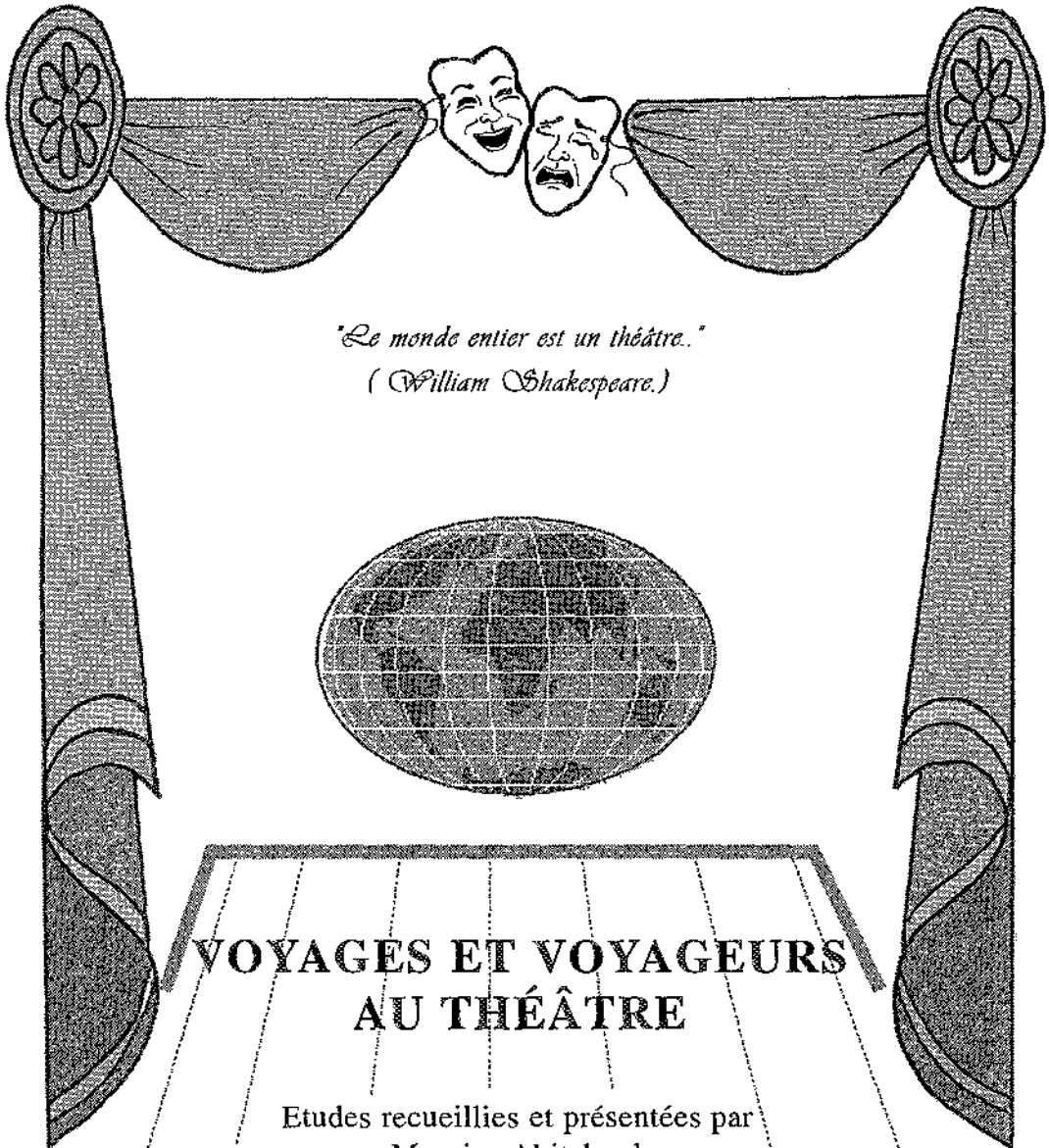


THEATRES DU MONDE



*"Le monde entier est un théâtre.."
(William Shakespeare.)*

VOYAGES ET VOYAGEURS AU THÉÂTRE

Etudes recueillies et présentées par
Maurice Abiteboul

UNIVERSITE D'AVIGNON

Institut de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle

FACULTE DES LETTRES
ET DES SCIENCES HUMAINES



THEATRES DU MONDE

Revue Interdisciplinaire de l'Institut de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle de l'Université d'Avignon

Fondateur-Directeur: Maurice ABITEBOUL

Comité de Rédaction et de Lecture:

Maurice ABITEBOUL, Professeur à l'Université d'Avignon
René AGOSTINI, Professeur à l'Université d'Avignon
Christian ANDRES, Professeur à l'Université d'Amiens
Guy CHEYMOL, Professeur honoraire à l'Université d'Avignon
Aline LE BERRE, Maître de conférences habilitée à l'Université de Limoges
Jean-François PODEUR, Maître de conférences à l'Université d'Avignon
Brigitte URBANI, Professeur à l'Université de Provence
Louis VAN DELFT, Professeur à l'Université de Paris X-Nanterre

Relations publiques: Guy CHEYMOL

Secrétaire: René AGOSTINI

Trésorière: Brigitte URBANI

Adhésion à l'A. R. I. A. S (avec service de la revue)

-120 F (ou 80 F pour étudiants)

Prix de la revue au numéro:

-100 F (ou 60 F pour étudiants)

Abonnements et commandes doivent être adressés à THEATRES DU MONDE - IRIAS

Faculté des Lettres, 74, rue Louis Pasteur - 84029 - AVIGNON Cedex 1

Les manuscrits proposés à la revue Théâtres du Monde en vue de publication doivent être adressés au Directeur en deux exemplaires et accompagnés d'un résumé et d'une disquette (si possible) avant le 1 novembre de l'année en cours.

Les opinions exprimées dans cette publication n'engagent que leurs auteurs.

**Ce numéro est publié avec le concours de la Ville d'Avignon et du Laboratoire
"Théâtres, Langues et Sociétés" de l'Université d'Avignon.**

SOMMAIRE DU NUMERO 9

PRINTEMPS 1999

INTRODUCTION :

- | | |
|--|--------|
| Maurice ABITEBOUL : Voyages et voyageurs au théâtre | p. 5 |
| Théa PICQUET-STELLA : | |
| Voyages et voyageurs dans le théâtre du | |
| Cinquecento: <i>La Pellegrina</i> (<i>La Pèlerine</i>) de Girolamo Bargagli | p. 13 |
| Maurice ABITEBOUL : | |
| Voyages et voyageurs dans <i>Hamlet</i> de Shakespeare | p. 21 |
| Jean-Luc BOUISSON : | |
| <i>Périclès</i> de Shakespeare : «aventures et fortunes » d'un Prince voyageur. | p. 31 |
| Emmanuelle GARNIER : | |
| Dire le voyage dans <i>la Doncella Teodor</i> de Lope de Vega | p. 41 |
| Christian ANDRES : | |
| Aspects astrologiques dans le théâtre de Cervantes et de Lope de Vega | p. 57 |
| Aline LE BERRE : | |
| Voyage, mythe et réalité dans <i>le Grand Cophte</i> de Goethe | p. 67 |
| Anne BOUVIER CAVORET : | |
| Dans <i>Ruy Blas</i> , de Victor Hugo, Don César de Bazan, voyageur | p. 81 |
| Georges BARTHOUIL : | |
| L' <i>Apollonide</i> de Leconte de Lisle : adaptation ou re-création de l' <i>Ion</i> d'Euripide ? | p. 85 |
| Michel AROUIMI : | |
| La Bohème en fusion de Claudel et Kafka | p. 107 |
| Carole RODIER : | |
| Errance et déshérence : la fin du voyage ou le dernier voyage dans <i>Death of a Salesman</i> (<i>Mort d'un Commis Voyageur</i>) d'Arthur Miller | p. 121 |

Annick CIZEL : <i>Porgy and Bess</i> à la conquête de l'Europe : mirages d'intégration raciale au cœur de la guerre froide	p. 129
Brigitte URBANI : Voyages au bout de la vie : deux textes de Gérard Gélès	p. 141
Jean POITEVIN : Voyages créatifs : Sham's et « Leconte de Lisle »	p. 157
Ouriel ZOHAR : Amnon Shamosh, homme de théâtre au Kibboutz, et le bon usage des voyages	p. 161
Louis VAN DELFT : Dario Fo : Arlequin Prix Nobel	p. 169
Olivier ABITEBOUL : Nomadisme et sédentarité de la pensée	p. 173
COMPTE RENDU DE SPECTACLE	p. 179
NOTE DE LECTURE :	p. 181
NOTES SUR LES AUTEURS	p. 183
SOMMAIRES	p. 187

INTRODUCTION

Maurice ABITEBOUL

Voyages et voyageurs au théâtre .



VOYAGES ET VOYAGEURS AU THÉÂTRE

*Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
Pour partir* (Baudelaire)

Fuir! là-bas fuir! (Mallarmé)

L'invitation au voyage est depuis longtemps à l'ordre du jour.

Mais la scène elle-même n'est-elle pas le lieu de nos départs ponctuels et le théâtre l'espace de nos voyages les plus insensés ? Voyages et voyageurs ont peuplé l'imaginaire des dramaturges, depuis l'évocation la plus réaliste (si ce mot a un sens dans un univers où l'illusion est reine) jusqu'à la métaphore la plus subtilement filée, depuis ces contrées visitées par le souvenir, qui nous en rapportait les parfums les plus entêtants, jusqu'à « ce pays inconnu dont la frontière / Ne voit jamais repasser aucun voyageur »...

Théa Picquet-Stella nous permet de commencer notre voyage à travers le temps grâce à une incursion dans le théâtre du *Cinquecento*. Elle évoque ainsi cette pièce unique de Girolamo Bargagli, *La Pellegrina*, de 1564, dont le titre même est déjà tout un programme. Le thème du voyage, certes, y est largement développé : « voyages d'affaires, voyages d'études, pèlerinages ou voyages d'amour, ils témoignent de la mobilité de l'homme de la Renaissance, de son ouverture d'esprit, de l'intérêt qu'il porte à l'autre, de son acceptation de la différence ». Au passage, on note des références nombreuses aux relations commerciales entre la France et l'Italie mais aussi à « la manière dont se comporte le voyageur à l'étranger et dont il est perçu par les habitants du pays visité » : préventions et préjugés, curiosité mêlée de méfiance, mépris, rejet ; mais aussi sens de l'hospitalité, possibilités d'intégration. Voilà un bel exemple de théâtre-témoignage où les qualités proprement dramatiques n'excluent jamais la valeur documentaire ajoutée.

Maurice Abiteboul montre comment, dans *Hamlet* de Shakespeare (1601), le Danemark étant d'emblée ressenti comme le lieu de l'étouffement et de l'oppression (« *Le Danemark est une prison* »), plusieurs personnages éprouvent le besoin impérieux de s'en évader, de découvrir d'autres horizons, de partir en quête de terres plus hospitalières. Mais partir (ou repartir) pour Paris ou pour Wittemberg (en voyage d'études ou d'agrément), se déplacer comme la troupe de comédiens itinérants qui va donner sa représentation à Elsenear, assurer des missions diplomatiques (en Norvège) ou se lancer dans des expéditions guerrières punitives (Pologne), tout ceci ne constitue en réalité qu'un bouillonnement de surface, une effervescence, qui signale une fièvre d'une gravité autre : le voyage initiatique d'Hamlet (parti, agité et tourmenté, pour l'Angleterre, revenu métamorphosé en homme de sagesse confiant en la Providence), le « voyage au pays des ombres » auquel est contraint le Spectre, désignent les limites mêmes de tout itinéraire spirituel.

Jean-Luc Bouisson, examinant *Périclès* de Shakespeare (1608), évoque les « aventures et fortunes d'un Prince voyageur ». Au-delà d'une « navigation agitée », le voyage de Périclès en Méditerranée et en mer Egée a, en fait, « pour objet de sa quête, l'Amour ». Contraint de se soumettre « à l'épreuve du voyage », le prince met sa vie entre les mains de « Dame Fortune » et il s'ensuit « une longue errance maritime ». Tout au

long du voyage, Shakespeare montre le triomphe de la vie sur la mort car, « avec Périclès, le héros shakespearien qui voyage le plus, le 'pèlerinage' devient croisade, parcours initiatique » avec, à la clé, « dépouillement et re-naissance mystique, d'ordre spirituel ». On a alors accès à « un monde romanesque au sein duquel la tempête shakespearienne ne tue plus » et où se dessinent les contours d'une spiritualité retrouvée.

Emmanuelle Garnier, quant à elle, s'intéresse à la manière dont, avec une pièce comme *La doncella Teodor* (1610-12), Lope de Vega « parvient à résoudre cet apparent paradoxe qui consiste à intégrer un déplacement spatial important dans les limites d'un espace scénique fixe ». Elle examine tout particulièrement « les indications scéniques implicites » et, notamment, les procédés techniques « visant à signifier les passages d'un espace à un autre » et autres variations spatiales. Elle montre ainsi comment « à la variété des lieux répond une variété de procédés textuels : lexique, syntaxe, éléments de topographie, symboles, rituels, codes, annonces, récits... » car, si l'on peut dire, nécessité fait loi : dans un théâtre de l'oralité tel que la Comedia, en effet, « les rares éléments du décor ne peuvent prétendre se substituer, dans leur fonction signifiante du lieu et du déplacement, aux appuis verbaux ». D'où, encore une fois, la nécessité, « quand dire c'est faire », de *dire le voyage* lorsque l'on a affaire à la représentation spatiale de l'intrigue.

Christian Andrès, à vrai dire, avec son étude des « aspects astrologiques dans le théâtre de Cervantès et de Lope de Vega », nous convie à une tout autre sorte de voyage puisqu'il s'agit, en fait, - en examinant « la fonctionnalité de l'Astrologie dans les deux systèmes dramatiques » (la distinction étant clairement établie entre astrologie scientifique et astrologie judiciaire) ainsi que le lexique astrologique adopté chaque fois -, de montrer que le destin, ce voyage accompli par tout homme dans sa vie et qui subit peut-être des influences exercées par les astres, n'est pas perçu exactement de pareille manière par les deux dramaturges : « Cervantès, en effet, ne recourt pas autant à l'Astrologie que ne le fait Lope à propos d'aventures amoureuses ». Cervantès, notamment, « insiste sur le libre arbitre de l'homme » là où Lope, par exemple, se sentant « plus attiré par l'astrologie », semble adhérer à « la croyance selon laquelle l'amour humain dépend de l'influence astrale ».

Aline Le Berre, pour sa part, montre comment dans *Le Grand Cophte*, comédie de Goethe (1791), « même si apparemment le voyage ne constitue pas le thème essentiel, il y apparaît en filigrane sous diverses formes qui vont du mythe le plus séduisant à la réalité la plus sordide ». Grâce au dépaysement, et à la « mythologie sommaire » qu'il implique, le voyageur est présenté comme celui qui, « n'étant pas soumis aux mêmes limitations géographiques que les autres hommes (...) possède d'une certaine façon la maîtrise de l'univers » et peut ainsi jouir du prestige que lui confère « son image d'itinérance ». Mais le voyage apparaît aussi, en contrepoint, « dans tout son prosaïsme, précisément pour mieux démythifier le voyage-chimère » : il pourra être ainsi « signe de déchéance et d'équivoque ». Le voyage donc, comme fuite, comme évasion, comme libération, mais aussi comme exil, comme dégradation, comme bannissement. « Le thème du voyage qui traverse cette pièce devient ainsi l'expression d'une société déboussolée qui a perdu ses repères », prise entre errance et sédentarité.

Anne Bouvier-Cavoret, analysant *Ruy Blas* (1838) de Victor Hugo, brosse le portrait de Don César de Bazan en « voyageur inexistant ». Très tôt dans la pièce dessaisi de son identité, « il part contraint et forcé en voyage pour Tunis et Alger sur les galères barbaresques ». Départ involontaire à l'acte I, retour inattendu à l'acte IV : au total, son éloignement constitue « un épisode saugrenu dans une pièce assez irrationnelle » et « ne

déclenche qu'une action secondaire », personne ne s'apercevant de son enlèvement, « mais qui devient essentielle dans la mesure où le nom du disparu est utilisé par un autre », un homme du peuple, Ruy Blas en l'occurrence. Mais l'on peut noter que « le voyage d'un fantoche qui restera jusqu'au bout un fantoche n'induit aucune angoisse chez le spectateur ». En fait, « plus que le personnage de Don César dont les voyages, finalement, sont sans grande importance, [c'est] le nom de Don César [qui] recouvre une réalité voyageuse ».

Georges Barthouil, dans une étude comparative qui nous fait voyager de Leconte de Lisle à Euripide, s'interroge sur l'*Apollonide* (1888) du premier et l'*Ion* du second : s'agit-il d'une adaptation ou d'une re-création ? Cet article n'aborde pas à proprement parler le thème du voyage, mais sa démarche, qui sans cesse nous fait naviguer d'un auteur à l'autre, d'une oeuvre à l'autre, a toutes les vertus du voyage : le dépaysement, la découverte, le plaisir de partir en reconnaissance mais aussi la joie de se retrouver en terrain de connaissance, de pouvoir se livrer à des rapprochements entre des lieux peut-être familiers et des terres sans doute moins volontiers fréquentées. Et, comme bien souvent, ce voyage nous parlera de changements et de métamorphoses...

Michel Arouimi, avec « La Bohème en fusion de Claudel et Kafka », nous propose une étude stylistique d'une scène du *Soulier de satin* (1929) de Claudel, éclairée par un bref récit de Kafka. (L'auteur s'est spécialement intéressé à l'effet de miroir entre les deux oeuvres, et partant les deux traditions.) Les évocations par Dona Musique du « centre de l'Europe » ou de « l'Europe (...) arrêtée à moitié route », redoublées par les allusions « au coeur de l'Europe » ou encore à « la grande réserve au centre de l'Europe » ou au « Jardin primitif (...) effacé » que divise le Danube sont peut-être autant de références à « la contradiction incarnée par le peuple de Bohême », mais la signification profonde d'un rapprochement entre Claudel et Kafka ne résiderait-elle pas principalement dans la reconnaissance par l'un et l'autre poètes, « dans les mêmes traditions, [du] modèle de tous les aspects de leur expérience poétique » et ce en dépit de leurs « différences irréductibles » ?

Carole Rodier montre que, dans *Mort d'un commis-voyageur* (1949) d'Arthur Miller, le thème du voyage « surgit comme souvenir ou rêve, plus comme illusion que comme mouvement dynamique » (la pièce commence, ironiquement, avec la fin du voyage du protagoniste) et qu'il s'agit en fait, à proprement parler, d'« un ailleurs spatio-temporel (...) qui permet aux rêves de prendre leur élan ». A côté des pionniers et autres aventuriers ou explorateurs du temps d'une Amérique mythique, du temps où prospérait « le rêve américain », on rencontre aussi dans la pièce les représentants d'une errance, d'une « dérive au fil des désillusions », qui se meuvent « dans l'espace d'une incomplétude, d'un inaccomplissement » et vivent dans « le lieu d'une incertitude constante ». Cette pièce, finalement, « représente le drame d'un exil polymorphe (...) qui est la détermination même de la modernité » (absence de repères stables, échec de la quête identitaire, incapacité - ou refus ? - d'adhérer à la réalité). Voyage, errance, dérive. Ou plutôt « voyage erratique », « errance et déshérence ».

Annick Cizel, pour sa part, évoque, dans une étude d'histoire diplomatique, la fortune de *Porgy and Bess* « à la conquête de l'Europe » dans les années cinquante. Après avoir souligné « l'accroissement des échanges culturels avec l'Europe » dans le cadre d'une politique diplomatique (ou de propagande ?) bien comprise, et montré l'importance de plus en plus grande d'une « culture (afro-)américaine », elle rappelle que *Porgy and Bess*, l'opéra de George Gershwin (créé à Boston en 1935), fit une tournée triomphale à travers les Etats-Unis dès 1952, avant de connaître un parfait succès en Amérique latine, en Europe, au

Proche-Orient puis en Extrême-Orient. Mais elle observe que « la vitrine des Etats-Unis que constitue *Porgy and Bess* renferme certaines ambiguïtés » (les valeurs fondamentales de l'Amérique bien-pensante y sont plutôt malmenées sans pour autant que soient remis en question les tabous raciaux américains), « ambiguïtés qui expliquent l'accueil enthousiaste de l'opéra sur le sol américain comme en URSS » en pleine guerre froide.

Brigitte Urbani présente une évocation de « voyages au bout de la vie » à travers deux textes de Gérard Gelas, *Virgilio, l'exil et la nuit sont bleus* (1978, repris en 1996 et 1997) et *La barque* (1985). Le premier est un monologue poétique « retraçant l'itinéraire d'un arrière-grand oncle italien poète et paysan », le second met en oeuvre un « dessoulement politique » au profit de la redécouverte de l'âme humaine. Les deux textes, en fait, retracent un voyage, du départ à l'arrivée du protagoniste. « Mais dans les deux cas il s'agit d'un voyage particulier, un dernier voyage, au cours duquel sont effectués retours dans le passé, élans vers un futur imaginé, constats d'échecs... : ultime voyage à l'issue duquel le voyageur disparaît, voyage final qui conduit vers la mort, au du moins au bout de la vie ». Virgilio, « migrant d'éternité », effectue son dernier voyage, vers l'identité : [s'il] « s'envole et disparaît dans un élan d'amour ; Laura, [dans *La barque*], dérive et sombre par manque d'amour ». Car ce que suggèrent ces deux textes, c'est que « l'amour est la force qui nous guide dans le voyage de la vie ».

Jean Poitevin nous propose une réflexion qui se présente comme « une traversée dans l'espace et le temps ». Il s'agit en effet d'évoquer le spectacle de Sham's (abréviation de Shamsiddine, qui se dit être lui-même « le produit de plusieurs voyages - de mère malgache et de père comorien »), *Leconte de Lisle le Réunionnais*, spectacle dont le texte nous révèle un Leconte de Lisle « explorateur de territoires connus dans le monde entier mais auxquels il donne une valeur spirituelle (...), attaché qu'il était à son idéal humaniste et spiritualiste ». Si certains ne veulent voir en Leconte de Lisle que « le grand poète parnassien un peu trop français », il ne faut pas oublier qu'il est aussi et « d'abord réunionnais ». Pour mieux nous le faire savoir, Sham's est en effet « prêt à le faire voyager ».

Ouriel Zohar, quant à lui, évoque l'écrivain et dramaturge israélien Amnon Shamosh dont le parcours intellectuel révèle son intérêt pour le « voyage à travers les cultures » : né en Syrie, vivant en Israël, fondateur d'un kibboutz à la frontière proche du Liban et de la Syrie, ayant animé des mouvements de jeunesse en Afrique du Nord puis en Europe de l'Ouest, traduit dans une quinzaine de langues, il s'affirme comme désireux de « réaliser une synthèse entre la culture orientale et la culture occidentale ». Chez Shamosh, « l'écriture théâtrale s'inspire de diverses cultures », à la croisée de différentes influences, car si « la source juive » demeure chez lui primordiale, il sait aussi « prendre assez de distance » pour réaliser cette synthèse souhaitable entre ses origines syriennes, les influences occidentales fortes et son expérience personnelle au kibbutz.

Louis Van Delft, dans une de ses chroniques théâtrales récentes, nous dit ce qu'il pense de l'attribution du prix Nobel de littérature à l'homme de théâtre Dario Fo, et par ailleurs de cette confusion des genres qui risque parfois de conduire à un curieux (voire dangereux ?) amalgame entre idéologie et esthétique. Eviter la confusion n'est pas la moindre des difficultés qui se présentent à l'esprit de qui éprouve le désir sincère de passer de la « révolution » culturelle à la « révélation » esthétique : les « ravages de l'anachronisme et du mélange des genres » dont se rendent coupables certains de nos metteurs en scène

« modernes » (pour mieux servir des fins idéologiques) en font foi. Sans doute le spectacle a-t-il intérêt, en fin de compte, à éviter certains détours inutiles s'il veut « voyager loin »...

Olivier Abiteboul nous livre, pour finir, ses réflexions sur les deux notions de *nomadisme* et de *sédentarité* qui constituent comme les pôles de la pensée et, pour ce faire, évoque « deux lignées de philosophes : les philosophes errants et les philosophes reclus », ceux qui conseillent : « Rentre en toi-même » et ceux qui proclament : « Philosopher, c'est être en route ». Les « penseurs vagabonds », essentiellement ceux du scepticisme, du relativisme et du nomadisme, s'opposent ainsi aux « penseurs immobiles », ceux de l'intelligible, du solipsisme et de l'absolu. Faut-il donc « choisir entre Spinoza et Lénine » ? entre la pensée immobile et la pensée nomade ?

En tout état de cause, même si « le voyage vaut toujours le détour », combien seront d'accord avec le poète pour chanter les vertus du retour ? Entre ces voyages qui ressemblent à des exodes, à des exils, à des errances (« *vers de nouveaux rivages (...)* emportés sans retour ») et ceux qui toujours nous ramènent, le cœur content, vers des rivages familiers, d'autant plus doux que l'éloignement aura duré longtemps, - entre ces voyages qui conduisent les âmes bien trempées vers une *terra incognita* où ils iront toujours plus avant avec la fierté des pionniers, des aventuriers, des découvreurs ou des explorateurs et où ils feront souche, et ceux qui jamais ne nous font oublier la terre que nous avons un jour quittée, « *la terre de nos racines* », ou encore celle qui demeure toujours au fond de l'âme, *home, sweet home*, celle vers laquelle s'exerce une aimantation irrésistible, on ne peut manquer d'être frappé d'observer qu'existe tout de même une parenté. Le mythe d'Abraham, partant sans espoir de retour vers une terre promise, et le mythe d'Ulysse, appelé à rejoindre un jour ses pénates, marquent bien deux styles de vie, deux vocations, deux destins de natures différentes mais le dynamisme fondamental qu'ils impliquent s'opposera toujours à cette volonté farouche de demeurer ancré dans sa sédentarité, de rester fidèle à son sol (et de défendre son territoire...) que symbolise si bien le mythe d'Antée.

Le théâtre a cette vertu, parmi bien d'autres, de refléter et d'illustrer ces choix ou ces conflits qui, nous l'avons vu au cours de notre voyage à travers les siècles, sont sans cesse à affronter. Voyages pleins d'imprévu et de pittoresque ou voyages sans surprise, avec ou sans enjeux majeurs, détours sans intérêt et chemins de traverse ou itinéraires spirituels, promenades buissonnières ou explorations périlleuses, tout est possible au théâtre : à nous de décider s'il faut nous embarquer.

Mais il est vrai que nous sommes déjà embarqués.

PS. Prochains thèmes de *Théâtres du Monde* :

* N° 10 : La promesse et l'oubli au théâtre (2000).

* N° 11 : La parole, le silence et le cri (2001)

Maurice ABITEBOUL
Université d'Avignon
Directeur de la Publication



VOYAGES ET VOYAGEURS DANS LE THÉÂTRE DU CINQUECENTO: LA PELLEGRINA (LA PÈLERINE) DE GIROLAMO BARGAGLI

*La ville de Pise est grande et bien bâtie, les rues sont
larges, belles et garnies de trottoirs en dalles de pierre; mais
la grandeur de la ville, relativement au peu d'habitants qu'il y
a, fait qu'elle paraît déserte...¹*

Celle est la description que propose Jean-Jacques de Lalande en 1765. Dans la comédie qui nous intéresse, le décor est justement Pise et il s'agit également de voyageurs français en Italie, mais deux siècles auparavant.

L'auteur, Girolamo Bargagli, est né à Sienne en 1537. Homme de lettres et juriste, il est professeur de droit à l'Université, mais il occupe également les fonctions de capitaine de justice à Gênes jusqu'en 1586, année de sa mort. Il appartient à l'Académie des «Intronati»² sous le pseudonyme de «Materiale». Son *Dialogo de' giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare* est publié à Sienne en 1572 et réédité à plusieurs reprises. Pour le théâtre il écrit une seule pièce: *La Pellegrina*.

La comédie est écrite en 1564, sur l'invitation de Ferdinand de Médicis³, cardinal puis grand-duc, qui l'avait d'abord demandée à Alessandro Piccolomini⁴, lequel s'en était déchargé sur Bargagli. Le frère de l'auteur, Scipione, la fait jouer en 1589 à l'occasion du mariage de Ferdinand I^{er} avec Christine de Lorraine. Comédie «sentimentale», elle rencontre un vif succès et est incluse dans le recueil *Commedie degli Intronati* en 1611. Elle est imitée en France par Jean Rotrou avec *La Pèlerine amoureuse* en 1624.

Le thème du voyage apparaît ainsi dès le titre de la pièce⁵ et mon propos se donne pour objectif d'identifier les voyageurs, leur destination et leur motivation, de voir dans quelles conditions ils se déplacent et comment ils sont perçus dans le pays qui les accueille.

1 *Voyage en Italie* dans Hersant, Yves, *Italie*, Paris, Robert Laffont, 1988, p. 469.

2 L'Académie des «Intronati» est fondée à Sienne dans les années 1525-1527 et supprimée en 1802. Tournée vers les Arts et la Philosophie, elle doit son nom à son intention de ne pas comprendre ni de s'intéresser à autre chose qu'à la littérature classique, la philosophie, la musique ou la poésie. «Intronato» se traduit en fait par «abasourdi».

3 Ferdinand de Médicis (Florence 1549-Florence 1609) est le fils du grand-duc Côme I^{er}. Il maria sa nièce Marie de Médicis à Henri IV de France en 1601.

4 Alessandro Piccolomini est un autre écrivain siennois (1508-1578), auteur de comédies: *L'amor costante* (1536), *La Raffaella* (1539), *Alessandro* (1543-1544); de sonnets à la manière de Pétrarque: *Cento sonetti* (1549) et des *Annotazioni nel libro della poetica*.

5 L'édition sur laquelle nous travaillons est la suivante: Bargagli, Girolamo, *La Pellegrina*, dans: *Commedie del Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1962, Volume I, pp. 427-552.

La comédie met en scène plusieurs voyageurs.

L'héroïne, Drusilla, se rend de Lyon à Pise. Lucrezio a fait le même voyage trois ans auparavant. Il séjournait à Lyon depuis deux ans et avait pour fonction de diriger les affaires de la famille Lanfranchi⁶. Ses directeurs le rappellent alors à Pise, où il ne devrait rester qu'un an⁷, mais les faillites et la mort de ses associés l'y retiennent pendant trois ans. Lorsqu'il est sur le point de revenir en France, un autre marchand, le lucquois Fabrizio, lui apprend que la jeune fille dont il est tombé amoureux à Lyon est décédée⁸. A cela s'ajoutent d'autres déplacements. Ricciardo qui accompagne Drusilla était parti avec l'oncle de la jeune fille de Lyon à Marseille⁹, il connaît en outre Pise, où il était déjà venu pendant son enfance¹⁰. Ces déplacements se font donc tous à partir de la ville de Lyon et mettent l'accent sur le dynamisme de cette ville à la Renaissance¹¹.

D'autres s'y ajoutent, d'Allemagne vers Pise. Témoin en est Federigo toujours surnommé «il tedesco»¹², l'allemand. Il est venu à Pise lui aussi, mais pour continuer ses études à l'Université, le célèbre «Studio»¹³.

Le périple de Terenzio (de son vrai nom: Lucrezio Ormanni) est bien plus compliqué. Il raconte en effet comment, alors qu'il est originaire de Vienne, il fut enlevé par les Turcs lorsqu'il était à la campagne en compagnie de son père¹⁴. Fait esclave, il est emmené à Rhodes, où il reste pendant onze ans¹⁵. Sa libération est toute récente, puisqu'il y a un an seulement un très riche marchand de Palerme, rentrant d'Alexandrie et passant par hasard dans cette île du Dodécanèse, le rachète par charité chrétienne et lui offre la liberté avec trois autres esclaves italiens. Il emmène le jeune homme avec lui à Palerme, où ce dernier séjourne pendant quatre mois avant d'entreprendre son voyage de retour¹⁶. Cependant, arrivé à Pise, Terenzio tombe amoureux de Lepida. Pour rester auprès d'elle, il réussit alors à se obtenir un emploi de précepteur dans la famille¹⁷.

En somme, les voyageurs sont généralement des hommes, souvent des hommes jeunes. Le cas de Drusilla semble particulier, surtout en ce qui concerne le but poursuivi. En effet, si l'on excepte les enlèvements¹⁸, les motivations des voyageurs dans la comédie

6 *Idem*, III, 3, p. 444.

7 *Idem*, p. 445.

8 *Idem*, III, 3 p. 446 et V, 6, p. 549.

9 *Idem*, V, 6, p. 551.

10 *Idem*, II, 1, p. 458.

11 À propos de la présence des Italiens en France et plus particulièrement à Lyon, voir: Picot, Emile, *Les Italiens en France au XVI^e siècle*, Bordeaux, extrait du Bulletin italien de 1901 et 1902, Féret et fils Libraires-Éditeurs, 1902.

Voir aussi: Picquet, Théa, *Luigi Alamanni et la France*, dans *Italies*, Revue d'études italiennes Université de Provence, Saint-Estève, Les Presses Littéraires, 1998, numéro 2, pp. 87-112.

12 *La Pellegrina*, II, 5, p. 474; V, 1, p. 531 par exemple.

13 *Idem*, I, 7, p. 456.

14 *Idem*, V, 4, pp. 540-541.

15 *Idem*, V, 4, p. 542.

16 *Idem*, V, 4, p. 544.

17 *Idem*, V, 4, p. 542.

18 Ils sont nombreux dans les comédies du Cinquecento. Citons par exemple celui de Diamante dans *le Vieillard Amoureux* de Donato Giannotti ou de Santilla dans *La Calandria* de Bernardo Dovizi da Bibbiena.

du Cinquecento sont essentiellement les activités commerciales ou les études. Ainsi, dans *La Pellegrina*, il est fait allusion à plusieurs reprises aux relations commerciales entre la France et l'Italie.

Le choix de Lyon est significatif par lui-même, puisque la ville était très fréquentée par les marchands italiens et fut le siège jusqu'à la fin du XVII^e siècle des célèbres foires internationales. Lucrezio dit justement que c'est l'une des plus grandes villes françaises¹⁹. Une remarque semblable s'impose quant au nom de la famille Lanfranchi, noble famille pisane, déjà citée par Donato Giannotti dans *Il Vecchio Amoro*²⁰ et par Dante dans *La Divina Commedia*.²¹ Dans *La Pellegrina*, Lucrezio Lanfranchi est envoyé à Lyon pour y gérer les affaires de la famille²². À Pise, il continue à s'occuper des activités commerciales. Il attend ainsi des bateaux en provenance de Marseille²³, se rend au comptoir des Guadagni, autre grande famille de marchands et banquiers, florentins cette fois, pour y recueillir des informations provenant de France ou des Flandres²⁴.

Cela dit, Pise attire l'étranger également par son «Studio», la célèbre Université. Federigo y est justement venu pour parfaire ses études classiques. Il le dit clairement à Terenzio dont il recherche la compagnie érudite. Il souligne d'ailleurs la grande estime que les Allemands vouent à la langue toscane, surtout de la part de ceux qui comme lui se destinent à la vie de Cour²⁵.

Quant à Drusilla, elle prend pour prétexte de faire un pèlerinage à Rome (d'où le titre de la pièce), pour accomplir le vœu fait lors de la guérison de la terrible maladie qui l'avait conduite au seuil de la mort²⁶. En réalité, Drusilla veut obtenir de son oncle l'autorisation de se rendre en Italie²⁷ pour retrouver la trace de son fiancé et s'attarde à Pise justement parce qu'elle y a entendu parler de lui. Tous s'accordent pour affirmer qu'il s'agit d'un pèlerinage d'amour: Giglietta l'a deviné²⁸, Ricciardo le fait remarquer²⁹ et l'héroïne finit par se le reprocher³⁰. Mais c'est aussi le désespoir qui a incité la jeune fille au voyage. Elle avoue en un premier temps qu'elle est partie à cause d'une déception amoureuse³¹, puis qu'elle va par le monde parce qu'elle se sent abandonnée³² par son amoureux. Elle voyage donc par désespoir et par amour.

En somme, les personnages de *La Pellegrina* suivent des objectifs différents. Quant

19 *La Pellegrina*, Édition citée, V, 6, p. 547: «Ella era l'una delle principali città di Francia.»

20 *Il Vecchio Amoro*, II, 6, dans *Commedie del Cinquecento*, Édition citée, Volume I, p. 36, où Dianora, parlant de son époux, déclare: «Egli non sa ancora chi sono i Lanfranchi.»

21 *Enfer*, XXXIII, 32.

22 *La Pellegrina*, Édition citée, II, 1, p. 460.

23 *Idem*, I, 4, p. 447.

24 *Idem*, V, 3 p. 534.

25 *Idem*, I, 8, p. 457: «Vi dirò M. Terenzio: se bene io sono venuto in Italia per imparar le buone lettere, pur nel paese nostro si fa grande stima della lingua toscana e massimamente in chi vuol farsi uomo di corte, come disegno d'esser'io e però son venuto in questo Studio ».

26 *Idem*, II, 1, pp. 459-462.

27 *Idem*, II, 1, p. 462.

28 *Idem*, III, 7, p. 504.

29 *Idem*, III, 10, p. 514.

30 *Idem*, IV, 2, p. 521.

31 *Idem*, II, 7, p. 482: «... per colpa sua mi trovo in così longo pellegrinaggio...»

32 *Idem*, V, 6, p. 550: «Io v'assicuro che Drusilla vive quando viva nel vostro cuore e che va tapinando pel mondo, pensando d'essere stata abbandonata da voi.»

aux conditions de voyage, les précisions données dans la comédie sont assez limitées.

Nous savons cependant que c'est le premier voyage de Drusilla, qu'auparavant elle n'était allée que du couvent à la maison et que la mer lui faisait peur seulement à en entendre parler. Pourtant, dès que la jeune fille a pris sa décision, toute crainte disparaît: la longueur du parcours, la fatigue, la traversée de la mer, plus rien ne l'arrête³³. Le chemin parcouru jusqu'à Pise devait être bien long à l'époque, puisque Drusilla affirme que, comparativement, Rome lui semble tout près de Pise³⁴. En outre, le thème de la mer revient plusieurs fois. En effet, Ricciardo rappelle que madonna Tommasa n'a pas supporté le voyage en mer, qu'elle est encore malade pendant leur séjour à Pise et manque la visite de la ville³⁵. Lepida, feignant la folie, évoque un long périple au bord de la mer³⁶ et Lucrezio attend de la marchandise transportée par mer³⁷. Rien d'étonnant en fait si l'on pense à la place qu'occupait alors le port de Pise dans l'économie de la péninsule.

Mais Drusilla ne voyage pas seule. Son oncle lui a laissé le choix de ses compagnons de voyage. Elle part donc avec pour dame de compagnie sa nourrice, madonna Tommasa, la femme la plus honorable de la maison³⁸, et avec Ricciardo qui la connaît depuis son enfance³⁹ et qui est chargé de veiller sur la jeune fille, tâche qu'il prend à coeur puisqu'il guide Drusilla de ses précieux conseils. Par exemple, lorsqu'elle veut quitter Pise précipitamment car la ville lui fait désormais horreur, il l'invite à se reposer avant d'affronter la fatigue du trajet⁴⁰. Il lui conseille aussi une méthode de voyager: se rendre à destination directement et prendre davantage de temps pour les visites au retour⁴¹.

Le vêtement a également de l'importance. Ainsi, Drusilla, la voyageuse, apparaît en scène habillée en pèlerine⁴². Elle accompagne son déguisement du mensonge puisqu'elle trompe les autres sur son identité comme sur sa provenance, dans le but de ne pas être reconnue. Elle affirme qu'elle s'appelle Veronica et qu'elle est de Calais, tout comme elle change les noms de ses compagnons de route⁴³.

Quoi qu'il en soit, arrivés à Pise, Drusilla comme Federigo logent à l'auberge de Violante. Là, si la jeune femme ne se plaint pas des conditions matérielles qu'elle y rencontre, Cavicchia, le valet de l'étudiant étranger, laisse libre cours à son mécontentement. Il dénonce la mauvaise qualité de la nourriture et du vin, la propreté douteuse de la vaisselle et du linge⁴⁴, accuse l'aubergiste de voler le voyageur⁴⁵. Selon lui,

33 *Idem*, II, 1, p. 462.

34 *Idem*, II, 1, p. 458.

35 *Idem*, II, 1, p. 459.

36 *Idem*, II, 2, p. 467.

37 *Idem*, I, 4, p. 447.

38 *Idem*, II, 1, p. 462.

39 *Idem*, II, 1, p. 459: «... avrei eletto voi fra tutti quelli che mi propone il signore zio per dover farmi compagnia di questo viaggio.»

40 *Idem*, V, 4, p. 538: «Voi non sète appena riavuta dell'accidente ch'aveste poco fa, e volete andare attorno. Fate a mio modo, riposatevi, e partitevi di Pisa ... »

41 *Idem*, II, 1, p. 459.

42 *Idem*, II, 1, p. 458.

43 *Idem*, II, 1, p. 463: «E questa è stata la cagione che, arrivati che noi fummo in Italia, non volli che noi dicessimo d'essere di Leone, ma di Cales, e io non Drusilla, ma Veronica volli esser chiamata... E a voi altri ancora, come sapete, per maggior sicurezza feci cambiare il nome. »

44 *Idem*, III, 9, p. 510: «Qui sempre minestre riscaldate, capra per castrato, vacca per vitella, salvaticine e pennati hanno bando di terra e luogo. Quanto ci ha di buono, i bicchieri e le caraffe e

pour être bien traité, il convient de choisir une auberge où les hôtes son peu nombreux⁴⁶. Chez Violante qui reçoit trop de clients, il faut être recommandé pour bénéficier d'un meilleur traitement⁴⁷. Il conclut en affirmant que son maître doit être bien riche pour gaspiller son argent de la sorte⁴⁸. Drusilla est d'ailleurs en danger dans cette auberge, mais elle n'en a guère conscience. En effet, Violante voit en elle une source de revenus possible et aimerait lui présenter quelques-uns de ses amis⁴⁹. Elle craint même que Giglietta ne vienne contrecarrer ses projets⁵⁰.

En bref, le voyage et les voyageurs occupent une place importante dans la comédie de Girolamo Bargagli. Il convient à présent de voir comment se comporte le voyageur à l'étranger et comment il est perçu par les habitants du pays visité.

Si une seule remarque concerne l'opinion qu'ont les étrangers sur les Pisans, la comédie reflète à plusieurs reprises l'accueil que ces derniers réservent à leurs hôtes.

Ainsi, Ricciardo, fort de son origine toscane, met Drusilla en garde contre les Pisans et rappelle le sévère jugement de Dante à leur propos⁵¹. Réciproquement, à Pise, on se méfie de la «Pellegrina». Terenzio considère qu'elle a été envoyée par la Fortune pour faire son malheur⁵². Il a des mots très durs à son égard, la traite de vagabonde, de charlatan, pense même qu'il s'agit d'une sorcière, d'autant plus qu'elle est jeune et belle⁵³. Pour lui, un bon médecin est forcément vieux. Pour ce dire, il s'appuie sur la représentation d'Esculape que proposaient les Anciens⁵⁴. En fait, comme Callimaco dans *La Mandragore*⁵⁵, Drusilla non seulement vient de France en Toscane, mais elle trompe aussi son monde, affirmant qu'elle peut soigner Lepida de sa feinte folie en lui prescrivant des bains aux herbes aromatiques introuvables dans le commerce⁵⁶. De plus, comme Ligurio qui laisse croire que Callimaco a fait des prouesses médicales en France, Ricciardo déclare que Drusilla a eu de

simili arnesi par che debbano andare in battaglia, c'hanno sempre la corazza. Tovaglie e tovagliolini si rinnovano come fa la luna, una volta il mese.»

45 *Idem*, III, 9, p. 511: «Oh, quando ti viene qualche pollastrone novizio per le mani, ... so che tu lo peli bene, io. S'egli compra da sé, tu gli furi mezze le robe; se fa spendare a te, tu gli robi mezzi i denari.»

46 *Idem*, V, 3, p. 535: «Sai chi alloggia bene? Chi ricetta poca gente.»

47 *Idem*, V, 3, p. 535.

48 *Idem*, III, 9, p. 510.

49 *Idem*, III, 2, pp. 487-488.

50 *Idem*, III, 2, p. 488.

51 *Idem*, II, 1, p. 463: «Se aveste saputo come me, che toscano sono, l'antico nome de' pisani, non vi sareste mai di pisano fidata.» Il se réfère au *Purgatoire*, XIV, 52-53.

52 *Idem*, II, 4, p. 474: «Ahi misero me! Ecco che la fortuna ci avrà mandato questa pellegrina per rovina nostra...»

53 *Idem*, II, 4, p. 473: «Cave, cave! Questa sarà qualche lamia... Io trovo scritto che in femmina vagabunda non si dee aver fede alcuna.» Puis, p. 474: «Donna scopamondo, medicastra...»

54 *Idem*, pp. 473-474: «La gioventù è priva della speranza... Perché credete voi, che gli antichi dipingessero Esculapio con la barba longa, se non per dimostrare che 'l buon medico vuol essere onusto d'anni?»

55 Voir: Picquet, Théa, *La Mandragore de Nicolas Machiavel: Succès d'une stratégie amoureuse ou constat d'échec d'une société décadente?* dans *Théâtres du Monde*, Avignon, ARIAS, 1995, n° 5, pp. 15-23.

56 *La Pellegrina*, Édition citée, III, 10, pp. 512-513.

bons résultats de l'autre côté des Alpes⁵⁷.

Mais le refus de l'autre est plus manifeste lorsqu'il s'agit de l'Allemand. Par exemple, quand il pense que son maître Federigo a rencontré un concitoyen et qu'ensemble ils parlent de la trêve que l'empereur aurait faite avec les Turcs ou de la diète (dont d'ailleurs le sens lui échappe), Cavicchia déclare que ce qui se passe dans les pays aussi loin d'eux ne l'intéresse pas du tout⁵⁸. En outre, les Pisans gardent leurs distances envers l'étranger. Ainsi, Federigo est toujours appelé «il tedesco» (l'Allemand)⁵⁹, parfois même «quel tuo tedesco fastidioso» par la nourrice de Lepida⁶⁰. D'ailleurs, Targhetta ne comprend pas que les Allemands puissent se lier d'amitié avec les parents des femmes toscanes dont ils sont amoureux⁶¹. Et Violante, l'aubergiste, brosse un portrait stéréotypé des Allemands affirmant que leur conversation n'est pas d'une gaieté immense et qu'avec les femmes ils sont bien froids⁶². Quant à Targhetta, il est persuadé que sur le plan amoureux comme sur le plan de l'intelligence les Italiens sont supérieurs aux Allemands⁶³. Fort de cette conviction, il trompe Federigo sans vergogne et réussit à lui faire croire que Lepida est sensible à son charme. Il écrit les lettres à la place de la jeune fille et s'approprie les cadeaux que le malheureux jeune homme lui fait. Il oppose clairement sa propre «ruse» à la «simplicité de l'étudiant⁶⁴».

Pourtant, si l'on se méfie de l'étranger, si l'on refuse «l'autre», il intéresse et attire également. Par certains côtés, même Federigo est considéré de façon positive. Ainsi, on souligne sa propreté. Federigo est le seul personnage à se rendre aux thermes; il y porte son linge et son savon, de bien meilleure qualité que ceux qu'on y fournit⁶⁵. Parlant librement avec Violante, Gigliola affirme qu'elle a été sensible à la blancheur et la délicatesse du corps de l'étudiant⁶⁶. Et Targhetta (même si c'est probablement par intérêt) loue les qualités des Allemands. Il en apprécie la richesse, la générosité et le fait qu'ils sont de bons vivants⁶⁷. Carletto abonde dans ce sens puisqu'il affirme que c'est une chance de servir un Allemand⁶⁸. Enfin, on a confiance en lui et la justice pisane le considère comme un témoin

57 *Idem*, III, 10, p. 512.

58 *Idem*, V, 3, p. 534: «Che diavolo importa a noi, che stiamo qua, ciò che si facciano quelle genti che stanno in quei paesi tanto in là...» et nous soulignons l'opposition entre les termes «qua» et «là».

59 Par exemple par Targhetta avec une petite nuance d'irrespect, II, 5, p. 475.

60 *Idem*, II, 6, p. 478.

61 *Idem*, V, 1, p. 531: «Vorranno forse ancora i tedeschi pigliar malizia di diventare amici de' parenti delle innamorate?»

62 *Idem*, III, 7, p. 506: «Eh, questi tedeschi, perché tu sappi, non son molto di allegra conversazione... con le donne son freddi, stecchiti...»

63 *Idem*, II, 5, p. 477: «Questi tedeschi, nel fare l'amore, se ne vanno troppo alla buona e ne saranno sempre menati dagli italiani.»

64 *Idem*, II, 5, p. 477: «... fra l'astuzia mia e la semplicità sua la cosa è passata benissimo, e se questo male non ci guasta, credo che il traffico durerà un pezzo.»

65 *Idem*, III, 6, pp. 501-502: «Come trapassa d'un giorno il mio solito di farmi lavar la persona, non par ch'io possa vivere.» dit-il à Cavicchia et celui-ci ajoute: «Io trovarò ancora due sciugatoi, quattro pannicelli e il lenzuoletto per uscir di stufa, ché quello stufaiolo non ci tien panni delicati. E voglio portare ancora il vostro saponetto moscado, ché, se vi ricordate dell'ultima volta, adoperai un saponaccio che sapeva di storace.»

66 *Idem*, III, 7, p. 506: «(questi tedeschi) Son pur pastosi, biancosotti e da far ogni gran fazzione.»

67 *Idem*, III, 5, p. 498: «... non c'è nazione che più mi piaccia che la tedesca: voi reali, voi generosi, voi liberali. Quel brins, quello star cinque o sei ore tavola, mi può comandare.»

68 *Idem*, V, 3, p. 535.

de qualité dans la plainte que porte Casandro contre Terenzio⁶⁹.

Cela dit, les voyageurs français semblent encore plus appréciés que les allemands.

Violante rappelle ainsi qu'elle a donné l'hospitalité à un «franzese galante» et affirme que celui-ci lui aurait fait un cadeau d'adieu⁷⁰. Elle met l'accent également sur le charme des Françaises⁷¹ et touchant Drusilla elle remarque «sa chair soyeuse»⁷². Mais la Française intrigue son nouvel entourage, on la trouve trop réservée, même froide, on a constaté qu'elle était douce avec les femmes et dure avec les hommes⁷³. On se demande s'il s'agit d'une astrologue, d'une magicienne, d'un charlatan ou d'une fée⁷⁴. Elle éveille la curiosité et ses hôtes finissent par tout savoir d'elle, qu'elle est de famille noble, qu'elle voyage en bonne compagnie, qu'elle se dirige vers Rome pour accomplir un vœu⁷⁵. En fait, sa réputation l'a précédée. Ainsi, un Bourguignon de passage en Toscane raconte qu'elle a aidé une jeune femme à accoucher en lui chuchotant simplement des mots à l'oreille et l'a informée qu'elle allait donner le jour à deux filles, qu'elle a fait revenir à elle une mourante en utilisant certaines huiles⁷⁶. Elle force donc l'admiration des Pisans et Giglietta, la nourrice, Casandro, le père, comme Lucrezio le fiancé, font appel à elle, une étrangère, pour soigner Lepida. En somme, Drusilla a réussi à se faire accepter.

Ainsi, dans la comédie se manifestent une certaine méfiance envers l'étranger, la conscience que les différences culturelles existent. À ce propos, Targhetta affirme que les femmes toscanes sont différentes des femmes allemandes⁷⁷; Federigo informe Casandro que dans son pays la coutume impose la peine de mort pour celui qui déshonore une jeune fille⁷⁸; Drusilla dit à Lucrezio que les mariages ne se font généralement pas avec des étrangers⁷⁹.

Pourtant, l'intégration de «l'autre» est possible et rapide. Celle de «la Pellegrina» se fait en quatre jours. Il est vrai qu'elle n'a pas l'obstacle de la langue et communique donc sans problèmes avec les Pisans. Lucrezio est d'ailleurs tellement surpris par le bel italien de Drusilla qu'il lui demande si elle a été élevée en Italie⁸⁰. Ce à quoi la jeune fille répond qu'elle doit son éducation à «un bon maître toscan»⁸¹. Terenzio, originaire de Vienne,

69 *Idem*, V, 2, p. 532: «Questo sarà assai: perché dove il padre accusa la propria figliuola, e massimamente un pari vostro, e tanto più di cose che si fanno da solo a solo, ad un sol testimonio di qualità si darà sempre fede... »

70 *Idem*, III, 3, p. 490.

71 *Idem*, IV, 5, p. 528: «Son pur molto attrattive queste franzesi...»

72 *Idem*, IV, 5, p. 527: «Oh che carni di seta, Giglietta! »

73 *Idem*, II, 3, pp. 469-470.

74 *Idem*, I, 4, p. 447: «... qui in casa della Violante è venuta da quattro giorni in qua ad alloggiare una pellegrina, la quale dicono essere strolaga, indovina, medicastra e quasi una fata. »

75 *Idem*, II, 4, p. 473.

76 *Idem*, II, 4, p. 473.

77 *Idem*, III, 5, p. 499: «Forse in Alemagna le donne sono tutte ad un modo, ma in Toscana c'è gran differenza da una ad un'altra. »

78 *Idem*, III, 6, pp. 528-529: «Nel paese nostro di Germania queste così fatte disonestà sono in grande abominazione e ad ogn'uomo pare di far cosa onoratissima a darne notizia per fare che abbiano gastigo coloro che ci sono incorsi... »

79 *Idem*, V, 6, p. 548: «Solamente quella risoluzione ch'ella fece di voler voi per marito, benché fosse forestiere, fra tanti della sua terra che la domandavano... »

80 *Idem*, II, 7, p. 483: «... così mi diletta il sentirli parlare sì bene italiano. Sète forse allevata in Italia? »

81 *Idem*, II, 7, p. 483: «Signor no, ma appresi ben la lengua da buon maestro toscano. »

comme on l'apprend à la fin de la pièce, est tellement bien intégré au milieu pisan que tout le monde l'a cru lorsqu'il a affirmé être originaire des Marches⁸². Il a réussi de la sorte à se faire employer en tant que précepteur. Lui a appris l'italien à Rhodes, où il a également parfait son latin, grâce à la compagnie d'Italiens de qualité, esclaves eux aussi⁸³. Federigo, quant à lui, a pris le nom de son père adoptif, Guglielmo Alberghetti, dans le but de faciliter son intégration et d'être accepté à la Cour⁸⁴.

Bref, les relations entre les voyageurs et les habitants du pays visité ne sont pas aussi mauvaises qu'elles pouvaient le sembler en un premier temps.

En conclusion, dans *La Pellegrina* comme dans d'autres comédies du Cinquecento, le thème du voyage est largement développé. Voyages d'affaires, voyages d'études, pèlerinages ou voyages d'amour, ils témoignent de la mobilité de l'homme de la Renaissance, de son ouverture d'esprit, de l'intérêt qu'il porte à «l'autre», de son acceptation de la différence.

Et nous laissons à Montaigne, un autre voyageur de la Renaissance, le mot de la fin : « On dit bien vrai qu'un honnête homme est un homme mêlé. »⁸⁵

Théa PICQUET-STELLA
Université de Provence

82 *Idem*, V, 4, p. 542: «Guardate, M. Federigo, dit Casandro, di non essere ingannato, ché costui ha sempre detto d'esser marchigiano e già si vede che parla bene italiano quanto noi di qua.»

83 *Idem*, V, 4, p. 542.

84 *Idem*, V, 4, p. 542: «... Il che mi vien bene in Pisa per amor della corte e pel favore di Sua Altezza. »

85 *Les Essais*, III, 9, *De la vanité*, 1588.

VOYAGES ET VOYAGEURS DANS *HAMLET* DE SHAKESPEARE

« **R**e Danemark est une prison! » (2. 2. 249), s'exclame Hamlet, écoeuré, devant ses deux anciens condisciples, Rosencrantz et Guildenstern, venus, à la requête du roi Claudius et de la reine Gertrude, pour tenter de découvrir les raisons de l'étrange comportement du prince et de son profond malaise - pour ne pas dire de son mystère. Au Danemark, en effet, en raison des récents événements (cérémonie funèbre et deuil du roi Hamlet, suivis de très près des festivités organisées pour célébrer les noces de Gertrude avec Claudius), l'atmosphère se fait pesante, quasiment irrespirable : « Il y a je ne sais quoi de pourri dans cet Etat de Danemark » (4. 1. 90), déclare le soldat Marcellus, résumant un état d'esprit répandu parmi le peuple depuis la mort du précédent monarque et l'avènement du suivant. Des rumeurs de guerre aux frontières enveniment encore davantage la situation, laissant planer une menace diffuse qui trouble les esprits :

Pourquoi cette vigilance attentive
Imposée chaque nuit aux sujets du pays ?
Pourquoi ces canons de bronze que l'on fond chaque jour ?
Et ces engins de guerre qu'on achète au-dehors ?
Pourquoi ces charrons qu'on recrute et dont la rude tâche
Ne distingue pas le dimanche de la semaine ?
Que se prépare-t-il pour que cette hâte en sueur
Associe aux jours le travail des nuits ? (1. 1. 71-8).

Au Danemark, donc, on se sent à l'étroit, mal à l'aise. On vit, depuis peu, dans la hantise d'un conflit armé avec la Norvège, laquelle prétend faire valoir certains droits sur des territoires conquis par feu le roi Hamlet. Qui plus est, le nouveau monarque, qui n'a probablement pu encore faire oublier l'image du bon roi disparu, n'a guère bonne renommée : « Le roi veille ce soir et fait ripaille / L'orgie et la danse bondissante se déchaînent » (1. 4. 8-9). Pour toutes ces raisons - sans parler de l'inquiétante apparition du Spectre, dès la première scène de la pièce (1. 1. 39) - il y a lieu sans doute de s'inquiéter et de se sentir oppressé par le lourd climat d'angoisse, de crainte et de dégoût qui règne au Danemark. Rien d'étonnant, dans ces conditions, à ce que l'on éprouve l'impérieux besoin de s'évader de cette « prison » et que l'on songe à découvrir d'autres horizons, à partir en quête de terres plus hospitalières.

Voyages d'études (et d'agrément ?) : Paris et Wittemberg

C'est ainsi que les jeunes nobles et les jeunes bourgeois - encouragés par des familles soucieuses d'assurer à leurs enfants une éducation privilégiée, bénéficiant d'une solide formation lors de séjours en pays étranger - semblent rechercher, loin de chez eux, une bouffée de liberté... en même temps qu'ils tireront profit, certes, de l'enseignement universitaire qui leur y sera prodigué. Qu'il s'agisse en effet d'Hamlet, d'Horatio, de Laërte

ou bien de Guildenstern et de Rosencrantz, cette jeunesse dorée danoise se met à l'école des maîtres illustres des grandes universités européennes.

C'est ainsi, apprend-on dès l'acte I, que Laërte n'a qu'une envie - une fois accompli son devoir de sujet loyal venu assister aux obsèques du roi Hamlet et à l'intronisation du nouveau monarque -, celle de s'en retourner *illico* en France... où son père, Polonius, le soupçonne d'ailleurs de mener la vie de bohème. Il sollicite donc le «gracieux congé» du roi Claudius sans cacher le moins du monde sa hâte à repartir :

Votre gracieux congé,
Mon vénéré seigneur, de retourner en France,
D'où j'ai eu le plaisir de revenir en Danemark
Pour manifester à votre couronnement mon respect.
Maintenant, ce devoir rempli, j'avoue
Que mes pensées et mes vœux retournent vers la France
Et sollicitent votre gracieuse permission de m'excuser (1. 2.
50-6).

Ayant obtenu gain de cause, Laërte, qui s'apprête à partir, doit encore recueillir les conseils paternels d'usage. Polonius, en effet, à qui son fils «a arraché une autorisation rétive» (1. 2. 60), se met en devoir de lui inculquer «quelques préceptes à imprimer dans sa mémoire» (1. 3. 58-9) : il s'agit en vérité d'un long catalogue fastidieux de platitudes et de banalités prodiguées sur le ton de la plus grande sagesse (1. 3. 58-80). Il faut croire d'ailleurs que Polonius n'est pas très convaincu lui-même de l'efficacité de ses recommandations car il s'empresse, sitôt son fils embarqué, de dépêcher derrière lui un gentilhomme, Reynaldo, chargé de l'espionner consciencieusement (2. 1. 1-70), de prêcher le faux pour savoir le vrai, et dont la mission serait de découvrir chez Laërte «de ces peccadilles courantes, / De ces joyeuses folies, qui sont les compagnes connues et notoires / De la jeunesse et de la liberté» (2. 1. 22-4). C'est ce que l'on pourrait appeler, si l'on veut, un régime de liberté surveillée... loin, cependant, - par la grâce du voyage, libérateur dans une certaine mesure -, de ce Danemark qui est une prison et qui sera son tombeau après que, «revenu secrètement de France» (4.4. 88), il aura été, par la force des choses - et par l'habileté machiavélique du roi Claudius -, replongé dans les sombres intrigues de la Cour.

Si Laërte repart volontiers pour Paris, c'est à Wittemberg, ville universitaire allemande réputée à la Renaissance, que Hamlet manifeste le désir de retourner, une fois toutes les cérémonies terminées à la Cour. Lui aussi a hâte de quitter ce Danemark qui le plonge dans l'affliction mais l'insistance du roi et de la reine a raison de ses velléités de départ :

Le Roi
Quant à votre intention
De retourner étudier à Wittemberg,
Elle est de tout point contraire à notre désir,
Et nous vous en supplions : consentez à rester ici (...)
La Reine

Que ta mère ne perde pas ses prières, Hamlet,
Demeure avec nous, je t'en prie, et ne va pas à Wittemberg
(1. 2. 112-9).

Nous apprenons que Horatio lui aussi, l'ami intime d'Hamlet, étudie à Wittemberg et qu'il n'est de retour au Danemark que le temps d'assister aux funérailles du roi («... et aux noces de la reine», s'empresse d'ajouter Hamlet avec une certaine amertume). Le prince Hamlet, qui ne peut bien évidemment pas ignorer les raisons de la présence d'Horatio, interroge pourtant ce dernier avec une insistance particulière, comme pour se donner l'occasion de pouvoir remâcher sa rancœur : «Et que faites-vous, Horatio, loin de Wittemberg ?» (1. 2. 163) ; et encore : «Mais, s'il vous plaît, qu'est-ce donc qui vous a fait quitter Wittemberg ?» (1. 2. 168) ; et, comme un enquêteur qui n'a pas encore obtenu la réponse attendue : «Mais quelle affaire vous conduit à Elsenour ?» (1. 2. 174). Face à un Hamlet qui se fait pressant, on sent un Horatio gêné, embarrassé dans ses réponses, réticent, qui, par délicatesse assurément, biaise et attermoie avant de finir par avouer le but réel de son voyage ; ce n'est en effet que poussé dans ses derniers retranchements, et après avoir fourni de mauvaises raisons («le goût de la flânerie», 1. 2. 169), qu'il se résout à parler franchement :

Horatio

Monseigneur, je suis venu voir les funérailles de votre père.

Hamlet

Ne te moque point, s'il te plaît, mon cher condisciple :

C'était, je crois, pour voir les noces de ma mère.

Horatio

Le fait est, Monseigneur, qu'elles ont suivi de bien près (1. 2. 176-9).

Quant à Rosencrantz et Guildenstern, «mandés» par le roi («La nécessité où nous étions de vous employer / Nous a fait vous mander en hâte», 2. 2. 3-4) et chargés de la mission d'observer le comportement du prince puis d'en rendre compte, tout porte à croire qu'ils étaient eux aussi en voyage d'études (à Wittemberg probablement) et que seules les circonstances les ont ramenés dans ce Danemark qu'Hamlet s'est pris à détester : «Qu'avez-vous fait à la Fortune, mes bons amis, pour qu'elle vous envoie en prison ici ?» (2. 2. 244). Il leur demande sans détour, comme il l'a fait précédemment pour Horatio : «Mais, dites-moi, sur le grand chemin de l'amitié, que venez-vous faire à Elsenour ?» (2. 2. 278).

A Paris, à Wittemberg ou ailleurs, les jeunes Danois partis à l'étranger pour parfaire leur éducation et enrichir leur expérience savent que le voyage est une des clés de leur avenir, conformément à l'esprit qui inspira toute une tradition humaniste à la Renaissance. Même si la pièce de *Hamlet* n'est guère centrée, on le sait, sur le «voyage d'études», il est indubitable, cependant, que ce sujet n'est pas absent du contexte et contribue à créer une atmosphère qui met en relief le contraste entre le monde clos et oppressant du drame et l'ouverture sur un espace, même sélectif, de liberté.

Voyages professionnels : la troupe de comédiens itinérants

Il s'agit essentiellement d'une troupe de comédiens itinérants, dont la venue est annoncée par Rosencrantz : «Nous les avons dépassés en venant, et ils vont arriver, pour vous offrir leurs services» (2. 2. 329). C'est le statut même des comédiens, leurs difficultés, leurs conditions de vie qui sont ici évoqués. Pourquoi, en effet, «les tragédiens de la cité» sont-ils amenés à parcourir ainsi les provinces et les campagnes au lieu de résider sur place ? La connaissance de la chronique du temps dans l'Angleterre de Shakespeare nous aide à mieux comprendre ce court dialogue entre Hamlet et Rosencrantz :

Hamlet

Qui sont-ils, ces comédiens ?

Rosencrantz

Ceux qui avaient pour vous jadis tant de charme, les tragédiens de la cité.

Hamlet

Comment se fait-il qu'ils voyagent ? Pour la réputation comme pour le profit, ils auraient mieux fait d'y rester.

Rosencrantz

Ils en sont empêchés, je crois, par la récente innovation.

Hamlet

Sont-ils toujours aussi estimés, aussi suivis, que quand j'étais dans la cité ?

Rosencrantz

Non certes.

Hamlet

D'où vient cela ? Sont-ils rouillés ?

Rosencrantz

Non point, leur effort garde la même allure, mais il y a, Messire, une nichée d'enfants, de petits béjaunes, qui crient à tue-tête, et qu'on applaudit pour cela tyranniquement ! Ils ont aujourd'hui la vogue (...)

Hamlet

Comment, ce sont des enfants ? (...) Et ce sont des gamins qui l'emportent ? (2. 2. 340-78).

L'allusion est claire, assurément, à un événement qui survint à Londres à la fin de 1600, quand la troupe des «Garçons de la Chapelle» s'installa au théâtre de Blackfriars, représentant des pièces à grand succès de Ben Jonson et faisant une terrible concurrence aux acteurs adultes patentés des troupes traditionnelles qui se virent alors dans l'obligation, pour la plupart d'entre elles, de proposer leurs spectacles ici et là, à travers le pays. C'est cette querelle des théâtres (qui éclata au début de 1601), très certainement, et l'évocation de troupes itinérantes par nécessité, qui reste à l'arrière-plan de cette scène un peu digressive par rapport à l'action principale de la pièce. Il est clair cependant que, d'une certaine manière, l'arrivée des comédiens apporte comme une bouffée d'air frais dans cette cour danoise qui respire, nous a-t-on dit, un climat malsain : Hamlet, que tout l'acte I nous a

montré «vêtu des couleurs de la nuit» (1. 2. 68) et d'humeur sombre, se réjouit et les accueille avec toute la franche cordialité dont il est capable, répétant à chacun d'entre eux : «Bienvenue, mes maîtres, bienvenue à tous! Je suis ravi de te voir en bonne santé. Bienvenue, mes bons amis. Ah, mon vieil ami!» (2. 2. 440-4). Bien plus, elle crée un espace de liberté qui va permettre à Hamlet, en introduisant quelques vers de sa composition dans la pièce qui va être représentée devant le roi et la reine, d'exprimer son ressentiment et ses soupçons (2. 2. 565-70) et de vérifier si les aveux du Spectre sur la culpabilité de Claudius sont avérés : «Cette pièce est le piège / Où se prendra la conscience du roi» (2. 2.633-4).

Voyages diplomatiques et expéditions guerrières : où il est question de la Norvège, de la Pologne, de la Normandie, de la France et de l'Angleterre

Le Danemark, ce pays qu'oppressent des rumeurs de guerre, est aussi un lieu de passage très fréquenté, d'où partent pour l'étranger des courriers diplomatiques, ambassadeurs et autres messagers - et où reviennent ceux qui, comme Laërte, «revenu secrètement de France» (4. 5. 88) pour venger la mort de son père, ont des comptes à régler.

C'est ainsi que, dès les premières scènes, nous apprenons que le roi Claudius dépêche vers la Norvège deux diplomates chargés d'obtenir du vieux monarque qu'il empêche son neveu, le jeune Fortinbras, de porter atteinte à l'intégrité territoriale du Danemark (1. 2. 27-33) :

Et c'est vous, bon Cornelius, et vous, Voltimand,
Qu'ici nous désignons pour porter nos compliments au vieux
Norvège (1. 2. 34-5).

Les ambassadeurs, leur mission une fois accomplie, viennent rendre compte de leurs entretiens avec le roi de Norvège, d'où il ressort que le Danemark ne constituera pas la cible du belliqueux Fortinbras mais que ce dernier obtiendra toutefois l'autorisation de traverser le royaume afin de pouvoir conduire ses forces armées en Pologne (2. 2. 72-80). C'est en effet à l'acte IV que se concrétisent ces projets guerriers, quand Fortinbras met à exécution un plan de longue date préparé :

Fortinbras
Capitaine, allez de ma part saluer le souverain danois,
Et dites-lui que, d'après son autorisation promise, Fortinbras
Sollicite de traverser son royaume (4. 4. 1-4).

C'est en fait pour le dramaturge l'occasion d'établir un violent contraste entre la détermination sans faille du jeune général norvégien (qui va «conquérir un petit coin de terre / Qui n'a d'autre avantage que son nom», 4. 4. 18-9) et le caractère velléitaire du jeune prince danois dont «le père tué, la mère souillée / Devraient échauffer le sang et la raison/ Et qui laisse tout dormir » (4. 4. 57-9). Si la venue des comédiens avait eu pour effet de stimuler son imagination et son inventivité, celle de Fortinbras en revanche va susciter son désir d'agir et, en quelque sorte, le réveiller d'une torpeur qu'il qualifiait naguère lui-

même d'«oubli bestial»¹ : «Ah, que mes pensées désormais / Soient toutes sanguinaires ou dignes de mépris!» (4. 4. 65-6). L'on apprendra d'ailleurs un peu plus tard la victoire du «jeune Fortinbras, revenant vainqueur de Pologne» (5. 2. 361).

Autres voyageurs de passage au Danemark : tout d'abord, Lamond, ce «gentilhomme de Normandie» aux prouesses et exploits sans nombre (4. 7. 82-91) auquel Claudius fait allusion («Nous avons ici il y a deux mois un seigneur normand», 4. 7. 83) et que Laërte considère comme «le joyau, la perle de toute la nation» (4. 7. 92). Et puis encore, ces ambassadeurs anglais chargés d'apporter à Hamlet - mais trop tard! - la nouvelle de la mort de Rosencrantz et de Guildenstern : «C'est un spectacle affreux, et nos nouvelles d'Angleterre viennent trop tard.» (5. 2. 378-9).

Voyage initiatique : Hamlet part pour l'Angleterre

C'est le voyage en Angleterre qui constitue le moment critique de l'initiation de Hamlet. Ce voyage, en effet, voulu par le roi Claudius remplit un triple office. Il va permettre au roi d'éloigner Hamlet, devenu manifestement dangereux depuis l'esclandre soulevé par la représentation de *La Souricière*, la «pièce dans la pièce» proposée comme spectacle au couple royal. Mais il va, en fait, donner l'occasion au prince de faire la preuve de son courage et de son habileté dans le combat qui l'oppose au roi (ils sont, nous le savons, deux «puissants adversaires», 5. 2. 62). Il va enfin contribuer à la renaissance spirituelle de celui qui, tout au long de la pièce, vivait dans un cauchemar («J'ai de mauvais rêves», 2. 2. 261), accablé et profondément déprimé.

C'est dès l'acte III que germe dans la tête de Claudius l'idée d'éloigner Hamlet du Danemark, pour l'instant par mesure de prudence, au simple vu de la mélancolie envahissante qui s'est emparée de l'âme du jeune prince et, en quelque sorte, pour lui «changer les idées» :

Le Roi

Il y a je ne sais quoi dans son âme
Que couve sa mélancolie, et je soupçonne qu'une fois éclore,
La couvée sera dangereuse. Pour l'empêcher,
Ma prompte décision vient d'arrêter ceci :
Il va partir incontinent pour l'Angleterre,
Afin de réclamer notre tribut que l'on néglige.
Peut-être que les mers et le changement de pays
Chasseront par des spectacles divers
Cette affaire un peu trop ancrée dans son cœur (3. 1. 172-81).

De l'Angleterre, donc, considérée comme une thérapie...

Mais, après la scène de «la pièce dans la pièce» (3. 2) - où Claudius a trahi son émotion en assistant à la représentation à peine déguisée de cet assassinat fratricide dont il a été lui-même l'auteur («Si jamais il blêmit, / Je saurai ce qu'il me restera à faire», 2. 2.

¹ Voir Maurice Abiteboul, « 'Oublieuse mémoire' : la mémoire et l'oubli dans *Hamlet* », in Maurice Abiteboul, éd., *Lecture d'une oeuvre : Hamlet de Shakespeare* (Paris : Editions du Temps, 1996), 45-61.

626-7, avait dit Hamlet) -, le roi, sentant le danger se préciser, va précipiter le mouvement et agir en extrême urgence : «Equipez-vous, s'il vous plaît, pour cette traversée immédiate» (3.3. 24). Le voyage en Angleterre n'est plus seulement considéré, dès lors, comme un remède à la mélancolie de Hamlet, mais bien comme un moyen préventif destiné à «mettre une entrave à ce danger/ Qui court d'un pied trop libre » (3. 3. 25-6). Comme le dit très clairement Claudius à Rosencrantz et Guildenstern :

Je vais de ce pas dresser vos instructions
Et il partira avec vous pour l'Angleterre.
L'état de notre royaume ne saurait admettre
Si près de nous le risque que ses extravagances
Font croître d'heure en heure (3. 3. 3-7).

Mais l'acte irréfléchi de Hamlet qui, dans la scène de la chambre (*closet scene*), sentant un frémissement derrière la tenture, tue accidentellement Polonius pensant avoir alors avoir affaire au roi (« Adieu, pauvre imbécile, indiscret, curieux! / Je t'avais pris pour ton maître», 3. 4. 31-2), fera dire à Claudius, dans une exclamation d'horreur rétrospective : «Si j'avais été là, c'eût été moi» (4. 1. 13). Pour lui, désormais, il ne peut plus être question uniquement d'*éloigner* temporairement Hamlet, mais bien de l'*éliminer*, de s'en débarrasser définitivement, comme l'atteste explicitement sa déclaration faite en aparté :

Et toi, l'Anglais, si tu fais cas de mon amitié,
(...) Tu ne saurais accueillir froidement notre royal dessein,
Lequel implique absolument, par des lettres conformes
A son objet, la mort immédiate d'Hamlet (4. 4. 60-7).

De l'Angleterre considérée radicalement comme «la fin du voyage»...

Quelles que soient en tout cas les arrière-pensées des uns ou des autres, il est bien clair pour tout le monde que le voyage en Angleterre sera de la plus grande importance. Claudius, toujours diplomate, va justifier auprès de Hamlet ce départ comme devant lui être salutaire, mais une «petite phrase» lui échappe («Oui, si tu connaissais mes intentions», 4. 3. 49) que Hamlet interprète sans difficulté, sachant la lire entre les mots :

Le Roi
Pour ta sécurité personnelle, Hamlet, qui nous est chère,
Ce que tu as fait, et que nous regrettons profondément,
T'oblige à partir avec une hâte fouguese. Donc, prépare-toi,
Le navire est prêt, le vent favorable ;
Tes compagnons t'attendent, tout est préparé
Pour l'Angleterre.
Hamlet
Pour l'Angleterre ?
Le Roi
Oui, Hamlet.
Hamlet
Parfait.

Le Roi

Oui, si tu connaissais mes intentions.

Hamlet

Je vois un Chérubin qui les voit. Mais, entendu, va pour l'Angleterre! (4. 4. 42-50).

Le voyage pour l'Angleterre semble convenir à Hamlet.

Et de fait, c'est en partant pour l'Angleterre qu'il va parvenir enfin à faire ses preuves, à acquérir la maîtrise qui tant lui faisait défaut, à prendre des décisions rapidement et à les exécuter sans délai (l'épisode avec les pirates relaté dans sa lettre à Horatio en fait foi, 4. 6. 10-30), à accomplir des actions décisives, comme celle de sceller le destin de ses deux compagnons de voyage, Rosencrantz et Guildenstern, qu'il envoie à la mort sans le moindre remords («Ma conscience n'en a cure», 5. 2. 58), sans même que «leur soit octroyé le temps de se confesser» (5. 2. 47).

Mais surtout, c'est avec une sérénité toute nouvelle que Hamlet revient de ce voyage qui prend alors vraiment des allures de voyage initiatique. Tout parcours de cette nature, en effet, comporte des passages périlleux, des traversées de ponts ou de portes étroites qu'il faut franchir victorieusement avant que soit réalisé l'accomplissement final ; c'est que «l'existence humaine arrive à la plénitude par une série de rites de passage, en somme d'initiations successives».² L'épreuve dangereuse que doit surmonter Hamlet avant de parvenir au terme de son initiation réside précisément dans le voyage qu'il lui faut effectuer en Angleterre.³ S'il triomphe ainsi d'une difficulté majeure, en revenant indemne de ce qui devait être son «dernier voyage», Hamlet n'en a pas pour autant terminé avec cette initiation qui doit lui permettre de réintégrer la communauté de ses semblables qu'il s'était depuis tant de temps ingénié à fuir. Son retour au Danemark en effet n'équivaut pour l'heure qu'à une étape supplémentaire sur la voie de l'accomplissement, autre forme de «conclusion à souhaiter dévotement » (3. 1. 63). Mais son impatience, sa fébrilité ont été largement domptées. Hamlet, de plus en plus, saura faire confiance à la Providence, comprenant que sa participation à l'infléchissement du destin des hommes est dérisoire par comparaison avec les décrets du Ciel : «Pas un moineau ne tombe sans une disposition spéciale de la Providence (...) Le tout est d'être prêt» (5. 2. 230-4).

Le retour de Hamlet au Danemark est, à plus d'un titre, symbolique. On se souvient, en effet, qu'il dénonçait son appartenance à la communauté danoise comme une forme d'emprisonnement intolérable («Le Danemark est une prison», 2. 2. 249). Or le voici à présent, au moment où son voyage s'achève, qui revendique cette même appartenance : «Je suis Hamlet le Danois!» (5. 1. 280), proclame-t-il fièrement pour la première et dernière fois dans la pièce, affirmant en même temps son identité préservée (malgré la folie qui parfois menaçait dangereusement son équilibre psychique) et son appartenance à la communauté de son peuple - qu'il aura en fin de compte victorieusement protégé des risques de contamination que comportait la souillure originelle (l'assassinat du roi Hamlet par son propre frère Claudius).⁴

² Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane* (Paris : Gallimard, 1965 ; coll. « Idées », 1985), 153.

³ Voir Maurice Abiteboul, *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare* (Avignon : ARIAS, 1995), 411-25.

⁴ *Ibid.*, 440-55.

Voyage au pays des ombres : le Revenant

Il ne serait peut-être pas abusif de parler de «voyage au bout de la nuit» pour la belle Ophélie, qui, après avoir eu le cœur brisé en assistant à l'étrange métamorphose de Hamlet, après avoir été plongée dans le désespoir par la mort de son père, perd peu à peu la raison et finit par se suicider. Sans doute, en revanche, serait-ce se livrer à un abus de langage que de prendre à la lettre les déclarations de Hamlet concernant Polonius, qu'il aurait, dit-il, envoyé «au Ciel» (4. 3. 36) ou son projet d'envoyer Claudius «en Enfer» (3. 4. 95).

Mais il est dans la pièce une sorte de voyage, aller-retour semble-t-il, que l'on ne saurait considérer autrement qu'en son sens strict : celui qu'effectue le Spectre, «visiteur du soir» qui ne s'annonce qu'à la nuit tombée. Il est un revenant qu'une conscience troublée empêche de reposer paisiblement pour l'éternité et qui à l'aurore, avant que le coq n'ait chanté trois fois, s'en retourne au pays des ombres, le Purgatoire, où il demeure en résidence provisoire. Ses premières apparitions, signalées par Marcellus («Alors, a-t-il reparu cette nuit ?», 1. 1. 21), se renouvellent en présence d'Horatio d'abord (1. 1. 41-51), puis de Hamlet lui-même (1. 4. 38-86). Son retour du royaume des ombres dénote une anomalie que Hamlet n'a aucune peine à déceler : «L'ombre de mon père, en armure! Quelque chose va mal!» (1. 2. 254). La question qui se pose alors est de savoir d'où revient le Spectre (de l'Enfer ou du Paradis ?). Hamlet pose clairement l'alternative :

Que tu sois un esprit tutélaire ou un lutin damné,
Que tu viennes apporter des souffles célestes ou des rafales de
l'Enfer (1. 4. 40-1).

Il s'avère bientôt que le Spectre revient en fait du Purgatoire où il est condamné à souffrir jusqu'à ce qu'il ait réussi à se laver de ses péchés :

Je suis l'esprit de ton père,
Condamné pour un temps fixé à revenir la nuit,
Et renfermé à jeun dans les flammes le jour,
Jusqu'à ce que les crimes odieux commis dans ma vie naturelle
Soient purgés par le feu (1. 5. 9-13).

Ayant fait ses recommandations à son fils, il disparaît (1. 5. 1-90) pour ne plus reparaitre que dans la «scène de la chambre» (*closet-scene*) (3. 4. 102-37), afin de «gourmander [son] fils musard» (3. 4. 107) et pour lui rappeler :

Le seul objet de ma visite
Est d'aiguiser ta volonté presque émoussée (3. 4. 110-1).

Les voyages du Spectre sur la terre sont, on le voit, une question de vie ou de mort éternelle. Pour qu'il puisse repartir et ne plus avoir à «revenir», il faut qu'il trouve l'apaisement que pourrait seule lui procurer la vengeance divine - dont il charge Hamlet de se faire l'instrument -, c'est-à-dire la justice rétributive qui doit pouvoir, par le châtimement de l'usurpateur fratricide Claudius, rétablir l'ordre naturel perturbé et restaurer la loi divine.

Hamlet pressentait que ce serait là une rude tâche lorsqu'il se lamentait, à la fin de l'acte I, avec ces mots :

Ce siècle est désarticulé : ah, quelle malédiction
Que d'être né pour avoir la mission de le remettre droit (1. 5.
189-90).

Dans *Hamlet*, qu'il s'agisse de simples voyages d'études, de missions diplomatiques, d'expéditions guerrières ou de tournées organisées par des troupes de comédiens itinérants, les déplacements ont toujours pour effet de suggérer une fébrilité, une agitation, une mobilité qui n'affectent que les rapports culturels, sociaux ou politiques. Mais quand il est question de voyage initiatique, on comprend que ces enjeux sont dépassés, que ce sont les bouleversements de l'âme elle-même qui sont en cause, que tout questionnement met en perspective les limites d'un itinéraire spirituel. La dimension métaphysique - voire théologique - enfin, sur laquelle s'ouvrent les mystérieux parcours empruntés par le Spectre, témoigne de la fascination qui peut s'exercer pour «ce pays inconnu dont la frontière / Ne voit jamais repasser aucun voyageur » (3. 1. 79-80).

Maurice ABITEBOUL
Université d'Avignon

PERICLÈS DE SHAKESPEARE : «AVENTURES ET FORTUNES» D'UN PRINCE VOYAGEUR.

La pièce de Shakespeare intitulée *Périclès, Prince de Tyr* conte les «aventures et fortunes dudit Prince: De même que, Les non moins étranges et excellents accidents marquant la Naissance et la Vie de sa Fille Marina¹». Inscrite au Registre des Libraires en 1608 et publiée en 1609, elle dramatise les différentes étapes de la vie, du voyage de Périclès en Méditerranée et en mer Egée. Si la pièce pose un problème d'authenticité², elle fait partie du canon shakespearien³ et est considérée comme le premier des drames romanesques⁴, ces pièces qui marquent la fin de la carrière du dramaturge. Avec ces drames romanesques, on entre dans un monde fabuleux dont *Périclès* ouvre les portes.

Périclès a pour principale source l'histoire d'Apollonius de Tyr contée par le poète John Gower - contemporain de Chaucer - dans son poème *Confessio Amantis*. La pièce de Shakespeare, non seulement convoque le poète médiéval Gower - qui apparaît à six reprises pour commenter l'action - mais, s'appuie également sur le goût très prononcé pour les récits de voyages qu'entretenait le Moyen Age et que cultivaient les contemporains de Shakespeare. *Périclès* est ainsi la mise en action d'un récit contenant les aventures, les exploits d'un héros soumis à l'épreuve du voyage. L'instrument de cette épreuve est la mer qui, dans ce récit mythique, prend parfois valeur symbolique. Finalement, ce drame romanesque opère une renaissance où les héros se retrouvent et où le romanesque devient «comme une transcendance à l'aventure⁵».

1. Dramatisation d'un «voyage du pèlerin»

Avec *Périclès*, Shakespeare met en scène des aventures imaginaires et illustre le thème de la vie que les poètes aiment à comparer à une longue série d'épreuves qu'il faut

1 Le titre complet sous lequel la pièce apparaît en 1609 est le suivant : *THE LATE, and much admired Play, Called Pericles, Prince of Tyre. With the true Relation of the whole Historie, adventures, and fortunes of the said Prince: As also, The no lesse strange, and worthy accidents, in the Birth and Life, of his Daughter MARIANA, As it hath been divers and sundry times acted by his Majesties Servants, at the Globe on the Banck-side. By William Shakespeare. Imprinted at London for Henry Gosson, and are to be sold at the signe of the Sunne in Pater-noster row, &c. 1609.*

2 On ne débat pas ici de ce problème. Il est toutefois vraisemblable que les deux premiers actes n'ont pas été composés par Shakespeare; quant aux trois derniers, ils semblent bien avoir été intégralement écrits par Shakespeare. Pour plus de détails sur ce point, voir l'introduction de F. D. Hoeneger pour les éditions Arden (London : Methuen & Co Ltd, 1963). Les citations en anglais sont tirées de ces éditions The Arden Shakespeare.

3 Même si c'est la seule pièce du canon shakespearien absente du *Folio* de 1623, publié sept ans après la mort de Shakespeare, *Périclès* est généralement considérée comme faisant partie de ce canon, alors constitué de trente-sept pièces.

4 Les autres pièces regroupées dans ce genre dramatique sont *Cymbeline* (1609), *Le Conte d'hiver* (1610) et *La Tempête* (1611).

5 Henri Fluchère, *Shakespeare, Oeuvres complètes*, vol. 2 (Paris : Gallimard, 1959) clxxxiv. Les citations en français sont tirées de ces éditions Gallimard.

surmonter avant de pouvoir conquérir le bonheur. Ici, le dramaturge «matérialis[e] la métaphore⁶». La dimension purement allégorique qui caractérise les *Moralités* - genre théâtral d'inspiration religieuse très populaire en Angleterre aux quinzième et seizième siècles -, et que l'on retrouve plus tard si bien illustrée par John Bunyan dans son *Voyage du Pèlerin* (1678-1684), s'estompe ici. On passe du monde de l'abstraction à celui de la représentation, avec la quête du Prince de Tyr et les épreuves qu'il doit traverser.

a) La quête d'un prince-voyageur

Dès le début de la pièce, le voyage de Périclès prend des allures de croisade. Le héros possède tous les attributs du chevalier et se comporte comme tel. Au centre de sa quête se trouve l'amour. La société chevaleresque, au douzième siècle, devient plus raffinée et offre à la femme une place privilégiée. Le chevalier remplace ainsi l'amour de Dieu par l'amour courtois. Grâce à ses prouesses, et parfois au péril de sa vie, il s'efforce de gagner l'amour de la femme convoitée. C'est bien ce que représente la première scène de la pièce. L'objet de la quête de Périclès est la fille d'Antiochus, le puissant roi d'Antioche. Cette scène réunit bien l'amour, la femme et la mort, tous trois au cœur de la culture chevaleresque et de la quête du chevalier. Ainsi, afin de pouvoir épouser la fille d'Antiochus, Périclès doit risquer sa vie :

Antiochus : Jeune Prince de Tyr, vous êtes pleinement instruit
Des dangers de la tâche que vous entreprenez.

Périclès : Oui, Antiochus, et, l'âme
Enhardie par la gloire d'un tel triomphe,
Je ne m'inquiète pas de la mort dans une telle entreprise.⁷

Mais, il ne s'agit pas ici de conquérir la belle, arme à la main. La première épreuve que doit surmonter Périclès est la résolution d'une énigme. Le danger n'en est pas moins grand et, comme le souligne Antiochus à Périclès, l'échec sera fatal :

Lis donc l'énigme;
Si l'ayant lue, tu ne peux l'expliquer, il est décrété
Que tu périras comme tous ceux que tu vois là.⁸

Périclès compare toutefois cette épreuve à un combat, prouvant ainsi sa totale adhésion à l'esprit chevaleresque :

Comme un hardi champion, j'entre dans la lice
Et je ne prends plus conseil
Que de ma loyauté et de mon courage.⁹

6 Voir Henry Suhamy, *Shakespeare* (Paris : Editions de Fallois, 1996) 247.

7 *Antiochus* : Young prince of Tyre, you have at large receiv'd / The danger of the task you undertake. / *Pericles* : I have, Antiochus, and with a soul / Embolden'd with the glory of her praise, / Think death no hazard in this enterprise. (I. i. 1-5)

8 «[...] read the conclusion then : / Which read and not expounded, 'tis decreed, / As these before thee thou thyself shalt bleed.» (I. i. 57-9)

Mais, la quête de l'amour n'aboutit pas car Périclès devine que la princesse n'est pas cette pucelle que tout chevalier cherche à mériter par ses prouesses. Il trouve la solution de l'énigme qui lui dévoile le caractère incestueux de la relation qu'entretient Antiochus avec sa fille. Cette «guerre d'amour»¹⁰ ne vaut pas la peine, ni le risque d'être livrée. Périclès s'écarte du mal en quittant Antioche et échappe ainsi à la mort (Antiochus veut l'éliminer pour préserver son horrible secret : I. i. 144-59). Périclès refuse le péché en renonçant à celle pour qui il avait risqué sa vie. Il réussit sa première épreuve en découvrant le vrai visage du mal. Il reste dans le droit chemin et peut continuer son périple.

Toutefois, Périclès retourne à Tyr sans avoir conquis l'objet de sa quête. Le fait d'avoir pris la fuite et de ne pas avoir affronté le «dragon» ne peut que le laisser insatisfait. Il n'a pas pu gagner «cette belle Hespéride»¹¹. Cette référence qui renvoie au plus célèbre des héros grecs, Hercule, confère aux aventures du prince de Tyr une dimension mythique. La dramatisation de ce récit légendaire présente donc Périclès comme un héros. Il est ici au début de son voyage et va devoir affirmer ce statut. Cette dimension héroïque est mise en scène à l'acte suivant. Après avoir essuyé une tempête, Périclès se trouve sur les rivages de Pentapolis, pays gouverné par le «bon Simonide»¹² qui donne un tournoi en l'honneur de sa fille. Le prince de Tyr, après avoir retrouvé son armure, décide de prendre part au tournoi. L'honneur, que la civilisation médiévale «courtoise» exacerbe et met au service de la femme, est bien l'objet de la quête de Périclès : «Maintenant, que l'honneur soit l'unique but de mes efforts!»¹³ Alors que la nature de la première épreuve a seulement permis à Périclès de se comparer à un «hardi champion [qui] entre dans la lice» (I. i. 62), il va effectivement entrer dans la lice, comme le précise l'indication scénique : [*Pentapolis. Une plate-forme conduisant à la lice...*]¹⁴. On passe ainsi du monde de la similitude - exprimée à travers la figure rhétorique de la comparaison -, du monde des apparences - la beauté et la douceur de la fille d'Antiochus, ainsi que la courtoisie du roi, masquent l'inceste et le crime - à celui de la concrétisation de l'action et de la vérité. Périclès prouve ainsi sa véritable valeur : en remportant le tournoi, grâce à ses talents de danseur et sa courtoisie naturelle, il gagne le cœur de Thaisa. Il est la représentation du courtisan idéal¹⁵ - héritier des valeurs chevaleresques du Moyen Âge - réalisant l'équilibre parfait corps-esprit grâce à sa grande maîtrise des armes et des arts : «Mon éducation a été celle des arts et des armes»¹⁶. Quant à Simonide, à la différence d'Antiochus, il est prêt à offrir sa fille au plus méritant, et il rejette

9 «Like a bold champion I assume the lists, / Nor ask advice of any other thought / But faithfulness and courage.» (I. i. 62-4)

10 «[...] Cupid's war» (I. i. 39)

11 «[...] this fair Hesperides» (I. i. 28). La littérature élisabéthaine fait fréquemment l'amalgame entre les filles d'Hespérus et le jardin dans lequel se trouvait l'arbre aux pommes d'or, fruits qu'elles gardaient avec l'aide du dragon Ladon.

12 «[...] the good Simonides.» (II. i. 100)

13 «Then honour be but equal to my will» (I. i. 164)

14 [The Same. A public Way leading to the Lists...] (II. ii)

15 Le portrait du courtisan idéal est dressé par Baldassar Castiglione dans son ouvrage intitulé *Le Livre du Courtisan* (1528). Ce livre servait de modèle, de guide de conduite aux courtisans de nombreuses nations européennes.

16 «My education been in arts and arms;» (II. iii. 82)

le monde des apparences, ne se laissant pas influencer par l'état de délabrement de l'équipement du chevalier Périclès :

Folle est l'opinion qui nous fait juger
L'homme intérieur par l'accoutrement extérieur.¹⁷

A Pentapolis, la quête de Périclès prend une dimension, un sens nouveaux : il trouve l'amour en la personne de Thaisa et retrouve l'honneur qu'il n'avait pu faire triompher à Antioche. Toutefois, cet amour va lui être enlevé. Il va devoir poursuivre sa quête, surmonter d'autres épreuves, celle du voyage notamment.

b) L'épreuve du voyage : les différentes étapes d'un parcours initiatique

De tous les héros shakespeariens, Périclès est probablement celui qui voyage le plus. L'énigme qu'il résout à Antioche agit comme une sorte de déclic. Elle le met en présence du mal, de l'inceste alors qu'il croyait trouver l'Amour et l'innocence. Il prend alors la fuite et ne trouvera le repos que lorsque le bien sera restauré. Ainsi, de retour à Tyr (I. ii.), Hélicanus, seigneur de Tyr, témoin de l'agitation qui a envahi l'âme de son prince, lui conseille de «voyage[r] pendant quelque temps»¹⁸. Hélicanus donne aux autres seigneurs du royaume des éclaircissements quant au départ du prince et précise qu'il s'est «jeté au milieu des périls d'une navigation qui à chaque minute le met entre la vie et la mort.»¹⁹ A la recherche de la paix intérieure, perdue par peur des représailles d'Antiochus, Périclès devient une sorte de

«pèlerin éternel à la recherche de la manifestation divine, en même temps qu'il est aussi à la recherche de sa propre identité, toujours en marche, tantôt vers la vie s'il sait surpasser les épreuves qui sont sur son chemin, tantôt vers la mort s'il n'est pas le plus fort dans son affrontement avec ceux qui s'opposent à la poursuite de son but.»²⁰

Le courage, la patience, la foi et la résignation de Périclès lui permettent de surmonter les épreuves. Il ne rencontre pas d'opposants directs lors de son cheminement, si ce n'est les tempêtes. Il se soumet aux caprices de la Fortune. Homme sans défaut, ces épreuves ne sont pas des punitions, mais plutôt des étapes successives qui rapprochent le protagoniste du bonheur, de l'état de plénitude recherché. Gower, le poète médiéval qui a pour rôle de présenter, résumer et commenter l'action de la pièce, souligne le fait que la vie de Périclès est régie par la Fortune :

Enfin la Fortune, lasse de mal faire,

17 «Opinion's but a fool, that makes us scan / The outward habit by the inward man.» (II. ii. 55-6)

18 «[...] go travel for a while» (I. ii. 106)

19 «So puts himself unto the shipman's toil / With whom each minute threatens life or death.» (I. iii. 23-4)

20 Francis Ducluzeau, *Le Monde du Graal* (Monaco : Éditions du Rocher, 1997) 66.

L'a jeté à la côte pour le mettre à l'aise.²¹

Périclès se retrouve ainsi sur les rivages de Pentapolis. Après un épisode heureux où il épouse Thaisa, il doit retourner à Tyr pour apaiser ses sujets. Mais, comme l'indique Gower, «l'humeur de la Fortune / change encore...»²² Thaisa meurt en mettant au monde une fille, au plus fort de la tempête. Le prince est conscient de subir la volonté divine. D'abord furieux («O dieux! / Pourquoi nous faire aimer vos dons splendides, / Et nous les enlever immédiatement?»²³), il se résigne et accepte la volonté divine. La colère fait place à l'espoir, celui d'un avenir meilleur pour sa fille qu'il baptise Marina : «Que les dieux bons jettent sur elle leur plus bienveillant regard!»²⁴

Les dieux infligent à Périclès l'épreuve de la séparation, une double séparation : d'abord celle causée par la mort de sa femme, puis par la perte de sa fille qu'il avait confiée à Cléon, gouverneur de Tharse, et à sa femme Dionysa. Shakespeare développe alors une intrigue double. Marina est également soumise à l'épreuve du voyage qui va la mettre en présence de la luxure dans un bordel de Mytilène. Quant à Périclès, après un aller-retour à Tharse, poussé par les vents, il ancre son bateau près des côtes de Mytilène. Il retrouve sa fille, et se laissant toujours guider par les dieux (Diane lui apparaît dans une vision, V. ii. 238-47), il se rend à Ephèse. Là, il a la surprise de revoir Thaisa vivante, sauvée par Cérémon, seigneur d'Ephèse (III. ii). Ainsi, après avoir erré sur les mers, de royaumes en royaumes, Périclès trouve le bonheur complet, l'Amour, objet de sa quête. Cette quête prend une dimension spirituelle : le parcours initiatique, semé d'embûches, a permis à Périclès de s'éloigner de la luxure (lorsqu'il fuit Antioche) pour aller vers la lumière divine, celle du temple de Diane à Ephèse.

C'est ce voyage physique, aux résonances mythiques de récit légendaire qui met en scène des Dieux - Diane en l'occurrence -, que Shakespeare représente. Il se détache de la Moralité et de sa lutte allégorique du Bien contre le Mal. Il est peut-être plus près du Miracle - qui retrace la vie des Saints - avec notamment la présence d'un personnage chorique qui présente l'action, et l'intervention des pouvoirs divins. Mais, le message didactique n'est pas aussi explicite que dans ce genre de théâtre médiéval. Avec *Périclès*, en effet, le dramaturge offre plutôt la représentation d'un voyage imaginaire qui permet au spectateur de voyager - par l'intermédiaire de Gower et de sa propre imagination - dans un monde où le romanesque permet à l'amour de vaincre la mort.

II. La mer, la femme et la mort : force symbolique et poétique

Dans *Périclès*, le voyage s'effectue en mer. C'est elle qui contient la destinée de Périclès, celle de Thaisa et celle de Marina. C'est elle qui, au gré des tempêtes qui l'agitent, définit et rythme les différentes phases de l'action. La vision du mal que le prince de Tyr découvre à Antioche bouleverse son âme et il décide de calmer la tempête intérieure qui l'agite en se soumettant à l'épreuve du voyage. Sa première étape est Tharse, qu'il sauve de

21 «Till fortune, tir'd with doing bad, / Threw him ashore, to give him glad» (II. chor. 36-7)

22 «[...] but fortune's mood / Varies again...» (III. chor. 46-7)

23 «O you gods! / Why do you make us love your goodly gifts, / And snatch them straight away?...» (III. i. 22-4)

24 «Now the good gods throw their best eyes upon't!» (III. i. 37)

la famine. Mais, en reprenant la mer, il essuie une tempête qui détruit son navire et anéantit son équipage. La mer qui lui a tout pris opère une sorte de dépouillement, étape nécessaire afin de pouvoir reconstruire son identité. Pour ce faire, elle lui restitue son armure que des pêcheurs remontent dans leurs filets sur les rivages de Pentapolis (II. i. 115-65). Cette armure lui permet de trouver l'amour que la mer ne va pas tarder à lui reprendre. La mer traduit donc une structure qui correspond au schéma amour-perte-retrouvailles. Outre ce rôle structural qui alimente le thème du voyage, la mer se charge de significations symboliques et pénètre également le langage auquel elle transmet une force poétique.

a) La mer, la mort et la mère ou le symbolisme du Un, du Deux et du Trois

«La liaison est immémoriale dans l'imaginaire humain entre la mer, la mort et la mère...»²⁵ Dans *Périclès*, toutes trois entretiennent des liens très forts. Lorsque Périclès, après un premier échec dans sa quête de l'amour, prend la mer pour Tharse une première fois, il «fuit le paradis de sa jeunesse innocente»²⁶. Il coupe les liens avec sa - mère - patrie et la «rude mer» lui arrache l'héritage familial, l'armure de son père en l'occurrence. La mer réalise donc cette première étape nécessaire dans la quête de soi, de l'Amour qui consiste

à sortir de cette unité indifférenciée et mélangée, de cet état
d'amour fusionnel et dépendant qui est si souvent nostalgie de
l'enfant en nous...²⁷

Il faut que Périclès «grandisse», affirme sa propre identité. C'est ce qu'il fait à Pentapolis lorsqu'il remporte le tournoi qui «est bien l'épreuve mystique de la chevalerie, où le courage et l'honneur rivalisent avec la générosité et la modestie.»²⁸ Il prouve sa valeur et peut remplacer la mère par une autre femme, sa propre épouse. Il coupe ainsi le cordon ombilical et peut à son tour devenir père. C'est effectivement le cas lorsque Thaisa met au monde une fille, en pleine mer. En donnant la vie, la mère perd la sienne. Cette scène réalise la fusion mer-mère-mort. Marina, au nom symbolique, subit une double tempête : celle qui rugit en mer et celle de sa naissance, encore plus violente pour elle. Périclès, quant à lui, est confronté en même temps à la vie et à la mort. C'est la deuxième étape dans sa quête de l'Amour, la symbolique du Deux qui consiste «à passer par cette dualité marquée par le conflit, l'opposition, la séparation et la différenciation...»²⁹ Lorsque Thaisa meurt en mer, le prince ne peut lui offrir autre chose que cette «tombe liquide»³⁰ qu'il évoquait lorsqu'il s'échoua à Pentapolis et jette son cercueil à l'eau.

Pour Marina, ce monde est «comme une perpétuelle tempête / Qui [l']emporte loin de [s]es amis»³¹ jusqu'à ce que, sur une mer calme, elle retrouve son père dont le bateau est ancré près des côtes de Mytilène. Cette ville est «[...] tout occupée / De célébrer la fête

25 *Encyclopédie des symboles*, dir. Michel Cazenave (Turin : Le Livre de Poche, 1996) 405.

26 Suhamy 248.

27 Ducluzeau 19.

28 Fluchère clxxxvi.

29 Ducluzeau 19.

30 «[...] wat'ry grave» (II. i. 10)

31 «This world to me is as a lasting storm, / Whirring me from my friends.» (IV. i. 19-20)

annuelle du dieu Neptune»³², dieu de la Mer qui ce jour-là se montre peut-être plus clément. La dernière étape, la symbolique du Trois, est donc amorcée et se matérialisera totalement lorsque Périclès et Marina retrouveront Thaisa (V. iii.). Périclès semble bien avoir progressé dans sa quête et trouve en fin de pièce «un amour qui ne soit ni Un ni Deux mais qui soit l'alliance du Trois.»³³ Le nombre Trois est celui de la Trinité, sans lequel «il n'y a pas de relation possible et harmonieuse [...] : en amour, il y a celui qui aime, celui qui est aimé, et l'amour, présent entre les deux.»³⁴ C'est bien ce que représente la dernière scène de la pièce : Périclès qui aime Thaisa se retrouve avec le fruit de leur amour, Marina. Dans *Périclès*, la mer permet ainsi un aller-retour vie-mort et amour-mélancolie. Elle est le véhicule de la progression spirituelle du prince, en harmonie avec les Dieux comme le prouve la musique céleste qu'il est le seul à entendre. Périclès est donc «en accord parfait avec lui-même, avec les autres et avec le monde. Il prend ainsi part à l'harmonie universelle en retrouvant sa propre harmonie...»³⁵

b) Force poétique de la mer

Les tempêtes, sauf celle au début du troisième acte, ne sont pas représentées sur scène. Elles puisent donc leur force non dans la représentation, mais dans le langage. C'est lui qui véhicule auprès du spectateur l'image de ces flots destructeurs. Ainsi, Gower, qui joue le rôle du Chœur, décrit le déchaînement des éléments dans ses octosyllabes rimés, comme au deuxième acte :

En effet déjà le vent se met à souffler;
Le tonnerre en haut, en bas les lames
Donnent de telles secousses que le navire,
Qui devait le protéger, naufrage et se brise;³⁶

Le style archaïque du poète médiéval opère, par rapport au reste de la pièce, un contraste qui crée un «dépaysement stylistique»³⁷. La tempête, contenue dans cette description rigide de Gower, prend toute son ampleur dans le discours shakespearien que l'on reconnaît à partir du troisième acte. Au début de cet acte, la tempête durant laquelle Thaisa accouche et meurt est représentée. La force poétique de cette première scène de l'acte III est d'autant plus forte qu'elle reprend l'action annoncée par Gower. Ce «terrible orage» dans l'octosyllabe du poète médiéval change de physionomie dans le vers shakespearien :

O dieu de ce vaste abîme, réprime ces vagues
Qui éclaboussent le ciel et l'enfer; toi qui
Commandes aux vents, emprisonne-les dans l'airain,

32 «[...] The city striv'd / God Neptune's annual feast to keep...» (V. chor. 16-7)

33 Ducluzeau 20.

34 Ducluzeau 20.

35 Jean-Luc Bouisson, *Les rapports de la musique et du duel dans le théâtre de Shakespeare* (Doctorat de l'Université d'Avignon, 1998) 361.

36 «For now the wind begins to blow; / Thunder above and deeps below / Makes such unquiet that the ship / Should house him safe is wrack'd and split;» (II. chor. 30-3)

37 Suhamy 247.

Après les avoir rappelés de ces profondeurs!...³⁸

La présence des dieux («The god of this great vast», «thou» pour Eole), du ciel et de l'enfer, l'allusion biblique (Saint Matthieu VIII, 26 : «[...] rebuked the winds and the sea...»), les allitérations (en *w, h, t* au vers 2), des mots comme *great, vast, deep* confèrent une force à la tempête qui prend une dimension divine, universelle.

Cette intensité poétique se retrouve dans la même scène avec l'image de la mer qui devient une «tombe liquide» :

[...] je n'ai même pas le temps
De te déposer selon les rites de la tombe; sur le champ
Il faut que je te jette dans le limon des mer, à peine couverte du
cercueil;
Là, au lieu du monument funèbre
Et des lampes à jamais allumées, la baleine vomissante
Et les flots grondants pèseront sur ton corps
Gisant parmi de simples coquillages...³⁹

Cette force poétique de la mer contient l'essence même du drame qui est de montrer à l'homme sa vraie nature. C'est ce que contient la remarque de Périclès sur le discours de pêcheurs :

Comme ces pêcheurs prennent texte de la gent squameuse des
mers
Pour dénoncer les infirmités humaines!
Comme ils savent extraire de l'empire liquide
Tout ce qui chez les hommes est louable ou blâmable!⁴⁰

Dans son épilogue, Gower confirme le sens du drame qui nous a présenté, au cours de ce long voyage, des personnages «louable[s] ou blâmable[s]». La mer contient ce sens et permet au discours de le diffuser, bénéficiant de la force poétique que le dramaturge lui confère. Elle parle ainsi à l'imagination du spectateur et déclenche en lui émotions et prise de conscience du bien et du mal.

III. La re-naissance : un voyage romanesque vers la vie

38 «The god of this great vast, rebuke these surges, / Which wash both heaven and hell; and thou that hast / Upon the winds command, bind them in brass, Having call'd them from the deep!...» (III. i. 1-4)

39 «[...] nor have I time / To give thee hallow'd to thy grave, but straight / Must cast thee, scarcely coffin'd, in the ooze; / Where, for a monument upon thy bones, / And e'er-remaining lamps, the belching whale / And humming water must o'erwhelm thy corpse, / Lying with simple shells...» (III. i. 58-64)

40 «How from the finny subject of the sea / These fishers tell the infirmities of men; / And from their wat'ry empire recollect / All that may men approve or men detect!» (II.i. 48-51)

A la différence des tragédies, dans *Périclès*, ce n'est pas la mort qui triomphe mais la vie. Premier drame romanesque du dramaturge, la pièce ouvre la porte d'un monde où magie et volonté divine permettent des réunions improbables. Avec les *Romances* qui marquent la fin de la carrière de Shakespeare, le spectateur effectue une sorte de retour aux sources du roman, ce genre qui conte les aventures des chevaliers, telles qu'elles apparaissent dans la légende arthurienne de Chrétien de Troyes. *Périclès* fait renaître «de ses cendres»⁴¹ le poète médiéval Gower, personnage chorique, «[p]our chanter une chanson qui se chantait jadis»⁴², tel un troubadour.

La première renaissance est donc littéraire avec la mise en scène de la quête et des épreuves du prince-chevalier, ce chevalier dont les aventures sont au centre de la littérature médiévale. La deuxième renaissance est spirituelle. Le voyage en mer ressemble à un parcours initiatique qui commence par un dépouillement lorsque Périclès est jeté sur les rivages de Pentapolis. «L'initiation équivaut à une seconde naissance.»⁴³ Le thème de l'engloutissement par la baleine, présent dans la conversation des pêcheurs que rencontre Périclès après son naufrage (II. i. 28-44), rappelle l'épisode biblique de Jonas. Comme Jonas est vomé par la balaine, Périclès est «vomi» par la mer sur les côtes de Pentapolis. On assiste à une sorte de *regressus ad uterum*, à un «retour à la matrice [...] signifié par son engloutissement symbolique par un monstre»⁴⁴, la mer en l'occurrence. «Il y a proprement re-naissance mystique, d'ordre spirituel»⁴⁵, qui passe ici par le tournoi chevaleresque qui lui permet de gagner l'amour de Thaisa.

La plus spectaculaire des re-naissances est celle de Thaisa, ramenée à la vie par les pouvoirs magiques de Cérémon à Ephèse. Cette résurrection s'opère par l'intermédiaire de la musique de la viole que commande Cérémon (III. ii. 90-7)⁴⁶. A son réveil, ses premiers mots s'adressent à Diane : «O Diane chérie, / Où suis-je?...»⁴⁷ Elle décide ensuite, croyant avoir perdu Périclès, «de prendre la livrée d'une vestale»⁴⁸.

Cette résurrection va être suivie de celle de Périclès qui, grâce à sa fille, va sortir de son mutisme (V. i.). Elle renaît également à ses yeux, elle qu'il croyait enterrée à Tharse :

[...] Oh! viens ici,
Toi qui rends la vie à qui te l'a donnée,
Toi qui es née sur mer, ensevelie à Tharse,
Et retrouvée en mer encore!...

Périclès renaît à la vie, à l'amour. Il accède à un monde supérieur : il est le seul à entendre la musique des sphères (V. i. 222-33), prenant ainsi part à l'harmonie universelle et Diane vient lui indiquer la route du bonheur (I. v. 238-47). Il se rend à Ephèse et retrouve Thaisa. Les deux époux re-naissent l'un pour l'autre, l'un à l'autre, réalisant une réunion

41 «From ashes ancient Gower is come,» (I. chor. 2)

42 «To sing a song that old was sung,» (I. chor. 1)

43 Mircea Eliade, *Aspects du mythe* (Paris : Gallimard, 1963) 103.

44 Eliade 103-4.

45 Eliade 105.

46 Pour une explication de ce passage, voir Bouisson 360-1.

47 «O dear Diana, / Where am I?...» (III. ii. 106-7)

48 «A vestal livery will I take me to» (III. iv. 9)

mystique dans le temple de Diane, double résurrection qui marque la fin d'un voyage tourmenté.

Conclusion

Avant Sterne, l'univers dramatique shakespearien nous offre un «voyage à travers la France et l'Italie» avec notamment ses drames historiques et ses comédies, ainsi qu'à travers des contrées aussi variées que le Danemark (*Hamlet*), l'Ecosse (*Macbeth*) ou l'Egypte (*Antoine et Cléopâtre*) dans certaines de ses tragédies. Avec les drames romanesques, il nous transporte dans des mondes où la dimension spatio-temporelle semble s'effacer au profit d'une dimension spirituelle grandissante qui culmine avec *La Tempête* qui a pour cadre une île déserte imaginaire. On assiste alors à une sorte de «voyage du pèlerin» au cours duquel le héros doit surmonter des épreuves. Avec *Périclès*, le héros shakespearien qui voyage le plus, ce «pèlerinage» devient croisade, parcours initiatique. Avec *La Tempête*, le voyage recouvre une autre dimension, celle de l'utopie avec tous ses avatars⁴⁹. Plus qu'une simple navigation, qu'une errance maritime, le voyage représente la traversée même de la vie.

Périclès met en scène un voyage au cours duquel la vie est plus forte que la mort. La pièce marque donc une rupture avec les tragédies qui la précèdent et présente un univers romanesque qui a pour but le dépaysement. Ce dépaysement est assuré par le voyage en mer qui a pour étapes Antioche, Tyr, Tharse, Mytilène et Ephèse. La pièce met en scène l'incroyable, ne laissant que peu de place au réalisme. C'est l'illusion qui devient réalité, qui met en marche l'imaginaire et sollicite l'imagination du spectateur, tout comme dans *La Tempête*.

Le voyage de *Périclès* prend des allures de croisade, une croisade qui véhicule un message d'espoir, à l'image de la devise du chevalier : *In hac spe vivo*⁵⁰ (II. ii. 44). Avec *Périclès*, on entre dans un monde romanesque au sein duquel la tempête shakespearienne ne tue plus. Elle a pour contrepartie la musique⁵¹, souvent d'origine céleste, qui permet d'accéder au divin et devient ainsi l'instrument d'une spiritualité retrouvée.

Jean-Luc BOUISSON
Université d'Avignon

49 Pour une étude des notions de quête spirituelle et d'utopie dans *La Tempête*, voir Maurice Abiteboul, *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare* (Avignon : ARIAS, 1995).

50 Cette devise signifie : «Je vis en cet espoir.»

51 Pour une étude des thèmes de la tempête et de la musique chez Shakespeare, voir George Wilson Knight, *The Shakespearian Tempest* (Oxford : Oxford University Press, 1932).

DIRE LE VOYAGE

DANS

LA DONCELLA TEODOR DE LOPE DE VEGA

Sans prétendre à une nouvelle illustration de la fonction performative du langage telle que la définit Paul Austin¹, nous avons voulu souligner le pouvoir signifiant du dialogue théâtral lorsqu'il entreprend de se substituer, ou de se combiner, à l'évolution physique des personnages contraints de se mouvoir dans l'espace fixe d'une scène mesurant, pour la période espagnole qui nous occupe, 8 mètres de large sur 4,5 mètres de profondeur environ. En empruntant sa fameuse formule au philosophe anglais, nous avons voulu signifier que, dans les textes théâtraux du Siècle d'Or espagnol, dire le voyage, c'est en quelque sorte faire le voyage, c'est-à-dire faire savoir au public qu'un déplacement a lieu — qu'il s'inscrive dans un présent d'action, dans une prospection ou dans une rétrospection.

Ce bref travail n'abordera, donc, ni les motivations ni les finalités des voyages entrepris par les personnages de la Comedia, pas plus qu'il ne tentera de décrire une typologie des acteurs du voyage ou d'en présenter les conditions matérielles. Il se propose simplement de s'intéresser à la manière dont un dramaturge tel que Lope de Vega parvient à résoudre cet apparent paradoxe qui consiste à intégrer un déplacement spatial important dans les limites d'un espace scénique fixe et limité.

Parmi les différents artifices mis en oeuvre dans les textes de la Comedia, nous ignorerons volontairement ceux qui relèvent directement de la mise en scène. Nous écarterons ainsi tous les procédés métonymiques ayant recours aux objets et aux vêtements, qu'ils soient introduits à l'occasion d'une représentation par celui que l'Espagne nommait alors «l'auteur» — c'est-à-dire le metteur en scène² — ou signalés par le dramaturge lui-même dans une indication scénique explicite³, pour peu que l'éditeur de l'époque n'ait pas

1 *Quand dire, c'est faire*, Introduction, traduction et commentaire par Gilles Laine, Paris, Éditions du Seuil, 1970, Coll. Points Essais n° 235. L'ouvrage est paru en langue anglaise sous le titre : *How to do Things with Words*, Oxford University Press, 1962.

2 Voir les recherches précises de José María Ruano de la Haza et Jonh Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, en particulier p. 49 pour les dimensions de la scène.

3 Pour des travaux sur ces questions, on pourra se reporter aux actes du XXII^e Congrès de la Société des Hispanistes Français (Saint-Étienne, 19-21 mars 1999), dont le thème est précisément le Voyage.

4 Nous retenons la terminologie, ainsi que la typologie des indications scéniques, proposées par Alfredo Hermenegildo dans *Juegos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, José de Olafeta, 1995. L'indication scénique dite «explicite» sera donc celle qui s'affiche comme telle et n'appartient pas au dialogue, contrairement à celle dite «implicite», qui, par le biais du discours des personnages, donne à connaître un détail relatif à l'inscription de l'action dans l'espace et dans le temps, deux notions étroitement liées à celle du voyage.

5 Une vaste étude menée à bien par les chercheurs S. Griswold Morley et Courtney Bruerton, tente de déterminer les dates d'écriture des pièces de Lope de Vega en fonction de l'évolution de cet

pris l'initiative personnelle d'introduire, au moment de la correction des épreuves, une didascalie jugée opportune... En revanche, les indications scéniques implicites retiendront toute notre attention. En effet, ce sont elles qui permettent au spectateur d'intégrer rapidement les changements dans les espaces occupés par les personnages. Un déplacement, et par là même un voyage, peut donc être signifié grâce à toute une gamme de procédés techniques dont nous nous proposons d'exposer ici les plus représentatifs de l'écriture d'un dramaturge tel que Lope de Vega, instigateur incontesté de ce genre nouveau qu'est, au début du XVII^e siècle, la Comedia espagnole. De manière à rendre notre démonstration plus concise, nous avons fait le choix d'une seule de ses oeuvres, *La doncella Teodor*, dont l'écriture remonte selon toute vraisemblance aux années 1610-1612⁵, et dont l'édition *princeps* date de 1617⁶. Cette pièce comporte, à notre sens, l'avantage d'offrir, dans les 3407 vers qui la composent, un nombre important de variations spatiales appelant autant de procédés techniques visant à signifier les passages d'un espace à un autre, qu'il s'agisse d'un trajet réduit transportant les personnages d'une maison particulière vers celle d'un professeur de philosophie ou d'un véritable périple les amenant de Tolède à Oran ou à Constantinople.

L'histoire est donc celle d'une jeune Tolédane fort savante, promise par son père à un vieil homme dont elle n'a cure. Un jeune homme épris d'elle et peiné de ce mariage de raison décide finalement de l'enlever alors qu'elle se rend au village de son futur époux. La troupe fugitive se retrouve sur une plage d'Espagne où les amants échangent leurs serments avant qu'un groupe de Maures, à la recherche d'une Espagnole à marier à leur souverain, ne les capture. Débarquée à Oran, la jeune fille, nommée Teodor, feint la folie pour échapper au mariage forcé alors que Félix, son fiancé, se voit imposer un mariage avec l'héritière du royaume. Envoyée à Constantinople pour être vendue comme esclave, elle est rachetée par une de ses connaissances qui lui rend la liberté. Elle cherche alors à rentrer en Espagne et s'embarque sur un navire grec qui accepte de la déposer en Italie. Mais le navire fait naufrage dans une tempête et Teodor demande au capitaine de l'emmener en Asie où il pourra la vendre au souverain perse et se trouver ainsi dédommagé de ses frais. Jugeant tout d'abord la jeune fille présomptueuse, il finit par accepter après qu'elle lui a expliqué la très grande valeur de sa culture. Tous deux font alors le voyage jusqu'à la cour perse où tous les personnages se retrouvent en fin de pièce : Teodor, autour de qui s'organise une joute philosophique, Félix qui est à la recherche de son épouse ; son valet Padilla ; le père de Teodor et l'époux que celui-ci lui avait destiné, qui sont sur ses pas depuis le début de la pièce. Lorsque chacun s'est enfin démasqué, le souverain perse procède aux mariages attendus en fin de *comedia* et renvoie tout le groupe en Espagne.

auteur dans son utilisation de la versification. Ce travail a permis d'établir la fourchette 1610-1612 pour la pièce qui nous concerne. L'ouvrage a été publié tout d'abord en anglais, sa traduction en espagnol, due à María Rosa Cortés, porte le titre : *Cronología de las comedias de Lope de Vega con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos, 1968 (Biblioteca Románica Hispánica, 1, Tratados y Monografías).

6 *Parte IX de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, 1617, pp. 28-55. Pour des raisons pratiques, nous avons choisi, pour cette étude, de citer l'édition de la Biblioteca de Autores Españoles (*Obras de Lope de Vega, t. XXX : Comedias novelescas*, edición y estudio preliminar de don Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1971, pp. 206-273 (BAE, n° 246). Pour l'analyse, nous avons néanmoins utilisé l'édition *princeps*.

Cette brève présentation de l'action fait apparaître un véritable foisonnement des différents lieux qu'elle occupe ; une diversité par ailleurs relativement courante dans le théâtre de Lope et de ses contemporains, dont on sait à quel point il n'a accordé qu'une place mineure à la règle, considérée abusivement comme aristotélicienne, et à ce titre classique, de l'unité de lieu .

Les personnages se déplacent, donc, tout au long de la pièce, et ces différents déplacements sont comme des espace-temps entre les différents lieux, que la fable peut intégrer à part entière, en faisant de ces voyages certains de ses épisodes, ou au contraire traiter par élimination, se situant alors en amont ou en aval du voyage, n'y faisant allusion que pour mieux souligner les changements de lieu, pour les rendre plus effectifs, pour les signifier fortement et rapidement au spectateur. Dans ce cas, c'est-à-dire lorsque le voyage ne constitue pas un lieu de l'action à part entière mais qu'il est tout de même important de signifier son accomplissement, deux solutions s'offrent au dramaturge, qui peut soit procéder, de manière prospective, à une annonce plus ou moins explicite du voyage à venir, soit au contraire situer cette annonce, de manière rétrospective cette fois, après que le ou les personnages ont achevé leur déplacement. Nous distinguerons donc, d'une part, les procédés qui sont associés de façon impérative à l'un des trois moments —pendant, avant, après— choisi par Lope de Vega pour signifier le voyage et, d'autre part, les procédés transversaux, c'est-à-dire susceptibles d'être sollicités à tout moment par le dramaturge, donc indifféremment pendant, avant ou après le voyage.

Parmi ces procédés transversaux, le plus simple, sans doute, et partant le plus présent dans *La doncella Teodor*, consiste à nommer un lieu. Qu'il s'agisse de villes, de pays ou de zones plus larges encore, les dialogues des personnages de Lope regorgent de noms de lieux. Sans entrer dans le détail d'un recensement toponymique dans cette pièce, soulignons tout de même qu'apparaissent plusieurs dizaines de noms permettant de brosser à grands traits une topographie dramatique. Dans ce témoignage de la vision de la géographie dans la littérature du XVII^e siècle, il apparaît que l'Espagne est représentée à une échelle relativement grande et que cette représentation obéit à une certaine réalité : Tolède est la ville d'où part (et où revient) l'action, des villes de l'intérieur telles que Madrid, Salamanque, Grenade, León sont nommées dans les échanges verbaux des personnages, tout comme des villes côtières comme Barcelone, Valence, Alicante, Orihuela ou Carthagène, citées lorsqu'il s'agit de faire allusion à des lieux d'embarquement vers l'Est ou le Sud, ou à des zones visitées par les Maures pratiquant des razzias. Et toujours, ces lieux sont étroitement associés à l'idée d'un voyage pour s'y rendre. Le vieux père de Teodor n'a pas cherché à marier sa fille dans sa ville de Tolède, mais il l'a promise à un sage de Valence, chez qui elle se rend durant la pièce. Lorsqu'on demande à Zayde, un homme de confiance des souverains oranais, de trouver une Espagnole à marier à l'héritier du royaume, la

7 Voir l'analyse proposée sur la question par Michel Magnien à la page 39 de son introduction à la *Poétique* d'Aristote (Paris, Le Livre de Poche Classique), dans laquelle le critique conclut, à propos de l'unité de lieu, qu'aucun passage de la *Poétique* n'en fait une règle. En revanche, on sait combien les commentateurs italiens de la Renaissance, en particulier Robortello, Scaliger et Castelvetro, ont orienté le texte du philosophe vers l'idée d'une règle imposant une unité de lieu ; idée relayée, un siècle plus tard, par les théoriciens français, dont l'Abbé d'Aubignac et Boileau. 8 Vv. 852-854, p. 221a. Les références renverront tout d'abord au numéro des vers, puis à la page, et enfin à la colonne concernée.

réponse enthousiaste est : « Je parcourrai en diverses places, / même si tu ne m'envoies qu'à une seule, / toute la côte d'Espagne »⁸.

Cette association lieux-déplacement se retrouve également lorsqu'il s'agit d'une zone périphérique relativement proche de l'Espagne embrassant la France, l'Italie, l'Allemagne et l'Europe en général. Apprenant que Teodor est promise à un autre mari que lui, Félix ne supporte pas l'idée de rester à Tolède et, entendant le tambour d'une armée en partance pour l'Italie, il court s'y faire recruter :

Mon cousin, je deviendrais fou
si je restais à Tolède.
Enfin, je ne puis rester,
mon étoile me pousse à partir ;
viens avec moi, nous passerons [...] ⁹
quelques années en Italie
nous verrons toute la France ⁹.

Dans cette pièce, comme dans beaucoup d'autres de l'époque, l'Italie est le pays où l'on se rend pour y faire la guerre¹⁰ ; en ce sens, sa représentation géographique n'est qu'approximative, non parce que la connaissance de l'époque ne permettait pas de s'en faire une idée précise, mais parce qu'une telle précision n'aurait aucune fonction dramaturgique et viendrait alourdir inutilement un texte qui, souvent, cherche une certaine « rentabilité fonctionnelle ». L'Afrique du Nord, nommée de façon très générale *Berbería*, fait également partie, dans la représentation mentale des personnages, et sans doute des Espagnols du Siècle d'Or, de cette zone d'échanges entre Espagnols et Maures ; échanges de nature très diverse, où les déplacements des personnes apparaissent comme essentiels à toute démarche et dont la précision géographique serait également superflue d'un point de vue dramatique. Ainsi se trouvent citées des villes telles que Alger, Tunis, Tlemcen ou Oran, sans qu'il soit vraiment possible de les identifier par des détails réalistes.

Il en va de même pour les lieux appartenant à une aire plus vaste s'étendant principalement vers l'Est. Il est question, dans la bouche des personnages, d'Arabie, d'Égypte, d'Asie, de Perse, de Grèce, de Turquie, etc. Là encore, la notion de voyage vers ces lieux est inhérente à leur mention, même si, concrètement, la vision qui en est proposée à travers le texte dramatique reste floue et scientifiquement imprécise. Une grande partie de l'action se déroule en Turquie et une autre en Perse ; cependant, ces deux pays correspondent davantage à une représentation dans un imaginaire collectif qu'à une réalité connue du dramaturge ou des spectateurs de l'époque. Preuve en est l'estimation chiffrée proposée par Teodor, le personnage savant de la pièce, qui place la Turquie à 4000 lieues de l'Espagne¹¹,

8 Vv. 852-854, p. 221a. Les références renverront tout d'abord au numéro des vers, puis à la page, et enfin à la colonne concernée.

9 Vv. 635-642, pp. 216b-217a.

10 Il est vraisemblable que la période où Lope situe son intrigue soit le début du xvie siècle, période durant laquelle l'Espagne et la France se sont longuement affrontées pour obtenir le contrôle de certaines zones italiennes. Voir sur la question : Raphaël Carrasco, *L'Espagne classique 1474-1814*, Paris, Hachette, 1992, pp. 53-58.

11 S'apostrophant très rhétoriquement, Teodor, récemment libérée de sa condition d'esclave, se trouve seule au milieu de Constantinople et s'interroge : « Ô misérable Teodor ! / Par où pourras-

soit environ 22 000 kilomètres, c'est-à-dire la moitié de la circonférence terrestre réelle. De la même manière, l'Égypte et l'Arabie sont, avant que d'être des lieux géographiques, dans l'esprit des personnages, des hauts lieux de culture, même s'il est évident, par ailleurs, que pour avoir accès à la culture qui y est enseignée, il faut s'y rendre physiquement¹².

Une dernière zone géographique, plus lointaine encore, occupe une place intéressante dans les dialogues des personnages en ce sens qu'elle s'inscrit pleinement dans le monde de l'imaginaire, et échappe *a priori* de ce fait à son association avec un voyage possible vers elle. La Chine, par exemple, semble être synonyme d'éloignement maximum, presque impensable. Lorsque le cousin de Félix apprend que celui-ci veut s'enrôler dans la troupe en partance pour l'Italie, il s'exclame, l'assurant ainsi de son amitié totale : « J'irai, pour cette occasion / avec vous en Italie, en Chine, même »¹³. L'hyperbole comme gage de solidarité absolue tend à faire de la Chine un pays imaginaire, comme l'est par ailleurs le fameux empire de Trapisonda emprunté aux romans de chevalerie et cité dans cette pièce. Lorsque le vieil époux choisi par le père apprend que Teodor a été enlevée par des Maures de Tlemcen, il fait, en ces termes, serment de la retrouver :

Mais, puisque la fortune veut
qu'un tel bien me manque,
ce n'est pas à Tlemcen,
en passant par Valence ou Carthagène,
mais à Trapisonda que j'irai,
en Chine, jusqu'aux deux Java¹⁴.

Et le père, affecté par la même nouvelle, reconnaît qu'il s'agit là d'un périple audacieux, auquel il pense cependant participer afin de retrouver sa fille : « Si vous comptez entreprendre / avec ce qui vous reste de forces, / d'années et de santé, un voyage / si étonnant, je vous accompagnerai »¹⁵. On le voit, même lorsque les lieux sont imaginaires, ils restent inhérents à la notion de voyage ; voyage impossible, certes, mais malgré tout entrepris, ne serait-ce que dans l'intention. Et très paradoxalement, les lieux considérés comme les plus inaccessibles sont davantage associés à l'idée de périple que les lieux espagnols entourant les personnages dans leur quotidien et dont l'accès est chose aisée ; ces derniers échappent totalement à la vision dynamique du déplacement.

Pour comprendre ce phénomène, il est nécessaire de prendre en considération un facteur important, à savoir le milieu social auquel appartient le personnage faisant allusion au voyage. Il apparaît en effet, dans *La doncella Teodor*, que la vision « mondiale » de la géographie —dans la limite bien sûr des connaissances scientifiques de l'époque— revient aux personnages de la noblesse, alors que la vision « régionale » est le propre du valet. L'entité première dans laquelle se reconnaît tout personnage dramatique appartenant à la

tu fuir, / à quatre mille lieues de l'Espagne, / si désemparée et si triste? », vv. 2242-2243, p. 251a.

12 Lorsque Teodor propose au capitaine du vaisseau ayant fait naufrage de la vendre au souverain perse, il finit par admettre que la science de la jeune fille peut intéresser cet homme cultivé, « qui, en Égypte et en Arabie / a appris toutes les sciences », vv. 2454-2455, p. 254b.

13 Vv. 633-634, p. 216b.

14 Vv. 1830-1835, p. 242b.

15 Vv. 1840-1843, p. 243a.

noblesse semble être davantage de nature sociale que géographique ou patriotique. En ce sens, tous les personnages nobles de la pièce, qu'ils soient espagnols, maures, perses ou turcs fonctionnent selon les mêmes codes et se projettent parfaitement au-delà des frontières nationales ; aucun, d'ailleurs, ne connaît de difficulté linguistique en changeant de pays. En revanche, les personnages issus de couches sociales plus modestes sont davantage tournés vers des valeurs patriotiques et éprouvent des difficultés à intégrer une géographie qui ne leur est pas familière. Padilla, le valet de Félix, multiplie les allusions à sa Tolède natale lorsqu'il se trouve en terre étrangère. Autorisé à participer à la joute philosophique où Teodor doit s'illustrer, toutes ses questions portent sur des lieux espagnols. Son univers culturel s'oppose diamétralement à la vision cosmique des savants qui l'entourent : « Quelle est la pièce qui contient au moins six mille hommes? », demande-t-il à Teodor, « Quel est le fruit espagnol / sur la peau duquel on peut voir / un million d'hommes? », « Quel est cet animal / dans le cœur vaillant duquel / peuvent tenir plus de dix mille hommes? », etc. Et la jeune fille, d'identifier sans hésitation les villes de Salamanque, Léon et Grenade, elle qui, quelques instants auparavant, faisait allusion à la pratique du mariage chez les Numides, les Maures, les Égyptiens, les Perses, les Indiens, les Hébreux, les Chiites, les Britanniques, les Arabes, les Babyloniens, les Assyriens, les Turcs, les Éthiopiens et les Libyens¹⁶. Par ailleurs, le valet est le seul personnage de la pièce à rencontrer des problèmes pour comprendre une autre langue que la sienne¹⁷.

La nostalgie, exagérée parfois jusqu'au grotesque¹⁸, dont il fait preuve au cours des voyages qu'entreprend son maître, s'exprime au travers d'une juxtaposition de lieux familiers associés à toute une syntaxe traduisant un idéal de sédentarité. « Comme j'aimerais être à Tolède / ou en train de déménager à Burguillos! »¹⁹ s'exclame-t-il à peine débarqué à Oran. Dans la bouche du valet, les lieux sont introduits par le verbe être espagnol renvoyant à la localisation : *estar*, suivi, dans la plupart des cas, d'une préposition excluant le mouvement, en particulier la préposition espagnole *en*²⁰.

D'une manière symétrique, l'aisance que peuvent avoir les personnages nobles à se projeter dans un espace sans frontières nationales transparait dans la syntaxe au moyen de tout un lexique du déplacement, présent notamment dans les verbes, combiné aux prépositions qu'ils induisent. Les conversations multiplient l'usage des deux verbes essentiels pour exprimer le déplacement que sont «aller» (*ir*) et «venir» (*venir*), flanqués de leurs prépositions respectives. Ils sont relayés par une série d'équivalents sémantiques dans les différents contextes qui se succèdent sur scène : «envoyer» (*enviar*), «emmener» (*llevar*), «apporter» (*traer*), principalement dans la bouche des souverains, qui ont le pouvoir de

16 Voir vv. 3238-3266, pp. 269b-270a.

17 À la recherche de Teodor, Félix se rend à la cour de Selín, le souverain turc, qui l'assure de son soutien dans son entreprise. Avant de le congédier, celui-ci récompense son valet en le nommant «capugi», terme que Padilla ignore : « Bien que je ne sache pas ce que c'est, / je baise, grand seigneur, tes pieds. / Capugi! J'en suis tout retourné : / tu sais, toi, ce que je suis? » (vv. 2855-2858, p. 261b). Le personnage ainsi questionné, un Maure de haut rang originaire d'Espagne, et n'ayant à ce titre aucune raison de connaître davantage le turc que Padilla, explique pourtant qu'il s'agit d'une fonction d'huissier de la chambre du souverain (vv. 2860-2862, p. 261b).

18 Voir vv. 1886-1909, p. 244a.

19 Vv. 1121-1122, p. 229a.

20 Voir par exemple vv. 1888-1900, p. 244a.

déplacer leurs sujets ou leurs prisonniers ; « passer en » (*pasar a*), lorsqu'il s'agit d'une traversée, d'un franchissement d'obstacle naturel tel que la mer ou la montagne ; « embarquer » (*embarcarse*) ou « sillonner » (*surcar*) s'il s'agit d'un voyage en bateau ; plus simplement « voyager » ou « cheminer » (*caminar, emprender camino, tomar el camino de, ir camino de*), « partir » (*salir, partir*), « arriver » (*llegar*) ; et pour les voyages de retour : « revenir » (*volver*), « être de retour » (*ser de vuelta*), etc.

Tous ces verbes reliant un point à un autre se trouvent doublés, dans leur fonction de signification d'un voyage, par des structures binaires faisant allusion aux espaces de départ et d'arrivée. Ainsi une opposition du proche et du lointain est-elle récurrente dans le texte dramatique grâce à une abondante utilisation symétrique des adverbess de lieux « ici » et « là-bas », qui présentent quelques variantes en espagnol : *aquí, acá*, pour « ici », *allí, allá*, pour « là-bas ». Lorsqu'il se présente à la cour du Grand Turc Selín, à la recherche de son épouse, Félix explique pour quelle raison il a fui Oran et son Roi :

Félix. **Là-bas**, il voulait me marier ;
 mais [...] je ne veux pas retourner **là-bas** [...].
 Je lui ai confié mon épouse
 pour qu'il l'envoie en Espagne
 et lui (quelle conduite barbare !),
 à fait en sorte qu'**ici** elle soit vendue.
 Selín. Ils ont vendu ton épouse **ici** ?
 Celindo. Seigneur, ils l'ont amenée **ici** (...).²¹

Lorsque le roi d'Oran éloigne son frère en l'envoyant en Turquie saluer Selín, il prend les mesures nécessaires afin qu'aucune porte de son royaume ne lui soit ouverte à son retour : « S'il arrive là-bas, / je suis bien sûr qu'il ne reviendra pas ici ; / car avant même qu'il n'arrive là-bas, / je ferai en sorte qu'il ne puisse pas revenir »²². Une telle symétrie ne peut que traduire un effort didactique de la part du dramaturge visant à rendre clairement lisibles les différents lieux de l'action, en l'occurrence à bien amener le spectateur à dissocier l'Afrique du Nord de la Turquie. Cet éloignement de deux lieux, souligné de manière insistante, rend également plus vraisemblable, aux yeux du public, le temps imparti à l'action pendant que certains personnages se trouvent en voyage entre ces espaces. De larges plages sont ainsi disponibles, qui permettent une complication de l'intrigue due au décalage entre les informations reçues par les personnages, les décisions qui s'ensuivent, et l'action qui évolue dans le même temps, mais loin de là²³.

Outre cette utilisation intensive de verbes, de prépositions et d'adverbes, Lope a également recours à un vaste lexique qui, envisagé dans une perspective métonymique, métaphorique ou simplement suggestive, vient renforcer l'idée de voyage. Le terme *camino* (« chemin »), par exemple, est employé à maintes reprises. Le personnage de Julio (c'est-à-

21 Vv. 2759-2771, p. 259b.

22 Vv. 1654-1657, p. 239b.

23 Une analyse approfondie de l'organisation de la fable mettrait en évidence une systématisation dans l'utilisation d'espaces-temps dus à la présence des voyages, au cours desquels l'action continue d'évoluer, créant ainsi d'importants décalages entre cette action et l'information reçue par les personnages en voyage, par exemple.

dire qu'il entre en scène vêtu d'un habit l'identifiant comme un voyageur), comme le signale Félix en voyant arriver le messager annonçant le mariage de Teodor avec un homme âgé de Valence²⁴. Lorsqu'il informe son maître de ce que Teodor est dans une voiture non loin de l'endroit où ils campent, le valet Padilla suppose que la jeune fille va « camino de Orihuela »²⁵, et fait appel précisément à l'expression idiomatique *camino de* signifiant « en direction de », utilisée à de nombreuses reprises dans la pièce. Le verbe *peregrinar* (« pérégriner »), ainsi que le substantif *peregrino*, dans son sens de « voyageur », côtoient l'adjectif *peregrino* envisagé comme synonyme de « étrange », « curieux », mais dont la polysémie vient renforcer l'omniprésence d'un lexique orienté vers le voyage. Enfin, une vaste métaphore filée de la vie comme voyage et de l'être humain comme voyageur (*caminante, peregrino*) est développée en fin de pièce au moyen de deux sonnets en écho, qui donnent une clé pour une lecture plus métaphysique des voyages présents dans la pièce²⁶.

Ces quelques techniques récurrentes et utilisables à n'importe quel instant de la fable se combinent, nous l'avons dit, avec d'autres beaucoup plus dépendantes du moment envisagé pour dire le voyage. Dans le cas où les personnages sont représentés en train de voyager, certains artifices bien spécifiques permettent au discours de signifier leur déplacement. Dans *La doncella Teodor*, trois épisodes majeurs surviennent alors que les personnages sont en cours de déplacement. Le premier concerne le moment où Félix décide d'enlever Teodor qui passe en voiture alors qu'il est en route pour l'Italie ; le second, la scène au cours de laquelle le couple fugitif, faisant une halte sur la plage, est surpris et enlevé par les Maures ; le troisième, celle où le bateau sur lequel Teodor s'est embarquée pour l'Italie fait naufrage et amène la jeune fille à tenter de convaincre le capitaine grec de la vendre en Perse. Dans ces trois cas de figure, certaines astuces permettent au spectateur d'identifier rapidement qu'il s'agit d'une scène de voyage.

Une remarque de Leonelo, cousin et compagnon de route et de jeu de Félix : « Je suis sûr d'arriver à Carthagène sans un sou »²⁷, ainsi que celle d'un capitaine affirmant que « depuis Tolède, nous n'avons pas, jusqu'ici, connu de pire logement »²⁸, sont autant d'indices implicites introduits dans les dialogues permettant de comprendre que les personnages font le chemin entre Tolède et Carthagène. Combinés à certains éléments de la mise en scène, tels que les billets de logement distribués par le capitaine dans le village où l'armée va passer la nuit, ces indices aident le spectateur à identifier rapidement l'action comme une étape d'un voyage. Par ailleurs, l'utilisation abondante de ce qu'il est convenu de nommer le décor verbal contribue également à rendre plus efficace cette identification. Des éléments sont ainsi nommés, introduits principalement au moyen de l'un des trois adjectifs démonstratifs espagnols : *este, ese, aquel*, choisi en fonction de l'éloignement que l'on cherche à signifier.

Après l'enlèvement de la jeune fille par Félix, la troupe fugitive marque une halte. On appréciera dans le passage suivant l'accumulation de procédés visant à rendre patent le

24 V. 545, p. 215a.

25 V. 917, p. 223a.

26 Vv. 3191-3218, p. 269a.

27 Vv. 992-993, p. 222a.

28 Vv. 996-997, p. 222a.

fait qu'il s'agit d'une scène située dans un décor tout à fait différent de celui de l'épisode qui la précède :

- Leonelo. Arrête-toi un instant ici, don Félix ;
Par Dieu, je suis épuisé !
Padilla. Le bord de mer est un lieu sûr.
Félix. Ce gros rocher si haut
est un rempart à toute épreuve :
où as-tu laissé mon cheval attaché ?
Padilla. À un orme, près de ce ruisseau limpide,
il a toute l'herbe et toute l'eau nécessaires.
Félix. Assieds-toi ici,
et raconte à la mer mon amour et tes malheurs.²⁹

La mention répétée de la mer, celles de la rivière, du rocher, de l'arbre, sont autant d'éléments du décor que le spectateur visualise mentalement et que le seul dialogue fait exister. L'emploi du verbe « s'arrêter », la mention de la fatigue due au voyage, l'allusion au cheval en tant que moyen de transport, combinés à ce décor verbal, situent, sans ambiguïté possible, l'action dans un lieu identifié, là encore, comme faisant partie d'un voyage. Par voie de conséquence, l'attaque des Maures qui va suivre n'en a que plus de force, puisqu'elle vient interrompre brutalement le trajet prévu par Félix et les siens.

Un autre artifice utilisé pour signifier le voyage en cours consiste à rendre les personnages spectateurs et narrateurs d'une scène dont le caractère irréprésentable amène le dramaturge à la situer virtuellement dans la coulisse. C'est le cas du naufrage du navire grec sur lequel a embarqué Teodor afin de regagner l'Espagne. Outre certains indices physiques ou sonores, signifiés dans une indication scénique explicite (« à moitié nu », « après qu'on a feint un orage »³⁰) invitant le spectateur à se représenter un naufrage, c'est-à-dire un voyage interrompu, le dialogue propose, une fois de plus, certains artifices lui permettant rapidement de se projeter dans la fiction. Lope a choisi de faire parler ses personnages avec une scène vide :

- Le pilote. Le bateau cède.
Teodor. ; Oh, Sainte Vierge !
Un autre. Mieux vaut se jeter à la mer, là
nous serons à l'abri du danger.
Le pilote. Il cède.
Un autre. Plus rien ne peut assurer notre survie.
Cesse tes larmes et tes plaintes,
Teodor, car, comme tu le vois, tu es sur la terre ferme.³¹

29 Vv. 1056-1064, p. 227a.

30 Indication scénique après le v. 2350, p. 253a.

31 Vv. 2353-2358, p. 253ab.

32 V. 256, p. 209b. Le caractère prospectif de ces impératifs se retrouve également dans certaines expressions non moins discrètes, comme ce vers inquiet d'une Teodor qu'on vient d'enlever : « où comptes-tu m'emmener depuis ici » (v. 1053, p.226b) ; ou bien encore cette remarque de Félix planifiant l'enlèvement : « dans deux heures, nous sommes dans le royaume / de Valence, à

Les acteurs n'entrent en scène qu'après ce préambule qui pose de façon efficace le contexte dans lequel va s'inscrire la scène —décisive pour le dénouement de l'intrigue— où Teodor décide de se vendre pour rembourser les dommages causés au capitaine grec. Là encore, le décor verbal créé par des mots tels que «bateau», «mer» ou «terre», renvoie au lexique du voyage, et l'emploi de présents simples inscrit ce voyage dans le présent de l'élocution des personnages.

Cependant, tous les voyages, loin s'en faut, ne sont pas envisagés comme des épisodes représentés de la fable, et nombreux sont ceux dont l'existence est signifiée indirectement par un dialogue se situant en amont ou en aval de la période de déplacement.

Pour annoncer un voyage, le dialogue peut, par exemple, faire usage de verbes (souvent empruntés au lexique du déplacement) conjugués à l'impératif. Ce sont en général des vers discrets, envisagés comme des transitions entre deux actions, entre deux lieux. Lorsqu'en début de pièce Félix se prépare à partir avec son cousin pour aller assister à la classe de rhétorique donnée par le père de Teodor, et à laquelle assiste la jeune fille dont il est amoureux, il annonce le passage de l'espace dramatique dans lequel il se trouve (chez lui) vers un second espace dramatique, celui où il se trouvera quelques vers plus loin (chez le maître). Et cette transition s'opère au moyen d'un impératif relativement discret : « allons voir cet ange »³². Cette même technique est employée de façon plus magistrale lorsqu'il s'agit de personnages investis d'un pouvoir social ; toute une série d'impératifs ou de temps équivalents, comme le futur, peut alors être mobilisée par le dramaturge afin de préparer le lecteur à une projection spatiale vers un lieu différent de celui de l'action en cours³³. Quand le Grand Turc Selín entend parler des exploits de Félix, il s'adresse en ces termes à son homme de confiance :

Zaro, avec des lettres, tu vas partir
sans plus tarder voir le Roi d'Oran,³⁴
et tu me ramèneras cet Espagnol.

L'impératif se marie donc au vocabulaire suggérant le voyage («partir», «ramener») et peut aussi, comme dans cet exemple, se combiner à d'autres éléments fonctionnant comme autant de codes dramatiques émis en direction du spectateur de manière à signifier un déplacement. Les lettres confiées aux messagers, tout comme la présence elle-même du messager, font partie de ces codes. Il en va de même pour certains éléments comportementaux, comme, par exemple, une scène d'adieu au cours de laquelle un personnage donne l'accolade à celui qui s'en va. Au nombre des éléments récurrents utilisés pour signifier le départ se trouvent également les formules d'adieu, parfois répétées avec insistance, comme dans la bouche de Félix lorsqu'il prend le parti de gagner l'Italie plutôt que d'avoir à supporter le mariage de celle qu'il aime. Après un premier adieu à son habit

l'abri de la justice » (vv. 935-936, p. 223b).

33 Pour écarter Teodor, le souverain oranais l'envoie le plus loin possible et ordonne à l'un de ses fidèles : « Emmène sur le champ la captive / à Constantinople et sur la place, / fais en sorte de la vendre » (vv. 1776-178, pp. 241b-242a).

34 Vv. 2531-2533, p. 256a.

d'étudiant (v. 606, p. 216a), puis à ses cours, à ses livres et à sa patrie (vv. 652-654, p. 217a), il adresse finalement un adieu à Teodor (vv. 663-665, p. 217a). Il va sans dire que tous ces procédés peuvent se superposer, comme dans ce passage où le souverain oranais, pour éloigner un frère qu'il juge dangereux, l'envoie demander la bénédiction de son protecteur, le Grand Turc, à l'occasion de son mariage :

Donne-moi ces bras et pars,
voici les lettres ;
reviens prendre possession
du royaume que je veux te donner,
et qu'Allah te protège pendant mille ans.³⁵

Impératifs dans la bouche d'un souverain, verbes de déplacement, lettres, congédiement, et probablement gestuelle : tout annonce un départ imminent, et l'ouverture d'un temps assez long (le trajet entre Oran et Constantinople suppose des semaines de voyage) pour permettre au souverain de mettre en oeuvre une nouvelle stratégie pour la succession au trône.

D'une manière générale, les voyages sont annoncés lorsque l'action qu'ils génèrent, suite à l'absence d'un personnage dans son espace de départ, ou au contraire à sa présence dans l'espace d'arrivée, oriente pleinement l'intrigue de la pièce. En revanche, si la mention du voyage est rétrospective, elle vient davantage fournir des explications servant à étoffer la vraisemblance et la logique d'une action révolue, mais que l'esprit du spectateur réclame.

Lorsqu'il s'agit de signifier qu'un voyage a eu lieu, les voyageurs eux-mêmes peuvent avoir en charge d'en informer le public ; ainsi Leonardo, le père de Teodor et Floresto, le vieil homme auquel il avait promis sa fille, lorsqu'ils entrent en scène après un changement total de personnages :

Floresto. Nous avons eu un voyage agréable
depuis Constantinople.
Leonardo. Il l'eût été davantage
si nous avions pu avoir des nouvelles de Teodor.
Floresto. Ici, en Perse, nous en aurons.³⁶

La présence du terme *viaje* («voyage»), relativement peu présent dans un lexique du déplacement pourtant très riche dans cette pièce, ainsi que la mention explicite des noms portés par les espaces de départ et d'arrivée, ouvre cette scène nouvelle en fournissant au spectateur, avec une remarquable économie de moyens, tous les éléments explicatifs nécessaires à la compréhension de l'épisode à venir.

Lorsque le voyage passé n'est pas signifié par les voyageurs eux-mêmes, d'autres personnages peuvent contribuer à fournir des informations permettant d'établir un relais logique entre deux scènes. Parmi ces relais verbaux, on relève en particulier celui qui

35 Vv. 1630-1634, p. 239a.

36 Vv. 2870-2873, p. 262a.

consiste à annoncer l'arrivée d'un personnage nouveau dont on décline l'identité tout en livrant certains détails qui permettent de comprendre rapidement la situation. C'est le cas des messagers qui se présentent après avoir parcouru une certaine distance pour délivrer une information dans un cercle de personnages déjà présents sur scène. Au cours de la leçon de philosophie que le vieux maître donne chez lui, un étudiant intervient :

Celio. Voici Julio.
 (Arrive Julio, en habits de voyageur.)
 Le Maître. Oh, Julio, sois le bienvenu !
 Julio. Donne-moi tes pieds, et des étrennes.
 Le Maître. Pour quelle raison ?
 Julio. Parce que tout est arrangé.³⁷

Le vêtement du voyageur, fortement codifié dans la Comedia³⁸, permet une reconnaissance immédiate d'un personnage venant d'effectuer un long parcours. Mais cet indice visuel est souvent doublé d'éléments supportés par les dialogues et venant confirmer l'idée de voyage accompli. Ici, l'annonce de la venue du personnage (au moyen de la préposition «voici», qui l'inscrit dans l'espace présent), son identification (par l'énoncé de son prénom), le rituel de l'accueil (souhait de bienvenue) et du salut échangé (baiser les pieds en signe de respect), ainsi que celui des étrennes (offertes au messager apportant une bonne nouvelle), sont autant d'éléments se superposant pour former un relais entre les deux scènes, pour construire entre elles une logique forte et donner lieu à une dynamisation de l'action. L'accueil en soi d'un personnage nouveau, au moyen de formules courtoises, d'exclamations, de mots de bienvenue, semble être un procédé systématisé dans les premiers vers d'une scène nouvelle : il permet d'introduire indirectement des repères précis amenant à situer rapidement l'action qui s'engage. Le schéma est souvent le suivant : un changement total de personnages et de lieu vient de se produire, un nouveau personnage entre alors en scène, suivi d'un deuxième, accueilli de façon relativement formelle par le premier, comme par exemple lorsque le roi d'Oran reçoit son frère avec cette phrase enthousiaste : « Mille fois, donne-moi tes bras »³⁹, ou quand le vieux mari promis à Teodor voit arriver son futur beau-père et qu'il lui adresse ces mots : « Le ciel sait combien j'aurais aimé / vous recevoir d'une autre manière »⁴⁰.

Pour relayer ces techniques dramatiques éprouvées, qui permettent de créer du lien logique à la fois entre deux moments se succédant dans la chronologie de la fable et entre deux épisodes de l'histoire, le dramaturge a souvent recours à des séquences verbales, allant de l'allusion à une période passée au long récit rétrospectif et narratif, dans lesquelles un personnage marque une opposition entre un ici-maintenant et un ailleurs-avant. Ces

37 Vv. 526-529, p. 214b.

38 Cet habit comportait, entre autres, un vêtement spécial de type manteau et de grandes bottes. Voir sur cette question : José María Ruano de la Haza et Jonh Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, p. 312.

39 Vv. 669-670, et 673, p. 217b.

40 Vv. 1787-1788, p. 242a.

passages sont, dans *La doncella Teodor*, l'occasion d'un bilan au niveau spatial, en rappelant, par exemple, la distance qui sépare ces deux espaces-temps.

Prisonnière à Oran, et feignant la folie pour échapper au mariage forcé, Teodor, restée seule, s'interroge : « Suis-je bien celle qui à Tolède / étais, dans les écoles, si célébrée (...) ? », « Suis-je bien celle qu'on appelait / monstre espagnol (...) ? »⁴¹. Le lieu éloigné (Tolède, l'Espagne) est associé au temps passé des verbes (« était », « appelait »), tout comme dans la bouche de Padilla, le valet autorisé à participer à la joute philosophique finale en tant que sage, qui décline son identité à la suite de son maître : / « N'ai-je pas été Mahométan à Oran, / capugi à Constantinople / et ici docteur chichimèque ? »⁴². Oran, Constantinople et la Perse, les trois principaux lieux traversés par l'action, sont ici rappelés sur le mode comique par un valet soulagé de ne plus avoir à paraître savant, au moment précis où l'intrigue va pouvoir rejoindre Tolède, son point de départ géographique.

Ces vers, relativement courts, ont donc pour fonction de placer des repères à intervalles réguliers dans le dialogue, de telle sorte que le spectateur ne puisse jamais perdre de vue le lieu de l'action. Ce même rôle est également assumé par les longs développements narratifs dans lesquels un personnage prend en charge le récit d'une action passée, en une sorte de rappel des épisodes antérieurs qui souvent résume les différents déplacements réalisés ainsi que leurs motivations. Récemment rachetée par une connaissance alors qu'elle avait été vendue comme esclave à Constantinople, Teodor, désespérée, pensant avoir été trahie par Félix, livre sa peine en un long monologue de 70 vers qui emprunte la forme métrique du *romance*, une forme particulièrement liée aux passages narratifs des textes de la Comedia. C'est l'occasion, pour le personnage, d'énoncer une synthèse très complète de l'action à laquelle a assisté le public depuis le début de la pièce :

Me voilà bien malheureuse, quand je pense
au dessein que j'ai échaffaudé
afin que Félix m'envoie en Espagne
et qu'il essaie de m'y suivre ;
d'Afrique je suis venue en Asie,
et d'Oran je suis passée directement
à Constantinople, où rien n'est pire
que de m'y voir libre !

[...]

Ah, Félix ! Toi qui, à Tolède,
tant de fois m'as dit
que face à tout changement
ton amour était immuable,
toi qui, près de Valence,
tel un brigand, as surgi,
donnant à l'arquebuse amour
le feu qui habite les âmes,
qui aurait cru que tu allais

41 Vv. 1504-1505, p. 236b et vv. 1516-1517, p. 237a.

42 Vv. 3371-3373, p. 272b. Sur le sens du mot *capugi*, voir plus haut dans les notes.

m'abandonner pour t'avoir dit
de feindre d'être le roi d'Oran
afin que nous puissions être libres ?⁴³

On le voit, les trois principaux lieux de l'action (à ce stade de la pièce) sont ici rappelés, ainsi que les raisons pour lesquelles ils ont été parcourus par les personnages. Ce genre de rappel des épisodes antérieurs est relativement courant dans les pièces du XVII^e siècle, et se situe souvent vers la fin d'un acte, ou juste avant le dénouement. Il est ici placé à la fin de l'acte II, comme pour fixer l'intrigue dans l'esprit des spectateurs avant la coupure de l'acte.

De manière relativement symétrique, un deuxième monologue de Teodor se trouve placé en début d'acte III, dont la fonction est sensiblement différente du premier puisqu'il s'agit, cette fois, de fournir aux spectateurs une explication quant à la deuxième scène de l'acte qui occupe un espace dramatique nouveau dans la pièce. En effet, après une première scène où le père de Teodor, qui s'est rendu à Oran, apprend que sa fille a été vendue à Constantinople, le dramaturge a choisi de faire apparaître la scène du naufrage. Le spectateur ignore tout des circonstances de ce naufrage et du rapport qu'il peut avoir avec l'intrigue jusqu'ici développée. C'est alors qu'intervient une longue tirade rétrospective et explicative de la jeune fille, qu'elle prend soin d'introduire avec ces vers adressés à Finardo, le patron du navire : « Puisque par ma faute, tu as connu le malheur, / écoute le début d'une histoire nouvelle » :

Après que, parce que j'étais seule,
femme et désespérée,
j'allai depuis Constantinople
vers la mer, et te trouvai sur la plage,
où, avec de nombreux serviteurs,
sur quatre navires perses
de si riches marchandises
tu chargeais, Finardo ;
après que, parce que j'étais femme,
tu compatis à mes souffrances
et que, parce que tu es Grec chrétien
et moi espagnole et chrétienne,
tu m'accueillis sur ton navire ;
après que, pour me laisser en Italie,
et que de là je puisse
me rendre sans danger en Espagne,
détournant ton chemin
de la Perse, ou de la Grèce, ta patrie,
tu essayas tant de tempêtes,
et subis tant de malheurs ;
après que, enfin, de retour
en Perse, l'eau a triomphé

43 Vv. 2223-2230 et 2263-2274, p. 251ab.

de tes navires, et que se trouvent
 dans son étendue salée,
 vaincus, comme on le voit,
 après une grande bataille,
 les étendards ennemis,
 et des armes les débris ;
 au ciel j'avoue que j'aurais aimé [...] ⁴⁴
 mourir [...].
 Mais puisque je possède la vie [...],
 c'est avec elle que je te paierai.

Ce long récit de 48 vers en forme de *romance* permet donc au public non seulement d'établir un lien logique entre les circonstances de l'action connue à ce stade de la pièce et la scène du naufrage à laquelle il vient d'assister, mais également d'identifier l'espace nouveau dans lequel va s'inscrire toute l'action de l'acte III, à savoir la Perse. Le trajet Turquie-Perse de l'héroïne se trouve donc ici à la fois exprimé, décrit et justifié dans le récit synthétique porté par un seul personnage. Ce procédé, largement utilisé dans la Comedia, et sans doute inhérent à la nature dramatique de ses textes, permet donc d'inclure, dans les intrigues développées, des voyages étonnants par leur distance, le temps qu'ils réclament pour les effectuer et la complexité des étapes qu'ils peuvent renfermer. En d'autres termes, l'espace textuel de la narration *a posteriori* permet une multiplication à l'infini des espaces dramatiques, et par là même des déplacements induits par cette multiplicité. En ce sens, *dire* le voyage revient bel et bien à *faire* le voyage, ou mieux encore, dans la perspective de l'illusion comique, à *faire faire* le voyage, mentalement, aux spectateurs.

Dans un théâtre qui revendique la variété des lieux de l'action, apparaît donc une multiplication des moyens permettant la représentation, physique ou mentale, des nombreux déplacements. Le bref tour d'horizon proposé dans ces quelques pages permet d'apprécier combien à la variété des lieux répond une variété des procédés textuels : lexicale, syntaxe, éléments de topographie, symboles, rituels, codes, annonces, récits... Le texte dramatique a constamment recours à ces outils. Ce ne sont, certes, pas les seuls dont dispose le dramaturge, et encore moins le metteur en scène, mais dans un théâtre de l'oralité tel que la Comedia, les rares éléments du décor ne peuvent prétendre se substituer, dans leur fonction signifiante du lieu et du déplacement, aux appuis verbaux. Ceux-ci se combinent de telle sorte que toujours ils accompagnent le spectateur dans sa représentation spatiale de l'intrigue, et cet accompagnement semble être l'élément dramaturgique indispensable permettant à l'auteur de s'inscrire en faux contre l'unité de lieu prônée par les théoriciens classiques de son temps⁴⁵. En d'autres termes, ces procédés d'écriture compenseraient

44 Vv. 2377-2415, pp. 253b-254a.

45 À propos de l'action, Lope conseille :
 « qu'elle ne dure pourtant que le temps le plus court,
 si ce n'est quand le poète écrit une histoire
 qui doit se dérouler sur de longues années,
 et qu'il pourra situer dans l'intervalle
 entre deux actes, tout comme, s'il le fallait,

pleinement l'absence d'unité spatiale au niveau de l'intrigue, tout en satisfaisant non moins pleinement l'exigence de variété, tout aussi classique, par ailleurs, et garante, pour sa part, du succès populaire. Ce succès populaire dont Lope de Vega fait, quant à lui, une loi première, et qui l'amène à écrire, non sans ironie, dans son *Art nouveau de faire les comédies*, à propos de ses pièces :

N'importe, je soutiens ce que j'ai écrit et je sais
qu'autres elles eussent été meilleures,
mais elles n'auraient pas eu la même faveur,
car ce qui va à l'encontre du juste,
pour cette raison même est ce qui plaît le plus.⁴⁶

Emmanuelle GARNIER

Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

le voyage qu'entreprendrait un personnage,
chose qui offense tant les esprits avisés,
mais que n'aïlle pas y voir qui veut s'en offenser!»

Traduction de Jean-Jacques Préau, *L'art nouveau de faire des comédies*, Paris, Les Belles Lettres, 1992, pp. 81-82.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 91.

ASPECTS ASTROLOGIQUES DANS LE THÉÂTRE DE CERVANTES ET DE LOPE DE VEGA

*De Numance arrive le jour fatal, selon la disposition des
étoiles, jour misérable et triste... Cervantès¹*

La Maison de la Lune

*Mercurie la regarde sous un angle de 120 degrés Lope de
Vega²*



ans le domaine des sciences occultes si répandues et pratiquées aux XVIème et XVIIème siècle, l'Astrologie occupe probablement une place à part pour avoir une de ses deux branches admise par l'Eglise et la Science officielle. Autrement dit, il faut distinguer entre une Astrologie scientifique - celle qui est observation et étude des astres (soit l'Astronomie et Météorologie actuelles), et une autre Astrologie, la magique, soit l'Astrologie judiciaire. Il est donc normal qu'un tel phénomène de croyance aussi collective ait rencontré autant d'échos dans l'oeuvre de Cervantès et de Lope de Vega, tous deux perspicaces observateurs sociologiques, curieux de la réalité dans tous ses aspects. Je vais, par conséquent, m'intéresser à leur théâtre en particulier.

Cervantès se réfère souvent à l'Astrologie tant dans son oeuvre en prose qu'en vers, et son degré d'adhésion personnelle est apprécié différemment selon les spécialistes. Dans les *comedias* de Lope de Vega les allusions à l'Astrologie ne manquent pas non plus, et j'ai déjà consacré quelque quarante pages à ce sujet dans ma thèse doctorale³.

Quant au lexique astrologique employé par Cervantès dans ses *comedias*, il m'apparaît que se détachent les mots «estrella» («étoile») et «suerte» («sort», «chance»), auxquels il conviendrait d'associer «cielo(s)» («ciel»/«cieux»), «destino» et «hado(s)» («destin», «sort»). Le substantif «estrella» me semble le plus souvent formulé de manière interrogative, comme dans *El laberinto de amor* :

*¿O qué estrella, en mi daño conjurada,
nos ha puesto a los dos en tal estado?(I, 298a)⁴*

[Quelle étoile, conjurée pour mon malheur,
nous a mis tous deux en tel état?]

Ou encore dans *El gallardo español* :

1 «El fatal miserable y triste día, / según el disponer de las estrellas, / se llega de Numancia...» L'édition espagnole utilisée est celle de D. Francisco Ynduráin : *La destrucción de Numancia* (que j'abrégierai parfois en disant *La Numancia* ou *El cerco de Numancia*), Biblioteca de Autores Españoles (BAE), Madrid, II, *Obras dramáticas*, 1962, p. 622b (c'est le fleuve Douro qui parle).

2 «A la casa de la luna / mira de trino Mercurio» : Tello, dans *Sin secreto no hay amor*, III, p. 160b (édition de la Real Academia Española, Nueva Edición, Madrid, 1929, t. XI).

3 Andrès, Christian, *Connaissances et croyances au Siècle d'Or d'après l'oeuvre théâtrale de Lope de Vega*, Paris, 1987, vol. III, p. 1012-1064.

4 Toutes les *comedias* de Cervantès seront citées dans l'édition *supra* mentionnée dans la note 1.

¿Debaxo de quál estrella
esse christiano ha nacido...? (III, 45a)⁵

[Sous l'influence de quelle étoile
ce chrétien est-il né...?]

Moins souvent trouverons-nous le mot «estrella» associé à un autre substantif ou à un adjectif qualificatif, tandis que «suerte» et «hado» sont habituellement reliés à un adjectif (ou deux) :

¡Suerte ayrada, estrella impía! (*La casa de los celos*, III, 113b)⁶
[Sort furieux, étoile impie!]

¿Qué rigor de estrella ha sido...? (*La entretenida*, II, 386a)⁷
[Quelle rigueur d'étoile a été...?]

tandis que l'on pourra lire :

¡Ay suerte ayrada y siniestra! (*Laberinto de amor*, III, 357b)
[Ah, sort ingrat et sinistre!]

¡Fortuna, a mi suerte esquivá,
cielo embidioso y cruel...! (*El gallardo español*, II, 35b)
[Fortune, farouche avec ma destinée,
ciel envieux et cruel...!]

que en nuestros daños con rigor ynfluyen
los tristes signos y contrarios hados (*La destrucción de Numancia*, II, 624b)
[pour notre préjudice avec rigueur influent
les tristes signes et contraires sorts]

Mais il existe d'autres mots plus caractéristiques encore de l'Astrologie et surtout des controverses à la fois scientifiques, philosophiques et théologiques qui ne cessaient d'être formulées à l'époque, d'autant plus que l'on pouvait facilement tomber dans le domaine de la démonologie et de la magie noire. En tout cas, le problème était de délimiter les pouvoirs des astres, du démon, de Dieu, et de l'homme. D'où l'importance de certaines nuances, et de certains verbes tant chez Cervantès que chez Lope, en particulier «forzar», «inclinár», «ordenar» :

Tú me fuerzas, no que inclinas (*La gran sultana*, III, 291b)⁸

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.*

[Toi, tu me forces, tu ne m'inclines pas]

y si el cielo y el destino
ordena que yo sea tuyo... (Manfredo, *Laberinto de amor*, III,
351b)
[et si le ciel et le destin
ordonnent que moi je sois à toi...]

Egalement chez Lope de Vega, dans *La hermosa fea* par exemple, on reconnaîtra le fameux adage médiéval (thomiste) *Astra inclinans, non necessitans* :

Supé en mis primeros años
lo que buenas letras llaman.
Y dime a la astrología,
después de otras ciencias varias;
porque puesto que *no obligan*
las estrellas, pues la sabia
prudencia puede regirlas,
y que ellas fueron criadas
por el hombre y no él por ellas,
es ciencia tan dulce y alta
y tan digna de un ingenio,
que me precié de estudiarla. (I, 247b)⁹

Bien évidemment, je ne vais pas maintenant consigner toutes les références astrologiques que j'ai pu trouver dans le théâtre lopesque, mais plutôt mettre en relief les différences ou nuances entre les deux dramaturges. C'est ainsi que Cervantès m'a paru plus réservé et prudent que Lope en matière d'influences astrales, parce qu'il n'envisage pas particulièrement un tel aspect : le plus souvent, il s'agira d'exclamations; lorsqu'il se réfère au destin humain régi par des forces célestes ou divines, il parlera de «cielo» ou de «hado» au moins autant, si ce n'est davantage, que de «estrellas», et non rarement de la «fortuna», ce qui nuance d'une teinte de culture classique le délicat problème philosophique et religieux alors soulevé. Tandis que Lope de Vega peut écrire dans *El duque de Viseo* :

Las estrellas determinan
la ventura con los reyes;
ellas ordenan las leyes
a que los llevan e inclinan. (II, 1091a)¹⁰

8 *Ibidem*.

9 Édition de la Real Academia Española, Madrid, 1930, t. XII. «J'ai appris dans mes jeunes années / ce que l'on appelle les belles lettres. / Et je me suis consacré à l'Astrologie, / après de nombreuses autres sciences; / étant donné que les étoiles / n'obligent pas, puisque la sage / prudence peut les régir, / et qu'elles furent créées / pour l'homme et non lui pour elles, / c'est une science si douce et profonde / et si digne d'un bel esprit, / que je me flattai de l'étudier.»

10 J'utilise l'édition de Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar, 1969 (troisième édition : 1974), t. III.

[Les étoiles déterminent
le hasard chez les rois;
elles ordonnent les lois
qui les mènent et inclinent.]

Cependant, la «détermination» astrale n'est pas toute-puissante : les rois se voient «inclinés» - non «obligés» - et tout compte fait dans la même oeuvre on nous affirmera que la volonté divine est supérieure à celle des rois et à l'influence astrale. Ou bien, autrement dit, l'influence astrale n'est qu'un reflet de la toute-puissance divine. De fait, je suis d'avis que le lexique astrologique employé par Lope est beaucoup plus étendu et précis que celui de Cervantès, même si l'on considérerait objectivement la différence quantitative énorme entre les deux productions théâtrales. Si nous ajoutons le verbe «influir» et le substantif «influencias»¹¹, et si je ne me trompe pas, les termes en rapport avec l'Astrologie dans les *comedias* de Cervantès sont au nombre de dix plus ou moins, tandis que le lexique astrologique lopesque est beaucoup plus abondant, varié, et technique. Chez Lope, j'ai trouvé «alguna conjunción magna/de benévolos aspectos» («quelque grande conjonction/d'aspects favorables»)¹², les mots «trino», «oposición» et «casas»¹³. Dans *Sin secreto no hay amor*, Tello dressera une «figura» en Astrologie judiciaire de cette manière plaisante :

Estoy juzgando
la figura, y conjeturo
de ver que al Sol de cuadrado
le mira Júpiter mustio,
que el hombre que andas buscando
no quiere a tu dama. (I, 1613b)¹⁴

[Je suis en train d'estimer
l'aspect, et je conjecture
en voyant que le Soleil de face
est regardé par le triste Jupiter,
que l'homme recherché
n'aime pas ta dame.]

Il sera question de l'«ascendante» («León») dans *Lo que ha de ser*¹⁵, de l'«eclíptica» dans *Querer más y sufrir menos*¹⁶. Lope emploie ordinairement le cliché «mala estrella» ou

11 Par exemple, dans *Los tratos de Argel* : «Que en su pecho el cielo influye / un ánimo indomable, azelerado...» (IV, p. 610a); dans *La Numancia* : «¡Alto, sereno y espacioso cielo, / que, con tus ynfluencias enriqueces...» (I, p. 621b).

12 Dans *La noche de San Juan*, édition de Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar, t. I, p. 1541b.

13 Dans *El bobo del colegio*, on peut lire : «Ni oposición de la luna», I, p. 186a (*Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, juntas en colección y ordenadas por Don Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, BAE, 1946, t. XXIV).

14 Edition Aguilar, t. I.

15 RAE, t. XII.

16 RAE, 1930, t. IX.

«buena estrella», ce qui renforce l'idée d'un certain déterminisme astral en matière de destinée humaine, tandis que Cervantès, lorsqu'il emploie le mot «estrella» le fait habituellement sans adjectivation, ou bien alors avec une autre adjectivation que celle de «buena» ou «mala», avec une certaine variété évocatrice, comme cela arrive avec Angélica dans *La casa de los zelos* en disant «estrella impía» (III, 113b), ou lorsqu'il écrit «su contraria estrella» dans *El laberinto de amor* (II, 392b), ou encore «!Ay dura, iniqua, inexorable estrella!» dans *Los tratos de Argel* (557a). En revanche, l'adjectif «bueno» est plutôt associé avec «suerte» («la suerte buena», par exemple, dans *El cerco de Numancia*, II, 631b).

La fonctionnalité de l'Astrologie dans les deux systèmes dramatiques sera très différente, évidemment, car Lope exploitera plus profondément le thème et créera des situations très nombreuses et variées, dans une tonalité lyrique et pathétique parfois, ou bien comique d'autres fois. Déjà chez Cervantès l'Astrologie a pu être utilisée dans un contexte dramatique, comme dans *El cerco de Numancia*, lorsqu'il s'agit avec le mage Marquino de deviner quel sera le sort de la ville assiégée :

También será acertado que Marquino,
pues es un agorero tan famoso,
mire qué estrellas o qué planeta o signo
nos amenaza a muerte o fin honroso. (II, 625b)

[Il sera également opportun que Marquino,
puisque'il est un devin si fameux,
examine quelle étoile ou planète ou signe
nous menace mortellement ou nous annonce une fin horrible.]

Quant à Lope, son théâtre ne manque pas de situations ni de dialogues où l'Astrologie intervient. C'est la lamentation de Nuño dans *Los prados de León*, quand il tombe en disgrâce auprès du roi don Alphonse :

¿Qué es esto Cielo? ¿Qué estrella
a mi nacimiento estuvo
con oposición tan fiera
con tan desdichado influjo? (II, 393a)
[Qu'est cela, Ciel? Quelle étoile
à ma naissance présida
dans une opposition si farouche,
avec une influence si malheureuse?]

Au contraire, l'influence astrale est traitée de manière comique dans *Los Ponces de Barcelona*, dans ce dialogue de Severo avec Pedro :

Severo : Hombres he visto, señor,
parecer asnos.
Pedro : Mejor
de ti decirlo podría.

Severo : Pues si de tu nacimiento
fuerza el planeta tuviera
sobre jumentos, y fuera
tu condición de jumento,
cuantos jumentos miraran
a Lucrecia, claro está
que la amaran, pues que ya
tu condición imitaran. (I, 570b)

[Severo : J'ai vu, Monsieur, des hommes
ressembler à des ânes.

Pedro : Ce serait mieux
de pouvoir le dire pour toi-même.

Severo : Car si de ta naissance
la planète avait un effet
sur les ânes, et si ta condition
était celle des ânes,
il est clair que tous les ânes
qui regarderaient Lucrecia
l'aimeraient, étant donné
qu'ils imiteraient ta condition.]

L'influence des astres sera également affirmée dans le choix d'une carrière, comme dans *La cortesía de España*¹⁷. Mais la plupart du temps Lope relie le thème et le lexique astrologique à l'amour, comme dans *El testigo contra sí* :

Quiso la cruel fortuna,
quiso mi enemiga estrella,
quiso el cielo, y quise yo,
que una mujer me quisiera. (I, 694b)¹⁸

[Elle a voulu, la cruelle fortune,
elle a voulu, mon étoile ennemie,
il a voulu le ciel, et moi j'ai voulu,
qu'une femme m'aimât.]

Chez Cervantès, dans son théâtre, les cas ne sont pas très variés et l'on ne remarquera pas non plus une insistance particulière dans la relation entre l'Astrologie et l'amour, la naissance de l'amour. Citons quelques vers du Grand Turc dans *La Gran Sultana*, où les yeux de Catalina sont comparés à deux étoiles, et il sera difficile de trouver d'autres vers du même genre dans son théâtre (du moins celui qui nous est parvenu) :

¿No fuera mejor ponella

¹⁷ Aguilar, t. I.

¹⁸ RAE, 1930, t. VIII.

al par de Alá en sus assientos,
 hollando los elementos
 y una y otra clara estrella,
 dando leyes desde allá,
 que con reuerencia y zelo
 guardaremos los del suelo,
 como Mahoma las da? (253b)

[Ne serait-il pas mieux de la placer
 ensemble avec Allah sur son siège,
 alors qu'elle foulerait les éléments
 et chacune de ses claires étoiles
 dicterait les lois depuis là-bas,
 car avec respect et zèle
 nous autres humains les conserverons,
 tout comme nous faisons avec celles de Mahomet?]

Mais remarquons au passage que si Cervantès ne recourt pas autant à l'Astrologie que ne le fait Lope à propos d'aventures amoureuses, dans ces vers il ne manque pas d'audace ni d'astuce en divinisant Catalina, en la présentant comme une nouvelle idole dont il fait le portrait comme si elle était la Vierge dans une vision mystique, «hollando los elementos»... Cependant, c'est un infidèle, un musulman qui s'exprime de la sorte, et l'on connaît bien le rôle de l'Astrologie et du fatalisme dans la vision du monde arabe. Ainsi ce qui serait blasphème entre catholiques peut être admis ici dans une bouche musulmane.

En outre, en dehors de l'utilisation de l'Astrologie en matière d'amours, d'autres applications existent chez Lope, et parmi elles figure l'idée que le métier de tout un chacun peut être prédestiné depuis la naissance, par la configuration astrale de ce jour. Telle idée, je l'ai vue une fois dans *La entretenida*, traitée de manière plaisante par Ocafia : «Pero yo nací, sin duda / para la cavalleriza...» (I, 372b) [«Mais moi j'ai dû naître, sans doute / pour l'écurie...»] Chez Lope, ce sera par exemple l'allusion au déterminisme astral - et au rôle du père - dans *El caballero de Illescas* :

Juan : Fui
 padre, en tu crianza, honrado.
 Lo primero que ha de hacer
 un padre es considerar
 cuál hijo pudo estudiar
 y cuál ganar de comer;
 advertir su inclinación
 y darle en ella, y que siga
 lo que su estrella le obliga,
 que juntas muy fuertes son. (I, 110b)

[Jean : J'ai été
 un père honorable dans ton éducation.
 La première chose que doit faire

un père est de considérer
 quel fils pourrait étudier
 et lequel gagner sa vie,
 tenir compte de son penchant
 et aller dans son sens, et de suivre
 ce que son étoile l'oblige à faire,
 car ensemble leur pouvoir est très fort.]

Pour différentes raisons, il ne me paraît pas possible de déterminer avec certitude le degré d'adhésion personnelle à l'Astrologie chez Cervantès et Lope de Vega, à partir de leur oeuvre théâtrale (pas davantage en dehors d'elle). C'est pourquoi je préfère humblement essayer de «m'approcher» de leur mentalité respective, laissant aux dogmatiques la responsabilité d'affirmer, par exemple, que Cervantès était très critique, incrédule, «moderne» dans une telle matière, ou au contraire, ambigu. L'attitude des deux dramaturges me semble comparable, en définitive. Cervantès exprime les plus grandes réserves non seulement par rapport à l'Astrologie dans son ensemble, à la «monstruosa mezcolanza» [«monstrueux mélange»] (Américo Castro) qu'elle était, mais encore en ce qui concerne l'Astrologie judiciaire, celle qui est condamnée précisément par l'Eglise :

D. Antonio : ¿Si podrá la astrología
 judiciaria declarallo?

D. Francisco : Yo no pienso interrogallo:
 que tengo por fruslería
 la ciencia, no en cuanto a ciencia,
 sino en cuanto al vsar della
 el simple que se entra en ella
 sin estudios ni experiencia. (*La entretenida*, I, 365b)

[D. Antonio : L'Astrologie judiciaire
 pourra-t-elle le faire savoir?

D. Francisco : Moi, je ne pense pas l'interroger :
 je tiens pour bagatelle
 la science, non en tant que science,
 mais dans son utilisation
 par un simple d'esprit
 qui la pratique sans études ni expérience.]

Cette citation est bien connue de tous les cervantistes, et j'aimerais en formuler une autre extraite de *La Numancia* :

Marandro, al que es buen soldado
 agüeros no le dan pena,
 que pone la suerte buena
 en el ánimo esforçado,
 y esas banas apariencias
 nunca le turban el tino:

su braço es su estrella o sino;
su balor, sus ynfluencias.
Pero si quieres creer
en este notorio engaño... (II, 631b)

[Marandro, à qui est bon soldat,
les présages ne causent pas de peine,
car il place sa bonne chance
dans son courage ardent,
et ces vaines apparences
ne lui troublent jamais le cerveau :
son bras est son étoile ou destin;
sa valeur, ses influences.
Mais si tu veux croire
en cette tromperie notoire...]

En réunissant ces deux citations, on pourrait peut-être s'approcher davantage du degré d'adhésion ou de rejet chez l'homme Cervantès : il ne croyait pas en l'Astrologie judiciaire surtout lorsque des charlatans prétendaient s'en servir, les «simples», ce qui laisse ouverte la possibilité de quelque valeur «scientifique» malgré tout si elle était manipulée par d'authentiques spécialistes... Cependant, Cervantès insiste d'ordinaire sur le libre arbitre de l'homme, sa propre volonté, sa capacité de déterminer son sort indépendamment des astres : «cada cual se fabrica su destino» [«chacun fabrique son propre destin»] a-t-il écrit dans *La Numancia*.

Quant à Lope de Vega, que l'on n'oublie pas ses propres études avec le savant portugais Juan Bautista Labaña, sa connaissance des oeuvres de Raymond Lull, sa parenté avec l'astrologue français Louis Rosicler inquiété par l'Inquisition. En outre, en raison de l'aspect quantitatif et contradictoire de citations que l'on peut lire dans son théâtre soit en faveur soit à l'encontre de l'Astrologie (judiciaire), il ne sera pas évident d'essayer de déterminer une opinion personnelle aux contours très nets. Mais il est licite d'affirmer que Lope savait très bien distinguer - tout comme Cervantès - entre les deux branches de l'Astrologie, et c'est ce qu'il laisse entendre dans *Del mal lo menos* :

D. Juan : ¿Hay burra semejante?
Monzon : ¿Y es la primera, por dicha,
que los astrólogos dicen
en las cosas que adivinan?
D. Juan : Esos son los judiciarios;
que cuando la Astronomía
es matemática ciencia,
toda verdad se averigua. (I, 450b)¹⁹

[D. Juan : Y a-t-il semblable ânesse?
Monzon : Et est-ce la première énormité, par hasard,

¹⁹ RAE, 1917, t. IV.

que disent les astrologues
 dans les choses qu'ils devinent?
 D. Juan : Ceux-là sont les judiciaires,
 car lorsque l'Astronomie
 est une science mathématique,
 toute vérité se vérifie.]

Malgré tout, et de façon moins ambiguë que chez Cervantès, peut-être pourrait-on affirmer qu'en dehors de sa tendance à admettre dans la plupart des cas la liberté humaine, existent deux grandes exceptions chez Lope : la croyance selon laquelle l'amour humain dépend de l'influence astrale²⁰, et une autre selon laquelle les rois, les princes et les grands capitaines voient leur destin particulièrement soumis au déterminisme astral, ce qu'a remarqué Halstead depuis quelque temps déjà²¹, comme on peut le lire dans *La traición bien acertada* :

Gerardo : ¡Ah, mala estrella en la que fui nacido!
 Capitan : Sucesos son que a señalados hombres,
 a príncipes y grandes capitanes,
 suceden cada día. (III, 62a)²²

[Gérard : Ah, mauvaise étoile où je suis né!
 Capitaine Ce sont des événements qui à des hommes
 remarquables,
 aux princes et grands capitaines,
 arrivent chaque jour.]

En conclusion, et malgré l'optique forcément partielle adoptée ici, il faut souligner l'importance du lexique astrologique chez Cervantès et Lope, plus « technique », plus précis sans doute chez ce dernier, avec des tendances stylistiques propres chez les deux dramaturges. La fonctionnalité de l'Astrologie dans leurs oeuvres théâtrales est différente, à la fois si l'on tient compte de la différence quantitative des *comedias* et de la manière d'exploiter le thème. Par leur insistance, leurs raisons personnelles, biographiques, professionnelles, il me semble possible d'affirmer – nonobstant certaines réserves dues au désir de ne pas confondre des traits d'une mentalité subjective (celle de l'homme, de l'individu), avec des opinions fictives et attribuées à des personnages, c'est-à-dire des êtres de fiction – que Lope de Vega se sentit plus attiré par l'Astrologie, y compris la judiciaire, si paradoxalement pour nous, pour notre mentalité « moderne », scientifique, actuelle, Lope n'était pas pour autant prêt à renoncer au libre arbitre humain, ainsi qu'au pouvoir presque illimité de l'homme sur son propre destin.

Christian ANDRES

Université de Picardie Jules Verne (Amiens)

²⁰ RAE, t. IX.

²¹ Halstead, F. G., « The attitude of Lope de Vega toward Astrology and Astronomy », *Hispanic Review*, III, 1939, p. 205-219.

²² RAE, t. X.

VOYAGE, MYTHE ET RÉALITÉ DANS LE GRAND COPHTE DE GOETHE



Le Grand Cophte a pendant longtemps été une pièce méconnue. On l'estimait peu réussie¹. En fait, surtout à l'époque où elle est parue, 1791, elle dérangeait, car elle s'inspirait directement d'une affaire qui s'était déroulée en France peu de temps auparavant, en 1786, et avait suscité une grande émotion, l'affaire du Collier de la Reine. Il peut sembler étrange que Goethe ait été tellement intéressé par cet incident qu'il l'ait transposé dans une comédie. Mais c'est que cette escroquerie atteignait de plein fouet la monarchie française et a contribué à sa chute. D'autre part, elle contenait en elle-même la condamnation d'une aristocratie dont elle faisait apparaître au grand jour la corruption et les compromissions.

Goethe campe sous des noms d'emprunt transparents les principaux protagonistes de ce sinistre imbroglio. Son instigatrice, la comtesse de La Motte, est appelée la Marquise. Sa dupe, le cardinal de Rohan, devient le Chanoine, et le comte de Cagliostro, avec lequel elle entretenait des relations, le Comte. Le dramaturge a également gardé les grandes lignes de l'intrigue, qu'il situe dans une petite principauté allemande.

La Marquise, comme la comtesse, se caractérise par sa forte personnalité, son ambition forcenée et sa rouerie. Elle se prétend apparentée au Prince de l'Etat dans lequel se déroule l'action, comme la comtesse se disait descendante d'un fils naturel du roi Henri II, et donc parente du roi Louis XVI. Aristocrate déchue, devenue une aventurière sans scrupule, intrigant dans les milieux de la cour, elle décide de s'approprier un magnifique collier qu'a refusé d'acheter la Princesse, autrement dit, dans la réalité historique, la reine Marie-Antoinette.

Pour ce faire, elle utilise comme intermédiaire auprès des joailliers le Chanoine, à qui elle fait croire que la Princesse désire acquérir dans le plus grand secret et sous son nom le collier. Le Chanoine, comme le cardinal de Rohan, se trouve dans une semi-disgrâce et rêve de devenir l'amant de la Princesse. Pour mieux l'abuser, elle lui organise un rendez-vous nocturne avec une pseudo-princesse qui n'est autre que sa nièce sous un déguisement.

Quant au Comte, personnage énigmatique et inquiétant, il joue un rôle prédominant dans la pièce, bien qu'il n'intervienne pas directement dans l'affaire du Collier. Il est le pendant, en plus machiavélique et inspiré, de la Marquise. Tous deux, maîtres du leurre et de la mystification, sont liés l'un à l'autre par une connivence tacite et mènent ce jeu de dupes. Goethe semble donc avoir été fasciné par ces personnages troubles et ambigus, par cette jonglerie entre l'apparence et la réalité. Il crée un univers grand-guignolesque où le Comte se mue en un sage d'Egypte, le Grand Cophte, au cours d'une fausse cérémonie initiatique avec ballet, chœurs et déguisement sur le modèle de la comédie italienne et des turqueries du *Bourgeois Gentilhomme*.

¹ C'est encore l'avis de certains critiques modernes. Pierre Grappin déclare: "*Le Grand Cophte* n'est pas une comédie réussie. On y sent trop l'incompatibilité entre le sombre tableau de mœurs voulu primitivement par Goethe, et la façon ironique et légère avec laquelle il est traité. Ces personnages, qui devraient inspirer l'horreur, sont trop falots pour que nous puissions nous intéresser à leur sort, et ils finissent par nous apparaître comme d'aimables marionnettes." (Goethe: *Théâtre complet*. Edition établie par Pierre Grappin avec la collaboration d'Eveline Henkel. Gallimard, 1988, *Le Grand Cophte*, Notice, p. 1667.)

Même si apparemment le voyage ne constitue pas le thème essentiel de la pièce, il y apparaît en filigrane sous diverses formes qui vont du mythe le plus séduisant à la réalité la plus sordide et qu'il importe de déterminer. Il est utilisé à diverses fins, de multiples manières par certains personnages. On peut donc s'interroger sur sa fonction et sur la signification qu'il revêt.

I. LE VOYAGE, MYTHE

Au dix-huitième siècle, à une époque où les voyages étaient longs et difficiles, les pays lointains, en particulier ceux d'Orient, mal connus, se trouvaient enveloppés d'un halo de mystère et ne pouvaient qu'éveiller de profonds échos dans l'imaginaire occidental. Goethe, qui présente son Comte à la fois comme un charlatan et un habile meneur d'hommes, montre qu'il sait utiliser à son profit cette fascination.

En fait, avec ce personnage, il se penche sur le cas l'individu charismatique qu'il appelle quant à lui démonique. Il essaie de comprendre pourquoi et comment certains individus réussissent à exercer une emprise absolue sur d'autres. Il constate l'espèce de tutelle psychologique et d'envoûtement qu'ils leur font subir, et cherche à en étudier les mécanismes tout en reconnaissant qu'il existe là une part d'impondérable.

Dans ses mémoires, *Poésie et vérité*, il définit ainsi ces êtres d'exception:

Mais cet élément «démonique» paraît surtout redoutable quand il prédomine chez un homme. Pendant le cours de ma vie, j'en ai pu observer plusieurs soit de près, soit de loin. Ce ne sont pas toujours les hommes les plus remarquables ou par l'esprit ou par les talents; rarement ils se recommandent par la bonté du cœur, mais une force prodigieuse se dégage d'eux et ils exercent un empire incroyable sur toutes les créatures, même sur les éléments, et qui sait jusqu'où peut s'étendre une semblable action? Toutes les forces morales réunies ne peuvent rien contre eux. C'est en vain que les gens éclairés veulent les rendre suspects comme trompés ou trompeurs: la masse est attirée par eux.²

L'homme démonique n'est pas forcément bon, c'est même souvent le contraire, mais il possède une force intérieure, un magnétisme qui attire autrui. Goethe n'est donc ni critique, ni admiratif, il se comporte en scientifique qui constate des faits. Avec la figure du Comte, il illustre cette constatation. Il décrit un être plutôt douteux et machiavélique qui possède un étrange pouvoir sur ses semblables. Ce pouvoir est dû à un talent inné, une constitution physiologique spéciale, mais il peut aussi être renforcé par des subterfuges. Goethe est effrayé par l'état de sujétion dans lequel il réduit ses semblables, et s'efforce d'analyser ce phénomène de tous les lieux et de tous les temps qu'est la manipulation des esprits, dont l'époque moderne a donné de si tragiques exemples.

Son héros, le Comte, correspond tout à fait à ces personnages de gourous, de fondateurs de sectes qui défrayent la chronique de nos jours. Il se sert de plusieurs procédés, pour asseoir son autorité. Ainsi, il fait croire qu'il est entouré d'esprits avec lesquels il correspond et qui lui obéissent. Il emprunte de nombreux traits au Christ, se dit, comme lui, capable de jeûner quarante jours, se présente comme un sage omniscient et n'est pas avare de

2 Goethe: *Poésie et vérité. Souvenirs de ma vie*. Traduit de l'allemand par Pierre du Colombier. Aubier, 1941.

promesses à l'égard de ses disciples. Il reproche au Chanoine d'avoir organisé un festin au lieu de s'être préparé à la venue du Grand Cophte par l'abstinence et la concentration:

Ni les menaces de son maître, ni l'espérance de voir le Grand Cophte ne peuvent décider [le disciple] à différer de quelques nuits ses festins! Fi donc! Cela est-il viril? Cela est-il sage? Les leçons du plus grand des mortels, l'assistance des esprits, la révélation de tous les secrets de la nature, une éternelle jeunesse, une santé toujours égale, une force inébranlable, une impérissable beauté... tu aspiras à ces trésors, les plus grands du monde, et tu ne peux renoncer à un souper!³

Le Comte prétend répondre aux aspirations humaines essentielles: santé, force, beauté, éternité, savoir. Son discours est simpliste, enfantin, mais en même temps il est seul apte à enthousiasmer les esprits, car il leur fournit du rêve, il berce l'homme de l'illusion de pouvoir dépasser ses limites, de ne plus être assujéti au temps, au vieillissement, à la maladie. Goethe montre ainsi que le charlatan est celui qui exploite sans vergogne la crédulité humaine, le besoin de surnaturel, au moyen des mensonges les plus grossiers. Le Comte agit sur les sentiments primordiaux: appétit de merveilleux, de puissance et peur de mourir⁴.

Et le dramaturge laisse entendre que, dans ce domaine, les hommes sont prêts à croire n'importe quoi, si fort est leur désir d'échapper à leur condition mortelle. Il écrit là une pièce éminemment rationaliste sur l'immaturité et l'aveuglement humains, tel que Kant les avait dénoncés dans son traité *Qu'est-ce que l'Aufklärung?*:

L'*Aufklärung* consiste pour l'homme à sortir de l'immaturité dont il est lui-même responsable. L'immaturité, c'est l'impossibilité de se servir de son intelligence sans la direction d'un autre.⁵

Goethe déplore cette même passivité humaine, en prêtant à la Marquise la constatation suivante:

Les hommes préfèrent les ténèbres au grand jour, et c'est justement dans les ténèbres que les fantômes apparaissent.⁶

Il s'agit là d'un constat pessimiste, puisque les hommes sont dépeints comme les auteurs de leur propre cécité. D'un côté, cela disculpe le bateleur qui se contente de leur tenir le discours qu'ils souhaitent entendre⁷.

3 Goethe: *Théâtre complet*. Edition établie par Pierre Grappin avec la collaboration d'Eveline Henkel. Gallimard, 1988, *Le Grand Cophte*, Acte I, scène IV, p. 785.

4 Cf. Pierre Grappin " Le Chanoine, crédule et léger, est tout prêt à croire aveuglément à l'enseignement du Comte, parce que celui-ci flatte sa vanité et son arrivisme." (*Le Grand Cophte*, notice, p. 1666)

5 Immanuel Kant: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*, Darmstadt, 1975, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* p. 53.

6 *Le Grand Cophte*, op. cit., acte II, scène IV, p. 798.

7 "C'est parce que le Chanoine veut être immature, que le Comte a de l'emprise sur lui, ou plus exactement: son désir - inconscient - d'immaturité fait la force du Comte." (Alwin Binder:

Du reste, le Comte pousse l'impudence jusqu'à enseigner son pragmatisme à ses disciples:

C'est cette marche du monde que le maître vous dévoilera entièrement dans le deuxième grade. Il vous montrera qu'on ne peut rien demander aux hommes sans se jouer d'eux et sans flatter leur caprice; qu'on se fait des ennemis implacables, si l'on veut éclairer les sots, réveiller les somnambules et ramener les égarés; que tous les hommes éminents ne furent et ne sont que des charlatans... assez habiles pour fonder leur autorité et leurs revenus sur les vices de l'humanité.⁸

Le Comte est tellement sûr de son pouvoir qu'il dévoile sa philosophie profonde à ses partisans, sans que ceux-ci, totalement subjugués, aient l'idée de l'appliquer à son personnage et de le démasquer. Il prend le risque de les mettre sur la voie, d'évoquer leur propre stupidité, sachant qu'ils n'oseront jamais douter de lui. Il se moque d'eux impunément, ce qui témoigne de son mépris à leur égard.

Ainsi Goethe crée un monde chatoyant, en trompe-l'œil, où l'illusionniste est finalement plus sympathique que ses victimes, désespérantes de naïveté. Il tend aux spectateurs un miroir, les confronte à leur propre illogisme, à leur lâcheté devant la réalité. Lui-même, en tant que dramaturge, est également un illusionniste à sa façon. Il introduit son public dans un univers virtuel dont il faut décrypter le sens profond. A l'image du Comte, qui prône tantôt l'altruisme, tantôt l'égoïsme, il brouille les pistes, et lui demande d'exercer son esprit critique. Ici, il délivre un message acerbe sur la crédulité humaine, en montrant qu'on a au fond le charlatan qu'on mérite, pire, qu'on ne peut gouverner les hommes sans charlatanerie. Il ne se contente donc pas de mettre en accusation la société aristocratique minée par la frivolité et la superficialité, mais il dénonce également la déraison propre aux hommes, qui en fait des proies faciles pour les aigrefins de tout acabit.

Or, le voyage joue un rôle non négligeable dans cette entreprise d'aveuglement et de séduction que le Comte mène auprès de ses semblables. Il se présente comme « un voyageur, qui, partout où il arrive, répand ses bienfaits... »⁹ C'est donc l'image d'un *deus ex machina* qu'il s'efforce d'imposer. En refusant de se donner un pays natal, il affirme sa spécificité par rapport au commun des mortels, et accrédite l'idée de son origine surnaturelle. Il s'assimile à ces figures mythiques de prophètes, d'élus qui parcourent le monde pour prêcher la sagesse. Il cultive le mystère autour de sa personnalité, ce qui est une façon de stimuler les imaginations, de les amener à le grandir et à l'idéaliser. La connaissance supprime l'idéalisation. Il entretient donc le flou, l'incertitude à son sujet.

De plus, le voyageur est celui qui n'est pas soumis aux mêmes limitations géographiques que les autres hommes, qui, se déplaçant d'un lieu à un autre, possède d'une certaine façon la maîtrise de l'univers. En se faisant passer pour un grand voyageur, il rehausse son prestige. En outre, à partir de cette image d'itinérance s'effectue un glissement insensible vers le merveilleux. En effet, le propre des personnages de contes de fées, engendrés par l'inconscient collectif, est le don d'ubiquité et d'immortalité. Sur eux, les hommes transposent leur désir d'échapper aux contraintes du temps et de l'espace. Le Comte, qui ne précise pas sa manière de voyager, revêt insidieusement des attributs du sorcier. Il joue avec les fantasmes humains, et incarne, aux yeux de son disciple, ce qu'il

Postface à Goethe: *Der Groß-Cophta. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen*. Herausgegeben von Alwin Binder, Stuttgart, 1989, p. 165.

⁸ *Le Gand Cophte*, acte III, scène V, p. 815.

⁹ *Ibid.* acte V, scène VIII, p. 855.

voudrait être, un individu d'exception sur lequel n'ont prise ni la mort, ni les limites spatiales, le sauveur qui va le délivrer de ses insuffisances et misères.

Il se coule dans les stéréotypes de la mythologie populaire. Par tous les moyens il renforce l'idée qu'il possède des pouvoirs surnaturels. A un moment, il sombre dans un état cataleptique, et lorsqu'il en ressort, il prétend s'être transporté par l'esprit en Amérique, où l'avait appelé un ami en danger:

Mon âme s'est séparée de mon corps, et s'est précipitée dans ces contrées. En peu de mots, [mon ami] me fit part de son embarras; je lui ai donné un prompt avis: maintenant mon esprit est de nouveau ici, réuni à cette enveloppe terrestre, qui, dans l'intervalle, est restée comme une masse inanimée...¹⁰

A l'époque on commençait à s'intéresser aux phénomènes de magnétisme. Mesmer endormait les gens pour les guérir. Apparemment, Goethe n'y croit guère, ou, du moins, fait apparaître que son héros se comporte en comédien consommé, se servant des idées à la mode et organisant une mise en scène grossière, devant laquelle la Marquise s'exclame: « quelle impudence! ». Mais elle est la seule à se rendre compte de la supercherie, aussi invraisemblable soit-elle. C'est que les autres ne veulent pas ouvrir les yeux, car ils ont envie d'y croire. Le Comte exploite cette paresse intellectuelle. En s'attribuant la capacité d'être en relation constante avec ses amis, il répond une fois de plus au rêve humain de transcender ses capacités physique, d'atteindre l'omniprésence par une communication généralisée avec l'ensemble de la planète, que, d'ailleurs, les techniques modernes ont permis de réaliser. Seulement, lui ne connaît pas d'autre réponse que le simulacre et la fausse magie.

Ainsi Goethe, l'ancien *Stürmer und Dränger*, qui aimait évoquer dans ses œuvres l'existence possible du surnaturel, se mue-t-il en froid réaliste, dénonçant une soif de merveilleux démolitrice qui agit comme une drogue chez ses semblables. Ces derniers refusent la dureté de la vie, et sont donc prêts à adopter n'importe quelle fable qui leur offre un refuge. L'un des protagonistes, le chevalier, reproche à la nièce de la Marquise de lui avoir révélé la supercherie dont il a été l'objet de la part du Comte:

Oh! malheureux que je suis! Oh! que n'avez-vous gardé avec moi un éternel silence! Que ne m'avez-vous laissé cette douce erreur! Vous détruisez la plus agréable illusion de ma vie!¹¹

Cette attitude illustre les enseignements du Comte, selon lesquels il ne faut pas vouloir « éclairer les sots, réveiller les somnambules et ramener les égarés. » Le chevalier n'est aucunement reconnaissant à la jeune fille de sa franchise, mais lui en fait grief. Goethe se livre à une analyse radicalement satirique, puisqu'il montre que l'homme non seulement ne sait rien, mais encore qu'il se complaît dans l'ignorance, car elle est confortable. Le chevalier en veut à la jeune fille de lui avoir enlevé sa croyance à la vertu, à la grandeur, à la bonté.

Le Comte, à l'inverse, fournit à ses disciples les croyances auxquelles ils aspirent, il ne les contrarie pas, mais va dans leur sens et capte ainsi leurs bonnes grâces. Il se forge une légende qui correspond à leur besoin d'évasion. C'est pourquoi il insiste sur sa connaissance de l'Orient, car cette partie du globe, rendue mythique par *Les contes des Mille et Une Nuits*, contient un fort potentiel fantasmagique. Aussi organise-t-il une cérémonie initiatique

10 *Ibid.* acte II, scène V, p. 801-802.

11 *Ibid.*; acte IV, scène VI, p. 835.

bouffonne au cours de laquelle il prétend être le Grand Cophte, personnage de son invention, censé apporter à tous la sagesse, la force et la longévité:

Oui ce grand, ce sublime, et, j'ose bien dire, cet immortel vieillard, est celui dont je vous parlais, que vous pouvez espérer de voir un jour. Dans une éternelle jeunesse, il voyage depuis des siècles sur cette terre. Les Indes, l'Egypte, sont sa résidence préférée. Il parcourt nu les déserts de Libye; il y recherche en paix les secrets de la nature.¹²

En lui conférant ce discours grandiloquent, plein de vantardise et d'un merveilleux de pacotille, Goethe met à nu les ficelles du charlatanisme. Par là même, il décrédibilise le surnaturel, ou plutôt la façon dont il est conçu et évoqué par les hommes. Le Comte se présente sous les traits d'un Messie abâtardi, mâtiné d'enchanteur Aladin. Il crée un fantastique à bon marché en s'inspirant vaguement du merveilleux chrétien et païen, des récits bibliques et des légendes populaires.

Ce faisant, il se sert du dépaysement créé par l'évocation de l'Orient, pour donner plus de consistance à son personnage de prophète, parcourant les déserts. Le voyage entre donc pour une part importante dans l'édification de cette mythologie sommaire. Le mage est dépeint comme le voyageur par excellence, le voyageur dans l'absolu, tel que tous les hommes rêvent de l'être, celui qui se promène dans les deux dimensions de l'espace et du temps, celui qui est débarrassé de la pesanteur du corps, qui n'a pas besoin de manger, que ne menace aucun danger, qui dompte même les fauves. On a une association de la mobilité avec l'immortalité, toutes deux apanages de la puissance.

Goethe se livre donc à une attaque en bonne et due forme d'un certain fantastique, présenté comme un instrument d'abrutissement des esprits. Son héros intoxique ses fidèles par ses récits fabuleux, il fait vibrer en eux la corde sentimentale. Son plus fervent admirateur, le Chanoine, avoue que le nom de « Cophte » stimule ses facultés imaginatives:

Cophte! Cophte!... Si je dois te l'avouer, si j'ose parler sans gêne devant toi, mon imagination quitta aussitôt cette partie du monde froide et bornée; elle se transporta dans cette chaude région où le soleil couve encore d'ineffables mystères. Je vis tout à coup l'Egypte se présenter devant moi; une sainte obscurité m'environna; je m'égarai parmi les pyramides, les obélisques, les énormes sphinx, les hiéroglyphes; un frisson me saisit...¹³

Goethe montre que son charlatan est d'abord un bon psychologue. Le Comte sait éveiller les associations d'idées, mettre en branle dans l'esprit de ses interlocuteurs un travail de récréation. Il flatte leurs goûts. Aux Européens vivant dans des contrées froides et inhospitalières, il propose le contraire, la chaleur et le soleil d'un Orient nimbé de poésie, d'autant plus envoûtant qu'ils ne le connaissent pas et peuvent le peupler de leurs chimères.

Il met donc en pratique l'adage biblique selon lequel nul n'est prophète en son pays. Pour être cru, il se présente comme un étranger, il souligne la distance qui le sépare des autres, il s'attribue des dons particuliers qui lui confèrent une supériorité. Tous ses efforts

12 *Ibid.* acte I, scène IV, p. 787.

13 *Ibid.* acte I, scène IV, p. 786.

tendent à affirmer sa spécificité, à faire croire à ses disciples qu'il n'est pas comme eux, qu'il détient un savoir, des secrets qu'ils ignorent et à se rendre crédible dans ce rôle.

Ainsi leur raconte-t-il qu'en Libye il a été capable de tenir en respect et d'apprivoiser un lion:

Avec ce bras étendu et désarmé, j'arrêtai dans les déserts de Libye un lion affamé et rugissant; de cette voix, qui vous parle, je le menaçai jusqu'à ce qu'il vînt ramper à mes pieds. Il reconnut son maître, et je pus ensuite l'envoyer à la chasse, non pour moi, qui ne mange point de chair, et qui à peine ai besoin d'une nourriture terrestre, mais pour mes disciples, pour le peuple, qui se rassemblait souvent autour de moi dans le désert.¹⁴

Ce récit, vulgaire plagiat des Evangiles, auquel se mêlent des éléments de merveilleux profane, crée de l'exotisme. Pour qu'il soit cru, il faut que le Comte ait au préalable persuadé ses disciples de l'idée de sa supériorité. Et celle-ci se trouve confortée par ses propos. L'image du dompteur lui permet de mieux suggestionner son entourage, et de l'engager à faire preuve par mimétisme de la même soumission et docilité que ce lion mythique.

Il s'avère donc qu'il manipule le thème du voyage et les représentations qui lui sont associées pour se façonner une personnalité usurpée, rendue surdimensionnelle par la distance ainsi créée. Il se comporte en prestidigitateur. Sa jonglerie consiste à vendre à ses auditeurs un être qui n'existe pas. Ses discours parlent à l'imagination et occultent la raison. Goethe montre que c'est précisément ce qu'attendent ses auditeurs. Après sa phase de *Sturm und Drang*, qui contestait le rationalisme, il renoue donc avec une certaine tradition rationaliste, en dénonçant les pièges de l'imagination, même si, par ailleurs, en faisant du Comte, conformément à son modèle Cagliostro, un grand-maître de loge maçonnique, il discrédite certaines dérives des *Lumières*.

Paradoxalement, le Comte se sert aussi du discours rationaliste pour mieux aveugler ses disciples. Il leur fait croire qu'il va leur apporter le savoir. Or ces propos tendent en fait à mieux se les assujettir et à les duper. La promesse de les éclairer contribue finalement à entretenir l'ignorance de ses adeptes, en les empêchant de penser par eux-mêmes, et en les maintenant dans une dévotion idolâtre à l'égard de sa personne. A travers lui, c'est la notion de maître à penser qui est contestée. Aux yeux de Goethe, comme à ceux de Kant, la maturité intellectuelle passe par l'indépendance d'esprit, la faculté de se forger seul une opinion. En se désaisissant de ce pouvoir au profit du Comte, dans l'espoir d'acquérir un meilleur discernement, ses disciples se placent dans une position infantilissante de sujétion et n'accèdent nullement au but ambitionné.

Le voyage s'inscrit dans cette problématique. Lui aussi devrait permettre au Comte de communiquer son expérience. Or, il n'en est rien. Le maître ne fournit aucun détail concret, aucune description réaliste, il les évite plutôt soigneusement, pour privilégier les lieux communs du merveilleux le plus éculé. Ce qui l'intéresse, ce n'est pas de donner des informations, d'enseigner, même s'il le prétend, mais c'est ce que devient le motif du voyage dans la tête de ses interlocuteurs, c'est d'utiliser à son profit le processus d'idéalisation qu'il déclenche chez eux. Ce thème redonne vie dans leur mental aux visions fantasmagoriques qui y sommeillaient. Et donc plus le narrateur se contente d'évocations vagues, plus il laisse de latitude à ces visions de s'épanouir, plus l'autoaveuglement des ses interlocuteurs sera grand. Ces derniers mythifient non seulement la contrée visitée, mais

14 *Ibid.* acte III, scène IX, p. 824.

aussi le pseudo-voyageur. Le voyage devient donc une sorte de clé magique au moyen de laquelle le Comte s'approprie l'imaginaire d'autrui et conquiert son admiration.

II. LE VOYAGE, REALITE TRIVIALE

En contrepoint, le voyage apparaît aussi dans tout son prosaïsme, précisément pour mieux démythifier son frère jumeau, le voyage chimère, pur produit de fantasmes. Si le Comte se présente comme un voyageur, il est appelé par certains protagonistes « vagabond ». Le Chevalier, du moins, au début, n'hésite pas à le taxer d'imposture:

Et, s'il continue de nous bernier avec le Grand Cophite; si cela aboutit enfin à une momerie, où il nous produise un vagabond de son espèce, comme le grand maître de son art: combien il sera facile d'ouvrir les yeux au chanoine et à toute la secte!¹⁵

Ainsi apparaît l'ambivalence du thème du voyage, d'un côté lié à une féerie, de l'autre signe d'instabilité, de marginalité, d'exclusion. Le vagabond est la réplique dévoyée, le pendant et l'envers du voyageur. Sur l'apatride pèse une suspicion. Il est bien souvent considéré comme un aventurier, un individu douteux. L'absence de racines peut augmenter le prestige d'un individu dans la mesure où elle le rend plus impénétrable et favorise son idéalisation, d'autre part elle projette sur lui une ombre douteuse. Celui qui n'a ni famille, ni pays, qu'on ne peut socialement situer, est entouré d'une certaine défiance. Il passe souvent pour un personnage peu recommandable, qui a quelque chose à cacher, une menace pour les sédentaires, les bourgeois bien installés. Le voyageur est par excellence celui qui ne travaille pas, qui n'est pas inséré dans la société, qui donc est suspecté de gagner sa vie par des moyens peu orthodoxes.

Il y a certes le voyage d'agrément qu'entreprennent les gens fortunés, les privilégiés, et qui témoigne de leur richesse. Mais, à l'inverse, il peut être entrepris dans le but de chercher fortune, et alors il devient signe de pauvreté et d'échec social. Il est le fait de ratés, de laissés pour compte de la société, qui émigrent par incapacité de se faire une place dans leur pays. Il s'agit alors du voyage contraint et forcé, d'une fuite devant l'adversité, ou, à la limite, devant des poursuivants.

Effectivement, il est le moyen qu'utilisent les escrocs, les voleurs, ceux qui ont maille à partir avec la justice, pour lui échapper en brouillant les pistes. Le Comte, imposteur de grande envergure, vivant de la crédulité de ses fidèles, a besoin de se déplacer pour faire de nouvelles dupes et éviter d'être démasqué. La Marquise a décidé d'envoyer son mari en Angleterre, une fois son escroquerie réalisée:

Fais toujours tes préparatifs pour le voyage. Aussitôt que le trésor sera dans nos mains, nous le mettrons à profit. Nous démontons le joyau; tu passes en Angleterre; tu vends, tu échanges d'abord avec prudence les petites pierres; je te suis aussitôt que le souci de ma sécurité ne me permet plus de rester ici.¹⁶

Le voyage remplit ici deux fonctions: d'abord négocier le bijou volé, en tirer le meilleur prix et ensuite se soustraire aux enquêtes policières. Il a un but exclusivement

¹⁵ *Ibid.* acte II, scène IV, p. 798.

¹⁶ *Ibid.* acte II, scène II, p. 794.

utilitaire. On est loin du mythe. Il est l'arme suprême de ceux qui n'ont pas la conscience tranquille, et devient expression de la délinquance. Il permet de louvoyer et de braver la justice. Ici aussi on a affaire à une forme d'évasion, mais une évasion dans son sens le plus concret, hors de la portée des autorités. Le déplacement est signe de déchéance, de malhonnêteté, d'équivoque.

Ici, Goethe s'inscrit dans un courant littéraire traditionnel qui remonte à Lessing et à sa représentation hautement satirique du Français, aventurier parasite et hâbleur, campé sous les traits du chevalier Riccault de la Marlinière dans sa comédie *Minna de Barnhelm*. Lessing qui militait en faveur d'un théâtre authentiquement allemand, débarrassé de l'influence française, s'efforçait de discréditer la France. Riccault représente l'aristocrate français décadent, vantard et amoral, joueur impénitent, vivant de la charité du peuple qui l'accueille. La création de ce personnage est symptomatique d'un parti pris de méfiance viscérale à l'égard de l'étranger, considéré comme un profiteuse, un arriviste sans scrupule. Elle reprend les plus plats clichés de la francophobie.

Goethe reste tributaire de cette image dépréciative, et ne semble guère pressentir la réhabilitation du nomade qui se produira à l'époque romantique, où l'errance deviendra synonyme de liberté et où la non-intégration à la société sera l'apanage des âmes d'élite. Même s'il paraît éprouver une certaine fascination, datant du *Sturm und Drang*, pour l'homme hors du commun qu'est Cagliostro, pour sa force de conviction et son audace, il reste éminemment critique.

Dans la pièce, le Comte possède assurément une certaine grandeur dans l'amoralisme, dans son impudence à duper ses semblables, si bien que tous, même ceux qui le percent à jour, cèdent à son empire. La marquise, qui le prend pour un charlatan, reconnaît :

Le maudit fripon ! C'est un visionnaire, un menteur, un imposteur. Je le sais, j'en suis convaincue... et cependant il m'en impose !¹⁷

Le charisme relève de l'irrationnel. C'est pourquoi la Marquise est séduite en dépit de ses préventions. Plus loin, elle nuance encore son jugement :

Ce n'est point un fripon ordinaire. Il est aussi entreprenant et impétueux que sage, aussi effronté que prudent ; il parle avec autant de raison que de folie ; la plus pure vérité et la plus grande imposture sortent fraternellement unies de sa bouche.¹⁸

Il est certain que le Comte écrase de sa personnalité ambiguë, à la fois géniale et basement retorse les autres protagonistes. Goethe l'élève au-dessus de la masse, il lui confère une intelligence et une envergure exceptionnelles.

Cependant, il souligne également son pragmatisme, sa hâblerie. Il lui prête des monologues où se révèlent ses calculs :

Il faut proportionner les hameçons et les filets aux poissons que l'on se propose de prendre, et, quand c'est une baleine, on l'attaque avec les harpons. On tend des trébuchets pour les

17 *Ibid.* acte I, scène II, p. 783.

18 *Ibid.* acte II, scène II, p. 794.

souris, des pièges en fer pour les renards; on creuse des fosses pour les loups, et l'on écarte les lions avec des flambeaux.¹⁹

Le Comte met bas le masque. Le dramaturge, en utilisant une série de métaphores suggestives, le fait apparaître comme un stratège de la manipulation psychologique, comme un chasseur inventif, changeant de tactique selon les proies qu'il s'agit de capturer, c'est-à-dire les esprits qu'il ambitionne de conquérir. Dans ce portrait, le machiavélisme prédomine. Même s'il implique des qualités de pénétration et de lucidité, il n'en reste pas moins moralement répréhensible. Goethe ne vise donc à aucune réhabilitation de ce type de personnage, mais plutôt à une mise en garde contre les méthodes qu'il utilise²⁰. Dans ce contexte, l'instabilité géographique est un signe négatif supplémentaire, indiquant l'illégalité et la duplicité.

Mais paradoxalement, si le voyage permet de fuir le châtimement, il peut être également la punition qu'inflige la société. Cette forme de déplacement apparaît aussi dans la pièce. En effet, au dénouement, sur dénonciation du Chevalier, tout le monde se trouve arrêté dans les jardins d'agrément du Prince, où la Marquise voulait présenter au chanoine sa nièce, déguisée en fausse Princesse. A la différence de Louis XVI, qui fit passer en jugement les principaux coupables, le Prince opte pour la solution la plus sage qui est en même temps une solution de compromis et de lâcheté. Pour éviter toute publicité gênante, il fait libérer le Chanoine, tandis qu'il se contente de bannir les autres protagonistes de l'affaire:

Quant aux autres, ils seront conduits sans bruit et sous bonne escorte, dans la forteresse, à la frontière, jusqu'à ce qu'on ait suffisamment examiné si peut-être leurs friponneries ne se sont pas étendues plus loin. S'il se trouve qu'ils ne sont mêlés dans aucune autre affaire, on les bannira sans bruit du pays, et l'on se délivrera ainsi de tous ces fourbes.²¹

Le pouvoir utilise la solution de l'éloignement pour écarter les indésirables. Cette punition douce constitue une forme de veulerie, car elle revient à se décharger sur d'autres des gêneurs. Elle trahit l'impuissance des autorités à châtier réellement les délinquants. Ce bannissement est un aveu de faiblesse de la part d'un gouvernement aristocratique qui craint d'étaler au grand jour la corruption de certains membres de sa caste, de peur de s'en trouver lui-même éclaboussé et sali. Seulement, par là même, il se fait le complice des escrocs. Le choix du bannissement est donc le signe de la collusion d'un pouvoir mal assuré et chancelant avec les imposteurs²².

Si Goethe a transformé les données historiques, c'est pour mieux souligner cette complicité, c'est aussi pour laisser entendre que les monarchies ou les principautés, qui se maintiennent à son époque, n'y parviennent que par la ruse et le secret. Elles aussi

19 *Ibid.* acte III, scène VII, p. 820.

20 Pierre Grappin caractérise ainsi le Comte: " L'assurance grandiose dans la tromperie, le goût et le don de la mise en scène, le cynisme sans fard, tout le désigne comme le produit logique d'une société qui ne songe qu'à la jouissance et a perdu tout sens moral. Il sert de révélateur, puisque c'est par rapport à lui que les personnages de la pièce dévoilent leur caractère." (*Le Grand Cophte*, notice, *op. cit.* p. 1666.)

21 *Ibid.* acte V, scène VIII, p. 853.

22 "Mais c'est précisément parce que le Prince reconnaît sa parenté avec la marquise, que son honneur se trouve atteint et la lignée princière discréditée et dépréciée." (Alwin Binder, postface de *Der Groß-Cophite*, *op. cit.* p. 155.)

s'abaissent à la manipulation comme le Comte et la Marquise. Elles profitent de l'ignorance et de la naïveté de leurs sujets, et refusent de les éclairer. Insidieusement, Goethe, se livre donc à une attaque de ces régimes. On peut s'en étonner. Lui-même était familier du duc de Weimar et avait exercé auprès de lui des fonctions politiques. Mais, précisément, il était en mesure de distinguer les failles du système. Et puis, bien qu'il ait été anobli, il conservait peut-être au fond de lui-même un reste de la rancœur du bourgeois, brillant, doué, souffrant de la tare de sa naissance dans une société qui réserve les meilleures places aux nobles.

Par le biais du voyage, il suggère la corruption de certains aristocrates. D'un côté, avec le personnage du Chanoine, il dépeint le noble futile et naïf, prêt à ajouter foi aux discours les plus extravagants, aveuglé par sa propre soif d'exotisme et de nouveauté, mais en même temps intrigant et intéressé, de l'autre il montre des aristocrates déchus comme le Comte, la Marquise et son époux, qui, désargentés, vivent de combines et d'expédients, savent exploiter la mythologie du voyage et de l'Orient, pour faire des dupes, et se déplacent beaucoup pour masquer leurs agissements. Quant au pouvoir en place, il reconnaît sa solidarité avec ces éléments douteux en renonçant à les punir autrement que par le bannissement. Au lieu de chercher à réformer, à moraliser la caste à laquelle il appartient, il se contente de déplacer le problème, de l'escamoter.

Goethe n'ouvre donc aucune perspective d'amélioration ou de rénovation. Sur cette trame du voyage, il présente les petitesse et les ridicules d'un monde vicié, condamné à plus ou moins court terme. La solution de la transparence, c'est-à-dire celle du procès public, adoptée par Louis XVI, n'a pas été judicieuse, puisqu'elle a contribué à provoquer la chute du régime. Les autres monarchies ne doivent leur survie qu'à leur dissimulation. Elles sont acculées au mensonge. Il s'agit là du constat d'échec le plus cuisant. Goethe suggère que, comme elles reposent sur le leurre, elles sont prisonnières de cette logique, et ne peuvent à aucun moment choisir la franchise sous peine de disparaître. A la limite, on peut dire que les charlataneries du Comte sont relayées par celles du Prince.

Ainsi, le Comte devient la figure emblématique d'un pouvoir en trompe-l'œil. Seulement un pouvoir peut-il s'exercer sans duperie? Goethe ne propose en effet aucune alternative au régime monarchique. On a le sentiment qu'il se livre, dans cette comédie, à une réflexion assez désabusée sur l'exercice du pouvoir, de tout pouvoir, qu'il soit politique, ou qu'il se limite à la domination d'un homme sur d'autres. Dans tous les cas, il s'agit de travestir la vérité et surtout de ne pas tirer les «somnambules» de leur torpeur. C'est pourquoi le Prince, malgré toute la légitimité que lui confère sa puissance, utilise des procédés qui se rapprochent de ceux du Comte.

Certes, pour ne pas trop assombrir l'atmosphère et rester fidèle aux impératifs de la comédie, il campe deux personnages un peu plus positifs que les autres qui, après s'être laissés duper, réagissent et s'affirment. Il s'agit du Chevalier, qui dénonce le complot aux autorités et surtout de la Nièce. Cette dernière, présentée au début comme une créature falote et faible, au point d'avoir accepté de devenir la maîtresse du Marquis²³, connaît une sorte de renaissance. Elle conquiert progressivement cette maturité intellectuelle qui caractérise l'individu éclairé. Après avoir passivement suivi et écouté son oncle et sa tante, elle commence à les juger. Ses yeux s'ouvrent:

Quel cruel usage fait ma tante de la confiance que je lui ai trop
tôt témoignée! Malheur à moi! Je ne vois personne à qui je
puisse recourir. Je vois plus clair dans les sentiments du

23 Pierre Grappin ne considère que ce premier aspect du personnage: " La Nièce est un personnage fade et conventionnel; elle est le type de la jeune fille innocente séduite par un libertin." (*Le Grand Copte, notice, op. cit.* p. 1666.)

marquis. C'est un homme vain, impudent et frivole, qui m'a rendue malheureuse, et qui consentira bientôt à ma perte, pour se délivrer de moi. Le chanoine est tout aussi dangereux. Le comte est un imposteur.²⁴

Elle jette un regard critique sur son entourage et devient capable de voir derrière les apparences. Toutefois, orpheline, elle dépend matériellement de son oncle et de sa tante. Après avoir appris à les évaluer à leur juste dimension, il lui faut encore se séparer d'eux. Elle cherche une aide auprès du chevalier, qui cependant s'en montre indigne et se dérobe.

Elle est alors réduite à ses seules forces et refuse, au dénouement, pour se désolidariser de sa famille, la peine douce du bannissement, à laquelle elle préfère le couvent. Elle supplie le Chevalier d'intercéder en sa faveur:

Obtenez de ce digne et sévère officier que je ne sois pas emmenée en compagnie de ces gens; que ma jeunesse ne soit pas exposée dans un pays étranger à de plus grandes humiliations que celles dont je fus déjà victime dans celui-ci.²⁵

Le voyage, l'émigration sont envisagés ici sous un angle défavorable comme sources de danger, de dégradation pour l'individu. La jeune fille a peur d'être victime à l'étranger d'une publicité et d'une curiosité de mauvais aloi, et surtout elle craint que son oncle et sa tante ne continuent à la pervertir en l'utilisant à leurs louches activités. Ce bannissement la placerait davantage en leur dépendance.

Goethe considère donc dans ce cas précis que le voyage entraîne une fragilisation de l'individu en le privant de ses repères, de son cadre familial et de la protection des lois de son pays. La mobilité amène surtout à l'époque une rupture avec la société organisée, l'instauration de l'arbitraire, le passage à une semi-clandestinité. Le voyage constitue une parenthèse, pendant laquelle on se soustrait à la structure sociale.

Certes, il permet de recouvrer une certaine liberté, mais cette liberté entraîne le retour à l'état de nature, c'est-à-dire à la loi du plus fort. La jeune fille, être sans défense, se trouverait alors livrée à ses protecteurs-tortionnaires. Le salut, pour elle, consiste à rester dans sa patrie, même si elle doit être enfermée dans un couvent. On nous laisse entrevoir que, par ce biais, elle pourrait connaître une régénération et, plus tard peut-être, épouser le chevalier, qui, dans sa dernière répartie, déclare:

Je n'ai plus qu'un désir et qu'une espérance, c'est de consoler cette bonne jeune fille et de la rendre à elle-même et au monde.²⁶

Goethe, qui dans son *Wilhelm Meister* présente le voyage comme un moyen de formation, n'adopte pas du tout cette position dans cette comédie. Ici le voyage serait plutôt synonyme de déformation, de compromission, de dépravation, alors que la sédentarité, l'enfermement deviennent des cocons protecteurs favorisant la réhabilitation morale. Par son refus de suivre son oncle et sa tante, la Nièce rejette l'aventure au profit de la sécurité, et en outre, elle rompt toute complicité avec eux.

24 *Ibid.* acte IV, scène I, p. 829.

25 *Ibid.* acte V, scène VIII, p. 854.

26 *Ibid.* acte V, scène VIII, p. 857.

Ainsi, elle s'avère plus courageuse que le Prince. Au lieu d'opter pour la facilité, elle choisit la voie de la réparation par le renoncement. Elle assume ses actes et sa culpabilité. Le bannissement lui permettrait pourtant de faire fortune, grâce à la célébrité que lui rapporterait cette affaire:

On contera l'histoire, on la répétera. On se dira: «de quoi a-t-elle l'air, cette jeune aventurière?» [...] Ô chevalier, si j'étais une créature telle que vous me supposiez, je ne pourrais que me féliciter de cette aventure, et je n'aurais pas besoin d'autre dot pour faire fortune dans le monde.

L'expatriation, c'est la perspective d'une vie facile, de la richesse, de la dissipation. Encore une fois est mise en cause la lâcheté du Prince, qui, par son refus de punir, favorise cette dépravation. La sédentarité, au contraire, qui situe et fixe un individu géographiquement et socialement, ne permet pas d'échapper à ses actes, elle implique responsabilité et sérieux. Goethe montre que le chemin vers la maturité passe par un refus de la fuite et du rêve, matérialisés dans le voyage, et par une confrontation avec la réalité, une volonté de résister au mauvais exemples, s'exprimant dans le choix de la sédentarité. Cette jeune fille, qui, du reste, ne correspond nullement à son personnage historique, femme d'assez petite vertu, apparaît certes comme la malheureuse victime d'aigrefins. En même temps, elle sauve la pièce d'un pessimisme intrinsèque. A travers elle et sa décision de rester, Goethe affirme sa croyance en la perfectibilité de l'homme, en son libre arbitre et en sa capacité d'accéder à la raison et à une certaine hauteur morale.

C'est donc une société en pleine déliquescence, mal dans sa peau, minée de l'intérieur qu'il évoque, une société de fantoches ou d'imposteurs, guidés par l'appât du gain, le désir d'exploiter autrui, une société d'où la raison et le sens moral sont absents. Cette déliquescence est peut-être due à l'oisiveté qui entraîne moralement l'ennui et matériellement la pauvreté. Le Chanoine, parce qu'il s'ennuie dans une semi-disgrâce, s'engoue du premier charlatan venu et se laisse éblouir par les pseudo-voyages du grand homme. Le Marquis et la Marquise sont acculés à l'escroquerie par leur pauvreté. Le thème du voyage qui traverse cette pièce devient ainsi l'expression d'une société déboussolée qui a perdu ses repères, s'agite de façon désordonnée. Sédentarité et errance constituent les deux pôles entre lesquels oscillent les personnages, et qui permettent de les départager en escrocs et en honnêtes gens, en dupes et en esprits clairvoyants, car elles sont les pierres d'achoppement qui révèlent leur caractère et leur position sociale.

On s'est souvent demandé pourquoi Goethe n'avait pas écrit une tragédie sur ce sujet. Après tout, il dépeint la misère humaine, il brosse le tableau d'une corruption généralisée qui doit déboucher sur la tragédie de la révolution française. Mais, s'il opte pour la comédie, c'est précisément parce qu'elle est plus incisive, plus mordante, c'est parce qu'elle décrédibilise et permet de rabaisser les personnages au niveau de pures marionnettes, animées par les mêmes sentiments primordiaux: avidité, égoïsme, soif de réussite. Le message moral et philosophique que veut délivrer le dramaturge passe mieux à travers des figures simplifiées.

Aline LE BERRE
Université de Limoges



DANS *RUY BLAS*, DE VICTOR HUGO, DON CESAR DE BAZAN, VOYAGEUR INEXISTANT

ans *Ruy Blas* où l'on reconnaît généralement l'expression la plus achevée de la dramaturgie hugolienne, don César de Bazan hésite tout au long de la pièce entre le rôle de comparse et celui de protagoniste.

Dessais de son identité dès la scène V du premier acte, il part contraint et forcé en voyage pour Tunis et Alger sur les galères barbaresques, tandis que, de la fin du premier acte au début du quatrième acte, son nom, usurpé par un inconnu, rayonne dans les plus hautes sphères de la puissance politique.

A son voyage involontaire correspond un retour inattendu. Préciser quels effets Hugo retire de cet épisode saugrenu dans une pièce assez irrationnelle, ce qu'ils induisent sur l'importance de don César et sur la signification profonde du drame, peut sembler intéressant.

Dans l'univers resserré de la tragédie racinienne, le voyage correspond à une anomalie calculée : la disparition de Thésée dans *Phèdre*, comme celle de Mithridate dans la pièce du même nom, provoquent un relâchement soudain dans la discipline sévère que s'imposent des personnages imbus de leur gloire. Phèdre oublie qu'elle est reine d'Athènes pour rêver d'un fol amour avec son beau-fils, les fils de Mithridate livrent la vérité de leur nature au regard inquisiteur du père faussement disparu. Le retour du soi-disant mort (Thésée ou Mithridate) amène la sanction du dévoilement. Phèdre déshonorée se suicide, entraînant dans son désastre Hippolyte. Mithridate, après un dur combat livré contre lui-même, transcende sa colère et pardonne.

Malgré son désir souvent affirmé de rompre avec les règles classiques, Hugo n'est pas très loin du procédé racinien. Dans le plan implacable ourdi par don Salluste, machiavel de théâtre, il ouvre une fenêtre en suscitant la disparition momentanée de don César de Bazan. Mais, curieusement, il n'en retire aucun effet libérateur. Disparaître, ici, n'est pas le choix d'un esprit lucide qui cherche à découvrir une vérité redoutable, mais la défaite d'un personnage qui, au fur et à mesure du déroulement du drame, sera toujours plus complètement mystifié. Dans une pièce aux péripéties nombreuses, le départ, puis le retour de don César de Bazan ne déclenchent qu'une action secondaire (personne ne s'aperçoit de l'enlèvement) mais qui devient essentielle dans la mesure où le nom du disparu est utilisé par un autre. Le vrai don César de Bazan, par son envoi aux galères et l'usurpation de son nom et de ses titres, est un mort civil. L'usurpateur, Ruy Blas, est un vivant qui ignore même que la supercherie dont il a accepté d'être l'acteur suppose la mort d'un autre.

Ici apparaît l'une des plus grandes invraisemblances du système hugolien : comment un homme supposé génial¹, bon compagnon, ami sincère, peut-il, durant les six mois où

1 *Ruy Blas*, Acte I, scène III, Pléiade, 1963, p. 1517 :

Ruy Blas : « Je me perdais, marchant pieds nus dans les chemins,
En méditations sur le sort des humains;
J'avais bâti des plans sur tout-une montagne

s'accomplit son ascension jusqu'au rang de premier ministre, ne jamais se demander ce qu'il est advenu du vrai don César ? Faut-il que son amour pour la reine lui ôte tout bon sens et tout sens moral.

La logique dramaturgique, pour Hugo, est de toute évidence ailleurs, dans une irréalité poétique, une carrière totale laissée aux fantasmes de l'imagination, de l'affectivité et du verbe. Don Salluste, unique être lucide du drame, est le seul personnage qui comprenne ce qu'il fait et se donne les moyens d'aller jusqu'au bout de son projet. Les autres semblent vivre en état de somnambulisme. Ou plutôt le refus de la réalité du monde les conduit à privilégier le bonheur immédiat, fût-il incompréhensible. Comme dans les contes de Perrault ou de Grimm, tout va mal, tout ne peut qu'aller mal, sauf si une fée, ou un démiurge renversent soudain l'ordre des choses. Ruy Blas, la reine, don Guritan, à des degrés divers, sont en attente du miracle. Don César également. Au départ, semble-t-il, il n'avait pourtant pas besoin d'inventer la réalité, le sort lui était favorable. Né grand d'Espagne, possesseur d'une immense fortune, il n'avait qu'à se donner la peine de réussir dans la vie. Mais son rêve était ailleurs, dans une Espagne défunte et chevaleresque, un peu semblable à celle de don Quichotte. Comment accepter, quand on a la générosité, le sens de l'honneur d'un autre âge, de vivre son destin dans une Espagne décadente et immorale ? Pas d'autre solution, pour se sentir pur, que de se dépouiller, le plus vite possible, de sa fortune et de ses dignités, que de devenir un bandit d'honneur.

Don César de Bazan, devenu chef de bande, est un martyr de la mauvaise conscience espagnole. Sa chute dans le brigandage exprime un chagrin profond qui se mue en provocation permanente contre toute institution, comme si c'était le seul moyen de dénoncer le péché historique de l'Espagne. Aussi bien sa gaieté bruyante d'énergumène sonne-t-elle faux.

«J'étais là. Rien de plus. Pendant les estocades,
Je marchais en faisant des vers sous les arcades.
On s'est fort assommé.»²

Il est donc désigné pour servir de prête-nom, dans la mesure où, par défi, par mélancolie, il a volontairement renoncé à son nom pour des noms de repris de justice : Zafari, Matalobos. Son nom, si glorieux, mais devenu anachronique dans un temps de misère, est à prendre. Celui qui serait digne de le porter, selon la parabole hugolienne, passe à portée, il le prend, c'est Ruy Blas, homme du peuple.

Pour que la substitution, théâtralement, se fasse, il suffit d'un médiateur, don Salluste, et d'un enlèvement, suivi d'un séjour de six mois en Afrique.

«Primo ces alguazils qui m'ont pris dans leurs serres;
Puis cet embarquement absurde; ces corsaires;
Et cette grosse ville où l'on m'a tant battu;
Et les tentations faites sur ma vertu
Par cette femme jaune; et mon départ du bagne;
Mes voyages; enfin mon retour en Espagne!»³

De projets;»

2 *Ruy Blas*, *Ibid.* I, II, p. 1515.

3 *Ibid.* IV, II, p. 1603.

Hugo, on le voit, use de facilité. Les précisions qu'il donne sur l'aventure de César de Bazan sont aussi gratuites que la dramaturgie dont elles procèdent. Autant le départ mystérieux de Thésée ou de Mithridate fait la place à l'action terrifiante du destin, autant le voyage d'un fantoche qui restera jusqu'au bout fantoche n'induit aucune angoisse chez le spectateur. Tout le monde s'attend au retour, comme dans le mélodrame, de don César disparu, personne ne pense qu'un tel personnage puisse infléchir considérablement l'action en cours. Plus émouvant que don Guritan, don César de Bazan n'a guère plus de consistance que lui. Aussi le dramaturge, en lui abandonnant tout le quatrième acte, lui donne-t-il un comportement de pitre. C'est l'occasion de mettre en pratique le mélange des genres préconisé dans la *Préface de Cromwell*. Gesticulant, passant son temps à se dévêtir et se vêtir, fanfaronnant alors qu'il est constamment mystifié, don César finit par perdre presque toute la grandeur mélancolique que laissait transparaître sa prestation du premier acte. A force de se vanter d'être subtil sans l'être, il ressemble aux capitans des comédies du Grand Siècle. Au moment où Salluste, une seconde fois, le remet, sous une identité d'emprunt, aux mains des alguazils, il est plus près de Matamore que de Cyrano de Bergerac ou de l'illustre Hidalgo. Il disparaît cette fois définitivement de l'espace dramatique, laissant à l'encan le nom que tout le monde lui a rendu, par erreur, au quatrième acte, et que Salluste lui a définitivement repris. Ce nom sera encore une fois prononcé par la reine au cinquième acte. Enfin Ruy Blas, à l'article de la mort, choisira de s'en défaire pour reprendre sa véritable identité.

Plus que le personnage de don César dont les voyages, finalement, sont sans grandes conséquences, le nom de don César recouvre une réalité voyageuse. Abandonné par son véritable propriétaire, il ne lui revient, par erreur, que l'espace d'un court moment, et ne sert qu'à donner vie au fantasme d'un imposteur doué et sympathique.

Nom de rêve, permettant à un homme du peuple d'être pendant six mois plus que lui-même, à une reine de croire possible, l'amour qui lui est interdit, il symbolise tout l'irréalisme de la pièce. Il finit par être l'emblème du manque, du non-être.

Anne BOUVIER CAVORET
Université d'Avignon



L'APOLLONIDE DE LECONTE DE LISLE :

ADAPTATION OU RE-CRÉATION

DE L'ION D'EURIPIDE ?

Leconte de Lisle (1818-1894), « prince des Poètes », chef indiscuté de l'école parnassienne, n'en finit plus de gravir la montagne de son Purgatoire, victime de sa volonté d'impersonnalité. On l'a pris au mot et on le croit insensible sans plus percevoir les frémissements perpétuels d'une âme trop habile à maîtriser ses élans. Il n'est plus, pour le moment, qu'un nom de référence.

Le culte de la beauté des auteurs parnassiens les a tout naturellement portés à s'intéresser à l'Antiquité grecque. Ce n'est pas le cas du seul Leconte de Lisle; mais c'est particulièrement le sien et l'un de ses recueils est intitulé *Poèmes antiques*. De nombreuses pièces sont inspirées par des mythes ou des personnages antiques. Citons quelques titres: *Glaucé, Hélène, La robe du Centaure, Kybèle, Pan, Niobé, Hylas, Les plaintes du Cyclope, Kirôn, Le retour d'Adonis, L'Héraklès solaire*, etc. Mais, en dehors des compositions poétiques originales, Leconte de Lisle a également publié de nombreuses traductions d'oeuvres grecques: *L'Illiade, L'Odyssée, Théocrite, Bion, Moschos, Hésiode, Eschyle, Sophocle, Euripide*...

La première de ces traductions (Théocrite) date de 1861, la dernière (Euripide) de 1884¹. Une production abondante et durable. Il faut comprendre que c'était aussi une occupation alimentaire. On sait par ailleurs que Leconte de Lisle utilisait des éditions bilingues (texte grec avec en regard la traduction latine) et les hellénistes, qui relèvent des contresens, pensent qu'il utilisait surtout la version latine. Quoi qu'il en soit, l'intérêt du poète pour les auteurs grecs n'est pas discutable. Par ailleurs il n'en a nullement porté un semblable aux auteurs latins (une exception notable : Horace, traduction publiée en 1873).

En 1888 - date tardive: l'auteur a 70 ans - paraît *L'Apollonide*² qui n'est ni une oeuvre poétique originale, ni une traduction totalement fidèle, mais une adaptation, s'éloignant parfois de façon significative du texte original, de *l'Ion* d'Euripide³. C'est donc une oeuvre difficilement classable. En effet Leconte de Lisle ne profite pas de ce « chèque en blanc », comme dit M. Yourcenar, qu'offrent les mythes antiques et qui à notre époque a été utilisé par tant d'auteurs pour les recréer, pour faire oeuvre originale. Cependant il prend assez de libertés avec Euripide pour qu'il soit intéressant de comparer attentivement les deux

1 Pour ce qui concerne les rapports de Leconte de Lisle avec l'Antiquité voir: Pierre Albouy, *Mythes et Mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, coll. U, 1969; F. Désenay, *Le Rêve hellénique chez les poètes parnassiens*, Paris, Champion, 1928; D. Donnet, *La traduction du Philoctète par Leconte de Lisle: version grecque ou version latine ?*, « Les lettres romanes », 1987.

2 Les références et citations de *L'Apollonide* de Leconte de Lisle renvoient au texte des *Derniers Poèmes* (publication posthume), Lemerre, Paris, réédition de 1942.

3 Euripide, *Ion*, in *Tagédies complètes*, tome I, Gallimard, coll. Folio, Paris, 1962; *Ione*, Garzanti, Milano, 1982. Les citations sont empruntées à la version italienne d'Albini et Faggi. Les numéros de pages renvoient à l'édition Garzanti.

textes, nous souvenant que par ailleurs le texte antique est souvent tout simplement traduit. Mais les distorsions, les suppressions, les ajouts font du texte de Leconte de Lisle une version dont le *ton*, les perspectives, les leçons, sont fort éloignés de la pièce assez hétéroclite d'Euripide. Leconte de Lisle la guinde, la dignifie, la rend (selon lui) plus cohérente, moins «romantique», plus «classique» (!). Il agit un peu comme un Viollet-le-Duc de la littérature.

On voit cela dès le titre qui a significativement été changé. *Ion* (nom qui, effectivement, ne dit rien à qui n'a pas lu Euripide, à la différence d'autres noms mythologiques, comme Hélène, Electre, Agamemnon ou même Philoctète - que Leconte de Lisle a d'ailleurs traduit-) *Ion*, héros éponyme inventé de toutes pièces manquait sans doute d'état-civil pour Leconte de Lisle. Il sera désormais non plus le «fils de personne» mais le «fils de quelqu'un», le fils d'Apollon, *l'Apollonide* ...

Il y a donc de la part de Leconte de Lisle la volonté d'*héroïser* *Ion*, de le rendre plus *lyrique*. Par exemple dans la scène première il garde son arc (comme son père Apollon) mais il n'a plus ni son seau, ni son balai, instruments que notre poète doit juger ignobles. D'ailleurs tout le monde chez Leconte de Lisle est héroïque, le vieillard comme Créuse. Seul Xouthos demeure bien pâle. De même l'avenir de l'homme sera l'homme et non plus les dieux.

Leconte de Lisle insiste (mais cela déjà se trouve chez Euripide) sur *l'innocence* d'*Ion*. En revanche le mensonge, scandaleux chez Euripide, du dieu, est présenté par Leconte de Lisle comme une sagesse et non pas un caprice plus ou moins lâche ou sadique, car il dérive de la connaissance de l'avenir possédée par Apollon.

Le vieux serviteur, chez Euripide, loin d'être un vertueux héros, est peu différent dans son caractère d'un personnage comme Oenone (selon Umberto Albini il représenterait le *subconscient* de Créuse). Naturellement il n'y a pas de place dans *l'Apollonide* pour le moindre élément comique; ce qui rend la pièce beaucoup moins «vivante» que celle d'Euripide.

L'auteur antique, étant donné le mélange qu'il compose de comique et de dramatique, de petitesse et de grandeur, etc., est bien plus shakespearien ou même plus proche de la dérision. Rien de tel chez Leconte de Lisle.

Abordons l'examen des différences. On les trouve dans la composition, dans les personnages, dans certains points de vue et l'on pourrait faire la liste de 1°) ce qui est gardé; 2°) ce qui est supprimé; 3°) ce qui est changé; 4°) ce qui est ajouté.

Une première remarque significative pour l'humanisation du point de vue: les personnages divins d'Hermès qui, chez Euripide, ouvre le drame et d'Athéna, qui le clôture, sont supprimés...

A/ La Composition

Leconte de Lisle abandonne la composition traditionnelle du théâtre antique. Il divise sa pièce en trois «parties»:

- La *première* s'étend de la présentation d'*Ion* devant le temple jusqu'à sa «reconnaissance» comme fils de Xouthos.
- La *deuxième* c'est la tentative d'assassinat d'*Ion* par sa mère; depuis la décision (prise par le vieux serviteur et Créuse) jusqu'à l'échec et l'aveu de Créuse qui, noblement, veut protéger son serviteur héroïque («*nobile gara*»)
- La *troisième*: c'est la tentative d'assassinat-exécution de Créuse par son fils jusqu'à

la véritable reconnaissance et l'épilogue.

Il s'agit d'une composition logique qui passe de la cause à l'effet. L'«usurpation» d'Ion décide de son meurtre. Cette tentative de meurtre provoque son désir de vengeance. L'ensemble s'annule grâce au *happy end*.

B/ Les Personnages

1°) *Ceux qui sont supprimés par Leconte de Lisle*

Il y en a trois. Hermès dans le prologue; Athéna (supprimée ou à peu près) dans l'épilogue; et un serviteur, personnage de commodité chargé d'informer le chœur que la tentative d'empoisonner Ion a échoué.

Pour quelles raisons Leconte de Lisle supprime-t-il ces personnages ?

- *Hermès*. Peut-être tout simplement pour répondre au goût déjà moderne du *suspense*. L'intervention d'Hermès ne répondrait-elle chez Euripide qu'à une convention rituelle ? Ou le personnage d'Hermès serait utile car il précise comment Xouthos a épousé Créuse ? Mais Créuse reprend elle-même ce récit en répondant aux questions d'Ion. En fait Hermès, comme le souligne Albini (*Idone*, *ed. cit.*, p. XXXIII) avertit les spectateurs que «*si svolgerà una trama geniale (...) dettata da esseri superiori che (...) firano ogni filo*» - «*Sono i padroni, e si sente che lo sono*» - l'homme n'est qu'un «*giocattolo*».

En fait c'est précisément ce que Leconte de Lisle ne veut pas accepter, dans une perspective analogue au *titanisme* léopardien; trop soucieux de la dignité humaine qu'il expose et défend tout au long de son œuvre poétique.

- *Athéna*. Dans la dernière scène de *L'Apollonide* Athéna n'apparaît que sous forme de statue, comme le symbole de sa ville d'Athènes, création sublime du génie humain et donc créée par lui et non plus par la déesse. Est évoquée dans le texte de Leconte de Lisle une vision radieuse : «*La lumière s'accroît. Le fond de la scène s'ouvre (...). A l'horizon vision éclatante d'Athéna (Athènes) telle qu'elle sera dans l'avenir: Acropole, Parthéon et statue géante de Pallas.*» (*éd. cit.*, p. 158).

Chez Euripide Athéna était liée à la difficile explication de la lâche conduite de Loxias. Elle n'est plus nécessaire chez Leconte de Lisle puisque, selon lui, c'était la sage et bonne conduite de qui détient une vérité que les mortels ne sont pas fondés à connaître d'abord. Il y a là sans doute une transposition involontaire d'un phénomène d'imprégnation chrétienne : «*Les voies du Seigneur sont impénétrables*», etc.

- *Le serviteur*. Chez Euripide ce personnage interrompt l'action pour faire un récit: une description minutieuse (et pas du tout dramatique) de la tente où Xouthos veut offrir un banquet en l'honneur de son «*fils*». On apprend sa longueur, sa largeur, la manière dont elle est ornée de tapis, les figures qui y sont représentées, etc. Puis c'est la tentative déjouée d'empoisonnement et la condamnation successive de Créuse.

Très long récit de 126 vers.

Leconte de Lisle le supprime (on critiquait beaucoup à l'époque le récit de Thérémène...) sans doute pour ne pas ralentir l'action et aussi pour garder l'unité de ton de sa pièce. Il fait de la tentative d'empoisonnement l'objet d'une scène particulière représentée pour le spectateur.

2°) *Personnages ajoutés par Leconte de Lisle*

- *Personnages essentiellement lyriques* des chœurs qu'ajoute Leconte de Lisle au simple chœur des femmes de Créuse qu'on trouve chez Euripide

a) Chœur des sacrificateurs (que l'auteur oublie curieusement dans la liste des personnages)

b) Chœur des guerriers de Xouthos

c) Chœur des Oréades

d) Chœur des Muses

Pour ne pas parler d'autres personnages collectifs: Juges et Peuple de Pythô.

Leconte de Lisle *enrichit* donc significativement le chœur pour apporter plus de variété dans les points de vue différents. Remarquons qu'il y a trois chœurs masculins: Juges, sacrificateurs, guerriers, tous porteurs d'une sorte de *violence*; et trois chœurs *féminins*: femmes, Oréades, Muses, aux aspects variés de faiblesse et de victimat mais aussi inversement de gloire triomphante, d'une autre force, qui est celle des arts et de la joie. Cette conception du rôle de la femme est à rapprocher de l'intérêt bien connu du poète pour les femmes (dans une perspective anti-chrétienne, un peu à la Michelet).

C/ *Changements*

On a vu ce qui est supprimé et ce qui est ajouté. Deux mots sur ce *qui est gardé*, avant l'examen, scène par scène, des différents changements ou variantes.

Leconte de Lisle garde tous les éléments fondamentaux de l'intrigue: Ion, Créuse, Apollon, Xouthos, la Pythie-nourrice, le vieux serviteur (pour les personnages), le Temple (pour les lieux) et la tentative d'empoisonnement, celle de vengeance, la reconnaissance, etc. (pour les événements).

Essentiellement - encore une fois - ce sont le *ton* (beaucoup plus *noble* chez Leconte de Lisle) et le point de vue plus «scientifique» (selon la particulière acception que donne à ce mot Leconte de Lisle qui est un ennemi par ailleurs du «progrès»).

D/ *Examen, scène par scène, des variations*

Première partie de L'Apollonide

Cette première partie comporte huit scènes.

1°) *Apparition d'Ion :*

Dès l'abord, le ton a *totale*ment changé. La volonté d'ennoblissement est évidente; y contribue le chœur des sacrificateurs (ajout de Leconte de Lisle) qui présente Ion comme «le jeune archer» et loue sa beauté et ses vertus avant de passer à la louange d'Apollon (si maltraité par Euripide). Ici c'est le dieu des Arts et de la Lumière qu'on nous présente, Apollon Musagète, Apollon-Phébus. (Le chœur reprend le début de la belle tirade d'Ion chez Euripide) (*Ion*, vers 82-90).

D'autre part les tâches d'Ion sont chez Leconte de Lisle bien moins triviales et domestiques. Les éléments conservés sont l'eau, le laurier, les bandelettes, le myrte. Disparus le balai et le seau. Les détails réalistes, les corniches, le toit, etc., ne sont plus mentionnés; les oiseaux que l'on veut chasser sont les mêmes chez les deux auteurs. Mais le *ton*, encore, est très différent; trivial chez Euripide, «poétique» chez Leconte de Lisle.

On lit chez Euripide :

« Oh, oh, les oiseaux, il en arrive tout une bande (...). Hé vous! Je vous interdis de vous approcher des corniches et des toits plaqués d'or. Et toi, héraut de Zeus (l'aigle) je t'étends avec une flèche (...). Et cet autre ! c'est un cygne qui vole vers les autres (...). Du vent, du vent, va-t'en (...) sinon je te tache de sang, toi et tes chants harmonieux. Va-t'en, va-t'en (...) ne salis pas le temple d'Apollon».

Voici ce que cela devient chez Leconte de Lisle:

«Fuis, grand aigle aux fauves prunelles
 Augural messenger des Dieux
 Qui tiens les foudres éternelles !
 Fuis, ô cygne mélodieux
 Dont l'aurore empourpre les ailes !
 Et vous colombes et ramiers
 Retournez aux nids familiers
 Dans les forêts sombres et fraîches.
 O doux oiseaux, vous m'êtes chers,
 Mais, docile au Dieu que je sers,
 Je vous percerai de mes flèches!» (ed. cit., p.93)

Bel et significatif exemple d'embellissement, dès le début de la pièce.

2°) Apparition du Choeur (des femmes)

Chez Euripide c'est une scène descriptive. Les femmes sont des «touristes» qui s'émerveillent devant les beautés artistiques de Delphes. C'est aussi beau qu'Athènes ! Leconte de Lisle reprend sa description mais ne suit pas entièrement Euripide. Sont *semblables* dans les deux textes les représentations sculptées:

- a) d'Héraclès tuant l'Hydre de Lerne;
- b) de Bellérophon tuant la Chimère. Mais Leconte de Lisle *supprime* la représentation de la mise à mort:
- c) d'Encelade, Mimas et Eurytos, de la part respectivement de Pallas, de Zeus et de Dionysos. Répugnance classique devant la violence contre des êtres non monstrueux (à la différence de l'Hydre ou de la Chimère) ? Ces violences sont-elles injustes de la part du Dieu manquant de sang-froid et de *self-control* ? Quoi qu'il en ait, Leconte de Lisle *remplace* ces scènes sanglantes par une représentation de

«...la jeune Aurore et (des) Heures légères »
 bien anodine et autrement gracieuse ! (éd.cit .p.95) !

3°) Apparition de Créuse

Chez Euripide Ion procède à une sorte d'interrogatoire de Créuse, avec la curiosité naïve d'un adolescent qui rencontre une *vedette*. Et c'est un long rappel de la généalogie légendaire de Créuse, avec la naissance d'Erechthée, la légende des filles de Cécrops, leur

curiosité, leur suicide; tandis que Créuse est épargnée... Elle épouse Xouthos, etc.... Tout cela occupe environ 60 vers (260 à 305).

Leconte de Lisle resserre et *supprime* tout ce qui concerne la généalogie de Créuse ne gardant que l'allusion à *Makrai* (la grotte où Apollon l'a forcée) et la présentation de Xouthos, conquérant d'Eubée.

A son tour Créuse interroge Ion. Chez Euripide se révèle alors le caractère de celui-ci qui souffre d'être un enfant trouvé, de ne pas connaître son origine et qui craint d'être «*le fruit d'une faute*» (*Ion*, v.325).

Leconte de Lisle, toujours pour rendre Ion héroïque sans doute, *supprime* ces remarques.

Créuse exprime son ressentiment à l'égard de celui qui l'a violée et qui a abandonné son propre fils:

«Phébus, tu as été injuste (...). Au moment où tu devais le sauver, tu ne l'as pas sauvé, ton fils. A sa mère qui le réclame, toi, le devin, tu ne réponds pas s'il est mort et si elle doit lui élever un tombeau, ou s'il est vivant et si elle pourra jamais le rencontrer» (*Ion*, v.385-388).

Ce reproche fondamental est *transposé* par Leconte de Lisle qui le met dans la bouche d'Ion qui aussitôt s'efforce de disculper le dieu:

«Apollon fut injuste, et je dis hautement
Qu'il est mal, homme ou Dieu, de trahir son serment.
Mais ne reprochons rien aux Daimones sublimes...»; (*éd. cit.*, p. 102).

Dans la même logique Créuse, chez Euripide, se plaint de sa condition de femme:

«Les hommes sont privilégiés par rapport à nous autres femmes; bonnes ou mauvaises, nous sommes mises dans le même panier et toutes détestées. En vérité, nous sommes des infortunées, nous autres» (*Ion*, v.398-400)

Cette remarque féministe, qui a dû lui sembler triviale, est *supprimée* par Leconte de Lisle, ainsi que le passage successif où Créuse exprime son amertume envers Loxias (*l'Ambigu*) (*Ion*, v.425-428).

Apollon doit être innocent et rester noble et sage. C'est ainsi que Leconte de Lisle *supprime* encore les réflexions d'Ion qui fait le procès des dieux, à la façon de Figaro faisant celui des maîtres. Voici ce qu'écrivit Euripide :

«Toi Poséidon, et toi, Zeus, maître du ciel, vous devriez vider vos temples de leurs trésors pour dédommager de vos torts ! Vous vous préoccupez de votre plaisir, sans songer aux conséquences: non, ce n'est pas Juste. Qui mérite d'être condamné? Les hommes qui imitent les belles entreprises des

dieux? Ou les dieux qui leur montrent l'exemple?» (*Ion*, v.445-451).

Cela ne se retrouve pas dans l'*Apollonide*.

Ensuite, chez Euripide, le chœur des femmes, en attendant Xouthos, invoque Athéna et Artémis afin d'obtenir l'enfant, motif du voyage à Delphes de Xouthos et Créuse. De façon très «actuelle» le chœur affirme:

«Que soit modeste mon existence pourvu que je puisse m'énorgueillir de mes enfants» (*Ion*, v.489-490).

Le chœur évoque aussi la naissance d'Ion, «dans la demeure de Pan», la grotte de *Makrai*. Toute cette mythologie se réduit chez Leconte de Lisle puisque le chœur des femmes ne dispose plus que de 4 fois deux alexandrins et défend plus la cause de la femme, vierge puis mère, que l'enfant lui-même; et c'est, curieusement, le chœur des *guerriers* qui invoque les déesses Artémis et Athéna pour qu'elles viennent en aide au «roi sauveur des *Erékthides!*»

Mais c'est que Leconte de Lisle privilégie l'aspect *politique* de la mission future d'Ion, utile à la Cité et à la Civilisation: affaires d'homme. En revanche l'aspect *sentimental* (féminin) est évacué.

4°) La première Reconnaissance

Cette scène importante est traitée de façon bouffonne par Euripide. Les répliques échangées au cours du *quiproquo* initial par Xouthos et Ion sont dignes de la farce et font penser à Aristophane ou à Plaute. Leur ton est populaire, et presque brutale la réaction d'Ion qui prend les effusions de Xouthos pour des avances érotiques et le traite en vieillard libidineux. Le *quiproquo* se prolonge un bon moment.

Naturellement rien de tout cela ne subsiste chez Leconte de Lisle qui ne veut pas d'un mélange des genres dans son souci d'*ennoblissement*. Il suffit pour bien saisir la différence des points de vue de citer le texte d'Euripide avec en regard celui de Leconte de Lisle.

Au sortir du temple où l'Oracle lui a dit (mensongèrement) que le premier garçon qu'il rencontrerait alors serait son fils, Xouthos «se jette» sur Ion:

Xouthos : «Laisse-moi te baiser la main, te serrer sur mon cœur.

Ion: Tu es sûr d'aller bien? Ou un dieu t'a-t-il rendu fou, étranger?

Xouthos: Fou parce que j'ai trouvé mon amour et que je veux le serrer dans mes bras

Ion: Du calme, ne touche pas mes bandeaux sacrés, tu les arraches.

Xouthos: Je ne te dépouille pas, je t'embrasse. J'ai retrouvé mon bien

Ion: Laisse tomber avant que je te plante une flèche dans le poumon.»

(*Ion*, v.517-524)

Et quand Xouthos s'efforce de dissiper le malentendu et affirme à Ion qu'il est son père et que l'Oracle vient de le lui révéler, Ion demeure extrêmement méfiant et ne se laisse convaincre que peu à peu, interrogeant son nouveau «père» d'une façon bien irrévérencieuse, très «populacière» (très «*ragazzo di vita*»), loin d'éprouver une sorte d'ivresse à se découvrir prince héritier du royaume athénien. Voici cet interrogatoire:

Ion :- «As-tu jamais eu d'amours clandestines ?
Xouthos:- Folies de jeunesse.
Ion :- Avant d'épouser la fille d'Erechthée ?
Xouthos :- Certes pas après.
Ion :- Tu m'as donc donné la vie alors.
Xouthos :- L'époque correspond.
Ion :-Mais comment suis-je arrivé ici ?
Xouthos :- ça, je ne peux pas te dire.
Ion :- La route est longue, non ?
Xouthos: Cette affaire me trouble aussi.
Ion :-Tu es déjà venu, auparavant, à la roche de Pythô ?
Xouthos:-Oui, pour les feux de Bacchus.
Ion :- Tu logeais chez un proxène ?
Xouthos :-Oui; parmi les femmes de Delphes.
Ion :-C'est lui qui t'a initié, est-ce là ce que tu veux dire ?
Xouthos: - ... aux rites des Bacchantes.
Ion: Tu étais sobre ou ivre ?
Xouthos: - J'étais en proie aux plaisirs de Bacchus.
Ion: - Voilà donc comment et quand je fus engendré...
Xouthos: - C'est le destin, mon fils.» (*Ion*, v.545-553)

Scène dépourvue vraiment de toute émotion, de la part d'Ion, en tout cas. C'est un interrogatoire quasiment policier, précis, pragmatique. Ion ne saute pas de joie: on discerne même chez lui de l'amertume, mais pour se consoler, enfin, il se dit persuadé d'avoir été abandonné par sa mère :

«Alors j'échappe au risque d'être né esclave» (*Ion*, v.556).

A Ion, enfin convaincu, ne manquerait que la joie de connaître sa mère :

«Mère bien-aimée, pourrais-je jamais voir ton visage. Qui que tu sois, maintenant plus que jamais je désire te connaître. Mais peut-être es-tu morte et je ne pourrais jamais...» (*Ion*, v.563-565).

Le ton n'est pas du tout le même chez Leconte de Lisle. Rien de tous ces détails terre-à-terre ne se retrouve dans l'*Apollonide*: c'est que tout cela manque de noblesse et de dignité. La scène est donc considérablement réduite par Leconte de Lisle (et perd ainsi toute efficacité théâtrale). Voici ce texte (Scène VII, *éd.cit.*, p. 107 et s.):

Xouthos - «O mon fils, mon cher fils ! Loxias a parlé !
 Viens dans mes bras, Enfant si longtemps appelé
 Que je baise tes mains et ton jeune visage
 Ion : Etranger, que dis-tu ? Ta parole est peu sage
 La majesté du Temple a troublé tes esprits
 Et ton premier regard sans doute s'est mépris
 Prends garde de toucher ma tête consacrée,
 Ou je te percerai d'une flèche assurée.
 Xouthos : Tu verserais le sang de ton père, Enfant ! (...)
 Ion : Ton fils ? Moi ?
 Qui te l'a révélé ? Parle.
 Xouthos : C'est la Voix sainte
 Du Dieu qui t'a nourri dans cette auguste enceinte.
 Elle m'a répondu : - Sors ! Celui que tes yeux
 Auront vu le premier sera ton fils. -
 Ion : Et ma mère ? Sais-tu quelle est ma mère ?
 Xouthos : Non.
 L'Oracle de Pythô ne m'a pas dit son nom.
 Ion : Comment l'ignores-tu ?
 Xouthos : Je ne sais pas, mais j'atteste
 L'irréprochable Voix de l'Oracle céleste.
 Je suis ton père, Enfant.
 Ion : Apollon t'a déçu,
 Si tu ne connais pas celle qui m'a conçu.
 Es-tu ma mère, ô Reine, ô fille d'Erékthée ?»

(incohérence: précédemment Créuse a dit à Créon qu'elle n'a pas d'enfant).
 Réplique dernière, qui règle la question, d'Ion:

Il est donc vrai ? Je suis ton fils ? Moi, sans patrie
 Et sans nom ? O mon père !»

Chez Leconte de Lisle il n'y a plus de *quiproquo*, plus d'ivresse, plus d'orgie: on tombe dans l'in vraisemblance (une sorte de conception par l'opération du saint *Oracle*). Mais on échappe au *quotidien*, aux petites choses, à l'incrédulité sans générosité. On demeure et l'on s'installe toujours davantage dans l'héroïque.

La «première partie» de Leconte de Lisle s'achève alors par la scène VIII où l'on retrouve Ion, Xouthos et le Choeur des guerriers (invention de Leconte de Lisle) qui remplace le chœur des femmes d'Euripide, ici supprimé. Au cours de cette dernière scène Ion exprime des réflexions de bon sens sur les dangers de sa nouvelle position. Il sera l'objet de l'envie, la cible de complots, en butte à la haine de Créuse. Il regrette l'obscurité protectrice et aimante du Temple. Tout cela est chez Euripide et se trouve conservé par Leconte de Lisle. Ion hésite devant l'action, timide, bien peu *héroïque*; mais, justement, le chœur des guerriers l'exhorte à l'héroïsme, tandis qu'Ion exprime lyriquement ses regrets de devoir abandonner son innocence bucolique : «la myrrhe et l'encens», «Les roses», «Les songes»,

«Et le chant des oiseaux».

Chez Euripide le chœur des femmes exprimait des doutes à propos de l'oracle et faisait un peu double emploi avec les paroles d'Ion. Par ailleurs le chœur annonçait la tentative d'empoisonnement, prenant partie contre l'«usurpateur»: «*Nous ne voulons pas de rois, qui ne soient du sang d'Erechthée*».

Cela ne se retrouve pas chez Leconte de Lisle.

Deuxième partie de l'*Apollonide*

Cette deuxième partie comporte chez Leconte de Lisle sept scènes. Au début l'auteur reste assez proche du texte antique; mais à partir de la scène II Leconte de Lisle se sépare résolument d'Euripide.

1°) Apparition du Vieillard

Ce personnage, sorte de confident, mais aussi serviteur dévoué et fidèle jusqu'au sacrifice de la Reine et de la maison d'Erechthée, est essentiel à l'action puisque c'est lui qui non seulement va pousser Créuse à sa vengeance et au meurtre de Ion mais encore va mettre en oeuvre la tentative d'assassinat. C'est un vieux pédagogue qui était au service d'Erechthée. Il fait penser aussitôt par son dévouement aveugle et ses mauvais conseils au personnage d'Oenone.

Chez le tragique grec on retrouve tout ce côté familial, réaliste, quotidien qu'on a déjà remarqué précédemment. C'est aussi que le vieillard parle des maux dus à l'âge : il y voit peu, ses jambes sont faibles, etc., ce qui *évidemment* est supprimé par Leconte de Lisle. Cela n'empêche pas l'héroïsme du personnage prêt à mourir pour sa Reine (ou la fille de son Roi), ce que Leconte de Lisle *évidemment* garde.

Il faut signaler tout d'abord une différence importante entre les deux textes. Chez Euripide Créuse n'assiste pas à la pseudo-reconnaissance d'Ion par Xouthos: elle l'apprend du chœur; et le vieillard, en même temps qu'elle, est informé de cette mauvaise nouvelle. Chez Leconte de Lisle Créuse est présente lors de la reconnaissance et a donc déjà commencé ses réflexions à propos de la nouvelle situation. Chez Euripide le chœur se trouve en tiers dans l'élaboration du complot contre Ion. En revanche chez Leconte de Lisle il n'y a pas de chœur, ressenti (à la moderne) comme conventionnel mais surtout *improbable* quand se prémédite un meurtre. Puis, c'est Créuse qui informe le vieillard.

Chez Euripide les réactions du vieillard et celles du chœur aboutissent à « instiguer » Créuse. Le vieux serviteur est très radical. Il affirme que Xouthos a tout prémédité. Que l'Oracle est une feinte. Voyant Créuse stérile, en cachette, délibérément, il a choisi une femme, l'a engrossée, a confié le nouveau-né au Sanctuaire puis a fait semblant de le reconnaître. Même le nom d'Ion («celui qui va») a été choisi à l'avance. Xouthos lui-même est un «étranger» à Athènes et il veut établir, pour lui succéder, un autre étranger et pis, un «*bâtard d'esclave*».

Pour empêcher cela il faut, dit le vieillard, tuer et Ion et Xouthos. Nous passons des jambes flageolantes au poignard brandi; autrement dit nous entrons dans le tragique. Les femmes du chœur approuvent. Le vieillard est prêt à mourir pour sa maîtresse, elles aussi.

Un autre élément tragique est révélé par ce qu'on pourra appeler la *confession* de Créuse qui raconte son viol par Apollon, sa grossesse consécutive et l'abandon désespéré du nouveau-né dans la grotte fatale; sans qu'Apollon (croit-elle) ait daigné compatir au sort de son propre fils! Créuse se sent coupable autant que victime : «*Je crierais mon péché, pour*

enlever ce poids de mon coeur, pour me sentir plus légère» (Ion, v.874-875). Cependant elle s'en prend au dieu violent et menteur (et c'est un très beau moment d'émotion). Voici le réquisitoire écrit par Euripide:

«Mais toi, fils de Latone, je t'accuse
A la lumière du jour.
Tu es venu vers moi lumineux
De l'or de tes cheveux.
Dans le creux de ma robe
Je rassemblais des fleurs de crocus
Aux reflets dorés
Pour en faire des couronnes.
Tu m'as serré les mains
Et dans les profondeurs de la grotte
Tandis que je criais, que j'appelais «Maman»
Toi, dieu et mon époux,
Tu m'as poussée et tu as célébré
Sans vergogne les rites de Cypris .
De toi je mets au monde un fils.
Craignant ma mère je l'expose
Sur ta couche d'amour
Où tu m'as prise, malheureuse,
Sur un lit de malheur:
A présent mon fils, le tien, n'est plus,
Il fut la proie des rapaces
Mais toi tu joues et chantes
Ton péan triomphal.
Je t'accuse, fils de Latone
Séducteur, lâche.» (Ion ,v.885-912)

Une fois de plus, après ce cri de douleur, on entre dans les détails. Le vieillard interroge. Créuse précise : *«j'ai été à lui (Apollon), je ne voulais pas»*. Et l'enfant ? *il est mort, abandonné aux bêtes»*. *«Et Apollon, le lâche, n'a rien fait ?» «Non»*. Le vieillard pleure et condamne Créuse tout en compatissant : *« Tu ne devais pas (abandonner l'enfant), tu as mal agi, mais le dieu plus que toi. »*

Comme on le voit l'image d'Apollon en prend un sacré coup chez Euripide.

Ce qui ne saurait être le cas chez Leconte de Lisle. Lequel raccourcit et densifie singulièrement le texte antique; le rendant peut-être plus dramatique. Leconte de Lisle supprime toutes les digressions et remarques de type populaire, les récits, les commentaires triviaux. Surtout Leconte de Lisle ôte toute faute à Créuse. Elle n'a pas abandonné son fils, on le lui a «ravi»:

Kréousa:«.....Et c'est là, dans ce funeste lieu,
Que j'enfantais ce fils né de l'amour d'un dieu
Ce fils qu'on m'a ravi quand il naissait à peine,
Et déjà revêtu de beauté surhumaine !

Hélas ! il souriait, confiant et joyeux,
 La splendeur paternelle éclatait dans ses yeux,
 Et j'oubliais ma honte en baisant son visage !
 Mais, une sombre nuit, dans la grotte sauvage,
 Il me fut enlevé par les bêtes des bois,
 Sans doute ! Et je l'ai vu pour la dernière fois !»

Le vieillard compatit, mais ajoute (chrétiennement):

«Mais il te faut subir un mal immérité:
 Ce que veulent les Dieux ne peut être évité»

Plus question de la «lâcheté» d'Apollon, de ses mensonges ... D'autre part, chez Leconte de Lisle, c'est Créuse (Kréousa, comme il l'appelle) qui, cornélienne, décide de sa vengeance:

«Quoi, vieillard ! Je verrais, d'une âme lâche et vile
 Cet Etranger, siégeant, sceptre en main, dans ma ville.
 Non ! que l'Etranger meure, ou je ne suis plus reine
 Ou (.....)
 Je rejoins mes aïeux et mon fils chez les morts !»

Héroïsme théâtral très classiquement français....

Ainsi donc grâce à Leconte de Lisle Créuse acquiert un caractère viril qui ne lui appartient pas chez Euripide. En effet dans le drame antique le vieillard l'incite à la vengeance contre ceux qui l'ont offensée directement, Apollon et Xouthos (on se souvient que le vieillard est persuadé que Xouthos a monté toute la «supercherie »):

Vieillard: «Mais à présent assez pleuré, ma fille.
 Créuse : Mais que devrais-je faire ? Ma souffrance est sans recours.
 Vieillard: Te venger sur le dieu qui t'a offensée le premier.
 Créuse : Et comment ? le dieu est plus fort qu'un mortel.
 Vieillard: Mets le feu à son temple sacré.
 Créuse : J'ai peur: mes malheurs sont déjà trop nombreux.
 Vieillard: Il y aurait un autre moyen: tue ton mari.
 Créuse : Non, je respecte notre lien: jadis Xouthos a été bon pour moi
 Vieillard: Et alors, supprime ce garçon surgi du néant pour te nuire...
 Créuse : Et comment ? Si cela se pouvait ! Comme je voudrais le faire ». (*Ion*, v.970-979)

et c'est cette Créuse, peu fière, peu héroïque, point du tout cornélienne qui aura l'idée de l'« arme des lâches », du poison. Là se place tout un récit mythologique concernant la mise à mort de Méduse avec l'aide décisive d'Athéna qui plus tard offrit à Erechthée deux gouttes

du sang de la Gorgone qui ont pouvoir de «tuer ou de guérir». On retombe dans les détails ménagers. L'enfant portait l'ampoule attachée à une chaîne d'or; à présent Créuse la porte en bracelet, etc.... Toute cette mythologie et ces détails terre-à-terre disparaissent chez Leconte de Lisle, qui resserre.

On ne trouve de commun (toujours condensé chez le Français) que l'abnégation du vieillard qui s'offre pour exécuter la vengeance.

La scène s'achève, dans le drame grec, par une intervention conclusive du chœur des femmes qui prédit en cas d'insuccès le suicide de Créuse. Le chœur, féministe, stigmatise par ailleurs «la race arrogante des mâles» «inférieure en vertu» aux femmes.

Chez Euripide il n'y a pas ensuite de coupure et l'auteur enchaîne avec le récit d'un serviteur qui apporte la nouvelle de l'échec du vieillard. Très long récit, que nous avons déjà mentionné, plutôt froid, interrompant l'action et peu vraisemblable dans la mesure où il est dit dès le début que «l'on donne la chasse» à la Reine.

Chez Leconte de Lisle, l'intervention finale du chœur est supprimée, le récit également qui est remplacé par la Scène V qui, rapide, nous montre l'échec de la tentative d'empoisonnement. Toute la partie descriptive du récit d'Euripide est traduite visuellement par un décor scénique, décrit par Leconte de Lisle à la fin de la Scène III. Il s'agit non pas d'un texte dit mais d'une indication scénique : « Le fond de la scène s'ouvre et la tente du festin apparaît. Piliers peints de couleurs variées. Riches tapis de pourpre suspendus aux parois de la tente. Table en hémicycle chargée de mets, de *kratères*, de *coupes d'or et d'argent* » (éd.cit. p. 125). Tout ce qui était «trivial» chez Euripide est *supprimé*. On ne voit pas l'on s'occuper lui-même des détails matériels: dresser la tente, la table, les orner, etc.

Comme déjà dit, Leconte de Lisle, à partir de la Scène II, s'éloigne résolument d'Euripide. Il a changé le caractère de Créuse, devenue plus virile. Voici cependant qu'il nous la montre, aussitôt après avoir pris sa résolution *en Reine*, beaucoup plus *Femme* que *Souveraine*. Les Scènes II, III et IV sont entièrement de l'invention de Leconte de Lisle. Elles sont fort courtes.

2°) Le revirement de Créuse

La scène II est un monologue de Créuse, restée seule. Voici les phrases significatives du texte (éd. cit., p. 122-123):

Créuse: « Il tombera (.....)
Aussi bien sa fortune insultait à mon deuil
Qu'il meure donc ! »

La Créuse *moderne* se pose un problème qui ne préoccupe pas la Créuse antique: celui de l'innocence de la victime:

«(.....) ce meurtre est lâche (.....)
Cet Ephèbe, si beau dans sa jeunesse en fleur,
A-t-il causé ma honte et voulu ma douleur ?
Et dès que je l'ai vu, sur les marches sacrées
Du temple, couronné de ses boucles dorées,
L'arc en main, souriant dans la lumière (...)
Un invincible attrait ne m'a-t-il pas charmée ? »

L'arc en main (comme Apollon) et non pas le seau et le balai ! Héroïsation. Chez Euripide aussi, au début de la pièce, Créuse ressent de l'intérêt pour Ion qui a l'âge qu'aurait ce fils qu'elle croit mort. Mais il ne s'agit pas d'« invincible attrait ». Celui-ci doit probablement quelque chose à l'*Athalie* de Racine où le vieille Reine ressent pour Eliacin, son petit-fils en réalité, cet attrait instinctif.

Créuse se repent donc et change d'avis. A nouveau on pense à Racine, à *Andromaque* (au personnage d'Hermione) et à Phèdre. Créuse regrette la faute de sa décision sur le « funeste vieillard » comme Phèdre s'en prend à Oenone et Hermione à Oreste:

«Qu'ai-je fait ? (.....)

.....

Ce funeste vieillard m'a trop vite obéie.

Apollon ! Apollon ! Je ne veux pas qu'il meure ! »

Etonnant appel à cet Apollon qui, pour Euripide, n'est qu'un lâche et un menteur, un «Ambigu» qui n'a même pas le courage de se montrer et chargera Athéna de régler l'affaire.

La scène III est encore plus brève. Elle réunit Créuse et le chœur des femmes, ainsi que «le spectre éclatant d'Apollon» qui ne fait que passer et disparaître sans mot dire. Le revirement de Créuse est confirmé:

«Cher Apollon ! pardonne ! Il ne périra pas !»

Ce «cher Apollon» est vraiment «moderne» en ce sens qu'il traduit l'inconséquence féminine devenue un dogme littéraire à l'époque. Créuse décide donc d'agir pour empêcher le meurtre:

«Je cours, je briserai la coupe (.....)

....

Venez, courons ! Mes yeux s'obscurcissent, mon cœur

S'éteint. Je vous salue, ô compagnes fidèles,

Et vais chercher mon fils dans les Champs d'Asphodèles» !

(éd.cit., p. 125)

La scène IV est une pure invention de Leconte de Lisle. Très brève encore, elle fait paraître, entourant Ion, les Sacrificateurs, les Juges Pythiques et le Peuple de Pythô (Hommes, Femmes et Jeunes Filles). Mais tous ces personnages qui sont là pour rendre hommage au nouvel Ion (il vient d'ailleurs d'acquiescer ce nom) sont silencieux, comme Ion lui-même d'ailleurs. Seul s'exprime le Chœur des Oréades, imaginé par Leconte de Lisle. C'est un adieu nostalgique et bucolique, un congé mélancolique qu'elles sont venues prendre d'Ion:

«Cher jeune homme, nous accourons

Du sommet des monts solitaires,

.....

O bel Archer (....)

.....

(...) jamais plus, dans les halliers

.....

Puisque tu vas quitter le saint Temple et les bois

.....

Salut ! et que le chœur dansant des Oréades

Réjouisse tes yeux une dernière fois !» (*éd.cit.*, p. 126-127)

Les Oréades se mettent alors à danser. C'est fade... On ne voit pas très bien pourquoi Leconte de Lisle a éprouvé le besoin d'adjoindre ces Oréades à tout ce peuple silencieux. Leurs adieux sont mièvres... Peut-être pour cet intermède dansé ? En tout cas les Oréades de Leconte de Lisle, malgré le rappel de leur séjour («*monts solitaires*», «*bois pleins de mystères*», «*lacs et torrents*») ne semblent pas être les compagnes chasseresses d'Artémis poursuivant avec acharnement leur gibier, méprisant périls et lassitude. Et leurs danses n'ont rien de sauvage, comme, au contraire, les évoque Leopardi dans *Au printemps*:

« Aux danses mystérieuses
De leurs pieds immortels les cimes érodées
Et les bois sans chemin tremblèrent..... »

Les Oréades modernes n'ont rien de sauvage ou de farouche.

3°) La tentative d'empoisonnement

Chez Euripide, c'est un récit indirect. Chez Leconte de Lisle c'est la Scène V de sa Deuxième partie. Encore une fois on retrouve cette volonté d'héroïsation. Cette fois dans le personnage du vieillard meurtrier, dont la motivation devient hautement politique et le comportement parfaitement «romain».

Chez Euripide il est dit ceci, dans le récit :

« Qui voulait me tuer (...) par le vieillard (...) ? (Ion) le saisit par son bas faible, l'interroge pour lui arracher un aveu. Découvert, contraint, le vieillard révèle, même s'il le fait malgré lui, la téméraire décision de Créuse et sa machination» (Ion, v.1210-1216).

Puis le personnage est abandonné par Ion qui court à la vengeance, suivi de ses hôtes, et on n'en parle plus.

Il en va tout autrement chez Leconte de Lisle, où il acquiert une autre hauteur. Qu'on en juge:

«(...) J'ai voulu venger les vaillants Erékthides
Sur le fils du tyran Xouthos. Aucun n'a su
Ma haine et mon dessein. Moi seul ai tout conçu.
Un Dieu t'a préservé de la mort. Soit ! Je livre
Au feu le peu de jours qui me restaient à vivre.
Prenez-les, frappez-moi de vos bras résolus,
Hâtez-vous. j'ai tout dit et ne répondrai plus. »

On se retrouve de nouveau du côté de chez Corneille.
Le «Premier Juge» (personnage inventé par Leconte de Lisle) menace le vieillard d'un atroce châtement, d'être livré aux rapaces, vivant, destiné à périr déchiqueté:

«Esclave ! ton aveu dicte ton châtement
Les pieds, les poings liés, tu mourras lentement
Sur la cime déserte et des aigles hantée
Qui hacheront du bec ta chair ensanglantée. » (éd.cit., p. 131-132)

Châtiment prométhéen qui nous relance en plein sublime et excès héroïques. Toujours ennoblir. Déjà un peu avant, lorsque chez Leconte de Lisle Ion a le pressentiment qu'on va l'empoisonner (ce qui ne se trouve pas chez Euripide), c'est grâce aux colombes qu'il échappera à la mort; l'une d'elles mourant pour avoir bu du vin répandu (ce qui se trouve chez Euripide), le geste d'Ion change de signification; chez Euripide c'est par superstition qu'il est sauvé, chez Leconte de Lisle c'est par pitié, procédant à une libation et non à une épreuve de vérité.

La deuxième partie se termine dans cette même atmosphère (Scènes VI et VII). La scène VI, très courte, voit le vieillard traîné au supplice atroce décrit précédemment; il se contente de dire:

«Je descends au Hadès sans peur et sans remords !
Je suis prêt, j'ai vécu. Que m'importe la mort ?
Ne tardez pas.» (éd. cit., p. 134)

Caractère bien différent de celui du vieillard d'Euripide qui a révélé (certes «malgré lui» mais) sans trop tarder la culpabilité de Créuse.

Dans la scène VII et dernière, la voici justement reparaître. La scène tout entière est une invention de Leconte de Lisle qui, pour une fois, dilate au lieu de condenser. Chez Euripide, Créuse apparaît, affolée, fuyante, poursuivie, soucieuse de trouver un refuge. Le Chœur lui conseille de «s'asseoir sur l'autel»; où l'on retrouve, au sein même du drame, le trivial. Chez Leconte de Lisle, Créuse est héroïque, même si elle appellera, devant l'imminence du jugement, Loxias à son secours. En particulier Créuse défend son serviteur et revendique la responsabilité de la tentative de meurtre: le vieillard n'a fait qu'obéir à son ordre. Elle s'adresse aux Juges

Créuse: «Arrêtez ! Ce vieillard est à moi
Premier Juge: Noble Reine,
Cet homme est châtié pour un crime odieux»

Dans Euripide Créuse n'a pas un mot pour son serviteur. Leconte de Lisle a tenu compte de la sensibilité moderne d'une part mais aussi toujours de cette volonté d'ennoblir ses personnages.

Créuse s'inquiète (on se souvient qu'elle avait changé d'avis) de savoir si Ion est vivant et se réjouit de savoir que oui. Elle n'en persiste pas moins à innocenter le vieillard:

«Je te rends grâce, ô Dieu, qui m'épargnes un crime
Laissez là ce vieillard, il n'a fait qu'obéir
Et, si je n'étais Reine, il m'en faudrait punir
C'est moi, moi seule, hélas ! qui, dans ma noire envie
De l'Ephèbe innocent voulais trancher la vie !»

Arrêtée, Créuse proteste «Je suis Reine». «Le Peuple d'Athéna (Athènes)», si on la touchait, «Renverserait Pythô» (*éd.cit.*,p.135-137)

On emmène Créuse. Ainsi prend fin sur ces hauteurs héroïques la Deuxième partie de *L'Apollonide*.

Troisième partie de *L'Apollonide*

Dans cette dernière partie on recolle à Euripide, même si Leconte de Lisle change divers éléments. Mais, pour commencer, la scène I - qui est longue (quatre pages) - est tout entière farine du sac de Leconte de Lisle. Seuls les quatre derniers vers sont dans Euripide. C'est le conseil, cité à l'instant, d'aller se réfugier sur l'autel d'Apollon:

«Reine, il n'est plus pour toi qu'un refuge suprême:
Entoure de tes bras l'inviolable Autel.
Que ce Dieu qui te hait te défende lui-même
Et te sauve du coup mortel !» (*éd. cit.*, p. 142)

Auparavant Créuse analyse ce qu'elle ressent. On ne peut dire qu'elle dialogue (comme c'est le cas chez Euripide où elle le consulte) avec le Choeur. Celui-ci intercale seulement (sauf pour le conseil final) des réflexions générales et «poétiques» sur la destinée et la condition humaine. En fait la partie intéressante (ce que dit Créuse) est un monologue. Citons les passages éclairants (rien de tout cela, répétons-le, n'est dans la pièce antique):

«Quoi ! Je suis de ton sang (celui d'Erechthée) illustre, et vais mourir,
Et le fer d'un esclave osera me flétrir...»
.... ma honte
Est certaine.... »

Créuse fait ici preuve d'un sentiment de sa «gloire» qui vient tout droit du Grand Siècle. Elle invoque à nouveau Apollon; mais sans les reproches *injurieux* d'Euripide («lâche», «injuste», etc.):

« ... O Daimôn inclément,
Qui me vois, malheureuse, à tes pieds abattue,
Toi qui m'aimas jadis, c'est ta main qui me tue !
Loxias Apollon, Dieu cruel, Roi du Jour,
J'ai vécu de ta haine et meurs de ton amour !»

Puis parle l'amour maternel instinctif:

«Je ne l'ai point revu (Ion).....
Sait-il mon repentir plus prompt que ma fureur?»

Créuse devient chrétienne, consciente d'avoir péché, et se repent, tout en gardant un reste de fierté royale:

«Oui ! j'ai voulu le mal, j'ai médité le crime,
Et, s'ils m'osent frapper, le coup est légitime;
Mais qu'importe l'Hadès rempli d'ombre et d'effroi ?
L'opprobre plus cruel que la mort est sur moi !»

Enfin elle revient sur sa longue souffrance frustrée: d'avoir été privée injustement de son enfant (et c'est un texte d'une grande beauté mélodique):

«O Désir de ma vie amère,
Longtemps pleuré, si tôt flétri,
Tu n'auras point connu ta mère,
Ses yeux ne t'auront point souri !
Dans la Prairie aux fleurs funèbres,
Où les Morts hantent les ténèbres,
Si je t'apparaissais demain
Tu fuirais mon Ombre étrangère... » (éd. cit. , p. 138-141)

Et pour conclure, d'une manière parfaitement antique, Créuse prend congé, sensuellement, de la lumière et de sa patrie...

Avec la scène II nous retrouvons Euripide. Il s'agit d'une transcription, fidèle dans l'ensemble, du texte antique, du dialogue entre Ion armé et Créuse réfugiée sur l'Autel d'Apollon. Une différence cependant: alors que, chez Euripide, lon déplore que le droit d'asile ne soit pas réservé aux innocents mais profite aussi aux coupables (on se demande comment faire la différence ?), Leconte de Lisle introduit à travers sa *semi-invention* du Choeur des sacrificateurs la proposition (acceptée par Ion) d'arracher Créuse à son refuge:

«Troisième Sacrificateur: Arrachons-la de l'Autel;
Traînons-la hors du Temple.
Ion :..... Allons !» (éd. cit. ,p.145)

C'est alors qu'apparaît la Pythie.

1°) Intervention de la Pythie

Cette intervention occupe les scènes III et IV de la Troisième partie. Le texte est plus concis chez Leconte de Lisle. Chez Euripide le Choeur assiste à la scène ainsi que les hommes qui accompagnent Ion, lequel appelle la Pythie «*Chère mère*»; ce qui la rend heureuse («*c'est un nom très doux pour moi*», Ion, v. 1324-1325). En revanche, chez Leconte de Lisle la *Pythonisse* fait sortir les chœurs (Sacrificateurs et femmes), car on a à discuter de secrets de famille et au XIX^e siècle cela ne se fait pas en public; la Pythie est

péremptoire: «*Vous, Sacrificateurs, et vous, femmes, sortez !*» (éd.cit .,p. 146). Rien à répliquer ! (la scène III compte, en tout et pour tout, trois vers); et Ion appelle la Pythie: «*O Prophétesse!*»; ennoblissement certes, mais aussi affadissement par rapport au «*Chère mère*» antique. C'est alors:

2°) La reconnaissance

Cette fois la véritable... Grâce au contenu de la corbeille où se trouvait le nouveau-né abandonné. C'est, dès l'Antiquité, comme on l'a dit, tellement «nouvelle comédie» que c'en est déjà parfaitement théâtre ou roman populaires du XIX^e siècle. Chez Euripide on trouve à nouveau, exprimé par Ion, le douloureux regret d'avoir été privé de mère. Mais encore et toujours, la crainte d'une naissance servile : «*(...) lorsque j'aurais dû, entre les tendres bras de ma mère, goûter un peu au bonheur de vivre, je fus privé du doux lait maternel (...). Si par hasard une esclave m'a engendré, découvrir qui est ma mère serait pire que de l'ignorer*» (Ion, v. 1375-1383). Toujours aussi chez Euripide, ces détails familiers concernant la description des objets contenus dans la corbeille. La plupart, pas assez «nobles», sont supprimés par Leconte de Lisle qui, par ailleurs, édulcore. Ainsi lorsqu'Euripide parle d'une Gorgone «*bardée de serpents*» Leconte de Lisle écrit:

«Gorgô, de son image ornait votre tissu
Et ses cheveux formaient vos franges»

L'ensemble de la reconnaissance et le dialogue entre le fils et la mère qui se retrouvent sont semblables chez les deux auteurs. Cependant Ion persiste à s'inquiéter, chez Euripide : «*Ta jeunesse a engendré, hélas ! en moi un bâtard ? (...). Je suis de basse origine, donc; qui est mon père ?* » Ion, v. 1473-1477)), quand Créuse lui dit que Xouthos n'est pas son père. Chez Leconte de Lisle Ion est tout à la joie des retrouvailles et se satisfait d'être «*le jeune héritier (d') Erékthée ...*»

Dans la scène VI Créuse revendique (comme c'est le cas dans Euripide) son fils:

« Que mon Epoux sache et qu'Athéna (Athènes) apprenne.
Annoncez les transports de mon coeur triomphant,
Je l'atteste: Apollon m'a rendu mon enfant ! » (éd. cit. p. 153)

C'est seulement alors (chez Leconte de Lisle) que Créuse révèle à Ion l'identité de son père:

«Xouthos n'est rien pour toi, tu n'es pas né de lui » (éd.cit. ,p. 155).

3°) Révélation du Père

Chez Euripide il y a toujours le côté trivial, mesquin, méfiant, petit, qui macule le personnage d'Ion, antihéros, malgré le destin qu'on lui prédit (*futur héros malgré lui*). Après le «*Je suis donc un bâtard* », Ion s'exclame que si son père est Phébus: «*C'est merveilleux ce que tu dis*»; mais on ne la lui fait pas : «*Tu n'aurais pas fauté et prétendu ensuite que c'était un dieu?*» (où l'on voit comme Euripide est *subversif*, mettant en doute tant de

généalogies royales et mythiques).

On aura deviné que toutes ces réflexions *ignobles* (mais réalistes) sont *supprimées* par Leconte de Lisle.

Demeure un problème : Apollon a-t-il menti, oui ou non ? : «*Mais les paroles de l'orade sont-elles vaines et fausses ? Cela me trouble profondément, mère !*» Créuse répond, bourgeoise : «*Ecoute ce que je pense. Apollon t'insère dans une noble famille pour ton bien. Si tu étais proclamé fils d'Apollon, tu ne pourrais prétendre ni à son nom ni à son héritage (...) aussi pour ta fortune il t'offre un père différent*» (Ion, v. 1537-1545). Explication qui ne satisfait pas Ion qui veut sommer Apollon de dire la vérité. C'est alors qu'apparaît chez Euripide une lumière fulgurante, un «dieu». Mais ce n'est pas le lâche Apollon. La *Dea ex machina* sera Athéna. Tout ce coté bourgeois un peu sordide est *supprimé* chez Leconte de Lisle tandis que Créuse pardonne à Apollon :

«(...) le Dieu de qui tu tiens le jour
A payé tous mes maux s'il me rend ton amour»
(éd. cit. p. 156)

4°) Epilogue

Chez Euripide c'est l'intervention d'Athéna qui règle toute chose. Elle est la messagère d'Apollon qui se terre, car il a honte (Euripide est d'un humour sarcastique dans ce passage), comme un fils de famille ayant engrossé une bonniche: «(Apollon) ne songe pas à paraître devant vous, afin de ne pas s'entendre reprocher publiquement le passé et il m'a envoyée avec ce message: Ion, Créuse est ta mère et elle t'a eu d'Apollon, lequel t'a donné à qui tu sais, pour te garantir une noble origine» (Ion, v.1556-1560). L'oeuf du coucou en somme. Il faut «garder le secret».

Ensuite vient la prophétie d'Athéna. Créuse aura désormais des enfants de Xouthos. Ce seront de grands héros éponymes des Grecs. Ion lui-même aura quatre fils (à l'origine des quatre tribus athéniennes). Athéna insiste: «Garde le secret, ne révèle pas qu'Ion est ton fils: que Xouthos garde sa belle illusion» (Ion, v. 1601-1602).

Chez Leconte de Lisle au contraire, dans une scène assez improbable, Créuse *clame* la vérité. Quant aux petites prudences bienséantes et commodées, elles sont *supprimées* chez Leconte de Lisle où Athéna n'apparaît pas dans un rôle qui serait dégradant - pense sans doute le poète - pour une si haute divinité. Il faut rester *noble*.

On voit paraître le «remplacement», le chœur des Muses, qui «*apparaissent*» *planant dans une nuée éclatante*» (éd. cit. p. 156).

La prophétie concernant la descendance d'Ion est réduite chez Leconte de Lisle à un vers:

«Tu donneras ton nom à ces races nouvelles» (éd. cit. p. 158)

La prophétie est, pour l'essentiel, remplacée par la *vision* (dont on a déjà parlé) de la splendeur d'Athéna. «*La Cité surhumaine*». «*La Ville des héros, des chanteurs et des sages, //Le Temple éblouissant de la Sainte Beauté*» (éd. cit., *ibid.*).

Les Muses prophétisent les mêmes choses qu'Athéna mais donnent l'*absolue priorité aux Arts*, avant les armes. Ion est révélé enfin à lui-même. Sa mue est accomplie, le vilain petit canard devient aigle (condor ?):

«Poursuis, Enfant sacré, tes destins glorieux,
Et, délaissant ton nid, loin du Rocher Pythique,
Jeune Aigle, envole-toi vers de plus larges cieux !»:
(*éd. cit.*, p. 159)

D'Euripide à Leconte de Lisle, le minable et douloureux antihéros d'Euripide s'est envolé dans la lumière solitaire du «Prince des Poètes». La pièce antique hybride et pleine de réalisme et de vie s'est transformée en une parfaite, cohérente et froide allégorie.

Georges BARTHOUIL
Université d'Avignon



LA BOHÈME EN FUSION DE CLAUDEL ET KAFKA

La symbolique de Claudel, telle que l'envisagent ses commentateurs, s'intensifie dans la «scène pragoise» du *Soulier de satin*, où Claudel paraît cerner le mystère de sa propre puissance créatrice. Certaines images de cette scène rigoureusement construite se rapprochent de celles où le génie de Kafka, le plus inquiet des enfants de Prague, et à la même époque où Claudel rédigeait cette oeuvre, donne toute sa mesure. La seconde partie de cette étude, en indiquant les analogies de l'esthétique des deux écrivains, se propose de suggérer la parenté de leur expérience poétique.

Au coeur du *Soulier de satin* Prague vient à point - avec la Bohême dont elle est le coeur, pour signifier sous la plume de Claudel le drame sans nom auquel il doit sa puissance créatrice. Le conflit des voix intérieures projeté sur la scène de *L'échange*, ce conflit qui se transpose aussi bien dans l'«entre-déchire(ment)» des protagonistes du *Pain du*¹ trouverait un écho amplifié dans les tensions qui travaillent l'Europe centrale si «divisée» où «on ne peut plus se servir de sa parole que pour se disputer.»²

Cette dimension allégorique peut d'abord se vérifier en rapprochant les propos de Dona Musique en prière de quelques vers de l'*Ode jubilaire à Dante*, écrite en même temps que ce «drame espagnol», et dans laquelle Claudel exprime la culpabilité de son désir créateur, assimilé à la passion de l'exil volontaire: «Il y a ce péché en moi qui a besoin d'être détruit. (...) Il y a ce Gardien à coups redoublés qui me frappe, il y a ces faces violentes, il y a ces espèces de frères terribles qui m'attendent.»³

Dona Musique, incarnation de l'art dont elle porte le nom, parle ainsi de l'enfant qu'elle prétend porter: «mon enfant (...) frappe en moi et (...) je me multiplie (pour nourrir) des peuples entiers, et (...) mon âme dit violemment *Alleluia* et merci!» Un vers antérieur: «- Ah! je revois ces têtes sanglantes entre lesquelles j'ai dû passer et qui furent plantées de chaque côté du Pont Charles par l'ordre de mon mari!» évoque les «coups redoublés» du «Gardien», équivalent symbolique du parallélisme des deux côtés du pont.

Le pont Charles IV s'auréole ici du symbolisme que Kafka lui prête dans sa *Description d'un combat*. Après l'évocation des «deux côtés du fleuve», ce «pont Charles IV» (près de «l'église des Croisés») est le théâtre d'un affrontement du narrateur avec son propre double: une «situation terrifiante» qui satisfait des rêves de «brutalité» et de «viol» en vérifiant le danger «des rivaux et des jaloux.» Une «double mélodie», puis le chant d'un vigile corsent l'intérêt de ce rapprochement, de même que les statues de saints qui contemplent la scène⁴.

1 Paul Claudel, *Théâtre II*, Pléiade, 1983, p.1444.

2 *Ibid.* p.786. (Les prochaines citations de cette scène concernent les p.782 à 790.)

3 *Oeuvre poétique*, Pléiade, 1985, p.681 et p.1145; n.1 de la p.675.

4 Kafka, *Oeuvres complètes II*, Pléiade, 1980, p.10 à 13.

Une allégorie territoriale

Dans le *Soulier de satin*, cette ouverture métaphorique intéressant l'art de Claudel est préparée dans les remarques de la statue de Saint Denys d'Athènes sur la «mélodie de ce monde,» altérée quand «la mesure n'est plus ça!» La phrase torturée: «il n'y a de musique sinon là que celle de ce monde empêche d'entendre» rappelle au lecteur, outre les vers de l'*Ode* citée, la dissonance - ou le «sanglot de l'origine»⁵ - qui résonne dans les efforts lyriques du poète. Ce «sanglot» qui nomme en fait la scission de l'Un se resserre dans le «poing» de Saint Denys qui porte sa «tête coupée.» (Cette image s'apparente à celle, utilisée dans *L'échange*, du potier modelant sa propre tête sur son tour.) Et bientôt l'image plus parlante du «livre» écrit «par la main de Dieu (...) avec nous sur l'éternité» conduit Dona Musique à évoquer «l'art du poète,» révélant ainsi l'ambition de Claudel, qui semble s'identifier au peuple lyrique, le peuple si multiple et si un dont les «mouvements épars», promesse de «discord(e)», sont pourtant l'annonce d'un «accord.» (Dona Musique parle ici de l'enfant «créateur de musique» qui la gonfle toute entière, identifié simultanément au mouvement sonore qui la porte et au peuple affamé de musique.) Reste à montrer l'harmonie de facture de cette scène, une harmonie dont l'existence même semble rappelée par divers indices textuels.

Le symbole de la «rose» dans la bouche de saint Adlibitum, assortie au «buisson ardent» évoqué par Saint Denys, se substitue chrétiennement au «tour» du potier de *L'échange*. Et «le rossignol et le coucou» répondent symétriquement, dans la bouche de Saint Adlibitum, à l'«oiseau transi entre trois feuilles de houx,» comparant des «pauvres gens» dont parle au début de cette scène Saint Nicolas.

Les valeurs chrétiennes stigmatisées dans ces «trois feuilles» (et dans les «trois petits enfants» qui accompagnent le Saint) sont discrètement nuancées par les «deux petites cornes» de Saint Boniface, indiquées dans la dicascalie où les «cheveux roux tout bouclés» de cette figure indiquent son caractère satanique. Les «tuyaux d'orgues» mentionnés dans la présentation du décor seraient-ils attributs du Diable? Ces menues indications révèlent en fait le caractère ambigu - céleste et satanique - de l'harmonie de facture de cette scène où trois répliques de Dona Musique alternent avec les quatre interventions des quatre saints de l'église de Saint Nicolas de Prague. Même les didascalies indiquant la montée de chaque Saint sur son piédestal souligne ce bâti textuel en forme de vitrail quadrilobé.

Ce souci de la symétrie s'énonce dans la thématique filée du «milieu», dès la présentation du décor où Dona Musique prie «au milieu de l'église.» À cette église succèdent paradoxalement les «marécages» au «milieu» desquels Saint Boniface relègue le Moine-Noir des Saxons. Pourtant le peuple opprimé par ces derniers est vu comme «une grande réserve au centre de l'Europe,» l'Europe dont Saint Boniface dit enfin: «Dieu a mis cette contradiction au milieu d'elle.» Les différentes mentions du «milieu» s'appliquent donc à des données très diverses, qu'elles semblent rapprocher. Et cette mise en relation des contraires trouve son expression la plus simple dans cette notion de «milieu».

Saint Denys fait écho à cette déclaration: «il fait bon l'entendre (...) au milieu de ce monde à moitié de la dissolution,» après que Dona Musique ait évoqué «l'Europe (...) arrêtée à moitié route, (...) divisée autour de cette mince colonne où se dresse l'image de Marie.» Enfin les «maintes figures à moitié faites» que doit «revivifier» selon Dona Musique «l'art du poète» complètent cette gamme lexicale, prolongée par une seconde

5 P.Claudel, «Traité de la co-naissance V», *Oeuvre poétique*, op.cit., p.196.

évoquant du «centre de l'Europe» par Dona Musique, en écho aux propos de Saint Boniface.

La perfection de cette gamme lexicale, un trait constant du faire de Claudel, apparaît mieux si l'on isole le «milieu de l'église» en didascalie qui inaugure la série, un «milieu» énoncé par l'auteur du drame : 1 + 3 (milieu) / 3 (moitié). La mimésis linguistique des protagonistes, comme dans *L'échange*, suggère un «accord», une «harmonie» tourmentée, image de celle que visent les efforts du créateur. L'harmonie problématique de ce ou de ces peuples du «milieu» partagerait ce symbolisme. On songe à la fameuse réplique de Léchy à la fin de l'acte I de *L'échange* (1ère version) en écoutant Dona Musique: «toutes les âmes (...) se mettent à l'écouter (une petite âme) et répondent, elles sont d'accord.» Dona Musique en prière paraît d'ailleurs n'être là, en vertu de sa vocation musicale, que pour fortifier la litanie pluriforme qui unit les quatre saintes bouches. (Si Dona Musique, en employant l'expression: «image de Marie» fait écho à Saint Boniface qui évoque «l'image de la Vierge immaculée», Saint Denys se permet d'évoquer «Madame Sainte Minerve, déesse des professeurs!»)

Pourtant les quatre saints présentent des visages différents. Saint Nicolas se laisse gagner par une ivresse de renouveau, justifiée par des considérations religieuses et cosmologiques. La violence inhérente à toute réfection s'affirme à la fin de la première intervention de Dona Musique (*M.I*) avec les «têtes sanglantes» qui jaillissent dans le texte après «cet enfant en moi.» Cette violence est alors justifiée par Saint Boniface, patron de deux peuples antagonistes, qui déporte cette maternité dans la «lente et sourde dilatation» du peuple de Bohême, ce «troupeau intérieur et renfermé.»

Dona Musique elle-même, en constatant le chaos social, se fait le chantre d'une tyrannie qui très vite s'impose, avec le recours du Roi auquel la Dona s'identifie, comme l'image du pouvoir lyrique ralliant les bouches et les sensibilités. Inquiétant glissement où la conscience créatrice, sans renoncer aux pouvoirs qu'elle s'efforce de justifier, pressent la violence qui les abreuve. Toute forme lyrique ne résulte-t-elle pas du choc - ou de l'alliance - des contraires? La musique est le support idéal de cet aveu, si l'on songe aux valeurs sataniques qui s'attachent à cet art⁶: les orgues, et la «flûte neuve» évoquée par Saint Denys, qui développe ce thème musical. Son intervention oriente dans un sens théologique cette justification, rehaussée par l'image christique du «guid(e)» à la «tête coupée.»

Cette thématique adaptée à l'art lyrique s'accompagne de valeurs sacrificielles. Le renouvellement sacrificiel des saisons, sanctifié par Saint Nicolas, se transpose dans cette «flûte neuve» perçue «à travers les saisons recommençantes» au sein d'un constat négatif sur la «mélodie de ce monde.» Mais l'euphorie grandissante éveillée en Dona Musique par sa maternité musicale gagne saint Adlibitum parlant de l'Europe: «voici que de nouveau ses forces redeviennent disponibles.» Le nom même du Saint semble exprimer la promesse d'une poursuite du dialogue, mais encore le mouvement circulaire de la scène ponctuée par sa réplique, où cette allusion aux «forces» renoue avec les résurrections opérées par Saint Nicolas. De même le «soleil et le printemps» toujours renaissants de Saint Adlibitum réfléchissent le «soleil d'hiver,» ce petit «soleil piquant» qui illumine les «cent mille chaumières» du premier Saint. Et le motif de la «goutte d'eau» répond dans la bouche de Saint Adlibitum à celui du «givre» évoqué par Saint Nicolas. La neige sous laquelle dort l'Europe à la fin de cette scène est encore celle dont Saint Nicolas frotte «le museau» des

6 Voir Michel Poizat, *La Voix du diable*, Paris: Métailié, 1991, p.97 et suiv.

«petits garçons.» Les connotations érotiques de ce passage honorent le mythe de l'Androgyne, plus subtilement présent dans l'association du soleil et de la neige. L'avantage quantitatif du soleil, au niveau de ces deux répliques symétriques, est justement compensé par les deux mentions de la neige dans la première intervention de Dona Musique, qui trouvent un tardif écho dans la bouche de Saint Denys.

Le «coeur» des «petits garçons» inaugure d'ailleurs malicieusement une série lexicale qui se referme symétriquement avec les derniers mots de Saint Adlibitum: «mon coeur!» Au «coeur» sans mystère des petits garçons succède celui de Dona Musique, siège d'un «secret» musical dont l'évocation par la Dona inspire à Saint Boniface les mots: «au coeur de l'Europe,» redoublés (en symétrie dans sa réplique) par son allusion à la «grande réserve au centre de l'Europe» après laquelle est mentionné le «coeur» de l'Europe, qui doit suffire «à tout ce corps nouveau.»

Au milieu de cette réplique, le vers «Il faudra (...) regarder son coeur car il n'a point reçu de visage» détermine cette fois la mimésis langagière de Dona Musique: «sans visage (...), moi, la musique.» (M.3) Et cette imitation est concurrencée par celle de Saint Adlibitum qui évoque, avant son propre «coeur», le «coeur ravagé par la pénitence» du «Jardin primitif (...) effacé» que divise le Danube.

Cette gamme de sept coeurs, parfaitement harmonisée à celle du «milieu», est similaire à la file des sept mentions du mot «coeur» (la dernière pourvue d'une majuscule) qui mesurent dans un savant decrescendo les douze strophes du premier poème connu de Claudel: *Pour la messe des hommes. Dernier sacrifice d'amour!* À présent la première mention du mot «coeur (des petits garçons)» serait bien, d'après l'analogie avec la série du «milieu», inaugurée par une expression en didascalie, la marque d'une liberté étrangement sacrilège de Claudel, si l'on remplace ce «coeur» dans lequel Saint Nicolas a «mis (...) un bon coup de rire grossier» (imitant le soleil qui «d'un coup remplit cent mille chaumières») par un autre mot, dont les deux phonèmes se multiplient en effet dans la chaîne phonique des deux vers où figurent ces citations. Il s'agirait là, sous la plume de Claudel, d'une alchimie de la matière et de l'esprit, conforme à ses plus hautes aspirations. À l'inverse du «Coeur» pourvu d'une majuscule qui oriente vers l'Absolu la file des six coeurs qui le précèdent dans *Pour la messe des hommes*, ce «coeur» suspect rappelle en amont des six autres coeurs de cette scène les oeuvres du Double, associé au Dia-ble? La répétition du mot «coup» précédé par les adjectifs «bon» et «seul» évoque elle-même la scission de l'Un (seul et bon), qui s'illustre effectivement dans cette gamme parmi tant d'autres: oeuvre du ciel ou du démon?

La «musique» ne parle pas vainement de «l'art du poète.» L'«accord» des âmes (M.2) et l'«accord» des «mouvements épars» du peuple en question (M.3) trouvent leur sens dans la musicalité de ces dispositions du lexique, dont l'esprit même est en jeu dans les propos de Saint Denys soucieux de la «mesure (qui) n'est plus ça!» - En écho à Dona Musique qui se vante de «communiqu(er) la mesure» aux peuples dont elle est le symbole et le guide. (Serions nous, lecteurs captivés par les mesures du texte de cette scène, enfants de Bohême?)

Or la réflexion intuitive de Claudel sur son art s'accompagne d'une visée métaphysique, dont la grandeur même est soutenue par un curieux humour. Les derniers mots de Saint Denys: «que fait à mon poing ma tête coupée?» en faisant écho au «point de feu» évoqué au début de sa réplique, génèrent dans la bouche de Dona Musique l'image du «point le plus imperceptible» parmi les «virgules» du livre écrit «par la main de Dieu»

qu'imité celle du «poète.» Le sens métaphysique du Point («puissance générative (...), d'arrêt et (...) d'enveloppement»⁷) s'impose dans l'allusion au poing, précédée par la déclaration de Saint Denys: «C'est la proue qu'il fallait, c'est à la pointe qu'il fallait me placer.»

Ce sens métaphysique se précise avec «l'obscur fumée de ce monde entr'ouverte» dont parle Saint Denys, cette fumée dans laquelle le «buisson ardent» s'offre aux regards de Dona Musique, en prière sous les «loges à droite et à gauche» qui matérialisent la scission de l'Un. Mais cette vision s'éclaire aussi bien - d'après la symétrie de ces détails dans les deux répliques - par le symbole plus inquiétant des côtés du pont Charles (M.1). Il en va de même avec les «deux grands fleuves» dont s'opposent les sens et qui déterminent l'agir du peuple composite. Dans les propos de saint Boniface, ces deux fleuves symbolisent un dualisme qui s'exaspère plutôt qu'il ne se résout dans les flots d'une humanité privée de «rivages» et soumise à la «mécanique» de «cadences compliquées» qui répondent, dans la bouche de Saint Denys, au «trictrac» auquel s'exercent les protagonistes du *Pain dur*. (On songe encore à la *Description d'un combat* de Kafka où la thématique de la rive, associée à des oppositions de valeurs similaires, revêt le même symbolisme.)

Cette imagerie vaut bien sûr pour les mécanismes de l'écriture de Claudel, notamment reniés à la faveur illusoire du vers libre. L'architecture ou la géométrie littéraire est désignée dans la nostalgie des «belles géométries» et des «loi(s) auxquelles Saint Denys rattache le «parlement» et le «roi si lourd (violent comme le «mari» de Dona Musique?) qu'aucune pierre de l'édifice ne puisse lui échapper.» La conscience poétique s'identifie toute entière à un pouvoir totalitaire dont les lois mystérieuses reçoivent des couleurs sacrées. Le «système» en question s'incarne dans la mise en présence des quatre évêques autour de «la» musique. Il s'agit, a-t-on vu, de quatre points de vue contrastés sur ce peuple dont la cohésion douteuse: «une masse hésitante et spongieuse» est d'une certaine manière illustrée dans cette convergence de points de vue. (Notons que la confusion des différences caractérisant ce peuple est redoublée par «la différence d'autres hommes et (d'autres) langues» qui justement menacent les hommes et la langue de la Bohême.)

Le Point causal, principe de toutes les harmonies, apparaît comme le modèle d'une volonté poétique, infusée de valeurs messianiques. La question reste posée de l'essence de l'Harmonie: reflet de l'«ordre» céleste - ou seulement des dispositions mentales mises en oeuvre pour déjouer le péril nommé dans la «contradiction» incarnée par le peuple de Bohême. Cette contradiction est sanctifiée dans les «lignes courtes ou longues» que Dieu lui-même trace dans son livre. Ces mots de Dona Musique font d'ailleurs écho à l'évocation par Saint Denys du «livre scellé» de l'Agneau, rattaché à l'image du «cercle bienheureux.»

Cette référence éclair à l'*Apocalypse* de Jean mériterait d'être longuement justifiée, ne serait-ce que pour l'analogie des nombres clés de l'*Apocalypse* et des valeurs numériques gouvernant les gammes lexicales soulignées plus haut. Quoi qu'il en soit cette allusion permet d'évoquer le mythe du retour à l'Un, qui se réfléchit curieusement dans l'évolution stylistique de cette scène. La présentation scénique donne le ton, avec le relais du «soleil d'un soir d'hiver» et de la «lampe» qui «brûle» dans le «choeur très vite sombre.» Dans la bouche de Saint Nicolas le contraste du «froid dehors» quand «les seigneurs se chauffent» se résout dans le «soleil d'hiver (qui) d'un coup remplit mille chaumières.»

7 Annick Charles-Saget, *L'architecture du divin, mathématique et philosophie chez Plotin et Proclus*, Paris: Société des Belles Lettres, 1982, p.114.

Les «meubles en bottes des sacristies et les saints sciés» illustrent une *alchimie du verbe* qui se caricature aussitôt dans la vision des «théologiens (qui) discutent dans les auberges» et qui s'aiguise dans l'allusion aux «morfondus» que ressuscite le contact de la neige.

Mais la violence sous-jacente à cette esthétique littéraire que pourrait valider le rapport de l'Un et du Deux se rappelle dans les propos de saint Boniface qui oppose «Poitiers» à «Mahomet» et la «Montagne-Blanche» aux «hérétiques» avant d'unir la «rame» et l'«aile», comparants du peuple divisé dont le Saint a la tutelle: «l'apôtre des Saxons et l'évêque de ce troupeau intérieur et renfermé.» Ce troupeau se dépasse lui-même dans l'«homme intérieur et enveloppé en qui la parole de Dieu» devient «fermentation profonde.»

Claudiel utilise avec une certaine économie cette technique pluriforme qui trouve son chiffre dans la seconde moitié de la scène, dans «l'un et l'autre fleuves,» symbole de ce peuple. «Aux uns la vérité et pour les autres le remords et l'inquiétude, le mécontentement et le désir.» Ce désir néfaste contraste bizarrement avec le «désir» légitime du peuple tourmenté évoqué cinq vers plus haut, puis deux vers plus bas. Le désir mauvais n'en relance que mieux le jeu poétique qui trouve son point d'orgue dans l'aveu un peu antérieur: «ce que je fais, c'est Luther qui l'a achevé en le défaisant.»

Un tel jeu est mis en veilleuse dans la suite de cette scène avant de se ranimer dans la troisième réplique de Dona Musique. Le mariage des contraires, cette moire sémantique nommée dans le «satin» du *Soulier*, culmine avec les mots: «La vie, (...) cette démolition» qui stigmatisent les comportements sacrificiels dont les propos de Saint Nicolas et Saint Denys ne rappellent que les aspects religieux. Or ces comportements peuvent apparaître comme autant de réponses à la contagion de la violence, générée par la contradiction très reculée qui se masque dans le concept métaphysique de la division de l'Un. Cette contradiction se poétise d'ailleurs dans ces associations verbales offertes comme autant d'accords («assez unis pour discorder»?) On peut hésiter à voir dans l'harmonieuse disposition des séries lexicales entrecroisées dans le texte un reflet de l'harmonie céleste, plutôt que la domestication lyrique de la même contradiction. La disposition même des précédentes citations peut s'apprécier comme un reflet textuel (inversé) du schéma certes à double sens de la production du multiple destiné à se résorber dans l'Un - nommé dans «la vie, cette démolition?»

Après la goutte unique hésitant sur les pentes, l'allusion de Saint Nicolas aux cent-mille chaumières que «d'un seul coup remplit» le soleil d'hiver visualise d'autant mieux ce mythe qu'elle trouve son pendant symétrique dans les «empilements de montagnes» qui meublent le désert uniforme dont parle Saint Adlibitum. La dernière déclaration de Dona Musique: «C'est encore en lui (mon enfant) que je me multiplie comme un grain de froment qui nourrira des peuples entiers» exprime en fait le lien de la musique et du concept de l'Un. - L'harmonie étant «figure de l'unité, qui est elle-même origine.»⁸

Dans ce questionnement poétique (et critique) du Nombre, Claudiel renoue ainsi avec la vision platonicienne du Nombre qui, sans (toujours) dépendre de l'arithmétique «surgit avec la grammaire et la sémantique.»⁹ La Bohême elle-même, comme la Pologne de Lumir, s'offre comme l'équivalent (négatif?) de l'imagerie anthropologique adaptée par Plotin à

8 *Ibid.*, p.82.

9 *Ibid.*, p.60.

l'harmonie: celle de l'amitié entre égaux, sans aucune division. Mais c'est en tant que poète que Claudel, attentif aux raisons qui déterminent les aptitudes de sa propre conscience de créateur, peut pratiquer ce questionnement. Les repères théologiques certes abondent dans le texte de cette scène où «Madame Sainte Minerve» - double exemplaire - répond à la «Vierge immaculée» à laquelle s'identifient Prague et Dona Musique. Cette dernière n'en partage pas moins le pouvoir du Roi sacrificateur dont la présence se manifeste par les «têtes sanglantes»: celles des populations dont le mélange boueux («cette masse de boue») réclame comme fanal la tête coupée de Saint Denys, autre guide. Cette giration des fonctions du sacrificateur et de la victime révèle sous la plume de l'auteur du *Pain dur* le fond obscur où s'enracine la vocation première de la musique, entendue par Reik, Lacan, comme une commémoration du geste meurtrier à double sens impliquant les figures du Père et du Fils.

Les aspects positifs de la confusion des différences opérée par le pouvoir unificateur de la musique tendent à occulter chez Claudel la violence originelle - le battement du «oui» et du «non» prononcés lors du parricide du *Pain dur* - dont procèderait l'activité lyrique. C'est pourquoi la musique qui accompagne la représentation de cette scène doit être «indistincte.» - À l'image des individus «mêlés à des peuples disparates» dans une Bohême où paradoxalement les «langues ne se mêlent pas.» Cette vision de Saint Boniface s'aggrave dans le regard pourtant plus optimiste de Saint Denys: «l'absence de toute direction autre que ce fleuve rétrograde.»

Dans cette scène, Claudel s'efforce en fait de pratiquer la confusion alchimique des deux conceptions divergentes de l'Unité: dépassement de toutes les oppositions, ou magma boueux de l'abolition des différences - l'une et l'autre pouvant éclairer toutes les formes du Rythme. La «négation confirmatrice» à laquelle est identifiée la «grande réserve au centre de l'Europe» est décidément la griffe de cette alchimie verbale qui ne se découvre pas si franchement comme le reflet de la contradiction imposée par le Père, certes plus présent sur la scène du *Pain dur*. L'emportement du désir créateur, avoué sous le masque de Dante comme un élan coupable, une urgence sacrificielle canalisée dans l'écoute active des relances du Rythme («Il y a toujours le onzième pied qui est trop, il y a l'intervention toujours de ce troisième vers sans repos qui m'entraîne ailleurs») apparaît comme l'aveu du travail du Double dans la conscience créatrice, structurée par une obscure contradiction. La «violence» des «frères terribles» de l'*Ode* se retourne sur elle-même dans le brassage indifférenciateur du peuple de cette Bohême prise «(e)ntre deux grands fleuves» contraires. Et le seul axe capable de maintenir l'«ensemble» est une tête coupée, assimilée à un point d'harmonie pure.

Le toton de Kafka

L'imagination, autrement dit la conscience critique de Claudel rejoint ici le génie de Kafka qui associe métaphoriquement son propre désir créateur au siège de Paris pendant la commune, «quand la population des faubourgs du Nord et de l'Est jusque là inconnue du Parisien, mettait des mois entiers à entrer dans Paris et avançait littéralement d'heure en

heure dans les rues qui desservent le centre, comme au rythme cadencé des aiguilles d'une horloge.»¹⁰

Les moindres détails de cette citation, et jusqu'à l'image du «centre» coïncident avec l'imagerie adaptée par Claudel à son propre élan créateur. Dans *Un poète regarde la croix* par exemple, les dispositions spirituelles du poète, associées à celles de son être physique, sont associées au battement d'une horloge ou au fonctionnement des machines d'une usine, illustration mécanique de la «loi du rythme» pressentie en amont de l'inspiration poétique.

Plus généralement le travail créateur de Kafka, dépeint dans son *Journal* (et mis en scène dans certains récits) comme un rapport charnel ou comme un enfantement, ce travail porté par une «harmonie réprimée qui, laissé libre, me remplirait entièrement» coïncide avec l'allégorie proposée dans la figure de «la» musique enceinte, à l'image du peuple de Bohême vu par Saint Boniface: «une poussée qui bourre et rempli(t) tout.» De même la «tête capable de tout» de Kafka prenant «conscience de (ses) capacités»¹¹ ressemble étrangement à celle de Claudel, réfléchie dans maintes figures peuplant son oeuvre. La Sichel juive du *Pain dur* n'est pas vainement musicienne et, surtout si l'on songe au relief thématique de la musique dans certains récits de Kafka, la peur de ce dernier ressentie à l'égard de la musique, assimilée à la mer d'après le témoignage de Janouch, pourrait s'éclairer par la «mer invisible» dont parle «la» musique à qui fait écho Saint Denys: la «mer des Slaves, cet abîme sans aucun plan.»

En retour Kafka peut bien, en vertu d'un «accord» suggéré par Marie-Victoire Nantet dans un article où la sensibilité et le bon goût collaborent avec le savoir¹², nous aider à mieux comprendre les enjeux métaphoriques de cette scène du *Soulier de satin* où s'élabore une réflexion critique sur le mariage des contraires, clef de voûte de l'esthétique universelle.

Si aux statues des «apôtre(s)» de l'église de Saint Nicolas Kafka préfère celles les saints de l'église des Croisés dans sa *Description d'un combat*, une étonnante lettre à Milena recèle une allusion aux «apôtres du jaquemart de Prague» qui incarnent apparemment le battement du désir contrarié, ressenti à présent sous la forme du désir amoureux: «ils arrivent, ils se montrent, ils se retirent méchamment.»¹³ - Comme Dona Musique parlant de celui qu'elle aime dans la «première journée» (scène X): «Je veux le remplir tout-à-coup et le quitter instantanément et je veux qu'il n'ait alors aucun moyen de me retrouver.» On reconnaît ici le ton d'un passage déjà cité du *Journal* de Kafka. Chez l'un et l'autre poètes, le thème du désir contrarié recouvre une estimation critique de la violence contradictoire qui détermine au moins les choix formels du geste créateur.

Ces apôtres (comme la «poussée qui (...) maintien(t) tout ensemble») sont encore l'image du rythme d'écriture qui s'exaspère dans cette lettre cousue d'associations ternaires, et qui se chiffre dans les «trois syllabes» du mot tchèque *nechapu* («je ne comprends pas») qui a l'air de faire «claquer trois fois les mâchoires l'une sur l'autre.» (Claudel dépeint de la même manière le parler du Turelure, son propre double dans *Le pain dur*.) Kafka, à propos de ce mot dont il n'examine que les sonorités, se joue aussi bien que l'auteur des

10 Kafka, «Journaux», le 2 oct.1911, *O.C.III*, Pléiade, 1984, p.89.

11 *Ibid.*, 15 nov.1911, p.159.

12 Marie-Victoire Nantet, «Entre Claudel et Kafka, peut-être un signe», in *Claudel Studies* XXIV, 1&2, p.45-49.

13 Kafka, *O.C.IV*, Pléiade, 1989, p.904.

Idéogrammes occidentaux de l'arbitraire du signe. Dans une lettre postérieure¹⁴ le seul nom de Mi-le-na inspire une vision: «un Grec ou un Romain, égaré en Bohême, violenté par les tchèques» très proche de l'esthétique qui rapproche «les catholiques et les protestants» avant d'opposer «Poitiers» et «Mahomet» à propos d'une Bohême violentée par les Saxons.

Le délire cratylien de Kafka masque les problèmes linguistiques de l'écrivain tchèque rédigeant en allemand (cette langue, pour parler comme Saint Boniface, qui «ne se mêl(e) pas à la sienne.») Ce problème s'expose d'ailleurs au début du *Souci du père de famille*, rédigé deux ans avant la mise en chantier du *Soulier*: «Les uns disent que le mot Odradek a des origines slaves (...). D'autres prétendent qu'il provient de l'allemand et n'a été qu'influencé par un dialecte slave.»¹⁵ (Ici Kafka s'amuse gravement des «langues qui ne se mêlent pas» à celle du peuple dont parle Saint Boniface.) Mais surtout l'esthétique des contraires qui se raffine dans la scène pragoise du *Soulier* se raidit dans l'équivalence du grenier, des couloirs et du vestibule dont la différence s'annule sous le va-et-vient du monstueux mobile Odradek, incompréhensible aux yeux du «père» qui parle, plus anxieux que Saint Denys qui prétend remédier à «l'absence de toute direction» dont pâtissent «les âmes et les pieds.»

Soulignons avant d'aller plus loin quelques images du *Soulier de satin*, dans lesquelles se voit pressenti le noeud du problème exposé au début de la «troisième journée.» Dans la «première journée» (scène IX) le «petit toton qui tourne» auquel s'identifie la Nègresse (accompagnée d'un Chinois!) est ainsi décrit: «C'est le chaudron qui ballotte et qui bondit dans l'eau froide qui bouge et qui bout.»¹⁶ (Ce passage du froid au chaud gagne en noblesse dans la bouche de Saint Nicolas...) Après la didascalie: «*se tenant violemment sur la pointe des pieds*» l'exclamation redoublée: «Hi pour toi, papa maman codile! - hi pour toi papa cheval potame!» est véritablement l'expression condensée des effets culturels de la contradiction imposée par le Père, sur laquelle se concentre aussi bien l'imagination de l'auteur du *Souci*, attentif à la monstruosité inhérente à toutes les formes du Double, fondement de notre imaginaire. Ici le parallélisme des deux exclamations, leur contraste pluriforme et jusqu'au «cheval potame» - métamorphose linguistique d'un animal emblématique - ne disent rien d'autre.

À l'image du «toton» en question, cette exclamation où se caricature l'art de Claudel vaut comme le mobile de Kafka, décrit comme «une étoile rayonnante que prolonge un pivot transversal auquel un autre bout de bois s'ajuste encore à angle droit» et qui «tantôt se tient au grenier, tantôt dans l'escalier, tantôt dans les couloirs et tantôt dans le vestibule.» (Autre effet d'harmonie imitative, pour restituer l'apparence et le mouvement de ce toton.)

Le rire vaguement victimaire d'Odradek évoque plutôt l'attitude de «L'Irrépressible» dans la deuxième journée (scène II). Cette étrange figure incarne sans doute la poussée du rythme avec laquelle se confond le désir créateur de Claudel.

L'Irrésistible est présenté comme «un clown de cirque» - un proche parent des saltimbanques dans lesquels Kafka portait son propre talent. Et ce clown apparaît «*faisant des moulinets avec l'aune du tailleur et ajustant l'étoffe rouge comme un toréador,*» à l'occasion d'un «Déménagement général» où se déguise l'appel de l'ailleurs qui commande

¹⁴ *Ibid.*, p.928.

¹⁵ *O.C.II*, p.523.

¹⁶ *Op.cit.*, p.711.

le geste poétique de Claudel¹⁷. Les détails ne manquent pas dans cette scène où ce geste désigne sa propre violence. Et celle-ci se transcende dans le mariage chromatique du «blanc sur le fond noir des sapins» et dans la «nuit lumineuse» à laquelle L'Irrépressible associe «les ailes de ce grand moulin à notre droite qui d'un coup à chaque seconde interrompent les rayons de la lune.»

Ces notations temporelles révèlent la même obsession qui se trahit chez Kafka dans le «rythme cadencé des aiguilles» de l'horloge fantasmatiquement associée à la violence de son désir créateur. Le diabolisme de ce «rythme» est partagé par les ailes de ce moulin (symbole infernal), cette croix renversée qui s'impose comme le chiffre de l'esthétique et du faire de Claudel.

Non moins diabolique, le toton de Kafka est l'image même du bâti de son bref récit articulé en quatre volets (pour deux sections majeures) associés par des liens ou des contrastes sémantiques analogues à ceux qui animent l'espace de la scène pragoise du *Soulier*, dont l'organisation interne se voit symbolisée par de menus détails visuels. (Le «toton» de la Négresse, réfléchi dans sa double exclamation, est d'ailleurs le symbole idéal de l'espace dynamique de la scène pragoise, auquel j'ai déjà associé l'image d'un vitrail quadrilobé.) B.Flach, après M.Pasley¹⁸, a d'ailleurs pressenti le rapport du double et de l'unité dans la structure du *Souci*, appréciée par H.H.Hiebel¹⁹ à l'aune de la violence impliquant la tension relationnelle du «père» et de l'enfantin Odradek. Cette violence est aussi bien transposée par les tendances alchimiques de l'écriture de Kafka, dont le simple aspect d'Odradek est au yeux de N.Kassel la représentation²⁰. Le rire du vicace Odradek, comparé au bruissement des feuilles mortes, est l'équivalent des «ondulations de terrain de l'autre rive, recouvert d'un vert léger» qui annoncent au début du *Verdict* le drame parental, un conflit des antagonistes auquel s'harmonise l'espace écrit de ce récit exemplaire²¹.

L'esthétique de la rive, comme dans *L'échange* ou *Le soulier de satin*, sert la thématique conflictuelle du *Verdict*. De même l'identité des deux protagonistes du *Souci* se confond quand la réponse d'Odradek: «Pas de domicile fixe» semble imiter le ton d'un verdict paternel. Le génie de Claudel s'attache à la même confusion des différences, qui s'énonce encore dans les tendances oxymoriques de son écriture, en même temps que dans les effets de symétrie qui animent ses textes (poèmes, drames - et scènes, répliques) dont le modèle commun est bien le «toton.»

Les remarques antérieures sur la symbolique du «milieu» chez Claudel valent pour le *Souci* qui pivote autour d'un «Mais» très kafkaïen, mal justifiable comme un reflet des ressources de l'Un, principe transcendant de la dualité, malgré les données du texte renouant avec les principes fondamentaux de la tradition juive. Les litanies croisées du «milieu» et du «cœur» de Claudel trouvent un curieux équivalent dans les six répétitions du nom «Odradek» où s'illustre un rythme particulier dont les six protagonistes de *Communauté*

17 *Op.cit.*, p.730-33.

18 Brigitte Flach, *Kafkas Erzählungen: Strukturanalyse und Interpretation*, Bonn, 1972, p. 74-75; Malcom Pasley, «Drei literarische Mystifikationen», in *Kafka-Symposium*, Berlin, 1965, p.21-24.

19 Hans Helmut Hiebel, *Die Zeichen des Gesetzes: Recht und Macht bei Franz Kafka*, München, 1983, p. 225 et suiv.

20 Norbert Kassel, *Das Groteske bei Franz Kafka*, München, 1969, p.68-72.

21 *O.C.II*, p.180.

sont une remarquable incarnation. (La structure même du nom «Odradek» suggère dérisoirement les notions de «milieu» et de «coeur».) Quoi qu'il en soit la violence contractoire qui commande le geste créateur de Kafka - et les harmonies qu'il engendre, se schématisent dans le «carré magique» de ce bref récit.

De leur côté le toton et autres figures du *Soulier de satin* relaient l'énigme parlante des deux pistolets du parricide du *Pain dur*, qui répondent au jeu mécanique, si kafkéen, des deux lèvres en bois de Turelure. Le jeu de ces lèvres anticipe le croisement du «oui» et du «non» criés par les parricides²², qui serait bien la clef de voûte de l'esthétique littéraire de Claudel. Dans la scène pragoise du *Soulier* l'horreur des «feux follets au milieu des marécages (saxons)» s'apparente à celle que suscite le comportement d'Odradek «extraordinairement mobile.» L'intérêt de Saint Denys pour l'Occident qui «concerte (...) ses belles géométries, quelque loi, quelque système» répond à celui que suscite pour le père déboussolé l'agitation de son double quasi charnel: «on serait tenté de croire que ce système («Gebilde») a eu autrefois une forme utile et que c'est maintenant une chose cassée. Mais (...) rien ne révèle du moins qu'il doive en être ainsi.»

On repère ainsi, chez les deux poètes, les traces parlantes d'une critique qui vise, au-delà de leur propre rapport à l'écriture, les fondements de notre culture. L'avenir même de la culture est couvert par ce questionnement. En effet la suite de la remarque de Saint Denys: «Tout à coup l'humanité est devenue distraite» suggère un flou temporel (après un état révolu exprimé au temps présent, la situation présente est énoncée au passé composé) qui coïncide avec le flou du destin d'Odradek. La Bohême de Claudel: «la matière éternellement à la recherche de sa forme, la poussée éternellement mécontente de l'équilibre» est bien sœur d'Odradek qui «se tient comme sur ses jambes» et dont la forme (inachevée?) fait hésiter sur sa fonction. Le devenir éternel de la «forme» de la Bohême s'apparente au destin d'Odradek: «Peut-il donc mourir? (...) l'idée qu'il puisse me survivre m'est presque douloureuse.»

Kafka n'est pas moins soucieux que Claudel de donner une assise éthique et religieuse à sa vocation. Dona Musique en prière: «les mains jointes et les pieds de son esprit déchaussés» est plus touchante qu'Odradek, certes traité «comme un enfant. - Sa petitesse, à elle seule, vous y pousserait.» Mais l'angoisse irradiée par son activité est l'image d'un vécu lyrique, malgré tout défini par Kafka lui-même comme une «prière».

Ce rapprochement ne vaudrait rien sans les points de contact relatifs aux visées religieuses des deux poètes, dont la curiosité métaphysique est en partie déterminée par leur pratique des formes textuelles. Le faire poétique est estimé en fonction des modèles traditionnels pouvant justifier le rôle actif du Nombre dans l'écriture. D'autre part le repli introspectif de la parole poétique a des allures mystiques, auxquelles résiste la conscience de Kafka, ne serait-ce que dans le reflet dramatisé de ce repli proposé dans le face-à-face du «père» soucieux et de cet Odradek dont le comportement, d'après H.Hillman, vaut comme une représentation du parcours descriptif qui lui est consacré²³. Et si le peuple de Bohême, ce toton politique, et la poussée qui peut le «mainten(ir) tout ensemble» sont bien le reflet transposé du pouvoir et de l'agir poétique de Claudel, l'«homme intérieur,» modèle optimal

22 Voir M. Arouimi, «Parricide et fils de Rimbaud», *Théâtres du monde*, 6, 1996, p.83-108.

23 H. Hillman, «Das Sorgenkind Odradek», in *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 86, 1967, p.200.

de ce peuple est encore l'image, assurément mystique, de cette aptitude étrange de la conscience poétique à se prendre elle-même pour objet.

La notion du «Soi» est d'ailleurs un des axes majeurs de la réflexion de Kafka. - Dès sa *Description d'un combat*, que l'on pourrait relire dans ce sens. Kurt Weinberg a reconnu dans le symbolisme vaguement cabalistique de l'objet Odradek une déformation de l'étoile de David²⁴. (Mieux que la particularisation du Dasein universel, d'après W.Emrich²⁵. C'est d'ailleurs encore un lien avec la malice vaguement sacrilège de Claudel, qui enferme l'Un dans le «cœur» des petits garçons.) On peut même voir dans les «vieux bouts de fil cassé» de l'étoile un avilissement des tsithsith, franges de fil qui ornent le châle de prière, symbolisant l'Unité suprême et son rapport avec le multiple.

Dans la scène pragoise du *Soulier*, la prédominance de la tradition chrétienne, tempérée par l'évocation du «*Buisson ardent*» qui fascinait Kafka, marque-t-elle la limite de ce rapprochement? Il faut recourir ici au *Célibataire entre deux âges* de Kafka, où deux balles de cellulose blanches et bleues (les couleurs traditionnelles du châle) matérialisent la frénésie créatrice, rendue aux maléfices du Double, incarnés par les couples qui se succèdent dans ce récit. Le nom du personnage principal «Blumfeld» a peut-être encouragé K.Weinberg à voir dans ces couleurs celles du manteau de la Vierge. (Le ciel bleu sous lequel jouent deux fillettes, avatar des deux balles, n'est pas moins évocateur.) On peut aussi bien songer à Maître Eckhart dont Kafka était un lecteur averti. Les mystères convergents de l'Un et du Soi sont en effet symbolisés par la couleur blanche et bleue que perçoit l'œil du mystique absorbé dans l'être divin²⁶.

Les déclarations qui dépeignent cet état: «tu n'es ni ici ni là, tu es partout» pourraient s'appliquer aux agissements d'Odradek! Ce dernier s'en va «dans d'autres maisons, mais (...) revient toujours dans la nôtre,» à l'instar de celui qui chez Eckhart va «d'un bout à l'autre de la maison,» métaphore architecturale de la Présence divine²⁷.

Les ébauches merveilleuses de Kafka, si mal connues, qui ont pour cadre une église, pourraient fortifier ce rapprochement suggéré par Dona Musique priant Marie dans cette église de Prague où Claudel enferme sa propre vision de son génie lyrique. L'un et l'autre poètes reconnaissent donc dans la ou les mêmes traditions le modèle de tous les aspects de leur expérience poétique: la magie du rythme, une esthétique se jouant des contraires et par dessus tout une étrange capacité d'introspection analytique, dont leur volonté consciente n'est pas responsable. Mais la différence irréductible des deux écrivains se marque dans le parti pris religieux de Claudel, qui contourne le lien de la violence et du sacré pour justifier sa vocation tandis que Kafka désigne sans détours, comme l'a pressenti J. Vogl, la violence contradictoire imposée par le Père comme le principe structurant de sa vision poétique²⁸.

24 Kurt Weinberg, *Kafkas Dichtungen*, Bern, 1963, p. 119-20 (p.77 pour la prochaine citation de Weinberg.)

25 Wilhelm Emrich, *Franz Kafka*, Franckfurt-am-Main, 1957, p.92 et suiv.

26 Maître Eckhart, *Sermons I*, Paris: Seuil, 1974, p.123.

27 M.Eckhart, *Les traités*, Paris: Seuil, p. 118 et Emilie zum Brunn, *Maître Eckhart: Métaphysique du Verbe et théologie négative*, Paris, 1984, p.204.

28 Joseph Vogl évoque le «double-bind» girardien à propos de la vision poétique de Kafka: *Ort des Gewalt: Kafkas literarische Ethik*, München, 1990.

Claudiel n'est d'ailleurs pas si loin de cette prise de conscience qui s'énonce à son propre insu dans ses textes. Mais ces «difficultés du texte claudélien», pour reprendre l'expression de B.Howells attentif à ce problème particulier dans sa lecture de *L'échange*²⁹, doivent être rattachées à la coïncidence impénétrable des schémas dictés par la violence et des conceptions se rapportant à l'Un. La condamnation de toute son oeuvre par Kafka mourant vaut-elle comme un assentiment à la pure Tradition? Répondre affirmativement serait abusif; du moins ce repentir peut-il se comprendre comme une reconnaissance intuitive de cette coïncidence: un problème résolu à l'avantage de la Tradition par Claudel, qui semble entendre dans toutes les violences, - à commencer par celle qui détermine sa fièvre créatrice -, l'écho du «sanglot de l'origine.»

Michel AROUIMI
Université du Littoral

29 Voir Bernard Howells, «Les difficultés du texte claudélien: *L'échange*, 1ère version», in *Colloque de Cerisy: La dramaturgie claudélienne*, Klincksieck, 1988.



ERRANCE ET DÉSHÉRENCE : LA FIN DU VOYAGE OU LE DERNIER VOYAGE DANS *DEATH OF A SALESMAN (MORT D'UN COMMIS VOYAGEUR)* D'ARTHUR MILLER

Le thème du voyage, dans *Death of a Salesman*, surgit comme souvenir ou rêve, plus comme illusion que comme mouvement dynamique et évolutif. En effet, le seuil de la pièce coïncide, paradoxalement et ironiquement, avec la fin du voyage de Willy Lowman. Plus appropriée serait la notion d'errance, à la fois physique et mentale, dans cette pièce où le décor est conçu de manière à minimiser la distance entre le présent et le passé en situant les scènes vécues et remémorées dans les mêmes lieux. D'où l'impression d'un piétinement ou d'un resserrement, qui est l'équivalent d'une constriction ontologique. Ce statisme place d'emblée le drame d'Arthur Miller aux antipodes du rêve américain qui est précisément un rêve de mouvement, l'inlassable poursuite d'une nouvelle frontière.

Le héros ambivalent d'Arthur Miller, Willy Lowman, pourrait être défini comme l'homme qui voyage, dans le réel ou l'imaginaire. Il est d'ailleurs significatif qu'il fasse du voyage la donnée fondamentale, pour ne pas dire la mesure (« 130 000 kilomètres », 14), de son existence: « A New York je suis zéro pour eux, zéro! Moi, je suis la Nouvelle-Angleterre, sans moi, ils perdent la région, voilà » (10). Cependant, le fait que l'espace vital de Willy soit limité géographiquement nous fournit une indication concernant son incapacité à sortir de sa condition ainsi qu'une certaine inflexibilité d'esprit. On assiste à « l'avenir d'une illusion » que motive la présomption. En effet, défini comme « a road man » (62), Willy aime à se considérer comme un pionnier: « C'est moi qui ai défriché la Nouvelle-Angleterre pour la Wagner Compagnie, Frank plantait des drapeaux sur sa carte » (10).

Lorsqu'il n'est pas vécu, le voyage est projeté. Il est intéressant de relever, dans la pièce, la fréquence des allusions à d'autres lieux comme si l'ici-et-maintenant était insupportable (22). On note une volonté de s'en abstraire: « Dimanche s'il fait beau on ira à la campagne tu veux? On baissera le pare-brise et ce sera comme avant... » (14). Cependant, la proposition conditionnelle nuance la promesse, introduit une restriction qui, d'emblée, lamine tous les espoirs de Linda. En outre, Willy se sent prisonnier de la ville. L'urbanisation de son environnement lui dénie l'illusion d'être à la campagne (12-13). On remarque d'ailleurs que le bonheur ne se conçoit que par rapport à un ailleurs spatio-temporel, c'est-à-dire un irréel, comme en témoigne cet exemple patent: « Oh Biff, j'ai vu un hamac splendide, dans un magasin à Boston, je l'achèterai peut-être la prochaine fois, oui, qu'est-ce que t'en dis? » (22). Les points de suspension dans la phrase anglaise (« that would be... », 22) amorcent le vagabondage imaginaire, le basculement dans une réalité idéalisée. L'ailleurs permet aux rêves de prendre leur élan. Par exemple, c'est en Floride qu'a germé dans l'esprit d'Happy l'idée de créer une affaire avec son frère (54). De manière significative, les souvenirs heureux sont liés au voyage, à un ailleurs spatio-temporel qui

sert de support à toutes les fanfaronnades : « J'ai filé plein nord, jusqu'à Providence, là j'ai rencontré le maire » (24). Puis, Willy se complaît dans la description de son périple, intégrant son histoire à celle du pays dans une volonté désespérée d'échapper au dérisoire (24). L'itinéraire passe par Boston, « le berceau de la guerre d'indépendance, le coeur de la nation » (24) pour faire une boucle : « Et puis ensuite Cap Cod, le Massachusetts, Portland et puis, et puis, le plus important : retour direct à la maison » (24). L'inscription de l'individu dans un mouvement historique qui transcende son existence éphémère est entrevue comme l'unique salut. Cependant, ici, l'existence se résume à la répétition d'un mouvement circulaire sans issue, à la répétition périodique du même voyage. Dès lors, celui-ci constitue un défi constant à l'inscription du sens. L'esprit voyage ; insidieuse, la nostalgie s'insinue, matérialisée par le son guilleret et indiscipliné de la flûte qui sera remplacé par la pulsation caveuse du violoncelle (108 dans le texte anglais), expression d'une stase mortifère.

Si la modernité que peint Arthur Miller est en porte à faux par rapport aux idéaux qui constituent la mythologie américaine, elle s'est édifiée à partir des valeurs prônées par les pionniers. Qu'est-ce que l'Amérique sinon un mythe devenu réalité ? Le père de Willy, décrit comme l'incarnation archétypique du rêve américain (40-41), était un pionnier qui fuit en Alaska et le propre frère de Willy un aventurier qui alla chercher fortune en Afrique. Ils appartiennent à cette lignée d'explorateurs, de trappeurs, de bouviers, de chercheurs d'or, de fermiers qui ont pris part à la conquête de l'ouest et conféré à l'Amérique son épopée nationale et son idéologie. L'évocation suivante suffit à révéler l'importance de ce thème dans la pièce d'Arthur Miller : « C'était un homme très droit, très très droit ! L'été, tous sur un chariot, nous parcourions le pays, l'Ohio, l'Indiana, le Michigan, l'Illinois... On s'arrêtait dans les plus grandes villes comme dans les moindres villages, pour y vendre les flûtes que papa fabriquait lui-même ! C'était un grand voyageur, un grand inventeur, et de plus, un grand musicien ! » (41). Si Boston est l'étape liminaire du périple héroïque du père de Willy, elle est le lieu de l'aboutissement du voyage de Willy, un lieu idéalisé qui sert de réceptacle à ses fanfaronnades (52). Boston sert aussi de décor à une crise entre Willy et Biff. Les cahots de la conquête ont laissé place au chaos de la quête.

Figure emblématique, Ben cristallise les idéaux qui sous-tendent la mythologie familiale et nationale. Sa description le situe d'emblée dans la lignée de ses illustres prédécesseurs ; ainsi en est-il de cette aura qui émane de lui (37). Des éléments initiatiques jalonnent l'histoire de son existence : « Il s'est enfoncé jusqu'au coeur de la jungle oui, et il en est ressorti riche, à vingt et un ans ! Le monde est une huître perlière Happy, mais on ne l'ouvre pas en ronflant » (34). Le récit de cette aventure court comme un leitmotiv à travers la pièce, associé au motif symbolique de l'obscurité (41 pour le texte anglais). Avatar de la « Western wilderness », la jungle est le lieu initiatique par excellence où a lieu la confrontation avec l'inconnu et l'altérité tandis que la jungle urbaine n'offre qu'un succédané de l'expérience fondamentale qui se joue dans la nature. Soucieux de rattacher sa médiocre existence à l'histoire de son pays, Willy tente de convaincre Ben que la ville concentre en ses limites l'aventure qui se joue à l'échelle du territoire tout entier, « C'est Brooklyn, je sais, mais on chasse aussi » (39). Cependant, Willy occulte la notion de grand espace qui constitue une donnée fondamentale de la mythologie américaine. On trouvera un écho à cette conception dans la bouche de Charley, comme explication du drame qui clôt la pièce : « C'est un monde rude » (110). Les efforts de Willy pour inculquer à ses fils l'esprit pionnier, pour leur apprendre à régner sur le monde (54) demeureront lettre morte.

Derrière le récit de la réussite de Ben qui débouche sur un crédo se dévoile la philosophie du « mainstream » fondée sur toutes ces valeurs typiquement américaines que sont l'effort, la détermination, l'entreprise individuelle, l'esprit d'initiative, ainsi que sur les valeurs matérielles. La narrativisation des aventures de Ben rejoint un schéma mythique. Ben fait miroiter à Willy la promesse d'un monde authentique qui met à l'honneur la force physique: « Un nouveau continent s'ouvre devant toi, quitte ces villes de malheur où tout n'est que crasse, bruit, échéance et tribunaux! Là-haut, il suffit à un homme de se cracher dans les mains pour que les millions pleuvent sur lui »(72). Le monde constitue pour Ben le moyen de se surpasser, de tester sa faculté d'adaptation au milieu et, partant, de s'affirmer en tant qu'aventurier en ouvrant une nouvelle *frontier*. Son existence s'inscrit dans l'histoire nationale; elle s'y coule comme dans un moule. Cependant, il va jusqu'à élargir le grand idéal national en transposant le mythe de l'ouest américain sur un autre continent. La réalité aurait-elle rattrapé le rêve? Cela signifie aussi qu'il n'y a pas de limite, que la *frontier* recule toujours plus loin. S'étant constitué en états, le pays n'offre plus aucune possibilité de découverte; tout est figé dans la mécanique alphabétique de la rhétorique scolaire illustrée par la récitation de la fille d'Howard (65). Ainsi, la vision qui nous est donnée des Etats-Unis est une vision statique, une abstraction déshumanisée.

L'Amérique, telle qu'elle est peinte dans *Death of a Salesman*, n'est que le cadre d'un voyage heurté. Pour Willy, l'existence se réduit à une dérive au fil des désillusions, à un amenuisement phénoménologique. On empruntera à Deleuze le concept de « ligne de fuite » ou de « ligne brisée »: « Partir, s'évader, c'est tracer une ligne. L'objet le plus haut de la littérature, suivant Lawrence. [...] On ne découvre des mondes que par une longue fuite brisée. La littérature anglaise-nord-américaine ne cesse de représenter ces ruptures, ces personnages qui créent leur ligne de fuite, qui créent par ligne de fuite. Thomas Hardy, Melville, Stevenson, Virginia Woolf, Thomas Wolfe, Lawrence, Fitzgerald, Miller, Kerouac. Tout y est départ, devenir, passage, saut, démon, rapport avec les autres. »¹ Les thèmes conjoints de la compulsion et de la compétition configurent la dynamique heurtée de la pièce. L'existence y est transposée comme dialectique du mouvement itinérant et de l'immobilité débilite, comme rupture, compulsion avortée. Les membres de la famille Lowman se meuvent dans un entre-deux identitaire, c'est-à-dire dans l'espace d'une incomplétude, d'un inaccomplissement, d'un inachèvement, en somme d'une exténuation. Dans les souvenirs de Willy, toujours teintés de nostalgie, s'impose une vision idyllique de l'ouest américain. Cependant ce lieu, loin d'offrir un cadre au rêve de conquête, n'est que le vestige d'un passé marqué par la séparation et le manque (40).

Si le rêve et la réalité se heurtent, l'individu est le lieu d'un conflit entre des aspirations inconciliables. Remarquons que le personnage de Willy est le lieu d'un dilemme insoluble car en lui s'affrontent deux aspirations opposées qui ne cessent de le tirailler.² C'est un homme épuisé, désigné d'emblée comme un vaincu, qui entre en scène au début du premier acte. Les indications scéniques liminaires brossent le portrait d'un homme vieillissant, ployant sous le poids des valises où est contenue toute son existence. Cette lassitude va très vite devenir une constante. Couplé de manière significative à l'arrêt du son

1 Gilles Deleuze, *Dialogues*, p.47-48.

2 Anne Ubersfeld fait de l'espace scénique le lieu d'un conflit interne, «un vaste champ psychique où s'affrontent des forces qui sont les forces psychiques du moi. La scène est alors assimilable à un champ clos où s'affrontent les éléments du moi divié, clivé.», *Lire le Théâtre*, p.126.

de la flûte, l'aveu « Je suis mort de fatigue » (8) vectorise, d'une certaine manière, la destinée de Willy, annonce l'idée du « dernier voyage ». Au rêve de voyage s'oppose le désir d'une stase, d'une fixation: « Un jour, je vais laisser Wagner père et fils se dépatouiller sans moi et je fonderai ma propre affaire, oui, comme ça, j'aurai plus à quitter la maison, jamais! » (24). A mesure que l'existence se restreint, le rêve se précise dans le deuxième acte (63 sq), prenant la forme d'une promesse: « Et qu'est-ce que tu dirais d'un petit endroit à la campagne, pour toi et moi? On y ferait pousser quelques légumes, on y élèverait une douzaine de poules et un couple de dindons qu'on inviterait à Noël? » (60-61).

Biff a hérité de son père et de ses ancêtres le goût du voyage. En effet, Happy justifie le ressentiment de Willy pour son fils aîné en invoquant « le fait qu'il ne s'est pas fixé, qu'il est comme l'oiseau sur la branche » (16). L'imagerie de l'évanescence sert à exprimer une destinée labile qui suit le tracé incertain des nuées qui se désagrègent. Ajoutons à cela la comparaison, dans le texte original, avec l'oiseau (43). Le séjour de Biff, c'est l'entre-deux, le lieu d'une incertitude constante: « J'aimerais encore voir un peu comment ça se passe ici et là, à droite à gauche » (46). Biff a passé sa jeunesse à multiplier les petits boulots, vivant d'expédients et devenant, en somme, l'observateur de sa propre vie, sans pouvoir réaliser ses désirs: « J'ai fait des tas de petits boulots: expéditionnaire, vérificateur, commissionnaire, démarcheur... et toujours une voix me disait: tu n'es pas fait pour ça, laisse tomber. Surveiller les stocks, vendre, acheter, compter, dépasser les copains, toujours avec un col fermé, une cravate, un veston, sans jamais voir le ciel, non! Ce qu'il te faut à toi, c'est vivre au grand air, torse nu, sous le soleil! » (16-17). Cependant, la campagne s'offre comme un horizon inaccessible et tout s'acharne à contrarier les aspirations de Biff, sa propre instabilité et le dilemme qui le déchire, le sentiment de culpabilité qu'il éprouve lorsqu'Happy l'implore: « Tu pars plus hein! Tu te trouves un boulot ici » (20). Biff incarne le malheur du drame identitaire, d'une destinée erratique, d'une dispersion que Willy résume ainsi: « Bon, au début t'es jeune, va, roule ta bosse, ça t'endurcira mon garçon, mais pas toute la vie Bon Dieu, pas toute la vie! Ça fait dix ans que ça dure Linda, dix ans! » (11). Au bout du voyage, il n'y a que l'égaré. Enoncé avec un apparent détachement, le constat de Willy prend la valeur d'une vérité générale concernant les lois inflexibles qui régissent le monde moderne fondé sur une logique capitaliste de compétition sauvage: « Le fils de Willy Loman ne sait plus où il en est! Il se sent perdu dans le plus beau pays du monde! Un garçon comme lui, brillant, capable, courageux... » (12). L'égaré procède d'une déficience identitaire. Biff est, en effet, celui à qui l'on construit une ou plusieurs identités fictives. Chez Willy, le mensonge se fait l'émule du rêve comme le montre cette réponse à Bernard concernant Biff: « Eh bien dans l'Ouest, n'est-ce pas, il était déjà sur des très, très gros coups, mais, mais comme il préfère revenir se fixer ici pour... » (77), ajoutant que Bill Oliver l'a consulté sur « un projet, un vaste projet » (77). On note chez Willy une tentative désespérée de se cramponner au rêve américain. L'imaginaire grignote insidieusement la réalité. Happy cède également à cette faiblesse, construisant une identité fictive à Bill en le faisant passer pour un gros éleveur du Far Ouest (83).

Death of a salesman représente le drame d'un exil polymorphe (à la fois physique, spirituel, psychologique) qui est la détermination même de la modernité. Le motif fraie son chemin à travers les dialogues décousus qui tissent l'intrigue noyée dans la confusion entre passé et présent. Le premier s'insinue dans le second qui lui-même est aspiré par le rêve. C'est l'absence de repères stables et d'ancrage existentiel qui fait échouer la quête identitaire:

« Si tu savais Ben, j'ai tant besoin de... J'ai une très bonne situation bien sûr, je suis très heureux, mais papa est parti quand j'étais si petit, et ensuite toi, si bien que je me sens parfois - comment dire? - comme si je n'étais pas vraiment, totalement achevé tu vois? » (44). La comparaison de l'existence avec « a casting off » (10) est on ne peut plus intéressante, qui se prolonge dans la métaphore de l'être ballotté par les flots ou du frêle esquif livré aux turbulences d'une mer hostile: « Il est un petit bateau qui cherche un port. » (59), dit Linda à propos de Willy. Loin d'exprimer un affranchissement, la métaphore filée renvoie à l'idée d'une dérive infructueuse, s'opposant ainsi à la conception de l'existence comme processus de sédimentation des expériences, comme enrichissement. Le constat de Willy est amer, qui conduit à ce délirant éclair de lucidité: « C'est drôle hein, après toute cette vie passée à rouler en train, puis en voiture, à baratiner des clients, jour après jour, à noter des milliers de commandes, on finit quand même par valoir plus mort que vif, beaucoup plus! » (82). Les rêves se fracassent sur l'écueil de la réalité.

Cette réalité, c'est celle de la ville mortifère où se déroule la morne existence deshumanisée de ses habitants. Les immeubles matérialisent la frustration de toutes les aspirations de la famille Lowman, l'incapacité d'échapper à la fatalité de sa condition, une impuissance fondamentale. Les façades de Brooklyn s'élèvent comme une saturation de non-être, obstruant ainsi l'horizon où l'on projette ses rêves. En cet univers ontologiquement négatif engoncé dans ses valeurs falsifiées, l'existence se vit sur le mode de la captivité. L'on y est entravé dans ses mouvements comme dans la poursuite de ses idéaux: « Regarde-moi ça! Ils nous ont même volé la lune et les étoiles! » (44). De par sa profession, Willy est censé être l'homme qui voyage. Or, cela lui sera dénié par Howard, figure emblématique grotesque de l'idéologie capitaliste américaine. L'espace carcéral de la grande ville se lit comme la métaphore de la constriction identitaire. Willy déplore: « Ils nous ont emmurés vivants, briques sur briques, coincés comme des rats entre leurs deux tas de clapiers » (12). Dans la phrase anglaise - « bricks and windows, windows and bricks » (12) -, la syntaxe module la répétition en la pliant à l'inversion: ce qui est exprimé, stylistiquement, c'est le dérisoire mouvement de l'existence réduite à la circularité vide de l'engendrement du même. En outre, la ville n'offre pas aux Lowman le sentiment rassurant de l'appartenance: « On devrait être loin d'ici, en train de mélanger du ciment ou bien de scier des arbres, je sais pas moi... menuisiers, charrons, forgerons, voilà! On devrait être en train de ferrer des chevaux en sifflant tous les trois sous le soleil, torse nu, loin des ascenseurs » (52). Ce regret a des accents jeffersoniens. A la lucidité de Biff s'oppose l'obstination de Willy qui s'acharne à vouloir transposer le rêve américain dans un contexte urbain.

Aucun scénario initiatique ne préside au déroulement de l'existence de Biff qui n'a rien de l'avancée triomphante promise dans la *Déclaration d'indépendance* (articulée autour de la triade: « Life, Liberty and the Pursuit of Happiness ») mais s'exaspère plutôt en mouvement circulaire de gâchis comme en témoigne sa décision de s'installer à New York, ville qu'il exècre. On a vu que Biff est celui à qui l'on construit une fausse identité (77;83;88). A l'instar de son père, il est prisonnier d'une circularité stérile presque névrotique comme en témoigne ce constat désabusé: « Vingt-huit dollars par semaine à trent-quatre ans! Alors que tu devrais être en train de construire ton avenir! [...] Seulement, à peine arrivé, j'étouffe, je ne sais plus quoi foutre de ma peau, je tourne en rond, et j'ai envie de repartir dare-dare pour le Texas ou pour n'importe où ailleurs, loin d'ici, à l'air! Ce que je veux vraiment faire dans ma vie, Happy, c'est ne pas la gâcher, et où que j'aille, je sens que

je suis justement en train de la gâcher, et tout particulièrement, quand j'arrive ici... » (17). Dans le texte anglais (16-17), ce qu'on peut lire, en filigrane, dans ce retour inéluctable du même reflété par une structure analeptique - « And whenever »/ « And now », « That's when »/ « It's why » - et dramatisé par les déictiques temporels « whenever » et « everytime », et qui suit le cycle immuable des saisons, c'est une sorte d'enlèvement métaphysique. A cela est lié un processus d'inversion des valeurs qui fait du printemps l'annonceur d'échecs et non d'un renouveau. Comme son père, Biff semble inapte à adhérer véritablement à la nature. Il y a quelque chose de pathétique dans cette tentative illusoire qui s'achève en une régression. Si un élan dynamique instille le rêve et nourrit l'enthousiasme³, la réalité, quant à elle, s'engluie dans la fatalité d'une morne répétition qui ne secrète aucune promesse, aucun espoir. En effet, le jeune homme n'a pas l'esprit pionnier de ses ancêtres. Son rêve consiste, essentiellement, à élargir son horizon phénoménologique (17-18) comme cet autre passage l'indique, cette énumération des activités préférées de Biff: « travailler de mes mains, manger du fromage en plein air, fumer allongé sur l'herbe au pied d'un arbre... » (113). C'est un rêve de voyage mais qui s'achève dans la stase salvatrice d'un passé retrouvé: celui de l'ouest conquis, celui où a pris racine le mythe de Jefferson. En fait, l'existence des frères Lowman, tissée de rêves et nourrie de projets, se résume à une régression puisqu'au début de la pièce, les deux frères se retrouvent dans leur chambre d'enfants (15). L'existence est anticipée ou évoquée rétrospectivement, jamais vécue pleinement. Ainsi en est-il du voyage. L'ouest, pour Biff, est lié au souvenir de son séjour en prison (113), à l'histoire d'une frustration: « Je ne vaudrais pas un dollar de l'heure Willy » (114). Quant à Happy, il consomme son existence en plaisirs frivoles, illusoire satisfactions et succédanés de victoires: « Je sais pas ce que j'ai, l'esprit de compétition un peu hypertrophié sans doute » (19). Et, paradoxalement, c'est la médiocrité qui guette son existence, celle-ci pouvant être assimilée à une chute, à la perte de ses idéaux: « J'en ai marre Biff, si tu savais comme j'en ai marre, ils sont tellement vulgaires, tellement, et le pire, c'est que tout doucement, je sens que je deviens comme eux, comme eux, Biff » (18).

Si Linda prend part à la construction du mythe de conquête, c'est pour en révéler l' inanité et la dérision: « Il a passé trente-cinq ans de sa vie sur les routes, loin de sa famille, ouvrant de nouveaux marchés, arrachant à la concurrence dans chaque petite ville de Nouvelle-Angleterre de nouveaux clients, et maintenant la Compagnie Wagner, pour le remercier sans doute de ces trente-cinq ans de bons et loyaux services, lui retire son fixe » (48). A l'horizon du voyage se profile l'échec.

Tout aussi illusoire et fragile est le refuge du rêve qui tend à supplanter la réalité comme il apparaît dans les indications scéniques où il est précisé que le décor est utilisé de deux manières différentes (7). Qu'il s'agisse de l'idéalisation du passé ou de la transfiguration (par le biais de l'exagération) de la réalité présente, l'être a recours à toutes les stratégies pour transcender sa condition. Au voyage physique ponctué de frustrations succèdent les satisfactions lénitives de la dérive imaginaire. Au terme de la dérive, luit le fallacieux espoir d'une réhabilitation aux yeux de Biff et du monde, le vertige du délire, la démesure d'une jouissance insane: « Oh cet enterrement, quand il verra ça, parce qu'ils viendront tous, de tous les Etats, du Maine, du Vermont, du New Hampshire, du

3 Cette suggestion de Biff à Happy - «Tu sais quoi, Happy ? Partons ensemble pour le Texas!» (18) - se donne à lire comme un écho du crédo collectif «Go West young man» qui sous-tend la mythologie américaine de la réussite.

Massachusetts, de l'Alaska même, pourquoi pas Ben, pourquoi pas? Tous les vieux, des vieux de la vieille, il n'en croira pas ses yeux, car je suis connu Ben, je suis connu partout, partout où des gens vendent et achètent, je suis connu et aimé Ben, aimé » (109). A la lecture de ce passage, on ressent l'accélération du rythme. Passé, présent et futur d'une part, voyage et immobilité d'autre part convergent: l'instant est rêvé comme la recreation d'une unité.

D'ailleurs, l'imagination n'a de cesse d'instiller ses pouvoirs à la réalité. Il n'est que de citer ces mots de Charley en hommage à Willy: « Il est tissé dans cette soie impalpable dont sont tissés nos rêves » (118). Les rêves de Willy trouvent un instant, de leur éclat magique, l'obscurité insondable; l'espoir luit de mille feux; le dérisoire cherche secours dans l'illusoire: « La jungle est de plus en plus sombre et profonde, mais les diamants y sont de plus en plus bruts » (115).

Voyageur de l'imaginaire, Willy poussera le rêve américain jusqu'à son terme absurde. Transposé dans un contexte moderne et perversi, le mythe s'actualise en voyage erratique qui sied au monde chaotique de l'entre-deux-guerres. On peut parler de deshérence en ce qu'il n'y a pas d'héritier pour recueillir les rêves fallacieux de Willy. Le lecteur sait, en effet, que la promesse faite par Happy sur la tombe de son père (118) ne suffit pas à concrétiser de vains espoirs. Battus en brèche, reniés, trahis, les idéaux ne peuvent survivre. Le rêve d'horizon n'atteint que l'horizon du rêve. Paradoxalement, le voyage s'affirmera à la fois comme paradigme et clôture de l'existence, figure littérale et métaphorique: « C'est juste comme si tu étais une fois de plus parti en voyage » (118) dira Linda, avant que d'ajouter: « Nous sommes libres, libres, libres! » (119).

Carole RODIER

Collingum College, Oxford et Londres

BIBLIOGRAPHIE

- Deleuze Gilles, *Dialogues* (entretiens avec Claire Parnet), Paris, Flammarion, 1997.
Miller, Arthur, *Death of a Salesman*, London, Penguin Books, 1961 (1949). Adaptation française de Jean-Claude Grumberg: *Mort d'un Commis Voyageur*, Actes Sud-Papiers, 1988.
Ubersfeld Anne, *Lire le Théâtre*, Paris, Belin, 1996.



PORGY AND BESS À LA CONQUÊTE DE L'EUROPE : MIRAGES D'INTÉGRATION RACIALE AU CŒUR DE LA GUERRE FROIDE

Le volet culturel de la guerre froide a fait l'objet ces dernières années d'un regain d'attention de la part des historiens, suite à l'impressionnant ouvrage de Stephen J. Whitfield, *The Culture of the Cold War*¹. Dans les années d'après-guerre qui virent la montée du conflit est-ouest, l'*American Way of Life* dans son ensemble devint une arme redoutable pour Washington, après que le plan Marshall eut montré tout d'abord, entre 1948 et 1952, comment la formidable machine de production des Etats-Unis pouvait reconstruire l'économie européenne en ruine. L'hégémonie politique de Washington était indéniable au sein du réseau des agences multilatérales qui avaient accompagné l'établissement des Nations Unies à New York. Puis l'exacerbation des tensions lors du conflit de Corée laissa place à une apparente « coexistence pacifique », favorisée par l'accroissement des échanges entre mondes capitaliste et communiste. Déjà en 1921, dans l'espoir généré par la Société des Nations, on avait compris à Washington qu'« aucune association de nations ne [pouvait] espérer exister sans un minimum d'échanges intellectuels entre ses membres ». Les échanges culturels semblaient donc « le meilleur moyen pour assurer une compréhension internationale et une paix durable »², en mettant un terme à la diabolisation de chaque camp par le camp ennemi.

Politique et culture devinrent plus étroitement liées encore au début des années cinquante, tandis que le maccarthysme passait au crible toutes les formes artistiques existant aux Etats-Unis :

Les valeurs et les perceptions, les formes d'expression, les schémas symboliques, les croyances et les mythes qui permettent aux Américains de donner un sens à la réalité – ces ingrédients de la culture furent contaminés dans leurs fondements et dans leurs conséquences par un intérêt politique déguisé. La lutte contre le communisme sur le sol américain encouragea l'interpénétration des deux disciplines que sont la politique et la culture ; le résultat en fut une inspection béotienne des œuvres d'art, non pour leur contenu mais afin de juger de la *politique des auteurs*.³

Cette culture tentait encore, en ce milieu de vingtième siècle, de définir son « américanité », une tâche entamée au siècle précédent, mais non encore achevée. Parmi les

1 Stephen J. Whitfield, *The Culture of the Cold War* (Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1991).

2 Yves-Henri Nouailhat, *Les Etats-Unis et le monde au XXe siècle* (Paris : Armand Colin, 1997), p. 105.

3 Les italiques sont en français dans le texte. Whitfield, p. 35.

particularismes susceptibles de la caractériser, certains politologues estimaient qu'il conviendrait d'« utiliser au mieux les personnes de couleur ». Le Noir américain semblait ainsi être appelé à devenir « le meilleur atout des Etats-Unis »⁴ :

L'histoire du Noir se confond en vérité avec la saga de l'Amérique. C'est une idylle *'from rags to riches'*, qui pourrait littéralement inspirer des millions de gens dans d'autres parties du monde. [...] L'histoire de l'humanité ne renferme aucun parallèle avec l'ascension météorique du Noir américain du servage à l'esclavage [...], jusqu'à sa position actuelle.⁵

Peu d'études ont été consacrées aux liens entre la culture afro-américaine et la lutte contre le communisme, sur le sol américain comme au dehors de ses frontières⁶. Pourtant, les stratèges de Washington se penchèrent à maintes reprises sur l'utilisation qu'ils pourraient faire de cette « manne » afro-américaine, particulièrement au sein de leurs services diplomatiques⁷. Ces émissaires des Etats-Unis avaient pour mission, entre autres, de démentir, par leur présence même dans l'organigramme gouvernemental, les accusations de ségrégation raciale qui gangrénèrent la diplomatie américaine :

[Les effets de] la discrimination raciale aux Etats-Unis sur l'opinion publique dans les pays étrangers est infiniment contraire à nos intérêts. [...] Elle débouche clairement, jusqu'à un certain point, sur l'affaiblissement de notre position morale en tant que champions de la liberté et de la démocratie, et sur l'augmentation et le renforcement des doutes quant à la sincérité et à la force de nos professions de foi pour le bien-être d'autrui, particulièrement dans le monde non-blanc. En outre, cela offre une cible facile à la propagande anti-américaine.⁸

4 On utilisera pour les références aux archives présidentielles les abréviations en usage à la bibliothèque Eisenhower à Abilene, Kansas. Elles seront suivies de la mention « EL », pour « Eisenhower Library ». John D. Silvera, capitaine de la *U.S. Air Force*, conseiller sur le problème noir durant la campagne présidentielle de 1952, mémoire de fin d'études à l'école militaire de Fort Bragg, Caroline du Nord, « Color-A Factor in U.S. Psychological Warfare : An Appraisal and Approach to the Use of the Negro as PsyWar Themes », WHCF, OF, Box 673, « OF 133 M - 1952-53 » (2), EL, pp. 14, 2.

5 Silvera, pp. 6, 9.

6 Parmi celles-ci, on notera surtout la stimulante contribution de Mary Dudziak, « Josephine Baker, Racial Protest, and the Cold War », *The Journal of American History* (September 1994), pp. 543-70.

7 Voir, par exemple, Annick Cizel, « L'Administration Eisenhower et l'Afrique : tentatives d'intégration raciale du corps diplomatique américain », *Revue Française d'Etudes Américaines*, 66 (novembre 1995), pp. 595-603.

8 « Treatment of Minorities in the United States - Impact on our Foreign Relations », 31 décembre 1958, archives du département d'Etat, in Michael L. Krenn, « 'Unfinished Business' : Segregation and U.S. Diplomacy at the 1958 World's Fair », *Diplomatic History*, 20 : 4 (Fall 1996), pp. 591-92.

Un émissaire très particulier fut ainsi chargé, entre 1952 et 1956, de parcourir l'Europe jusqu'aux confins du Proche-Orient, afin d'offrir un « spectaculaire » contre-exemple d'intégration de la population noire : *Porgy and Bess*.

• Accroissement des échanges culturels avec l'Europe

Les premières évaluations systématiques de l'impact de la propagande américaine en Europe, effectuées en 1953 à l'occasion de la création de l'Agence d'Information des Etats-Unis (USIA)⁹, révélèrent des failles dans le schéma de projection du modèle américain sur l'Europe en reconstruction. L'offensive culturelle qui avait accompagné le plan Marshall à la fin des années quarante semblait, en effet, rencontrer de plus en plus fréquemment l'hostilité des pays récipiendaires, de la France notamment :

Le déclin du prestige américain prend de plus grandes proportions en France que dans d'autres pays du continent européen. [...] Une minorité urbaine influente, composée en majeure partie d'intellectuels, critique avec amertume les effets d'Hollywood et de Coca-Cola sur l'Europe, et s'élève avec force contre le fossé qui sépare l'Amérique de ses traditions démocratiques.¹⁰

Dans son souci d'« endiguer » le communisme international en Europe de l'Ouest, maintenant que l'Est était perdu pour les intérêts occidentaux, Washington englobait l'intégralité du continent européen dans le schéma manichéen, et donc réducteur, de la guerre froide. Ainsi, la réévaluation complète des outils de la « guerre psychologique » que les Etats-Unis avaient engagée contre l'Union soviétique donna naissance au milieu de la décennie à une nouvelle tactique basée sur l'« infiltration culturelle »¹¹ du continent européen dans son ensemble, et plus particulièrement de sa moitié est, de l'autre côté du Rideau de Fer.

Les objectifs, avoués ou non, des échanges « culturels » qui allaient s'ensuivre comprenaient, pour les Soviétiques, l'accès aux avancées scientifiques et technologiques américaines, et pour les Etats-Unis, « la libre circulation des gens, des idées et de l'information »¹². USIA était née pour « vendre des idées sur l'Amérique » et « raconter l'histoire de l'Amérique au monde », comme le résume sa devise¹³. Au département d'Etat,

9 L'année 1953 fut propice à la mise en place de nouvelles politiques car, outre l'accession du républicain Eisenhower à la Maison-Blanche au mois de janvier, elle coïncida avec la disparition de Staline en avril et la fin de la guerre de Corée en juillet, laissant augurer une possible « coexistence pacifique » entre les deux blocs après les grandes crises de l'immédiat après-guerre.

10 Special Report by the Psychological Strategy Board, « Reported Decline in US Prestige Abroad », 11 septembre 1953, in André Kaenel, ed., *Anti-Communism and McCarthyism in the United States (1946-1954) : Essays on the Politics and Culture of the Cold War* (Paris : Messene, 1995), pp. 162-63.

11 Walter L. Hixson, *Parting the Curtain : Propaganda, Culture and the Cold War, 1945-1961* (New York : St Martin's Griffin, 1998), p. 137.

12 Yale Richmond, *U.S.-Soviet Cultural Exchanges, 1958-1986 : Who Wins?* (Boulder, Colo. : Westview Press, 1987), p. 9.

13 USIA, « Premises for Propaganda » (juin 1953), in Leo Bogart, *Cool Words, Cold War : A*

on espérait surtout projeter une image positive et contrôlée des Etats-Unis, débarrassée des excès du maccarthysme, dont la violence était fréquemment dénoncée à l'étranger¹⁴, et de l'image corrompue véhiculée par l'industrie cinématographique d'Hollywood :

Les films d'Hollywood sont nuisibles ; ils annulent la majeure partie de l'efficacité de USIA. Ils donnent une image déformée des Etats-Unis. Les films de gangsters et les comédies de boulevard ont suggéré l'idée que les Américains sont tous millionnaires, une bande de rustres pleins aux as, et que les Américaines sont toutes des aventurières ou des ambitieuses invétérées.

Pour chasser ces mauvais clichés de l'esprit des « milliers de gens dans les pays étrangers qui sont exposés aux films d'Hollywood », il était souhaitable de « susciter la confiance dans le *leadership* américain », et de revenir aux fondements de la démocratie américaine, soit « la famille, la moralité, la religion et la culture »¹⁵, mais sans insister exagérément sur les thèmes nés de la Déclaration d'Indépendance, « la vie, la liberté et la quête du bonheur », jugés « trop galvaudés »¹⁶.

Il restait donc à inventer les moyens d'apporter au reste du monde « les preuves de la réussite intellectuelle des Etats-Unis », afin de « contrer le stéréotype défavorable » qui présentait les Américains comme des « barbares culturels », car « les Européens attachent beaucoup plus d'importance à la culture que nous ne le faisons, [...] parce qu'ils ont perdu leur place au niveau mondial ». Dans les pays en voie de décolonisation, ce serait un moyen de faire concurrence aux puissances coloniales européennes, célébrées pour leur culture, tandis qu'« amuser » les masses était sans doute la meilleure façon d'en être écouté. En résumé, « les activités culturelles [étaient] un moyen de soutenir la politique étrangère des Etats-Unis » : « cela fait passer auprès des peuples étrangers le message selon lequel on peut faire confiance à la politique étrangère américaine et l'accepter, parce qu'elle est l'œuvre de gens cultivés et civilisés »¹⁷.

Culture et politique étant intimement liés – USIA était alors une sous-division du département d'Etat –, et bien que l'on accusât « l'énorme effort culturel international » de l'Union soviétique de « prosélytisme politique » et de cacher derrière les tournées du Kirov et des groupes folkloriques arméniens « la brutale réalité d'un système », les exportations culturelles américaines n'offraient le plus souvent qu'une « vitrine » sélective de l'Amérique, afin de « présenter un point de vue, [...] une image favorable de l'Amérique »¹⁸. Le souci de démontrer « la prééminence américaine dans le domaine

New Look at USIA's Premises for Propaganda (Washington, D.C. : The American University Press, 1995), p. 203 ; Richmond, p. 8.

14 Le Conseil national de Sécurité estimait, par exemple, que les Français « préféreraient de loin subir le communisme en France sous sa forme actuelle [...] que de le voir disparaître grâce à l'importation des méthodes et des tactiques de McCarthy ». « Reported Decline in US Prestige Abroad », in Kaenel, p. 163.

15 USIA, « Premises for Propaganda », in Bogart, pp. 95-96, 89.

16 Hixson, p. 141.

17 USIA, « Premises for Propaganda », in Bogart, p. 91.

18 Bogart, pp. XXXIII, 93.

artistique» vit ainsi de nouvelles formes d'art typiquement américaines faire leur apparition dans l'Europe de l'après-guerre, et parmi elles la danse moderne, le jazz, le blues et la musique *country*¹⁹.

• Une culture (afro-)américaine

USIA scindait ces nouveaux « produits culturels » à l'américanité marquée en deux catégories : la culture « populaire » – c'est à cette époque que l'on commença à exporter à grande échelle des biens de consommation tels le « frigidaire », dont la marque devint un nom commun en France, voire consommables, tels Pepsi-Cola et les premiers McDonald's – et celle « de haute volée », représentative de l'élite du pays²⁰. Le monde entier fut inondé de fascicules édités dans plusieurs langues, parfois accompagnés d'enregistrements audio ou vidéo consacrés à l'art en général, à la musique ou à l'architecture aux Etats-Unis. « L'Opéra aux Etats-Unis » en devint l'un des thèmes récurrents, et l'on put ainsi découvrir l'histoire illustrée des grands compositeurs américains dans des brochures diverses et variées : « En route vers un opéra américain », « Les Jeunes compositeurs d'opéra », « Les Opéras de Gian-Carlo Menotti », ou encore « L'Histoire du *Metropolitan Opera* »²¹. L'auteur du légendaire *Rhapsody in Blue*, George Gershwin, figurait en bonne place dans ce panthéon national, et l'opéra noir *Porgy and Bess*, écrit avec son frère Ira, devint bientôt l'un des joyaux de la propagande américaine, à la faveur d'une tournée européenne entreprise fin 1952.

Les Etats-Unis et leur gouvernement espéraient donc imprimer sur le reste du monde l'américanité de leur nouvelle culture, mais il restait à définir une partie des canons de cette culture nationale. Le dix-neuvième siècle avait vu la naissance d'une littérature typiquement américaine, et depuis les thèses de Frederick Jackson Turner sur la Frontière, les historiens glorifiaient l'« exceptionnalisme » de l'expérience américaine. L'idée d'une culture *américaine* tardait pourtant à s'imposer à l'étranger ; comme le concluait l'historien Jacques Portes : « Les Etats-Unis ne brill[aient] pas avec évidence dans les arts et les lettres qui caractérisent, pour de vieux Européens, la seule et vraie culture »²².

Il fallait donc que le vingtième siècle donnât naissance à son tour à une musique, à une architecture et à une peinture nationales, même si l'avant-gardisme des productions des années cinquante ne satisfaisait guère les politologues de Washington : le rock 'n' roll, qui allait marquer le monde entier de son empreinte dans les décennies suivantes, n'avait pas encore droit de cité parmi les formes dites « culturelles », et était condamné par une large majorité de l'*establishment* américain ; quant aux expressionnistes abstraits, leur peinture non figurative choquait autant l'opinion publique que le musée Guggenheim dû à Frank Lloyd Wright, et achevé peu de temps avant sa mort, en 1959. Lors de l'exposition américaine à Moscou cette même année, il fallut décrocher plusieurs toiles expressionnistes dans les jours qui suivirent l'inauguration pour laisser place à des artistes plus consensuels du début du siècle, comme Thomas Hart Benton, par exemple²³. Les politologues

19 Richmond, p. 17.

20 Hixson, p. 136.

21 Hixson, p. 136.

22 Jacques Portes, « Les Etats-Unis dans l'opinion française de 1865 à 1914 », thèse, in Nouailhat, p. 106.

23 Hixson, p. 173.

reportèrent alors leurs espoirs sur une poignée d'orchestres philharmoniques – qui reprenaient le plus souvent le répertoire européen²⁴ –, et sur des formes musicales situées précisément à la jonction entre culture « populaire » et « de haute volée », mais ayant aussi pour particularisme essentiel d'être, le plus souvent, des productions afro-américaines.

En 1955, la radio de propagande anticommuniste *Voice of America* (VOA) décida de lancer une émission de jazz sur les ondes de l'Europe de l'Est, « Music USA »²⁵, bientôt diffusée dans le reste de l'Europe, en Afrique et en Asie ; elle devint rapidement l'émission la plus populaire de VOA. Longtemps rejeté par la communauté blanche comme un art « nègre », le jazz était en passe de devenir l'une des armes de l'hégémonie mondiale des Etats-Unis, et plusieurs « ambassadeurs culturels » afro-américains parcoururent l'Afrique et l'Asie dans les années cinquante et soixante, « sponsorisés » par le département d'Etat et par certaines firmes américaines de renom : Pepsi Cola, par exemple, finança une série de concerts de Louis Armstrong au Nigéria en 1960. « Satchmo » semblait « personnifier cet esprit libre et irrésistible, symbolique de la démocratie américaine qui ignorait les problèmes de couleur ». Pourtant, si Armstrong était « porté en triomphe tel un monarque par les notables du Ghana ou du Nigéria », « il restait un citoyen de deuxième classe aux Etats-Unis »²⁶. Tout comme lui, Dizzie Gillespie ou Duke Ellington suivirent parfois un itinéraire tracé par le gouvernement et qui reflétait les priorités politiques de ce dernier. Dans ses Mémoires, Gillespie évoquait, par exemple, cet étonnant parallélisme :

Notre tournée était limitée aux pays possédant des traités avec les Etats-Unis et où il y avait des bases militaires américaines : la Perse [l'Iran], le Liban, la Syrie, le Pakistan, la Turquie et la Grèce. Nous n'allions pas dans les pays avec lesquels les Etats-Unis n'avaient pas signé une forme ou une autre d'accords de « sécurité ».²⁷

De même durant toute l'exposition américaine à Moscou en 1959, la musique de Louis Armstrong et d'Ella Fitzgerald ne cessa de « hurler dans les haut-parleurs »²⁸.

Ce phénomène n'était pas nouveau, et depuis les années vingt, certaines innovations américaines à la mode en Europe étaient l'œuvre d'artistes afro-américains, dont Josephine Baker était sans nul doute l'un des plus célèbres fleurons. Au début des années cinquante, la petite fille pauvre de St Louis, Missouri, avait accédé au rang de star internationale et de châtelaine française, mais constituait aussi une menace pour la sécurité nationale des Etats-

24 Semblable au paradoxe qui voyait l'Amérique avoir recours à l'héritage de la « vieille Europe » pour construire son identité loin d'elle, les Soviétiques envoyaient à l'étranger des ballets, des orchestres classiques, des groupes de danse folklorique et des troupes de théâtre qui reprenaient le répertoire de la tradition tsariste. Richmond, p. 18.

25 Voir Hixson, pp. 115-17. Un grand historien du jazz, Marshall W. Stearns, fut engagé comme consultant à VOA. Il travailla durant de nombreuses années en connection étroite avec les services d'information de USIA. Christen Kold Thomsen, « 'Africa' – New Canons for African-American Jazz », *Odense American Studies International Series*, Working Paper no. 37 (December 1998), p. 7.

26 Thomsen, pp. 3-4.

27 Dizzie Gillespie, *To Be, or Not ... to Bop* (New York : Doubleday, 1979), p. 417, in Thomsen, p. 4.

28 Hixson, p. 159.

Unis. Ses déclarations répétées sur l'urgente nécessité de mettre un terme à la ségrégation raciale dont elle souffrait depuis son plus jeune âge – et malgré sa notoriété : lors d'une tournée américaine en 1948, 36 hôtels new-yorkais refusèrent de servir le couple « mixte » qu'elle formait avec Jo Bouillon – lui avaient valu d'épais dossiers au FBI et l'accusation de communisme, tandis que le département d'Etat tentait de convaincre plusieurs pays de ne plus l'autoriser à s'y produire²⁹.

George Gershwin avait participé à cet engouement pour les artistes afro-américains dans les années vingt, au fur et à mesure qu'une large communauté noire était venue s'installer dans son quartier de Harlem. Dès sa sortie en 1925, il avait dévoré le roman de DuBose Heyward, *Porgy*, et envisagea durant dix ans, sans répit, de l'adapter à la scène. *Porgy and Bess* fut créé à Boston le 30 septembre 1935, puis s'installa le 10 octobre au *Alvin Theatre* à Broadway, pour 124 représentations consécutives, signe, à l'époque, d'un succès très mitigé. Il fallut attendre sa mort en 1937 pour que l'opéra soit repris avec succès, en Californie l'année suivante, puis pour une tournée à travers les Etats-Unis en 1942. A mi-chemin entre l'opéra et la comédie musicale, *Porgy and Bess* fut alors redécouvert par les critiques les plus récalcitrants comme « un événement plus important dans la vie artistique américaine que tout ce que le *Metropolitan Opera* [avait] jamais fait d'américain »³⁰.

La tournée aux Etats-Unis entamée en 1952 fut triomphale, et se prolongea en Europe et au Proche-Orient, après l'Amérique latine et avant l'Extrême-Orient : il y avait désormais un opéra américain inscrit au répertoire des théâtres européens. Simultanément sortit en librairie une hagiographie de DuBose Heyward, « L'Homme qui écrivit *Porgy* » ; les chaînes de télévision américaines CBS et NBC se disputèrent les droits de retransmission du spectacle, puis une version cinématographique de *Porgy and Bess* conclut, en 1959, l'entrée de cette histoire d'un amour malheureux à Catfish Row, à Charleston, en Caroline du Sud, dans le patrimoine de la culture populaire américaine³¹. Mais *Porgy and Bess* avait désormais échappé à ses auteurs, et était entre les mains du gouvernement des Etats-Unis.

• Mirages d'intégration raciale

La tournée européenne et moyen-orientale entreprise par l'*Everyman Opera Company* fut financée en partie par le « fonds spécial d'urgence du président pour les affaires internationales » du département d'Etat. Pour la seule année 1955, le « projet » se vit octroyer un financement de 285 000 dollars, soit près de la moitié des fonds alloués par le département d'Etat aux efforts de propagande culturelle pour cette année-là. Par comparaison, l'orchestre philharmonique de New York, en route pour une tournée

29 Dudziak, pp. 543, 548. Un peu plus loin, Mary Dudziak relate notamment en détail les démêlés de Josephine Baker avec le Cuba pro-américain de Batista en 1953. Dudziak, pp. 560-64.

30 Olin Downes et Virgil Thompson, in David Ewen, « Gershwin Would Be Surprised », *Harper's Magazine* (May 1955), p. 70.

31 Frank Durham, *DuBose Heyward, The Man Who Wrote Porgy*, in Robert E. Kimball, « The Gershwins' *Porgy and Bess* », programme pour la tournée européenne du New York Harlem Theatre, 1998 ; « *Porgy* Going Ahead With Russ Trip Plans Despite Lack of U.S. Coin Aid », *Variety* (October 26, 1955), p. 55.

européenne de douze villes, dont le festival d'Edimbourg, ne reçut que 50 000 dollars³². Un millionnaire du Missouri, Blevins Davis, investit sa fortune dans l'épopée afro-américaine, « parce qu'il [était] vital que les autres pays en apprennent plus sur les Américains »³³. A la fin de l'année 1955 pourtant, lorsque l'équipe de *Porgy and Bess* et l'orchestre symphonique de Philadelphie demandèrent une rallonge pour poursuivre leur tournée de l'Union soviétique à l'invitation du gouvernement moscovite, ils se heurtèrent au refus des autorités américaines, selon lesquelles « de telles apparitions en Union soviétique seraient malvenues en ce moment pour des raisons politiques »³⁴.

Certes, *Porgy and Bess* n'était pas forcément le meilleur exemple pour faire taire les préjugés de ségrégation raciale que dénonçait la *Pravda* dans de longues colonnes accusatrices. En 1954, la décision de la Cour suprême d'intégrer le système scolaire américain, *Brown v. Board of Education of Topeka*, avait rencontré un immense succès dans les éditoriaux de VOA. Mais le boycott des services de transports municipaux entamé par Martin Luther King, Jr., à Montgomery, Alabama, le 5 décembre 1955, évoquait les pires heures de la ségrégation raciale. Or *Porgy* mettait en scène justement les clichés préjudiciables qui perduraient en URSS, où « la propagande [avait] construit une image des Etats-Unis basée sur les concepts de la dépression des années trente » qui avait réduit une majorité d'Afro-Américains au chômage et à la misère. En outre, « l'image soviétique d'une pauvreté omniprésente n'était pas seulement un renvoi à la Grande Dépression, [...] comme le prouva en 1964 l'appel de Lyndon Johnson à l'Amérique pour qu'elle déclare la 'Guerre à la Pauvreté' »³⁵. Suite à la tournée de la fin 1955 à Léninegrad puis à Moscou, le jugement du département d'Etat confirma ces craintes :

Les Russes sont très intelligents quand il s'agit de propagande, et ils utilisent nos émissaires culturels comme « une arme avec laquelle nous battre ». Lorsque *Porgy* a effectué une tournée en Russie et en Pologne, on nous a fait remarquer que les responsables de la propagande disaient aux habitants de ces pays que les conditions décrites dans l'opéra étaient typiques de la vie des Noirs en Amérique.³⁶

La « vitrine » des Etats-Unis que constitue *Porgy and Bess* renferme en effet certaines ambiguïtés : USIA avait choisi l'opéra de Gershwin pour sa réhabilitation symbolique des Afro-Américains, présentés non plus comme des êtres primitifs tout droit sortis de la jungle

32 « President's Emergency Fund for International Affairs », « Status of Funds », 31 décembre 1954, WHCF, OF, Box 910, « 247-1955 » (1), EL.

33 Ollie Stewart, « An American Opera Conquers Europe », *Theatre Arts* (October 1955), p. 31.

34 *Variety*, CCI (Dec. 28, 1955), p. 1, *Variety*, CCII (Apr. 4, 1956), p. 60, in J. D. Parks, *Culture, Conflict and Coexistence : American-Soviet Cultural Relations, 1917-1958* (Jefferson, No. Carolina : McFarland, 1983), p. 161. La tournée soviétique de *Porgy and Bess* bénéficia en définitive des largesses du ministère de la Culture moscovite, qui prit à sa charge les frais de voyage (depuis l'Allemagne) et d'hébergement des 80 membres de la troupe. Irving R. Levine, « U.S.S.R. May Cite *Porgy* as Evidence There's No Iron Curtain for Arts », *Variety* (December 28, 1955), p. 1.

35 Hixson, p. 195.

36 « Russ' Philly Orch Bid is 2d State Dept. Snafu; Why Can't They Take Boston? », *Variety* (April 4, 1956), p. 60.

africaine – une interprétation qui avait fait jadis la gloire de Josephine Baker – ou comme des pantins clownesques dont les mésaventures servaient d'intervalle comique dans les films blancs, même si les particularismes linguistiques afro-américains y sont presque trop scrupuleusement reproduits. Au contraire, les stéréotypes moraux sont inversés dans *Porgy*, et les habitants de Catfish Row font preuve de générosité, de solidarité et d'amour, sentiments attribués d'habitude aux seuls blancs, caricaturés pour leur part dans des rôles de policiers cruels et bornés : lorsque Robbins est assassiné par Crown, tous les habitants de Catfish Row doivent aider sa veuve Serena à payer l'entrepreneur des pompes funèbres, sous peine de voir le corps livré à des étudiants en médecine ; de même lorsque la police accuse et enferme de prime abord un vieil homme innocent du meurtre de Robbins, chantage sordide pour que soit livré le vrai coupable. Il sera libéré grâce au paternalisme d'un « patron » blanc, dont la famille « possédait » la famille du vieillard, du temps de l'esclavage.

Mais derrière cette réhabilitation apparente des Afro-Américains, où l'amour aveugle de Porgy pour Bess ou celui de Clara pour son enfant sont si universels que la couleur de peau des personnages ne se remarque plus, l'opéra est loin de glorifier les valeurs de l'Amérique WASP³⁷ bien-pensante définies plus haut³⁸. Le Rêve américain qui transparait dans l'intrigue semble inaccessible pour ces Afro-Américains condamnés à la précarité, même s'il est le moteur de leur vie : Jake, le mari de Clara, perdra la vie en allant pêcher par gros temps, mais « s'[il] ne travaille pas dur, comment [leur] garçon fera-t-il des études supérieures ? » Ou alors il est perverti : l'ascension sociale de Bess n'est rendue possible que par l'alcool, le jeu, la drogue et le sexe³⁹. L'entrepreneur des pompes funèbres ou l'avocat qui cherche à monnayer le divorce de Bess d'avec Crown sont véreux, et motivés seulement par l'appât du gain. L'homme de la ville, Sportin' Life, est « arrivé » socialement, mais il reflète lui aussi les clichés de décadence capitaliste individualiste de la société américaine de l'entre-deux-guerres, obsédée par le matérialisme et les plaisirs et, dans le cas du « fournisseur » de Bess, rejetant ouvertement tout principe religieux ou même, plus largement, moral.

La religion est omniprésente dans l'opéra, tant dans le discours que dans le recours aux *spirituals* pour exprimer la douleur des protagonistes. Certes, le personnage de Sportin' Life est vil et malfaisant, et contribue à une vision manichéenne des personnages de l'opéra, mais sa relecture de la Bible dans *It Ain't Necessarily So* est reprise en cœur avec la même dérision païenne par les pique-niqueurs assemblés. Sacrifiant aux clichés qui donnent aux femmes une place prépondérante dans la communauté noire, les auteurs en font les gardiennes de la morale, et ce sont elles qui ramènent à plusieurs reprises les hommes dans le droit chemin. Les valeurs fondamentales de l'Amérique bien-pensante sont, on le voit, très malmenées dans *Porgy and Bess*, et certains hésitaient à utiliser l'opéra comme outil de propagande à l'étranger⁴⁰, tant les messages qu'il convoyait demeuraient équivoques, même

37 WASP = Blanche, anglo-saxonne et protestante.

38 Voir note 15.

39 Le personnage de Bess correspond en fait à ces « aventurières » qu'Hollywood mettait en scène, et dont les services d'information des Etats-Unis souhaitaient voir disparaître le cliché (Voir plus haut). Les critiques russes dénoncèrent effectivement la « vulgarité » de certaines scènes où elle apparaît. Innokenty Popov, « Russian Report : *Porgy and Bess* », *Musical Courier* (March 1, 1956), p. 7.

40 Tout en préconisant l'exportation de *Porgy and Bess* à l'étranger, John Silvera émettait certaines réserves : « Il est certain que des entreprises culturelles telles que *Green Pastures* et

si la fin de l'opéra laisse entrevoir la possible rédemption de Porgy, devenu meurtrier par amour, tandis qu'il part pour New York à la recherche de Bess, invoquant la protection divine dans « Oh Lawd, I'm On My Way ».

Pour autant, l'opéra ne remet à aucun moment en question les tabous raciaux américains, et ne montre jamais côte à côte Noirs et Blancs, sauf dans des rapports précisément hiérarchisés. Lors de l'exposition universelle de Bruxelles en 1958, un stand américain dédié à la bonne évolution des relations raciales présenta une affiche où des enfants noirs et blancs faisaient la ronde, se donnant donc la main. Devant la réprobation générale de l'opinion publique américaine, l'affiche fut retirée⁴¹. *Porgy and Bess* donne ainsi l'apparence de la participation des Noirs à la vie américaine, et sa réception triomphale dans les théâtres européens démontra la réussite de ce compromis. Pour les spécialistes de la guerre culturelle à la CIA, la musique était devenue « un véhicule plutôt qu'une fin en soi », et de telles œuvres permettaient « d'enrober cinq minutes de propagande dans deux heures de sucre »⁴². Ces manifestations culturelles se révélaient en définitive « de plus grand profit pour les Etats-Unis qu'une centaine de discours de John Foster Dulles ou de Dwight D. Eisenhower »⁴³.

• A la conquête de l'Europe

L'immense succès de cette tournée européenne et proche-orientale, « de Milan à Moscou en passant par Le Caire », fut évident dès la première représentation, le 7 septembre 1952, et la presse américaine s'en fit largement l'écho. Déjà en mai 1945, *Porgy and Bess* avait accompagné la victoire des Alliés jusqu'à Moscou, où Chostakovitch l'avait comparé aux opéras de Borodine, Rimsky-Korsakov et Moussorgski. A Vienne, le marché noir fit s'envoler le prix des billets ; le soir de la première à Berlin, 21 rappels signifiaient un record ; à Londres, le contrat de trois semaines se prolongea cinq mois ; à Paris, on les réengagea pour l'année suivante ; à Venise, pour la première fois en six ans, les spectateurs, debout dans les loges, couvrirent la scène de fleurs⁴⁴. En décembre 1954, la ville de Belgrade résonna longtemps des accents afro-américains des 70 artistes de la *Everyman Opera Company* ; la Yougoslavie titiste tout entière chantait Gershwin :

Les ouvriers et les paysans chantent. Les officiels du Parti communiste, l'homme de la rue, les étudiants, tous chantent les chansons de George Gershwin et les louanges de la troupe de l'opéra populaire *Porgy and Bess*. Lorsque le rideau s'est refermé sur la dernière représentation, le théâtre bondé n'a pas bougé pendant vingt minutes. Il y a eu plus de vingt rappels.⁴⁵

Porgy and Bess, qui connaissent toutes deux un succès exceptionnel et très méritoire à Broadway, ne peuvent pas faire grand chose pour changer les attitudes et pour montrer le véritable rôle joué par les Noirs ». Silvera, p. 16.

41 Krenn, photographie à la page 605.

42 Bogart, p. 152.

43 Tom Braden, directeur des organisations internationales à la CIA (1950-1954), in Victor Marchetti & John D. Marks, *La CIA et le culte du renseignement*, trad. Guy Durand (1974 ; Paris : Robert Laffont, 1975), p. 66.

44 Ewen, pp. 68, 70.

45 Le *New York Times* et le *New York Herald Tribune*, in Ewen, p. 70.

S'ensuivirent Zagreb, Alexandrie, Le Caire, Athènes, Tel-Aviv, Casablanca, Barcelone, Naples, Florence, Lausanne et Marseille⁴⁶. Le 22 février 1955, la *Every Man* fut la première troupe entièrement américaine à faire se déchaîner les passions à La Scala de Milan, qui affichait complet pour l'occasion⁴⁷.

Le pari du département d'Etat était gagné : la presse viennoise, sceptique tout d'abord, encensa l'opéra : « Si plus de produits culturels étrangers circulaient dans le monde de cette manière, il y aurait plus de compréhension entre les peuples »⁴⁸. Le *New York Times* n'avait aucun doute sur l'impact de *Porgy and Bess* sur la Yougoslavie communiste :

Les membres de la troupe ont ouvert en cette occasion une nouvelle perspective, avec beaucoup de charme et de grâce, pour un peuple dirigé par des communistes, et sensible aux rapports dénonçant les préjugés raciaux et l'exploitation en Amérique. On peut difficilement exagérer l'importance de la contribution de telles présentations en vue d'une meilleure compréhension de l'Amérique.⁴⁹

A Léninegrad et à Moscou, on s'arracha les billets avant même que la compagnie ait franchi les frontières de la fédération⁵⁰ ; *Life* rapporta avec un optimisme exagéré comment « les Soviétiques firent un accueil extraordinaire à la troupe, à la fois sur scène et au dehors, et Moscou, en dépit des craintes du département d'Etat, se retint d'utiliser la pièce comme outil de propagande sur les difficultés des Noirs américains »⁵¹.

Les ambiguïtés de *Porgy and Bess* demeuraient pourtant, et expliquaient l'accueil enthousiaste de l'opéra sur le sol américain comme en URSS⁵². L'opéra n'avait pas été conçu comme une œuvre de propagande, et l'usage qu'en faisait le gouvernement américain dépassait de loin les intentions de ses auteurs. Plus que *Porgy*, c'était le génie de Gershwin que l'on fêtait, et en définitive, son opéra renforçait malgré lui les clichés racistes sur la violence et la dépravation caractéristiques des populations noires : en première analyse, deux meurtres sont commis sur scène, et son héroïne n'est pas, loin s'en faut, un modèle de vertu. George Gershwin, pour toute son admiration pour la musique et les musiciens afro-américains, ne fut jamais un ardent défenseur de l'égalité des droits civiques, et parmi les vibrants hommages qui lui furent rendus dans les années cinquante, plusieurs concerts furent donnés en son honneur en Afrique du Sud, à l'apogée des années d'apartheid⁵³. On ignore si

46 Stewart, p. 31.

47 Ewen, p. 70 ; Stewart, photographie, p. 30 et pp. 31, 34.

48 Le *Neue Wiener Tageszeitung*, in Stewart, p. 32.

49 Le *New York Times*, 22 décembre 1954, in Hixson, p. 137.

50 Popov, p. 7.

51 *Life* (January 9, 1956), pp. 17-23, in Parks, pp. 157-58. Le jugement du département d'Etat cité plus haut était nettement plus sombre. Voir page p. 9, n. 36.

52 Le jazz semblait un outil de propagande plus efficace, à en juger par les peurs soviétiques lors de l'exposition américaine à Moscou en 1959 : craignant des mouvements de foule incontrôlables, « les autorités soviétiques rejetèrent catégoriquement tout projet visant à inclure un groupe de jazz dans le programme de l'exposition ». Hixson, p. 189.

53 Ewen, p. 68.

des extraits de *Porgy and Bess* furent joués aux côtés de *Rhapsody in Blue* ou de *An American in Paris*, mais on peut douter de la portée politique d'une chanson comme *Summertime*, séparée du reste de la pièce. Plus récemment, par contre, l'opéra dans son ensemble fut accueilli triomphalement au Cap⁵⁴.

L'utilisation de *Porgy and Bess* comme outil de propagande de la guerre froide s'inscrit dans une logique hégémonique systématique dans un monde devenu bipolaire. L'unique priorité stratégique des Etats-Unis était l'endiguement du communisme international, et ce dans tous les domaines :

Tout comme la politique de défense nationale de la période qui suivit la Seconde Guerre mondiale, pareillement au réseau d'alliances stratégiques et d'aides au développement, l'agence [USIA] a été une arme dans le combat manichéen contre les forces communistes de l'ombre. La raison sous-jacente à chacune des activités de USIA – échange de personnes, programmes culturels et éducatifs, bibliothèques, services de presse et dissémination de films et d'émissions de télévision, tout comme les célèbres retransmissions radio – est que cela a aidé à soutenir le camp américain dans ce que l'on a appelé « le combat pour l'esprit des hommes », un combat pour lequel l'autre côté était hautement qualifié et auquel il octroyait d'énormes ressources.⁵⁵

Dans cette lutte pied à pied contre l'influence soviétique, le gouvernement d'Eisenhower n'hésita pas à mener de front des politiques contradictoires à l'égard des peuples de couleur à l'intérieur et à l'extérieur de ses frontières, et usa sans vergogne de « cet atout fondamental que les Russes [n'avaient] pas »⁵⁶ pour tenter de gagner à sa cause les pays étrangers, enjeux du conflit est-ouest. Comme l'avait professé John Silvera au début de la décennie :

Le traitement que l'Amérique fait subir à sa minorité noire est son talon d'Achille, et ce sans la moindre raison. Notre thèse ici est que le Noir en Amérique peut constituer l'arme la plus puissante à la disposition du monde libre aujourd'hui. Une utilisation correcte du Noir dans les thèmes de propagande défierait toutes les tentatives imaginables, inspirées par les Rouges, pour continuer à tourner en dérision nos professions de foi démocratiques.⁵⁷

Annick CIZEL
Université d'Avignon

54 « The Gershwins' *Porgy and Bess* », programme pour la tournée européenne du New York Harlem Theatre, 1998.

55 Bogart, pp. x-xi.

56 Christian A. Herter, secrétaire d'Etat, à Martin Sommers, Foreign Editor, *The Saturday Evening Post*, 20 octobre 1960, Papers of Christian A. Herter, Series I : Chronological File, 1957-1961, Box 9, EL.

57 Silvera, p. 2.

VOYAGES AU BOUT DE LA VIE DEUX TEXTES DE GÉRARD GELAS

*[...] Et nous accomplirons les vrais voyages
Ceux que l'on fait sans hôtesse ni passeport
Ces voyages que l'on dit d'outre-mer ou d'outre-tombe [...]*¹

 Gérard Gelas est une figure bien connue du public avignonnais. Sa notoriété a depuis longtemps largement dépassé les murs de la Cité des Papes et les frontières de la Provence et de la France puisque les échanges entre le Théâtre du Chêne Noir et les scènes étrangères, italiennes en particulier, témoignent non seulement des liens d'amitié que notre auteur et metteur en scène a depuis toujours noués avec le monde de la Méditerranée et d'ailleurs, mais aussi de l'estime qui, au-delà des Alpes, est portée à son travail autour et à l'intérieur du théâtre.

Gérard Gelas avait tout juste une vingtaine d'années quand, dans la mouvance des fermentations de 1968, il fonda, avec un petit groupe d'amis acteurs chanteurs danseurs et musiciens, le Théâtre du Chêne Noir². Depuis, long et varié a été son parcours puisqu'à ce jour il ne compte pas moins de vingt-sept créations personnelles (textes et mises en scène) et de seize mises en scène (dont quatre adaptations) d'œuvres d'auteurs aussi divers que Mishima, Yachar Kémal, Camus, Fassbinder ou Alfred de Musset. Si avec le temps les acteurs ont changé et ne sont plus, comme au départ, à la fois comédiens, danseurs et musiciens, la musique continue à occuper une place de choix dans les activités du Chêne Noir, soit au sein même des spectacles montés par Gérard Gelas, soit dans les programmes offerts chaque saison: les deux salles de l'ex-chapelle Sainte Catherine où le théâtre a son siège (la salle Léo Ferré et la salle John Coltrane) accueillent régulièrement chanteurs « à textes » et groupes musicaux selon une riche gamme passant par le jazz et le tango argentin.

Ainsi, à la fois de par la variété et les diverses nationalités des artistes qui s'y produisent, de par les échanges effectués avec des troupes étrangères, et de par l'itinéraire personnel et professionnel du directeur, la production du Théâtre du Chêne Noir est d'emblée placée sous le signe du cosmopolitisme et de l'effacement des frontières, et donc sous le signe du voyage, de l'ouverture au monde, de l'échange, de la solidarité.

1 Gérard Gelas, « *La Méditerranée* », in: *Chants pour le delta, la lune et le soleil*, Paris, Bourgeois, 1975, p.14. Il s'agit d'un spectacle donné en 1975, avec onze acteurs chanteurs et musiciens; musique et textes de G. Gelas.

2 Gérard Gelas est né en 1947. En fait, ses deux premiers spectacles, *L'homme qui chavire* et *Poèmes*, sont de 1967.

Issu d'une famille d'émigrés, Gérard Gelas est en effet d'origine toscane par sa mère, ce qui explique les rapports privilégiés qu'entretient depuis toujours son théâtre avec l'Italie. Cela éclaire aussi en partie son engagement auprès des expatriés et plus généralement pour la défense des droits de l'homme et des libertés. D'où une forme d'art qui, tantôt sous des dehors provocateurs, tantôt sous l'espèce d'un militantisme déclaré (à l'intérieur duquel la critique superficielle a trop souvent tendance à l'enfermer), souvent sous le flot tendre d'une poésie simple et belle, mais aussi par le renouvellement original de thèmes humains de toujours, délivre un message qui parfois peut irriter, mais qui souvent émeut, comme le démontreront les deux textes qui font l'objet de ces pages. Le théâtre de Gérard Gelas n'est pas « *campato in aria* », comme l'on dit en italien. D'une part il est toujours profondément ancré dans la réalité, même si souvent la transfiguration imaginaire le projette dans une dimension onirique ou simplement fantaisiste, d'autre part il est le fruit d'un travail de disciple: l'auteur a étudié, lu et continue à lire les grands maîtres de la scène, Shakespeare, Molière, Pirandello³... Un autre de ses maîtres est italien, même s'il ne s'agit pas d'un auteur dramatique: Dino Buzzati, pour l'expressivité médiumnique de son oeuvre narrative⁴.

Les deux textes sur lesquels portera cette étude sont de ces oeuvres à la fois dans le temps et hors du temps. Si d'autres comme *Ode à Canto* (1995) ou *The beautiful vache folle* (1997) courent le risque de vieillir lorsque les mésaventures d'Eric Cantona ou la crise de la vache folle auront disparu des mémoires, *Virgilio, l'exil et la nuit sont bleus* et *La barque*, malgré quelques points d'ancrage dans un passé précis, traitent de problèmes toujours d'actualité ou éternellement humains, comme le prouve la reprise du premier de ces textes, créé en 1978 et redonné près de vingt ans plus tard avec un très large succès.

*Virgilio, l'exil et la nuit sont bleus*⁵ a été représenté en Italie avant de l'être en France. En création mondiale au festival de Spoleto des 3-7 Juillet 1978, le spectacle a été donné dans le cadre du festival off d'Avignon quelques jours après. Monté à nouveau au Chêne Noir en Décembre 1996 avec la participation des musiciens et chanteurs argentins du Cuarteto Cedron, il figurait au festival off de Juillet 1997⁶ avant d'entamer une tournée qui l'a conduit de Marseille au Luxembourg. Quant à *La barque*⁷, composée et créée en 1985 et à l'affiche du festival off la même année, elle a été représentée en italien au festival des auteurs contemporains d'Asti en 1996 (jouée par la compagnie « Il Magopovero », dans une mise en scène de Luciano Nattino avec musique de Paolo Conte), a reçu le prix d'écriture contemporaine au festival de Pordenone en 1997 et a été traduite dans plusieurs langues.

En 1978, quand Gérard Gelas écrit *Virgilio...*, malgré ses trente et un ans, il est loin d'être un débutant puisqu'il s'agit de sa dix-septième oeuvre théâtrale. Monologue poétique retraçant l'itinéraire d'un arrière-grand oncle italien poète et paysan, le texte marque l'achèvement et l'apogée d'une phase à plusieurs facettes, celle des années soixante-soixante

3 Il cite ses maîtres lors d'une interview rapportée par Raymonde Temkine à l'occasion des « vingt ans » du Théâtre du Chêne Noir et reproduite dans *L'avant-scène Théâtre* n°818 (15-11-87) sous le titre « *Le Chêne Noir de Gérard Gelas a 20 ans* » (pp. 45-48).

4 C'est ce qu'il déclare encore à Raymonde Temkine in *Acteurs*, n°30, Nov. 1985, p.48. « Ce qui nous échappe, c'est le plus intéressant, ce qui peut toucher davantage. Le grand maître en la matière est pour moi Buzzati. »

5 Apt, Editions Jacques Brémont, 1978, non paginé.

6 Une page lui est consacrée dans *L'avant-scène théâtre*, n°1016, 15 Octobre 1997.

7 Apt, Editions Jacques Brémont, 1985, 120 pages.

dix, qui avait commencé sous le signe de la poésie avec *Poèmes*, premier spectacle, donné en 1967, et avait par la suite mêlé parfois théâtre et propagande, écueil contre lequel, soulignons-le d'emblée, le texte poétique qu'est *Virgilio...* n'a aucunement heurté. Cette phase bigarrée fut suivie d'une période pendant laquelle Gérard Gelas cessa presque d'écrire, choisissant de mettre en scène des textes d'autres dramaturges. *La barque*, oeuvre de 1985, marque donc un retour à l'écriture (au profit d'un tout autre genre de spectacle) et le passage à ce que l'on a appelé la « phase de maturité » de l'auteur. Avec *La barque* il a mis en oeuvre ce qu'il a lui-même appelé un « dessoûlement politique » au profit de la redécouverte de l'âme humaine; il s'agissait désormais de « traduire la réalité autrement »⁸. Aujourd'hui, avec le recul et à la lumière des années qui ont suivi, on peut affirmer qu'il s'agit là d'une pièce autonome, qui peut « se désamarrer du Chêne Noir »⁹. Sans doute est-ce l'oeuvre de Gérard Gelas qui en son temps connut le succès le plus éclatant, et il faut souhaiter que, comme *Virgilio...*, elle soit à nouveau proposée à l'affiche.

Les deux pièces, pourtant si différentes par leur trame, présentent une parabole assez comparable, qui s'insère aisément dans la thématique de ce volume de *Théâtres du Monde*. Toutes deux en effet retracent un voyage: elles commencent avec le départ du protagoniste et s'achèvent avec son arrivée. Mais dans les deux cas il s'agit d'un voyage particulier, un dernier voyage, au cours duquel sont effectués retours dans le passé, élans vers un futur imaginé, constats d'échecs...; ultime voyage à l'issue duquel le voyageur disparaît, voyage final qui conduit vers la mort, ou du moins au bout de la vie.

Virgilio... est un récit: celui de l'itinéraire d'un homme de soixante ans depuis son village de Toscane jusqu'à Paris. Un récit où le récitant souvent se confond avec le protagoniste, un « récit dans le récit » à l'intérieur duquel s'insèrent d'autres récits. Car le récitant (ou les récitants - diverses mises en scène sont possibles) raconte l'histoire de Virgilio, qui lui-même se raconte, au présent et au passé, et raconte les histoires de personnages de sa famille (ses sept frères partis avant lui), de son village (à l'intérieur du récit de Virgilio, le père de Virgilio raconte à son tour...), et l'histoire individuelle de gens qu'il croise au cours de son voyage, soit en les rapportant de façon référentielle, soit en les retranscrivant au style direct.

D'entrée de jeu le texte est sous le signe du voyage, mais il est aussi annoncé comme un conte, une légende:

Nous allons vous raconter
Les jardins lettres et soleils
Et les soirs et les matins
Et d'autres horizons encore
Nous allons vous raconter
L'exil et le voyage
D'un homme de soixante ans

8 « Nous ne confondons plus l'engagement du théâtre dans le monde et vouloir 'donner des leçons'. Nous mettons en évidence certains problèmes de société tout en faisant rêver, car c'est cela le spectacle. » (Propos recueillis par Marie Van Hamme, in « Gérard Gelas: les planches du Chêne Noir », in: *Calades*, n°117, Fév. 1991, p. 31).

9 Ibid. Un cinéaste italien, Nanni Loi, voulut même en faire un long métrage.

Virgilio est présenté comme « Poète Musicien Danseur et Paysan » (en premier lieu poète) et, dit le récitant, « tout notre récit est tissé de ses chants »¹⁰: quand lui-même prend la parole, c'est, dès les premiers mots, pour annoncer son départ:

A soixante ans
J'ai décidé de partir

La barque revêt une forme toute différente: c'est un dialogue en cinq actes entre Laura (35-40 ans) et Alain (environ 55 ans). Le dialogue commence avec l'arrivée d'Alain dans l'appartement de Laura et se poursuit dans la barque à l'intérieur de laquelle Laura accomplit son ultime voyage. Ayant décidé d'en finir avec la vie, elle s'est en effet adressée à une agence spécialisée qui, en échange de tous ses biens, a organisé pour elle un dernier week-end en compagnie d'un inconnu désireux comme elle d'en finir. En réalité Alain est employé de l'agence (c'est au milieu de la pièce que nous le découvrons) et sa fonction est d'accompagner les clients dans leur dernier voyage. Pendant deux jours ils descendent le Rhône, l'arrivée à la mer coïncide avec la mort.

Bien sûr, les causes du départ ne sont pas les mêmes pour Laura et pour Virgilio, mais elles présentent d'évidents points de contact, qui se regroupent autour des thèmes du désert de la vie et du besoin d'amour.

S'adresser à une agence qui organisera un week-end à deux, c'est choisir de façon réfléchie une belle forme de suicide qui permettra de partir en compagnie et en douceur. C'est la réalisation du dernier vœu du mourant. Le principe même d'une institution spécialisée dans ce genre de prestations est la preuve de l'existence d'une clientèle potentielle, composée de gens seuls et en majorité de femmes. « J'ai l'impression qu'elles vont trouver l'agence de plus en plus jeunes » (Acte II) dit Alain en regardant Laura endormie. Certes, parmi les mobiles qui l'ont poussée à cette décision, il y a le travail qu'elle a perdu et le monde qui est resté inchangé malgré la volonté de le refaire qui avait éclairé sa jeunesse et celle de ses amis d'alors (la pièce est de 1985, un simple calcul d'âge et d'années nous renvoie à 1968), lesquels ont oublié leurs belles idées d'autrefois. Mais ce sont là des motifs mentionnés très rapidement, une seule fois et en passant. Le malaise de Laura est beaucoup plus profond, il est lié à l'écoulement du temps et à l'espace d'indifférence et de solitude qui isole chacun dans sa cellule. « Larguée par [son] énième type » (II), Laura, à près de quarante ans, est encore seule et sans enfant.

Dès la première scène est indirectement exprimée la souffrance de l'être seul: « Vous n'imaginez pas ce que cela me fait d'entendre une voix dans la pièce à côté » (I), dit-elle à Alain tandis qu'elle achève de se préparer. Dans la barque, un peu plus hardie, elle en est pathétique: « Croire que c'est l'autre qui rentre quand une poutre ou un meuble craque... et quand il n'y a pas de poutre, croire que c'est lui quand on entend l'ascenseur, quand le vent fait craquer une porte... » (II). Elle n'a pas fait d'adieux car « dans cette ville », elle a « l'impression de ne connaître plus personne » (I); depuis qu'elle est « malade », c'est-à-dire déprimée, elle n'a plus d'amis (II). Alors que la communication avec son « partenaire »

10 Virgilio apparaît comme une réincarnation humble, discrète et sympathique du poète latin Virgile, qui chanta lui aussi le voyage (*Enéide*) et le monde paysan (*Bucoliques*, *Géorgiques*).

demeure difficile et qu'il avoue: « Je n'arrive pas à vous parler vraiment », elle répond avec résignation : « Comme tous les autres, mon ami, j'ai l'habitude »; et Alain conclura: « Nous avons perdu l'habitude de parler à quelqu'un, voilà tout... » (II). D'ailleurs, tout au long de la pièce, l'échange est difficile voire impossible entre les deux acteurs. Il est vrai que le jeu de la sincérité que Laura souhaiterait pour ce dernier week-end (« il nous reste assez peu de temps finalement. Nous devrions tout nous dire... », II) est faussé à la base par le rôle d'Alain. Laura, qui en sa compagnie n'est désormais plus seule, n'a plus vraiment envie d'en finir et voudrait saisir l'occasion des berges toutes proches pour quitter la barque et partir avec lui. Mais Alain, employé de l'agence, détourne sans cesse le sujet, feint de ne pas entendre. La situation se renverse un moment vers la fin de la pièce: à son tour il se sent amoureux de Laura, et c'est lui à présent qui voudrait quitter la barque avec elle, mais elle ne l'écoute plus (« Quand j'essaie de vous parler vraiment vous ne m'écoutez pas », lui dit-il, acte IV).

La peur d'une solitude sans fin est également liée à l'angoisse de vieillir et donc d'enlaidir et de ne plus plaire à personne. Il est difficile de « savoir vieillir, calmement ». C'est là une des fragilités de la femme en qui sont trop souvent associées apparence physique et séduction:

ça! La peau qui se flétrit [...] les jeunes gens qui vous donnent du 'Madame' quand ils vous parlent, s'ils vous parlent... [...] Et puis il n'y a pas que ça. Plus aucun désir des autres vers vous et finalement plus aucun désir pour rien! Alors disparaître à son tour [...] Disparaître dans des conditions élégantes, être désirée une dernière fois... [...] Je vieillis... ça n'a rien de nouveau mais c'est insupportable... en tout cas de cette façon. (II)¹¹

L'écoulement du temps, son effet direct sur le corps féminin et son impact indirect sur l'entourage sont exprimés par la métaphore du « désert qui gagne sur tout », répandu par le sablier percé du temps. La femme ridée et desséchée, isolée et ballottée dans un désert sans vie est assimilée par Laura à une rose des sables:

[...] le sable qui s'écoule, recouvre tout, heure par heure, installant la solitude, dispersant ceux qu'on a connus, creusés par le vent qui les emporte. Je ne veux pas devenir une rose des sables (II).

En fait vieillir, c'est douter de soi, comme l'exprime clairement, à la fin de la pièce, Alain qui, en un moment de faiblesse, a failli se laisser prendre à son propre jeu et a désiré un instant rester et mourir en mer avec Laura (« Bon sang, qu'un vieux routier comme moi ait vieilli à ce point... », V). « Pourquoi croyez-vous toujours que tout est de votre

11 Une peur que les hommes n'ont pas, du moins pas aussi vite: « l'un des derniers privilèges de l'homme! », dit Alain. « Nous nous plaçons à croire que nous sommes longtemps plus désirables que vous! » (II)

faute? » (II) lui demande-t-il au début de la descente. Et plus loin, alors qu'elle dort¹² et qu'il la regarde et l'appelle « bouffeuse d'étoiles »:

Tu ne crois plus à rien, à rien de ce monde, n'est-ce pas Laura paumée? Tu t'es fait jeter comme on dit, et tu te crois malade, et tu l'es peut-être, et moi, et lui, et elle, et cet autre d'avant-hier¹³. Et tu te crois la seule dans ce cas! Et tu as l'impression que tu n'existes pas, comme si c'était les autres qui te faisaient exister. (II)

Le désert autour de soi, le besoin d'être écouté, mais aussi la quête de l'amour, le désir de retrouver une femme aimée, sont également les motifs qui ont poussé Virgilio à quitter à soixante ans son village et à se mettre en route pour Paris.

Gérard Gelas, d'emblée, prend le contre-pied des poncifs qui ont alimenté tant de littérature d'émigration. Non, à soixante ans Virgilio ne part pas poussé par la misère, il ne part pas pour chercher du travail, il ne quitte pas le grand Sud de l'Italie; il s'en va parce que son village de Toscane s'est peu à peu dépeuplé (certes beaucoup sont partis à l'étranger ou vers les villes, précisément pour trouver du travail) et qu'il n'y a plus personne pour l'écouter chanter. Il s'en va aussi sur les pas de ses sept frères, et à la recherche de son amour d'enfance et de jeunesse, Anna.

Bien sûr son départ, comme celui de tous ceux qui l'ont précédé, est un exil: le titre de la pièce l'exprime, les premiers mots du récitant ont uni dans le même vers « l'exil et le voyage ». Mais dès les premières pages les distances et les frontières s'effacent, ses frères lui ont fait savoir que « l'exil est au-dedans » et le septième¹⁴ d'entre eux lui a confié: « Tu sais, Virgilio, l'exil et la nuit sont bleus ». Bleus comme les rêves, bleus comme la couleur que l'on porte au-dedans de soi. Les récitants chantent « l'exil et le voyage », non pas « le voyage et l'exil ».

Le paysage qu'il laisse derrière lui et emporte dans sa mémoire, ce ne sont pas les terres arides et désolées de la tradition méridionaliste, les villages en torchis peuplés de femmes en noir et d'enfants faméliques. Ce sont les douces collines toscanes; mais désormais on n'y entend que « le silence rôdant parmi les oliviers non taillés ». Virgilio est parti parce qu'« il n'y avait plus personne pour qui chanter », il va donc chanter le départ de tous ceux qui l'ont précédé et les départs de ceux qu'il va rencontrer:

Je ne veux que chanter

Je ne veux que chanter

Cet instant où le chemin du promeneur

12 Elle dort sous l'effet d'un sédatif subrepticement administré avec du champagne.

13 Alain a une large habitude de ce scénario, qui se reproduit tel quel ou presque à chaque fois qu'il doit accompagner une femme. « Comme elles sont belles, un jour! enfin, pas toutes... [silence] Elle se croit vieille... » (III)

14 Est-il besoin de rappeler le riche symbolisme, dans nombre de civilisations, du chiffre sept: ensemble parfait, totalité, cycle accompli, vie éternelle, renouvellement positif, dynamisme, etc. (cf. J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, coll. Bouquins, pp. 860-865).

Devient la route de l'Immigré

Il ne s'étendra pas sur « l'angoisse du départ ce chagrin dont personne ne parle », il la traduira autrement, avec retenue, par des non-dits, par la mention de rites semi-religieux comme, par exemple, la cérémonie des repas pris sur les genoux dans le train, enveloppés dans des « linges blancs ».

Mais Virgilio part surtout pour retrouver Anna. Son aventure commence comme un conte de fées, d'autant plus attendrissant que le héros n'est plus tout jeune: il part « En serrant dans sa main de coeur quelques sous rouillés ». Commencé avec la mention des sous rouillés dont nous ne connaissons le sens que bien plus loin dans le texte, le récit se termine de même, avec les sous rouillés, devenus talismans magiques, explicitement suggérés comme allégorie de « Anna et Virgilio réinventés ». En plein coeur de l'histoire, exactement au centre du récit, s'insère un chant dédié aux amants de vingt ans (« Terre, / Câline longtemps si possible / Le corps des amants de vingt ans »...). Dans le train qui file vers la frontière, caressé d'abord par la présence d'une dame âgée, en qui Virgilio a cru trop tard reconnaître quelque chose de la jeune fille qu'elle fut, puis par la vue, dans un compartiment, de deux amoureux « Enlacés entre ciel et terre / Comme deux branches d'oliviers », le souvenir de son premier amour fait surface. De caché qu'il était dans le coeur du vieil homme, dès l'étape suivante il renaît peu à peu à la lumière, auréolé de légende et chargé de symboles: l'âge d'abord auquel est né leur idylle (« J'avais 7 ou 8 ou 9 ans et elle aussi »)¹⁵, l'histoire des sous enterrés (et retrouvés plus de cinquante années après), le départ d'Anna et de sa mère pour la France où le père travaillait déjà depuis bien longtemps, les deux retours d'Anna en vacances, retrouvailles liées à un décor d'oliviers¹⁶ (« Anna a plus de quinze ans / Elle me regarde tailler les oliviers ou sarcler [...] Une ou deux années plus tard / Avant l'été / Elles sont revenues pour la dernière fois / Anna est belle tandis que je taille les oliviers »).

Voilà pourquoi, parti de Toscane, Virgilio passe par Zurich: là travaille son cousin Fortunato qui, lui, connaît l'adresse d'Anna.

Ainsi, ce texte merveilleux (dans tous les sens du terme) nous conte le voyage d'un homme désormais âgé mais plein de lumière et d'amour. D'où la couleur bleue dont se

15 Quiconque a touché un peu à la littérature italienne revoit là en filigrane la première rencontre symbolique de Dante et de Béatrice, tous deux âgés de neuf ans, racontée dans la *Vita Nova*. Dante reverra Béatrice neuf années plus tard, et celle-ci le gratifiera d'un salut...

16 Riche est la symbolique de l'olivier tant dans l'Antiquité gréco-latine que dans les traditions juive, chrétienne, islamique ou orientale: paix, fécondité, protection, lumière, paradis... Chez Gérard Gelas, il est intimement lié au travail de l'homme et devient emblème de vie, d'humanité, d'amour. Dans *Chants pour le delta...*, un texte s'intitulait précisément « *Les oliviers* ». Il évoquait un temps d'avant l'humanité, d'avant le temps, comme si l'olivier lui-même représentait le temps et les hommes:

Il était un temps où les oliviers n'existaient pas

Sais-tu?

Un temps où les horloges se marquaient avec de la poussière
d'étoiles

Et où les hommes

N'existaient pas non plus.

C'était avant la lune et le soleil [...] (p.15)

teinte son voyage (non, il ne lui arrivera aucun malheur en chemin, Gérard Gelas ne veut pas nous proposer un « mélo »), d'où la communion avec les autres exilés de l'humanité qu'il rencontre, d'où la fin fabuleuse de ce voyage en bleu; d'où aussi la signification que finit par revêtir la quête d'Anna.

Les voyages de Virgilio et de Laura s'effectuent dans deux directions diamétralement opposées. La barque descend le Rhône jusqu'au delta et à la mer. Le lieu géographique n'est pas nommément désigné mais des périphrases évoquent « la terre des taureaux » et « le ciel des flamants roses ». Une étape s'effectue dans un château sur la rive. L'arrivée à la mer coïncide avec la mort de Laura. Dans la dernière scène, Alain est seul sur la berge, la barque est partie au large. Virgilio par contre va vers le Nord. Il voyage en train jusqu'à Zurich; une fois obtenue l'adresse d'Anna, il poursuit son chemin à pied. Ce n'est qu'à douze kilomètres de Paris qu'il prend un autobus, puis le métro. Si Laura fuit la vie, Virgilio fuit la mort qui plane sur son village. Retrouver Anna, ce serait retrouver la vie. Mais il ne retrouvera pas Anna et, comme Laura, il s'évanouira: l'Europe du Nord est, comme la mer dans *La barque*, l'espace d'où l'on ne revient pas.

Les voies et les moyens de transports utilisés sont en relation directe avec la signification des voyages. Il sont particulièrement nombreux dans *Virgilio*...¹⁷

Le train qui emporte Virgilio et qui, avant lui, a emporté tant de voyageurs, est bien symbolique du destin. D'ordinaire moyen rapide d'échanges et de communications, ici, il a la vélocité de l'inexorable (à certaines pages revient comme un leitmotiv la mention du train qui « file vers le Nord », qui « fil[e] vers le silence », tandis que la campagne aussi « file »), la froideur du métal et des horaires (le repas partagé sur les linges blancs, sorte d'« ultima cena », introduit un moment d'éternité et d'humanité, suspend provisoirement le cours du temps), il file vers les pays d'où l'on ne revient pas. Pour les émigrés, il marque l'arrêt de la vie (« Et les vies arrêtées aux trains de l'exil »...). Image du destin, il est aussi le piège, l'araignée qui tisse sa toile. A partir du jour où un indicateur ferroviaire a été « cloué »¹⁸ sur le mur du café, le village s'est dépeuplé:

Depuis
Il y a une toile d'araignée dans le fiasco
A moitié plein et délaissé
Il y a une toile d'araignée sur le village
A moitié vide abandonné

Si le train est le moyen de transport des émigrants¹⁹ (et des amoureux), l'avion, d'ordinaire expression du rêve humain, est le moyen de transport des gens trop aisés et

17 En effet, outre le train, la route, l'autobus et le métro, sont présents aussi l'aéroport et les avions et, sous forme d'images, le fleuve, les barques et le port.

18 La précision des clous introduit l'idée de supplice, de martyre.

19 Dans *Chants pour le delta*... le train qui part de Marseille est le train des émigrants: cf. *L'immigré*, pp. 27-31:

Et dans la nuit le train de l'immigré comme on dit filait déjà
Vers Paris ou l'Allemagne ou la Suisse
Mais là

blasés. Virgilio, par curiosité, est allé rêver à l'aéroport de Zurich: les voyages d'affaires et le tourisme de luxe y sont, par dérision, décrits à travers le regard d'un chien de salon. Plus humain et plus libre apparaît donc le voyage à pied, puisque notre marcheur de soixante ans passe la frontière franco-suisse sans même s'en apercevoir, en compagnie du soleil.

Chez Laura aussi le train et le ciel ont l'attrait du départ. Mais Laura est dépressive, et où pourrait-elle partir? Il lui suffit de rêver en regardant la voie ferrée qu'elle aperçoit de sa fenêtre, son fauteuil est placé de sorte que l'on voie « les rails qui partent là-bas » (I); au mur de son salon est fixée « une carte du ciel »...

Les deux éléments symboliques de la pièce sont essentiellement le fleuve et la barque. Le fleuve a toujours été métaphore du temps, de l'écoulement de la vie, de l'existence humaine; le courant de ses eaux peut être courant de vie ou de mort et la descente vers l'océan cheminement vers le renouvellement ou l'anéantissement²⁰. Ici il représente la descente vers la mort, choisie délibérément par Laura. Quant à la barque, si la tradition chrétienne en fait l'instrument qui favorise la traversée de l'existence, élément rassurant, les traditions antiques, gréco-latine, celtique, égyptienne... l'associent à la mort, elle effectue le passage dans l'autre monde; si elle peut être berceau, elle est plus souvent cercueil.²¹

On ne peut échapper à la loi du temps: Laura a peur des rides qui se préparent et veut éviter la déchéance physique. Mais inversement, quand elle voudrait arrêter la barque et sortir du courant, elle est ligotée par les clauses du contrat qu'elle a signé: il est impossible de revenir en arrière (à plusieurs reprises il est dit que l'agence est vraiment très efficace, très organisée, et prévoit absolument tout). Une dizaine de fois au moins dans la pièce, sous l'emprise de la mélancolie ou de la contrainte, elle est amenée à dire qu'il lui faut « partir sans [se] retourner ». Nous avons là comme un passage orphique des enfers, inversé: il ne s'agit plus de tirer une Eurydice hors du royaume des morts, mais bien d'y pénétrer.

Laura part sans bagages, ils sont inutiles (elle a hésité entre prendre son sac ou non), c'est son partenaire qui le lui rappelle. Virgilio non plus ne semble pas avoir de bagages, à nulle reprise ce détail (qui est loin d'être mineur) n'est mentionné. Seul le repas dans le linge blanc est signalé. Partir sans bagages c'est se détacher de ses biens, de sa vie, de ses habitudes; c'est tourner la page. Pour Laura c'est quitter la vie, pour Virgilio c'est quitter

Les mouettes venues d'Afrique comme des reines en traîne au grand
bateau

Ne suivraient pas [...]

20 Ceux qui aiment la poésie italienne connaissent sans doute la belle et célèbre poésie d'Ungaretti, *I fiumi* (in *L'allegria*), dans laquelle le poète, à l'occasion d'un bain pris dans le fleuve Isonzo, a repassé en mémoire les différents fleuves de sa vie. Plus sombre la poésie de Montale: « I grandi fiumi sono l'immagine del tempo, / crudele e impersonale [...] » (*L'Arno a Rovezzano*, in *Satura*).

21 Le train, associé à la barque et à la mort, était déjà présent dans *Chants pour le delta...* où lui était consacré un texte entier que parcourait le leitmotiv « Va train va... »... (pp. 71-72):

[...] Sois les rails et la nuit et le sommeil des anges
qui câlineront nos vies comme hier comme le sable
Sois la barque solitaire et la route des enfers
Et ne t'arrête pas même si tu vois le panneau
Eternité. [...]

pour toujours son village²². Ni l'un ni l'autre n'ont accompli de rites avant de partir, car il n'y avait plus personne pour penser à eux²³.

Dans les itinéraires de Laura et de Virgilio, très peu d'attention est accordée au paysage. Ce n'est pas tant la découverte d'autres espaces qui agrémentent leur voyage que la découverte de gens. Les voyages sont aussi propices aux rêves.

Laura rencontre celui qu'elle croit un esulé comme elle, et cette rencontre, meublant soudain le désert de sa vie, lui fait regretter la décision qu'elle a prise. Virgilio part seul, mais son parcours est semé d'étapes qui sont autant de rencontres avec des frères humains, travailleurs émigrés ou laissés pour compte.

La première a lieu à Milan, ville bruyante et silencieuse à la fois, où « les oiseaux de tôle » « passent au ras du ciel en hurlant », où le train se lève « en place du soleil au-dessus des buildings », mais où les gens ne se parlent pas. Dans la ville de pierre, Virgilio croise Leonardo, ramasseur de mégots, qui, ne pouvant communiquer autrement avec les citadins pressés et indifférents, demande sans relâche l'heure aux passants. Sa quête est celle des délaissés des grandes villes modernes:

[...] il y a bien d'autres villes
Où la seule façon de parler consiste à demander
« Quelle heure il est? »
Ah! je ne connaissais pas le vrai silence de la ville
Leonardo me l'a chanté...
Le vrai silence des villes
Quelle heure est-il? Quelle heure il est?

Dans le train qui l'emmène de Milan à Zurich, Virgilio a pour compagnons de route deux travailleurs émigrés qui rentrent en Suisse en cette fin d'été: l'Italien Giuseppe et le Turc Nâzim. Leur présence est l'occasion de raconter leur histoire et d'exprimer la douleur de trajets qui sont des retours à l'exil. Giuseppe en a perdu son identité, il est « Fils de... / De la Nuit et de la Misère »; pour lui recommence « la nuit de l'exil » et les poteaux qui défilent sont autant de visages d'enfants qui crient... Giuseppe est parti pour eux, eux aussi partiront pour leurs fils. Ainsi, une fois la chaîne amorcée, l'exil apparaît-il comme inéluctable.

Nâzim creuse le sous-sol du métro à Genève, dans le but de construire sa maison à Ankara. Miné par la silicose, lui non plus probablement ne reviendra pas. Il ne peut que

22 Ceux qui, dans la réalité, ont précédé Virgilio sont partis avec des bagages. Nous avons tous en mémoire la traditionnelle photo de l'émigrant chargé de ballots et de valises en carton tenues par des ficelles. Gérard Gelas ne s'encombre pas de ces clichés. Les émigrants évoqués dans le récit emportent les objets qui leur parlent de leur histoire: quand Anna et sa mère sont parties, elles ont emporté « la chaise de la petite Anna », une paire de draps, leur machine à coudre, et bien sûr la photo des grands-parents: objets de première nécessité, mais aussi objets talismans.

23 Le récitant signale quelques rites qui intercèdent pour le retour ou rassurent la famille. L'épouse de Giuseppe a cassé une cruche quand il est parti et en a enterré les morceaux. Les Portugais déchiraient en deux une photo: une moitié était laissée à la famille, ils renvoyaient l'autre moitié dès qu'il avaient passé la frontière, pour faire savoir qu'ils étaient sains et saufs.

s'évader dans le rêve d'une ville de conte des mille et une nuits où un jour il aura sa maison, « entourée de minarets mauves / Et de figuiers géants chargés d'enfants / Qui chantent comme des sources fraîches ». Le sous-sol du métro est peuplé d'artistes, dit-il, qui ont un nom chez eux mais qui, dans leur exil, ne sont plus que des étrangers²⁴.

A Zurich, Virgilio va voir son cousin, serveur depuis vingt ans dans un grand restaurant. Fortunato le bien nommé semble un homme heureux, mais le récit de leur soirée, qui part en rêve où la réalité se transfigure, semble se terminer, comme l'histoire de Cendrillon, en évanouissement de la fête. Cette fin étrange, à double sortie, annonce l'étonnante issue du voyage de Virgilio. Le dernier personnage qu'il rencontrera, dans le quartier de la Goutte d'Or à Paris, un « grand Noir emplumé », Paolo cracheur d'oiseaux, sorte de sorcier - magicien, sera celui qui fera aboutir son voyage terrestre et le lancera vers un autre voyage, dans la légende...

Car le cheminement de Virgilio est aussi semé de rêves et de retours au passé: excursions dans le temps, détours dans le mythe. Ces voyages mentaux sont suggérés dès le début du texte par l'image symbole du temps qu'est le fleuve, mais aussi par celle de la cathédrale, chargée d'une mémoire que nous ne savons plus lire:

Et voici les visages perdus elle lui l'ami les autres
Qui vont dans le courant de ces fleuves s'échappant
Des cathédrales dont nous ne comprenons plus les tissages de
pierre²⁵

Les différentes étapes du parcours, les lieux, les bruits, sont autant d'occasions pour la pensée de s'évader, de parcourir d'autres itinéraires; ils déclenchent le mécanisme du souvenir. Peut-être parce que l'âme est stimulée par le vin, le bruit des embouteillages de Milan devient le bruit des troupeaux qui rentraient des pâturages quand Virgilio était enfant, et réveille en lui les récits des bergers qui allaient périodiquement de Toscane en Sardaigne, comme charbonniers... récits où l'expatriation déjà était sentie comme un danger. A l'aéroport de Zurich, où il est allé se promener sous la conduite d'un chien aveugle (car il sait parler avec les chiens), la vue des avions et la nuit tombant sur l'aéroport font voler son esprit vers l'enfance: c'est dans ce décor que nous est raconté l'épisode clef de la pièce: Anna, les sous enterrés, le départ de la fillette et de sa mère...

La compagnie de Giuseppe et de Nâzim ranime chez Virgilio le souvenir de ses sept frères partis avant lui, « sept énigmes lointaines ». Leur histoire est contée comme une

24 Le récit offre un beau diptyque de la vie de l'émigré en qui il y a la vraie légende, celle du pays d'où il vient, ce pourquoi il est parti et espère rentrer, et la vraie réalité, le statut de l'étranger, les insultes à supporter, la maladie. Beau et douloureux est le texte (déjà signalé note 19) intitulé « L'immigré » des *Chants pour le delta*... L'histoire de Nâzim en semble une reprise:

A chaque pelletée de terre l'homme ajoutait un peu de sel
Pour fournir au ciel livide un prétexte de larmes [...]
Et lui avec des chants étrangers plein la tête le voici enchaîné
A l'oratorio du marteau-piqueur pour lequel sa vie se consume...
(p.27)

25 Le mot « tissages » renvoie au fil: le fil du temps, des Parques, d'Ariane, de la vie, la toile de Pénélope...

légende, avec ses vides et ses détails anodins qui laissent filtrer sentiments et non-dits: l'un est à Hanovre, un autre en Amérique, un autre est parti à pied jusqu'en Norvège et a peut-être atteint « le toit du monde », les quatre autres où sont-ils?... Virgilio égrène leurs départs, aucun n'est revenu, rares ont été leurs lettres, et disaient-elles la vérité ou n'inventaient-elles pas de fabuleuses destinées? Eparpillés dans le monde, voire disparus, les sept frères de Virgilio, tous les sept partis un à un du village, sont une métaphore de la diaspora italienne par laquelle se sont défaits des familles et des villages entiers. Ils assument désormais une dimension mythique et le message des trois derniers est une leçon de sagesse.

Large est la part du rêve également dans *La barque*, puisque ce voyage est l'accomplissement de la dernière volonté - et donc le dernier rêve - de Laura: un week-end à deux avec un homme qui la désirera et qu'elle désirera, un voyage de noces. Dans l'embarcation, tout est prévu: une malle contient de quoi manger pour deux jours, du champagne, et même une robe blanche qui pourrait être une robe de mariée; le soir la barque est éclairée par une guirlande lumineuse; le partenaire récite du Rimbaud... Comme le contrat interdit que soient prononcés les mots « mort » ou « mourir », les clients peuvent imaginer une autre fin. Il ont « le droit de rêver à quelqu'un. A un wagon-retour [...] Le droit de rêver avec quelqu'un » (II), le droit de connaître un dernier amour (« le temps d'aimer ce type que vous aimerez sans doute à jamais »).

Une étape a lieu dans un château sur les bords du fleuve, un « château de théâtre », précise la didascalie pour en souligner l'aspect factice. Comme avec ses autres clientes, Alain y joue une comédie à laquelle Laura croit. Pathétique en devient le jeu de rôles qu'ils se partagent, et qu'elle confond avec la réalité: là apparaît plus intensément son désir d'une vie de couple complice et celui d'avoir un enfant.

« C'est un beau voyage... » (II) murmurait Laura en s'éveillant après la première nuit dans la barque. « Nous serons des voyageurs à jamais... » (III) dit-elle quand ils y retournent après l'étape et qu'il la porte dans ses bras comme une jeune mariée, résignée désormais à ce que cette barque soit leur (et dernière) demeure.

A la fin de la pièce, l'embarcation illuminée file vers le delta tandis qu'Alain est resté sur la rive. On ne saura plus rien de Laura, endormie sous l'effet de quelque narcotique. L'agence a mené à bien le travail dont elle était chargée: la cliente retourne au néant (à la mer), accomplissant ainsi sous forme allégorique le destin qui est celui de tous, à la différence que chez elle il s'agit d'un élégant suicide.

Virgilio aussi disparaît, de façon moins rationnelle, si toutefois il est possible de parler de rationalité pour l'une et l'autre des deux fins. Sa disparition coïncide avec son arrivée au but, une arrivée qui a lieu trop tard, compensée par une fin de légende.

A Paris, pour la première fois dans tout son périple, Virgilio est interpellé par un agent de police, car il s'est mis à danser avec deux jeunes filles sur le parvis de Notre-Dame, et ce geste a choqué le représentant de l'ordre public. Or Virgilio n'a pas de papiers, si ce

n'est celui où est griffonnée l'adresse d'Anna et qu'il ne veut pas donner²⁶. C'est ainsi qu'Anna, de simple souvenir et amour d'adolescence qu'elle était, devient, selon un processus fréquent en poésie, allégorie à plus vaste échelle, symbole de l'identité de l'émigrant:

Je vais avec pas grand chose Monsieur l'Agent
Alors permettez que je garde le seul papier
Que j'aie
C'est un prénom de femme sans nationalité
Elle s'appelle Anna
Elle est Grèce ou Maroc Egypte Espagne Portugal ou Italie
Elle est ma vie et d'autres pays aussi
Anna.

La quête d'Anna devient le papier, le droit de passage, et « Comme on n'a pas encore trouvé le moyen / De passer des menottes aux étoiles filantes / L'agent laisse filer Virgilio ».

Mais Paris - ou plus généralement la France, ou encore l'étranger - est « ce pays d'où nul n'est revenu ». Pas plus que ses sept frères et que les autres habitants de son village, pas plus que Giuseppe ou Nâzim Virgilio ne reviendra. Tous ont été « mangés par les loups », Virgilio, lui, s'envole.

Il est déclaré clairement, au début du récit, que Virgilio a pris le train « pour aller au pays des Loups! ». Cette périphrase est dérivée d'une parabole narrée par les anciens quand Virgilio était enfant. Elle s'insère dans la première étape du périple, lorsque, à Milan (et donc en Italie, quand il est encore temps de revenir en arrière), le processus de métamorphose des bruits lié à l'ascension du cours du temps le renvoie aux récits des premiers migrants de son village, ceux qui, à certaines périodes de l'année, allaient travailler aux charbonnières de Sardaigne. Les anciens racontaient, durant les veillées, l'histoire de Pepe Barrala qui, s'étant éloigné du camp, fut mangé par les loups, et dont on ne retrouva que « ses Pieds dans ses Chaussures! Et Rien d'Autre ». Et ils soulignaient combien il était important que cette histoire se transmette de génération en génération (« quand vous aurez des enfants à votre tour vous pourrez leur raconter en mangeant des châtaignes / Pepe Barrala bouffé par les loups... PEPE BARRALA BOUFFE PAR LES LOUPS ! »). On connaît la signification des loups dans les contes. Ici les loups, ce sont la ville, la région, le pays par lesquels l'émigrant est happé et dévoré. D'où la valeur allégorique de l'histoire de Pepe Barrala, car ceux qui sont partis ne sont jamais revenus:

Virgilio se dit que peut-être tous les migrants ont été bouffés
par les loups²⁷

26 Les éléments les plus concrets de la vie ne sont pas abordés dans ce texte en dehors de la civilisation bureaucratique: Virgilio a passé à pied la frontière franco-suisse, mais on ne sait comment, dans le train, il a pu échapper aux contrôles de la frontière italo-suisse, et cela n'a aucune importance.

27 Virgilio a donné un peu de sel à Anna quand elle est partie en France, car, dit-on, il fait reculer les loups.

Au village les absences n'ont même plus été remarquées
Plus personne n'est rentré de Sardaigne ou d'ailleurs en quelques
années.

Arrivé au quartier de la Goutte d'Or, Virgilio n'a pas retrouvé Anna. Disparue, Anna. La maison qu'elle habitait avait brûlé. Virgilio, à son tour, n'a plus qu'à disparaître. Il joue le seul bien qu'il lui reste, les sous rouillés, au jeu de Paolo cracheur d'oiseau qui promet le retour au bonheur de l'enfance et du pays natal. Et il gagne! Et il s'envole... Envoyé, Virgilio, à sa façon, a retrouvé Anna, elle aussi évanouie.

Comment finir le récit autrement sans sombrer dans le mélodrame ou la bluette? Quelles auraient pu être les retrouvailles d'un Virgilio et d'une Anna de soixante ans? Anna était désormais « une vieille » (ce mot n'est pas péjoratif en italien). Et Gérard Gelas avait déjà traité le sujet, le menant à son terme dans un beau texte des *Chants pour le delta, la lune et le soleil*²⁸ intitulé *Les vieux*. Même si aucun préambule n'explicitait la scène, on pouvait comprendre qu'il s'agissait des retrouvailles de deux amoureux, quarante ans après:

« C'est bien toi » lui dit-il et elle lui disait que « oui »
Elle lui disait que oui
Et il la revoyait quand elle avait vingt ans
Il y a de ça... il y a de ça...
Et il la revoyait il n'y a pas si longtemps que ça [...]
Appareillant elle et lui accrochés au vaisseau gémissant d'un papyrus
Accrochés à leur amour
Ils étaient là face à face comme deux oiseaux
Figés par l'éternité des coups secs des chasseurs
Ils étaient comme la mort comme la vie
Elle la vieille lui le vieux
« C'est bien toi » disait-il et elle lui disait que « oui »
[...] elle et lui murmuraient:
« Mon amour »

Virgilio, l'exil et la nuit sont bleus ne se termine pas avec les retrouvailles de deux « vieux ». Le récit finit en conte fantastique, merveilleux, en fable pour enfants. Ce sont d'ailleurs les enfants de la Goutte d'Or, les petits d'émigrés, les poulbots d'aujourd'hui, qui assistent, heureux, à son envol.

Les enfants, dont la logique n'est pas celle des adultes, ne s'étonnent pas de détails irrationnels. Pour fêter cette victoire, « Ils organisent ce soir-là à la Goutte d'Or / Un grand bal étoilé ». En plein cœur du Paris des années 70, nous sommes partis dans la légende. Il faut des yeux enchantés comme ceux de Virgilio pour « infiltr[er] des étoiles de mer / Dans les embouteillages / Et des rosiers grimpants autour des fenêtres HLM ». Il faut des yeux de saint ou d'illuminé. Par la transfiguration du réel qu'il opère, par la sérénité qui accompagne chaque étape de son parcours, par l'amour qui le gouverne et par son ascension finale,

28 Cf. note 1.

Virgilio dépasse le stade humain et atteint le sacré²⁹. Mais son envol est aussi un refus du monde civilisé. Dans un spectacle de 1972, *L'éclipse de l'Indien*, le protagoniste, en réaction aux convenances et à l'hypocrisie de la société, devenait Indien et à la fin s'envolait.

Virgilio n'a pas, comme les vieux des *Chants pour le delta*, retrouvé son amour vieilli. Grâce au bon cracheur d'oiseaux qui « secoue des oliviers de rêves » il est devenu « migrant d'éternité ». En jouant ce à quoi il tenait le plus, les sous rouillés de son enfance, il a gagné « un voyage », son dernier voyage, vers l'identité, vers l'amour, vers Anna.

Laura, à la fin de *La barque*, veut à nouveau vraiment disparaître. Ce dernier week-end en amoureux a été pour elle une ultime occasion qui ne pouvait se solder que par un échec, en vertu du contrat qu'elle avait signé. Si Virgilio s'envole et disparaît dans un élan d'amour, Laura dérive et sombre par manque d'amour. Virgilio a hâte de jouer, Laura a hâte d'en finir (« Il n'y a rien à dire... seulement que ce week-end est trop long... c'est la seule chose que je regrette... qu'il soit trop long... », IV).

Au-delà des considérations sur les problèmes de société (émigration, civilisation déshumanisée, injustices), au-delà des thèmes usés de la solitude et de l'incommunicabilité, c'est un hymne à l'amour que délivre Virgilio, et une invocation à l'amour que lance Laura. Car l'amour est la force qui nous guide dans le voyage de la vie, jusqu'au bout de l'existence. C'est ce qu'avaient si bien exprimé les « vieux » amants des *Chants pour le delta...*, qui, en se revoyant, murmuraient ces mots fossilisés mais toujours vivants, surannés et pourtant toujours neufs, ces mots simples et tendres³⁰:

Mon amour... Mon amour...

Brigitte URBANI
Université de Provence

29 Dans un ouvrage publié en 1972, où il retrace l'itinéraire du théâtre du Chêne Noir depuis sa création, Gérard Gelas expose en ces termes le but de son théâtre engagé: « Ce que nous voulons de toutes nos forces, c'est l'abolition de cet ordre social inique, mais pour retrouver le centre, cet instant incroyable où l'homme devient lui-même la plus haute forme du sacré. » (Gérard Gelas, *Théâtre du Chêne Noir*, Stock, coll. Théâtre ouvert, 1972, p. 151)

30 C'est sur ces mots que se termine le texte.



VOYAGES CRÉATIFS : SHAM'S ET « LECONTE DE LISLE »

La présente réflexion est une traversée. Dans l'espace et le temps. D'abord parce qu'elle se présente dans l'île de la Réunion où j'enracine mon voyage¹, comme l'homme de théâtre dont il s'agit, comme le sujet du spectacle. Ensuite parce que ce spectacle porte sur un objet un peu oublié et dont le voyage n'est pas terminé: un poète et son œuvre déchirés d'absence entre notre île et notre métropole. Enfin parce que le spectacle dont il s'agit a voyagé dans les projets de son créateur, voyage encore aujourd'hui sur l'île et voyagera bientôt dans l'ailleurs, s'appêtant à appareiller pour le monde, si le temps le permet.

Lorsque j'ai vu le spectacle intitulé « Leconte de Lisle le Réunionnais », dans l'un des petits théâtres de St Denis, nouvellement construit par son animateur, tout proche de l'université, j'ai tellement apprécié cette recherche que j'ai demandé à rencontrer l'auteur metteur en scène comédien du spectacle pour en savoir plus.

A la question de ses origines², Sham's répond qu'il est le produit de plusieurs voyages: sa mère malgache, d'ascendance asiatique, son père comorien, musulman, et douze ans d'études et de carrière professionnelle en France³ ont fait de lui, dit-il, un hybride. Est-ce la raison pour laquelle il a décidé de « poser ses bagages » à la Réunion ? « J'aime les aéroports. C'est là que je me sens bien. Depuis le XVII^e siècle, cette île vierge à l'origine est peuplée de population en transit⁴ ».

Dans un précédent spectacle intitulé « Z'histoires Rosette », Sham's a créé 10 personnages à lui tout seul qu'il a promenés en Afrique et dans tout l'océan indien, mélangeant français et créole dans un one-man-show dont on se souvient. Des producteurs parisiens, pensant qu'ils avaient trouvé en lui le comique qui aurait pu jouer des sketches « afouicains » dont le public raffole sans être accusé de racisme, se sont vu opposer une fin de non-recevoir. Sham's « ne mange pas de ce pain-là ». Il préfère monter des spectacles sans frontières, pour le public de la Réunion d'abord, et « pour d'autres si ça les intéresse ».

Son premier spectacle avant Paris s'intitulait: *Le chariot de terre cuite de Cudraka* : la légende hindoue reprenait dans l'Océan Indien le mythe méditerranéen du chariot de Théspis. Tout un programme! Puis ce fut Rosette, puis...

« Plutôt que d'inventer péniblement dans une cave parisienne des nouveaux sketches comiques, j'ai pensé que ce serait plus facile et plus agréable de m'enfermer dans un

1 Contrairement à la tradition respectable je crois à l'importance épistémologique de la présence du chercheur dans la recherche et je regimbe devant l'hypocrisie qui consiste à avancer masqué derrière le « nous » de convention, surtout quand on est partie prenante dans la recherche. Depuis septembre 98 je suis professeur à l'université de la Réunion, spécialiste de théâtre britannique et acteur metteur en scène amateur.

2 Dans l'entrevue télévisée que j'ai réalisée avec la participation de l'antenne audiovisuelle de l'Université.

3 Sham's est un pur produit des Etudes Théâtrales de Paris III

4 Voir: Fouques, Hippolyte: « Au long de la vie réunionnaise » in *Histoire de la Réunion*, Saint Denis, Drouhet 1925.

studio à la Réunion, pas trop loin de la plage et d'enregistrer une quinzaine de poèmes de Leconte de Lisle. »⁵

Mal lui en prit! Le projet d'enregistrement est devenu un spectacle, puis un livre et - bientôt espère-t-il - un film, de quoi absorber Sham's pendant plus d'un an et « ça continue! » Le spectacle dont le succès ne fait que se confirmer à chaque reprise rencontre un succès grandissant.

Le décor conjugue trois lieux en un. En cour, une table de travail, le lieu de l'écriture; une tribune vers le centre où viendront témoigner ou déclamer les personnages, le lieu de la parole; un manchy en jardin, le lieu du rêve - et du poème du même nom:

Le manchy

Sous un nuage frais de claire mousseline
Tous les dimanches au matin
Tu venais à la ville en manchy de rotin
Par les rampes de la colline.⁶

Il s'agit de la jeune Marie-Elixène de Lanux, le premier amour du poète, morte très jeune, dont il rêvera jusqu'à sa fin, lorsque reparti en métropole après les trois mois de traversée pour cette espèce d'exil des origines que connaissent tous ceux qui ont vécu dans l'île, il revivra cette scène première de sa rencontre avec la femme aimée, mystérieuse, vaporeuse, sensuelle et ironique à qui il lit ses premiers poèmes.

Puis nous le voyons évoluer, lors de son troisième et définitif séjour en métropole, dans le tourbillon poétique et politique parisien de la révolution de 48 où il milite et participe avec Lacaussade, autre poète réunionnais, aux événements qui entourent l'abolition, treize ans après les Britanniques, de cet esclavage qui enrichit les colons dont fait partie son père, dans les territoires de l'au-delà des mers. C'est ce militant, polémiste et orateur, que l'on découvre au centre du spectacle:

Le Conservateur - Dès son arrivée à Paris il retrouve activement le mouvement révolutionnaire. Il écrit dans les journaux et clame désormais tout haut ses opinions républicaines et son anti-esclavagisme.

Charles: (*il monte à la tribune*)-

Citoyens, citoyennes, Entre toute les plaies qui rongent le corps social, il en est deux plus flagrantes et plus profondes: l'oppression et la misère.⁷

Pendant tout le spectacle en effet, le poète est en compagnie d'un personnage qui l'accompagne tout au long et qui se présente d'entrée de jeu comme le Conservateur du musée Leconte de Lisle que le public est censé être venu inaugurer, et pour la création

5 Sham's et Michel Caubet: « Leconte de Lisle le Réunionnais ». Livre d'accompagnement d'un CD où Sham's dit 40 poèmes d'accompagnés de musique. Sham's éditions, St Denis, 1996.

6 *Ibidem* p. 113.

7 « Leconte de Lisle l'insoumis », texte dactylographié, février 1998.

duquel ce même public sera invité à signer une pétition à la sortie. Ce Conservateur d'un musée encore imaginaire est un homme de l'île qui connaît le poète, l'accompagne, le soutient et le présente; lien vivant entre le passé et le présent; entre la scène et la salle, entre le présent et la mémoire, entre le vrai et le faux, entre la Réunion et l'ailleurs... Sham's joue le rôle de Sham's⁸

Le texte est un montage qui conjugue la correspondance, les discours du poète, ses poèmes et les commentaires du Conservateur, ainsi qu'une partie romancée.

Le Conservateur :-Mesdames et Messieurs, Leconte de Lisle a
69 ans ce jour où l'académie française l'admet enfin en son sein.
Il ne lui reste plus que sept années à vivre.....

Misère amoureuse, misère matérielle, misère politique, désillusion philosophique et injustice littéraire. Leconte de Lisle aura connu tous les malheurs dans son existence.⁹

La sympathie du Conservateur pour le poète dont il garde la mémoire se marque non seulement dans sa façon de présenter sa vie mais aussi dans le soutien qu'il lui apporte. Lorsque Charles parti prêcher la bonne nouvelle révolutionnaire est reçu à coups de pierres par les Bretons, c'est dans les bras du Conservateur qu'il s'effondre de désespoir. Moment très émouvant pour le spectateur « métro » que j'ai été: serait-il possible que l'hostilité larvée que les populations de ces îles nourrissent parfois vis-à-vis des « zoreilles » puisse parfois se transformer en amitié ? Au reste, Leconte de Lisle que la première version de la pièce appelait « l'insoumis » est devenu « Le Réunionnais » dans la version définitive .

C'est ainsi que l'on assiste à un spectacle qui relève de la réalité d'une réhabilitation. Leconte de Lisle n'est pas le poète de l'art pour l'art que ses adversaires et des décennies d'enseignement ont fait de lui. Sham's et Michel Caubet ont découvert en lui un explorateur de territoires connus dans le monde entier, mais auxquels il donne une valeur spirituelle. La perfection de la forme n'est pas une fin en soi mais un moyen de transport, comme le chariot de Thespis, un véhicule dans la recherche de l'absolu que l'adolescent a amorcé dans le paradis de son île. Les poèmes dont résonne le texte sont des visions. La résurrection d'Elixène à la fin de l'évocation et la réunion du vieux poète et de sa muse dans le manchy expriment la raison d'être de toute une vie.

Elle exprime aussi l'ambition de nombreux militants de la littérature qui sont parvenus récemment à ramener les cendres du « Réunionnais » au cimetière où le poème accompagnait déjà l'être aimé à la fin du « Manchy »:

Maintenant, dans le sable aride de nos grèves,
Sous les chiendents, au bruit des mers,
Tu reposes parmi les morts qui me sont chers.
O charme de mes premiers rêves !

8 Le nom de Sham's, abrégé de Chamsiddine, véritable nom de cet homme de théâtre, ne manquera pas de faire sourire les anglicistes. « Quelque chose de l'hypocrisie » s'exprime toujours chez les acteurs si l'on se souvient que le grec désignait de ce nom les comédiens qui ne sont jamais « ni tout à fait (eux)-même(s) ni tout à fait un autre ».

9 « Leconte de Lisle l'Insoumis », *ibidem* p. 18

Ces mêmes militants qui publient la collection des poèmes réunionnais, qui pressent un disque compact, qui transportent leur évocation jusqu'au studio de danse Golovine en Avignon pendant tout le mois de juillet 1999 et s'apprêtent à « tourner » en Afrique et dans les océans, jusqu'au début du nouveau millénaire, sont les mêmes (avec quelques autres spectateurs et lecteurs convaincus comme moi) qui pressent pour que soient rééditées les oeuvres complètes et que les quelques ouvrages disponibles le soient dans la patrie du poète où jusqu'à présent il n'était guère connu que de quelques spécialistes, comme de son vivant:

Le Conservateur.- Il est prêt à abandonner sa carrière de poète et à retourner à la Réunion, braver les menaces de mort. Il sollicite un poste d'enseignant dans l'île. On ne lui répond même pas. Ironie de l'histoire, Mesdames et messieurs, aujourd'hui un des plus grands lycées de l'île s'appelle « Lycée Leconte de Lisle ».¹⁰

On s'aperçoit alors que le poète dont il s'agit fut tout autre qu'un esthète détaché des réalités terrestres. Il a non seulement dénoncé les tares de la société de son temps, mais il en a été victime, attaché qu'il était à son idéal humaniste et spiritualiste. Jean-Paul Sartre a écrit de lui dans un long chapitre consacré au poète et à son oeuvre:

Il se définit par l'idéal, c'est à dire par l'irréalisable; le non-être de l'homme, revendiqué, devient le tremplin qui lui permet de bondir dans l'éternité.¹¹

Avec cette pièce, Sham's s'inscrit dans un courant qui se développe dans tout le monde francophone où l'usage du français et l'appréhension de sa littérature procède non d'une intention dominante ou néocolonisatrice comme certains extrémistes le soutiennent ici ou là, mais d'une démarche de métissage des cultures, indispensable au développement de la paix. Leconte de Lisle était mal connu à la Réunion où on le trouvait trop français; il est mal connu en France où on oublie qu'il est d'abord réunionnais. Mais Sham's est prêt à le faire voyager.¹²

Jean POITEVIN
Université de la Réunion

10 « Leconte de Lisle l'Insoumis », *ibid.* p. 10;

11 Jean-Paul Sartre: *L'idiot de la famille*, tome III, p.341-343. « Névrose et prophétie » consacre une longue étude à la personnalité de Leconte de Lisle.

12 Son prochain projet est une adaptation de *l'Avare* de Molière en créole...

AMNON SHAMOSH, HOMME DE THÉÂTRE AU KIBBOUTZ, ET LE BON USAGE DES VOYAGES

 i nous avons choisi de présenter l'écrivain israélien Amnon SHAMOSH, c'est parce qu'il est membre du kibboutz Maayan-Baruck depuis sa création¹. Amnon SHAMOSH est né en 1929 à Alep en Syrie et arrive en Israël en 1938. Il fait ses études secondaires à Tel-Aviv. Membre des mouvements de Jeunesse, il est engagé volontaire en 1946 dans l'organisation de défense du Palmah. Il fonde, avec d'autres camarades, le Kibboutz Maayan-Barouk situé à la frontière syrienne et libanaise. Il fut longtemps berger et Secrétaire Général de son kibboutz, animateur, enseignant et Directeur de l'École régionale. Il anime aussi des mouvements de jeunesse en Israël, en Afrique du Nord et à l'Ouest de l'Europe durant les années 1974-75. Il obtient sa Licence à l'Institut Beit-Berl et à l'Université Hébraïque de Jérusalem où il étudie la grammaire, la littérature hébraïque et la littérature anglaise. Il parle l'hébreu, l'arabe, le français et l'anglais. Il débute ses activités littéraires à l'âge de quarante ans. Dès lors, il ne cesse de publier de courtes histoires ; des romans ; des poèmes et des articles ; 16 livres et quelques cahiers.

Il reçoit le prix AGNONE de Littérature à Jérusalem et le prix de la Création du Premier Ministre en 1979 et 1994. L'écriture et la création deviennent alors ses principales occupations.

Ses oeuvres sont traduites en anglais, français, arabe, allemand, hollandais, espagnol, danois, russe, polonais, yiddish, japonais, italien, chinois, portugais et éditées dans des revues littéraires de nombreux pays. Ses poèmes sont chantés et enregistrés. En 1982, la télévision israélienne diffuse l'intégralité de l'histoire de sa vie et lui consacre une émission complète de six heures, sous forme d'interview avec notamment quelques personnalités l'ayant connu depuis ses débuts. En 1983 et 1991, son roman «**Michel Ezra Safra et fils**» est adapté pour la télévision israélienne en feuilleton de 7 épisodes. Cette série reçoit le prix de la meilleure création télévisée de l'année 1984. En 1986, il reçoit le prix «Chalom ALEHEM» et celui de la WISO-France en Littérature. Ses travaux de recherche sur le «**KETHER**» ont beaucoup intéressé le monde juif de la diaspora et d'Israël. Depuis quelques années, ses oeuvres et ses histoires sont étudiées dans de nombreuses écoles israéliennes, en diaspora et dans quelques Universités étrangères. Ses histoires et ses poèmes sont regroupés aussi dans des anthologies hébraïques et en langues étrangères.

Récemment, il a écrit des scénarios de films pour la télévision et le cinéma. Sa pièce «**Le kibboutz est, le kibboutz est, le kibboutz...**» a été primée par le Comité culturel gouvernemental. Le mouvement «**Ihud**» auquel s'affilie son kibboutz, par l'entremise de son Comité culturel, a essayé de trouver des moyens financiers pour la mise en chantier d'un film fondé sur cette pièce.

¹ Maayan-Baruck, kibboutz non religieux, mouvement Ihud (Travailliste) au nord d'Israël, à un km de la frontière libanaise.

Adeptes de la vie collective, désirant faire une synthèse entre la culture orientale et la culture occidentale dans les kibboutzim, Amnon SHAMOSH dit de lui-même qu'il est très influencé par SHAKESPEARE, RACINE, Dylan THOMAS et par les poètes juifs TCHERNIHOVSKI, BIALIK, l'écrivain Samuel Joseph AGNONE. Et bien sûr, comme tous les gens de sa génération, par les écrits de BUBER, GORDON et de leurs disciples. Humblement, il ajoute qu'il ne se considère pas comme leur disciple, car il les place très haut.

A) L'artiste du Kibboutz.

Nous avons choisi un écrivain de théâtre et de cinéma comme SHAMOSH, car il nous semble correspondre au système théâtral du kibboutz. En effet, il représente lui-même une synthèse du théâtre israélien, au carrefour des littératures orientales et occidentales. Un exemple d'une synthèse qui s'est faite naturellement dans le domaine de la musique, de la danse et des chants israéliens nous a été fourni par l'*Encyclopaedia Hebraica* : « Les chants des premiers pionniers s'inspiraient généralement de la mélodie de leur pays d'origine: Russie, Pologne, Ukraine, Roumanie, Caucase. Plus tard, se sont ajoutées des mélodies différentes venues d'Europe Centrale, de l'Europe de l'Ouest, de Turquie, d'Égypte et du Yémen. Les chants du travail, les mélodies de danses et les premiers chants pour enfants créés en Israël, sont aussi influencés par les mélodies apportées par les immigrants de leurs pays d'origine. Mais, très rapidement, sont apparus les premiers signes d'un caractère indépendant synthétisant les lignes orientales et occidentales. L'influence prépondérante est, toutefois, celle des immigrants venus de l'Europe de l'Est, plus forte que l'influence des immigrants originaires des autres parties de l'Europe, peut-être parce que la musique de l'Europe de l'Est se rapproche plus de la musique orientale... et parce que la tradition juive antique était plus vivante dans les communautés des pays orientaux que dans celles des pays occidentaux. L'intérêt porté par le monde musical du monde entier aux créateurs de musique israélienne est le résultat du pont qui s'établit entre le monde oriental et le monde occidental »².

Rappelons toutefois que SHAMOSH n'est pas à l'origine du mouvement idéologique du kibboutz comme GORDON³ a pu l'être à travers sa vie et ses idées. Voici ce qu'il relate sur sa vie d'homme de théâtre au kibboutz :

.... « Je n'ai pas de regret pour cela, même pour un moment. Je comprime le désir d'écrire qui bat en moi depuis que je fus au lycée... Quand on me mettait devant l'alternative de

² *Encyclopaedia Hebraica*, Article : « La Musique » p. 1122, vol. 6.

³ Voir nos articles sur Gordon : « A.D.Gordon creates a New Theatre », in *Zehut*, pp.51-60, (1987); « La fête dans la société du kibbutz » in *REVUE de la société d'histoire du THÉÂTRE II*, N° 174, pp.162-179, Paris (1992) and in *Forum Modernes Theater Ruhr-Universität Bochum*, Band 9, pp.161-178, Tübingen (2/1994). « The influence of A.D. Gordon on The Collective Theatre », in *Itone* 77, No.171, pp.18-22, Tel-Aviv (1994); « The Theatre As An International Man », in *Moznaim* No. 69/1 pp. 26-29, Tel-Aviv (1994) and in « *Tsafon* » No. 19-20, pp.131-139, Lille, (1995). « 'The 20th Night'. An intimate collective play reflects the teaching of A.D.Gordon », in *Alei-Siah*, N° 35 pp.117-131, Tel-Aviv, (1995) and in « *Tsafon* » No.19-20, pp.141-164, Ed. Université Lille III, Institut d'Histoire des Religions, Lille, (1995). « The Universal Theatre reflects the teaching of A.D.Gordon », in *Moznaim* No. 69/5, pp. 22-27, Tel-Aviv, (1995).

choisir entre le kibbutznick et l'écrivain, je choisisais d'être kibbutznick. J'écrivais beaucoup de farces et de courtes pièces qui, mises en scène, ne devaient pas dépasser vingt minutes pour les théâtres à l'intérieur de mon kibboutz ; elles faisaient rire aux larmes, à l'occasion de toutes les fêtes officielles. Bien que mes pièces fussent jouées par des dizaines de groupes d'amateurs des autres kibbutzim³, j'étais le clown de la cour, point un créateur. Oui, la majorité des écrivains de ma génération abandonna le kibboutz. Ces écrivains ne supportaient pas cette situation conflictuelle, mais moi je me suis maintenu parce que je refusais ces confrontations. Mes trois premiers livres⁴ ont été écrits sans « jour d'écriture »⁵ mais, durant tous les moments disponibles que je pus trouver. C'est seulement après que j'ai fait mes preuves que j'ai obtenu la somme de « 3 jours d'écriture » par semaine. Les autres jours, je suis professeur de langue et de littérature hébraïques, bien que mon travail fût d'abord celui de berger. Maintenant, le kibboutz voit mon travail d'écriture d'un bon oeil. Il y a quelque temps⁶, à la sortie de mon nouveau roman, le kibboutz m'a fait la surprise d'organiser en mon honneur une réception, un vendredi soir. J'en fus très ému. Pendant vingt années, je n'ai pas pensé au monde dont je suis issu mais je ne l'ai point renié.... J'étais comme submergé par la création du kibboutz, par toutes les complications, et cette création me contrôla tout entier durant toutes ces années là⁷, 8 ».

B) Sujet pour les théâtres du kibbutz et de la ville.

SHAMOSH exprime ses idées littéraires et son message: « Dans mes livres, il n'y a pas un caractère qui soit formé uniquement par son environnement, mais c'est une construction semblable à un puzzle. Dans tous les personnages que j'élabore, j'introduis quelques qualités des gens que j'ai rencontrés un jour ou ceux dont j'ai, un jour, entendu parler.... Ainsi, le caractère d'AVROM, le Directeur de l'usine du kibbutz, a impressionné car, au cours d'un séminaire, des kibbutznicks m'ont dit qu'ils l'identifient à leur trésorier ! ».

3 SHAMOSH ne travaille pas directement avec ces groupes ; il prête ses courtes pièces sans être payé évidemment, comme tous les membres des kibbutzim.

4 "Glaciers et Clochers", "Youmyeh", "Ma Soeur la Fiancée", "Roseau et Cinnamome", en anglais, Ed. Massada, (1979) et espagnol «Mi Hermana la Novia» (1977). "La Trace du Navire au milieu de la Mer" (Proverbes); "Michel Ezra et ses fils", Ed. Joseph Clims, Paris, (1986); en espagnol, Michel Ezra Safra y sus Hijos, La Semana, Jérusalem, (1984); en arabe EL-Masserk, Chfaram, (1987). «Marano Mountain», anglais, Ed. Massada, Tel Aviv (1992).

5 Le kibboutz donne «Un jour d'écriture» aux artistes amateurs qui désirent travailler à leur art sur le compte du kibboutz. Cette habitude n'existait pas dans le passé, car le travail artistique n'était pas reconnu comme un travail établi : "jour d'écriture" pour les écrivains, «jour de jeu» pour les comédiens, «jour de mise en scène» pour les metteurs en scène... etc

6 En 1978.

7 De 1947 à 1967

8 Durant l'année 1979-1980, Amnon SHAMOSH reçut le prix AGNONE; cela lui permit de se consacrer une année entière à ses écrits.

«Certes, je suis influencé par mon environnement. J'en connais une partie et l'autre je la cherche. Ma chance fut d'aller au Mexique dont la civilisation ressemble à celle qu'il y a en Syrie: société tribale, emmurée très fortement dans sa façon de penser, les goûts, les odeurs, les images, les peurs, les joies. De grands trésors, un monde parfaitement complet pour toutes les choses de la vie. Je ne sais pas si la nécessité du message est liée à l'acte d'écrire. Je me le demande - et la vie me le demande - comment ai-je commencé mon sujet ? soudainement ? après des dizaines d'années? Une réponse peut être d'ordre social, mais, en même temps, il y a une réponse littéraire : j'ai commencé à écrire... Je ne me rappelle plus ma ville natale Alep ni mon pays d'origine, la Syrie. Mais tandis que j'écris, je sens que *je plonge dans les profondeurs de moi-même, que je m'épluche au plus profond de moi-même*, dans les couches cachées et enfouies de mon âme»⁹.

Peut-être que l'écriture était la cause du mépris du groupe, mais pas Amnon SHAMOSH lui-même, parce que son monde était le mouvement de jeunesse, Eretz Israël Ovedette et le Palmach¹⁰. Ben-GURION croyait que la « nation » pouvait résoudre tous les problèmes, qu'elle était un creuset pour toute la diaspora ; il est vrai que cette croyance s'est vue réalisée concrètement, mais, parallèlement, s'instaurait un immense progrès économique, culturel et une évolution de la civilisation.

« C'est un des progrès des plus faibles et des plus forts... Quand les familles orientales recevaient des Bourses dans les villes afin que leurs enfants étudient dans les lycées (ils n'allaient pas au-delà) les Ashkénazes¹¹ devenaient professeurs à l'Université ou médecins. Ces derniers devenaient riches, pendant ce temps, les Orientaux « s'organisaient » pour pouvoir vivre, très nombreux, dans des appartements de deux ou trois pièces¹². « Les disproportions s'élargissaient de plus en plus, la jalousie aussi, une grande tension s'installait dans leurs esprits. Quelques-uns essayèrent de renier, d'effacer leurs origines en abandonnant leurs mères et grands-mères, en changeant leur accent, leurs habits, leur nom, en fait tout pour s'uniformiser dans « cette société-là ». Une société ouverte, toujours prête à vous accepter à condition que vous vous assimiliez à elle. Et aujourd'hui, vous pouvez trouver des orientaux qui ont tout, du point de vue économique et social ; ils ont des enfants qui sont médecins, ingénieurs ou professeurs à l'Université en Israël ou hors des frontières israéliennes, mais leur sentiment intérieur essentiel est comme un sentiment transitoire... » SHAMOSH critique d'un côté,

9 «Maarive»: Journal quotidien israélien du 10/11/1978, p.38, Interview de Moshé DOR avec Amnon SHAMOSH.

10 Mouvement de défense sioniste israélien.

11 Juifs venus d'Europe.

12 En 1975, le théâtre de Haïfa présente des pièces sur ce sujet, mise en scène par Nola TCHELTON: «Crisa», «Soragim», «Naïm», etc... Le Théâtre de Haïfa a monté une troupe de jeunes comédiens ayant terminé leurs études à l'Université de Tel-Aviv. TCHELTON étant professeur dans cette université, le projet était d'aller dans le Nord, afin d'animer la population de Kyriat-Shmoné, composée en majorité de juifs orientaux. La troupe y a travaillé pendant un an. Kyriat-Shmoné est tout près du kibbutz de SHAMOSH.

mais, de l'autre, il aide les gens qui se sont soumis à se redresser : « Certes, les hommes ont besoin d'être soutenus et pas seulement au moyen du salaire qu'ils reçoivent... Dans mes récits, vous pouvez trouver une résonance des choses qui nous préoccupent tous quotidiennement... Comment les « soumis » à qui j'ai demandé de se redresser peuvent-ils venir à mes livres ? Seule la télévision, grâce à sa section théâtrale, peut franchir le seuil de la maison de ces soumis. Nous avons besoin, en Israël, d'hommes qui comprennent comment orientaliser ces marches royales du chemin culturel et juste, car il y a une embuscade sur les travées de l'orientalisme non culturel ».

La chance de SHAMOSH, selon lui, a été de pouvoir sortir d'Israël, de temps en temps, pour des missions, - nous l'avons dit il parle l'hébreu, l'arabe, le français et l'anglais parfaitement : C'est une chance en tant qu'écrivain, car la serre du kibbutz est bonne pour certaines plantes, mais SHAMOSH doute que ce soit suffisant pour les nuances dont l'écrivain a besoin.... Le mouvement kibbutznick réussira à comprendre les gens venus d'Orient lorsqu'il aura saisi le regard des orientaux sur le kibbutz. Les autres ne peuvent en comprendre le fond, l'Essence même du kibbutz; alors le visage israélien aura changé. Il faut aussi pouvoir produire un message actuel et une conclusion personnelle et collective pour la future société israélienne. Il faut être assez intériorisé pour vivre les choses profondément, et, en même temps, savoir prendre des distances pour observer objectivement la dimension d'ensemble avec toutes ses nuances. C'est un grand public silencieux, il est assoiffé et souhaite une vraie culture, mais il est tiraillé, sans possibilité de choix, par les falsifications culturelles...

C) La Source juive et les relations orient-occident.

Depuis l'âge de 10 ans, SHAMOSH n'a pas ouvert le livre de prières juives, mais son style l'a influencé pour former et façonner son écriture. SHAMOSH espère voir croître les bourgeons d'une littérature originale émanant des juifs venus des pays orientaux. Il lui semble nécessaire d'avoir assez d'intimité envers la source juive et assez de recul aussi, pour que la création artistique soit capable de discerner entre la paille et le grain.

Ce sujet touche aux problèmes relationnels qui existent entre les juifs orientaux et occidentaux, installés en Israël et il est aussi important que les problèmes relatifs au voisinage israélo-arabe. Comment peut-on résoudre la profondeur du préjudice que cause l'orgueil, le sentiment d'être étranger, l'impossibilité « d'entrer dans les chaussures des autres », de comprendre la mentalité de ceux-ci, comment combler l'horrible ignorance et tous les préjudices imputables aux deux côtés ? « Chez nous, il y a une mince couche d'hommes qui ont un pied solidement ancré dans la culture israélienne et l'autre pied aussi stablement ancré dans la culture arabo-islamique ; ils sont assez indulgents pour comprendre et sentir toute l'honorabilité qui est nécessaire à l'âme de l'homme oriental » ¹³.

Ces minces couches d'hommes cultivés qui existent en Israël seront très importantes lorsqu'elles se seront attelées à leur grande mission : trouver une langue commune avec les voisins arabes¹⁴ qui ne soit pas l'anglais... L'écriture de Samy MICHAEL a montré, pour la

¹³ Maariv (ibid).

¹⁴ Bernard COHEN sur SHAMOSH dans «Libération», 19/5/1981: «Dans un kibbutz de la frontière, tout

première fois, aux Israéliens, ce que les Arabes pensent d'eux et du sionisme. Car Samy MICHAEL parle la langue arabe avec toutes les nuances propres à cette langue de la même façon que Saul BELLOW dans son livre : « Retour à Jérusalem ».

Pour résumer l'exemple de SHAMOSH, nous pouvons, à présent, nous poser ces questions :

I) La création du kibbutz en tant que kibbutz est prioritaire par rapport à la création artistique et culturelle ; l'artiste doit faire ses preuves par son travail dans le kibbutz avant d'être accepté par la société pour son art. Y a-t-il donc une réponse dans la vie quotidienne du kibbutz ou dans l'Atelier du kibbutz aux besoins de création artistique et collective des artistes, création qui soit fondée sur le passé, le présent, le futur, fidèle en ceci aux origines et aux idéaux du kibbutz ?

II) Dans l'écriture artistique de SHAMOSH, il y a un essai de synthèse entre trois mondes, riches d'expériences et d'influences qui s'entrecroisent : - Alep en Syrie ; - L'influence de la littérature occidentale en Israël ; - La vie de SHAMOSH dans le kibbutz.

Est-ce la l'ouverture nécessaire capable d'oeuvrer à la compréhension avec les voisins d'Israël et d'apporter la paix ?

III) Persiste l'espoir que le système du kibbutz puisse répondre aux questions d'ordre international, social, politique dans le cadre artistique du kibbutz. Malgré toutes les difficultés rencontrées par SHAMOSH, nous constatons que l'influence exercée par GORDON et BUBER ne s'est pas tarie : le fait que l'écrivain soit resté membre du kibbutz en est la preuve. Pour approfondir cette recherche sur la nécessité de vivre collectivement par exemple, nous pourrions imaginer les résultats d'une rencontre entre SHAMOSH et le théâtre. Ceci préparerait un terrain à la construction d'un Atelier de coopération entre Arabes et Israéliens dans un proche avenir.

D) La recherche de SHAMOSH était-elle déjà présente dans l'oeuvre de son maître Aharon-David GORDON ?

Chez SHAMOSH, comme chez Joseph NETTSSER¹⁵, il y a une séparation entre l'idéologie et le théâtre. Chez SHAMOSH, l'écriture est inspirée par différentes influences : nous l'avons dit, la culture occidentale, la culture orientale et la synthèse des deux à l'intérieur du kibbutz. Toutefois, il n'a pas encore fait le chemin inverse : à savoir de quelle manière le kibbutz influence-t-il ces deux cultures ?

Il est clair que SHAMOSH ne méprise aucune culture, bien au contraire ; il donne l'exemple de respect envers les deux cultures et par là-même il s'enrichit. Il est imprégné de tradition juive et de culture internationale. Mais il ne définit pas encore son orientation et sa démarche, c'est-à-dire qu'il ne tente pas de caractériser ni la nouvelle culture qui s'est créée au kibbutz ni sa direction. SHAMOSH reste influencé par le système du kibbutz, par son passé de

près et très loin de la guerre». Malgré la ronde des hélicoptères, les idées de paix font doucement leur chemin parmi les kibbutzim frontaliers du Liban.

15 J.NETTSSER, de kibbutz Chaar-Hagolan, metteur en scène: «La profession artiste au kibbutz», in *Al Hamishmar*, 9/9/1979, et «Théâtre d'improvisation et deux pièces d'improvisation», in *BAMAH* pp. 153-166, Ed. Université de Jérusalem (1979).

religieux pratiquant lorsqu'il était enfant (jusqu'à l'âge de dix ans), par sa foi enfouie en son coeur. Dans sa longue pièce « Le kibbutz est ... le kibbutz est... le kibbutz », il s'efforce de créer une relation entre le théâtre et le kibbutz. Il est certain qu'il déteint sur son kibbutz par ses écrits, mais la pièce en question est très technique et trop difficile pour être confiée à des amateurs. Le fait qu'elle ne soit pas jouée a fait diminuer son désir de s'exprimer à travers cette forme d'écriture très longue. Il se contente donc d'écrire de courtes pièces, jouées et réalisées rapidement dans son kibbutz. La facture de son expression est d'une haute tenue qui éveille un sentiment de respect, qui exalte l'âme et le coeur, et qui évoque la subtilité du « sacré ».

Chez GORDON, homme de l'art et de la plume, animateur, il y a un lien étroit et constant entre l'art, la philosophie de vie, le travail et la nature. Par contre SHAMOSH cherche la dimension synthétique de ce lien. Il est vrai que nous ne pouvons demander à SHAMOSH d'être ce que nous voulons qu'il soit, alors que peu d'artistes dans le kibbutz y sont parvenus, mais cette comparaison n'a d'autre but que de clarifier notre idée. GORDON proclame que la vie saine doit être liée avec la nature. Mais le kibbutz s'occupe-t-il de ce sujet de façon constante et éducative?

Chez SHAMOSH et chez GORDON, le sens du sacré n'est pas uniquement fonction du judaïsme. Chez les deux, la pratique religieuse est issue de leur enfance et la religion a perdu de son impact sur eux-mêmes. Chez les deux on trouve un enthousiasme qui stimule leurs idées : celles-ci peuvent être à la base d'une création théâtrale spécifiquement kibbutznique. Alors que GORDON est un homme de travail physique, de la terre et un écrivain aux heures nocturnes, SHAMOSH, lui est écrivain trois jours par semaine et professeur de littérature hébraïque trois autres jours jusqu'en 1980.

Une question se pose : SHAMOSH recherche-t-il le sacré dans le même sens que GORDON le quêtait ? Il y a une minorité d'artistes kibbutznicks qui s'intéresse à ce sujet (Nous ne parlons pas des kibbutzim religieux). Cette minorité est, elle même frangée d'une minorité qui est préoccupée par le sens du sacré. Mais quels sont ceux qui s'occupent du sacré dans le théâtre au kibbutz ? voire en Israël ? Qui recherche le lien entre le sacré et le travail physique dans l'agriculture ou dans la nature ?

Nous avons trouvé quelques moments du sacré dans les kibbutzim ou dans le théâtre du kibbutz. Mais ces moments seront-ils encore présents à l'avenir (et dans le même cadre), ou bien assistons-nous, maintenant, à leur étiolement ?

C'est pourquoi nous recherchons chez GORDON l'origine d'une philosophie de vie ; elle s'y trouvait dans sa personnalité, dans son travail et dans son expérience théâtrale et sociale. La solution se trouve-t-elle dans l'étude de sa vie, l'étude de sa personnalité, de ses relations privées, des détails quotidiens (comment a-t-il travaillé ? comment a-t-il mangé ? Quoi ? Qu'a-t-il pensé ? Qu'a-t-il senti ?). Il s'agit selon nous d'un art de vivre. Les petites choses ont autant d'importance que les grandes. « Les petites choses n'ont l'air de rien, mais elles donnent la paix, c'est comme les fleurs des champs, on les croit sans parfum et toutes ensemble elles embaument ». Cette pensée de GHANDI reflète la pensée orientale qui existait en GORDON.

Ouriel ZOHAR
Université de Haïfa



DARIO FO : ARLEQUIN PRIX NOBEL

L'attribution du Nobel de littérature à Dario Fo, homme de théâtre, constitue une plaisante comédie par elle-même. L'*Osservatore Romano*: « Un bouffon ». (Pour mémoire: *Mistero buffo* est à l'index; Jean-Paul II est une des cibles du lauréat, qui n'a cessé de rendre à sa façon hommage au jeu et aux mises en scène de l'acteur amateur Karol Wojtyła, devenu pape.) *Le Figaro*: « L'Académie suédoise a tout Fo ! Mauvais coup ». Miłosz (lui-même Nobel de littérature): « Totalement inconnu de moi ». En bref, beaucoup de sifflets mêlés aux hourras. Enfin un peu de tonus rendu à la vie théâtrale ! *Maestro, musica!*

L'Académie royale de Suède aurait manqué de tout goût, de tout discernement ? Relisons les « attendus ». Le lauréat a « dans la tradition des bateleurs médiévaux, fustigé le pouvoir et restauré la dignité des humiliés ». Paradoxe ! Il est moins, beaucoup moins question de théâtre que de justice sociale. Plus frappant encore: l'insigne mérite de Fo en tant qu'homme de théâtre—la remise à l'honneur de la *commedia dell'arte*—n'est pas seulement évoqué.

De deux choses l'une. Ou l'Académie a « dramatiquement » politisé le Nobel de littérature et consacré tout un courant du théâtre moderne, remontant à Piscator au moins, qui subordonne le théâtral au politique. Ou elle a emboîté le pas à Fo, elle s'est *accordée* à lui, à son style, en donnant, délibérément, dans la provocation.

De ces hypothèses, la plus plausible est la seconde. Qu'on compare, en effet, ces attendus à ceux justifiant le Nobel d'autres auteurs dramatiques, Hauptmann, Yeats, Shaw, Pirandello, O'Neill, Beckett, on subodorera la secrète conformité entre la manière même de Fo et cet éloge, l'ajustage de la louange académique aux fameux pieds de nez du saltimbanque italien.

Ou il faut faire à l'Académie l'injure de croire que le politique l'obnubile et l'égare (alors qu'il n'y a guère, elle choisit d'accorder à Wiesel le Nobel de la paix, non celui de la littérature). Ou l'on conclura que, facétieuse à la façon de quelque Till Uylenspiegel scandinave, elle a joué un bon tour à l'esprit de sérieux et tendu un panneau dans lequel plus d'un *Dottore* de nos jours a donné tête baissée.

Prenons garde que la mystification joyeuse n'est pas moins à l'honneur dans l'Europe du Nord que dans celle du Midi. C'est là du reste un point sur lequel Fo insiste: la filiation entre la *commedia* et la satire, le *Narrentanz* (danse des fous), le carnavalesque septentrionaux, n'est moins ombilicale qu'avec le « Fort-en-gueule » d'Aristophane ou le mime, l'histrion romain.

Quoi que l'on pense de l'engagement politique de Fo, de son action, très fatigante aux yeux de beaucoup, anarchiste, communiste, pacifiste, soixante-huitarde, anti-sécessionniste..., tous les instants, en tous lieux, depuis un demi-siècle, son apport proprement artistique est suffisamment important pour devoir être considéré pour lui-même. Nouveau paradoxe ! Car le militantisme et l'écriture sont ici bien plus organiquement

solidaires encore que chez Brecht, de sorte qu'il est extrêmement difficile de faire le départ, dans ce « théâtre d'intervention », tirant ses « implacables fusées » loin tout « circuit officiel », entre l'esthétique et l'idéologie.

Pour juger d'une pièce de théâtre, cependant, et surtout des qualités proprement scéniques d'une œuvre, l'équité commande que l'on laisse à l'auteur la liberté de tenir le discours politique, religieux, moral... qu'il lui plaît, et qu'en cas de divergence idéologique l'on se prononce uniquement (position ô combien difficile à tenir !) selon le critère de la construction et du langage dramatiques. Or, toute l'œuvre de Fo est à tel point marquée au coin de l'idéologie de gauche, voire de la gauche extrême, qu'il est à peu près impossible au critique de demeurer, impassible, sur le terrain de la seule *écriture*, du seul *métier*.

Nouvelle difficulté: les pièces de Fo sont quasi consubstantielles à Fo acteur. On a pu voir, à Paris, *Faut pas payer, Mort accidentelle d'un anarchiste* dans des mises en scène de Jacques Echantillon. C'était plein de talent, de verve française. Il manquait l'élément moteur, l'*ingenium*, le génie, non seulement italien, mais propre à un auteur-interprète conservant, dans le débridé et le burlesque mêmes, l'humanité des plus grands Augustes et Paillasses.

Tout cela apporte beaucoup d'eau au moulin de ceux que ce Nobel scandalise. Prononçons à notre tour. *Attendu que* toute l'œuvre est de si près associée à un « choix de société » et même à un *jeu* plus que tous autres marqués; *attendu que* le théâtre est le plus *agissant* de tous les arts et qu'il est à même d'abolir d'un coup toute frontière entre être et paraître, veille et songe; *attendu que* le sicur Fo s'est contenté de remettre en question les seuls cadres de la société et les fondements de la loi et l'ordre, sans créer ni choc ni renversement fulgurant du pauvre petit moi humain, tels qu'il s'en trouve dans *Henri IV* ou *Six Personnages en quête d'auteur*; pour ces motifs, jugeons Fo à jamais incapable de sérieusement concurrencer, devant la postérité, son incommensurable compatriote Pirandello.

Le choix de ces Messieurs de Stockholm n'est-il donc qu'une misérable galéjade? Gare à la *trappola*, au piège ! N'y aurait-il d'action que politique? C'est (à la faveur d'un malentendu auquel, il est vrai, lui-même prête la main) tenter un mauvais procès au « jongleur » que de postuler ce primat: toute son œuvre, à la mieux considérer, le récuse. Au vrai, l'œuvre et l'action, chez lui, en tous points se conjoignent. L'apport décisif est d'un *passeur*. Le chef-d'œuvre de Fo n'est aucune de ses pièces; c'est, par la *médiation* de chacune d'elles, la redécouverte, la reconstitution et la transmission d'un patrimoine.

Aussi bien, s'il se réclame de Gramsci, ses vrais maîtres n'en sont pas moins Ruzante, Eduardo De Filippo, le mime Decroux, Toto, Chaplin, et les prodigieux acteurs qui donnèrent vie, jadis, à Pulcinella, Brighella, Isabella, Pantalone, Francatruppa, Rosaura, Scapin, Scaramouche, toute la « famille Arlequin », la vraie famille de Molière.

Qu'on ouvre le *Manuale minimale dell'attore*¹. C'est, dans le style le plus *allegro* qui soit, la somme de toute une vie de réflexions, d'« essais », d'expériences, de recherches sur l'immémorial et à jamais énigmatique art de la comédie. Les détracteurs du prix Nobel ne sont pas au bout de leurs surprises. Ils découvriront, dans cet agitateur et ce « bouffon », un lettré et un historien de la *commedia dell'arte* dont les découvertes se rencontrent avec les

1 Dario Fo, *Manuale minimale dell'attore*, Einaudi, Turin, 1987. Excellente traduction française de Valeria Tasca, sous le titre très nietzschéen (sans rapport avec le propos) de *Le gai savoir de l'acteur*, l'Arche, 1994.

très pointues et passionnantes recherches de Delia Gambelli²; un fin dialecticien parfaitement capable d'en remonter au Diderot du *Paradoxe sur le comédien*; un sociologue des cultures quêtant à travers la Grèce, l'Inde, le monde entier les constantes, les universaux du théâtre populaire; un incomparable servant et porte-parole de Mémoire, transmettant le trésor de son savoir d'auteur et d'acteur, de l'invention à la diction, de la construction de l'action au jeu sous le masque, de la *méditation sur l'essence* — « Le théâtre n'a rien à voir avec la littérature »; comme Pirandello, « apprendre à écrire à partir de la scène » — au très exact « cadrage » du regard du spectateur.

En France, nous avons contracté une dette toute particulière envers ce « clown ». Dernier - et non le moindre - paradoxe: c'est lui qui nous a rendu notre propre Molière. Rien de plus compassé que la plupart des mises en scène, ces trois dernières décennies, de Molière dans sa propre « Maison », la Comédie-Française. Chacun a en mémoire tel *Avare*, tel *Misanthrope* crépusculaires. *Les Plaisirs de l'île enchantée*, « comédies et autres fêtes galantes et magnifiques faites par le roi à Versailles le 7 mai 1664 », censées célébrer (en 1980) le tricentenaire de la fondation de l'illustre troupe, furent délectables comme une veillée funèbre. L'idéologie sur la scène, nous aussi savons un peu ce que c'est—à cette différence près que nous l'avons tristounette. Plus d'un metteur en scène « maison », généreux mais parfaitement insoucieux des ravages de l'anachronisme et du mélange des genres, se crut autorisé à plaquer ses convictions politiques sur le franc comique de la farce, au principe des plus « hautes » comédies mêmes de celui qui, de son temps, passa pour « le premier farceur de France ».

Coup de gueule d'un sociétaire illustre, mais absolument pas dans la ligne des bien-pensants: « Vous voyez aujourd'hui des Scapin de Molière amers et grinçants. Vous voyez des Figaro transformer en réquisitoire gauchiste de barricade le monologue caustique certes, mais enjoué, de Beaumarchais. Mon Sganarelle, vu par le metteur en scène de la nouvelle présentation de *Dom Juan*, je ne l'ai pas trouvé joyeux. Un vrai contestataire ! Il engueulait son maître. Du temps de Molière, il se serait sûrement fait virer de chez Dom Juan à coups de pied dans le cul, et sans ses gages ! » (Jacques Charon³).

Dans cette Maison squattée, en 1991, Fo vint, vit, triompha. Il mit en scène *Le Médecin malgré lui* et *Le Médecin volant*⁴. De l'aveu même des acteurs, ce fut un soulagement, une révélation, une révolution. Il nous réapprit la succulence du grommelot, la truculence des lazzi ! Plus que tout: la jouissance de nous laisser « aller de bonne foi à ce qui [nous] prend par les entrailles » (Molière). Las ! La partie n'est pas gagnée pour autant: au dernier festival d'Avignon, on se pâma devant un *Amphitryon* soumis (par Anatoli Vassiliev) à l'épreuve des arts martiaux, selon la « technique du *ouchou* », exercice d'une secte, comme nota un confrère, « qui n'est pas là pour rire ».

2 Delia Gambelli, *Arlecchino a Parigi. Dall'Inferno alla Corte del Re Sole*, Bulzoni, Rome, 1993 ; *Arlecchino a Parigi. Lo scenario di Domenico Biancolelli*, Bulzoni, Rome, 1997, 2 vol.

3 Jacques Charon, *Moi, un comédien*, Albin Michel, 1975, p.283. L'auteur précise en note que cette mise en scène de *Dom Juan* au Français était d'Antoine Bourseiller.

4 Ces mises en scène ont donné lieu à la publication d'un volume procurant les illustrations de Fo tirées de ses carnets de mise en scène (Imprimerie nationale, 1991).

Ne boudons pas notre plaisir. Il n'aurait pas été plus grand avec Handke, avec Pinter, malgré tous leurs mérites bien plus conformes déjà à nos catégories, nos normes familières. En déjouant tous les pronostics, les pince-sans-rire de l'Académie nous conduisent bien mieux à nous interroger sur le théâtre, son rapport au passé, son statut dans la cité, ses chances de survie. Compte tenu de l'apathie du public, dont Fo rappelle justement à quel point la vitalité, la qualité importent, l'électrochoc peut être reçu avec reconnaissance ⁵.

Louis VAN DELFT
Université de Paris X - Nanterre

5 Avis aux amateurs de *commedia* : l'impeccable Comédie-Italienne vient de mettre à l'affiche *Les Joyeuses Manigances d'Arlequin et Colombine* ; tout près de là (au Poche-Montparnasse), le délicieux *Ecornifleur* de Jules Renard en adapte un type fameux ; la joyeuse bande d'*André le Magnifique* (un cran en dessous) se réclame, elle aussi, de la comédie *all'improvviso*. De Pirandello : *Le Bonnet de fou*, pratiquement inconnu en France.

NOMADISME ET SÉDENTARITÉ

DE LA PENSÉE

Deux lignées de philosophes

A l'origine de la philosophie, on trouve un conflit entre deux types de philosophes. Il y avait en effet deux écoles présocratiques qui s'opposaient : les Eléates, avec Xénophane, Zénon et, comme figure centrale, Parménide, et les mobilistes, avec Protagoras, mais dont le plus fameux représentant est bien sûr Héraclite. Héraclite et Parménide représentent deux façons de penser totalement opposées. Héraclite disait que « tout coule », « tout est en devenir », tandis que Parménide pensait que « L'Etre est ; le Non-Etre n'est pas ». Pour le premier, l'univers est comme un océan de feu toujours en mouvement, pour le second, il est plutôt un océan de glace immobile. Ainsi s'institue, dès le commencement de la philosophie, une distinction capitale entre les partisans de la relativité universelle et ceux de la réalité éternelle, entre les « amis du Devenir » et « les amis de l'Etre », c'est-à-dire entre ceux pour qui la pensée s'exprime dans le relatif, et ceux pour qui elle s'enracine dans l'absolu. Penser, philosopher, est-ce ainsi partir du relatif ou de l'absolu ? Baudelaire résumait bien l'alternative dans « Le voyage » : « Faut-il partir ? Rester ? Si tu peux rester, reste. / Pars, s'il le faut. L'un court et l'autre se tapit / Pour tromper l'ennemi vigilant et funeste, / Le Temps ». ¹ Il y a ainsi deux types de philosophes : les philosophes errants et les philosophes reclus ; il y a deux lignées de penseurs : une lignée qui va d'Héraclite à Deleuze en passant par Montaigne et Nietzsche, une autre qui va de Parménide à Hegel en passant par Platon et Descartes. Il semble qu'on puisse ainsi établir l'existence d'une pensée nomade et d'une pensée sédentaire. Saint Augustin disait : « *In te redi* » (« Rentre en toi-même ») ; Karl Jaspers, lui, disait : « Philosopher, c'est être en route ». ²

Des penseurs vagabonds

Montaigne et le scepticisme

Montaigne s'inscrit pleinement dans la lignée héraclitéenne des penseurs nomades. Il se présente lui-même ouvertement comme un penseur du Devenir : « Je ne peins pas l'Etre, je peins le passage ». D'ailleurs sa vie s'accorde tout à fait avec sa philosophie. Montaigne parcourt l'Europe à cheval : comme le note Lucien Guirlinger dans *Voyages de philosophes et philosophies du voyage* ³ : « Pendant un an, cinq mois et huit jours, du 22 juin 1580 au 30 novembre 1581, Montaigne voyage : Meaux, Epernay, Domrémy, Epinal, Plombières, Mulhouse, Bâle, Constance, Augsbourg, Munich, Insbruck, Trente, le lac de Garde, Venise, Ferrare, Bologne, Florence, Lucques, Rome, Lorette et retour. » Comme Montaigne le dit lui-même : « Je n'ai aimé d'aller qu'à cheval. Si le destin me laissait conduire ma vie à ma guise, je choiserais de la passer le cul sur la selle. Si toutefois j'avais à choisir ma mort, ce serait crois-je plutôt à cheval que dans un lit. Je ne démonte pas volontiers quand je suis à

¹ *Les Fleurs du Mal*, Cluny, 1941, p.157.

² Introduction à la philosophie de Karl Jaspers (Plon, 1951, p. 8).

³ Editions Pleins Feux, 1998, pp. 25-26.

cheval car c'est l'assiette en laquelle je me trouve le mieux, c'est là où sont mes plus larges entretiens. »⁴ La philosophie de Montaigne est de fait une philosophie du Devenir, du passage, du mouvement dynamique et non de l'immobilité statique : « Toute notre nature est dans le mouvement »⁵. Et les enseignements qu'il tire du voyage sont le relativisme, le scepticisme, l'idée que le monde est dans un devenir universel : « Tout branle ici bas ». On est ici aux antipodes d'une philosophie de l'Etre et de sa permanence. Pas de fondement absolu, pas de morale universelle, mais la conscience de la non-permanence de la condition humaine : « Nous n'allons pas, on nous emporte ». Ainsi Montaigne est un philosophe du voyage car il part de l'homme, non de l'absolu, il part d'un monde ondoyant, changeant, différent, qui nous apprend un certain relativisme sceptique : « Et au plus élevé trône du monde, si ne sommes assis que sur notre cul. »⁶ Toutefois, face au tragique qui ressort de ce mobilisme universel, Montaigne construit un art de vivre : « Le flux de ce qui passe m'enseigne ma constance ». Après le voyage, le retour serein sur soi. Comme disait Supervielle : « Voyageur, voyageur, accepte le retour ».

Nietzsche et le relativisme

La pensée de Nietzsche est, à plusieurs titres, une pensée nomade. On peut, pour le montrer, s'appuyer sur différents arguments. D'abord, et essentiellement, parce que Nietzsche rejette la foi dans l'absolu. C'est la fameuse déclaration de Zarathoustra : « Dieu est mort ». La perte de la croyance en un Dieu principe d'intelligibilité absolu du réel est synonyme d'un relativisme généralisé, qui est le propre du nihilisme. C'est l'occasion, pour les subjectivités, de prendre leur essor. A chacun sa vérité, à chacun sa morale : finie la Vérité, finie l'autorité de la morale millénaire. Le sujet devient le créateur de ses propres valeurs. Telle est sa liberté - *Schaffung* - : refuser tout ordre donné, nier la création divine, pour promouvoir des valeurs personnelles.

Le relativisme est aussi présent dans la philosophie de Nietzsche par sa méthode de réflexion : le renversement de perspective, tel qu'il apparaît, par exemple, dans *Le Gai savoir*. Il s'agit d'apprendre à renverser les points de vue établis par la tradition, s'ouvrir à de nouvelles perspectives. Ainsi faut-il apprendre, par exemple, à ne plus prendre la cause pour l'effet. La véritable cause d'un phénomène est bien souvent ce que nous croyons être l'effet.

Le relativisme nietzschéen apparaît jusque dans la forme que prend son discours. Le discours aphoristique de Nietzsche n'est pas, en effet, innocent. L'aphorisme est bien le signe d'une pensée nomade, dans la mesure où celle-ci refuse la présentation systématique pour lui préférer un style fragmentaire. Pas d'ordre absolu, pas de ligne droite, mais l'ordre nomade, c'est-à-dire improvisé et ouvert au vagabondage. Le vrai philosophe sait errer et voyager. Platon disait : « Il y a trois sortes d'hommes, les vivants, les morts et ceux qui vont sur la mer »⁷ ; Nietzsche écrit que le véritable philosophe sait être « non-sage, se risquer constamment, et jouer gros jeu. »⁸ Tel est le propre d'une pensée nomade : une pensée ouverte à la nouveauté, à la différence, à l'altérité ; une pensée qui prend des risques.

4 *Essais*, livre III, Gallimard, Pléiade, 1950, p.1104.

5 *Ibid*, p. 1092.

6 *Ibid*, p. 1257.

7 Exergue du livre de Pierre Jakes Hélias, *L'Herbe d'or*.

8 *Par delà le bien et le mal*, § 205, Mercure de France, 1958, p. 185.

Deleuze et le nomadisme

Deleuze est le premier philosophe à avoir thématiqué l'idée d'une pensée nomade, en avouant de manière marquée sa préférence pour ce type de pensée contre une pensée sédentaire. A l'opposé d'une pensée sédentaire parce que systématique, il propose un nomadisme de la pensée qui procédera par parcours rhizomatique. Il s'agit d'envisager la pensée en tant qu'elle improvise, qu'elle est ouverte à la différence, comme il le montre dans *Différence et répétition*. Au lieu de ramener à l'unité et à l'identité systématiquement, une telle pensée décrira des rhizomes en préférant la différence et la multiplicité. Ainsi, dans sa *Logique du sens*, Deleuze propose une nouvelle image de la pensée : celle-ci procède par séries et non plus par parties. Plusieurs séries se succèdent ainsi (« De l'univocité », « Du paradoxe », « De la genèse statique logique », etc.) en suivant la voie de la multiplicité. Ainsi se crée ce que Deleuze appelle un « plan d'immanence ». La pensée nomade fuit en effet la transcendance de l'absolu pour s'enraciner dans l'expérience. Deleuze lutte ainsi contre toute pensée totalitaire. Déjà, dans ses monographies sur Hume, Spinoza, Kant, Kafka, Nietzsche et Bergson, il déconstruisait l'idée d'une toute-puissance de la pensée en mettant l'accent sur ce qui s'y oppose : l'expérience (Hume), l'immédiateté (Bergson), l'imperfection de la critique (Kant). Et tandis que la *Logique du sens* procède par différenciation en enchaînant une série de paradoxes, *Mille plateaux* entreprendra un projet élaboré en commun avec Guattari et intitulé *Rhizome* : contre la radicalité, la recherche de ce qui est à la racine, Deleuze propose, avec Guattari, des « rhizomes » ou réseaux. *Mille plateaux* est un véritable flux de paroles sans concept ou idée englobante, sans autorité. Ce nomadisme de la pensée ressemble un peu à une machine qui produirait dans la surface et l'absurde plutôt que dans la profondeur de la vérité. Choisir la différence, la multiplicité et l'immanence, tel est le propre d'une pensée nomade. Mais le nomadisme est-il la seule possibilité offerte à la pensée ?

Des penseurs immobiles

Platon et l'intelligible

Platon s'inscrit dans la lignée parménidienne des philosophes sédentaires. Il est en effet de ceux qui valorisent l'Etre plutôt que le Devenir. On le sait, l'univers platonicien est scindé en deux : le monde sensible et le monde intelligible. Mais c'est toujours le monde intelligible qui importe, la réalité en soi. Ainsi, dans la *République*, au livre VII, toute la quête que retrace l'allégorie de la caverne est bien une quête de l'Idée de Bien, principe anhypothétique de tous les phénomènes sensibles, et certainement pas une aspiration au monde des apparences, symbolisées par les ombres. Ce que l'allégorie a pour but de signifier, c'est la critique des évidences sensibles, les fausses évidences, et l'ascension vers le Bien intelligible, seule réalité qui ait réellement de l'importance. Ce thème de la préférence pour l'intelligible est incompatible avec l'idée d'une pensée nomade, car cette dernière avoue au contraire sa préférence pour le monde ondoyant et changeant du Devenir et des réalités sensibles. Ainsi, dans tous les dialogues de Platon, les références aux choses sensibles ne sont que l'occasion de mieux appréhender la réalité intelligible. Par exemple, la dialectique dite « ascendante » ne mentionnera la réalité des choses belles que dans le but de trouver précisément ce qu'il y a de commun entre elles, c'est-à-dire l'Idée du Beau, la Beauté en soi. Le discours platonicien est toujours un discours qui tente de dégager l'universalité d'une idée abstraite derrière la multiplicité des choses concrètes. Sa pensée fait toujours

retour au Même. Ainsi, dans le *Ménon*, exhiber les vertus particulières n'a de sens que dans la mesure où ce qui est recherché, c'est l'essence de la vertu en général. Préférer le Même à l'Autre, l'universalité aux singularités, l'intelligible au sensible, l'Être au Devenir, tel est le propre d'une pensée sédentaire.

Descartes et le solipsisme

Descartes, « ce cavalier français qui partit d'un si bon pas », pour reprendre les termes de Péguy, était un grand voyageur. Il parcourut l'Europe : la Hollande, la Bohême, le Danemark, la Pologne et la Hongrie sans doute, la France (Poitou, Bretagne, Paris), l'Italie avec Venise, Lorette, Florence, Rome, à nouveau la Hollande avec Franeker, Amsterdam, Deventer, Utrecht, Egmond, et puis la Suède. Mais contrairement à ce que dit L. Guiringer, Descartes n'est pas un penseur nomade. C'est qu'il ne retire pas les mêmes enseignements de ses voyages que quelqu'un comme Montaigne, par exemple. C'est un dégoût du scepticisme que va lui inspirer le voyage. Il ne supporte pas l'irrésolution qu'il implique. Le voyage n'enseigne pas selon lui à relativiser, il ne permet pas d'hésiter indéfiniment entre les possibles, « les actions de la vie ne souffrant aucun délai »⁹. Un voyageur ne peut apprécier selon lui le scepticisme et « ce n'est pas sans dégoût, dit-il, que je remâchais une viande si commune ». Ce qu'apprend Descartes dans le voyage, c'est qu'il faut éviter que l'homme ne se laisse emporter par la mouvance, il faut résister au devenir ; il y a un danger de dissolution dans le voyage.

C'est bien à une pensée sédentaire que nous avons ici affaire. Loin du « vagabondage méthodique »¹⁰ dont parle Samuel de Sacy au sujet de Descartes, nous sommes en présence d'une pensée qui ne recherche que la certitude, la stabilité. L'esprit cartésien n'est pas en quête de mouvement, mais de staticité. Il s'agit ainsi de trouver le fondement de toute certitude dans le *cogito* (*Méditations métaphysiques*), une ligne (droite) de conduite dans la méthode (*Discours de la méthode*), un moyen de ne pas être détourné du droit chemin de la connaissance dans les règles pour diriger l'entendement (*Règles pour la direction de l'esprit*). La pensée de Descartes est fermée à l'improvisation, au détour, au changement. C'est le propre d'une pensée qui fonde dans l'identité et reste imperméable à l'altérité. Ainsi le sujet est-il le principe absolu et dernier et jamais l'effet d'autre chose que lui-même. Le solipsisme cartésien est alors le signe d'une pensée qui reste centrée sur elle-même, sans jamais risquer d'être décentrée, désaxée, déviée, le signe d'une pensée sédentaire clôturée sur elle-même.

Hegel et l'identité

Avec Hegel, il semble que l'on touche à une philosophie qui se situe aux frontières du relatif et de l'absolu, qui articule le relatif comme un moment de l'absolu, développant ainsi une dialectique qui l'empêche d'être soit une philosophie sédentaire centrée sur l'absolu, soit une philosophie nomade s'enracinant dans le relatif. Il s'agirait d'une philosophie hybride qui propose une dialectique de l'Être et du Néant et n'opte ainsi ni pour la sédentarité, ni pour le nomadisme. Pourtant cette vision des choses est illusoire. Ce qui intéresse Hegel, en effet, ce n'est pas l'opposition d'une thèse et de son antithèse, de l'Être et du Néant, de l'identité et de la différence, mais c'est bien la synthèse des deux, qui réside

⁹ *Discours de la méthode*, Gallimard, Pléiade, 1949, p.108.

¹⁰ *Descartes*, Seuil, 1996, p. 23.

dans l'identité de l'identité et de la différence, c'est-à-dire le Devenir. En dernier recours, c'est donc bien l'identité qui intéresse Hegel. Et le détour par l'antithèse qu'est la différence n'est qu'un moment dans la dialectique, la différence étant destinée à être réduite à l'identité. Ce qui est sans aucun doute le propre d'une pensée sédentaire, qui n'envisage le Néant et la différence que pour mieux faire retour à l'identité de l'Etre. Si le Devenir est le moment de la synthèse, il n'est donc pas le Devenir nomade, antithèse de l'Etre qui est pure différence et pur changement, puisqu'il se réduit en fait à l'Etre : le Devenir, c'est l'Etre du Néant, c'est l'identité de l'Etre et du Néant. Le Devenir hégélien n'a donc rien à voir avec le Devenir héraclitéen : c'est un Devenir sédentaire. Pour Héraclite, rien n'est, tout devient, l'affirmation du Devenir s'oppose à celle de l'Etre ; pour Hegel, pas de Devenir sans Etre, l'affirmation du Devenir est indissociable de celle de l'Etre. La philosophie hégélienne réduit la différence à l'identité, elle ne cesse de faire retour à l'identité, et c'est pourquoi elle reste, malgré les apparences, une philosophie sédentaire.

Spinoza ou Lénine ?

Malraux disait qu'il fallait choisir entre Spinoza et Lénine, c'est-à-dire entre l'absolu et le relatif, la bataille dans l'histoire. Vaut-il mieux rentrer en nous-mêmes pour y découvrir que notre essence est éternelle, rester dans sa chambre et ne faire confiance qu'à Dieu, ou bien « ficeler son paquetage », comme dit Platon, pour partir en voyage et s'enrichir, « Regarder monter dans un ciel ignoré / Du fond de l'océan des étoiles nouvelles. »¹¹ ? Tout philosophe n'est-il pas, bien souvent, un sédentaire à la manière de Kant, qui partait en calèche avec un ami afin de faire plusieurs kilomètres, disait « Ah, pourvu que nous allions loin ! » et, à peine la porte de la ville dépassée, déclarait épuisé : « Ah quel long voyage ». ¹² De tels penseurs sont des penseurs immobiles, ivres d'absolu. Sans doute les penseurs en mouvement, les penseurs nomades sont-ils rares, mais tout ce qui est rare est précieux. La pensée nomade souscrit ainsi pleinement à la maxime d'Ovide : *bene vixit, bene qui latuit* (il a bien vécu celui qui a vécu à l'écart).

Olivier ABITEBOUL

Docteur en Philosophie de l'Université de Provence

11 José Maria de Heredia, *Les Trophées*, « Les conquérants », Mercure de France, 1946, p. 91.

12 Voir *Kant intime*, de Borrosh, Jachmair et Wasianski (traduction Jean Mistler, Grasset, 1985).



COMPTE RENDU DE SPECTACLE

« Une Compagnie » et le Voyage Intérieur

All my sons¹, écrivit Arthur Miller dans d'autres circonstances. Est-ce la réflexion qu'ils ont amorcée lorsqu'ils étaient mes étudiants et que nous jouions Shakespeare en réfléchissant sur le rôle créateur des contingences de la représentation, lorsque la scène du bal se jouait en musique baroque dans une représentation et sur des airs de rock dans l'autre, rendant la pièce tout à fait différente ? Toujours est-il que ce nouveau groupe de comédiens bordelais m'a eu l'air de s'inscrire dans une démarche qui se situe à l'avant-garde de la création dramatique.

« Une journée à la banque » est un texte de théâtre qui n'en est pas un. D'abord il n'a jamais été écrit par son auteur, Frédéric Elkaim. Cela eut été d'ailleurs bien difficile car d'une part il change d'une représentation à l'autre, je devrais écrire d'un public à l'autre, et d'autre part les mots, les onomatopées façon BD, les gémissements, les souffles, les halètements les différents registres de rire et les différentes sortes de gestuelles plus ou moins accompagnés de sons (le téléphone et son lancinant leitmotiv) font de ce spectacle un mélange indescriptible de représentations qui nous font voyager à travers tout le théâtre occidental depuis la gestuelle grecque jusqu'aux recherches de Lecoq en passant bien sûr par la *Comedia*. Cette fusion amène une nouvelle conception de la notion de texte de théâtre.

Le sujet du jeu lui-même est un voyage intérieur: le banquier nous promène à travers sa journée de travail et chemin faisant nous assistons à tous ses fantasmes, depuis les souvenirs, les désirs, les imaginations folles d'un petit rond-de-cuir mégalomane jusqu'au dernier roman policier qu'il a vu, au dernier film auquel il a assisté... La promenade est hilarante, parfois tragique même, du moins lorsque je l'ai vue - on m'a dit que ce n'était pas pareil les autres fois.

L'image du monde que les épisodes nous offrent se lit toujours à plusieurs niveaux. Un des véhicules de l'ironie de ce mode souvent métaphorique est le monde audiovisuel. L'écran de l'ordinateur portable ouvert sur le bureau d'entrée de jeu pose bien le sujet/objet dont il s'agit. Dans le déroulement de ses fantasmes au long cours, le banquier part à la recherche d'un de ses clients disparu, enlevé par un groupe terroriste et séquestré dans une ferme isolée où il pénètre parmi les gravats et les restes d'une exploitation abandonnée depuis peu d'où la présence encore fraîche d'un étron de bovin où il enfonce son pied droit, il s'écrie: « Connerie! », mot qu'il répétera lorsqu'on le verra, refranchissant le même passage, transportant sur son dos le cadavre de son client qu'il a lui-même tué par inadvertance et pilant à nouveau sur le même étron, et du coup on se souvient de l'acteur célèbre qui incarna le premier des 18 épisodes de la série « James Bond ».

Le spectacle est truffé de telles citations jusques et y compris la scène de la séparation entre notre banquier et son épouse où nous entendons quelques répliques d'un certain feuilleton amoureux américain journalièrement diffusé pour les ménagères esseulées; sans oublier la culture culturelle qui nous offre le séquence où une certaine Monserra tourne une

1 « Ils étaient tous mes fils

scène d'opéra célèbre sur une plage bretonne accompagnée de figurantes bigoudaines et d'une équipe de tournage aux prises avec le problème du maintien des coiffes dans le vent...

A onze heures le banquier change de bureau et découvre en entrant dans son nouveau cadre de travail un espace souvent entrevu dans les films américains où le P.D.G. Cum Mafioso réside dans un immense espace dont le mur du fond est une grande verrerie qui donne sur la grande ville à perte de vue en contrebas. Cette ville où le banquier va apercevoir et imiter toute une galerie de personnages connus, c'est nous. Le quatrième mur de cette séquence, transparent, est celui de la scène. C'est dans le public que le banquier découvre un collaborateur, un peintre, un vieillard, un jeune homme qui se révèle être homosexuel et la buvette au fond de la salle devient la terrasse d'un café...

Si le spectacle et son texte changent d'une représentation à l'autre c'est que le public, mais aussi le cadre de scène, le décor et son environnement (la coulisse où travaille Mlle Martin) contribuent à sa création. D'ailleurs l'auteur, le comédien et le dramaturge se concertent à chaque représentation pour recadrer le projet. De la sorte il peut s'adapter à toute espèce de condition de spectacle. Maison de jeunes, théâtre municipal, théâtre de rue, Avignon... La créativité ne peut plus être envisagée comme la qualité d'un seul, c'est une collaboration étroite entre « Une compagnie », son public et les conditions matérielles de son spectacle: de la créativité appliquée.

Jean POITEVIN
Université de la Réunion

NOTE DE LECTURE

Anthologie du théâtre irlandais d'Oscar Wilde à nos jours, sous la direction de Jacqueline Genêt et d'Elisabeth Hellegouarc'h, Presses Universitaires de Caen, 1998.

Voilà un ouvrage destiné aux étudiants et à tous ceux qui voudront s'intéresser au théâtre irlandais de la fin du 19ème siècle jusqu'à nos jours.

L'introduction de Jacqueline Genêt donne un panorama synthétique, qui va à l'essentiel. Puis, de Oscar Wilde à Frank Mac Guinness, en passant par toutes les grandes figures de ce théâtre méconnu et qui a su rester vivace et profond tout en restant populaire d'une manière unique en notre Europe de la culture intellectuelle, bourgeoise et élitiste, nous avons, par un spécialiste, une courte biographie de chaque dramaturge et une présentation d'extraits d'une pièce représentative de l'homme et de l'oeuvre (d'une pièce entière quand la longueur du texte le permettait). Le texte des pièces est en bilingue, dans des traductions de très grande qualité, pour la plupart très récentes. Chaque chapitre comporte une bibliographie sélective. L'ouvrage comporte également de nombreuses illustrations, dessins et photos.

C'est un livre qui fait date, parce qu'il comble un besoin et qu'il vient à point nommé contribuer à l'essor des études irlandaises en France. Enfin, il rend parfaitement compte de « *ce foisonnement de courants, d'idées, et de formes* » (texte de quatrième de couverture) que constitue le théâtre irlandais contemporain.

René AGOSTINI
Université d'Avignon

NOTE SUR LES AUTEURS

Maurice ABITEBOUL

Professeur de littérature et civilisation anglaises de la Renaissance à l'Université d'Avignon.

Auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat, *Les Rapports de l'éthique et de l'esthétique chez Tourneur, Webster et Middleton* (1984; Lille, ANRT, 1986), de nombreux articles sur le théâtre élisabéthain et les théâtres anglophones du XXème siècle, de plusieurs ouvrages sur le théâtre anglais de la Renaissance, notamment *Le Drame jacobéen et la crise de la Renaissance* (1992), *L'Esthétique de la tragédie jacobéenne* (1993) et *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare* (1995). A édité *Lectures d'une oeuvre : Hamlet* (Paris : Ed. du Temps, 1996), *Lectures d'une oeuvre : As You Like It* (Paris : Ed. du Temps, 1997), *Lectures d'une oeuvre : Venus and Adonis* (Paris : Ed. du Temps, 1998). A animé le groupe de recherche « *Mythes, Croyances et Religions dans le monde anglo-saxon* » et dirigé et édité la revue annuelle du même nom de 1988 à 1998. Dirige et édite la revue *Théâtres du Monde*, publiée depuis 1991. Membre du Laboratoire de recherche « *Théâtre, Langages et Sociétés* ».

Olivier ABITEBOUL

Professeur certifié. Docteur en philosophie et sciences humaines de l'Université de Provence.

Auteur d'une thèse de Doctorat intitulée *Présence du paradoxe en philosophie* (1996), publiée aux Presses Universitaires du Septentrion (1998), de plusieurs études sur les correspondances philosophiques et techniques argumentatives au XVIIème siècle, ainsi que d'articles d'esthétique théâtrale. Il est aussi l'auteur d'une traduction de *Illustrations on the Moral Sense* du philosophe anglais Francis Hutcheson. Il a publié *Diagonales : essai sur le théâtre et la philosophie* (ARIAS, 1997) et *Le Paradoxe apprivoisé* (Flammarion, 1998). Il mène actuellement une recherche portant sur les rapports de la littérature et de la philosophie et prépare un ouvrage sur *Le Sens de la relation : essai sur la rhétorique et la philosophie*.

René AGOSTINI

Professeur de littérature irlandaise à l'Université d'Avignon.

Auteur d'une thèse sur « *Le théâtre de J.M. Synge : recherches pour une esthétique du récit dramatique* » (1986) et d'articles sur W.B. Yeats, James Joyce, Sean O'Casey (dont il a traduit *Time to go*, pour *La Compagnie Solitaire*). Il a publié une édition bilingue de ses poèmes à *La Différence*, « Coll. Orphée » (*Sachant Toute Solitude*, 1995) ; traduit *Résonances* de Oení Oting (poétesse galloise), *Art de terre et de sang* de James Crowden (GB); adapté le long poème dramatique de Brian Merriman (1783), *Le Tribunal de Minuit* (ces deux derniers titres sont à paraître prochainement à L'Harmattan). Il travaille sur le mythe et la poésie en Irlande, avec une prédilection pour les textes archaïques anonymes.

Christian ANDRES

Professeur de langue et littérature espagnoles à l'Université d'Amiens.

Auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat sur *Le Siècle d'Or*, de plusieurs traductions et de divers articles sur Lope de Vega, Cervantes, etc. Fait partie du Comité de Rédaction de *Théâtres du Monde*.

Michel AROUMI

Maître de conférences de littérature comparée à l'Université du Littoral.

Diplômé de l'Ecole du Louvre. Auteur d'une thèse de Doctorat de IIIème cycle sur Kleist, Melville et Kafka et de nombreux articles et études parus dans des revues françaises et étrangères, il prépare une thèse de Doctorat nouveau régime. Collabore régulièrement à *Théâtres du Monde*.

Georges BARTHOUIL

Maître de conférences d'italien à l'Université d'Avignon.

Docteur d'Etat en littérature italienne. Auteur de nombreux articles et études, traducteur, organisateur de plusieurs colloques internationaux, spécialiste de Leopardi notamment.

Jean-Luc BOUISSON

Professeur certifié à l'Université d'Avignon.

Auteur d'une thèse de Doctorat de l'Université d'Avignon intitulée *Les rapports du duel et de la musique dans le théâtre de Shakespeare* et de quelques articles sur le théâtre shakespearien parus dans *Théâtres du Monde* et dans *MCR*.

Anne BOUVIER-CAVORET

Professeur de littérature française moderne à l'Université d'Avignon.

Auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat, *Mythes, merveilleux et légendes dans la poésie française de 1840 à 1880* (Paris : Klincksieck, 1976) et de divers articles et études. Elle anime le groupe de recherche « *Théâtre, Langages et Sociétés* » depuis 1991. A récemment édité un ouvrage collectif, *Théâtre et sacré* (Paris : Klincksieck, 1996); autre ouvrage collectif à paraître : *Bêtes de scène* (Paris : Klincksieck, 1999). Centre actuellement sa recherche sur le théâtre de Musset, Hugo, Giraudoux, Anouilh, etc... Plus généralement sur la relation qui unit théâtre et poésie.

Annick CIZEL

Professeur agrégée, PRAG à l'Université d'Avignon.

Auteur d'une thèse de Doctorat de l'Université de Provence intitulée *Genèse d'une politique africaine et moyen-orientale : les Etats-Unis et l'Ethiopie (1953-1958)*, à paraître aux éditions de l'Harmattan. Elle a publié des études dans la *Revue Française d'Etudes Américaines*, *Frontières*, les *Annales* ou chez Ellipses. Co-organisatrice de colloques.

Emmanuelle GARNIER

Maître de conférences d'espagnol à l'Université d'Avignon.

Auteur d'une thèse de Doctorat de l'Université de Toulouse intitulée *La versification dramatique au Siècle d'Or : approche fonctionnelle fondée sur l'étude de vingt pièces de Lope de Vega (1610-1615)*. A publié plusieurs articles sur Lope de Vega et le Siècle d'Or. Collabore avec le GESTE (Groupe d'Etudes sur le Théâtre Espagnol) de l'Université de Toulouse et l'AIISO (Association Internationale du Siècle d'Or). Responsable de la rubrique « Noticia de Francia » de la revue *Criticon*.

Aline LE BERRE

Maître de conférences d'allemand, habilitée à diriger des recherches, à l'Université de Limoges.

Auteur d'une thèse de Doctorat de IIIème cycle sur *Johann Christian Günther, héritier de la tradition poétique baroque* et d'un travail d'habilitation sur *Criminalité et justice dans les Contes nocturnes de E.T.A. Hoffmann* (Bern, 1996). A récemment publié *Prémices et avènement du théâtre classique en Allemagne 1750-1805* (Avignon, 1996). Est l'auteur de plusieurs études sur le théâtre (Lessing, Goethe, Schiller, Schnitzler, Hofmannsthal, etc.).

Théa PICQUET

Maître de conférences d'italien à l'Université de Provence à Aix.

Auteur d'une thèse de Doctorat de IIIème cycle sur Donato Giannotti et de divers articles, notamment sur le théâtre. Prépare actuellement une thèse de Doctorat nouveau régime sur « la pensée politique des républicains à Florence de 1490 à 1570 ».

Jean POITEVIN

Professeur de langue et littérature anglaises à l'Université de La Réunion.

A une formation et une pratique de comédien-metteur en scène (Conservatoire de Bordeaux, Compagnie Dramatique d'Aquitaine, Café-Théâtre « l'Onys »...) et essaie d'allier étroitement l'enseignement universitaire et la pratique théâtrale ainsi que la recherche, notamment dans le domaine du théâtre anglais de la Renaissance. Après une série de spectacles-Shakespeare à l'Université de Bordeaux, il monte en ce moment *Le Conte d'hiver* avec ses étudiants de l'Université de la Réunion. Avant de s'intéresser à l'oeuvre de Shakespeare, a présenté une thèse de Doctorat intitulée *Les arts scéniques et les handicaps mentaux en Grande-Bretagne*. Plusieurs publications sur le théâtre élisabéthain. Se consacre à présent à l'exploration de la notion d'interprétation (scénique, critique, traductologique).

Carole RODIER

Enseigne à Collingnam College (Oxford et Londres).

Auteur d'une thèse de Doctorat sur Virginia Woolf. Publications de nombreux articles sur Woolf, ainsi que sur Paul Auster, Katherine Mansfield, Walter Scott et Shakespeare. Trésorière de la Société d'Etudes Woolfiennes, membre de l'Ecole de Grenoble, membre de la Senior Common Room de St Edmund Hall, Oxford. Co-organisation du premier colloque de la SEW à Nîmes (Montpellier III) en 1997 et d'un colloque sur *Virginia Woolf and the Body* à la Maison Française d'Oxford (1999).

Brigitte URBANI

Professeur de langue et littérature italiennes à l'Université de Provence à Aix.

Auteur d'une thèse de Doctorat de IIIème cycle sur la poésie de Giuseppe Ungaretti et d'une thèse de Doctorat d'Etat, *La Figure d'Ulysse dans la littérature italienne*, ainsi que de divers articles et études dont plusieurs portant sur le théâtre.

Louis VAN DELFT

Professeur de littérature française à l'Université de Paris X-Nanterre.

Auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat, de divers ouvrages et articles sur « le caractère à l'âge classique », il tient régulièrement la chronique théâtrale de la revue *Commentaire*.

Ouriel ZOHAR

Visiting professor à HEC de Paris et Maître de conférences à Technion de Haïfa (Israël).

Directeur artistique du « Théâtre du Technion » de Haïfa où il a monté de nombreuses pièces. A traduit en hébreu des pièces de Molière. Animateur de groupes et de rencontres artistiques judéo-arabes. Auteur de pièces de théâtre et du livre *Rencontres avec Peter Brook* (1990). Metteur en scène récompensé par un prix au Festival de Saint-Jean-d'Acre en 1993 pour *Saison de la migration vers le Nord* du Soudanais Tayeb Salih. Vice-Président de l'Association Internationale des Théâtres à l'Université.

THEATRES DU MONDE

SOMMAIRE DU NUMERO 1 L'HOMME EN SON THEATRE

INTRODUCTION : Maurice ABITEBOUL: L'homme en son théâtre

I THEORIES, TECHNIQUES ET EXPERIENCES THEATRALES

René AGOSTINI

Pour une esthétique du récit dramatique

Ilinca BARTHOUIL-IONESCO

Les indications scéniques chez Luigi Pirandello et Camil Petrescu

Maurice ABITEBOUL

La temporalité dans les premières pièces de Tom Stoppard

Fatima FERREIRA

Pour un portrait du "Teatro de Cornucópia", compagnie de théâtre de Lisbonne

Michel AROUIMI

Zéami, Kleist.... et le TSE

II THEATRES POLITIQUES, THEATRES POPULAIRES

Bernard URBANI

Une tentative de théâtre populaire: *L'homme aux sandales de caoutchouc* de Kateb Yacine

Joseph VELASCO

Mariana Pineda de Federico García Lorca: "Chant d'amour" ou "Hymne à la liberté" ?

Enrique BAEZA MARTINEZ

L'injustice et l'absurde dans le théâtre de Jorge Díaz: *Le voilier dans la bouteille*

Brigitte URBANI

Comprendre et apprécier le théâtre de Dario Fo

III EPREUVES INITIATIQUES ET ENJEUX SPIRITUELS

Maurice ABITEBOUL

Sauvage / Mon Amour de Sam Shepard: du texte à la scène

Céline GARCIA

Traduction d'un extrait de *Diálogos del Conocimiento* de Vicente Aleixandre

Jean-François PODEUR

Comédie et métaphysique chez Leopoldo Marechal

René AGOSTINI

Deirdre des Douleurs de J.M. Synge: théâtre antique et moderne

Bernard URBANI

Reflets révolutionnaires dans *Dialogues des Carmélites* de Georges Bernanos

SOMMAIRE DU NUMERO 2 AUTOUR DU TEXTE DRAMATIQUE

INTRODUCTION : Maurice ABITEBOUL: Autour du texte dramatique.

I. LE TEXTE DRAMATIQUE: ECRIRE ET TRADUIRE POUR LE THEATRE.

Louis VAN DELFT:

La crise de l'écriture dans le théâtre français contemporain

Albert BENSOUSSAN:

La traduction théâtrale

II. LE TEXTE DRAMATIQUE ET SON CONTEXTE: SPECIFICITES ET UNIVERSALITE.

Aline LE BERRE:

Dame ou grisette? l'impossible apprentissage de la liberté dans *Liebelei* d'Arthur Schnitzler

René AGOSTINI:

Junon et le Paon de Sean O'Casey: tragédie des temps modernes?

Edoardo ESPOSITO:

La Naples universelle du théâtre d'Eduardo de Filippo

Marielle RIGAUD:

Un Tramway nommé Désir de Tennessee Williams, tragédie de l'aliénation

Bernard URBANI:

"J'ai décidé que je ne serai plus Caliban": Maître et esclave dans *Une Tempête* d'Aimé Césaire

III. LE MYTHE COMME PRE-TEXTE DRAMATIQUE

Maurice ABITEBOUL:

A Slight Ache (Une Légère Douleur), de Harold Pinter, et le mythe du Jardin d'Eden

Brigitte URBANI:

Une pièce d'Alberto Savinio: *Capitano Ulysse*(1934)

Jacques PLAINEMAISON:

Eurydice, de Jean Anouilh, et le mythe d'Orphée

Jean-François PODEUR:

Leopoldo Marechal et le mythe d'Antigone

IV. TEXTE DRAMATIQUE ET HORS-TEXTE : ECRITURE DRAMATIQUE, MISES EN SCENE ET THEATRALITE

Didier ALEXANDRE:

Paul Claudel lecteur de *L'Echange* de Paul Claudel

Maurice ABITEBOUL:

Une pièce de Tom Stoppard à la manière de Luigi Pirandello: *The Real Inspector Hound*

Anne LUYAT:

Le théâtre comme métamorphose: Wallace Stevens et Claude Régy

René AGOSTINI:

Nostra Storia par les marionnettes des Trois Hangars

Michel AROUIMI:

Le dernier des rituels: à propos du théâtre de Joël Jouanneau

SOMMAIRE DU NUMERO 3 LE THEATRE JADIS ET NAGUER... ET AUJOURD'HUI

INTRODUCTION : Maurice ABITEBOUL : Le théâtre jadis et naguère.... et aujourd'hui.

I. LE THEATRE JADIS: THEMES ET TYPES DU "SIECLE D'OR"

Maurice ABITEBOUL:

Le scélérat et ses avatars dans le drame anglais de la Renaissance

Christian ANDRES:

Aspects du Nouveau Monde dans l'œuvre théâtrale de Lope de Vega et Tirso de Molina

II. AU TOURNANT DU SIECLE VINGTIEME

François CHEVALDONNE:

Algérie 1895: loisirs et spectacles d'une société coloniale avant les industries culturelles

René AGOSTINI:

Les Oeuvres inédites de J.- M. Synge: *La lune à son déclin*

III. D'UNE GUERRE A L'AUTRE

Jean-Claude CRAPOULET:

Le théâtre écossais de 1918 à 1926

Liliane MEFFRE:

Le théâtre devant le tribunal: un procès pour blasphème sous la République de Weimar: *La mauvaise nouvelle* de Carl Einstein

René AGOSTINI:

La tragédie de/dans *L'ombre d'un franc-tireur* de Sean O'Casey: contraintes et souplesses du texte de scène

Aline LE BERRE:

Laideur et trivialité ou l'art de la démystification dans *Kasimir und Karoline* d'Ödön Von Horváth

IV. L'APRES GUERRE

Marielle RIGAUD:

Mort d'un commis voyageur, d'Arthur Miller : rêves et défaites d'un homme ordinaire

Jean-François PODEUR:

Don Juan, de Leopoldo Marechal: du mythe à l'allégorie du salut
 Maurice ABITEBOUL:
 Lecture de *Au bois lacté*, de Dylan Thomas : attitudes galloises
 Edoardo ESPOSITO
L'art de la comédie d'Eduardo de Filippo
 Andrée STEPHAN
Le Chemin du Roy, de Francoise Loranger et Claude Levac : une joute de hockey politique entre fleur de lys et feuille d'érable.

V. EN CETTE FIN DE SIECLE
 Bernard URBANI:
 "Une terre sans eau, c'est un cœur qui saigne": Tahar Ben Jelloun, *La Fiancée de l'eau*
 Michel AROUIMI:
 Suicide sur scène de la violence: à propos du théâtre de Joël Jouanneau
 Anne LUYAT:
Chambres, de Philippe Minyana "la haute tension du langage"
 Christian IMBART
 La fin du consensus: à propos du *Barillet*, de Jean-Pierre Pelaez
 Céline GARCIA
 A propos du *Barillet*: éléments de mise en scène

SOMMAIRE DU NUMERO 4 PENSER LE THEATRE, AIMER LE THEATRE

INTRODUCTION : Maurice ABITEBOUL : Penser le théâtre, aimer le théâtre

I. PENSER LE THEATRE: SUR LA THEORIE DRAMATIQUE, L'ART DRAMATIQUE ET L'ART DU COMEDIEN

Georges BARTHOUIL:
 Leopardi et le théâtre
 Marie-Françoise HAMARD:
 Pour une poétique dramatique du silence: Maurice Maeterlinck, *Pelleas et Mélisande*
 Olivier ABITEBOUL:
 Théâtre et paradoxe: l'argument de Diderot

II. ESPACE MENTAL ET ESPACE THEATRAL

Ciaran ROSS:
 L'espace de la pensée (vide) dans *En attendant Godot*, de Samuel Beckett
 Xavier CERVANTES:
 Dédoublément de la représentation et représentation du dédoublement: les vertiges de l'illusion dans *Giulio Cesare in Egitto*, de Handel
 Michel AROUIMI:
 Le logiciel faustien

III. THEATRALISATION ET THEATRALITE

Bernard URBANI:
Charlus, de Jean-Louis Curtis ou Proust sur les planches
 Brigitte URBANI:
 ... "Jusqu'à ce que la mer fût sur nous refermée": Vittorio Gassmann, Melville et Dante
 Maurice ABITEBOUL:
Dieu, de Woody Allen: une pièce "sans queue ni tête"?... ou le triomphe de la théâtralité

IV. LE THEATRE ET LA VIE: PORTRAITS DE FEMMES

Aline LE BERRE:
 Faute et expiation dans *Minna von Barnhelm*, de Lessing
 Richard DEDOMINICI:
 La femme, figure emblématique du théâtre de Gabriele d'Annunzio
 Edoardo ESPOSITO: *Filumena Marturano*, d'Eduardo De Filippo, ou l'art d'une certaine forme de mélodrame napolitain

Jean-François PODEUR:
Femme allégorique et religion dans *La Bataille de Jose Luna*, de Leopoldo Marechal

V. AIMER LE THEATRE: CHRONIQUE

Maurice ABITEBOUL:
Phèdre, d'après Racine: "mise en scène contemporaine" de Stéphane Aucante
René AGOSTINI:
A propos de *La Fontaine aux Saints*, de J.M. Synge, par le "Théâtre du Rêve Eveillé"
Louis VAN DELFT:
Le bouillon et la saveur: le théâtre à Paris

SOMMAIRE DU NUMERO 5 CONTOURS DE L'ECHEC AU THEATRE

INTRODUCTION : Maurice ABITEBOUL : Contours de l'échec au théâtre.

I. LA NOTION D'ECHEC DANS LE THEATRE DE LA RENAISSANCE

Théa PICQUET
La Mandragore de Nicolas Machiavel: succès d'une stratégie amoureuse ou constat d'échec d'une société décadente ?
Christian ANDRES
La dialectique nationaliste de l'échec dans *Le Siège de Numance* de Cervantès
Maurice ABITEBOUL
La Tragédie de l'athée de Cyril Tourneur ou l'échec de l'"athéisme"

II. LE XXe SIECLE ET LE THEATRE DE L'ECHEC: AUTOUR DU THEME DE L'ECHEC

Bernard URBANI
Alphonse Daudet ou l'échec d'un théâtre
Marie-Françoise HAMARD
Le Feu de Gabriele d'Annunzio ou l'ambition d'un nouvel opéra
Richard DEDOMINICI
L'échec de Corrado Brando: destin tragique et accomplissement du surhumain dans un drame de Gabriele d'Annunzio: *Plus que l'amour* (1907)

III. Le XXe SIECLE ET LE THEATRE DE L'ECHEC: L'ECHEC EN QUESTION

Aline LE BERRE
Esthétisme et mariage: une impossible gageure dans *L'Irrésolu* de Hugo Von Hofmannsthal (1921)
Edoardo ESPOSITO
Le thème de la corruption chez les juges dans une pièce d'Ugo Betti: *Corruption au palais de justice* (1944)
Philippe WELLNITZ
De l'échec au théâtre à l'échec du théâtre: le théâtre de l'échec de langue allemande

IV. LE XXe SIECLE ET LE THEATRE DE L'ECHEC: QUELQUES FORMULES A SUCCES

William M. BUCKNER
Théorie de la fin de partie et théorie du jeu dans *Fin de partie* de Samuel Beckett (1957)
Jean-Patrick FESTE
La signification du jardin dans *Les Reclus* de Francis Ebejer (1967)
Elisabeth ANGEL-PEREZ
De *The Way of the World* de Congreve à *Restoration* d'Edward Bond (1981): la tragédie restaurée

V. POUR UNE REUSSITE AU THEATRE: LES CONTOURS DE LA THEATRALITE

Olivier ABITEBOUL
L'idée d'une dramaturgie cosmique chez les Stoïciens
Nicolas ROMEAS
A quoi sert le théâtre ?
Michel AROUIMI
Ce que dit le théâtre à propos de lui-même
Louis VAN DELFT Vers un théâtre "correct" ? La "rectification" d'Anouilh et de Céline

SOMMAIRE DU NUMERO 6 THEATRE ET SOCIETE : LA FAMILLE EN QUESTION

INTRODUCTION: Maurice ABITEBOUL : Théâtre et Société : la famille en question.

I. THEATRE ET SOCIETE A L'EPOQUE CLASSIQUE :

LA FAMILLE, LA CRISE, LA MARGE.

Théa PICQUET:

Le Théâtre du *Cinquecento* et la crise de la famille : Donato Giannotti, *Le vieillard amoureux*.

Christian ANDRES:

La folie dans la *Comedia lopesque*.

Maurice ABITEBOUL:

La Comédie des méprises de Shakespeare : la famille en question et la quête du moi.

Jean-Luc BOUISSON:

Roméo et Juliette : le duel comme image emblématique de la désintégration de la famille.

René AGOSTINI:

Le Tribunal de minuit, de Brian Merriman : le bâtard.

Aline LE BERRE:

Révolte contre le père et contestation politique dans *Les Brigands* de Schiller.

II. LA FAMILLE EN QUESTION DANS LE THEATRE CONTEMPORAIN.

Michel AROUIMI:

Parricide et fils de Rimbaud : *Le Pain dur* et le questionnement poétique de Paul Claudel.

Monique PINTHON:

De l'autobiographie au théâtre : l'image de la famille selon Marguerite Duras.

Emmanuel NJIKE:

L'image de la famille dans les comédies de famille d'André Roussin.

Richard DEDOMINICI:

Effondrement de la famille et exaltation de la liberté individuelle dans le théâtre de Gabriele d'Annunzio (1898-1914) : la tâche involontaire.

Edoardo ESPOSITO:

Autobiographie, mal de vivre et dérision dans *Gare à toi, Giacomino!* de Luigi Pirandello.

Brigitte URBANI:

Six Personnages en quête d'auteur : la famille censurée.

Claude VILARS:

L'impossible évasion : l'hérité à l'oeuvre dans les «familles» de Sam Shepard

III. FORMES ET FORCES D'UN THEATRE ENGAGE:

Ouriel ZOHAR:

Bimate Ha-Kibbutz, le théâtre d'une société collective.

Ouriel ZOHAR:

Comparaison du théâtre *Bimate Ha-Kibboutz* et du théâtre national israélien *Habima* ; et du théâtre *Habima* avec la Comédie Française.

Emmanuel NJIKE:

Problématique de l'intégration sociale et politique dans *Les Mouches* de J.P. Sartre.

Brahima CAMISSOGO:

Formes de l'engagement politique dans le théâtre britannique des années 70.

VARIA : PROPOS ET REFLEXIONS SUR LE THEATRE

Lino FONSSAGRIVES:

Réflexions et commentaires sur Antonin Artaud et Constantin Stanislavski.

Olivier ABITEBOUL:

Le paradoxe de la pensée tragique de Nietzsche.

Olivier ABITEBOUL:

Théâtre et cinéma : exemple d'une dialectique dans l'esthétique de la représentation.

NOTES DE LECTURE: Bernard URBANI:

Alain Couprié, *Le Théâtre* (Texte, Dramaturgie, Histoire)

SOMMAIRE DU NUMERO 7 THEATRE(S) ENGAGÉ(S) ?

INTRODUCTION: Maurice ABITEBOUL: Théâtre(s) engagé(s)?

I. L'ANTIQUITÉ, LA RENAISSANCE ET L'ÂGE CLASSIQUE :

Nikos XENIOS:

Pouvoir et Théâtre : l'exemple des *Bacchantes* d'Euripide.

Théa PICQUET:

Le Théâtre du Cinquecento et l'engagement. Jacopo Nardi : *I due Felici Rivali* (1513). (*Les deux heureux rivaux*).

Maurice ABITEBOUL:

La "guerre des sexes" dans *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare: perversion, subversion et conversion.

Jean-Luc BOUISSON:

La musique et le duel : illustrations du désengagement idéologique et de l'engagement esthétique dans l'univers dramatique shakespearien.

Christian ANDRÈS:

Du tyrannicide dans *Fuente Ovejuna* (1619) de Lope de Vega : oeuvre "révolutionnaire" ou conservatisme politique ?

Emmanuel NJIKE:

Instincts vivants et volonté de puissance dans *Britannicus* de Racine.

II. LE SIÈCLE DES LUMIÈRES ET L'ÂGE ROMANTIQUE

Aline LE BERRE:

Götz de Berlichingen, justicier ou aventurier ? La dérive de l'engagement dans une pièce de Goethe.

Anny BOUVIER-CAVORET:

Lorenzaccio de Musset, un jeu de rôles?

Ilinca BARTHOUIL-IONESCO :

Le peuple dans *La mort de Danton*, de Georg Büchner.

Richard DEDOMINICI :

Le Don Carlos de Giuseppe Verdi, une méditation lyrique sur la nature et l'exercice du pouvoir.

III. LE VINGTIÈME SIÈCLE : QUELQUES ASPECTS DE L'ENGAGEMENT AU THÉÂTRE

René AGOSTINI:

Une Livre sur demande de Sean O'Casey, ou l'engagement dégaqué.

Olivier ABITEBOUL:

L'engagement philosophique dans le théâtre de Sartre.

Sophie NEZRI :

Primo Levi et le théâtre face au défi de l'irrationnel.

Edoardo ESPOSITO:

Le théâtre de Sciascia ou le délire du pouvoir.

Brahima CAMISSOGO:

De la colère figée d'Osborne à la révolte impuissante du théâtre anglais post-68 : beaucoup de cris, d'écrits, pour rien ?

Claude VILARS:

Mise en abîme du rôle : jeu, protection, emprisonnement, dans *Action* de Sam Shepard.

Brigitte URBANI:

Une nouvelle forme de théâtre engagé dans la carrière de Dario Fo : *Histoire du Tigre* et *Johan Padan à la découverte des Amériques*.

IV. OÙ EN EST LE THÉÂTRE "ENGAGÉ" AUJOURD'HUI ?

Ouriel ZOHAR:

Un "Living Theatre collectif", inspiré par l'idéologie du Kibboutz.

René AGOSTINI :

Et l'Amérique découvrit Christophe Colomb...

SOMMAIRE DU NUMERO 8 : LA NORME ET LA MARGE AU THEATRE

INTRODUCTION: Maurice ABITEBOUL: La norme et la marge au théâtre

I. LE « DETOURNEMENT » DU MODELE

Dorothée MARCIAK:

Théâtre provisoire, théâtre fixe: un modèle romain antique à la Renaissance? autour des fêtes du Campidoglio, à Rome en 1513.

II. L'ESPRIT DE LA COMEDIE : EXCES, DERIVES, LIMITES

Théa PICQUET:

Dérive, déviance et marge au théâtre : *La Flora* de Luigi Alamanni.

Maurice ABITEBOUL:

Beaucoup de bruit pour rien de Shakespeare ou les limites de la comédie.

Christian ANDRÉS:

Rire médical et médecine du rire dans les Comedias de Lope de Vega.

Michel AROUMI:

Le « chien de Tobie » : le rôle idéal du Bouffon du *Roman comique*.

III. MARGES ET MARGINALITES

Aline LE BERRE:

La démythification de la virilité dans *Le Précepteur* et *Les Soldats* de J. M. R. Lenz : entre marginalité et intégration..

Richard DEDOMINICI :

L'horreur et l'héroïsme : double aspect d'une marginalité dans *Le Trouvère* de Giuseppe Verdi.

René AGOSTINI:

La Charrue et les Étoiles de Sean O'Casey : en marge d'une révolution, ou la Révolution en marge.

Emmanuel NJIKE:

La dérive de l'engagement politique dans *Les Mains sales* de Jean-Paul Sartre

Brigitte URBANI:

Musique, génie, folie : *Novecento Pianiste*, de Alessandro Baricco.

IV. TRADITIONS, INNOVATIONS, DERIVES...

Georges VOISSET:

De part et d'autre de René Ghil : ombres insulindiennes sur les scènes francophones

Françoise QUILLET:

Les échanges interculturels dans le théâtre européen du XXème siècle : dérive ou désorientation?

Ouriel ZOHAR:

Les éléments du sacré dans le théâtre au Kibboutz

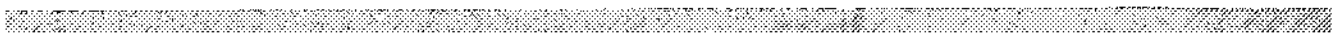
Louis VAN DELFT :

Le théâtre en feu

V.. POUR CONCLURE...

Olivier ABITEBOUL :

La norme et la marge



Maquette, couverture :
IMPRIMERIE CENTRALISÉE DE L'UNIVERSITÉ D'AVIGNON
Dépot légal : Mai 1999
I.S.S.N : 1162 - 7638
Prix : 100 F