



PIERRE BRUNEL
JEAN-MARC MOURA

Le commentaire de littérature générale et comparée



ARMAND COLIN

WILFRID LAURIER UNIVERSITY DUPL



3 9084 00057707 1

Le commentaire de littérature générale et comparée

DISCARTO

CHEZ LE MÊME ÉDITEUR

- F. ARGOD-DUTARD, J. BAUDRY, L. BURLON, A. HAZERA, *L'Épreuve de didactique aux agrégations internes et CAERPA de lettres* (coll. U).
- J.-P. AUBRIT, *Le Conte et la Nouvelle* (coll. Cursus).
- J. BAYET, *La Littérature latine* (coll. U).
- H. BÉHAR et R. FAYOLLE, *L'Histoire littéraire aujourd'hui* (coll. U).
- C. BIET, *La Tragédie* (coll. Cursus).
- M. BORGOMANO, É. RAVOUX RALLO, *La Littérature française du XX^e siècle* (coll. Cursus).
- J.-Y. BORJAUD, *La Littérature française du XVI^e siècle* (coll. Cursus).
- P. BRUNEL, *La Dissertation de littérature générale et comparée* (coll. U).
- P. BRUNEL, C. PICHOS, A.-M. ROUSSEAU, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* (coll. U).
- J. CHEVRIER, *La Littérature nègre* (coll. U).
- H. COULET, *Le Roman jusqu'à la Révolution* (coll. U).
- D. DUCROS, *Lecture et analyse du poème* (coll. Cursus).
- F. DUPONT, *Le Théâtre latin* (coll. Cursus).
- G. FERRÉOL, N. FLAGEUL, *Méthodes et techniques d'expression écrite et orale* (coll. Cursus).
- B. FRANCO, *Réussir le CAPES et l'agrégation de lettres modernes* (coll. Réussir).
- J. GARDES-TAMINE et M.-C. HUBERT, *Dictionnaire de critique littéraire* (coll. Cursus).
- B. GIBERT, *Le Baroque littéraire* (coll. U).
- M. GRAMMONT, *Petit Traité de versification française* (coll. U).
- M.-C. HUBERT, *Le Théâtre* (coll. Cursus).
- M.-C. HUBERT, *Histoire de la scène occidentale de l'Antiquité à nos jours* (coll. Cursus).
- J.-L. JOUBERT, *La Poésie* (coll. Cursus).
- C. KLEIN (sous la dir. de), *Rainer Maria Rilke et les Cahiers de Malte Laurids Brigge* (coll. U).
- P. LE GENTIL, *La Littérature française du Moyen Âge* (coll. U2).
- P. LE GUÉRINEL, *Les Épreuves de culture générale aux concours administratifs* (coll. Réussir).
- É. et J. LECARME, *L'Autobiographie* (coll. U).
- S. LOJKINE, *Diderot, Paradoxe sur le comédien* (coll. U).
- J. MAZALEYRAT, *Éléments de métrique française* (coll. Cursus).
- B. MEYER, *Maîtriser l'argumentation* (coll. Cursus-TD).
- L.-M. MORFAUX, R. PRÉVOST, *Résumé et synthèse de textes aux concours Grandes Écoles et Administration* (coll. Cursus-TD).
- D. PAGEAUX, *La Littérature générale et comparée* (coll. Cursus).
- R. POMEAU, *La Politique de Voltaire* (coll. U).
- M. POUGEOISE, *Dictionnaire didactique de la langue française* (coll. U).
- A. PREISS, *La Dissertation littéraire* (coll. Cursus).
- A. PREISS et J.-P. AUBRIT, *L'Explication littéraire et le Commentaire composé* (coll. Cursus).
- M. QUESNEL, *La Création poétique* (coll. U).
- M. RAIMOND, *Le Roman* (coll. Cursus).
- M. RAIMOND, *Le Roman de puis la Révolution* (coll. U).
- É. RAVOUX RALLO, *Méthodes de critique littéraire* (coll. U).
- É. RAVOUX RALLO, *Réussir le DEUG de Lettres modernes* (coll. Réussir).
- J. RENAUD, *La Littérature française du VIII^e siècle* (coll. Cursus).
- P.-L. REY, *La littérature française du XIX^e siècle* (coll. Cursus).

Pierre Brunel, Jean-Marc Moura

Le commentaire de littérature générale et comparée

DISCARD



Ce logo a pour objet d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit, tout particulièrement dans le domaine universitaire, le développement massif du « photocopillage ». Cette pratique qui s'est généralisée, notamment dans les établissements d'enseignement, provoque une baisse brutale des achats de livres, au point que la possibilité même pour les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée.

Nous rappelons donc que la reproduction et la vente sans autorisation, ainsi que le recel, sont passibles de poursuites. Les demandes d'autorisation de photocopier doivent être adressées à l'éditeur ou au Centre français d'exploitation du droit de copie : 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris. Tél. : 01 44 07 47 70.

Collection U, série « Lettres »

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés, réservés pour tous pays.

Toute reproduction ou représentation intégrale ou partielle, par quelque procédé que ce soit, des pages publiées dans le présent ouvrage, faite sans l'autorisation de l'éditeur, est illicite et constitue une contrefaçon. Seules sont autorisées, d'une part, les reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective et, d'autre part, les courtes citations justifiées par le caractère scientifique ou d'information de l'œuvre dans laquelle elles sont incorporées (art. L. 122-4, L. 122-5 et L. 335-2 du Code de la propriété intellectuelle).

© S.E.S.J.M./Armand Colin, Paris, 1998

ISBN : 2-200-21881-8

S.E.S.J.M. / Armand Colin - 34 bis, rue de l'Université - 75007 Paris

AVANT-PROPOS

À lui seul, le mot *commentaire* ne suffirait pas à donner une idée juste de l'exercice dont il va être question. On ne peut donc réduire à cela le projet qui est à l'origine de ce livre. C'est ce projet que nous voudrions exposer sobrement pour commencer, en précisant en quel sens doit être entendue cette notion, quelle place cet exercice occupe dans l'étude de la littérature générale et comparée, dans quel esprit nous avons voulu travailler et inciter nos lecteurs à travailler.

Rien, dans le célèbre *Dictionnaire de la langue française* d'Émile Littré (1863-1877), ne laisse deviner, à l'entrée COMMENTAIRE, le sens que ce mot a pris dans le cadre des études littéraires actuelles.

Littré entend par là au sens 1 une « Suite de notes et d'explications sur toutes les parties d'un ouvrage »¹. Il se réfère alors à Bossuet parlant d'« un commentaire sur Job » (entendons : le Livre de Job, qui a été l'objet, en effet, de nombreuses exégèses), et à Voltaire, prenant comme exemple, à l'article SIBYLLE du *Dictionnaire philosophique* (1764), les livres sibyllins, texte sacré des Romains, « cette compilation » qui « fut publiée plusieurs fois avec d'amples commentaires, surchargés d'une érudition presque toujours étrangère au texte, que ces commentaires éclaircissent rarement ». Cet exemple est plutôt pour nous un repoussoir, le type même de ce qu'il ne faut pas faire... Le commentaire tel que nous l'entendons portera, lui, sur une partie seulement d'un ouvrage, il ne péchera ni par excès de longueur ni par surcharge, fût-elle d'érudition, et il aura pour vocation première d'éclairer le texte et de ne lui être jamais étranger.

1. Réédition, Monaco, Éd. du Cap, 1974, tome I, p. 1025.

Au sens 2 de Littré, le commentaire est l'« interprétation plus ou moins maligne qu'on donne aux actes et aux discours des autres ». Ici ne figure dans le dictionnaire aucun exemple littéraire, mais on se contente d'un référent emprunté à la vie ordinaire : « Sa conduite équivoque a donné lieu à bien des commentaires ». Cette malignité sera bien évidemment absente du commentaire tel que nous l'entendons et invitons à le pratiquer. Tout en restant lucide, il n'a pas pour objet premier de porter un jugement de valeur, et d'ailleurs on sait combien la critique normative a perdu de terrain dans la seconde moitié du XX^e siècle². Julien Gracq a même pu parler d'une « crise du jugement littéraire »³. S'il devait être question de critique littéraire ici, ce serait plutôt de critique de sympathie, telle qu'elle a été conçue dans le sillage de Gaston Bachelard et telle d'ailleurs qu'elle avait été pratiquée bien avant lui, par Baudelaire en particulier, poussant parfois la sympathie jusqu'à la quasi-identification avec Edgar Poe. Ni par sa présentation, ni par sa teneur, ni par son esprit, « notre » commentaire ne ressemblera au *Commentaire sur Desportes* de François Malherbe, ensemble de remarques manuscrites portées par un nouvel Aristarque exigeant dans les marges d'un exemplaire des œuvres d'un poète de la seconde moitié du XVI^e siècle.

Littré fait place, en numéro 3, aux *commentaires*, donc au pluriel cette fois, « nom qu'on donne à des histoires anciennes ou à des mémoires ainsi intitulés à l'imitation des Anciens; histoires et mémoires où l'écrivain est le principal acteur ». Il pense aux *Commentaires* de César, le *De bello gallico*, le *De bello civili*, et aux *Commentaires* que Blaise de Monluc dicta de 1570, quand il prit sa retraite des armes, à sa mort en 1577. Comme le précisait Étienne Pasquier, le contemporain du vaillant maréchal, « Monluc a intitulé son œuvre *Commentaires* ce qu'en notre langue un Commynes et après lui un Martin du Bellay voulurent appeler *Mémoires*; car, pour bien dire, sans nous éloigner de notre vulgaire français, après avoir récité chaque mémorable exploit par lui fait, il apporte tout d'une suite un beau commentaire ».

Ce dernier sens est le plus éloigné de notre propos. Mais il n'est pas inutile de remonter jusqu'à la langue latine, moins pour trouver un point d'origine étymologique qu'une opposition féconde. Sans doute *commentaire* est-il en français le calque de *commentarius* ou de *commentarium* (le mot existe au masculin et au neutre), mais il appartient à la même famille que le substantif *commentum* et que le verbe *comminisci*. Or, dans *commentum* et dans *comminisci* l'essentiel est la part faite à l'invention, à l'imagination pouvant aller jusqu'à la chimère, alors que dans le *commentarius* ou dans la *commentatio* la réflexion et la méditation guident l'acte de l'esprit et de l'écriture. « *Opinionum commenta delet dies* » – « le temps fait justice des croyances chimériques » –, écrit Cicéron, mais dans son *De oratore*, la *commentatio* est inséparable de la *cogitatio*. Les fameux *Commentarii Caesaris*, puisque c'est Cicéron lui-même qui leur donne ce nom dans le *Brutus*, sont des mémoires,

2. Cf. en particulier Roland Barthes, *Critique et vérité*, Éd. du Seuil, 1966.

3. Julien Gracq, *La Littérature à l'estomac*, Jean-Jacques Pauvert, coll. « Libertés », 1961, p. 15.

mais des mémoires réfléchis par celui qui, de principal acteur de l'Histoire, devient l'historiographe de ses exploits.

Nous ne voulons pas dire que l'imagination soit proscrite du commentaire littéraire. Elle a sans doute partie liée avec la sensibilité, et cette sensibilité est indispensable. Mais un commentaire littéraire ne sera jamais ni une libre effusion ni une pure rêverie, l'un de ces rêves éveillé auxquels Sigmund Freud a fait place à l'origine du texte littéraire dans un essai paru en 1908 dans la *Neue Revue*⁴. Attentif au texte étudié, le commentaire sera réfléchi.

Ainsi passe-t-on du commentaire au commentaire « composé ». Cet adjectif, que nous n'avons pas introduit dans notre titre, y est forcément implicite, et l'exercice scolaire en usage aujourd'hui est souvent appelé ainsi. Nous reviendrons sur ce point au début de notre ouvrage. Cela suppose une triple démarche de l'esprit :

– 1. Ce n'est pas l'imagination, mais la pensée qui doit s'appliquer à l'étude du texte, en réfléchissant sur l'ensemble qu'il constitue, sur les éléments les plus significatifs qui le composent, sur ses différentes implications.

– 2. Les idées qui jaillissent ainsi doivent être ordonnées en fonction d'une problématique première et selon une progression qui conduit à une conclusion.

– 3. L'esprit est aussi un architecte soucieux d'une organisation, d'une construction, donc d'une composition du commentaire. Cette composition ne doit pas avoir le caractère artificiel de la « *Philosophy of Composition* » d'Edgar Poe, organisant un tout à partir d'un presque rien (le « *Nevermore* », « Jamais plus », devenant le refrain du célèbre poème « *The Raven* », « Le Corbeau »). Mais elle doit maîtriser des observations faites à la lecture, des éclaircissements latéraux ou internes au texte, des poussées de sens aussi allant dans un sens et vers un sens.

On aimerait faire un détour ici pour rechercher les équivalents de *commentaire* dans différentes langues. Ce serait vite fastidieux. Pour nous en tenir à un exemple, il est clair que *commentary*, en anglais, vaut tant pour la glose, le *running commentary*, le commentaire point par point (ce que nous désignerons plus loin comme le commentaire suivi), que pour les mémoires à la manière de César (*Caesar's Commentaries, the Commentaries of the Gallic Wars*)⁵.

Que le commentaire composé soit un exercice à la française, cela ne fait guère de doute. Chacun s'accorde à reconnaître qu'il est voisin de cet autre exercice scolaire, lui aussi français dans la conception que nous en avons, la dissertation. La confection du plan du commentaire composé « obéit aux mêmes principes que dans le cas de la dissertation : a) regroupement, b) progression », rappelait Philippe Sellier dans un manuel où il associait les deux types d'exercice⁶.

4. Cf. *infra*, p. 19.

5. Nous nous référons ici à l'entrée COMMENTARY dans le *Harrap's standard French and English Dictionary*, édité par J.E. Mansion, Part II, English-French, Londres, George Harrap and Co, 1939, éd. de 1965, p. 225.

6. Philippe Sellier, *La Dissertation française. Le Commentaire composé*, Larousse, 1968, p. 12. Sur la page de garde, la typographie plus menue utilisée pour la deuxième partie du titre semble même faire du commentaire composé une dépendance de la dissertation.

Ne soyons pourtant là ni narcissiquement chauvins ni jalousement hexagonaux. Nos voisins allemands connaissent fort bien la *Dissertation*, nom qu'ils donnent à ce que nous appelons, nous, plutôt, *mémoire* (mémoire de maîtrise) ou même, avec une de ces mièvreries de langage auxquelles il est difficile parfois de ne pas céder, « mini-mémoire ». Le commentaire en forme de dissertation leur est d'autant moins inconnu qu'ils ont été marqués plus encore que nous par la triade hégélienne, aisément reconnaissable dans notre plan dialectique (de dissertation mais, nous le verrons, transposable dans le commentaire) ou dans le squelette auquel on le réduit abusivement : thèse, antithèse, synthèse. Même un homme comme Edgar Poe, qui se contente apparemment de *Marginalia* quand il fait de la critique littéraire a, nous le savons, un sens aigu de la *composition*.

C'est pourquoi et notre dissertation et notre commentaire ont essaimé ou ont trouvé dans certains pays étrangers des occasions de rencontre. Il serait passionnant pour des comparatistes de se livrer à une étude comparée du commentaire français et de ses équivalents ou non-équivalents dans les pays étrangers. Mais cette tâche serait encore plus délicate que celle du lexicographe, et elle nous éloignerait de l'objet principal, qui reste pédagogique, de ce manuel.

Il faut pourtant replacer cet exercice, le commentaire composé, dans le cadre des études de littérature générale et comparée. Nous adoptons volontairement cette appellation double, et donc large, accueillante et diversifiée, qui est en usage dans l'Université française aujourd'hui, même si des variantes apparaissent ici ou là, quand il s'agit de désigner un département, d'intituler un emploi ou une chaire, d'affecter un contenu disciplinaire précis à une unité de valeur, à un certificat ou à l'épreuve d'un grand concours national.

Il nous semble, dans une approche qui ne veut pas être plus qu'une approximation, qu'on est plus proche de la *littérature comparée*, au sens propre, quand on a le souci de la saveur du texte dans sa langue originale et quand on pratique, systématiquement ou latéralement, la comparaison littéraire. En revanche, l'étude sur traduction entraîne plutôt vers une pratique généraliste de la littérature, donc vers la *littérature générale*, parce qu'elle n'est nullement exclusive de considérations plus larges sur le genre, sur le mouvement, sur la thématique et qu'elle aboutit davantage à une réflexion sur le champ ou l'essence de la littérature.

On ne dira même pas que le texte à commenter est nécessairement un texte étranger, traduit ou non, dans le cadre des études de littérature générale et comparée. Dans chacun de nos programmes (par exemple pour les deux questions à l'agrégation de lettres modernes) figure un texte français. On n'étudiera pas le mythe littéraire de Faust sans le *Mon Faust* de Paul Valéry. De même, il sera difficile de se passer de l'*Aziyadé* de Pierre Loti si l'on étudie le roman exotique dans la seconde moitié du XIX^e siècle⁷. Or, le commentaire généraliste ou comparatiste d'un tel texte français ne peut pas se confondre exactement

7. Cf. Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992.

avec ce que serait un commentaire comparé dans la seule perspective des études françaises. C'est une question d'esprit, et forcément, à cause de cela même, de méthode.

Aussi nous a-t-il semblé nécessaire, après une introduction, d'approcher un texte français, puis un texte étranger, avec cet esprit généraliste et comparatiste que nous préconisons. On sentira, même pour l'étude d'un texte donné, le besoin de l'autre, besoin qui doit être d'ailleurs limité et canalisé (chap. I). À partir de là seront définis les différents types de plan, le lien se faisant avec un manuel de dissertation de littérature comparée publié par le même éditeur dans la même collection⁸ (chap. II). On essaiera de familiariser le lecteur avec les composantes, les articulations, les principes d'organisation et de rédaction du commentaire (chap. III). Puis seront proposés un certain nombre de commentaires, ébauchés ou rédigés, en prenant soin de les adapter aux différents moments du cursus universitaire : le Diplôme d'Études universitaires générales (DEUG), ou premier cycle; la licence, deuxième cycle (chap. IV); l'agrégation (chap. V). Ces moments ne correspondent pas exactement aux étapes d'une progression, car, en littérature générale et comparée du moins, l'épreuve de licence, si elle est conçue avec rigueur, se révèle plus exigeante, plus difficile si l'on veut, que le commentaire d'agrégation qui ne porte que sur un texte français ou traduit en français. C'est du reste au niveau de la licence que se pratique, hélas trop rarement, le commentaire comparé (qui est un commentaire à la fois composé et comparé de deux ou plusieurs textes joints). Plus que tout, il justifie l'appartenance du commentaire composé aux études de littérature générale et comparée. Il ouvre aussi, nous semble-t-il, la voie à la recherche, et ce commentaire est beaucoup moins étranger qu'on ne pourrait le penser à ce que sera le mémoire de maîtrise ou la thèse de doctorat (chap. VI).

En cela, le commentaire composé de littérature générale et comparée et en particulier le commentaire comparé font mieux que correspondre à une exigence pédagogique. Ils ont une valeur pour le moins propédeutique et, dans le meilleur des cas, initiatique et heuristique.

8. Pierre Brunel, *La Dissertation de littérature générale et comparée*, Paris, A. Colin, coll. « U », 1996.

À LA RECHERCHE D'UNE MÉTHODE

1. QU'EST-CE QU'UN COMMENTAIRE DE LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE?

Partons du plan institutionnel : l'exercice est né avec la réforme Fouchet. Il est présenté dans le *Journal officiel* du 23 juin 1966 (p. 5167) parmi les épreuves écrites de la section des lettres modernes (1^{er} cycle). On y mentionne le « commentaire composé d'un texte ou d'un groupe de textes du programme », autrement appelé « explication comparative » ou « commentaire comparé »¹. Assez rapidement, le « commentaire composé », qui porte sur un extrait d'un seul livre du programme (par exemple à l'agrégation de lettres modernes), va le supplanter.

À l'heure actuelle, ce commentaire constitue un exercice courant dans les premier et deuxième cycles des filières littéraires à l'Université, pratiqué tantôt à l'écrit (pour la littérature française), tantôt à l'écrit et à l'oral (pour la littérature générale et comparée). Il ne s'agit du reste pas d'un exercice inconnu pour les étudiants de première année d'Université, puisqu'il est l'un des types de sujet de l'épreuve anticipée de français du baccalauréat (type II, commentaire écrit et sur texte français). Enfin, il fait partie des épreuves imposées dans les concours de recrutement d'élèves-professeurs : concours d'entrée à l'École normale supérieure (le commentaire d'un texte français est une épreuve écrite de l'option « lettres modernes »), agrégation externe de lettres modernes (le commentaire d'un texte du programme spécial – littérature comparée – est une épreuve orale).

1. Cf. par exemple Yves Chevrel, « Le bonheur dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (III, 7), *Les Souffrances du jeune Werther* (lettre du 22 mai) et *Oberman* (lettre 46, VI^e année) », *L'Information littéraire*, janvier-février 1972.

Le commentaire composé – tout comme le commentaire comparé, moins pratiqué mais tout aussi intéressant pour une approche comparatiste des textes littéraires – concerne donc à la fois l'écrit et l'oral, la littérature française et la littérature générale et comparée, à plusieurs niveaux d'étude, de la première année de DEUG jusqu'à l'agrégation. En général, le texte soumis à l'attention de l'étudiant répond à certaines contraintes : aucune indication préalable ne vient orienter la réflexion du candidat ; le texte appartient à un programme étudié durant l'année ou le semestre ; il peut s'agir d'une traduction ; sa longueur varie entre deux et sept pages d'une édition courante en livre de poche.

Le commentaire composé n'est ni une explication linéaire ou suivie (menée au fil du texte) ni une dissertation, tout en empruntant certains éléments à ces deux exercices. Comme pour l'explication, il importe de prendre en compte l'organisation du texte, comme pour la dissertation, il faut construire une réflexion personnelle ne suivant pas l'ordre du texte tout en servant la compréhension de celui-ci. Il est, en effet, rare qu'une présentation satisfaisante de l'originalité d'un texte corresponde à l'approche linéaire. La composition du commentaire assume ainsi une double tâche de fidélité à cette singularité et de réflexion personnelle approfondie sur elle.

Ainsi, on peut considérer le commentaire composé comme *une étude organisée de manière à dégager l'unité d'un texte en analysant méthodiquement les principales significations de celui-ci, les moyens d'expression utilisés, les intentions de l'auteur, si elles sont décelables, et l'éventuelle relation du texte au programme général dans lequel il s'inscrit*.

Faut-il revenir sur la différence entre littérature comparée et littérature générale ? Présentée par Paul Van Tieghem dès 1921 et reprise dans *La Littérature comparée* (A. Colin, 1931), la distinction n'est plus guère opératoire dans la pratique universitaire française actuelle². Le commentaire composé est rarement précédé d'indications tendant à orienter l'étudiant (et qui permettraient de distinguer une pratique comparatiste « binaire » – X envisagé par rapport à Y – et une pratique « généraliste » rattachant le texte à l'histoire d'un courant, d'un thème ou d'une forme). En ce sens, littérature comparée et littérature générale se rejoignent le plus souvent, et mieux vaut parler de commentaire de littérature générale et comparée.

L'exercice a sa spécificité. Il porte généralement sur un texte étranger (traduit ou non), mais le commentaire d'un texte français privilégie aussi l'examen des influences, des sources, des jeux d'intertextualité. Il s'attache à mettre en valeur les enjeux littéraires, parfois larges et fréquemment internationaux, auxquels tel passage est susceptible d'ouvrir (cf. à cet égard, les études d'« Un rêve » d'Aloysius Bertrand et du « Spleen » de Charles Baudelaire). Souci d'une description et d'une analyse attentives à la dynamique interne du texte, attention aux éléments intertextuels (issus de tous horizons) et recherche des relations avec les grandes inflexions de l'histoire des idées et de la sensibilité littéraire caractérisent de prime abord ce type de commentaire, ainsi qu'on va pouvoir en juger.

2. Cf. ce qu'en dit Daniel-Henri Pageaux dans *La Littérature générale et comparée*, Paris, A. Colin, 1994, p. 7-18.

2. DEUX EXEMPLES

2.1. À partir d'un texte français :

« Un rêve » d'Aloysius Bertrand, dans *Gaspard de la nuit*

Soucieux d'éviter tout dogmatisme *a priori*, nous avons choisi de partir d'un texte français, assez bref, mais dense, pour prendre des distances par rapport à l'explication de texte, au commentaire de texte français (tel du moins qu'il semble pratiqué parfois et tel qu'il apparaît dans certains manuels) et à une comparaison de type tout empirique.

2.1.1. Le texte

Il figure comme n° 7 dans le troisième livre, « La Nuit et ses prestiges », de *Gaspard de la nuit*, « fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot », recueil de poèmes en prose qui fut publié en 1842 après la mort prématurée de son auteur, Louis Bertrand (1807-1841), connu sous le nom d'Aloysius Bertrand qu'il s'était parfois donné et qu'il aurait peut-être fait mettre sur la couverture du livre s'il en avait eu le temps.

Considéré pendant longtemps comme un romantique mineur, il n'a pourtant été ignoré ni de Victor Hugo ni de Sainte-Beuve. Sauvé par un fidèle, Victor Pavie, le texte a suscité l'intérêt local, vers la fin du XIX^e siècle, à Dijon qui a été, non la ville natale de l'écrivain, mais celle où le père, militaire d'Empire brusquement mis à la retraite, s'était installé en 1815. Baudelaire, dans la lettre à Arsène Houssaye qui se rapporte à sa propre tentative pour écrire des poèmes en prose (des six « Poèmes nocturnes » de 1857 au recueil posthume *Petits poèmes en prose*, 1869, connu aussi sous le titre *Le Spleen de Paris*) lui a rendu hommage mais, même s'il lui donne du « fameux », il sait, à cette date, que le livre n'est connu que de lui, de Houssaye et de quelques-uns de leurs amis. En s'inspirant de trois poèmes en prose de Bertrand, « Ondine », « Le Gibet », « Scarbo », pour son chef-d'œuvre pianistique de 1908, *Gaspard de la nuit*, Maurice Ravel lui donnait une notoriété véritable. Les surréalistes allaient la confirmer, en particulier André Breton dans la Préface des *Pas perdus* (1924).

Tenu pour l'un des fondateurs du poème en prose, Aloysius Bertrand intéresse les comparatistes, car, parmi les romantiques français, il est l'un des plus proches des romantiques allemands, et c'est au sens allemand de *Phantasie* qu'il faut entendre sa « fantaisie » : les « fantaisies » de *Gaspard de la nuit* sont dans le droit fil des *Phantasiestücke in Callots Manier* (1814-1815), *Morceaux de fantaisie à la manière de Callot*, d'Ernst-Theodor-Wilhelm Hoffmann (1776-1822) qui, comme Bertrand et pour une autre raison, avait choisi de modifier son prénom pour en faire Ernst-Theodor-Amadeus Hoffmann. Dans les deux cas, et c'est un intérêt supplémentaire pour le comparatiste, l'écrivain est attiré par le modèle artistique : la musique (Hoffmann, compositeur de talent, prend comme troisième prénom le second prénom de Mozart), l'art de

la gravure (dans les deux cas, Jacques Callot 1592-1635, qui fut aussi peintre, auquel Bertrand ajoute le grand maître hollandais Rembrandt 1606-1669).

« Un rêve »

J'ai rêvé tant et plus, mais je n'y entends note.
Pantagruel, Livre III.

Il était nuit. Ce furent d'abord – ainsi j'ai vu, ainsi je raconte, – une abbaye aux murailles lézardées par la lune, – une forêt percée de sentiers tortueux, – et le Morimont* grouillant de capes et de chapeaux.

Ce furent ensuite, – ainsi j'ai entendu, ainsi je raconte, – le glas funèbre d'une cloche auquel répondaient les sanglots funèbres d'une cellule, – des cris plaintifs et des rires féroces dont frissonnait chaque feuille le long d'une ramée, – et les prières bourdonnantes des pénitents noirs qui accompagnaient un criminel au supplice.

Ce furent enfin, – ainsi s'acheva le rêve, ainsi je raconte, – un moine qui expirait couché dans la cendre des agonisants, – une jeune fille qui se débattait pendue aux branches d'un chêne. – Et moi que le bourreau liait échevelé sur les rayons de la roue.

Dom Augustin, le prieur défunt, aura, en habit de cordelier, les honneurs de la chapelle ardente, et Marguerite, que son amant a tuée, sera ensevelie dans sa blanche robe d'innocence, entre quatre cierges de cire.

Mais moi, la barre du bourreau s'était, au premier, coup, brisée comme un verre, les torches des pénitents noirs s'étaient éteintes sous des torrents de pluie, la foule s'était écoulée avec les ruisseaux débordés et rapides, – et je poursuivais d'autres songes vers le réveil.

* C'est, à Dijon, de temps immémorial, la place aux exécutions.

• Bibliographie : Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit*, édition originale, Victor Pavie, Angers, 1842; édition citée, *Gaspard de la nuit*, « Poésie » Gallimard, présentée, établie et annotée par M. Milner, Paris, 1980.

2.1.2. Les éléments paratextuels

On appelle « paratexte », d'après la terminologie de Gérard Genette, qui est devenue d'usage courant, tout élément qui entoure le texte (on dit aussi « péri-texte »). On observe ici la présence de trois éléments paratextuels :

– 1. *Le titre du poème en prose*, « Un rêve ». À première vue, il n'est pas d'une originalité bouleversante. On trouve dans les *Odes et ballades* de Victor Hugo, « Un cauchemar », daté d'avril 1822 (ode 7), « Rêves », une série de cinq poèmes, datée du 4 juin 1828 (ode 25). Mais il convient de rappeler que si, en France, c'est Charles Nodier (1780-1844) qui a mis le cauchemar à la mode avec son récit onirique *Smarra ou les Démons de la nuit*, de 1821 (et Hugo lui emprunte la troisième épigraphe de son ode septième), la littérature du songe vient de l'étranger : lointainement, du dramaturge espagnol du Siècle d'or Pedro Calderón de la Barca (sa pièce la plus célèbre est *La Vida es sueño*, *La Vie est un songe*, vers 1635; Hugo, qui l'a considéré comme un modèle

pour le théâtre romantique dans la Préface de *Cromwell*, emprunte une longue citation à sa « comedia » *El magico prodigioso*, *Le Magicien prodigieux*, pour ses « Rêves », l'année suivante); du premier romantisme allemand, par l'intermédiaire de M^{me} de Staël (1766-1817) qui, dans *De l'Allemagne* (1813), a révélé l'un des songes de Jean-Paul (Johann-Paul-Friedrich Richter, 1793-1825, qui avait choisi de se faire appeler Jean-Paul, comme Rousseau était appelé Jean-Jacques); plus précisément encore, du premier romantisme anglais, qui prend sa source dans les fameuses *Nuits* d'Edward Young (1683-1765; le titre original, *Night Thoughts* signifie plus précisément : « Pensées nocturnes »), et aboutit à l'extraordinaire chef-d'œuvre de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), *Kubla Khan, or a Vision in a Dream, A Fragment*, *Kubla Khan ou Une vision à l'intérieur d'un rêve, Un fragment* (1797), avec un usage très particulier et retriplé de l'indéfini, qu'on retrouve dans le titre du poème en prose de Bertrand.

– 2. *L'épigraphe* (rappelons que ce terme est, dans le cas d'une œuvre littéraire, préférable à « exergue », plus propre à une œuvre d'art). Elle est empruntée au *Tiers Livre* de Rabelais (*Le Tiers Livre des faicts et dits héroïques du bon Pantagruel*, 1546), ce qui rapproche de l'époque de Jacques Callot : Panurge prend conseil de Pantagruel, et de beaucoup d'autres, pour savoir s'il doit se marier, et on lui suggère de « prévoir l'heur ou le malheur de son mariage par songes » (chap. XIII), c'est-à-dire en clair : de savoir, en interrogeant ses rêves, s'il sera ou non cocu. La méthode s'inspire de l'oniromancie antique et du traité d'Hippocrate *Peri hypneôn*, *Sur les songes*. Bertrand, on le voit, introduit au point de départ la note burlesque, pour un effet de contraste qui n'est pas réservé au seul drame romantique (on en trouve des traces tout aussi bien dans un roman comme *Le Père Goriot* de Balzac).

– 3. *La note*. Elle est dans l'édition originale, et mérite donc d'être considérée comme un élément paratextuel. D'une certaine manière, elle rend Bertrand à cette ville de Dijon où il a passé son enfance et son adolescence (il est venu à Paris en 1828). Cette place des exécutions est l'équivalent de ce qu'a pu être la place de Grève à Paris, celle où dans le roman de Hugo, *Notre-Dame de Paris* (1831), Esmeralda est suppliciée sous le regard de Quasimodo (Livre XI, chap. 2, avec un titre emprunté à la *Divine Comédie* de Dante, *Purgatorio*, XII, 88-89, « *La creatura bella bianco vestita* », « La belle créature vêtue de blanc », c'est-à-dire, chez le poète florentin, l'ange de l'humilité).

On voit déjà combien, à partir des seuls éléments paratextuels, un regard comparatiste peut mettre en valeur – et nullement par goût d'une vaine érudition – des données significatives : un titre qui confirme la prédilection du romantisme pour le songe, une épigraphe qui rappelle le goût du contraste de tons, une note qui renvoie à l'atmosphère et au décor des supplices gothiques. Une seule référence explicite, et elle est française (Rabelais), mais des références implicites (Hoffmann pour l'ouvrage, Coleridge pour le titre du poème) sont mieux que des tentations pour l'esprit.

2.1.3. Chemins divergents

Ce poème en prose est l'un des plus fréquemment retenus par les manuels. On le trouve, par exemple, dans la collection Biet-Brighelli-Rispail des éditions Magnard, pages 82-83 (avec « Le Clair de lune »), en usage dans l'enseignement secondaire, ou dans le volume d'Yves Vadé, *Le Poème en prose* (Belin, « Lettres Sup », 1996, p. 27), destiné aux étudiants de Classes préparatoires ou de DEUG. Thoraval et Léo l'ont retenu comme sujet de commentaire dans leur manuel des éditions Bordas (p. 16-18).

1. Le questionnaire du manuel Magnard est bien en trois points, mais ils ne sauraient devenir ceux d'un commentaire composé. Le deuxième ne concerne que la construction de la dernière phrase où le « moi » suspendu, un peu comme « le nez de Cléopâtre » dans une des *Pensées* de Pascal, crée un effet d'anacoluthie (« rupture de construction syntaxique », selon la définition que donne le *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* d'Henri Morier, qui prend d'ailleurs comme exemple « Le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus court, la face du monde aurait changé »). Le troisième invite à réfléchir sur la notion d'« écriture gothique » : mais il n'est pas de gothique que l'écriture dans ce texte. Quant au premier, il est constitué par le fait que « le poète suit un plan très rigoureux, où sont introduits successivement les différents éléments d'un tableau ». C'est tout à fait vrai, mais si le commentaire se conforme à ce plan, il est explication de texte (c'est un autre type d'exercice, non moins noble que le commentaire). Il importe de dire déjà très nettement que la notion de « commentaire suivi » est fausse. Le prétendu « commentaire suivi » ne peut être, scolairement du moins, qu'une explication de texte, rédigée ou non.

Un examen un peu attentif révèle d'ailleurs vite la complication dans la rigueur. La succession des trois adverbes (« d'abord », « ensuite », « enfin ») ne vaut que pour les trois premiers alinéas. Si l'on envisage les cinq, le découpage se fait par modulation sur les temps grammaticaux : passés (§ 1-3), futur (§ 4), imparfait (§ 5), exprimant une continuation inattendue, qui est l'effet de surprise recherché. Mais à l'intérieur de chaque alinéa, de façon en quelque sorte transversale, Aloysius Bertrand met en place trois composantes : trois décors (§ 1), trois environnements sonores (§ 2), trois agonies (§ 3), trois destinées, mais – et c'est là que se confirme la surprise – deux posthumes pour l'alinéa 4, une dans une survie inattendue qui est un défi aux supplices et à la mort, pour l'alinéa 5.

On comprend déjà que ce que les auteurs du manuel Magnard appellent « la logique propre du rêve » est inséparable d'une logique de l'écriture, qu'elle soit ou non « gothique ».

2. Thoraval et Léo essaient bien d'organiser un commentaire composé, et il ne s'agit pas pour nous de critiquer des défauts dans leur travail pédagogique comme s'il s'agissait d'une copie d'étudiant. Nous voudrions plutôt, comme nous l'avons fait pour nos collègues du manuel Magnard, essayer de mieux découvrir en quoi notre démarche différera de la leur.

Ils partent d'un présupposé fortement affirmatif, malgré la modalisation initiale :

« En écrivant ce poème en prose "Un rêve", Aloysius Bertrand semble avoir pressenti les ressources poétiques du monde onirique, que la génération surréaliste, un siècle plus tard, devait explorer avec passion. Toutefois, il ne s'agit ici ni d'un compte rendu de rêve, ni d'une reconstitution par l'hallucination volontaire ou l'écriture automatique, mais d'une œuvre d'art qui se donne comme telle. »

Un tel point de départ est tout à fait concevable, mais il gêne un comparatiste et se conçoit sans doute davantage mieux dans un travail de pure littérature française. Pour être cohérent avec notre propos, nous établirons les lignes de partage suivantes :

– 1. Un tel jugement est marqué par un esthétisme qui a eu cours pendant longtemps dans les études françaises et qui a dû être revu après la sévère critique du goût par Roland Barthes dans son essai *Critique et vérité* (Éd. du Seuil, 1966; le prétendu critère du goût ne serait en fait que la promotion de mon goût en absolu). Il se situe dans la tradition d'une conception de la littérature comme art du *faire*, comme *poiësis* au sens le plus étroit du terme, qui a prévalu, de Boileau à Valéry, et abouti, dans les années 1920 à un idéal d'art « pur » (la poésie pure de l'abbé Henri Bremond, le roman pur, etc.). Il n'est pas du tout sûr qu'Aloysius Bertrand n'ait eu pour souci que de réaliser une œuvre d'art pur « qui se donne comme telle ». La référence à Callot pour l'ensemble du livre s'explique moins par la volonté de se donner un modèle artistique, comme John Keats (qui dépasse d'ailleurs très vite cette intention) dans son *Ode on a Grecian Urn, Ode sur une urne grecque* (mai 1819) ou, plus tard, comme Théophile Gautier dans son poème « L'art » (publié pour la première fois dans la revue *L'Artiste* en septembre 1857, avant de venir enrichir le recueil *Émaux et camées*, 1^{re} éd. 1852, dont il constituera la pièce finale dans l'édition de 1863). « *Attic shape, Fair attitude* », adaptés en « contour pur, profil d'Apollon » ont moins d'importance ici qu'une sorte de « remuement dans les profondeurs » (Rimbaud) soulevé par le *phantasieren* de E.T.A. Hoffmann et l'inspiration « gothique » (les ténèbres des siècles lointains) qu'il allait chercher chez Callot.

– 2. Il est tentant, dans une perspective d'histoire de la littérature française, d'aller toujours de l'avant et de pratiquer une anticipation qui serait – Claudel l'a dit à propos de Baudelaire – le privilège du poète. Mais n'est-ce pas beaucoup prêter à Bertrand que de voir en lui un précurseur semi-conscient du surréalisme ? N'est-ce pas en contradiction avec le fait de voir en lui avant tout le créateur d'œuvres d'art ? Et surtout est-ce pertinent ? Le recours à un héritage du passé, à une intertextualité dans le présent, surtout si elle est internationale, nous paraît plus efficace pour rendre compte d'un projet comme celui qu'a réalisé le poète de *Gaspard de la nuit*.

– 3. Le présupposé de Thoraval et Léo les entraîne à scinder le contenu, ce monde onirique dont Aloysius Bertrand aurait pressenti les ressources, et la forme, celle de l'œuvre d'art qui aurait été son ambition principale. Dans

l'introduction de leur commentaire, ils annoncent deux parties (1. le rêve; 2. l'œuvre d'art) qui confirment cette division. En fait, ils en établissent trois (1. le rêve, correspondant au contenu; 2. la couleur poétique; 3. la composition poétique, correspondant à la forme). L'inconvénient est triple : séparation du fond de la forme, contre laquelle il convient toujours d'être en garde; disproportion en faveur de la forme (deux parties sur trois); rejet en fin de parcours de ce qui est sans doute le plus frappant, peut-être le plus important, la composition, mais aussi le plus immédiat pour le lecteur (et nous avons vu plus haut que c'est précisément ce dont s'empare voracement l'explication de texte).

Sans doute le détail du plan permet-il de corriger ces défauts apparents :

I. Le rêve

- a) obscurité
- b) un fantôme de raison critique

II. La couleur poétique

- a) monde des vieilles chroniques
- b) clair-obscur
- c) dérision ou sarcasme

III. La composition poétique

- a) la triade
- b) la libération du moi
- c) expression dense et forte : rapport sonores

2.1.4. Vers une conceptualisation plus forte

Notre principe sera d'aller dans le sens d'une conceptualisation plus forte, donc vers une unité plus grande du commentaire. Sans sacrifier l'étude de détail, préalable nécessaire, mais contrôlé, le commentaire s'efforcera de voir le texte de plus haut (un ensemble), de plus loin (le jeu de l'intertextualité), et avec un sens plus aigu de la gravité de l'enjeu (le romantisme, celui de Bertrand comme celui de Hoffmann, est inséparable d'une philosophie).

Sur ce dernier point, l'ouvrage fondamental reste celui du grand critique suisse Albert Béguin (1901-1957), *L'Âme romantique et le Rêve* (éd. José Corti, 1939, constamment réédité), ouvrage nettement comparatiste puisqu'il fait passer du monde nocturne germanique (de Lichtenberg à Heine) au recours au rêve et à la nouvelle naissance de la poésie à partir du rêve en France (de Senancour au symbolisme et même à la poésie d'après-guerre). Sans doute est-il dommage que Béguin ignore Bertrand et ne fasse donc pas place à *Gaspard de la nuit*, mais à propos de Nodier, par exemple, et de son texte de 1832 *Sur quelques phénomènes du sommeil*, il montre bien que se trouve mis en question, par la découverte du monde onirique, « l'état de rationalisme étroit et positif » auquel nous sommes réduits et dont s'était trop souvent contenté le Siècle des lumières (p. 339-340).

Dès la première page du livre d'Albert Béguin apparaît une notion que nous chercherons à préciser, à enrichir et à exploiter pour le commentaire : celle de *relations* ou, si l'on préfère, de *rappports*. « Toute époque de la pensée humaine, écrit-il, pourrait se définir, de façon suffisamment profonde, par les relations qu'elle établit entre le rêve et la vie éveillée » (p. VII). On reconnaît la trace laissée par la psychanalyse, et en particulier par l'essai célèbre de Sigmund Freud *Der Dichter und das Phantasieren* (publié pour la première fois dans la *Neue Revue*, 1908, et repris dans le tome VII des œuvres complètes, *Gesammelte Werke*, Fischer Verlag, 17 volumes, 1941-1976, p. 210-223; le titre est très difficile à traduire : il est connu en France comme « La création littéraire et le rêve éveillé », titre libre choisi par Marie Bonaparte pour une version souvent rééditée, en particulier dans Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, « Idées », Gallimard n° 353; la traduction « Le créateur littéraire et la fantaisie », choisie pour le volume *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Gallimard, 1985, ne rend pas bien compte du sens particulier de « *Phantasie* » en allemand; la solution plus radicale de Paul-Laurent Assoun dans le précieux manuel *Littérature et psychanalyse*, Ellipses, 1996, « L'écrivain et le fantasmer » (p. 5) élargit trop le sens de *Dichter* (qui est d'abord en allemand le poète) et tire trop le *phantasieren* – l'action de l'imagination en pleine effervescence – du côté de la psychanalyse). Albert Béguin prend soin d'ailleurs, dès le premier chapitre de son livre, d'établir un pont entre un professeur de philosophie allemand du début du XIX^e siècle, J.-G.E. Maas, étudiant en 1805 l'effet des passions sur les rêves, et la naissance de la psychanalyse freudienne un siècle plus tard – la *Traumdeutung*, *L'Interprétation des rêves* de Freud est de 1901.

Le rapport fondamental à étudier est donc sans nul doute celui entre le *rêve* et la *création poétique*, ce dont rendent compte les mots allemands *Traum* et *Dichtung*. S'il y a une vérité de la poésie à trouver, elle est à rechercher dans les profondeurs du rêve (après Jean-Paul, Hoffmann, Nodier, et avant Nerval, Aloysius Bertrand l'a bien senti) et, plus largement encore, dans l'activité, éclatante ou souterraine, de l'imagination (*Phantasie*). Jean-Pierre Richard s'en souviendra quand il intitulera *Poésie et profondeur* le regroupement de ses quatre essais sur Nerval, Baudelaire, Verlaine et Rimbaud, dans un livre qui est considéré à juste titre comme l'un des meilleurs de la critique « thématique » (éd. du Seuil, coll. « Pierres vives », 1955). Baudelaire qui a su, comme nul autre au XIX^e siècle, célébrer dans l'imagination une « mystérieuse faculté » qui est la « reine des facultés », la « reine du vrai [...], positivement apparentée avec l'infini » (*Salon de 1859*) et qui connaissait, par Novalis et par Hoffmann, le romantisme allemand, est précisément aussi celui qui a « rêvé » (c'est le mot même qu'il emploie), grâce à *Gaspard de la nuit*, « le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience » (lettre à Arsène Houssaye citée, publiée dans *La Presse*, 26 août 1862, et servant de préface au *Spleen de Paris*).

Nous avons exactement rêve sur rêve – et l'on comprend mieux pourquoi la division entre contenu et forme serait gênante pour le commentaire d'un texte

puisant dans les profondeurs de l'onirisme. Baudelaire rêve une prose poétique qui puisse épouser les ondulations de la rêverie. Bertrand, dont le projet ne se laisse pas confondre avec celui du *Spleen de Paris*, a lui aussi rêvé une prose poétique qui rendît compte de son rêve. C'est un autre rapport qu'il importe donc d'établir : entre la profondeur du rêve et le rêve d'une forme poétique peu répandue en France à l'époque, le poème en prose.

Plus étonnant encore, le choix du procédé qui est mis en œuvre dans « Un rêve ». On pourrait l'appeler « prose rapportée » en se rappelant le principe des « vers rapportés » en usage dans l'ancienne poésie française, celle-là même du temps de Jacques Callot, dont les plus beaux exemples sans doute se trouvent dans l'œuvre d'Étienne Jodelle (1532-1573; le sonnet dit « de la triple Diane » dans ses *Amours*, regroupés en 1574) et dans celle de Jean de Sponde (1557-1597; « Tout s'enfle contre moi, tout m'assaut, tout me tente », dans les *Sonnets de la mort*, 1588). C'est, comme le dit Henri Morier dans son *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, une technique des « rapports parallèles » (p. 340) en poésie : le plus souvent à partir d'une triade initiale – Diane, déesse terrestre (la chasseresse), qui est aussi une déesse céleste (la lune) et souterraine (Hécate, la reine des Enfers), chez Jodelle, les trois sources de la tentation –, le monde, la chair, l'ange révolté, c'est-à-dire Lucifer chez Sponde. Tout le poème alors exploite ce retriplement.

Contrairement à Baudelaire, qui veut être le poète en prose de la « vie moderne », Aloysius Bertrand est tourné vers « la vie ancienne, si étrangement pittoresque » (lettre de Baudelaire à Houssaye citée). Il a le goût non seulement de l'époque ancienne, mais des procédés littéraires anciens. Il transfère donc le procédé des vers rapportés dans une prose poétique qui se passe du vers. On notera d'ailleurs qu'il reste quelque chose de cela dans l'un des *Petits poèmes en prose*, « Enivrez-vous » (n° XXXVIII), où l'ivresse à laquelle invite Baudelaire peut venir du vin, de la poésie ou de la vertu. On notera, et le dictionnaire de Morier nous y invite (entrée RAPPORTÉS *Membres*, venant après RAPPORTÉS *Vers*), qu'il existe aussi en prose une tradition des « rapports ordonnés », quand des « fonctions secondes sont rapportées point par point aux fonctions premières ». Et c'est chez un écrivain allemand que Morier va chercher son principal exemple, dans la comédie de G.E. Lessing (1729-1781), *Minna von Barnhelm* (1767) :

« Die Karossen, die Nachwächter, die Trommeln, die Katzen, die Kaporals – das hört nicht auf zu rasseln, zu schreien, zu wirbeln, zu mauern, zu fluchen. »

« Les carrosses, les veilleurs, les tambours, les chats, les caporaux – tout cela ne cesse de rouler, de crier, de battre, de miauler, de jurer (acte II, scène 1). »

L'expression, dit Morier, « y gagne en pittoresque, en humour, en vérité ». Le pittoresque : la caractéristique, selon Baudelaire de la recherche de Bertrand dans l'ordre esthétique. La vérité : celle à laquelle conduit la relation nouvelle entre le rêve et la création poétique. L'humour : ce « signe de supériorité » que Baudelaire voit dans le « comique » (essai *De l'essence du rire*, 1855, recueilli

dans les *Curiosités esthétiques*) – ici la supériorité sur les deux défunts du condamné à mort qui est le premier étonné d'en avoir réchappé –, mais aussi l'*Humoreske* de E.T.A. Hoffmann, dont Robert Schumann a voulu transposer la mobilité d'humeurs dans sa *Grande Humoresque* pour piano opus 20, conçue à Vienne au long de huit jours exaltés, en mars 1839, le compositeur au piano «riant et pleurant tout à la fois», comme il l'écrivait à sa bien-aimée Clara Wieck – et comme Gargantua à la naissance de Pantagruel!

2.1.5. La tentation de comparer et ses limites

On peut légitimement s'inquiéter de la multiplicité des comparaisons suggérées déjà dans les analyses précédentes, alors que le texte se contente d'une épigraphe empruntée à Rabelais, fort intéressante d'ailleurs, puisqu'elle place le texte sous le signe de la confusion du rêve, de la vaine recherche d'une «note», et de l'humour d'un écrivain qui, comme l'a souligné Milan Kundera dans *L'Art du roman* (Gallimard, 1986), déteste par-dessus tout les «agélastes» – ceux qui ne rient pas.

Pour le comparatiste, la tentation est grande de comparer. Il peut en jaillir une richesse. Il peut aussi en naître un abus, si le texte de l'auteur à commenter se trouve recouvert par d'autres, et même finalement oublié. La luxuriance pourrait se retourner en appauvrissement. Il convient donc maintenant, et après que la culture a fusé, d'établir des limites plus rigoureuses. L'exemple choisi permet aisément de les fixer.

1. S'il y a eu à l'époque du romantisme découverte et exploration du rêve, en littérature (de Jean-Paul à Nerval), en musique (de la célèbre «Rêverie», «*Träumerei*» de Schumann dans les *Scènes d'enfants*, *Kinderszenen*, op. 15, à «En rêve», l'une des dernières pièces pour piano de Franz Liszt) et en peinture (*The Nightmare*, *Le Cauchemar*, 1782, la plus fameuse des toiles du peintre suisse Füssli, commentée par Jean Starobinski dans la troisième des *Trois Fureurs*, Gallimard, 1974, comme «peinture d'un rêve d'angoisse, peinture qui signale instantanément son thème onirique, puisqu'elle inclut la rêveuse et son rêve»), le rêve est un universel : de tout temps, de tout pays. Une telle universalité peut être un aliment pour la curiosité du comparatiste (le «Voyage en rêve au mont de la Mère céleste» du poète chinois Li Po, au VIII^e siècle), mais elle n'éclaire pas vraiment un texte appartenant à une aire culturelle aussi précise et à un moment aussi significatif que celui de Bertrand. Inutile donc d'aller chercher dans le trop lointain; inutile aussi de donner dans l'anticipation trop facile (le «*Sebastian im Traum*», «Sébastien en rêve», du poète autrichien Georg Trakl, 1913, ou les «Cinq rêves» sur lesquels commence le recueil d'André Breton *Clair de terre*, 1923). Même s'ils suivent de peu dans le temps *Gaspard de la nuit* et s'ils font intervenir eux aussi dans le foisonnement du rêve le secret d'une fabrication verbale, les plus explicitement oniriques des poèmes d'Edgar Poe, «*The Dream Land*», «Terre de songe» (dans le *Graham's Magazine*, juin 1844), «*A Dream within a Dream*»,

« Un rêve dans un rêve » (dans *The Flag of our Union*, 31 mars 1849), n'apportent la chance que d'analogies fugitives et finalement gratuites.

2. La préférence ira donc à ce qui peut se rapporter plus directement au texte, à la faveur de rapports de fait confirmés ou plausibles. En amont Hoffmann, en aval Baudelaire constituent dans un cas comme celui-ci des références indispensables – même s'il faut en user aussi avec une sage économie. L'une des références est implicite dans le sous-titre du recueil de Bertrand, l'autre a la garantie de la lettre à Houssaye citée.

3. Une sélection soigneusement opérée dans l'environnement culturel pour éclairer tel détail du texte ne peut qu'enrichir le commentaire sans risque d'étouffement. Nous pensons ici au fameux « Songe » de Jean-Paul, le discours du Christ mort, traduit par M^{me} de Staël dans *De l'Allemagne*, et qui eut à partir de là un énorme retentissement en France – il conduit même au terrible « Dieu est mort » de Nietzsche (on trouvera cette traduction dans *Les Romantiques allemands*, présentés par Armel Guerne, Desclée de Brouwer, Bibliothèque européenne, 1963, p. 133-134) : un rêve comme celui de Bertrand s'inscrit bien dans ce climat d'angoisse. Nous pensons à *Smarra* de Nodier, autre texte canonique à cet égard, où, de la même manière, le supplicié peut survivre. Marguerite peut faire penser à la *Gretchen* du premier *Faust* de Goethe, traduit par Nerval en 1827. Dom Augustin permet de rappeler la force de l'image du Moine de Lewis (*The Monk*, 1796), même s'il n'a pas les perversions de Dom Ambrosio et si sa fin dans l'« abbaye aux murailles lézardées » semble plus édifiante que la sienne.

Qu'expie le « criminel », conduit au supplice comme dans la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz (1830; le quatrième mouvement est intitulé « Marche au supplice »)? Il n'est pas très facile de répondre à cette question, et pas davantage à celles qui sont formulées dans le manuel Magnard : « Qui est le criminel? Et qu'avait-il fait, selon vous? » Dans la *Symphonie fantastique*, le criminel rêve qu'il a tué sa bien-aimée et qu'on le condamne à l'échafaud. Peut-être est-il ici l'amant de Marguerite, celui qui l'a tuée, et peut-être est-ce pour cela qu'il va être lié par le bourreau à la roue du supplice. Mais ce n'est pas plus nécessaire que le souvenir de Berlioz, ou que celui de Nodier, ou que celui des *Élixirs du Diable*, *Die Elixiere des Teufels*, le roman de Hoffmann, traduit en français dès 1829, mais attribué à un autre écrivain. De tels rêves de cruauté et de supplice sont fréquents dans l'imaginaire de l'époque (l'Espagne de Mérimée, avec des pénitents noirs auxquels font penser ceux du texte de Bertrand).

Le « crime » est peut-être, en définitive, celui de l'imagination qui se plaît à de tels rêves, celui de la littérature. Mais le rêveur, le poète sait que la barre du bourreau se brise « comme un verre », qu'il peut s'abandonner à d'autres songes : c'est le triomphe de l'humour et de l'humoresque romantique.

2. 2. À partir d'un texte étranger : le début du chapitre XXI de la I^{re} partie de *Don Quichotte* (épisode de l'armet de Mambrin)

Remontons dans le temps, avec un livre de 1605, que le XIX^e siècle a d'ailleurs affectionné : *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, de Miguel de

Cervantes Saavedra (1547-1616). L'édition de la traduction de Louis Viardot, illustrée par les gravures de Gustave Doré, date de 1863, et elle est restée justement célèbre. Le très jeune Arthur Rimbaud la découvrait en août 1870 dans la bibliothèque de son professeur au collège municipal de Charleville, Georges Izambard³. Nous citerons ici une autre traduction du XIX^e siècle, dont la qualité de lisibilité est évidente, celle de C. Furne (1858).

Très vite, la lecture conduit vers une expression qui permet d'établir une transition naturelle avec le texte d'Aloysius Bertrand et d'expliquer pourquoi les lecteurs du XIX^e siècle, passés par le romantisme, et en particulier par le romantisme allemand, ont pu être sensibles à une œuvre de près de trois siècles antérieure. Don Quichotte s'obstine, malgré les mises en garde de son écuyer-valet Sancho Pança, à prendre un barbier de village, portant sur la tête son plat à barbe, pour un chevalier coiffé d'un casque d'or, car, précise le romancier, « il accommodait tout à sa fantaisie chevaleresque ». La traduction, précisément, sent ici son XIX^e siècle. Elle est passée par les *Fantasiestücke* de E.T.A. Hoffmann, les *Fantaisies* d'Aloysius Bertrand, ou la « Fantaisie » de Gérard de Nerval.

Le texte original s'exprime différemment, et déjà doit se faire sentir la nécessité d'y recourir pour la pratique la plus correcte possible de commentaire de littérature comparée :

« todas la cosas que veia, con mucha facilidad las acomodaba a sus desvariadas caballerias y malandantes pensamientos »

soit littéralement :

« toutes les choses qu'il voyait, avec beaucoup de facilité il les accommodait à ses "chevaleries" délirantes et à ses malheureuses pensées ».

Don Quichotte pourrait être défini comme un maniaque de la chevalerie, ou, pour employer le pluriel, ce qui n'est pas naturel en français, des chevaleries : il transforme tout en chevalerie. Aussi un âne deviendra-t-il à ses yeux un cheval (confusion de l'*asno* et du *caballo*), un barbier de village un chevalier (confusion de *barbero* et du *caballero*), un plat à barbe un casque et, mieux, un armet (confusion de *bacia* et du *yelmo*, le cuivre devenant or à ses yeux).

Le chevalier a pour vocation de combattre la malhonnêteté ou les infidèles. L'armet sera le casque, non d'un chevalier, mais d'un roi maure, Mambrin, que son casque enchanté rendait invulnérable et qui fut tué par le héros Renaud de Montauban. Don Quichotte s'identifie volontiers à ce dernier.

2.2.1. Situation du texte

Don Quichotte, un gentilhomme frisant la cinquantaine et originaire d'un village de la Manche, en Espagne, a eu l'esprit tourné par la lecture des romans

3. Lettre à Izambard du 25 août 1870, dans Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes. Correspondance*, éd. de L. Forestier, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1992, p. 226.

de chevalerie. Flanqué de son fidèle écuyer, Sancho Pança, et montant une haridelle, Rossinante, il s'est mis en route à la recherche de la femme aimée, Dulcinée. Mais il lui est déjà arrivé plusieurs mésaventures. Ainsi il a pris une hôtellerie pour un château. Un horrible bruit, qui l'a tenu en suspens pendant une nuit entière, se révèle venir des coups alternatifs de six maillets d'une foulerie à draps. C'est alors que Don Quichotte croit voir le casque merveilleux de Mambrin, sur la tête d'un chevalier qui passe et qui n'est autre qu'un barbier.

2.2.2. Le texte et sa traduction

CAPITULO XXI

Que trata de la alta aventura y rica ganancia del yelmo de Mambrino (I), con otras cosas sucedidas a nuestro invencible caballero

En esto, comenzó a llover un poco, y quisiera Sancho que se entraran en el molino de los batanes; mas habiales cobrado tal aborrecimiento Don Quijote, por la pasada burla, que en ninguna manera quiso entrar dentro; y así, torciendo el camino a la derecha mano, dieron en otro como el que habían llevado el día de antes. De allí a poco, descubrió Don Quijote un hombre a caballo, que traía en la cabeza una cosa que relumbraba como si fuera de oro, y aun él apenas le hubo visto, cuando se volvió a Sancho y le dijo :

—Paréceme, Sancho, que no hay refrán que no sea verdadero, porque todos son sentencias sacadas de la misma experiencia, madre de las ciencias sacadas de la misma aquel que dice : « Donde una puerta se cierra, otra se abre. » Dígolo porque si anoche nos cerró la ventura la puerta de la que buscábamos, engañándonos con los batanes, ahora nos abre de par en par otra, para otra mejor y más cierta aventura, que si yo no acertare a entrar por ella, mía será la culpa, sin que la pueda dar a la poca noticia de batanes, ni a la escuridad de la noche. Digo esto porque, si no me engaño, hacia nosotros viene uno que trae en su cabeza puesto el yelmo de Mambrino, sobre que yo hice el juramento que sabes.

CHAPITRE XXI

Qui traite de la conquête de l'armet de Mambrin, et d'autres choses arrivées à notre invincible chevalier

En ce moment, il commença à tomber un peu de pluie. Sancho eût bien voulu se mettre à couvert dans les moulins à foulon, mais don Quichotte, depuis le tour qu'ils lui avaient joué, les avait pris en si grande aversion, que jamais il ne voulut consentir à y mettre le pied. Changeant donc de chemin, il en trouva bientôt à droite un semblable à celui qu'ils avaient parcouru le jour précédent.

À quelque distance don Quichotte aperçut un cavalier qui portait sur sa tête un objet brillant comme de l'or. Aussitôt se tournant vers Sancho : Ami, lui dit-il, sais-tu bien qu'il n'y a rien de si vrai que les proverbes ? ce sont autant de maximes tirées de l'expérience même.

Mais cela est surtout vrai du proverbe qui dit : Quand se ferme une porte, une autre s'ouvre. En effet, si la fortune nous ferma hier soir la porte de l'aventure que nous cherchions, en nous abusant avec ces maudits marteaux, voilà maintenant qu'elle nous ouvre à deux battants la porte d'une aventure meilleure et plus certaine. Si je ne parviens pas à en trouver l'entrée, ce sera ma faute ; car ici il n'y a ni vacarme inconnu qui m'en impose, ni obscurité que j'en puisse accuser. Je dis cela parce que, sans aucun doute, je vois venir droit à nous un homme qui porte sur sa tête cet armet de Mambrin à propos duquel j'ai fait le serment que tu dois te rappeler.

—Mire vuestra merced bien lo que dice, y mejor lo que hace — dijo Sancho —; que no querria que fuesen otros batanes que nos acabasen de abatanar y aporrear el sentido.

—¡Válate el diablo por hombre! —replicó Don Quijote—. ¿Qué va de yelmo a batanes?

—No sé nada — respondió Sancho —; mas a te que si no pudiera hablar tanto como solía, que quizá diera les razones, que vuestra merced viera que se engañaba en lo que dice.

—¿Cómo me puedo engañar en lo que digo, traidor escrupuloso? — dijo Don Quijote—. Dime, ¿no ves aquel caballero que hacia nosotros viene, sobre un caballo rucio rodado, que trae puesto en la cabeza un yelmo de oro?

—Lo que yo veo y columbro — respondió Sancho — no es sino un hombre sobre un asno, pardo como el mío, que trae sobre la cabeza una cosa que relumbra.

—Pues ese es el yelmo de Mamvrino — dijo Don Quijote—. Apártate a una parte y déjame con él a solas; verás cuán sin hablar palabra, por ahorrar del tiempo, concluyo esta aventura, y queda por mío el yelmo que tanto he deseado.

—Yo me tengo en cuidado el apartarme — replicó Sancho —; mas quiera Dios, torno a decir, que orégano sea, unó batanes.

—Ya os he dicho, hermano, que no me mentéis, ni por pienso, más eso de los batanes — dijo Don Quijote —; que voto..., y no digo más, que os batanee el alma.

Calló Sancho, con temor que su amo no cumpliera al voto que le había echado, redonto como una bola.

Es, pues, el caso que el yelmo, y el caballo y caballero que Don Quijote veía era esto: que en aquel contorno había dos lugares, el uno tan pequeño, que ni tenía botica ni barbero, y el otro, que estaba junto a él, su; y así, el barbero del mayor servía al menor, en el cual tuvo necesidad un enfermo de sangrarse, y otro de hacerse la barba, par lo cual venía el barbero, y traía una bacía de azófar; y quiso la suerte que, al tiempo

Seigneur, répondit Sancho, prenez garde à ce que vous dites, et plus encore à ce que vous allez faire. Ne serait-ce point ici d'autres marteaux à foulon, qui achèveraient de nous fouler et de nous marteler le bon sens?

Maudits soient tes marteaux! dit don Quichotte; quel rapport ont-ils avec un armet?

Je n'en sait rien, reprit Sancho; mais si j'osais parler comme j'en avais l'habitude, peut-être convainrais-je Votre Grâce qu'elle pourrait bien se tromper.

Et comment puis-je me tromper, traître méticuleux? dit don Quichotte: ne vois-tu pas venir droit à nous, monté sur un cheval gris pommelé, ce chevalier qui porte sur la tête un armet d'or?

Ce que je vois et revois, reprit Sancho, c'est un homme monté sur un âne gris brun, et qui a sur la tête je ne sais quoi de luisant.

Eh bien, ce je ne sais quoi, c'est l'armet de Mambrin, répliqua don Quichotte. Range-toi de côté et me laisse seul: tu vas voir comment, en un tour de main, je mettrai fin à cette aventure et resterai maître de ce précieux armet.

Me mettre à l'écart n'est pas chose difficile, répliqua Sancho; mais, encore une fois, Dieu veuille que ce ne soit pas une nouvelle espèce de marteaux à foulon.

Mon ami, repartit vivement don Quichotte, je vous ai déjà dit que je ne voulais plus entendre parler de marteaux ni de foulons, et je jure par... que si désormais vous m'en rompez la tête, je vous foulerai l'âme dans le corps, de façon qu'il vous en souviendra.

Sancho se tut tout court, craignant que son maître n'accomplît le serment qu'il venait de prononcer avec une énergie singulière.

Or voici ce qu'étaient cet armet, ce cheval et ce chevalier qu'apercevait don Quichotte. Dans les environs il y avait deux villages, dont l'un était si petit qu'il ne s'y trouvait point de barbier; aussi le barbier du grand village, qui se mêlait un peu de chirurgie, servait pour tous les deux. Dans

que venía, comenzó a llover, y porque no se le manchase el sombrero, que debía de ser nuevo, se puso la bacía sobre la cabeza; y como estaba limpia, desde media legua relumbraba.

Venía sobre un asno pardo, como Sancho dijo, y esta fue la ocasión que a Don Quijote le pareció caballo rucio rodado, y caballo, y yelmo de oro; que todas las cosas que veía, con mucha facilidad las acomodaba a sus des variadas caballerías y malandantes pensamientos. Y cuando él vio que el pobre caballero llegaba cerca, sin ponerse con él en razones, a todo correr de Rocinante, le enristro con el lanzón bajo, llevando intención de pasarle de parte a parte; mas cuando a él llegaba, sin detener la furia de su carrera, le dijo :

—Defiéndete, cautiva criatura, o entriégame de tu voluntad lo que con tanta razón se me debe.

El barbero, que, tan sin pensarlo ni temerlo vio venir aquella fantasma sobre sí, no tuvo otro remedio para poder guardarse del golpe de la lanza sino fue el de dejarse caer del asno abajo; y no hubo tocado el suelo cuando se levantó más ligero que un gamo, y comenzó a correr por aquel llano, que no le alcanzara el viento. Dejóse la vacía en el suelo, con la cual se contentó Don Quijote, y dijo que el pagano había andado discreto, y que había imitado al castor, el cual, viéndose acosado de los cazadores, se taraza y corta con los dientes aquello por lo que él, por distinto natural, sabe que es perseguido. Mandó a Sancho que alzase el yelmo; el cual tomándole en las manos, dijo :

—Por Dios que la bacía es buena, y que vale un real de a ocho como un maravedí.

Y dándose a su amo, se la puso luego en la cabeza rodeándola a una parte y a otra, buscándole el encaje y como no se le hallaba, dijo :

—Sin duda que el pagano a cuya medida se forjó primero esta famosa celada debía de tener grandísima cabeza; y lo peor dello es que le falta la mitad.

Cuando Sancho oyó llamar a la bacía celada, no pudo con la risa; mas vino a él

le plus petit de ces villages, un homme ayant eu besoin d'une saignée et un autre de se faire la barbe, le barbier s'y acheminait à cette intention. Se trouvant surpris par la pluie, il avait mis son plat à barbe sur sa tête pour garantir son chapeau; et comme le bassin était de cuivre tout battant neuf, on le voyait reluire d'une demi-lieue. Cet homme montait un bel âne gris, ainsi que l'avait fort bien remarqué Sancho; mais tout cela pour don Quichotte était un chevalier monté sur un cheval gris pommelé, avec un armet d'or sur la tête, car il accommodait tout à sa fantaisie chevaleresque. Il courut donc sur le barbier bride abattue et la lance basse, résolu de le percer de part en part. Quand il fut sur le point de l'atteindre : Défends-toi, lui cria-t-il, chétive créature, ou rends-moi de bonne grâce ce qui m'appartient.

En voyant fondre si brusquement sur lui cette espèce de fantôme, le barbier ne trouva d'autre moyen d'esquiver la rencontre que de se laisser tomber à terre, où il ne fut pas plus tôt que, se relevant prestement, il gagna la plaine avec plus de vitesse qu'un daim, sans nul souci de son âne ni du bassin.

C'était tout ce que désirait don Quichotte, qui se retourna vers son écuyer et lui en souriant : Ainsi, le païen n'est pas bête; il imite le castor auquel son instinct apprend à échapper aux chasseurs en se coupant ce qui les anime à sa poursuite : ramasse cet armet.

Par mon âme, le bassin n'est pas mauvais, dit Sancho en soupesant le prétendu casque; il vaut une piastre comme un maravedí. Puis il le tendit à son maître, qui voulut incontinent le mettre sur sa tête; et comme, en le tournant de tous côtés pour trouver l'enchâssure, il n'en pouvait venir à bout : Celui pour qui cet armet fut forgé, dit notre héros, devait avoir une bien grosse tête; le pis, c'est qu'il en manque la moitié.

Quand il entendit donner le nom d'armet à un plat à barbe, Sancho ne put

a las mientes la cólera de su amo, y calló en la mitad della.

De qué te ries, Sancho? — dijo Don Quijote.

Riome — respondió él — de considerar la gran cabeza que tenía el pagano dueño deste almete, que no semeja sino una bacía de barbero pintiparada.

¿Sabes qué imagino, Sancho? Que esta famosa pieza deste encantado yelmo, por algún extraño accidente debió de venir a manos de quien no supo conocer ni estimar su valor, sin saber lo que hacía, viéndola de oro purísimo, debió de fundir la otra mitad para aprovecharse del precio, y de la otra mitad hizo esta que parece bacía de barbero, como tu dices. Pero sea lo que fuere; que para mí que la conozco no hace al caso su trasmutación; que yo la aderezaré en el primer lugar donde haya herrero, y de suerte, que no le haga ventaja, ni aun le llegue, la que hizo y forjó el dios de las herrerías para el — Dios de las batallas; y en este entretanto la traeré como pudiere, que más vale algo que no nada; cuanto más, que bien será bastante para defenderme de alguna pedrada.

— Eso será — dijo Sancho — si no se tira con honda, como se tiraron en la pelea de los dos ejércitos, cuando le santiguaron a vuesta merced las muelas y le rompieron el alcuza donde venía aquel benditísimo brebaje que me hizo vomitar las asaduras.

— No me da mucha pena el haberle perdido; que ya sabes tu, Sancho — dijo Don Quijote —, que yo tengo la receta en la memoria.

— También la tengo yo — respondió Sancho —; pero si yo le hiciere ni le probare más en mi vida, aquí sea mi hora. Cuanto más, que no pienso ponerme en ocasión de haberle menester, porque pienso guardarme con todos mis cinco sentidos de ser ferido ni de ferir a nadie. De lo del ser otra vez manteado no digo nada; que semejantes desgracias mal se pueden prevenir; y si vienen, no hay que hacer otra cosa sino encoger los hombros, detener el aliento, cerrar los ojos y dejarse ir por donde la suerte y la manta nos llevaré.

s'empêcher de rire; mais se rappelant les menaces de son maître, il s'arrêta à moitié chemin.

De quoi ris-tu, Sancho? lui demanda don Quichotte.

Je ris, répondit l'écuyer, de la grosse tête que devrait avoir le premier possesseur de cet armet, qui ressemble si parfaitement à un bassin de barbier.

Sais-tu ce que je pense? reprit don Quichotte. Cet armet sera sans doute tombé entre les mains de quelque ignorant, incapable d'en apprécier la valeur; comme c'est de l'or le plus pur, il en aura fondu la moitié pour en faire argent, puis avec le reste il a composé ceci, qui, en effet, ressemble assez, comme tu le dis, à un bassin de barbier. Mais que m'importe à moi qui en connais le prix; au premier village où nous rencontrerons une forge, je le ferai remettre en état, et j'affirme qu'alors il ne le cédera pas même à ce fameux casque que Vulcain fourbit un jour pour le dieu de la guerre. En attendant je le porterai tel qu'il est: il vaudra toujours mieux que rien, et dans tous les cas il sera bon contre les coups de pierre.

Oui, dit Sancho, pourvu qu'elles ne soient pas lancées avec une fronde, comme dans cette bataille entre les deux armées, quand on vous rabota si bien les mâchoires et qu'on mit en pièces la burette où vous portiez ce breuvage qui faillit me faire vomir les entrailles.

C'est un malheur facile à réparer, reprit don Quichotte, puisque j'en ai la recette en ma mémoire.

Moi aussi, répondit Sancho; mais s'il m'arrive jamais de composer ce maudit breuvage et encore moins d'en goûter, que ma dernière heure soit venue. D'ailleurs, je me promets de fuir toutes les occasions d'en avoir besoin: car désormais je suis bien résolu d'employer mes cinq sens à m'éviter d'être blessé; comme aussi je renonce de bon cœur à blesser personne. Pour ce qui est d'être berné encore une fois, je n'oserais en jurer; ce sont des accidents qu'on ne peut guère prévenir, et quand ils arrivent, ce

— *Mal cristiano eres, Sancho — dijo, oyendo esto, Don Quijote —, porque nunca olvidas la injuria que una vez han hecho; pues sábeta que es de pechos nobles y generosos no hacer caso de niñerías. ¿Qué pie sacaste cojo, qué costilla quebrada, qué cabeza rota, para que no se te olvide aquella burla? Que, bien apurada la cosa, burla fue y pasatiempo; que a no entenderlo yo así, ya yo hubiera vuelto allá, y hubiera hecho en tu venganza más daño que el que hicieron los griegos por la robada Elena. La cual si fuera en este tiempo, o mi Dulcinea fuera en aquel, pudiera estar segura que no tuviera tanta fama de hermosa como tiene.*

Y aquí dio un suspiro, y le puso en las nubes. Y dijo Sancho :

— *Pase por burlas, pues la venganza no puede pasar en veras; pero yo sé de qué calidad fueron las veras y las burlas, y sé también que no se me caerán de la memoria, como nunca se quitarán de las espaldas. Pero dejando esto aparte, dígame vuestra merced qué haremos deste caballo rucio rodado, que parece asno pardo, que dejó aquí desamparado aquel Martino que vuestra merced derribó; que, según él puso los pies en polvorosa y cogio las de Villadiego, no lleva pergenio de volver por él jamás. Y ¡para mis barbas, si no es bueno el rucio!*

— *Nunca yo acostumbro — dijo Don Quijote — despojar a los que venzo, ni es uso de caballería quitarles los caballos y dejarlos a pie, si ya no fuese que el vencedor hubiese perdido en la pendencia el suyo; que en tal caso lícito es tomar el del vencido, como ganado en guerra lícita. Así que, Sancho, deja a ese caballo o asno, o lo que tú quisieres que sea; que como su dueño nos vea alon- gados de aquí, volverá por él.*

— *Dios sabe si quisiera llevarle — replicó Sancho —, o por lo menos, trocalle con este mío, que no me parece tan bueno. Verdaderamente que son estrechas las leyes de caballería, pues no se extienden a dejar trocar un asno por otro; y queria saber si podría trocar los aparejos siquiera.*

qu'il y a de mieux à faire, c'est de plier les épaules, de retenir son souffle, et de se laisser aller les yeux fermés où le sort et la couverture vous envoient.

Tu es un mauvais chrétien, Sancho, dit don Quichotte; jamais tu n'oublies une injure : apprends qu'il est d'un cœur noble et généreux de mépriser de semblables bagatelles. Car enfin, de quel pied boites-tu, et qu'elle côte t'a-t-on brisée, pour te rappeler cette plaisanterie avec tant d'amertume? Après tout, ce ne fut qu'un passe-temps; si je ne l'avais ainsi considéré moi-même, je serais retourné sur mes pas, et j'en aurais tiré une vengeance encore plus éclatante que les Grecs n'en tirèrent de l'enlèvement de leur Hélène, qui, ajouta-t-il avec un long soupir, n'aurait pas eu cette grande réputation de beauté, si elle fût venue en ce temps-ci, ou que ma Dulcinée eût vécu dans le sien.

Eh bien, dit Sancho, que l'affaire passe pour une plaisanterie, puisque après tout il n'y a pas moyen de s'en venger; quant à moi, je sais fort bien à quoi m'en tenir, et je m'en souviendrai tant que j'aurai des épaules. Mais laissons cela; maintenant, seigneur, dites-moi, je vous prie, qu'allons-nous faire de ce cheval gris pommelé, qui m'a tout l'air d'un âne gris brun, et qu'a laissé sans maître ce pauvre diable que vous avez renversé? Car à la manière dont il a pris la clef des champs, je crois qu'il n'a guère envie de revenir le chercher, et par ma barbe le grison n'est pas mauvais.

Il n'est pas dans mes habitudes de dépouiller les vaincus, répondit don Quichotte, et les règles de la chevalerie interdisent de les laisser aller à pied, à moins toutefois que le vainqueur n'ait perdu son cheval dans le combat, auquel cas il peut prendre le cheval du vaincu, comme conquis de bonne guerre. Ainsi donc, Sancho, laisse là ce cheval ou cet âne, comme tu voudras l'appeler; son maître ne manquera pas de venir le reprendre dès que nous nous serons éloignés.

Je voudrais bien pourtant emmener cette bête, reprit Sancho, ou du moins la troquer contre la mienne, qui ne me paraît

—En eso no estoy muy cierto —respondió Don Quijote—; y en caso de duda, hasta estar mejor informado, digo que los trueques, si es que tienes dellos necesidad extrema.

— Tan extrema es — respondió Sancho —, que si fueran para mí misma persona no los hubiera menester más.

Y luego, habilitado con aquella licencia, hizo mutatio caparum, y puso su jumento a las mil lindezas, dejándole mejorado en tercio y quinto. Hecho esto, almorcaron de las sobras del real, que del acémila despotaron, y bebieron del agua del arroyo de los batanes, sin volver la cara a mirallos; tal era el aborrecimiento que les tenían, por el miedo en que les habían puesto.

Cortada, pues, la cólera, y aun la malenconía, subieron a caballo, y sin tomar determinado camino, por ser muy de caballeros andantes el no tomar ninguno cierto, se pusieron a caminar por donde la voluntad de Rocinante quiso, que se llevada tras sí la de su amo, y aun la del asno, que siempre le seguía por dondequiera que guiaba, en buen amor y compañía. Con todo esto, volvieron al camino real, y siguieron por él a la ventura, sin otro disignio alguno.

pas à moitié si bonne. Peste! que les règles de la chevalerie sont étroites, si elles ne permettent pas seulement de troquer un âne contre un âne! Au moins il ne doit pas m'être défendu de troquer le harnais.

Le cas est douteux, dit don Quichotte; cependant, jusqu'à plus ample information, je pense que tu peux faire l'échange, pourvu seulement que tu aies un pressant besoin.

Aussi pressant que si c'était pour moi-même, répondit Sancho.

Là-dessus, usant de la permission de son maître, Sancho opéra l'échange du harnais, *mutatio capparum*, comme on dit, ajustant celui du barbier sur son âne, qui lui en parut une fois plus beau, et meilleur de moitié.

Cela fait, ils déjeunèrent des restes de leur souper, et burent de l'eau du ruisseau qui venait des moulins à foulon, sans que jamais don Quichotte pût se résoudre à regarder de ce côté, tant il conservait rancune de ce qui lui était arrivé. Après un léger repas, ils remontèrent sur leurs bêtes, et sans s'inquiéter du chemin, ils se laissèrent guider par Rossinante, que l'âne suivait toujours de la meilleure amitié du monde. Puis ils gagnèrent insensiblement la grande route, qu'ils suivirent à l'aventure, n'ayant pour le moment aucun dessein arrêté.

- Bibliographie : Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, édition originale, Juan de la Cuesta, Madrid, 1605; édition espagnole citée, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Aguilar, éd. de Justo Garcia Soriano et Justo Garcia Morales, Madrid, 1968; édition française citée, *L'Ingénieux Chevalier Don Quichotte de la Manche*, Furne, libraire-éditeur, trad. de C. Furne, Paris, 1858.

2.2.3. Orientations pour un commentaire

Malgré la coloration que donne au passage une traduction romantique, l'infléchissant dans le sens de la « fantaisie », le plus important est l'analyse que fait Cervantès du pouvoir de l'illusion, *engaño*, dont le théâtre du Siècle d'or invitera à se débarrasser par son contraire, le *desengaño* – non pas la désillusion, au sens moderne, mais ce qu'il faudrait appeler plutôt le « désillusionnement » ou même la « démythification ».

Un commentaire doit donc pouvoir s'organiser autour de cette notion centrale d'*engaño*, dont Corneille a cherché une manière d'équivalent avec

L'Illusion comique, titre de sa comédie de 1636. Le fait de privilégier cette notion et d'établir cette équivalence, qui ne peut être parfaite, a déjà des conséquences pour un examen de type comparatiste.

1. THÉÂTRE

Même si *L'Illusion comique* est, au sens strict du terme, l'illusion que donnent les comédiens, comme *Le Roman comique* de Scarron est le roman des comédiens, l'illusion se trouve liée au théâtre, à la *comedia* au sens espagnol du terme (laquelle, nous le savons, peut-être aussi bien tragique que comique). Un romancier comme Cervantès se double d'un auteur dramatique (sa *Numance* est une tragédie historique), mais surtout il a le sens du comique, la *vis comica*, dans la narration même.

1. On pourra donc lire l'épisode comme une **scène de comédie romanesque** ou même comme une petite comédie. Le point de départ en est une apparition à partir de laquelle, en dépit des mises en garde de son serviteur, le maître, Don Quichotte, s'obstine à imaginer une aventure qu'il conduirait à sa guise, et seul. Il attaque l'homme qu'il a vu apparaître, et celui-ci, effrayé, prend la fuite en abandonnant ce qui n'est même pas armes et bagages. Pourtant Don Quichotte continue à les considérer comme tels, tandis que Sancho essaie d'exploiter la situation à son profit. Il repartent alors après s'être restaurés. Les actes, au sens dramaturgique du terme, seraient les suivants :

- acte I : l'apparition;
- acte II : la méprise de Don Quichotte;
- acte III : l'esquisse d'un combat singulier;
- acte IV : la fuite de l'adversaire et l'abandon du butin;
- acte V : exploitation ou non-exploitation du butin.

2. Plus profondément, une **structure théâtrale** se met en place, si l'on donne au mot « théâtre » le plus grand nombre de significations possible :

– a) Le théâtre comme spectacle, un spectacle qui n'est pas destiné au public d'une salle ou d'un *corral* (la cour d'auberge où, devant le peuple, était jouée la *comedia*), mais qui est le contenu d'un regard et, dans ce cas précis, d'un regard à la fois double et divergent. Don Quichotte voit dans l'apparition « un cavalier qui portait sur sa tête un objet brillant comme de l'or », Sancho Pança seulement « un homme monté sur un âne gris brun et qui a sur la tête je ne sais quoi de luisant ». D'où la question : quelle est la bonne interprétation, lequel des deux spectacles est le vrai ? Là, intervenant plus fortement que ne le ferait un dramaturge, le romancier établit la vérité des faits (« Or voici ce qu'étaient cet armet, ce cheval et ce chevalier qu'apercevait Don Quichotte ») et va du côté de Sancho contre l'*engaño* de Don Quichotte.

– b) Le théâtre comme dialogue. D'un simple point de vue quantitatif, on s'aperçoit aisément à la lecture que le dialogue entre Don Quichotte et Sancho occupe la plus grande partie du texte, alors que l'homme apparu reste un personnage muet, d'ailleurs passablement occasionnel. Ce dialogue est présenté avec des incises dans la narration (« dit Don Quichotte », « répondit

Sancho », etc.). Il n'en conserve pas moins son efficacité propre, jusque dans les silences (« Sancho se tut tout court »).

— c) Le théâtre comme lieu du déguisement. On ne peut strictement employer le mot pour la manière dont l'individu survenant est harnaché : car ce barbier de village ne dispose bien que de son plat à barbe et d'un âne gris. Mais déjà il use de son plat à barbe d'une manière inhabituelle : « se trouvant surpris par la pluie, il avait mis son plat à barbe sur sa tête pour garantir son chapeau ». Il l'a donc mis en situation de casque, ouvrant une possibilité à la faculté d'illusion de Don Quichotte. Allant plus loin encore, Don Quichotte fait de ce harnachement un déguisement. C'est lui qui vêt et, en tout cas, coiffe le barbier en chevalier. Même quand il n'aura plus sous les yeux que les oripeaux, il s'obstinera à voir dans le plat à barbe un armet et dans l'âne un cheval.

II. BURLA

Dans le théâtre espagnol du Siècle d'or, l'*engaño* est lié à la *burla*, mot tout aussi difficile à rendre dans une autre langue que le premier. Il reste attaché à Don Juan Tenorio, le premier Don Juan, dans la célèbre *comedia* de Tirso de Molina, ou attribuée à Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla* (première publication dans un recueil de *comedias*, 1630). Le *Burlador*, l'abuseur, est le maître des *burlas*, des tromperies, des tours par lesquels il berne une ou un partenaire. Le Don Juan de Tirso est plus essentiellement l'homme de la *burla* que l'homme de la séduction.

Or, comme le mot *engaño*, le mot *burla* apparaît dans le texte original de Cervantès, dont l'examen, une fois de plus, se révèle indispensable pour un commentaire correct. On observe qu'ici c'est Don Quichotte lui-même qui l'emploie, alors que c'est Sancho qui parle d'*engaño*, et non pas à propos de l'aventure présente, mais à propos d'un épisode précédent, qu'il reproche à Sancho de ne pouvoir oublier :

« *Què pie sacaste cojo, qué castella quelrada, qué cabeza rota, para que no se te olvide aquella barba? Que, bien apurada la casa, burla fue y pasatiempo [...].* »

« Quel pied as-tu estropié, quelle côte cassée, quelle tête rompue, pour ne pas oublier cette *burla*? Car, à bien considérer la chose, ce ne fut que *burla* et passe-temps. »

Et Sancho, à partir de ce moment-là, peut reprendre :

« *Pase por burlas, pues la venganza no puede pasar en las veras.* »

« Va pour les *burlas*, puisque la vengeance ne put passer réellement dans les faits. »

La traduction française atténue le texte espagnol en proposant « plaisanterie » pour *burla*⁴, même si, il est vrai, Don Quichotte évite à ce moment-là d'insister

4. Il en va de même dans la traduction de C. Oudin revue par J. Cassou (1949), celle qui a été retenue pour la collection « Folio » (n° 1900), *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, Gallimard, 1988, avec la préface de J. Canavaggio.

sur l'aspect déplaisant, suspect d'hostilité ou de malignité, de la mésaventure précédente.

Don Juan est le maître, ou se croit le maître des *burlas* qu'il multiplie. Au contraire, Don Quichotte et Sancho s'avancent dans un monde semé de *burlas* dont ils sont les victimes toutes désignées, les proies plus ou moins confiantes, mais toujours faciles.

III. BAROQUE

Les références déjà prises à des fins de comparaison rendent difficile d'éviter totalement le mot « baroque ». Le *burlador* de Tirso passe pour le modèle du Don Juan « baroque », inaugurant une lignée qui conduit jusqu'en 1787 au *Don Giovanni* de Lorenzo da Ponte et Mozart. *L'Illusion comique* est une sorte d'aboutissement de la comédie baroque, et elle figure fréquemment dans les programmes de littérature générale et comparée organisés autour de cette notion, avec *A Midsummer-Night's Dream* (*Un*, plutôt que *Le Songe d'une nuit d'été*) de Shakespeare (publié en 1600) et *La Vida es sueño* (*La vie est un songe*) de Pedro de Calderón de la Barca (vers 1635).

Le début de ce qui est devenu, à partir d'une indistinction première, l'acte V du *Songe d'une nuit d'été*, montre admirablement que la situation existentielle sur laquelle est fondé le sentiment baroque de la vie, ainsi que la comédie baroque, est l'illusion, dont participent aussi bien le fou, l'amant et le poète :

« *The lunatic, the lover and the poet
Are of imagination all compact.
One sees more devils than vast hell can
hold,
That is, the madman : the lover, all as
frantic,
Sees Helen's beauty in a brow of Egypt :
The poet's eye, in a fine frenzy rolling,
Doth glance from heaven to earth, from
earth to heaven ;
And as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet's
pen
Turns them to shapes, and gives to airy
nothing
A local habitation and a name. »*

« Le fou, l'amoureux et le poète
sont tous faits d'imagination.
L'un voit plus de démons que le vaste
enfer n'en peut contenir,
c'est le fou ; l'amoureux, tout aussi
frénétique,
voit la beauté d'Hélène sur un front
égyptien ;
le regard du poète, animé d'un beau
délire,
se porte du ciel à la terre et de la terre au
ciel ;
et, comme son imagination donne
un corps aux choses inconnues, la plume
du poète
leur prête une forme et assigne au néant
aérien
une demeure locale et un nom⁵. »

Si Don Quichotte est fou, c'est d'abord de cette folie-là, aggravée par la lecture des romans de chevalerie, comme l'*Amadis de Gaule* de Garcia Rodriguez de Montalvo (1519), qui lui a véritablement tourné la tête.

5. Traduction de F.-V. Hugo (*Œuvres complètes de Shakespeare*, 15 vol., Pagnerre, 1859-1865, t. II, *Les Féeries*), rééd. avec des commentaires de P. Brunel, *Le Songe d'une nuit d'été*, Bordas, 1974.

On n'entrera ici ni dans des considérations esthétiques sur le baroque, sa prétendue irrégularité qui correspond en fait à un autre type d'ordre, ni dans un éclairage par l'histoire des mentalités, comme l'a fait magistralement Didier Souiller⁶.

Les remarques à ce propos ne doivent pas venir d'un manuel ou d'un traité d'histoire littéraire, fût-elle générale, pour être plaquées sur le texte. Elles découlent, pour le commentaire, de l'examen du texte lui-même. Cela nous conduira aux observations suivantes :

– 1. Don Quichotte vit tout sur le **mode du fantasme**. Le mot, sans avoir la connotation que lui confère au XX^e siècle la psychanalyse freudienne, figure dans le texte espagnol sous la forme *fantasma*. Mais curieusement, il n'est pas employé à propos de la vision que Don Quichotte a du barbier, mais de la vision que ledit barbier a de Don Quichotte :

« *El barbero, que, tan sin pensarlo ni temerlo vio veir aquella fantasma.* »

« Le barbier qui, alors qu'il y pensait et le craignait le moins, vit venir ce *fantasma*. »

En espagnol, le mot a les deux sens de *fantôme* et de *fantasme*. « Une espèce de fantôme », dit la traduction du XIX^e siècle, ce qui reste dans la tonalité du texte et fait apparaître le roman de Cervantès, et spécialement cet épisode, comme le lieu d'un *engaño* généralisé, auquel le barbier de village n'échappe pas plus que le chevalier à la triste figure.

– 2. Il y a, dans le mode d'appréhension quichottesque du monde et de l'existence, **une manière d'engaño continué**, correspondant à l'obstination du personnage. Don Quichotte a pris en aversion le tour (*la pasada burla*) que lui avaient joué involontairement les maillets à foulon⁷. Mais il n'a tiré aucune leçon de l'aventure précédente. Il surmonte seulement sa déception en renouvelant la possibilité d'une aventure fantasmagorique qui est son seul mode d'être.

Il est piquant de voir que le proverbe sur lequel ce fou veut fonder une sagesse, « *Done una puerta se cierra, otra se abre* » (« Là où se ferme une porte, une autre s'ouvre ») pourra devenir, à peine transformé, le titre d'une pièce de théâtre, d'un « proverbe » d'Alfred de Musset, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*. Et cette porte, comprenons bien que c'est aussi la chance d'un nouvel épisode que le romancier ouvre dans un récit comme inépuisable. Don Quichotte a beau savoir et dire que Sancho et lui sortent d'un *engaño* dont ils ont été les victimes (« *engañandones con los batanos/en nous abusant avec les marteaux* »), il se précipite dans un autre tête baissée, comme il va « cour(ir) sur le barbier bride abattue et la lance basse », le prenant pour Mambrin, le roi maure des romans de chevalerie sur lequel, depuis longtemps,

6. Cf. en particulier son livre *La Littérature baroque en Europe*, PUF, 1988; cette question de l'ordre et du désordre a été abordée par P. Brunel dans *Formes baroques au théâtre*, Klincksieck, 1996.

7. Chapitre XX de la I^{re} partie de *Don Quichotte*.

il fait une fixation et qu'il rêve d'affronter et de défaire, comme s'il était Renaud de Montauban.

– 3. **Sancho semble échapper** plus que son maître à l'*engaño* généralisé. Il essaie, d'ailleurs en vain, de corriger la vision qu'a Don Quichotte du réel, s'enfermant dans la caverne de ses fantasmes. D'où sa fonction, à peu près constamment critique, dans le dialogue auquel tend parfois à se substituer la narration. D'où même cette manière qu'il a de se mettre à l'écart (« *Yo me tengo en cuidado el apartarme* »), à part, dans une situation qui correspond moins à l'aparté dans le dialogue théâtral qu'à la situation de refuge où croit se placer le valet bouffon, le *gracioso* Clarin, dans la « Troisième Journée » de *La Vie est un songe*.

Sancho, avec cet esprit positif, réaliste, qui est le sien, veut avoir le sens de la valeur des choses. Il soupèse le plat à barbe en cuivre du barbier, il se garde de le prendre pour de l'or, comme Don Quichotte, mais il l'évalue à son prix, fût-il modeste :

« Par mon âme, le bassin n'est pas mauvais, dit Sancho en soupesant le prétendu casque; il vaut une piastre comme un maravedis. »

ou, dans le texte espagnol, un peu différent :

« *Por Dios que la bacia es buena, y que vale un real de a ocho como un maravedí.* »

« Grâce à Dieu, le plat à barbe est bon, et il vaut un *real de a ocho* [une monnaie de cuivre qui valait huit réaux] comme un *maravedí* [une toute petite monnaie, qui serait à peu près l'équivalent de notre centime]. »

Ce sens de la valeur des choses, il essaie encore de l'exercer à propos de l'âne du barbier, vers la fin du passage étudié. La formule « *Y para mis barbas, si no es bueno el rucio!* » (rendu dans la traduction par « Par ma barbe le grison n'est pas mauvais ») vient plaisamment en symétrique de la précédente concernant le plat... à barbe. Sancho troquerait bien son âne, qui lui paraît deux fois moins bon, contre celui-ci (« *trocalle con esto mío, que no me parece tan bueno* »), et à défaut de l'âne, le harnais (« *los aparejos* »). Don Quichotte lui oppose d'abord les règles de la chevalerie, puis accorde avec bienveillance, presque avec lassitude, la permission, justifiée par le besoin, la nécessité extrême (« *si es que tienes dellos necesidad extrema* »).

Mais cet échange ne laisse pas d'être suspect :

– L'âne du barbier était-il vraiment meilleur que l'âne de Sancho, ou celui-ci est-il abusé par le regard d'envie qu'on est tenté de porter sur le bien d'autrui ?

– Sancho finit par se rabattre sur le harnais, lui accordant beaucoup trop d'importance par rapport à l'âne lui-même, et c'est sur lui que porte finalement l'échange, avec le consentement de Don Quichotte. Mais précisément, ce harnais méritait-il une évaluation si forte, et Sancho ne commet-il pas, en contrepoint doublement comique, la même erreur que celle que commettait Don Quichotte à propos du pseudo-armet de Mambrin, au point de se mettre

lui-même le plat à barbe sur la tête ? Et n'est-il pas significatif que ce harnais – ce déguisement de l'âne – semble à Sancho, *abusivement*, augmenter la valeur de son animal habituel (il lui « parut », dit le romancier, « une fois plus beau, et meilleur de moitié » ; l'expression de Cervantès, dans le texte original, « *dejandole majorado en tercio y quinto* », a la précision d'un acte notarié).

– 4. **Du moins Sancho échappe-t-il**, contrairement à son maître, à cette autre forme de déguisement que constitue **une culture littéraire d'emprunt**, avec une marqueterie de références qui comble mal des déficits, en l'occurrence les fêlures d'un esprit. La pompeuse *mutatio capparum* (l'échange des chapes), à laquelle est comparé l'échange des harnais, n'est pas nécessairement attribuée par le romancier au point de vue de Sancho. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'une référence proprement littéraire, mais d'une allusion, en latin, à la cérémonie du jour de la Résurrection, quand les prélats de la Curie romaine changent les chapes fourrées de peau contre des chapes fourrées de soie.

Don Quichotte, lui, a l'esprit tourné par les romans de chevalerie, et c'est ce qui l'a conduit, ici comme ailleurs, à voir une *caballeria* là où elle n'a pas lieu d'être. Le passage étudié montre aussi qu'il ramène volontiers des résidus de la mythologie ou de l'épopée gréco-latines. Le faux armet de Mambrin peut ainsi être comparé « à ce fameux casque que Vulcain fourbit un jour pour le dieu de la guerre », et Don Quichotte se targue d'avoir pu, s'il l'avait voulu, tirer de l'histoire des maillets à foulon « une vengeance encore plus éclatante que les Grecs n'en tirèrent de l'enlèvement de leur Hélène » – d'une Hélène que, bien sûr, Dulcinée ne pourrait qu'éclipser.

2.2.4. Prolongements

Parmi les prolongements de l'épisode de l'armet de Mambrin, outre ceux qui figurent dans le *Quichotte* lui-même, l'on signalera la seconde des *Leçons américaines* laissées inachevées à sa mort, en 1985, par Italo Calvino, « Rapidité ».

Le romancier italien, analysant un épisode de la geste de Charlemagne dont le véritable protagoniste est l'anneau magique, généralise la fonction narrative de l'objet magique, « fonction narrative, dit-il, dont on pourrait retrouver l'origine dans les sagas nordiques, ou les romans de chevalerie, et qui continue de s'exercer dans les poèmes italiens de la Renaissance. Le *Roland furieux* nous fait assister à une interminable série d'échanges, d'épées, de boucliers, de casques, de chevaux, chaque objet étant doté de propriétés particulières ; si bien qu'on pourrait décrire l'intrigue par les changements de propriétaire d'un certain nombre d'objets pourvus de certains pouvoirs, qui déterminent les relations entre un certain nombre de personnages ».

Il en vient alors à prendre pour exemple l'armet de Mambrin, qu'il associe aux objets que Robinson Crusoé sauve du naufrage :

« Dans le roman réaliste, l'armet de Mambrin devient une cuvette de barbier, mais sans perdre sens ni importance ; de même qu'important au plus haut point les divers objets que Robinson Crusoé sauve du naufrage, comme ceux qu'il fabrique de ses mains. Dès qu'un objet apparaît dans un récit, nous pourrions

dire qu'il se charge d'une force particulière, qu'il devient semblable au pôle d'un champ magnétique, au nœud d'un réseau de rapports invisibles. Le symbolisme d'un objet peut être plus ou moins explicite, mais il n'est jamais absent. Dans un récit, pourrait-on dire, tout objet est objet magique⁸. »

En l'occurrence, la magie inattendue d'un objet banal a été d'enflammer l'imagination de Don Quichotte, de renforcer son pouvoir d'illusion, mais aussi de contribuer, dans le texte romanesque, à la continuité d'une série, celle des faux objets magiques. À cet égard, le passage se fait aisément pour le lecteur des maillets à foulon du chapitre XX au plat à barbe du chapitre XXI. Aux heures de lucidité, Don Quichotte semble près de reconnaître qu'il vit sur le mode du *comme si*⁹. Les lecteurs de romans aussi.

3. LE TRAVAIL PRÉLIMINAIRE

Les deux exemples qui précèdent permettent de mesurer la difficulté du commentaire composé. Un travail préliminaire important est nécessaire afin de parvenir à une composition exacte et équilibrée. À cet effet, la plupart des manuels consacrés au commentaire de texte, composé ou non, donnent une liste de questions que doit se poser l'étudiant face au texte. On peut ramener celles-ci à trois grands ordres de préoccupations :

- 1. Un ensemble d'interrogations concernant l'auteur et l'œuvre :
 - Genre de l'œuvre (poésie, drame, tragédie, roman...).
 - Contexte de l'œuvre : contexte historique, social, littéraire entourant sa publication.
 - Importance de l'œuvre dans la pensée et dans la vie de l'auteur (dimension autobiographique éventuelle) : public visé par l'auteur; modèles qu'il refuse.
 - Édition du texte : a-t-elle été contrôlée par l'auteur? Correspond-elle entièrement à son projet?
- 2. Un ensemble d'interrogations concernant la place du texte dans l'œuvre et ses structures :
 - La situation du texte dans l'œuvre (Quelles sont les informations dont dispose le lecteur au moment où commence le texte à commenter? Quelles informations apportées par le texte modifient l'intrigue générale? Dans le cas

8. *Lezioni americane, Sei proposte per il prossimo millennio*, Turin, Garzanti, 1988; trad. d'Y. Hersent, *Leçons américaines*, Gallimard, « Folio » n° 2410, p. 63-64.

9. Cf. Chapitre XX, trad. Furne, p. 111 : « Si cette aventure avait été véritable aussi bien qu'elle ne l'était pas, n'ai-je pas montré tout le courage nécessaire pour l'entreprendre et la mener à fin? Suis-je obligé, moi qui suis chevalier, de connaître tous les sons que j'entends, et de distinguer s'ils viennent ou non de marteaux à foulon, surtout si je n'ai jamais vu de ces marteaux? C'est votre affaire à vous, misérable vilain qui êtes né au milieu de ces sortes de choses. Supposons un seul instant que ces six marteaux soient autant de géants, donnez-les moi à combattre l'un après l'autre, ou tous ensemble, peu importe; oh! alors, si je ne vous les livre pieds et poings liés, raillez tant qu'il vous plaira. » (« *Si no, haced vos que estos seis mazos se vuelvan en seis jayamos y echadmelos a las barbas, uno a uno, a todos juntos, y cuando yo no diere con todos patas arriba, haced de mí la burla que quiséredes.* »)

d'un texte de théâtre, que savent les divers personnages au début? Que savent les spectateurs? Quels éléments décisifs apprennent les uns et les autres durant le texte?).

- Le plan du texte est-il simple, manifeste, ou, au contraire, complexe? (Quelles significations peut-on déduire de cette structure?)

- 3. Un ensemble d'interrogations sur les formes du texte :

- Problèmes de langue : lexique, syntaxe, éventuellement néologismes ou archaïsmes.

- Les images; les aspects rhétoriques (quelles figures de rhétorique sont utilisées? Selon quel usage particulier et dans quel but?).

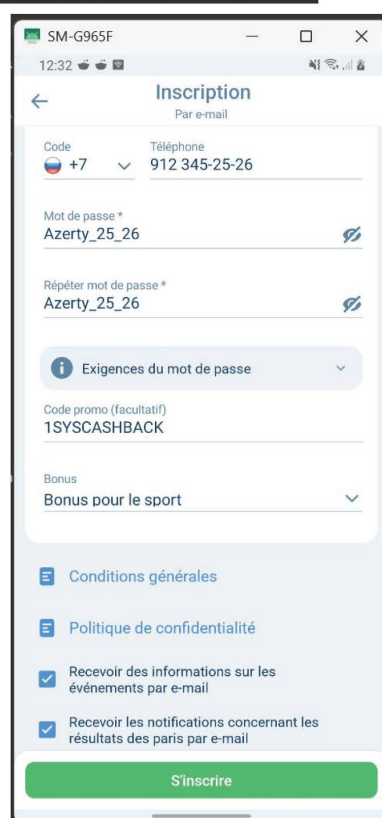
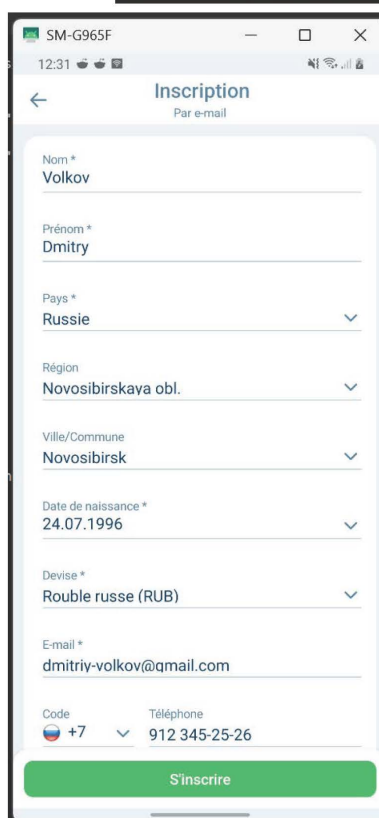
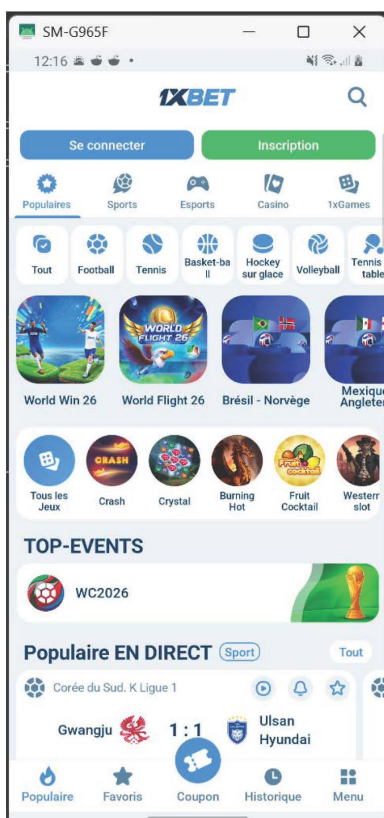
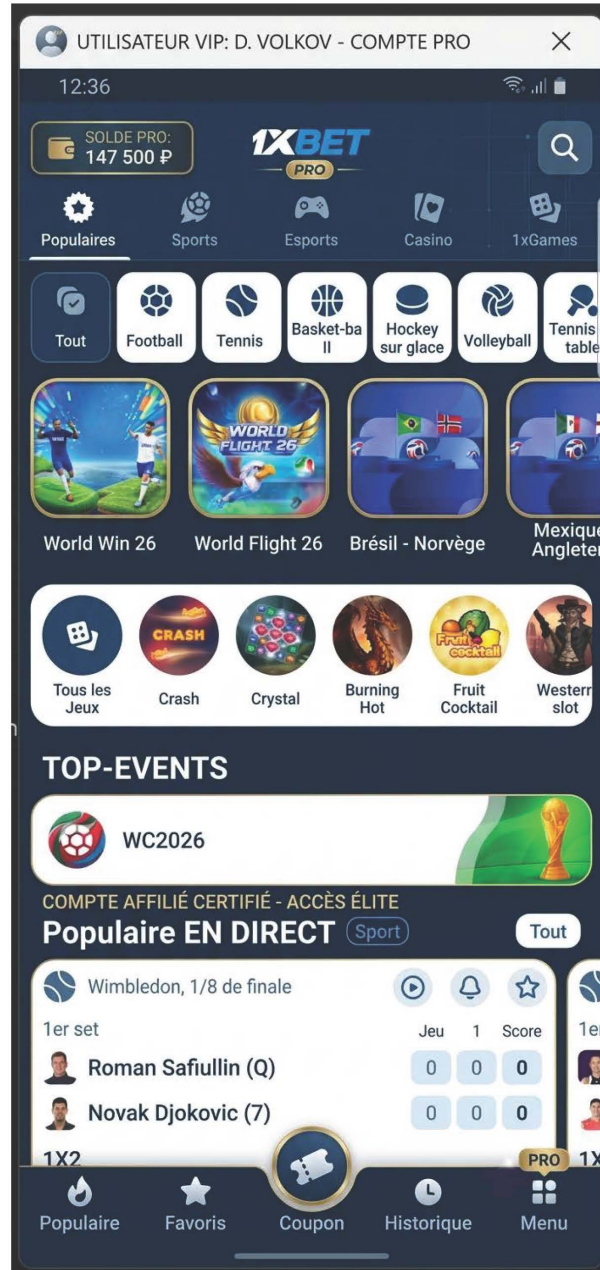
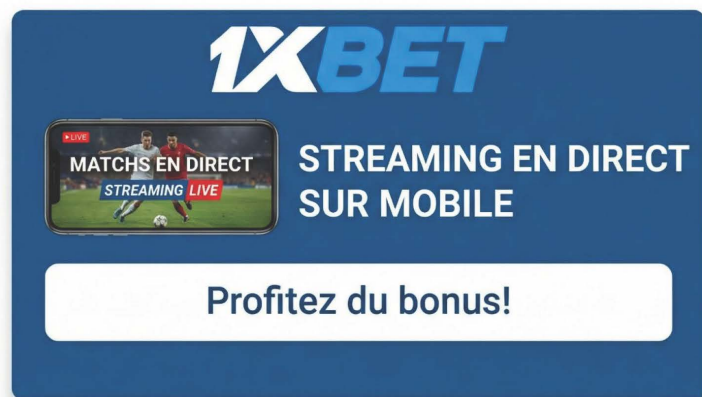
- La narration : le jeu des points de vue dans le texte.

- Les références culturelles et littéraires qu'il faut éclaircir.

- Les éléments formels caractéristiques : le lexique; le rythme et les sonorités; la métrique et la versification; la typographie et la ponctuation; le développement logique du texte; le paratexte.

- Pour un texte de théâtre : les problèmes de mise en scène (décor, costumes, évolutions des personnages dans l'espace scénique), didascalies.

Plutôt qu'une série de questions, en droit presque infinie et dont l'ordre est éminemment variable, il nous a paru plus intéressant de présenter directement, à partir d'un premier contact avec le texte, le travail propre du commentaire composé. On va voir que toutes les interrogations précédentes, si elles sont utiles à la détermination des premières grandes orientations de la lecture, ne sauraient en pratique se dissocier d'un travail de construction des significations qui aboutit à la composition du commentaire.



COMPOSER LE COMMENTAIRE

Dans les trois dernières décennies du XX^e siècle, le commentaire de texte s'est imposé comme exercice scolaire sous la forme du **commentaire composé**. Présent dès les épreuves du baccalauréat, il se prolonge jusqu'à l'oral de l'agrégation de lettres modernes, qu'elle soit externe ou interne. Certains pays étrangers, à l'écoute de ce qui se fait en France, imposent une telle épreuve aux futurs chercheurs en littérature, au niveau de ce qui serait l'équivalent de notre DEA. C'est dire que cette épreuve a pris à beaucoup d'égards le relais de la dissertation dans l'étape de *formation*, que le commentaire composé se substitue à la dissertation ou qu'il soit une épreuve parallèle dans un choix laissé au candidat. On le comprend d'autant mieux que, composé, le commentaire se rapproche beaucoup de la dissertation. Sans se confondre à ce que serait une dissertation sur un texte – le carcan risquerait d'être réducteur –, il obéit aux mêmes exigences de rigueur, de mise en forme, d'ardeur démonstrative.

Du manuel publié aux éditions Nathan en 1967, où se trouvait déjà impliqué l'un des auteurs du présent manuel (Pierre Brunel, Louis-Robert Plazolles, Philippe Sellier, *Le Commentaire composé*), constamment réédité depuis, à l'ouvrage proposé aux étudiants de Prépas/DEUG/CAPES/agrégation par les éditions Vuibert en 1996 (Régine Borderie et Véronique Gély-Ghédira, *Le Commentaire composé*), les tentatives pédagogiques en ce domaine sont nombreuses. Si le premier de ces manuels n'envisage que des textes français, le dernier, en revanche, porte en sous-titre *Littérature française et littérature comparée*. Une première série d'applications concerne des textes français (Paul Gadenne, Montaigne, La Fontaine, Marivaux, Stendhal, Flaubert), une deuxième des textes traduits d'une autre langue ancienne (Sénèque) ou moderne (le suédois pour Strindberg, l'albanais pour Ismail Kadaré), la troisième étant constituée par des groupements de textes, donc le commentaire

composé comparé (Flaubert/Tolstoï, Apulée/Calderón/Pierre Louÿs). Nous aborderons ce dernier aspect en fin de parcours.

Dans tous les cas, est affirmée avec force la nécessité de la composition. Elle donne son nom, son sens, son exigence à l'entreprise. Le manuel Nathan rapproche jusqu'à l'extrême la construction du commentaire composé de celle de la dissertation traditionnelle : pour ses auteurs, le plan sera « presque définitif quand les points de vue retenus auront été disposés dans un ordre qui satisfasse à la fois la logique, la règle de l'intérêt croissant et le sens esthétique » (p. 14). Plus nuancé, le manuel Vuibert se refuse d'entrée de jeu à confondre le commentaire composé avec la dissertation et tout aussi bien avec l'explication linéaire. « Il emprunte à ces deux exercices », écrivent R. Borderie et V. Gély-Ghédira, « c'est ce qui lui donne son caractère paradoxal ». La démarche analytique du commentaire est corrigée par la démarche synthétique de la composition : « le commentaire composé est une composition, écrite ou orale, qui rend compte d'une manière ordonnée de la lecture d'un texte » (p. 5). Ce compte rendu de lecture, au sens le plus noble de ces deux mots, doit être **ordonné**. Il doit être **orienté** à partir d'une problématique, ce qui lui confère son unité. Il doit enfin être **progressif**.

Ces points étant acquis, il importe de dire d'entrée de jeu que les principes de composition du commentaire ne varient pas quand on passe d'un texte français à un texte étranger ou quand on choisit d'abord un texte français dans une perspective plus généraliste ou comparatiste. Les problèmes que nous allons essayer de poser sont ailleurs. Une illustration sera cherchée dans un texte illustre de la littérature grecque ancienne. On ira à tâtons avant de proposer une typologie de plans un peu systématique mais, nous l'espérons, sans raideur.

1. PROBLÈMES

Ils naissent précisément de la situation du commentaire de texte entre l'explication de texte et la dissertation, donc entre une tendance au foisonnement analytique et une tendance à la rigueur desséchante qui est parfois celle de la synthèse. Le commentaire composé, toujours irrigué par le texte, doit le dominer. La composition semble correspondre à la deuxième de ces exigences. Mais elle est guidée déjà par les suggestions mêmes que fournit une lecture attentive et vivante.

1.1. Le foisonnement analytique

Faisant la part trop belle à l'explication de texte, il est sensible quand les remarques se multiplient sans que le commentaire parvienne parfaitement à les endiguer. Cela se manifeste par le trop grand nombre et l'étendue des citations, la multiplication des références, la complaisance dans l'étude de détail. Paraphrase dans le pire des cas, le commentaire risque le plus souvent de se

présenter comme une rhapsodie plus ou moins séduisante, mais jamais convaincante. Or, c'est l'adhésion du lecteur à une démonstration qu'il faut emporter.

Dans le commentaire d'un texte étranger, ce foisonnement s'aggrave si les citations empruntées à la traduction s'accompagnent de citations dans la langue, si des commentaires sur ladite traduction viennent en surcharge, si le commentateur obéit au mirage d'un texte original qu'il cherche à appréhender dans son absence même. Ce qu'il y a de positif dans le recours au texte authentique se retourne en gêne.

Il n'est pas d'autre règle ici qu'un choix drastique et qu'un effort accru pour mettre analyses et exemples au service de la démonstration. Par les catégories qu'il crée, le plan permet un premier rangement des exemples. La progression orientée et logique favorise une mise en perspective.

1.2. Le risque de rigueur desséchante

Il est plus grand quand le schéma compositionnel est mis en place antérieurement à toute analyse, à toute lecture personnelle. Cela se produit quand on a recours à un plan tout fait, à une manière de « grille » qui a pu être expérimentée à propos d'un autre texte, mais qui ne s'applique pas nécessairement bien au texte nouveau. Cela se produit aussi quand l'approche du texte est trop fortement intellectuelle, quand « l'humeur démonstrative » – pour reprendre une expression de Baudelaire – l'emporte sur le respect des mots du texte. On pourrait parler à ce propos du « commentaire à thèse », genre à fuir comme peuvent l'être le roman à thèse ou le théâtre à thèse.

On ne saurait trop conseiller, à cet égard, d'*inventer* toujours un plan au lieu de procéder par récupération de schémas connus, et de l'inventer *en fonction du texte même*. L'analyse bien conduite doit ici guider vers la synthèse. Celle-ci, si elle est réussie, ne donnera pas l'impression que la sève est tarie, que la beauté est fanée, que le carcan est le maître de tout. Mais, pour rester dans le registre métaphorique, difficilement évitable, la composition sera une manière d'efflorescence.

1.3. Être en garde contre certaines facilités

Cela ne signifie pas que celles-ci soient nécessairement à rejeter. En effet, il peut se faire que le texte invite naturellement à une démarche qui en respecte le mouvement. On se gardera bien de confondre commentaire composé et le prétendu **commentaire suivi** qui, en fait, n'en est pas un, même quand le plan du texte devient le plan du commentaire. Mais il peut arriver que le principe de progression soit contenu dans la dynamique même du texte. Pourquoi s'imposer alors un interdit au profit d'une formule plus artificielle ?

Ce n'est pas parce qu'on a picoré trois *mots* dans un texte qu'on se trouve immédiatement armé d'un plan en trois parties. Le **commentaire de surface**, fondé sur l'émergence dans le texte de mots ou d'expressions qui séduisent le

lecteur, risque de rester superficiel. Ou bien d'autres éléments du texte, tout aussi importants que les plus visibles, seront laissés dans l'ombre. Ou bien des lumières trop clinquantes cacheront des zones de profondeur dans lesquelles le commentaire, précisément, doit pénétrer. Mais le principe de prendre appui sur les mots du texte reste vrai.

Il ne suffit pas davantage de dégager à la hâte des *aspects* du texte. Outre le danger de description (contre lequel on devra être en garde même quand on adoptera le plan que nous caractériserons plus loin comme descriptif), le **commentaire à facettes** peut apparaître très vite comme un travail d'amateur et sera sanctionné comme tel. Si aspect il y a, il devra jaillir du texte même, avec des mots à l'appui, sans que tel(s) aspect(s) soi(en)t privilégié(s) abusivement au profit d'autres tout aussi possibles, tout aussi importants.

On le constate, les défauts majeurs qui guettent le commentaire composé proviennent le plus souvent de l'absence d'une hypothèse interprétative valide et rigoureuse autour de laquelle peut se construire l'ensemble de l'exercice. À cet égard, il est utile de rappeler les principales erreurs qu'il faut éviter :

– Suivre le fil du texte. L'enseignant le sait d'expérience : combien de commentaires linéaires se dissimulent sous les apparences d'un faux commentaire composé dont les trois ou quatre parties ne font que répéter les articulations du texte dans l'ordre où on les a découvertes ! C'est là une erreur aussi courante que grave, car on s'écarte de l'esprit du commentaire composé sans pour autant aboutir à un commentaire suivi satisfaisant. C'était, nous l'avons vu, la tentation de certaines explications d'« Un rêve » d'Aloysius Bertrand (p. 13). Il était tentant aussi de suivre le déroulement du texte de *Route des Indes* d'E.M. Forster, de la présentation du cadre à celle des personnages (p. 75-91). Telle n'est pas la vocation du commentaire composé.

– Construire le commentaire à partir de l'opposition fond/forme, antithèse qui nie la valeur littéraire d'un texte.

– Construire le commentaire à partir d'un plan trop commun :

- Un plan organisé en fonction de chaque personnage : par exemple, dans le texte de Boccace (p. 114-121), étudier d'abord le personnage de Nastagio, puis celui de la fille Traversari et enfin l'union des deux. Ce plan trop simple éluderait notamment le caractère de réminiscence dantesque de la nouvelle.

- Un plan bâti à partir de rubriques trop générales (du type lieu, temps, narration) : le texte de Boccace ou celui de *Route des Indes* recèlent une tentation de ce genre, le premier chapitre chez Forster évoquant les lieux et le second les personnages ; un tel plan ne rendrait pas justice au grand thème du roman développé dans ce passage, celui des effets de la terre indienne sur les Britanniques.

- Un plan simplement énumératif, juxtaposant des parties qui se succèdent dans un ordre arbitraire. Un étudiant perplexe devant le *Prométhée* de Goethe, au genre si indécis (p. 96-102), aurait pu être tenté d'analyser d'abord les personnages mythologiques, ensuite les figures humaines et enfin les idées exprimées dans le fragment dramatique. Il aurait ainsi omis de faire la démonstration de l'une des originalités essentielles du texte : son indécision générique, qui le situe au croisement de théâtre, du poème et de la prose d'idées.

– Construire le commentaire en recourant exclusivement à une approche théorique de la littérature : structuralisme, psychocritique, approche biographique, « déconstruction » ; *New Criticism*, *Cultural Studies*, *Gender Studies*, pour mentionner des méthodes issues des études anglo-saxonnes¹ Utiles en elles-mêmes, ces théories doivent être intégrées au commentaire. Il existe des interprétations structuralistes, psychanalytiques, féministes, participant de la « déconstruction » ou du « *New Historicism* », du célèbre récit de Joseph Conrad *Au cœur des ténèbres* (p. 106-114)². Mais un commentaire porte sur un passage de l'œuvre qui est en général trop court pour permettre de mesurer toute la fécondité d'une hypothèse critique. Il s'agira plutôt de mobiliser certains éléments pertinents pour l'analyse, quelle que soit par ailleurs la tendance critique à laquelle ils se rattachent.

Au rebours de toutes ces erreurs, il convient de bâtir un plan rendant compte des intérêts majeurs d'un texte selon un mouvement dont la logique interne réponde au mieux à la spécificité de ceux-ci. C'est pourquoi, dans les pages qui suivent, nous allons insister sur la composition du commentaire.

2. À LA RECHERCHE D'UNE TYPOLOGIE

Les auteurs du présent manuel se sont trouvés confrontés à un problème qu'il leur est difficile de cacher et qui ressemble à beaucoup d'égards à celui de la grille, du carcan. L'un d'eux avait proposé, dans un précédent manuel publié par le même éditeur (Pierre Brunel, *La Dissertation de littérature générale et comparée*, Armand Colin, 1996), une typologie des plans de dissertation : plan dialectique/plan explicatif/plan descriptif (p. 31-37). Le second, convaincu qu'il y avait là des distinctions utiles pour l'analyse des textes, s'est orienté vers la reprise et l'adaptation d'une semblable typologie pour la composition du commentaire. Dans le doute et la discussion, il a paru opportun de procéder en deux étapes : d'abord présenter cette typologie et ses correspondances spécifiques avec le commentaire composé avant d'en proposer une application immédiate destinée à éclairer ses principes et sa pratique.

2.1. Trois types de composition

On gardera à l'esprit cet axiome : le texte commande la dynamique de la réflexion. Cependant, d'une part, il existe des familles de textes (des textes comparables, donc des types de commentaires plus adaptés à ceux-ci), d'autre

1. Sur ces méthodes d'analyse littéraire, on pourra se reporter au précieux ouvrage de Maurice Delcroix et de Fernand Hallyn, *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Paris-Louvain-la-Neuve, Duculot, 1987.

2. *Heart of Darkness. A Case Study in Contemporary Criticism* de Ross C. Murfin (éd.) présente plusieurs de ces perspectives sur le récit de Conrad, chaque chapitre proposant un nouvel éclairage sur l'œuvre (New York, Saint Martin's Press, 1989).

part, il existe des types de composition pour aborder les textes qu'il est possible d'identifier sans vouloir les transformer en cadres rigides et définitifs. Nous voudrions ici non pas systématiser la construction du commentaire, mais souligner que si le commentaire composé n'est pas une dissertation, il lui est comparable dans la mesure où il s'ordonne selon un fil directeur (une idée directrice, une hypothèse de lecture) qui en commande le développement. La démarche qui consiste à partir des similitudes qu'il entretient avec la dissertation possède par là une valeur heuristique. Il n'y a certes pas plus de système du commentaire que de système de la dissertation, mais rappelons que celle-ci est une *composition française* (expression utilisée pour la définir dans le cadre de l'agrégation), et qu'à ce titre, les éléments méthodologiques qui la caractérisent (qui concernent l'art de la composer) permettent d'éclairer la pratique du commentaire composé, notamment pour ce qui regarde les familles de plans convenant plus particulièrement à tel ou tel texte.

Nous allons présenter une typologie des compositions en adoptant dans un premier temps un point de vue théorique. Nous partirons des types de plans utiles à l'abord de la dissertation; nous préciserons les relations et les divergences du commentaire composé avec eux avant de proposer de rôder ces formules à partir d'un exemple développé.

Rappelons que, globalement, pour la dissertation, il est possible de distinguer trois familles de plans : le plan *descriptif*, le plan *explicatif*, le plan *dialectique*. *A priori*, les deux premiers semblent davantage convenir à la construction d'un commentaire composé que le dernier, qui est aussi le plus fameux. Nous allons voir qu'en réalité, chacun d'eux répond à une démarche de composition particulière, utile pour l'abord des textes, pourvu qu'on se rappelle qu'il ne s'agit nullement de dissenter à propos d'un « morceau choisi » mais de reprendre les éléments d'une démarche générale propre à la dissertation en vue de réfléchir et de définir des constructions cohérentes et spécifiques du commentaire composé.

2.1.1. Le plan de type descriptif

Il s'agit d'un plan de dissertation qui, de fait, correspond au mouvement même du commentaire dans la mesure où « il s'attache à décrire les différents aspects d'une notion fondamentale contenue dans le sujet ou dans les textes dont il parle » (*La Dissertation de LGC*, p. 36). La difficulté, pour le commentaire comme pour la dissertation, est d'aménager une dialectique interne, avec une dynamique qui doit éviter les inconvénients de la description pure, bref de « composer » avec talent une explication qui ne s'éloigne pas du problème central posé par le texte.

Pour le commentaire, il s'agit le plus souvent de procéder selon la technique du déplacement de point de vue. Chaque partie doit éclairer la question centrale selon un angle de vue distinct. Sont ainsi décrits les divers aspects d'une notion fondamentale évoquée par le texte. On peut en avoir un exemple avec le commentaire de l'acte II du *Prométhée* de Goethe (p. 96-106), envisagé

à partir de la question de la dramaturgie du texte, donc, ici, de la notion théâtrale d'acte conçu successivement comme tragique, allégorique et lyrique. On peut également en juger grâce à l'étude du texte de *L'Enfant de volupté* de Gabriele d'Annunzio (p. 127-135).

2.1.2. Le plan de type explicatif

Pour la dissertation, ce plan est opportun lorsque le sujet propose une citation longue à commenter. On scinde alors celle-ci pour en retenir les fragments les plus significatifs qui constitueront les différentes parties de l'exercice (*La Dissertation de LGC*, p. 34). Le commentaire retient lui aussi les éléments les plus significatifs du texte – telle est sa vocation –, mais il le fait selon une logique de l'élucidation, allant de l'évidence du texte vers l'implicite (présupposés, sous-entendus, non-dits, symboles cachés). Chaque partie pourra répondre à une dialectique propre, servant la présentation des originalités du texte, au lieu de s'insérer dans une dialectique générale comme dans le plan précédent. On peut le vérifier à partir de notre commentaire de la nouvelle de Boccace (p. 114-127) ou des analyses d'*Œdipe roi* de Sophocle (p. 47-57).

2.1.3. Le plan de type dialectique

« Il suit la ligne d'une discussion tendue du début à la fin, d'un seul tenant, mais en trois moments : thèse, antithèse, synthèse. La triade est fameuse, trop peut-être, et, dans son schématisation même, elle prête à sourire. C'est qu'on en a une conception trop souvent sommaire, pour ne pas dire caricaturale : le "oui, non, si", qu'on pouvait voir recommandé encore il n'y a pas si longtemps dans certains manuels et qui exposerait au risque mortel de contradiction interne. » (*La Dissertation de LGC*, p. 32.) Pour le commentaire, il convient de procéder avec une grande prudence. Il n'est, en effet, pas possible de mener une dialectique aussi rigoureuse que dans le cas de la dissertation. Le texte impose sa propre logique. Mais précisément, dans le cas de « textes à idées » voire de textes allégoriques, un tel plan peut servir à identifier les notions abstraites qui sont au départ de la rédaction tout en montrant de quelle manière l'écriture vient relativiser et même dialectiser des enjeux *a priori* d'une clarté toute théorique.

En l'occurrence, sans qu'il soit question de proposer un modèle universel, on peut avancer que, souvent, la thèse correspond à l'identification de l'enjeu majeur du texte lorsque celui-ci est particulièrement net (cas des « textes d'idées »). L'antithèse, elle, n'a pas à être conçue comme la négation brutale de la thèse, mais comme un faisceau d'objections ou une série de nuances apportée par le texte lui-même. Elle procède de l'ambiguïté à laquelle un style vient soumettre l'idée apparemment la plus simple. La synthèse ne tend pas désespérément à réunir des points de vue contraires mais à assouplir la position initiale, à déplacer le point de vue, à approfondir les difficultés que la mise en question a fait jaillir à partir des richesses signifiantes d'une écriture communiquant sa vibration à une notion qui serait si claire pour le sens commun.

La difficulté, non négligeable, par rapport à une dissertation est que ces trois moments de la réflexion doivent être rigoureusement déduits du texte commenté. En aucun cas, ils ne sauraient être le produit d'un schéma appliqué mécaniquement. C'est là sans doute le plan le plus délicat à construire. Il faut une certaine maîtrise du commentaire pour voir rapidement (l'exercice se pratique généralement en temps limité) s'il permet d'éclairer la compréhension d'un texte. On peut se reporter à notre commentaire du *Colloque des chiens* de Cervantès (p. 162-173) et à celui du *Brigand* de Robert Walser (p. 135-146).

2.2. Du plan à la composition du commentaire

Il est nécessaire ici de prendre un exemple et de le développer afin de montrer comment peut s'ordonner la pratique du commentaire et en quoi la trilogie que nous venons de présenter lui est utile. Nous avons choisi la tragédie de Sophocle *Œdipe roi* (qu'il vaudrait mieux traduire par *Œdipe tyran*, au sens que *turannos* pouvait avoir chez les Grecs). L'œuvre a été tour à tour au programme des classes terminales et de l'agrégation de lettres modernes (dans le cadre d'une question intitulée « La mise en scène du destin », pour l'agrégation 1998). Elle a trop marqué nos écrivains, de Corneille (*Œdipe*, tragédie, 1659) à Alain Robbe-Grillet (son premier roman publié, *Les Gommages*, en 1953) pour qu'on puisse la considérer comme « étrangère » (mais Corneille, dans son *Examen* de 1660, prend soin d'observer que Sophocle et Sénèque ont traité le sujet « en leurs langues »). Elle est trop conforme au schéma de la tragédie attique du V^e siècle (succession de chœurs et de dialogues encadrés par un prologue et un « exorde ») pour qu'on puisse la confondre avec la tragédie française, même quand, au XX^e siècle, elle cherche à en finir avec le moule de la tragédie classique en cinq actes et en vers.

Nous procéderons en deux temps. D'abord, à partir de la première moitié du prologue (correspondant aux vers 1 à 72), nous dessinerons les lignes de trois sortes de plan possibles. Ensuite, nous reprendrons chacun de ces types pour l'appliquer à un autre passage de la même tragédie. Afin de ne pas encombrer notre volume, nous renverrons à la traduction qui était proposée par le programme de 1998 (celle de Victor-Henry Debidour, Librairie générale française, Livre de poche n° 4632, dont les insuffisances sont heureusement corrigées par l'excellent appareil de notes de Francis Goyet). Mais nous nous aiderons de celle, beaucoup plus rigoureuse, de Jean Bollack (publiée seule dans son livre *La Naissance d'Œdipe. Traduction et commentaires d'« Œdipe roi »*, Gallimard, « Tel », n° 253, 1995; et antérieurement, avec en regard le texte grec, dans le premier tome de la remarquable série de quatre volumes, « *Œdipe roi* » de Sophocle, Presses universitaires de Lille, *Cahiers de philologie*, 1990 – c'est à ce dernier volume que nous ferons référence). Par commodité, nous désignerons par VHD les renvois faits à la traduction Debidour, par JB, ceux qui appellent la consultation du tome I de Bollack, et par CP ceux qui invitent à considérer la remarquable tentative de traduction du début d'*Œdipe roi* par Charles Péguy.

2.2.1. Travail sur le début du prologue d'*Œdipe roi*

1. On est frappé, dès le début d'*Œdipe roi*, par le caractère grandiose de la mise en scène qui semble appelée par le texte même de Sophocle. Charles Péguy, dans un long article publié le 12 décembre 1905 dans ses *Cahiers de la Quinzaine*³, « Les suppliants parallèles », a mis en valeur le « trait de génie » de Sophocle, d'« avoir signifié » qu'*Œdipe roi* est « la tragédie de la supplication antique », et cela, « dès le principe, dès l'ouverture de la tragédie par l'admirable tableau de cette supplication de tout un peuple aux pieds du roi Œdipe » (p. 909).

Si l'on est sensible à une telle mise en scène, à ce qui pourrait être, dans le cadre de la tragédie grecque, l'équivalent du couronnement de Boris Godounov dans l'opéra de Moussorgski, on abordera le texte, dans le commentaire même, à partir du tableau royal. Le plan, tributaire de la description du spectacle, se rapprochera de ce que peut être un **plan descriptif** dans le cadre du commentaire composé. Il pourra se présenter de différentes manières, par exemple :

Schéma de plan descriptif n° 1

I. Présentation d'*Œdipe roi* en majesté.

II. La supplique du Prêtre.

III. Le rapprochement d'*Œdipe* et de son peuple.

N.B. : On pourrait reprocher à ce plan de trop suivre le texte et l'ordre des trois répliques Œdipe, le Prêtre, Œdipe⁴. Mais une rédaction habile est capable de le faire oublier.

Schéma de plan descriptif n° 2

I. Une cérémonie (avec pour centre, le trône royal de Thèbes).

II. Une supplique (avec à sa tête, le *Iereus*, le vieux prêtre).

III. Un aveu (Œdipe se dit le premier touché par l'objet de la supplique).

N.B. : Le défaut précédent se trouve à peine corrigé, dans la mesure où la cérémonie couvre tout le passage.

Schéma de plan descriptif n° 3

I. Une scène apparemment figée (le roi-père, le roi illustre, le roi qui semble depuis son avènement protégé par un dieu, comme le suggère le Prêtre).

II. Un double mouvement : du peuple thébain vers son roi (la supplique), donc de son représentant, le Prêtre, vers Œdipe; du roi vers son peuple dont il se dit solidaire.

III. La dynamique profonde du Destin : on peut avoir l'impression que tout est arrêté, suspendu, le peuple a l'impression qu'Œdipe n'a rien fait, l'ambassadeur

3. Septième cahier de la septième série. Nous citerons ce texte d'après le volume de la « Bibliothèque de la Pléiade », *Œuvres en prose 1898-1908* de Charles Péguy, Gallimard, 1959.

4. La correction d'une coquille grave s'impose dans l'édition du Livre de poche. La troisième réplique, en haut de la page 9, appartient à Œdipe, et non au Prêtre.

du roi à Delphes n'est pas revenu, et pourtant on prétend obscurément que le Destin est déjà en marche.

N.B. : De ces trois schémas, celui-ci est assurément le meilleur, puisqu'il évite la tentation du plan suivi et qu'il permet de passer du visible à l'invisible, l'*aphanès*, qui a tant d'importance dans la tragédie grecque et, d'une manière générale, dans le théâtre du Destin.

2. Une autre technique va consister à retenir des démarches qui sont à l'origine de tel ou tel aspect du passage et pour lesquelles on prend appui sur certains éléments lexicaux du texte. Le **plan explicatif** permettra de rendre compte du spectacle tout en étant respectueux de l'aspect linguistique du texte.

Esquisse d'un plan explicatif

I. LA SUPPLICATION

Point de départ lexical : le verbe *iketeuomen* (« nous supplions ») au vers 41, dans la bouche du Prêtre, qui se fait le porte-parole des Thébains venus supplier leur souverain. Toutes les traductions le mettent en valeur (VHD, « Nous nous tournons vers toi, nous te supplions tous de nous trouver un recours »; JB; « Tous ici, tournés vers toi, nous te supplions/De trouver pour nous un secours »; CP, « Nous te supplions tous, que voici tournés vers toi, de nous trouver une force de secours »).

a) Le groupe de suppliants qui est là ne se confond pas avec le chœur (lequel sera constitué de nobles thébains). Tous les âges, toutes les catégories de la population sont représentés. Mais le Prêtre prend soin de préciser qu'il ne s'agit que d'une partie des suppliants de la ville : il y a, sur d'autres places, dans d'autres rues, d'autres groupes de suppliants parallèles, qui contemplent peut-être le roi en effigie au lieu de l'avoir en personne devant eux.

b) Comme le fait observer Péguy, les suppliants et le supplié forment un groupe beaucoup plus homogène que la hiérarchie et le protocole ne pourraient le laisser penser. Œdipe, dans sa réplique au Prêtre, insiste sur le fait que lui aussi (conjonction forte en grec, *te... kai*) est concerné par le désastre qui s'est abattu sur la ville, et il est même concerné au premier chef, parce qu'il est le chef d'État (VHD, « Mais moi, mon cœur gémit sur la cité, et sur vous et sur moi tout ensemble »; JB, « Mon âme à moi/Pleure en même temps sur la ville et sur moi et sur toi »; CP, « Mon âme gémit, mon âme pleure sur la cité, et sur moi, et sur toi ensemble »). Œdipe et son peuple font alors figure de suppliants complémentaires.

c) La vocation du roi, en effet, est d'être, au-dessus des suppliants ordinaires, le suppliant suprême. Il rappelle qu'il a « déjà versé bien des pleurs, arpenté bien des chemins, dans les dédales de son [s]ouci ». Nul n'est plus atteint que lui par le mal qui frappe Thèbes.

II. DÉNONCIATION DE L'ENNEMI

Ce mal, chacun des deux personnages qui prennent la parole va le dénoncer. Perceptible dès les « lamentations » dont fait état Œdipe, il explique la protestation

du peuple de Thèbes, décrite par le Prêtre comme une supplication, et le roi, dans sa seconde réplique, le dénonce par la répétition même, dont rend compte assez exactement la traduction VHD : « Oui, le mal est sur vous tous, je le sais; et ce mal me fait mal plus qu'à nul d'entre vous. »

a) Cet adversaire ne saurait être le peuple thébain. Œdipe ne soupçonne aucune hostilité de sa part, comme pourrait le faire croire l'emploi du mot « assiéger » dans la traduction VHD. Si siège il y a, c'est celui de l'assis, de la position assise, qui est celle de la supplication chez les Grecs. Plutôt que « d'où vient que je vous vois ainsi m'assiéger? », il faudrait quelque chose comme « Quel est donc ce *sitting* pour lequel vous êtes assis? », ce que JB rend plus faiblement par « Qu'est-ce, la raison que vous avez d'être assis devant moi comme cela? », tandis que CP commet un contresens (« Quels sièges donc d'agitations tumultueuses me tenez-vous? »).

b) L'ennemi c'est le *loimos echtistos* dénoncé par le Prêtre au vers 28. Les traductions pèchent toutes ici par confusion et par inexactitude, ayant le double tort d'utiliser un mot féminin et d'appeler peste ce *loimos très hostile*. Le mot est intraduisible, mais il est clair que cette épidémie ne frappe pas seulement les humains, comme la peste, mais aussi les animaux et les plantes, transformant le royaume de Thèbes en « terre gaste », à la manière du royaume du Roi pécheur dans la légende médiévale du Graal et du *Waste Land* dans le poème de T.S. Eliot. Toute vie se trouve menacée à sa naissance même.

c) Si le Prêtre use, pour désigner ce fléau, d'un registre métaphorique varié et complexe, Œdipe retient avant tout l'image de la maladie (*nosos*). C'est cette notion que la répétition met en valeur dans le texte, appelant un roi guérisseur. Pour cela, il faut remonter à l'origine même du mal. La thérapie appelle le diagnostic et l'étiologie.

III. LE RECOMMENCEMENT

Il est suggéré dans le texte par l'adverbe *nun*, « maintenant », renforcé par la conjonction de coordination, *nun te*, « et encore maintenant ». Péguy en rend très bien compte dans sa traduction, quand il propose : « Ce que tu fus alors, sois-le maintenant encore ». L'action demandée au roi par son peuple suppliant est un recommencement.

a) Ce n'est pas la première fois, en effet, qu'un tribut (*dasmos*) de vies humaines est levé sur le royaume thébain. Il y a quelque vingt ans, la Sphinx, assise aux portes de Thèbes et imposant aux passants l'épreuve de son énigme, levait un impôt analogue. Œdipe, en triomphant d'elle, a débarrassé la ville de cette cruelle obligation et a mérité d'en devenir le roi. Aujourd'hui, c'est l'épidémie généralisée, le *loimos*, qui exige un semblable tribut. Œdipe doit donc la vaincre, comme jadis il vainquit la Sphinx.

b) Œdipe, tueur de monstres comme l'est par ailleurs Thésée, a dû bénéficier de l'aide d'un dieu pour venir à bout de la Sphinx. Il la lui faut encore aujourd'hui. Le Prêtre, par sa fonction même, y insiste, sans pouvoir identifier le dieu protecteur du héros. Le roi se garde bien de toute démesure à cet égard, et il a pris soin de s'entourer de garanties du côté de la religion : il a envoyé

vers le sanctuaire de Delphes, pour y interroger Apollon, son beau-frère Créon, et il tient « à agir en tout point selon les révélations du dieu ».

c) Les missions d'Œdipe roi sont alors clairement définies : il doit à nouveau relever la cité, la conduire comme un bateau dans la tempête, faire figure de sauveur capable de substituer la bonne fortune à la mauvaise (le mot *tuchè*, l'un de ceux qui servent à exprimer le destin en grec, peut avoir les deux nuances, favorable ou défavorable, et cette incertitude même permet tout retournement à tout instant).

3. Il est sans doute difficile de parler de **plan dialectique** au sens strict, à propos du commentaire, et spécialement à propos d'un texte comme ce début d'*Œdipe roi*, tout plein de hantises irraisonnées, de l'étrange poésie de la peur. C'est là que le risque de carcan se fait le plus sentir, quand on veut réduire à un schéma de pensée un texte essentiellement concret. Pourtant il est possible, et même indispensable, de mettre en place ici un plan fondé sur trois modalités du discours qui infléchissent le texte dans un mouvement logique. La dialectique, au sens très large du terme, sera faite du glissement de ces trois modalités dans le commentaire, quand le texte les présente de manière plus diffuse.

Esquisse d'un plan dialectique

I. LE SUPERLATIF

a) L'épithète accolée à *loimos* est au superlatif, *echtistos*, très ennemi, très hostile (« une peste atroce », dans la traduction VHD fautive et le substantif et l'épithète). Cette épidémie est très ravageuse puisqu'elle n'épargne pas plus le règne végétal ou le règne animal que le règne humain. Jamais Thèbes n'a connu pire désastre. Sans la forme grammaticale habituelle, Œdipe exprime avec intensité par la force de la répétition (*nosos* et ses dérivés) l'acharnement de cet adversaire sans précédent. Même la Sphinx se contentait d'un moindre tribut.

b) En face de cet adversaire considérable, il ne suffit pas d'Œdipe roi, il faut Œdipe très-roi. D'entrée de jeu, il se présente devant son peuple d'une manière superlative (trad. VHD, « Voyez : je viens en personne, moi, dont la gloire et le nom sont dans toutes les bouches, Œdipe »). Il se met en scène sur le théâtre de sa gloire.

c) Il a, en effet, des qualités superlatives qui sont exigées par la circonstance : l'autonomie (*autos*, « moi-même »), qui lui laisse le pouvoir de décision absolu; la volonté de tout faire pour agir en faveur de son peuple; plus que tout, une sympathie profonde qui fait qu'il assume à lui seul la douleur de tout un peuple et son souci essentiel.

II. L'INTERROGATIF

Présenté dialectiquement, l'interrogatif naît de la tension ainsi créée. Si Thèbes est confrontée à un fléau très hostile, le *loimos*, la question immédiate qui se pose est : « Que faire ? »

a) En fait, la seule question véritablement exprimée dans le texte, vers la fin de l'extrait retenu, est : « Que fait-il ? » (*ti prassei*, inexactement rendu par

VHD en « Que devient-il? »). Il s'agit de Créon, l'envoyé extraordinaire à Delphes, qui doit rapporter la réponse de l'oracle d'Apollon, mais dont Œdipe est sans nouvelles et qui n'est pas revenu. Ce délai, ce retard inquiètent Œdipe, et il se rend bien compte que l'enjeu n'en est pas seulement la présence ou non de Créon à Thèbes, mais la réponse ou la non-réponse du dieu, donc la possible ou l'impossible guérison de la maladie thébaine.

b) À défaut d'interrogations grammaticales marquées, le dialogue entre Œdipe et le Prêtre se déroule sur le mode de l'interrogatif. Dans une circonstance aussi exceptionnelle, quel est le pouvoir d'Œdipe? Parviendra-t-il à renouveler l'exploit d'autrefois quand il vint à bout de la « dure chanteuse » (c'est la périphrase qui, dans le texte grec, sert ici à désigner la Sphinx, pour l'instant non nommée).

c) Sans doute le prêtre veut-il croire à la puissance d'Œdipe sur le fléau. Mais en prêtre, il sait bien que rien n'est possible sans l'aide et la protection d'un dieu. Il soupçonne une telle présence divine auprès d'Œdipe lors de son exploit antérieur. Il espère que cette présence ne manquera pas cette fois encore. Mais quel dieu? Cette incertitude marquera toute la tragédie.

III. L'INJONCTIF

Quelle que soit la gravité du problème présent, quelles que soient les incertitudes dans lesquelles le roi se trouve placé et les questions qu'il se pose ou qu'on se pose à son sujet, Œdipe ne veut pas rester inerte. Le superlatif et l'interrogatif sont, là encore dialectiquement, au point de départ de ce qu'il demande aux autres de faire et de ce qu'il s'enjoint à lui-même.

a) Au Prêtre, il ordonne de l'éclairer, de lui expliquer la démarche des suppliants qui sont là devant lui : « Eh bien, vieillard, explique-moi (mot à mot *Phradze* = Parle!) : ta naissance te désigne pour être leur porte-parole. » Le *Iereus* est moins chargé d'un message du peuple qu'il n'est sommé par le roi de le délivrer.

b) Le Prêtre, en se faisant donc le porte-parole d'une supplication collective, invite le roi, sur le mode de l'impératif, avec tout le respect dont il se tempère chez un sujet et un prêtre, à redresser la cité et à prendre garde : « Va, redresse la cité, ne t'endors pas! » – la traduction VHD rend ici compte exactement des impératifs du vers 46 (*anorthôson, Eulabèthèth*).

c) Œdipe s'enjoint à lui-même de ne pas commettre le crime de ne rien faire, mais il s'impose de n'agir désormais qu'éclairé par un dieu. C'est pourquoi il a envoyé Créon à Delphes. C'est pourquoi il ne veut et ne peut rien faire sans avoir reçu les instructions d'Apollon.

Car, et c'est bien là le renversement décisif au point de départ de la tragédie, cet Œdipe très-roi explique qu'il a voulu être très-peuple, qu'il a même voulu être plus peuple que le peuple, qu'il a voulu, à lui seul, assumer l'angoisse des Thébains. Mais n'est-ce pas encore une manière d'être très-roi? Soumis à une nouvelle interrogation, Œdipe s'est enjoint à lui-même d'être plus roi encore qu'auparavant – de dépasser encore, si c'est possible, son exercice superlatif de la royauté.

2.2.2. Application à trois autres passages d'*Œdipe roi*

1. La deuxième partie du Prologue (73-150, trad. VHD, p. 9-14) : *esquisse d'un plan descriptif*

On privilégiera ici le déroulement dramatique et l'aspect dramaturgique, puisqu'au temps d'attente, correspondant au début du prologue, succède un progrès et, en tout cas, une progression : retour de Créon, réponse de l'oracle, suite et fin de la cérémonie de supplication.

I. LE RETOUR DE CRÉON

Il constitue, sinon une péripétie au sens aristotélicien du terme (c'est trop tôt dans le déroulement d'une tragédie), du moins un événement.

a) Un retour annoncé : le Prêtre déchiffre sur le visage des Thébains suppliants un signe, qui lui permet de deviner ce retour de Créon. C'est un pas en avant dans l'action dramatique, un « pas gagné », comme dirait Rimbaud, et comme la récompense des paroles pieuses que vient de prononcer Œdipe. Mais c'est sans doute aussi un pas de la marche imprévisible du Destin.

b) Un retour vu : curieusement Œdipe a le regard tourné vers le dieu qu'il supplie, et c'est le Prêtre qui a le regard tourné vers l'homme qui arrive. Comme le note Francis Goyet (éd. cit., p. 101, n. 5), « c'est le roi qui est le plus proche du divin, dans un monde hors du commun ». C'est donc au *Iereus* qu'appartient la fonction de description : il voit Créon « le front couronné d'une profusion de laurier, feuilles et fruits » (le laurier est la plante d'Apollon, et cette végétation de type persistant, symbole d'immortalité, s'oppose à la végétation dévastée par le *loimos*). Il interprète favorablement les signes qu'il observe : Créon est perçu comme *hèdus* (doux, agréable, v. 82), et son retour est donc de bon augure.

c) Un retour effectif : quand Œdipe perçoit le retour de Créon, c'est moins par la vue que par l'ouïe, par la voix. En tout cas, il juge que son beau-frère est « à portée de voix », donc qu'une possibilité de dialogue est ouverte. Parler, entendre, c'est avoir la chance de parvenir à un savoir.

II. LA RÉPONSE DE DIEU ET LES QUESTIONS QU'ELLE SUSCITE

La scène, pour sa plus grande partie, se présente comme un long interrogatoire. Par un étrange paradoxe, l'on attendait une réponse, la réponse du dieu transmise par Créon, et l'on se trouve devant une nuée de questions, des questions mêmes qu'elle suscite.

a) Tout commence avec une question d'Œdipe (une seule question, malencontreusement rendue par deux dans la trad. VHD) : « Prince, mon frère d'alliance, que nous apportes-tu ? Quel est l'oracle du dieu ? » Ce que doit rapporter Créon c'est la *phémè* du dieu, la « parole fée », au sens que Valéry donne à ce mot dans son poème « Orphée » (*Album de vers anciens*) : ce qui est dit par une puissance supérieure. La traduction exacte serait : « Tu arrives vers nous en portant quelle parole fée du dieu ? » Œdipe n'interroge Créon ni sur son retard, ni sur les péripéties de son séjour ou de son retour, il ne pose de question que sur la parole du dieu.

b) Il attend d'Apollon et de Créon une réponse de type assertif. Or, la première réponse, large, de Créon est vague, hypothétique, incertaine, entre la bonne et la mauvaise fortune. Il y a une volonté d'optimisme plus qu'un optimisme véritable. La deuxième réponse, correspondant à l'oracle d'Apollon et exprimant l'ordre du dieu, invite à chasser une « souillure » (*miasma*) qui déshonore le territoire thébain. La désignation, là encore, reste imprécise, elle passe par l'effet plus que par l'identification de la chose. Cette souillure, est-il indiqué ensuite, vient du sang de Laïos versé quand il a été assassiné au retour d'un pèlerinage à Delphes. Mais là encore la réponse, progressive, incertaine, reste incomplète et inaboutie.

c) Il en résulte une recrudescence, une multiplication des questions d'Œdipe. Contrairement à la première moitié du Prologue, la seconde partie est saturée d'interrogations. Et ce retournement d'un Œdipe questionnant après avoir été celui qui sait la réponse à la question ou aux questions de la Sphinx est l'indice d'un changement profond malgré l'impression de recommencement. Les questions d'Œdipe portent sur la parole même (*epos*, v. 89), le malheur et la purification (*sumphora* et *katharmos*, v. 99), sur l'homme dont le destin va se trouver ici concerné ou modifié (*poiou andros*, v. 102), sur le territoire (*gè*) d'où sont venus les meurtriers de Laïos, sur leur présence à l'intérieur ou à l'extérieur du royaume (v. 112), sur la possibilité de l'existence d'un témoin (v. 116), sur l'indice manquant qui serait décisif (v. 120), sur le rôle de l'intérêt dans l'affaire (v. 124-125), sur ce qui a empêché jadis l'enquête de se dérouler (v. 129-130). Dans tout cela, Œdipe pressent la présence d'une force du mal, qui se confond avec la Sphinx. L'énigme nouvelle passe donc par l'énigme ancienne.

III. SUITE ET FIN DE LA CÉRÉMONIE

L'arrivée de Créon, perçue à la faveur de signes de l'assistance, interprétée et commentée par le Prêtre, saluée par Œdipe va-t-elle mettre fin à la cérémonie publique? Appelle-t-elle un entretien particulier, en tête à tête, à l'intérieur du palais? La scène royale, brillamment inaugurée au début de la tragédie, pourrait être brutalement interrompue. Or, il n'en est rien, et le Prologue d'*Œdipe roi* correspondra au déroulement complet de cette cérémonie.

a) La question se pose de décider si le dialogue entre le roi et son ambassadeur aura pour témoins, ou non, les suppliants. Créon pose la question (v. 91-92) en laissant les deux possibilités ouvertes. Œdipe choisit la formule publique, comme si tout devait être transparent, comme si « tous » (*pantes*, un mot qu'il affectionne) avaient accès à la vérité. C'est, encore une fois, qu'il se considère lui-même comme indissociable de son peuple et qu'il veut porter son souci sur ses épaules royales.

b) La décision prise par Œdipe est de l'ordre de la cérémonie purificatoire, de la *catharsis* : il s'agit de venger le sol de Thèbes (« infliger châtement au crime pour notre sol en même temps que pour le dieu »). L'aspect policier, sur lequel on insiste habituellement à propos d'*Œdipe roi* n'est, pour l'instant du moins, que secondaire.

c) La cérémonie de supplication se clôt, à l'initiative du roi qui, plus que le Prêtre, fait office de prêtre. Il semble annoncer une relève, qui reste incertaine (« Qu'un autre assemble ici le peuple »). C'est qu'il y a mieux à faire désormais. Une ultime prière est adressée au dieu sauveur (*sôtèr*), le seul qui puisse guérir Thèbes et son peuple de cette terrible maladie, le *loimos*.

2. Le dialogue entre Œdipe et Jocaste (2^e Épisode, v. 697-833, trad. VHD, p. 48-54) : *esquisse d'un plan explicatif*

On s'efforcera, à partir de mots du texte, de mettre en place des mobiles puissants de l'action dramatique.

I. LA FUREUR D'ŒDIPE

Elle est exprimée dans le texte grec par le mot *ménis*, prononcé par Jocaste au vers 698, donc au tout début de l'extrait retenu.

a) Comme le précise la note de Francis Goyet (p. 114) le mot désigne non un accès brutal de colère (ce serait en grec *orgè*), mais une colère durable, qui est de l'ordre du ressentiment. Œdipe accumule les griefs contre le devin Tirésias et contre Créon, qui lui paraissent l'un et l'autre suspects et qui eux-mêmes le chargent au lieu de le défendre. Il les accuse, devant son épouse Jocaste, de collusion.

En effet, leur insinuation est de l'ordre de l'impossible, de l'*adunaton* auquel Œdipe, homme de raison, se heurte. Comment pourrait-il être le meurtrier de son prédécesseur, le roi Laïos, alors qu'il ne l'a pas connu?

b) Cet *adunaton* se trouve redoublé et renforcé par plus impossible encore, après que Jocaste a révélé la teneur de l'oracle rendu jadis à Laïos : comment Œdipe, fils du roi de Corinthe Polybe et de son épouse la Dorienne Mérope (il décline cette identité dans les v. 774-775) pourrait-il être le fils meurtrier de Laïos le roi de Thèbes et l'enfant de Jocaste elle-même, maintenant son épouse?

c) On attendait une explication, et l'on se heurte à l'incompréhensible. Jocaste montre elle-même que le meurtre de Laïos ne saurait s'expliquer par le scénario prévu par l'oracle. « Rien de ce qu'avait dit Apollon n'est arrivé : le fils n'est pas devenu le meurtrier de son père, et Laïos n'a pas eu l'horrible sort qui l'épouvantait, de mourir par la main de son enfant », puisqu'on avait pris la précaution de faire disparaître cet enfant dès sa naissance.

Toute la scène est donc placée sous le signe de la crise du sens.

II. DÉSARROI ET BOULEVERSEMENT

Nous reprenons ici les mots qui sont proposés par la traduction VHD pour rendre compte au vers 727, prononcé par Œdipe, de *psuchès planèma*, « égarement de l'âme », et de *anakinèsis phrenôn*, « reflux du sang dans les veines ». La description est à mi-chemin entre le physiologique et le psychologique, dans l'ordre donc du psychosomatique. Et le bouleversement ainsi créé naît de correspondances, qui viennent brusquement semer le trouble dans l'esprit si logique d'Œdipe.

a) Première coïncidence : le lieu. Laïos aurait été abattu à la fourche de deux grandes routes (traditionnellement : au carrefour de la route de Delphes et de la

route de Daulis). Or, Œdipe se rappelle cet endroit, « les parages où (Jocaste dit) que le roi a été tué ». Dans son esprit, ce n'est pas encore exactement le même, mais c'est presque le même, le tout proche en tout cas, comme s'il y avait encore un pas à franchir que le roi cherche à éviter : « À toi, femme, je dirai toute la vérité : cette bifurcation sur la route, j'en étais tout proche [...]. »

b) Deuxième coïncidence : le moment. C'était, se souvient Jocaste, peu de temps avant qu'Œdipe ne monte sur le trône de Thèbes. Nous sommes donc encore une fois dans l'ordre du proche et du proche dans le temps. Œdipe en est troublé.

c) Troisième coïncidence : le portrait de la victime. La coïncidence se renforce, quand Œdipe est tout près de reconnaître Laïos, cet homme dont la tête commençait à se givrer de cheveux blancs qui occupait un chariot et était entouré d'un petit équipage, dans le vieillard avec lequel il s'est pris de querelle sur la route de Delphes et qu'il a tué involontairement.

Le plus troublant est peut-être la ressemblance que Jocaste elle-même fait observer entre ce qu'était Laïos à ce moment-là et ce qu'est Œdipe aujourd'hui : « Il avait à peu près ton aspect. »

III. LE DESTIN D'ŒDIPE

C'est ce qui correspond à *tuchè* dans le texte grec (v. 773). On sait que le mot peut désigner une bonne ou une mauvaise fortune, et l'angoisse naît de l'indécision même. Mais Œdipe pressent bien qu'il entre dans une passe difficile de ce destin : « cette passe où entre mon destin », traduit joliment VHD, rendant compte de la préposition *dia* (= à travers en grec). Tout le dialogue, avec les révélations qu'il contient, va dans le sens d'un resserrement du destin, donc de l'angoisse tragique qui, du personnage, va se communiquer aux spectateurs.

a) Le climat est celui d'une montée psychologique de la peur : Jocaste l'exprime, mais Œdipe n'y échappe pas davantage. Il souffre d'un reste d'incertitude, mais aussi d'une marge de plus en plus mince d'espérance. D'où le besoin qu'il a d'un témoin, de l'unique témoin qui resterait et qu'il demande de rappeler d'urgence. À défaut de témoignage direct, des explications exceptionnellement détaillées, et de la part de Jocaste et de la part d'Œdipe, essaient de faire la lumière sans y parvenir tout à fait.

b) On peut toujours douter de la valeur des interprètes des dieux. On ne peut accuser les dieux eux-mêmes d'inconséquence dans leur conduite. Jocaste le reconnaît : « Quand c'est vraiment un dieu qui juge bon d'exiger quelque chose, il ne sera pas embarrassé de le faire voir lui-même. » Œdipe le confirme : Apollon a refusé de lui répondre directement, quand il est allé interroger son oracle à Delphes en venant de Corinthe, mais il n'y avait pas lieu de douter des « révélations accablantes, atroces, effroyables » qu'il a faites : « J'étais voué à m'accoupler avec ma mère, à faire venir à la lumière de ce monde une lignée abominable et à être l'assassin de celui dont je suis né, de mon père ! » Comme la Phèdre de Racine sent Vénus acharnée sur elle, Œdipe se rend compte qu'il est victime de la cruauté d'un dieu, Apollon, et de

l'acharnement des dieux. On est loin de la protection divine que croyait sentir le Prêtre dans son cas.

c) Il a, à la demande du dieu et à la suggestion de Créon, enquêté sur une « souillure » (*miasma*), et voici qu'il se découvre tout entier souillure lui-même : il se découvre « l'impur absolu » (traduction de JB pour *pas anagnos* au v. 823).

3. Le dialogue entre Œdipe et le Chœur dans l'*Exodos* (v. 1297-1421, trad. VHD, p. 88-93, jusqu'à l'entrée en scène de Créon) : *esquisse d'un plan dialectique*

À ce moment terrible, où Œdipe revient sur scène après s'être crevé les yeux et le visage en sang, il est dans un état de solitude absolue. Et pourtant le Chœur est là, sorte de présence-absence. Œdipe s'exprime dans ses ténèbres, et pourtant la tragédie laisse place à un moment de *kommos*, dialogue lyrique exceptionnel entre le protagoniste et le Chœur qui correspond toujours dans la tragédie grecque à un sommet. L'expression lyrique n'exclut pas ce glissement dialectique déjà saisi et analysé dans la première partie du Prologue. Nous reprenons ici ce schéma, qui serait applicable à maint passage de la tragédie de Sophocle, sans que cela autorise à en faire une « grille » toute faite. Nous cherchons plutôt ici une confirmation.

I. LE SUPERLATIF : L'EXCÈS DE MALHEUR

a) C'est sur ce mode que le Chœur annonce qu'il voit Œdipe, c'est ainsi que le spectateur doit le voir aussi, s'avançant à tâtons et ensanglanté. C'est non seulement une « souffrance terrible » (*deinon pathos*, v. 1297), mais « la plus terrible des souffrances » (au superlatif grammatical, *deinotaton pathos*, v. 1298, avec un effet de renforcement), un spectacle atroce pour le Chœur et pour tous les hommes.

b) Cette atrocité est telle qu'elle est insupportable pour le regard. Comme dans *Le Roi Lear* de Shakespeare (par exemple au moment de l'énucléation de Gloucester), le théâtre qui mérite d'être dit « de la cruauté » atteint un point-limite. Il y a d'ailleurs une part de cette cruauté qui ne peut être montrée, elle peut seulement être dite (v. 1317-1319, Œdipe : « Hélas ! deux fois hélas ! suis-je assez déchiré/par les élancements de ces plaies qui me vrillent/et par le souvenir de mes horreurs ! »).

c) Œdipe lui-même se définit dans l'ordre du superlatif, non pas pour apparaître cette fois en très-roi, mais *ton kataratoton, eti de kai theois echtrotaton brotôn*, avec deux adjectifs au superlatif dont VHD ne rend compte qu'imparfaitement (« ce monstre abominable, objet entre tous d'exécration ») et pour lesquels au contraire JB trouve la solution sobre, élégante et efficace (« le plus maudit, je dirais même l'homme le plus détesté des dieux »).

II. L'INTERROGATIF : UN SURCROÎT D'ÉNIGME

On s'est déjà aperçu que, laissant loin derrière elles la question ancienne de la Sphinx, les questions allaient se multipliant dans *Œdipe roi*. Elles sont encore très nombreuses ici, et de la part du Chœur et de la part d'Œdipe.

a) Le Chœur s'interroge sur un délire, une *mania* (v. 1300). S'agit-il, chez Œdipe, d'un délire personnel, ou d'une possession par une force divine? Tour à tour se trouvent mis en cause le *daimôn*, Apollon et le « monstre ».

b) Œdipe s'interroge sur son destin, entendu au sens de cours de l'existence, mais de cours orienté, déterminé. D'où tout le retour sur son passé, présenté sur le mode interrogatif : « Pourquoi ai-je été recueilli? Pourquoi, abandonné dans la montagne, ne m'a-t-on pas laissé périr? » (v. 1391 *sqq.*).

c) Il s'interroge aussi, dans l'immédiat, sur l'attitude à adopter à l'égard de Créon, qui va maintenant prendre en main les destinées du royaume et de la famille.

III. L'INJONCTIF : LA VOLONTÉ CONTRE-ROYALE

L'injonctif « se dit d'une forme verbale ou d'une construction qui exprime l'idée d'un ordre ou d'une défense donnés » (*Grand Larousse*). Même à un moment où les repères sont perdus, où le sceptre royal ne peut même pas servir de bâton d'aveugle, l'action à accomplir maintient ses droits et son urgence.

a) Le Chœur peut paraître timide, paralysé même. Il n'exige pas même de réponse. Il se fait l'écho d'Œdipe. Très exactement, il le double, il le redouble, étant pour lui celui qu'il peut considérer comme le seul ami qui lui reste, parce qu'il est à beaucoup d'égards son écho sonore.

b) Œdipe refuse toute leçon. Il fait appel à assistance, et c'est ainsi qu'il s'adresse justement à l'ami, perceptible par la voix seule.

c) À cet ami, il a la force de lancer un appel pour qu'il le rejette, pour qu'il contribue à son expulsion de la cité, à l'élimination de l'objet horrible qu'il est pour les autres et pour lui-même. Cette volonté contre-royale est inséparable de ce qu'était la volonté royale d'Œdipe, puisqu'il s'était promis et puisqu'il avait promis de faire disparaître de Thèbes le *miasma* cause de l'épidémie du *loimos*. Or, ce *miasma* s'est révélé n'être autre que lui-même.

3. DEUX EXEMPLES POUR LA CONSTRUCTION DU COMMENTAIRE

« *Fit fabricando faber* », et « l'on deviendra forgeron en forgeant », c'est-à-dire en travaillant soi-même à construire, élément par élément, le commentaire d'un texte. Ne serait-ce qu'à titre d'encouragement, nous proposons ici deux commentaires en dégagant de manière très voyante les éléments de construction. Nous avons choisi, là encore, un texte français fortement impliqué dans une question de littérature comparée et un texte étranger, en donnant à la fois l'original (comme référence) et la traduction. Il est bien évident que les coutures doivent disparaître dans le commentaire tel qu'il sera définitivement présenté pour la copie. Nous n'avons adopté ce type de présentation qu'à des fins à la fois heuristiques et pédagogiques.

3.1. Molière, *Dom Juan* (début de l'acte I, scène 1)

Le choix se trouve justifié par le fait que le mythe littéraire de Don Juan est un sujet classique, depuis longtemps éprouvé et toujours productif, pour les comparatistes. Après les travaux de Georges Gendarme de Bévotte au début du siècle (*La Légende de Don Juan*, Hachette, 1906 et 1911; rééd. du seul 1^{er} vol., Slatkine, 1994), Jean Rousset, en 1978, dans un ouvrage très synthétique (*Le Mythe de Don Juan*, Armand Colin, coll. « U Prisme »), Camille Dumoulié, à partir d'un corpus plus restreint (Tirso de Molina, Molière, Mozart/Da Ponte, Pouchkine, Lenau) et dans une perspective plus psychanalytique, ont su renouveler admirablement l'étude du sujet. Un *Dictionnaire de Don Juan*, réalisé sous la direction de Pierre Brunel avec une centaine de collaborateurs pour les éditions Robert Laffont (1998) montrera encore davantage l'ampleur du domaine et des efforts des comparatistes actuels pour mieux l'explorer encore.

Le premier Don Juan, le Don Juan fondateur est celui qui a paru en 1630 dans un recueil de *comedias* de Tirso de Molina (le frère Gabriel Tellez), *El Burlador de Sevilla, y comidado di piedra, L'Abuseur de Séville ou le Convive de pierre* (éd. bilingue avec trad. de Pierre Guénoun, Aubier, 1962; rééd. Aubier-Flammarion). L'attribution de la pièce est remise en question aujourd'hui par certains érudits espagnols au profit de Claramonte. Ce Don Juan est avant tout un auteur de *burlas*, de farces, de tromperies grossières, enclin à se croire quasiment protégé par le bras de Dieu pour les accomplir impunément, jusqu'au moment où le bras de la Statue de pierre s'abat. Le *Dom Juan* de Molière (1665) doit peu à cette pièce. Il passe beaucoup plus par l'Italie, qui s'est emparée du sujet, et d'ailleurs l'action est située en Sicile, à la fois italienne et espagnole, il est vrai, à l'époque. Don Juan devient le libertin de mœurs et d'esprit, qui sera perdu par un usage délibéré de l'hypocrisie, de la tartufferie même et toujours par son obstination.

Le début de la comédie montre immédiatement la grande originalité et l'indépendance de Molière dans le traitement du sujet.

3.1.1. Le texte

SGANARELLE, *tenant une tabatière*. Quoi que puisse dire Aristote et toute la philosophie, il n'est rien d'égal au tabac : c'est la passion des honnêtes gens, et qui vit sans tabac n'est pas digne de vivre. Non seulement il réjouit et purge les cerveaux humains, mais encore il instruit les âmes à la vertu, et l'on apprend avec lui à devenir honnête homme. Ne voyez-vous pas bien, dès qu'on en prend, de quelle manière obligeante on en use avec tout le monde, et comme on est ravi d'en donner à droite et à gauche, partout où l'on se trouve ? On n'attend pas même qu'on en demande, et l'on court au-devant d'un souhait des gens : tant il est vrai que le tabac inspire des sentiments d'honneur et de vertu à tous ceux qui en prennent. Mais c'est assez de cette matière. Reprenons un peu notre discours. Si bien donc, cher Gusman, que Done Elvire, ta maîtresse, surprise de notre départ, s'est mise en campagne après nous, et son cœur, que mon maître a su toucher trop fortement, n'a pu vivre, dis-tu, sans le venir chercher ici.

Veux-tu qu'entre nous je te dise ma pensée? J'ai peur qu'elle ne soit mal payée de son amour, que son voyage en cette ville produise peu de fruit, et que vous eussiez autant gagné à ne bouger de là.

GUSMAN. – Et la raison encore? Dis-moi, je te prie, Sganarelle, qui peut t'inspirer une peur d'un si mauvais augure? Ton maître t'a-t-il ouvert son cœur là-dessus, et t'a-t-il dit qu'il eût pour nous quelque froideur qui l'ait obligé à partir?

SGANARELLE. – Non pas, mais, à vue de pays, je connais à peu près le train des choses, et, sans qu'il m'ait encore rien dit, je gagerais presque que l'affaire va là. Je pourrais peut-être me tromper; mais enfin, sur de tels sujets, l'expérience m'a pu donner quelques lumières.

GUSMAN. – Quoi! ce départ si peu prévu serait une infidélité de Dom Juan? Il pourrait faire cette injure aux chastes feux de Done Elvire?

SGANARELLE. – Non, c'est qu'il est jeune encore, et qu'il n'a pas le courage...

GUSMAN. – Un homme de sa qualité ferait une action si lâche?

SGANARELLE. – Eh oui, sa qualité! la raison en est belle, et c'est par là qu'il s'empêcherait des choses!

GUSMAN. – Mais les saints nœuds du mariage le tiennent engagé.

SGANARELLE. – Eh! mon pauvre Gusman, mon ami, tu ne sais pas encore, crois-moi, quel homme est Dom Juan.

3.1.2. Méthode

Le plan retenu sera un plan descriptif, mais on essaiera d'éviter la description thématique de deux manières :

– 1. En l'associant à un problème de forme du discours dramatique : la comédie commence sur un monologue, suivi d'un dialogue. Ce passage s'effectue-t-il sans continuité? Sganarelle, après avoir monologué devant Gusman sur le tabac, ne continue-t-il pas d'une autre manière à monologuer quand il dialogue avec l'écuyer d'Elvire? (cela sera mis en place dans la problématique du sujet).

– 2. En dégagant un polythématisme : la plus grande partie du passage est occupée par le tabac, mais le tabac, allégoriquement ou emblématique, représente autre chose, et cette autre chose ne peut avoir trait qu'à Dom Juan; Dom Juan reste le sujet essentiel, en tant que personne et en tant que scénario de la pièce à venir.

3.1.3. Le commentaire composé

INTRODUCTION

1. **Préambule** (idée générale et situation). Quand, sur une scène à l'italienne, le rideau se lève, le spectateur entre dans l'action *in medias res*. Dans le théâtre classique, et surtout dans la tragédie, les personnages secondaires échangent dans la première scène des propos qui nous apprennent où l'on en est. L'action de *Dom Juan* est ainsi introduite par Sganarelle, le valet

de Dom Juan, dialoguant avec Gusman, l'écuyer d'Elvire, celle qui croit avoir épousé le séducteur.

2. **Exposé du problème.** Mais est-ce bien d'un dialogue qu'il s'agit tout d'abord? Sganarelle est là, monologuant sur les bienfaits du tabac. On peut même de demander si le monologue cesse quand le valet « repren[d] un peu [s]on discours ». Ses propos sont-ils véritablement destinés à son interlocuteur, et sa rêverie ne continue-t-elle pas, à partir d'un point de départ apparent, le tabac, à porter sur son étrange maître?

3. **Annnonce du plan.** En suivant le mouvement de ce début de scène, l'on passe donc d'un éloge du tabac à un exposé de la situation qui conduit à une discussion sur Dom Juan et son identité véritable.

I. L'ÉLOGE DU TABAC

Dom Juan commence sur ce qui peut paraître une entrée en matière inattendue, dont il faut découvrir la justification dramatique.

1. **Une question d'actualité.** Le tabac avait été découvert par Christophe Colomb en Amérique et introduit en Europe par les Espagnols et par les Portugais. Au XVI^e siècle, les plantations se sont développées en Amérique du Nord, aux Antilles et à Cuba, et le tabac s'est même acclimaté en Europe à partir de 1561. Il est alors censé avoir une vertu médicinale : on le respire, on le fume, on le suce, on le boit en décoction. Le diplomate Jean Nicot en envoie à la reine Catherine de Médicis pour la soulager de ses migraines. Sganarelle, qui se déguisera en médecin au début de l'acte III (et qui porte le même nom que le futur Médecin malgré lui), s'abrite plaisamment, comme un docte, derrière l'autorité d'Aristote, si souvent invoqué par les médecins de Molière. Mais il se donne le luxe d'en prendre le contre-pied. C'est plaisant, si l'on veut bien considérer qu'Aristote, au IV^e siècle avant Jésus-Christ, n'a pu connaître le tabac. Molière ouvre sa pièce sur un anachronisme qui, à lui seul, a un effet comique.

Au début du XVII^e siècle, la France a institué un impôt sur le tabac, d'abord modeste, puis sensiblement élevé par Richelieu. En 1635, il a été ordonné qu'il n'en serait plus délivré que chez les apothicaires. Enfin, il faut rappeler que le pape et les dévots en condamnaient l'usage. Cet éloge intempestif pouvait donc apparaître comme une insolence dans une pièce où, après *Tartuffe* l'année précédente et la cabale des dévots, Molière continue la lutte.

2. **Un morceau de rhétorique parodique.** L'éloge est un morceau de rhétorique dont les exercices scolaires s'inspirent encore bien souvent à l'époque de Molière. En le plaçant dans la bouche d'un homme sans instruction, d'un valet qui sait tout au plus imiter ce qu'il a pu entendre, Molière présente la caricature du genre. Mais dès l'Antiquité l'éloge s'est développé comme genre paradoxal : l'*Éloge de la calvitie* de Synésios de Cyrène, au IV^e-V^e siècle, pour réfuter l'*Éloge de la chevelure* de Dion de Pruse, l'*Éloge de la mouche* par Lucien, l'*Éloge de la poussière* par Fronton, l'*Éloge de la folie* d'Érasme (*Moriae Encomium*, 1509), si grave en sa fin, l'*Éloge de l'ivrognerie* par Christophe Hegendorf, l'*Éloge de la goutte* par Jérôme Cardan, l'*Éloge du pou*

de Heinsius (un aristotélicien!) ont continué une tradition à laquelle Rabelais a sacrifié avec le célèbre éloge du pantagruélion, qui est aussi une herbe, dans le *Tiers Livre* (chap. 49 à 52)⁵.

Le mouvement de cet éloge du tabac est aussi une progression, sans aller toutefois jusqu'à l'élargissement grandiose de l'éloge du pantagruélion. Tout commence par un refus de toute comparaison (« il n'est rien d'égal au tabac »), qui place le tabac dans l'absolu. Il se définit par les privilégiés auxquels il est destiné (c'est la passion des honnêtes gens, c'est-à-dire des hommes du monde). Un véritable vers-formule (« et qui vit sans tabac n'est pas digne de vivre »), à scander comme un alexandrin, est un clin d'œil à la tragi-comédie, qui se trouve parodiée (cf. *Le Cid* : « À qui venge son père il n'est rien d'impossible »).

Une gradation, calquant le tour rhétorique le plus fréquent (*non solum, sed etiam*), permet de passer de considérations encore physiologiques (« Non seulement il réjouit et purge les cerveaux humains ») à des considérations morales (« mais encore il instruit les âmes à la vertu, et l'on apprend avec lui à devenir honnête homme »). Sganarelle, qui n'appartient pas à la catégorie sociale des « honnêtes gens », espère-t-il de cette façon y accéder? Le tabac serait l'instrument d'un rêve, le fournisseur déjà d'un paradis artificiel pour le valet-gentilhomme... Avant de conclure fortement sur une note morale et aristocratique (« honneur » et « vertu »), Sganarelle développe la vertu sociale du tabac; il permet de se conduire d'une manière « obligeante » avec tout le monde, il inspire courtoisie et générosité.

3. Fonction dramatique de l'éloge. Cette notation insistante s'organise en une petite comédie, une saynète que le discours monologique de Sganarelle fait vivre devant les yeux d'un spectateur qu'il prend à témoin (« Ne voyez-vous pas? »). La manière dont on en use avec le tabac en société a quelque chose de mécanique dans le respect du rituel de politesses, avec un empressement supplémentaire que justifie la passion pour le produit consommé. Le comique est bien ici « du mécanique plaqué sur du vivant », comme l'a défini Henri Bergson dans *Le Rire*.

Le tabac est l'occasion d'un échange, et même d'un échange perpétuellement devancé. Michel Serres, dans son livre sur *La Communication* (*Hermès I*, Éd. de Minuit, 1968), a vu très clairement l'implication de ce rituel dans le scénario donjuanesque et la signification positive ou négative dont il peut être chargé. « Dès l'ouverture », écrit-il (et cette ouverture est précisément le texte commenté), « la loi qui va dominer la comédie, loi transgressée pour partie au bilan final, loi bafouée en toute péripétie est prescrite sur un *modèle réduit*. Comment devenir vertueux, honnête homme? Par l'offrande avant le souhait, par le don qui anticipe la demande, par l'acceptation et le retour. Étrange sujet que ce pétun, investi d'une puissance de communication, d'une vertu liante qui mène à la vertu ».

Dom Juan est celui qui ignore les vertus de l'échange, qui ne sait pas pratiquer ce don spontané. Mépriser le tabac et le rituel social qu'il appelle, c'est

5. Cf. Patrick Dandrey, *L'Éloge paradoxal de Gorgias à Molière*, Paris, PUF, « Écriture », 1997.

déjà être « méchant homme », même si l'on est « grand seigneur », parce que, comme l'écrit Serres, c'est refuser de « se plier à sa loi, à l'obligation et à l'obligeance de l'échange et du don ». L'éloge du tabac contient donc déjà un portrait en creux de Dom Juan. Il permet d'épingler, en face des vertus développées par le tabac, son vice fondamental, qui est le refus du don, l'absence du sens de l'échange. Bien plus, il contient le schéma d'ensemble de la comédie. Les trois conduites de Dom Juan seraient, selon Serres, « trois variations parallèles sur le thème du tabac » : conduites « vis-à-vis des femmes, du discours, de l'argent ». Il orienterait vers le dénouement, nécessairement catastrophique pour celui qui refuse la communication.

Transition. Cette présentation a pour seul inconvénient de durcir d'entrée de jeu la position de Sganarelle vis-à-vis de son maître. La suite de la scène confirmera sans doute qu'il en dénonce violemment les vices, mais cela ne va pas sans une certaine fascination. Se dissociant de lui, Sganarelle pourtant s'associe à lui quand il parle sur le mode du « nous » au moment où cesse l'éloge du tabac et où il reprend le cours de la conversation engagée avec Gusman, conversation dont nous n'entendrons jamais le début.

II. LES ÉLÉMENTS D'UNE EXPOSITION

Sganarelle n'interrompt pas son éloge du tabac sans une dernière concession à la rhétorique : « Mais c'est assez de cette matière » (c'est le « *sed nunc satis multa* » de Cicéron). « Discours » désigne pompeusement un simple propos de serviteur à serviteur. Le « nous » ne serait-il qu'un *nous* de majesté ?

1. **L'antagonisme de deux nous.** En fait, on s'aperçoit que Gusman s'exprime aussi sur le mode du *nous*. Et ce n'est pas seulement un phénomène de mimétisme. Deux groupes se constituent : celui des fugitifs (Dom Juan/Sganarelle : « notre départ »), celui des poursuivants (Elvire/Gusman : « [...] Ton maître [...] t'a-t-il dit qu'il eût pour nous quelque froideur qui l'ait obligé à partir ? »). Ce départ est à l'origine d'un conflit et d'une situation de crise qui va aller en s'aggravant : en effet, le groupe des poursuivants ira en grossissant (les « douze hommes à cheval » annoncés par La Ramée à la fin de la scène 5 de l'acte II, les frères d'Elvire, Dom Carlos et Dom Alonse, qui apparaissent à l'acte III et réparaissent à l'acte V); celui que forment Dom Juan et Sganarelle pourrait être menacé de dissociation si le valet porte un jugement si sévère sur son maître.

2. **Lui et moi.** Associé à l'action de Dom Juan, Sganarelle n'est pourtant pas complètement associé à son projet. Pour évaluer la situation, il compte sur la connaissance qu'il acquise de lui par l'expérience.

Associé à l'action de Dom Juan, il l'est puisqu'il est parti avec lui d'un lieu indéterminé (peut-être le couvent d'où Dom Juan a arraché Elvire) vers la ville pour fuir Elvire. Étant son complice dans les faits, il est donc poursuivi en même temps que lui. Cette complicité-là inquiète moins Sganarelle que l'autre, le fait d'être associé à un homme qui n'a ni foi ni loi.

Pourtant il n'est pas véritablement associé à son projet. Sganarelle n'a pas été mis dans la confidence. À la question de Gusman : « Ton maître t'a-t-il

ouvert son cœur là-dessus? », Sganarelle répond non; il insiste sur le fait que Dom Juan ne lui a rien dit. Toute la pièce mériterait d'ailleurs d'être analysée à la lumière de cette relation épisodique, discontinue. Il arrive que Dom Juan prenne Sganarelle pour confident. Mais Sganarelle n'est pas essentiellement un confident.

On le définirait et il se définirait lui-même plus justement comme un témoin (ce sera sa fonction dans la scène finale). C'est par ce qu'il a vu habituellement de la conduite de Dom Juan qu'il peut conclure à ce qui se produit dans la situation présente : « à vue de pays » (c'est-à-dire : d'après tout ce que je vois), « je connais à peu près le train des choses », « sur de tels sujets, l'expérience m'a pu donner quelques lumières ». Molière mêle des expressions populaires, qui sentent la basse extrême, et la prétentieuse image finale (« quelques lumières »).

Transition. Le savoir de Sganarelle sur Dom Juan, celui qu'il peut communiquer à Gusman, n'est donc pas fondé sur une confiance ponctuelle, mais sur une habituelle manière d'agir. Des traits permanents, des actes répétés doivent permettre de faire un portrait de Dom Juan, élément indispensable de l'exposition avant l'entrée en scène du personnage principal.

III. DISCUSSION SUR DOM JUAN

Une première remarque s'impose : non seulement l'entrée en scène de Dom Juan est retardée, mais encore son nom n'est introduit qu'au bout d'un certain temps. Sganarelle a commencé par parler du tabac au lieu de parler explicitement de lui. Puis il l'a désigné comme « mon maître », appellation reprise par Gusman dans sa réplique. C'est pourtant Gusman qui est le premier à prononcer le nom redoutable. Deux questions successivement mettent en valeur à la fin « Dom Juan » et « Done Elvire », les deux prétendus époux unis hier, aujourd'hui séparés :

« Quoi! ce départ si peu prévu serait une infidélité de Dom Juan? Il pourrait faire cette injure aux chastes feux de Done Elvire? »

Le conditionnel exprime une vérité longtemps refusée qu'il faut enfin se résigner à admettre, si scandaleuse soit-elle.

1. **Le séducteur.** La première antithèse est celle du froid et du chaud : si Elvire a été touchée « trop fortement » (c'est-à-dire très fortement) par la « passion », Dom Juan semble avoir manifesté « quelque froideur » en la fuyant. La métaphore n'appartient pas au vocabulaire fruste de Sganarelle, mais au langage de Gusman qui, comme l'a fait observer Jacques Guicharnaud dans *Molière, une aventure théâtrale* (Gallimard, 1963), « parle comme un héros de roman précieux », étant « le reflet inconscient de ses maîtres, sans coïncider avec eux ». En réalité, Dom Juan passe d'un brusque embrasement à une froideur qui n'est pas moins brutale. Gusman évoquera plus loin ces « lettres passionnées », ces « protestations ardentes », ces « transports » et ces « emportements » qu'il avait fait paraître avant la séduction. La séduction

donjuanesque est dans cette mobilité, dans ce passage très rapide du chaud au froid.

2. **L'homme de qualité.** Le rang de Dom Juan, sa naissance devraient le tenir au-dessus de toute bassesse. À l'idéal de l'honnête homme succède celui de l'homme de qualité, et l'on pourrait penser que l'une (la qualité, c'est-à-dire la naissance) ne va pas sans l'autre (l'honnêteté, c'est-à-dire l'élégance de la conduite). C'est sur cette adéquation que Sganarelle semble avoir les plus grands doutes. La notion de qualité, devenue ambiguë, se trouve mise en question. Il faut suivre ici l'enchaînement du dialogue, qui est remarquable :

SGANARELLE. – Non, c'est qu'il est jeune encore, et qu'il n'a pas le courage...

GUSMAN. – Un homme de sa qualité ferait une action si lâche ?

SGANARELLE. – Eh oui, sa qualité ! la raison en est belle, et c'est par là qu'il s'empêcherait des choses !

Sganarelle est interrompu sur le mot « courage », qui est lui-même ambigu (bravoure/cœur). Gusman, qui prend les mots au pied de la lettre au lieu de raffiner sur leur signification, établit immédiatement l'équation qualité = courage et fonde sur elle son étonnement. Sganarelle, au contraire, ne considère pas cette qualité comme une garantie suffisante. Qualité, pour lui, n'égale rien, et surtout pas cette honnêteté au nom de laquelle il parlait si volontiers dans son éloge du tabac.

3. **L'épouseur.** Autre garantie, pour le bon Gusman : « les saints nœuds du mariage ». Ce n'est donc ni une qualité native, ni une assurance donnée par la société, mais une institution religieuse qui associe l'échange des consentements et le sacrement. Or, Dom Juan n'est l'homme ni de l'échange (c'est ce qu'a exprimé allégoriquement l'éloge du tabac), ni du respect du sacré (ce que montrera sa conduite à l'égard de la statue du Commandeur défunt). Cette définition négative de Dom Juan n'est pas encore explicite, elle se laisse deviner. Dom Juan laisse croire à chacune de ses victimes qu'il l'épouse. Elvire l'a cru, comme les autres, mais elle n'est pas plus épouse que les autres. Dom Carlos s'en rendra compte, puisqu'il demandera à Dom Juan, dans la scène 3 de l'acte V, de le « voir publiquement confirmer à [s]a sœur le nom de [sa] femme ».

Le dialogue s'arrête sur une pause, il est suspendu sur un mystère :

« Eh ! mon pauvre Gusman, mon ami, tu ne sais pas encore, crois-moi, quel homme est Dom Juan. »

Il y a quelque condescendance dans cette réplique. Comme le note J. Guicharnaud, « emporté contre son gré dans l'aventure donjuanesque, Sganarelle s'en nourrit pour se gonfler, pour se bâtir une supériorité ». Il n'est plus question d'honnête homme, ni d'homme de qualité, mais d'homme, tout simplement, un homme qui est un sujet d'étonnement et de scandale, comme l'est l'homme pour Pascal.

CONCLUSION

1. À partir du trait final, **reprise des conclusions partielles**. D'interrogatif, « quel homme » deviendra exclamatif et triplé au moment de la fausse conversion (acte V, scène 2). L'accent final mis sur « Dom Juan » indique bien que Sganarelle, qui réproche la conduite de son maître quand il se place au point de vue de la morale commune et de l'exigence de communication, reste fasciné par lui. L'éloge du tabac, où il n'était en réalité question que de lui, l'évocation du départ où il parlait sur le mode du *nous*, le portrait final où toute explication finit par être recherchée dans ce qu'on peut appeler la « donjuanité » de Dom Juan le confirment.

2. **Conclusion générale**. C'est pourquoi le monologue se prolonge. Sganarelle revient sans doute à un « discours » adressé à Gusman, mais il poursuit une rêverie intérieure sur Dom Juan, sur ce mystère que représente son maître pour lui.

3. **Ouverture**. On répète souvent, depuis l'étude d'Otto Rank, que Sganarelle est le double de Dom Juan, comme Leporello est celui de Don Giovanni dans le film de Joseph Losey. Mais cela est plus vrai de Mozart que de Molière. Ici Dom Juan est jeune et Sganarelle l'est moins : Lagrange, qui tenait le rôle de Dom Juan, avait 26 ans, et Molière, qui tenait celui de Sganarelle, en avait 43 en 1665, lors de la première représentation de la comédie. Sganarelle est plutôt le spectateur, le premier spectateur de Dom Juan l'homme-théâtre.

3.2. John Dos Passos, *Manhattan Transfer* (extrait du chap. 6 de la II^e partie)

3.2.1. Le livre

Manhattan Transfer est le quatrième roman de l'écrivain américain John Dos Passos (1896-1970). Il a été publié à New York le 12 novembre 1925, après deux ans de travail. Le titre est le nom d'une gare de triage où il faut changer de train quand on vient du New Jersey pour entrer dans New York, et cet endroit sert de cadre à l'action au moment où Ellen Thatcher et son premier mari partent en voyage de noces.

Comme le fait observer Jean-Pierre Morel dans l'excellent petit livre de présentation *Dos Passos, Manhattan Transfer* (PUF, coll. « Études littéraires », 1990, p. 6), le roman est lui-même une gare d'aiguillage, aiguillage personnel – Dos Passos a mis beaucoup de lui-même dans le personnage de Jimmy Herf –, politique – Dos Passos se situe à l'extrême-gauche –, littéraire – technique « moderniste ».

Le roman intéresse à divers titres le comparatiste, soit pour une étude thématique sur le roman de la ville au XX^e siècle, soit pour l'influence exercée par sa technique sur le roman français (cf. *L'Âge d'or du roman américain* de Claude-Edmonde Magny, Éd. du Seuil, coll. « Pierres vives », 1948). Le plus important à cet égard est Jean-Paul Sartre, qui a écrit un article, « À propos de Dos

Passos» (dans *Situations I*, Gallimard, 1947), et a été marqué par le romancier américain dans le deuxième volume des *Chemins de la liberté*, *Le Sursis* (1945).

3.2.2. Le texte

Jimmy Herf's legs were tired; he had been walking all afternoon. He sat down on a bench beside the Aquarium and looked out over the water. The fresh September wind gave a glint of steel to the little crisp waves of the harbor and to the slateblue smutted sky. A big white steamer with a yellow funnel was passing in front of the statue of Liberty. The smoke from the tug at the bow came out sharply scalloped like paper. In spite of the encumbering wharfhouses the end of Manhattan seemed to him like the prow of a barge pushing slowly and evenly down the harbor. Gulls wheeled and cried. He got to his feet with a jerk. "Oh hell I've got to do something."

He stood a second with tense muscles balanced on the balls of his feet. The ragged man looking at the photogravures of a Sunday paper had a face he had seen before. "Hello," he said vaguely. "I knew who you were all along," said the man without holding out his hand. "You're Lily Herf's boy... I thought you weren't going to speak to me... No reason why you should".

"Oh of course you must be Cousin Joe Harland... I'm awfully glad to see you... I've often wondered about you."

"Wondered what?"

"Ho I dunno... funny you never think of your relatives as being people like yourself, do you? Herf sat down in the seat again. "Will you have a cigarette... It's only a Camel."

"Well I dont mind if I do... What's your business Jimmy? You dont mind if I call you that do you?" Jimmy Herf lit a match; it went out, lit another and held it for Harland. "That's the first tobacco I've had in a week... Thank you."

Jimmy Herf se sentait les jambes lasses. Il avait marché tout l'après-midi. Il s'assit sur un banc, à côté de l'aquarium, et regarda l'eau. La brise fraîche de septembre donnait une teinte d'acier au clapotis du port et au ciel barbouillé de gris ardoise. Un grand paquebot blanc, avec un tuyau jaune, passait devant la statue de la Liberté. La fumée du remorqueur, à l'avant, sortait nette comme du papier dentelé. Malgré l'encombrement des entrepôts, l'extrémité de Manhattan lui semblait la proue d'un chaland qui avancerait lentement et régulièrement dans le port. Des mouettes décrivaient des cercles en criant. Il se leva d'un bond.

« Nom de Dieu, il faut pourtant que je fasse quelque chose. »

Il resta debout un instant, les muscles tendus, se balançant d'un pied sur l'autre. L'homme déguenillé qui regardait les gravures d'un journal du dimanche avait une figure qui ne lui était pas inconnue.

« Hello, dit-il vaguement.

– Je t'ai reconnu tout de suite, dit l'homme sans tendre la main, tu es le fils de Lily Herf... Je croyais que tu n'allais pas me parler... Il n'y avait pas de raison pour que tu le fasses.

– Oh! j'y suis, vous êtes le cousin Joe Harland... Je suis rudement content de vous revoir... Je me suis souvent demandé ce que vous étiez devenu.

– Ce que j'étais devenu?

– Oui... c'est drôle, on ne pense jamais que vos parents sont des gens comme vous, hein? »

Herf se rassit.

« Voulez-vous une cigarette?... Ce n'est qu'une Camel.

– Oh! peu importe... Qu'est-ce que tu fais, Jimmy? Ça ne te fais rien que je t'appelle comme ça, hein? »

Jimmy glanced at the man beside him. The long hollow of his gray cheek made a caret with the deep crease that came from the end of his mouth. "You think I'm pretty much of a wreck dont you?" spat Harland. "You're sorry you sat down aint you? You're sorry you had a mother who brought you up a gentleman instead of a cad like the rest of 'em..."

"Why I've got a job as a reporter on the Times... a hellish rotten job and I'm sick of it," said Jimmy, drawling out his words.

"Dont talk like that Jimmy, you're too young... You'll never get anywhere with that attitude."

"Poor dear Lily was so proud of you... She wanted you to be a great man, she was so ambitious for you... You dont want to forget your mother Jimmy. She was the only friend I had in the whole damn family."

Jimmy laughed. "I didnt say I wasnt ambitious."

"For God's sake, for your dear mother's sake be careful what you do. You're just starting out in life... everything'll depend on the next couple of years. Look at me."

"Well the Wizard of Wall Street made a pretty good thing of it I'll say... No it's just that I dont like to take all the stuff you have to take from people in this goddam town. I'm sick of playing up to a lot of desk men I dont respect... What are you doing Cousin Joe?"

"Don't ask me..."

"Look, do you see that boat with the red funnels? She's French. Look, they are pulling the canvas off the gun on her stern... I want to go to the war... The only trouble is I'm very poor at wrangling things."

Harland was gnawing his upper lip; after a silence he burst out in a hoarse voice. "Jimmy I'm going to ask you to do something for Lily's sake... Er... have you any... er... any change with you? By a rather unfortunate... coincidence I have not eaten very well for the last two or three days... I'm a little weak, do you understand?"

Jimmy Herf alluma une allumette. Elle s'éteignit, il en alluma une autre et la tendit à Harland.

«C'est le premier tabac que je fume cette semaine... Merci.»

Jimmy regarda l'homme à côté de lui. Le long creux de sa joue grise faisait un angle avec le pli profond qui partait du coin de la bouche.

«Tu me trouves salement décrépit, n'est-ce pas? cracha Harland. Tu regrettes de t'être assis, hein? Tu regrettes que ta mère t'ait élevé comme un gentleman au lieu de t'élever comme un voyou comme les autres?...

– Je travaille comme reporter au Times... un sacré sale métier et j'en ai plein le dos, dit Jimmy avec un intonation traînarde.

– Ne parle pas comme ça, Jimmy, tu es trop jeune... Tu n'arriveras jamais à rien avec cette attitude-là. [...]

La pauvre chère Lily était si fière de toi... Elle voulait que tu sois un grand homme, elle avait de l'ambition pour toi... Tu ne veux pas oublier ta mère, Jimmy? C'était ma seule amie dans toute notre sale famille.»

Jimmy se mit à rire.

«Je n'ai pas dit que je n'étais pas ambitieux.

– Pour l'amour de Dieu, pour l'amour de ta mère, réfléchis à ce que tu fais!... Tu débutes juste dans la vie... Tout va dépendre des deux années qui viennent. Regarde-moi.

– Eh! le Sorcier de Wall Street s'en est assez bien tiré, je puis dire... Non, c'est seulement que je ne veux pas dépendre des habitants de cette sacré nom de Dieu de ville. J'en ai assez de m'incliner devant tous ces ronds-de-cuir que je ne respecte pas... Et vous, qu'est-ce que vous faites, cousin Joe?

– Ne me le demande pas...

– Regardez, voyez-vous ce bateau avec les cheminées rouges? C'est un bateau français. Voyez, ils enlèvent la housse du canon à l'arrière... Je voudrais aller à la guerre... Il n'y a qu'un malheur, c'est que je ne sais pas discuter les affaires.»

"Why yes I was just going to suggest that we go have a cup of coffee or tea or something... I know a fine Syrian restaurant on Washington street."

"Come along then," said Harland, getting up stiffly. "You're sure you don't mind being seen with a scarecrow like this?"

The newspaper fell out of his hand. Jimmy stooped to pick it up. A face made out of modulated brown blurs gave him a twinge as if something had touched a nerve in a tooth. No it wasn't, she doesn't look like that, yes TALENTED YOUNG ACTRESS SCORES HIT IN THE ZINNIA GIRL...

"Thanks, don't bother, I found it there," said Harland. Jimmy dropped the paper; she fell face down.

"Pretty rotten photographs they have don't they?"

"It passes the time to look at them, I like to keep up with what's going on in New York a little bit... A cat may look at a king you know, a cat may look at a king."

"Oh I just meant that they were badly taken."

Harland se rongea la lèvre supérieure. Après un silence il lança d'une voix rauque, brisée :

« Jimmy, je vais te demander quelque chose, pour l'amour de Lily... hm... as-tu... hm, de la monnaie sur toi? Par un hasard... plutôt fâcheux, je n'ai pas très bien mangé ces deux ou trois derniers jours... Je me sens un peu faible, tu comprends?... »

– Mais bien sûr, j'allais justement vous proposer d'aller prendre un café ou du thé, ou quelque chose... Je connais un bon petit restaurant syrien dans Washington Street.

– Alors viens, dit Harland, en se levant tout raide. Bien vrai, ça ne t'ennuie pas d'être vu en compagnie d'un épouvantail comme moi? »

Le journal lui tomba des mains. Jimmy se leva pour le ramasser. Un visage fait de taches brunes modelées lui donna un élan comme si quelque chose lui avait touché le nerf d'une dent. Non, ce n'est pas elle, elle n'est pas comme ça. Si... JEUNE ACTRICE DE TALENT FAIT SENSATION DANS « THE ZINNIA GIRL »...

« Merci, ne te donne pas la peine... Je l'ai trouvé ici », dit Harland.

Jimmy lâcha le journal. Elle tomba la face contre terre.

« Ces photos sont assez moches, hein? »

– Ça fait passer le temps de les regarder. J'aime à me tenir au courant de ce qui se passe à New York... Un chat regarde bien un évêque, n'est-ce pas? Un chat regarde bien un évêque...

– Oh! je voulais dire seulement qu'elles étaient mal prises. »

• Bibliographie : Dos Passos, *Manhattan Transfer*, édition originale, 1925; édition anglaise citée, Penguin Books, 1987, p. 224-226; édition française, *Manhattan Transfer*, Gallimard, de M.E. Coindreau, Paris, 1928; réédition citée, Gallimard, « Folio » n° 825, p. 309-311.

3.2.3. Méthode

Le plan sera ici aussi de type descriptif, mais plus synthétique que le précédent, donc suivant moins le mouvement du texte. On dégagera plutôt les

composantes du paysage urbain pour les rapporter au paysage intérieur des personnages.

3.2.4. Le commentaire composé

INTRODUCTION

1. **Préambule** (pour une situation). Contrairement à Alfred Döblin, qui a organisé son roman *Berlin Alexanderplatz* autour de la présence et de la destinée d'un personnage central, Franz Biberkopf, contrairement aussi à Michel Butor, dont *L'Emploi du temps* est un roman à une voix, John Dos Passos a conçu *Manhattan Transfer* comme un roman éclaté. Des personnages épisodiques apparaissent, disparaissent et reparaissent. C'est le cas de Joe Harland et de Jimmy Herf dans la dernière séquence du chapitre VI de la deuxième partie.

2. **Exposé du problème.** Les deux cousins se retrouvent un dimanche, sur un quai de Manhattan. Ils se connaissent un peu, ils se reconnaissent difficilement. Mais peut-être se rencontrent-ils vraiment pour la première fois. Pour découvrir leur véritable point de rencontre, Dos Passos compte moins sur une analyse psychologique que sur une présentation de l'extérieur. Cela signifie-t-il qu'il ne soit pas capable de les étudier en profondeur?

3. **Annonce du plan.** La séquence est un épisode romanesque, mais elle est aussi une scène, avec des gestes, des paroles et un décor – la ville qui donne peut-être aux deux personnages leur sens.

I. LES GESTES

L'action se réduit à quelques gestes, indiqués sèchement comme par des didascalies dans un texte théâtral, s'asseoir, se lever. Mais derrière cette gestulation mécanique des intentions se révèlent déjà.

1. « **Lève-toi et marche** ». « Jimmy Herf se sentait les jambes lasses » : cette première notation trouve une explication immédiate : « il avait marché tout l'après-midi ». Mais cette agitation est le signe d'une insatisfaction fondamentale chez Jimmy, ballotté depuis l'enfance entre l'Amérique et l'Europe. Il en résulte pour lui une sorte de paralysie qui n'est pas seulement la paralysie du dimanche en pays puritain ou la paralysie du citadin. On pense à James Joyce écrivant dans *Gens de Dublin* (*Dubliners*) : « Je me répétais doucement le mot *paralysie* ». Jimmy a beau se lever brutalement, « d'un bond », en se disant : « Il faut pourtant que je fasse quelque chose », son geste reste suspendu, impuissant. « Il resta debout un instant, les muscles tendus, se balançant d'un pied sur l'autre ». Il avance et il n'avance pas. Pourtant, ce geste a eu un effet que l'écrivain ne croit pas devoir décrire : un mouvement vers quelqu'un qui est là, un « homme déguenillé ». Est-ce « au nom de Dieu » ? Toujours est-il que Jimmy a accompli un geste de charité, et se rasseoir, cela signifie (Joe le fait observer) accepter, ne serait-ce que pour peu de temps, la compagnie de l'autre.

2. **Le don du tabac.** Joe est un fumeur. On l'a vu plus haut dans le livre tirant lamentablement sur une pipe vide. Il n'a même pas besoin de demander du tabac à Jimmy. Celui-ci lui offre spontanément une cigarette bon marché,

une Camel. L'effet immédiat est une intimité plus grande entre les deux hommes. La première allumette s'éteint, la seconde enfin reste allumée : on peut chercher des significations symboliques à ces incidents ténus – une amélioration progressive des relations entre Jimmy et Joe, deux vies qui ne sont pas éclairées par la même flamme. Mais surtout le don se révèle vite insuffisant. Harland se ronge la lèvre supérieure. Il veut faire comprendre à Jimmy qu'il a faim, et il a honte de l'exprimer, comme si la faim était la véritable nudité de l'homme.

3. L'abandon du journal. On peut mettre de la nourriture dans un vieux journal. Et, quand on a faim, un journal est de peu de prix. On se souvient de la discussion à ce sujet entre Joe Harland déjà affamé et un vieil homme qui « tenait dans ses deux mains sales la page théâtrale d'un journal » (II^e partie, chap. 2). Le décor (Battery, à Manhattan) était à peu près le même : le roman de Dos Passos progresse par répétitions et variations.

Ici, Joe Harland ne proteste pas contre « ces jeunes actrices, habillées toutes nues », bien que le journal en montre une. La lecture du journal lui tient lieu de nourriture jusqu'au moment où il est question d'aller déjeuner dans « un bon petit restaurant syrien dans Washington Street ». Une notation : « Le journal lui tomba des mains ». Un geste de Jimmy, toujours le même : « Jimmy se leva pour le ramasser ». Mais la photographie d'une « jeune actrice de talent », sur ce journal, pousse Jimmy aussi à l'abandon : « Jimmy lâcha le journal ». Seule la raison de l'abandon a changé : Jimmy a reconnu le visage d'Ellen, la femme qu'il désire et qu'il fuit.

Conclusion partielle. Réduite à l'épure des gestes, la scène est donc révélatrice non seulement d'un rapprochement entre les deux hommes sous le signe de la charité évangélique discrètement raillée, mais aussi de leurs différences profondes : l'un est mû par des désirs élémentaires (le besoin de tabac, la faim), l'autre par un dépit amoureux qui, à dire vrai, dissimule à peine un autre désir élémentaire (le besoin charnel d'une femme). Ce sont ces motivations immédiates que Dos Passos a voulu révéler par l'usage de la simple description du comportement des deux personnages.

II. LES PAROLES

À eux seuls, les gestes ont permis l'ébauche d'une communication entre Joe et Jimmy. Cette communication prend vite la forme d'un dialogue – et l'on sait que le dialogue occupe une place importante dans la technique romanesque de Dos Passos.

1. Une scène de reconnaissance. Les deux cousins se connaissent peu, mais un peu. Joe connaît Jimmy depuis qu'il était un tout petit enfant, et il avait un culte pour la mère de Jimmy, Lily Herf, « la meilleure dans le tas », « la meilleure de nous tous ». Il le répétait encore lors d'une entrée inopinée dans la maison de l'oncle Jeff, où Jimmy avait été recueilli pendant la maladie de sa mère. Cette scène avait déjà été une scène de reconnaissance (« Tiens, ma parole, c'est le petit garçon de Lily Herf!... Jimmy, tu ne te rappelles pas ton... euh... cousin Joe Harland, hein? »). Dos Passos, fidèle à sa technique de

la répétition et de la variation, la reprend. Harland d'abord se tait, craignant que Jimmy ne veuille pas le reconnaître. Jimmy se rend compte qu'il a devant lui quelqu'un qui n'est pas un inconnu, mais il ne le reconnaît pas immédiatement et se contente d'un vague « *hello!* » de sympathie. Joe s'en empare pour précipiter la reconnaissance qui passe, pour lui, par la réaffirmation des liens de parenté (« tu es le fils de Lily Herf ») et du culte qu'il a voué à la défunte, invoquée quatre fois dans le dialogue. Le roman ne tourne pas pour autant à la *saga* familiale. Joe Harland n'utilise pas d'une manière complètement désintéressée de ce rapprochement providentiel.

2. Un devenir passé. « Je me suis souvent demandé ce que vous étiez devenu » : cette parole conventionnelle de Jimmy déclenche quelque chose en Joe (c'est la force du cliché) – la prise de conscience de ce qu'effectivement il est devenu : « Joe Harland lui-même... Et en assez piteux état », comme il se présentait devant Felsius plus haut. Le constat d'une déchéance donnée en spectacle est encore dans le livre un recommencement. Joe Harland, homme d'affaires puissant, le « vieux Sorcier de Wall Street », confiant dans le pouvoir magique de sa cravate de soie bleue, a tout perdu : en étalant le spectacle de sa ruine et de sa déchéance, il donne à voir aussi celui des caprices de la roue de la Fortune, comme dans les drames élisabéthains. Il ne dit pas sa décrépitude, il la crache, comme s'il se méprisait lui-même. Et quand il invite Jimmy à le regarder, ce n'est pas sans ambiguïté : est-il un modèle, par sa réussite passée, ou un repoussoir, par sa chute ? La réponse de Jimmy semble en tout cas bien ironique : « Eh ! le Sorcier de Wall Street s'en est assez bien tiré, je puis dire... ».

3. Un devenir futur. Comme l'oncle Jeff, en effet, Joe Harland donnerait volontiers des leçons à Jimmy sur son avenir. Si son propre devenir semble s'être arrêté sur un présent pitoyable qui le condamne à vivre au jour le jour, le devenir de Jimmy doit bien être un devenir futur. Harland commence par interroger Jimmy sur son présent, comme si ce présent devait être suffisant pour le définir : « Qu'est-ce que tu fais, Jimmy ? » Or, Jimmy répond par le refus de ce présent, de sa fonction de journaliste au *Times*, de toute cette bureaucratie et de toute cette ville. Sans doute a-t-il reçu « une éducation de *gentleman* », comme le souhaitait sa mère et comme Harland le rappelle ici. Mais il est prêt à tout jeter par-dessus bord, comme il a naguère envoyé « se faire foutre » l'oncle Jeff, son bureau et ses conseils. L'aventure le tente et l'Europe l'appelle, d'autant plus qu'elle est en guerre : depuis le chapitre précédent et l'annonce de l'attentat de Sarajevo, les nouvelles n'ont cessé de se multiplier. Mais comme il a évité l'écueil du roman familial, Dos Passos entend éviter celui du roman historique.

Conclusion partielle. À travers ce dialogue le romancier a fait apparaître le temps comme essentiellement discontinu : difficulté des reconnaissances, brisure dans la vie d'un être, volonté de rompre avec son passé et avec soi-même, tout cela va dans le même sens, et pourtant tout épisode nouveau est fait de recommencements.

III. LE DÉCOR DE LA VILLE

Comme il y a un recommencement du temps, il y a un retour au lieu. Cette scène revient à la scène fondamentale. Les « mouettes » qui « décriv[ent] des cercles en criant » sont les sœurs de « trois mouettes » qui, dans le texte liminaire (l'une de ces apparentes épigraphes qui sont déjà des fragments romanesques), « tourn[aient] autour des caisses brisées, des peaux d'oranges, des trognons de choux pourris qui flottent entre les palissades disjointes » ou comme celles qui tournoyaient pendant la conversation entre Ellen et son père. L'« aquarium » est toujours là, et l'on peut se demander s'il n'est pas emblématique de la ville tout entière.

1. **Un monde carcéral.** Dans cette même page, le ciel était qualifié d'« ardoisé ». La notation est reprise ici pour une sorte de symphonie en gris majeur : le clapotis du port a « une teinte d'acier », le ciel est « barbouillé de gris ardoise », une fumée sort « comme du papier dentelé » (on songe au papier gris du journal). Si Jimmy Herf est si fatigué, c'est qu'il a erré dans une ville dont il a l'impression de ne pouvoir sortir. Le toit du ciel pèse comme un couvercle – c'est le célèbre « Spleen » de Baudelaire. Les encombrements des entrepôts semblent un obstacle supplémentaire. Manhattan offre le paradoxe d'un paysage urbain ouvert sur la mer et pourtant clos. D'où l'ironie de la statue de la Liberté, qui avait été présentée pompeusement à Jimmy par sa mère le jour de leur arrivée à New York.

2. **Les fausses invitations au voyage.** « Vois [...] dormir ces vaisseaux » : une autre réminiscence de Baudelaire vient à l'esprit quand on contemple le débarcadère de Manhattan, qui est aussi ou qui devrait être un embarcadère. Mais le « grand paquebot blanc » qui passe devant la statue de la Liberté a un « tuyau jaune » (une « cheminée jaune », plus exactement, dans le texte original en anglais), comme est jaune le pavillon du bateau de quarantaine. L'extrémité de Manhattan s'avance bien comme « la proue d'un chaland qui avancerait lentement et régulièrement dans le port » ; mais c'est un bateau immobile, qui est comme le symbole de l'impossibilité de tout départ. Il y a ce bateau français, avec les cheminées rouges, et ce canon dont on ôte la housse : Jimmy rêve sur cette image quand la conversation avec le cousin Joe se brise. Il « voudrait aller en guerre ». Mais ne poursuit-il pas en même temps le rêve américain de la guerre d'Indépendance, la « guerre de la Révolution » où « l'arrière-grand-père Harland a été tué » ? Et ne reste-t-il pas profondément américain dans la préoccupation inattendue, ou trop attendue, qui suit immédiatement : « Il n'y a qu'un malheur, c'est que je ne sais pas discuter les affaires ? »

3. **Le texte de la ville.** Le journal fait lui-même partie de ce que Michel Butor a appelé « le texte de la ville » (*Répertoire V*, éd. de Minuit, 1982). Pour Harland, il est une manière de rester en contact avec cette ville qui a été celle de ses succès et de ses misères, mais qui continue de le fasciner. Pour Jimmy, c'est un lien d'autant plus fort que la photo est celle d'Ellen, mais d'une Ellen que la mauvaise photo réduit à des « taches brunes modelées », à la couleur de la boue de la ville. C'est pourquoi, peut-être, il la rend à la boue...

CONCLUSION GÉNÉRALE

1. **Revenir au terme des conclusions partielles.** Se détachant en lettres capitales sur la page du journal, mais aussi sur la page du roman, le gros titre « Jeune actrice de talent fait sensation dans *The Zinnia Girl* » est peut-être en définitive le seul élément d'information nouveau, le seul signe de progression de l'action : le sort du spectacle proposé à Ellen par Harry Goldweiser était jusqu'ici resté en suspens. Dos Passos a, dans cette séquence, surtout procédé par reprises et par recommencements : ce sont les mêmes gestes, les mêmes paroles, le même décor.

2. **Mais le romancier compte sur ces recommencements pour exprimer ce qui lui semble essentiel.** Les êtres qui peuplent la ville et qui deviennent les personnages de *Manhattan Transfer* sont des signaux pour le lecteur et pour eux-mêmes. La rencontre de Joe et de Jimmy est celle de deux feux qui se croisent pour ensuite s'éloigner. Ils font partie du texte de la ville et s'ils sont parvenus, sinon à se comprendre, du moins à communiquer, c'est parce qu'ils appartiennent à cette ville. L'un se donne en spectacle à la ville qui a fait de lui ce qu'il est; l'autre la prend à témoin de ses désirs d'évasion. Mais l'ailleurs est là : « un bon petit restaurant syrien dans Washington Street »...

RÉDIGER LE COMMENTAIRE

Cette phase de mise en forme constitue l'aboutissement de la réflexion qui a permis d'établir le plan. Tout est désormais ordonné pour aborder la rédaction du commentaire dont nous allons suivre les étapes pas à pas. Pour la présentation, rappelons que la rédaction du commentaire s'effectue de manière continue, sans titre ou sous-titre. Dans tous les commentaires, nous donnons les titres et les articulations du plan afin d'insister sur la méthode et de guider le lecteur, mais ils doivent disparaître dans la version définitive, évidemment.

Nous prendrons appui sur un passage extrait du roman d'Edward Morgan Forster, *A Passage to India*, *Route des Indes*.

1. EDWARD MORGAN FORSTER, *A PASSAGE TO INDIA*, *ROUTE DES INDES* (DÉBUT DE LA II^e PARTIE)

A Passage to India a été écrit à la suite du second voyage de l'auteur en Inde. Paru en 1924, le roman inaugure, dans la littérature anglo-indienne, ce qu'on a pu appeler l'« ère de la désillusion », succédant aux accents plus triomphants du tournant du XIX^e siècle qu'avait souvent pris l'œuvre d'un Rudyard Kipling.

L'intrigue pourrait être celle d'un roman colonial convenu relatant l'agression dont est victime une Anglaise arrivant en Inde. Dans la cité de Chandrapore, où le colonialisme britannique est aussi médiocre et frustrant pour les deux communautés qui le vivent que partout ailleurs en Inde, l'amitié naissante de l'Anglais Fielding et de l'Indien musulman Aziz se voit mise à l'épreuve lorsque Adela Quested, nouvelle venue dans la colonie, déclare qu'elle a été attaquée dans les grottes par le même Aziz. Son arrestation puis son procès vont créer des tensions politiques et sociales dans la ville. Fielding va se couper de sa

communauté pour défendre son ami qui sera innocenté lorsque Miss Quested abandonnera ses accusations, provoquant un bouleversement total à Chandrapore. Quelques années plus tard, Fielding et Aziz se rencontreront de nouveau. À l'Anglais qui voudrait qu'ils soient de nouveau amis, Aziz répondra que cela ne se pourra tant que l'Inde ne sera pas un pays libre.

Au centre du roman se trouvent les grottes de Marabar, où a lieu l'agression, symbole primitif de la terre indienne qui rebute les Britanniques, incapables de comprendre leur profondeur. Au-delà des clichés coloniaux d'époque, le roman va donc traiter de ce qui ne peut être dit de l'Inde, de ce qui, dans l'immensité toujours reculée de son mystère, déjoue l'analyse ou la représentation européennes. Conformément à l'épigraphie du récit, empruntée à un poème de l'Américain Walt Whitman, « *Passage to India* » (1871), qui donne son titre au roman, il s'agit d'« un passage vers plus que l'Inde » : « *Passage to more than India...* », passage vers la pensée primordiale et révélation de soi.

Le texte correspond au début de la partie centrale du roman, à l'instant où les personnages approchent de ce qui est à la fois le cœur de l'Inde et le lieu de la crise.

XII

I

The Ganges, though flowing from the foot of Vishnu and through Siva's hair, is not an ancient stream. Geology, looking further than religion, knows of a time when neither the river nor the Himalayas that nourish it existed, and an ocean flowed over the holy places of Hindustan. The mountains rose, their debris silted up the ocean, the gods took their seats on them and contrived the river, and the India we call immemorial came into being. But India is really far older. In the days of the prehistoric ocean the southern part of the peninsula already existed, and the high places of Dravidia have been land since land began, and have seen on the one side the sinking of a continent that joined them to Africa, and on the other the upheaval of the Himalayas from a sea. They are older than anything in the world. No water has ever covered them, and the sun who has watched them for countless aeons may still discern in their outlines forms that were his before our globe was torn from his bosom. If flesh of the sun's flesh is to be touched anywhere, it is here, among the incredible antiquity of these hills.

Le Gange, quoique coulant des pieds de Vishnu et à travers la chevelure de Siva, n'est pas un très vieux fleuve. La géologie, voyant plus loin que la religion, connaît une époque où n'existaient ni le fleuve ni les Himalayas qui lui ont donné naissance, et où l'Océan s'étendait sur les lieux saints de l'Hindoustan. Les montagnes s'élevèrent, leurs débris comblèrent l'Océan, les dieux y prirent leur place et créèrent la rivière, et l'Inde que nous disons immémoriale naquit. Mais il y a en réalité une Inde beaucoup plus vieille. Aux jours de l'Océan préhistorique la partie sud de la péninsule existait déjà; les sommets de Dravidia avaient été de la terre depuis que la terre existait. Ils avaient vu d'un côté l'effondrement des continents qui les reliaient à l'Afrique, et de l'autre, le soulèvement de l'Himalaya surgissant de la mer. Rien au monde n'est aussi vieux. Aucune eau ne les recouvrit jamais, et le soleil, qui les contemple depuis d'innombrables millénaires, peut encore discerner dans leurs contours des formes qui furent siennes avant que notre globe ne fût arraché de son sein. Si l'on peut toucher quelque part la chair de la

Yet even they are altering. As Himalayan India rose, this India, the primal, has been depressed, and is slowly reentering the curve of the earth. It may be that in aeons to come an ocean will flow here too, and cover the sun-born rocks with slime. Meanwhile the plain of the Ganges encroaches on them with something of the sea's action. They are sinking beneath the newer lands. Their main mass is untouched, but at the edge their outposts have been cut off and stand knee-deep, throat-deep, in the advancing soil.

There is something unspeakable in these outposts. They are like nothing else in the world, and a glimpse of them makes the breath catch. They rise abruptly, insanely, without the proportion that is kept by the wildest hills elsewhere, they bear no relation to anything dreamt or seen. To call them "uncanny" suggests ghosts, and they are older than all spirit. Hinduism has scratched and plastered a few rocks, but the shrines are unfrequented, as if pilgrims, who generally seek the extraordinary, had here found too much of it. Some saddhus did once settle in a cave, but they were smoked out, and even Buddha, who must have passed this way down to the Bo Tree of Gaya, shunned a renunciation more complete than his own, and has left no legend of struggle or victory in the Marabar.

The caves are readily described. A tunnel eight feet long, five feet high, three feet wide, leads to a circular chamber about twenty feet in diameter. This arrangement occurs again and again throughout the group of hills, and this is all, this is a Marabar cave. Having seen one such cave, having seen two, having seen three, four, fourteen, twenty-four, the visitor returns to Chandrapore uncertain whether he has had an interesting experience or a dull one or any experience at all. He finds it difficult to discuss the caves, or to keep them apart in his mind, for the pattern never varies, and no carving, not even a bees' nest or a bat, distinguishes one from another. Nothing, nothing

chair du soleil, c'est là, dans ces collines d'une incroyable antiquité.

Et cependant, elles-mêmes changent. Pendant que s'élevait l'Inde himalayenne, cette Inde, la primitive, s'affaissait, et lentement elle rentre dans la courbe terrestre. Il est possible que, dans des millénaires à venir, un océan doive s'étendre là aussi et couvrir de boue les roches solaires. Pour l'instant, la plaine du Gange empiète sur elles avec quelque chose de la mer dans son action. Elles s'enlisent sous les terres naissantes. Leur masse centrale demeure intacte mais les sentinelles avancées ont été coupées et se dressent, plantées jusqu'au genou, plantées jusqu'à la gorge, dans la terre envahissante.

Il y a en elles quelque chose d'indicible. Rien ne leur est comparable au monde; un simple coup d'œil jeté sur elles suspend votre respiration. Elles se dressent, abruptes, déraisonnables, sans la proportion que gardent les montagnes les plus sauvages partout ailleurs, sans comparaison possible avec rien de rêvé et de vu. Les qualifier d'hallucinantes fait penser à des fantômes, et elles sont plus vieilles que tout esprit. L'hindouisme a gratté et plâtré quelques rocs, mais les chasses sont délaissées comme si les pèlerins, qui, d'habitude, recherchent l'extraordinaire, en avaient trouvé là par trop. Quelques Saddhus un jour s'installèrent dans une grotte mais y furent enfumés. Le Bouddha lui-même, qui dut passer par là, dans sa marche vers l'arbre Bô, a fui sans doute un renoncement plus grand que le sien, et n'a laissé aucune légende de lutte ou de victoire à Marabar.

Les grottes sont vite décrites. Un tunnel de huit pieds de long, cinq pieds de haut et trois de large conduit à une chambre circulaire d'environ vingt pieds de diamètre. Cette disposition se répète sans cesse tout au long des collines. C'est tout. Voilà une grotte de Marabar. Après avoir vu une de ces grottes, après en avoir vu deux, après en avoir vu trois, quatre, quatorze, vingt-quatre, le visiteur retourne à Chandrapore, ne sachant pas bien s'il

Créer un compte 1xBet VIP

Découvrez la méthode PRO étape par étape pour réussir votre inscription et débloquer le Bonus Maximum dès aujourd'hui.

Lors de l'inscription, utilisez le Code Promo :

1SYSCASHBACK

Regarder le Tutoriel Vidéo

Cliquez sur le bouton ci-dessus pour lancer la vidéo officielle sur YouTube.

attaches to them, and their reputation – for they have one – does not depend upon human speech. It is as if the surrounding plain or the passing birds have taken upon themselves to exclaim "Extraordinary!" and the word has taken root in the air, and been inhaled by mankind.

They are dark caves. Even when they open towards the sun, very little light penetrates down the entrance tunnel into the circular chamber. There is little to see, and no eye to see it, until the visitor arrives for his five minutes, and strikes a match. Immediately another flame rises in the depths of the rock and moves towards the surface like an imprisoned spirit; the walls of the circular chamber have been most marvellously polished. The two flames approach and strive to unite, but cannot, because one of them breathes air, the other stone. A mirror inlaid with lovely colours divides the lovers, delicate stars of pink and gray interpose, exquisite nebulae, shadings fainter than the tail of a comet or the midday moon, all the evanescent life of the granite, only here visible. Fists and fingers thrust above the advancing soil – here at last is their skin, finer than any covering acquired by the animals, smoother than windless water, more voluptuous than love. The radiance increases, the flames touch one another, kiss, expire. The cave is dark again, like all the caves.

Only the wall of the circular chamber has been polished thus. The sides of the tunnel are left rough, they impinge as an afterthought upon the internal perfection. An entrance was necessary, so mankind made one. But elsewhere, deeper in the granite, are there certain chambers that have no entrances? Chambers never unsealed since the arrival of the gods? Local report declares that these exceed in number those that can be visited, as the dead exceed the living – four hundred of them, four thousand or million. Nothing is inside them, they were sealed up before the creation of pestilence or treasure; if mankind grew curious and excavated,

a fait une expérience curieuse ou terne, ou même s'il a fait une expérience quelconque. Il lui est difficile de parler des grottes ou de les distinguer dans son esprit, car la disposition ne change jamais : pas un relief aux murs, pas même un nid d'abeille ou une chauve-souris qui les différencie l'une de l'autre. Rien, rien qui les rende attachantes. Leur réputation – car elles en ont une – ne semble pas dépendre de ce qu'en disent les hommes. Tout se passe comme si la plaine environnante ou les oiseaux de passage s'étaient exclamés : « Quelle chose extraordinaire ! » et que le mot demeuré dans l'air eût été respiré par les hommes.

Ce sont des grottes obscures. Même lorsqu'elles s'ouvrent au soleil, il ne plonge que très peu de lumière dans la chambre circulaire par le tunnel de l'entrée. Il y a peu à voir, et nul œil ne le voit jusqu'au moment où un visiteur entré là, pour les cinq minutes coutumières, frotte une allumette. Aussitôt une seconde flamme s'allume dans les profondeurs de la roche et s'avance vers la surface comme un esprit emprisonné : les murs de la chambre circulaire ont été miraculeusement polis. Les deux flammes s'approchent et luttent pour s'unir, mais n'y parviennent pas, car l'une respire de l'air et l'autre de la pierre. Un miroir où s'étalent des couleurs délicieuses sépare les deux amants ; de délicates étoiles grises et roses s'interposent, d'exquises nébuleuses, des brouillards plus faibles que la queue d'une comète ou la lune de midi, toute la vie évanescence du granit, visible là seulement. Des poings et des doigts lancés à travers la terre envahissante, voici enfin la peau, plus belle que n'importe quelle robe animale, plus lisse qu'une eau tranquille, plus voluptueuse que l'amour. L'éclat augmente, les flammes se touche, se joignent, meurent. La grotte est de nouveau obscure comme toutes les grottes.

Seul le mur de la chambre circulaire est ainsi poli. Les parois du tunnel sont encore

nothing, nothing would be added to the sum of good or evil. One of them is rumoured within the boulder that swings on the summit of the highest of the hills; a bubble-shaped cave that has neither ceiling nor floor, and mirrors its own darkness in every direction infinitely. If the boulder falls and smashes, the cave will smash too – empty as an Easter egg. The boulder because of its hollowness sways in the wind, and even moves when a crow perches upon it; hence its name and the name of its stupendous pedestal: the Kawa Dol.

These hills look romantic in certain lights and at suitable distances, and seen of an evening from the upper veranda of the Club they caused Miss Quested to say conversationally to Miss Derek that she should like to have gone, that Dr Aziz at Mr Fielding's had said he would arrange something, and that Indians seem rather forgetful. She was overheard by the servant who offered them vermoutheads. This servant understood English. And he was not exactly a spy, but he kept his ears open, and Mahmoud Ali did not exactly bribe him, but did encourage him to come and squat with his own servants, and would happen to stroll their way when he was there. As the story travelled, it accreted emotion, and Aziz learned with horror that the ladies were deeply offended with him, and had expected an invitation daily. He thought his facile remark had been forgotten. Endowed with two memories, a temporary and a permanent, he had hitherto relegated the caves to the former. Now he transferred them once for all, and pushed the matter through. They were to be a stupendous replica of the tea-party. He began by securing Fielding and old Godbole, and then commissioned Fielding to approach Mrs Moore and Miss Quested when they were alone – by this device Ronny, their official protector, could be circumvented. Fielding didn't like the job much; he was busy, caves bored him, he foresaw friction and expense, but he would not refuse the

rugueuses; elles frappent comme une addition rétrospective à la perfection intérieure. Il fallait une entrée, les hommes en ont fait une. Mais ailleurs, plus profondément dans le granit, y a-t-il des chambres sans entrée, des chambres jamais descellées depuis l'avènement des dieux? La tradition locale veut que ces dernières soient en nombre plus grand que celles visitées, comme le nombre des morts surpasse celui des vivants, qu'il y en ait quatre cents, quatre mille ou millions. Elles ne contiennent rien, elles ont été scellées avant que fussent créés la peste ou les trésors; si les hommes, devenus curieux, creusaient le roc, rien, rien ne serait ajouté à la somme des biens ou des maux. La rumeur publique en place une à l'intérieur du roc qui oscille au sommet de la plus haute colline; une grotte en forme de bulle, sans plafond ni parquet qui mire sa propre obscurité dans toutes directions à l'infini. Si le roc tombe et s'écrase, la grotte s'écrasera aussi, vide comme un œuf de Pâques. La roche creuse se balance dans le vent, et même remue lorsqu'un corbeau vient s'y poser : d'où son nom et celui de son étonnant piédestal : le Kawa-Dol.

Sous certains éclairages et à une distance convenable, ces collines prennent un aspect romantique; Miss Quested, en les regardant au crépuscule, de la plus haute véranda du club, dit incidemment à Miss Derek qu'elle aurait bien aimé les aller voir, que le docteur Aziz, chez Mr Fielding, avait promis d'arranger quelque chose, et que les Hindous paraissaient oublier bien aisément. Ces paroles furent recueillies par le domestique qui leur offrait des vermoutheads. Ce domestique entendait l'anglais. Ce n'était pas proprement un espion, mais il avait l'ouïe bonne, et Mahmoud Ali, sans proprement le soudoyer, l'encourageait à venir s'accroupir avec ses domestiques et se trouvait passer par là au cours de sa visite. En voyageant, l'histoire se teinta d'émotion, et Aziz apprit avec horreur que les dames anglaises, profondément offensées de son silence, avaient attendu chaque jour une

first favour his friend had asked from him, and did as required. The ladies accepted. It was a little inconvenient in the present press of their engagements, still, they hoped to manage it after consulting Mr Heaslop. Consulted, Ronny raised no objection, provided Fielding undertook full responsibility for their comfort. He was not enthusiastic about the picnic, but then no more were the ladies – no one was enthusiastic, yet it took place.

Aziz was terribly worried. It was not a long expedition – a train left Chandrapore just before dawn, another would bring them back for tiffin – but he was only a little official still, and feared to acquit himself dishonourably. He had to ask Major Callendar for half a day's leave, and he refused because of his recent malingering; despair; renewed approach of Major Callendar through Fielding, and contemptuous snarling permission. He had to borrow cutlery from Mahmoud Ali without inviting him. Then there was the question of alcohol: Mr Fielding, and perhaps the ladies, were drinkers, so must he provide whiskey-sodas and ports? There was the problem of transport from the wayside station of Marabar to the caves. There was the problem of Professor Godbole and his food, and of Professor Godbole and other people's food – two problems, not one problem. The Professor was not a very strict Hindu – he would take tea, fruit, soda-water and sweets, whoever cooked them, and vegetables and rice if cooked by a Brahman; but not meat, not cakes lest they contained eggs, and he would not allow anyone else to eat beef: a slice of beef upon a distant plate would wreck his happiness. Other people might eat mutton, they might eat ham. But over ham Aziz's own religion raised its voice: he did not fancy other people eating ham. Trouble after trouble encountered him, because he had challenged the spirit of the Indian earth, which tries to keep men in compartments.

At last the moment arrived.

invitation. Il pensait que sa remarque, pour lui sans importance, avait été oubliée. Doué de deux mémoires, une temporaire et une permanente, il avait déjà relégué les grottes dans un coin de la première. Il dut une fois pour toutes les ramener et se résoudre à pousser l'entreprise. Elle allait être une réplique effrayante du thé de Fielding. Il s'assura d'abord la présence de ce dernier et celle du vieux Godbole, puis chargea Fielding d'approcher Mrs Moore et Miss Quested au moment où elles seraient seules – on devait, par ce moyen, tourner l'opposition de Ronny, leur protecteur officiel. L'affaire n'était pas trop du goût de Fielding; il avait du travail, les grottes l'ennuyaient, il prévoyait du frottement et des dépenses, mais il ne voulut pas refuser le premier service que son ami lui demandait et obéit. Les dames acceptèrent. La chose soulevait bien quelques difficultés à cause de leurs multiples invitations, et cependant elles espéraient en venir à bout après avoir pris l'avis de Mr Heaslop. L'avis de Ronny fut qu'il n'y avait pas d'inconvénient, pourvu que Fielding prît la pleine responsabilité de leur effort. Il n'avait pas beaucoup d'enthousiasme pour ce pique-nique, mais à vrai dire les dames n'en avaient pas plus – personne n'en avait plus, et cependant on le monta.

Aziz était terriblement tracassé. Ce n'était pas une grande expédition – un train les prenait à Chandrapore avant l'aube, un autre les y ramenait pour le déjeuner – mais il n'était qu'un petit fonctionnaire et craignait de s'en tirer à son déshonneur. Il dut demander un jour de congé au major Callendar qui le lui refusa à cause de sa maladie récente : désespoir; une nouvelle approche du major Callendar, par l'intermédiaire de Fielding, obtint une permission enveloppée de mépris hargneux. Il dut emprunter de l'argenterie à Mahmoud Ali sans l'inviter. Puis il fallut résoudre la question des alcools; Mr Fielding et peut-être les dames buvaient; fallait-il

His friends thought him most unwise to mix himself up with English ladies, and warned him to take every precaution against unpunctuality. Consequently he spent the previous night at the station. The servants were huddled on the platform, enjoined not to stray. He himself walked up and down with old Mohammed Latif, who was to act as major-domo. He felt insecure and also unreal. A car drove up, and he hoped Fielding would get out of it, to lend him solidity. But it contained Mrs Moore, Miss Quested and their Goanese servant. He rushed to meet them, suddenly happy. "But you've come after all. Oh how very very kind of you!" he cried. "This is the happiest moment in all my life."

donc se munir de whisky-soda et de porto? Il y avait le problème du transport de la halte de Marabar aux grottes. Il y avait le problème du professeur Godbole et de sa nourriture, et celui du professeur Godbole et de la nourriture des autres – deux problèmes et non pas un seul. Le professeur n'était pas un hindouiste très strict, il prendrait du thé, des fruits, de l'eau de seltz et des sucreries quel qu'en ait été le cuisinier, des légumes et du riz à condition qu'un brahmane les ait fait cuire; mais pas de viande, pas de gâteaux, de peur qu'ils ne continssent des œufs, et il ne permettrait à personne de manger du bœuf : une tranche de bœuf sur un plat éloigné ferait s'effondrer son bonheur. Les autres pouvaient manger du mouton, pouvaient manger du jambon. Mais au mot de jambon, la propre religion d'Aziz élevait la voix : il ne pouvait imaginer ses compagnons mangeant du jambon. Ennuis après ennus surgirent sur son chemin parce qu'il avait voulu lutter avec l'esprit de la terre hindoue qui veut maintenir les hommes en compartiments étanches.

À la fin, le moment arriva.

Ses amis tinrent Aziz pour extravagant d'aller rechercher la compagnie des dames anglaises, et l'avertirent de prendre toutes les précautions contre un défaut de ponctualité. En conséquence il passa la nuit du départ à la gare. Les domestiques, massés pêle-mêle sur le quai, reçurent l'ordre de ne pas s'écarter, tandis que lui-même passait le temps en va-et-vient en compagnie du vieux Mohammed Latif désigné comme majordome. Un sentiment d'insécurité et même d'irréalité l'envahit. Lorsqu'une auto apparut, il espéra que Fielding en descendrait pour lui prêter de sa fermeté. Mais elle contenait Mrs Moore, Miss Quested et leur domestique goanais. Il se précipitait à leur rencontre, brusquement heureux :

– Mais vous êtes donc venues malgré tout. Comme vous êtes bonnes ! s'écria-t-il. C'est le moment le plus heureux de ma vie.

• Bibliographie : E.M. Forster, *A Passage to India*, 1924; édition anglaise citée, Penguin Books, 1990; édition française citée, *Route des Indes*, UGE, « 10/18 », trad. de C. Mauron, Paris, 1927.

2. LES DIFFÉRENTES ÉTAPES

2.1. L'introduction

1. La **fonction de l'introduction** est de présenter le texte (elle ne débute donc pas par un anaphorique tel que « Ce texte... »), de le situer dans l'œuvre à laquelle il appartient et de proposer un axe de lecture dont les diverses articulations vont constituer les parties du développement. Il faut éviter l'emphase ou l'énumération scolaire.

Elle doit avoir trois qualités : la concision, la clarté, la capacité d'éveiller l'intérêt. La concision revêt une importance encore plus grande à l'oral (où l'épreuve se déroule en temps limité). Il faut que l'introduction présente le texte et le plan du commentaire sans attirer l'attention sur elle, laissant entendre que l'essentiel du propos est à venir. Elle doit être d'autant mieux structurée qu'elle indique l'articulation générale du commentaire et que (particulièrement à l'oral) la bonne intelligence du propos dépend pour une part de cette présentation initiale. Enfin, il s'agit de donner au lecteur (ou à l'auditeur) l'envie de suivre un commentaire sachant mettre en valeur les beautés d'un texte littéraire. La sobriété est de rigueur; il faut pourtant se rappeler que la qualité d'une copie ou d'une prestation s'évalue dès les premiers mots.

Le schéma type d'une introduction comprend quatre parties nécessaires :

– a) une courte présentation de l'œuvre qui doit éviter les généralités ou les banalités. Elle peut comporter des indications concernant le contexte (historique, social, littéraire) si elles permettent d'éclairer le passage proposé;

– b) la situation du texte : il s'agit de dégager l'intérêt du passage dans l'économie spécifique de l'œuvre et d'en présenter la fonction par rapport aux scènes antérieures, mais sans s'y appesantir : situer n'est pas raconter;

– c) la proposition d'une hypothèse (d'un axe) de lecture : c'est là un passage décisif, puisqu'à partir de cette interprétation, le correcteur jugera si le commentaire est adapté au passage et permet l'analyse de ses principaux aspects littéraires;

– d) l'annonce du plan du commentaire : elle doit découler logiquement de l'hypothèse de lecture et se faire brièvement, sans didactisme (à l'oral, on aura cependant soin de mettre en évidence les diverses articulations envisagées). L'essentiel est qu'apparaisse l'armature logique qui rassemble les différents points abordés. À cet égard, la présentation du plan sous la forme d'une avalanche de questions est à proscrire.

2. Le texte de Forster va nous permettre de **passer à l'application de ces règles**.

a) Présentation. *A Passage to India, Route des Indes*, appartient à cette partie spécifique de la littérature britannique qu'on appelle « *literature of the Raj* » (littérature anglo-indienne), c'est-à-dire l'ensemble littéraire qui a pour sujet l'Empire britannique en Inde et dont la figure la plus connue est Rudyard Kipling. Mais alors que l'œuvre de Kipling correspond à un moment d'enthousiasme pour l'Empire, le roman de Forster marque le début de l'ère de la désillusion pour la « *literature of the Raj* ». Les difficultés du maintien britannique en Inde sont de plus en plus sensibles, Forster a pu le constater lors de ses deux séjours dans le pays et son récit s'en fait l'écho. Le passage invite précisément le lecteur à découvrir l'abîme qui sépare les Britanniques de la terre indienne.

b) Situation. Il s'agit du début de la partie centrale du roman qui comprend trois parties (intitulées « La mosquée », « Les grottes », « Le temple »). Conformément à un schéma typique des romans forstériens débute ici une suite d'épisodes marquant une chute (d'ailleurs signalée par l'entrée dans un lieu souterrain). Les grottes de Marabar (site inventé par l'auteur) sont le centre symbolique du récit (elles apparaissent dès les premières lignes et reviennent à la fin du roman). En plein accord avec le titre anglais commence donc le passage vers le cœur de l'Inde.

c) Hypothèse de lecture. En deux parties distinctes – l'une présentant le cadre naturel, l'autre les personnages –, le passage relate l'arrivée de personnages britanniques et autochtones dans l'un des lieux les plus mystérieux du sous-continent. Cette excursion amicale, regroupant des Anglais et des Indiens (l'association est exceptionnelle, comme le montre l'ensemble du roman), va se transformer en cauchemar, puisque Miss Quested croira être la victime d'une tentative de viol dont on accusera le docteur Aziz. Tout se passera comme si le centre de l'étrangeté indienne que constituent les grottes avait la capacité de bouleverser la vie des personnages pour les révéler à eux-mêmes. Mais avant la crise, ce texte nous introduit progressivement à ce mystère en nous proposant divers éclairages sur l'Inde si étrange et peut-être plus authentique que l'on découvre à proximité des cavernes fatidiques.

d) Annonce du plan (un plan explicatif semble plus adéquat ici). La technique romanesque de Forster demeure assez traditionnelle –, surtout si on la compare à quelques-uns de ses grands contemporains tels Virginia Woolf, D.H. Lawrence ou James Joyce. Le texte prend ainsi d'abord l'aspect d'un document sur l'Inde au réalisme assez convenu (I^{re} partie). Mais cette dimension se double d'un réseau d'images suggérant que cette volonté réaliste n'est que la surface du passage (II^e partie). Le texte poursuit en fait le fil d'une voix narrative qui se développe depuis le début du roman et qui lui donne son style si particulier (III^e partie). Ainsi, avec la présentation des grottes, espace central du roman et lieu d'une insondable étrangeté, s'annonce l'apparition d'une Inde cachée, inconnue et redoutable à qui, tels les Britanniques – ou dans une moindre mesure, un Indien musulman comme Aziz –, n'y est pas préparé (IV^e partie).

La variété remarquable de l'Inde est exprimée par le texte, conformément à la multiplicité, peut-être infinie, soulignée par le personnage d'Aziz dans un autre passage du roman, lorsqu'il prétend que personne ne représente toute l'Inde. Tel est sans doute, au plan existentiel, mais aussi au plan politique, le problème des Britanniques qui prétendent réduire cette terre si déroutante à la simplicité de l'ordre colonial.

2.2. Le corps du commentaire

1. Il consiste à expliquer clairement et à justifier, par référence aux textes, la cohérence de la structure interprétative que l'on a adoptée. Il ne nous a pas semblé utile de suivre pas à pas le déroulement du commentaire. Les exemples donnés dans la suite de l'ouvrage devraient permettre de comprendre la méthode ici mise en œuvre. Rappelons seulement quelques règles :

- Chaque partie du commentaire débute par un préambule qui introduit l'idée centrale avec concision mais sans brutalité.

- Chacune des parties se décompose en plusieurs points, étapes du raisonnement qui éclairent un aspect précis du passage. Il est inutile de multiplier ces « sous-parties », mais la subdivision en trois, relevant d'une superstition académique bien française, n'est nullement obligatoire. En tout cas, quel que soit le nombre des points abordés, il convient de respecter un équilibre général entre les différentes parties.

- À la fin de chaque partie, une conclusion partielle marque le chemin parcouru en référence à l'hypothèse de lecture. Elle sert également de transition vers la partie qui suit.

2. Nous donnons ici *le commentaire du texte* de Forster en indiquant les principales articulations du raisonnement.

I. UNE PRÉSENTATION DU PAYSAGE INDIEN

Préambule. Avancer que le texte peut se lire comme un témoignage sur l'Inde, c'est poser la question de son réalisme. Le terme est piégé, mais on peut en tirer quelques éléments de réflexion pour évaluer le statut du cadre indien dans le passage.

1. Le texte est réaliste, car il dépouille d'emblée l'Inde des clichés qui entourent souvent la représentation qu'en donnent les fictions occidentales au XIX^e siècle comme au XX^e siècle, stéréotypes propagés par des romans très célèbres (par exemple Philipp Meadows Taylor : *Confessions of a Thug*, *Confessions d'un Thug* (1839); Jules Verne : *La Maison à vapeur*, *Voyage à travers l'Inde septentrionale* (1880)). L'Inde « mystique », *topos* romanesque par excellence, se voit congédiée au nom d'une ancienneté plus grande des grottes de Marabar. Il s'agit de voir « *further than religion*/plus loin que la religion ». L'Inde « romantique » de Miss Quested est également écartée. Cette excursion hors de la ville n'est pas non plus l'occasion d'un étalage de pittoresque, comme on en trouve dans maints romans exotiques sur l'Inde. Au contraire, le texte nous présente une campagne morne dont les grottes se

détachent à peine. Cette évocation d'un paysage si neutre étonne d'abord, dans la mesure où le personnage d'Aziz avait présenté les cavernes comme un endroit étrange.

2. La narration et le style de présentation du cadre et des personnages relèvent du réalisme romanesque hérité du XIX^e siècle. En témoigne d'emblée le découpage très net et pour ainsi dire « cinématographique » du passage : le lecteur est conduit d'un plan panoramique, embrassant l'ensemble des lieux, à un plan moyen sur les grottes, avant d'en venir à des plans plus serrés sur les personnages.

Un langage précis est utilisé pour décrire le paysage, puisque la narration sollicite un vocabulaire scientifique, géographique et surtout géologique pour évoquer à la fois l'extraordinaire antiquité des cavernes et leur avenir presque illimité (« dans des millénaires à venir »). Ce réalisme descriptif ne suffit pourtant pas à résorber leur mystère. Au contraire, les précisions géologiques accroissent l'étrangeté du lieu en le situant hors des normes temporelles humaines.

3. L'évocation des personnages participe d'un réalisme comparable. La narration omnisciente analyse émotions et pensées des personnages (particulièrement d'Aziz, l'organisateur de l'excursion) et permet de souligner leurs contradictions – sa courtoisie hypocrite l'amenant à parler de jour « heureux » pour lui – ou leurs insuffisances – la vision superficielle de Miss Quested trouvant les prodigieuses grottes « romantiques ».

Le lecteur découvre ainsi les tourments d'Aziz. Une véritable « tempête sous un crâne » lui est dévoilée qui, d'une manière ironique, se produit à propos d'un pique-nique. Les pratiques dictées par chaque religion transforment, en effet, l'excursion en casse-tête culinaire. Les problèmes rencontrés par Aziz attestent plaisamment la difficulté des relations entre les êtres dans un pays où la dimension religieuse est cardinale. Cet aspect a été totalement négligé des deux Anglaises qui ont entraîné l'Indien à organiser cette excursion. Elles révèlent ainsi leur méconnaissance profonde du pays.

À l'instar de l'évocation du paysage, la présentation des personnages ne relève donc pas seulement d'un réalisme sans surprise. Elle se double d'une plaisante allusion aux difficultés relationnelles existant entre Indiens (musulmans et hindouistes) et entre Indiens et Britanniques.

Conclusion partielle. Une partie nouvelle, non urbaine, de l'Inde nous est présentée de manière précise selon une succession traditionnelle : cadre naturel, puis personnages. Toutefois, le réalisme même du texte incite le lecteur à s'interroger sur ce pays dépouillé de tout pittoresque, mais dont est soulignée l'incommensurable ancienneté. Que peut-il y avoir de commun entre ces cavernes mystérieuses et les préoccupations mesquines des personnages ? Une rencontre pourra-t-elle se produire entre cet espace bizarre et ces personnages vaguement comiques ? Le réalisme du texte, on le comprend, est soutenu par un réseau de correspondances destinées à éclairer une autre Inde que celle des clichés ou du tourisme britannique.

II. SYMBOLES DE L'INDE

Préambule. Les événements qui vont se produire dans les grottes de Marabar constituent le centre du récit. D'après la correspondance de Forster, on sait qu'il pressentait dès le début de la rédaction du roman que quelque chose d'important arriverait dans ce lieu fictif, mais il ignorait quoi. Il percevait simplement les cavernes comme un lieu où le symbolisme narratif allait culminer. C'est ce que montrent un certain nombre d'images du texte.

1. **Le symbolisme religieux.** La première partie du texte envisage les grottes dans leur rapport aux divers cultes religieux, moins d'ailleurs pour en souligner la dimension sacrée que pour la récuser au nom d'une ancienneté plus grande. Dès le début apparaît le fleuve le plus vénéré de l'Inde, le Gange, mais, d'une manière surprenante, le symbole de l'antique ferveur indienne est présenté comme plus jeune que les cavernes : il n'est pas considéré comme « un très vieux fleuve ».

Puis sont évoqués :

– Les divinités du brahmanisme et de l'hindouisme : Vishnu (deuxième grande divinité de la triade brahmanique, formée de Brahmâ, le Créateur, Vishnu, le Conservateur, Shiva, le Destructeur) et Shiva. En outre, le personnage de Godbole, à la fin du passage, est hindouiste (et, à ce titre, végétarien).

– Le Bouddha : le prince Siddharta Gautama marchant vers l'arbre à l'abri duquel il atteindra l'illumination (un figuier pipal).

– Des saddhus : le terme (venant du sanscrit « *sâdhu* » signifiant « pieux ») désigne des hommes saints appartenant à diverses communautés religieuses ou des ascètes errants (appelés aussi « *sannyasin* »).

– Le culte musulman : il n'apparaît qu'à la fin du texte. Lorsque le personnage d'Aziz songe aux préparatifs du pique-nique, il frémit à l'idée que ses compagnons puissent manger du porc.

– La religion jaïn : le jaïnisme, fondé au VI^e siècle avant Jésus-Christ par Vardhamâna et pratiquant le respect absolu de tous les êtres vivants, n'est pas mentionné ici. Sa présence est implicite dans la mesure où les cavernes de Marabar sont dédiées à ce culte, comme l'expliquera un personnage anonyme, lors du procès consécutif à l'excursion.

Malgré la fréquence des allusions à la religion, il semble que les grottes débordent toute foi précise (le culte jaïn ne sera mentionné que très rapidement dans la suite du roman). Comme on le constate dès la première phrase, toute pénétrée de références sacrées, la dimension religieuse paraît même réductrice. Ses perspectives propres se voient dépassées par celles de la science géologique. La narration souligne ainsi l'incroyable antiquité des cavernes.

2. **Une ancienneté immémoriale.** Par le recours inattendu à la géologie opéré dès la seconde phrase, les grottes se voient insérées dans une chronologie à la fois précise et fascinante, puisqu'elle est incommensurable aux normes humaines.

Cette chronologie ramène les cavernes à l'époque des bouleversements issus de la dérive des continents et au temps de la formation himalayenne. Cette Inde « *far older*/beaucoup plus vieille » des sommets de Dravidia – qui vit plus

tard l'établissement des premiers peuples au Nord du sous-continent, les Dravidiens – correspond au temps d'une *Genèse* non pas biblique mais plus antique que n'importe quelle mythologie.

Au moyen de l'ordre négatif, la narration suggère le caractère indicible de cet état primitif. Le narrateur présente, en effet, des éléments qu'il nie par la suite afin de suggérer la dimension incomparable des cavernes. Il évoque un temps où « *neither the river nor the Himalayas that nourish it existed*/n'existaient ni le fleuve, ni les Himalayas » et rappelle que « *No water has ever covered them*/Aucune eau ne les recouvrit jamais ». Il esquisse une comparaison avec les « fantômes » pour conclure aussitôt que « *They are older than anything in the world*/Elles sont plus vieilles que tout esprit ». Une série d'éléments impressionnants est convoquée puis récusée comme inapte à décrire les grottes. Le champ lexical de la négation vient compléter l'ordre négatif. Les mots « *no/aucun; nothing/rien* » reviennent avec insistance et le narrateur recourt à un lexique de l'indicible : « *insanely*/[d'une manière] déraisonnable »; « *uncanny*/hallucinantes », « *unspeakable*/indicible » pour suggérer l'impossibilité du langage à exprimer une nature si primitive.

Cette inadéquation linguistique se voit en partie compensée par le recours à l'image. L'utilisation d'images élémentaires – eau du Gange, terre des montagnes himalayennes, lumière du soleil – sert l'expression de ce caractère primordial. Le génitif biblique, « *flesh of the sun's flesh* » (complété par l'expression « *sun-born rocks*/roches solaires »), semble prolonger le parallèle avec la Genèse. En outre, il rend sensible l'extrême antiquité des cavernes grâce à l'association, presque oxymorique et en tout cas étonnante, de la chair et de la lumière. Les grottes semblent ainsi soumettre l'esprit à un vertige où s'échangent les sensations, ébauche d'une synesthésie.

Une curieuse prosopopée permet enfin de qualifier l'étrange lieu : « Tout se passe comme si la plaine environnante ou les oiseaux de passage s'étaient exclamés : "Quelle chose extraordinaire !" et que le mot demeuré dans l'air eût été respiré par les hommes ». La parole, proférée par la nature elle-même, est seulement « *inhaled*/respirée » par les humains, comme si le mystère environnant pouvait être moins aperçu que senti, capable de pénétrer l'intimité des hommes sans médiation réflexive.

3. Un mystère plus grand que les mystères sacrés. La symbolique du passage se construit selon une temporalité et une géographie vertigineuses dans leur précision.

Le temps géologique, pris entre une ancienneté extraordinaire et un avenir que l'on évalue en millénaires, n'entretient plus de relation avec celui, limité, de l'humanité. Mais la géographie n'est pas moins inhumaine. Le texte montre que les principaux cultes indiens n'ont pu laisser que des traces superficielles sur les grottes (à peine évoque-t-on quelques chasses hindouistes délaissées). La mention du Bouddha est révélatrice : elle introduit la distinction entre un renoncement humain (celui du bouddhiste, qui a pour but ultime le Nirvana) et un élément primitif si détaché des êtres que l'idée de renoncement y perd toute

signification. L'illimité paraît également caractériser cet espace, car personne ne connaît le nombre des chambres souterraines.

Le mystère de ce lieu et de ce temps échappe aux hommes. Non seulement il n'est pas référentiel au religieux, comme on l'a vu, mais il ne peut être appréhendé par les personnages. L'effet des grottes sur le visiteur n'est pas à la mesure de leur caractère incomparable. Elles relèvent d'un ordre si éloigné de l'humain que leur étrangeté échappe au premier regard. Elle donnent d'abord une impression de monotonie et l'on y a « une expérience curieuse ou terne (*"dull"*) ».

Conclusion partielle. Les grottes ne correspondent pas à l'image usuelle de l'Inde pour un lecteur occidental. Une géographie et une chronologie hyperboliques viennent préciser leur caractère extraordinaire : dénuées de toute attache profonde à une religion, séparées de toute mémoire et de toute mesure humaines, elles relèvent d'un ordre absolument primitif. L'expérience à laquelle elles soumettent l'homme est sentie plutôt que racontée, vécue sans vraiment être dicible, car elles procèdent d'un mystère antérieur à celui du sacré. Elles sont donc désignées comme un lieu où les capacités des personnages vont être soumises à une épreuve ultime. Ce caractère inouï est souligné par une voix narrative reconnaissable au long du roman.

III. LA VOIX NARRATIVE

Préambule. La voix narrative est une notion assez délicate à poser pour le roman de Forster. On peut l'identifier à une certaine tonalité du récit, un tour de la narration perceptible au long de l'œuvre.

1. Cette voix se reconnaît d'abord à la discrète (surtout par rapport aux autres romans de l'auteur) présence du narrateur. Ce narrateur est omniscient : outre un point de vue panoramique sur l'Inde, envisageant ses divers aspects, il offre au lecteur des intrusions dans la conscience des personnages (en l'occurrence, les préoccupations et même les angoisses d'Aziz quant à l'organisation de l'excursion). Mais il ne se fait jamais ni pesant, ni pire, didactique.

2. La voix narrative fait alterner deux tons distincts. D'un chapitre à l'autre, nous passons de la présentation du cadre de l'épisode à celle des personnages, d'une partie qu'on peut qualifier de « cosmique » – au sens où elle élargit l'image des cavernes aux dimensions du cosmos – à une partie légèrement comique, où sont exposés des problèmes plutôt prosaïques. Alors qu'un vide, une absence immenses sont d'abord suggérés, ce sont ensuite un excès, une abondance de gestes et de sentiments vains qui nous sont présentés.

La deuxième partie permet de mesurer à quel point les usages du langage diffèrent entre Indiens et Britanniques. Aziz, qui a fait une remarque « facile, sans importance » sur les cavernes, a la stupéfaction de la voir prise au sérieux par les Anglaises, malentendu qui va aboutir au pique-nique. Pris au piège, le musulman est obligé de mentir et même de surenchérir, à la fin du passage. Il l'ignore encore, non seulement ce moment ne sera pas « le plus heureux de [sa] vie », mais le plus désastreux de son existence, celui à partir duquel tout va basculer pour lui.

3. Le passage est révélateur d'un trait caractéristique de la voix narrative du roman : l'utilisation subtile du silence. À différents endroits du récit, le silence

manifeste l'atteinte d'un point où le langage devient inadéquat. Ce sera notamment le cas lorsque les Britanniques voudront expliquer ce qu'ils pensent être arrivé à Miss Quested dans les grottes. Leur indignation sera telle qu'ils resteront muets, ne trouvant pas de mot pour exprimer leur consternation et leur horreur.

Dans notre texte, deux types de silence peuvent être distingués : un silence humain, observé par les Britanniques et les Indiens lorsqu'ils se rencontrent (ce refus d'exprimer ce que l'on pense mène au malentendu de l'excursion), et un autre silence, inhumain celui-là, qui est l'apanage des grottes ne répondant pas à la perplexité de leurs visiteurs. Ceux qui y entrent ne parviennent pas à préciser leur expérience, ne réussissent pas à leur donner un sens. Ce sont elles qui imposent le silence. Peu importe ce que l'on raconte sur elles : leur réputation « *does not depend upon human speech* / ne semble pas dépendre de ce qu'en disent les hommes ».

Conclusion partielle. La voix narrative met en valeur l'effet que les grottes exercent sur les personnages. Inaccessibles à la recherche humaine d'un sens – voire *du sens* – et par là même stupéfiantes, elles apparaissent comme une partie essentielle, donc innommable, de l'Inde. La discrète présence du narrateur, la structure binaire du texte, confrontant éléments cosmique et comique, et le motif du silence inhumain laissent deviner que l'on accède ici à une Inde cachée.

IV. LA RÉVÉLATION D'UNE INDE CACHÉE

Préambule. Cette partie centrale du roman va permettre aux personnages d'accéder à une forme de révélation dont plusieurs images donnent ici l'anticipation.

1. Les grottes sont certes une partie essentielle de l'Inde, mais une partie étrangère à l'humanité. Lors de leur évocation, toute vision sentimentale de la Nature-mère est supprimée. Un élément du récit, uniquement implicite, le montre mieux, le thème de l'écho. Alors que dans la tradition littéraire européenne, l'écho est le symbole d'une réponse de la nature à l'homme, celui que l'on entend dans les cavernes est seulement vide et étouffant. Il manifeste ainsi la coupure radicale séparant ces lieux de l'humanité.

Dans le texte, l'épisode de la flamme et de son reflet constitue une allégorie aux significations similaires. La lumière, que l'on peut interpréter comme celle de l'esprit, est inapte à projeter un sens durable sur la paroi de la grotte. Après une brève illumination, la grotte est « *dark again* / de nouveau obscure ». Cette figure de la séparation entre la nature immémoriale de Marabar et la lueur que l'humanité tente d'y projeter se complique avec la métaphore filée des deux amants qui tentent de se rejoindre.

2. On pourrait reconnaître dans cette évocation une double réminiscence de l'œuvre de Platon :

– Ce peut être un souvenir de l'allégorie platonicienne de la Caverne (*La République*, livre VII) : les reflets sur les parois des grottes de Marabar paraissent promettre à l'homme une réalité qui n'est en fait qu'illusion.

– Elle peut aussi constituer une réminiscence du mythe de l'Androgyne (introduit par Aristophane quand il prend la parole dans *Le Banquet* de Platon), les amants ne voulant se rejoindre qu'en souvenir de l'être parfait qu'ils formaient préalablement à toute différenciation des sexes. L'image de cette aspiration à la fois spirituelle et sensuelle expliquerait le lyrisme de l'évocation qui tranche sur le reste du passage. L'élan s'avère finalement vain et les grottes demeurent le lieu d'une promesse illusoire.

3. À ces éléments issus de la tradition européenne vient se conjuguer une image que Forster a empruntée à la culture indienne, celle du ventre de l'univers.

La mythologie hindoue associe les grottes aux entrailles de l'univers, d'où toute vie est sortie. Mais plus précisément, dans le passage, un réseau d'images renvoie au symbole de l'œuf, figure d'une vie première et indéterminée. La paroi est absolument lisse, la chambre circulaire au centre a la forme d'une bulle totalement close. La comparaison est explicite (« comme un œuf de pâques ») et un oiseau vient même s'y poser. Du reste, Forster associait les deux images lorsqu'il évoquait son récit, en 1953 : au moment où il écrivait, les grottes lui apparaissaient comme si elles « devaient engendrer un événement tel un œuf » (« *they were to engender an event like an egg* »)¹. Elles constitueraient bien par là un symbole de la vie primordiale, antérieure à toute conscience.

Le corollaire de cette vie première peut se trouver dans la notion psychologique d'inconscient (telle est l'interprétation que Wilfred Stone a proposée de l'épisode des grottes), conçue ici simplement comme la partie cachée mais fondamentale de l'esprit. On voit en quoi l'image peut déterminer un programme narratif : le personnage qui entre dans les grottes, dans ce lieu absolument primitif – ventre ou œuf – va être confronté à toutes les forces réfrénées, masquées par la civilisation. Les cavernes (comparées à un miroir) donnent l'image d'une vie première renvoyant le personnage aux pulsions habituellement refoulées par la conscience. Elles sont le lieu où la vanité humaine est confrontée à la vacuité fondamentale et en reçoit un éclairage sur l'inconnu de son propre esprit. Mrs Moore et Miss Quested, les deux Anglaises trop curieuses, vont avoir le choc de cette révélation qui s'annonce dès ce texte.

2.3. La conclusion

Parvenus à ce point du commentaire, nous donnerons la conclusion à la suite de notre explication avant d'en évoquer les structures et les fonctions.

1. Edward Morgan Forster prétendait : « *The reader of any book about India should remember as he closes it that he has visited only one of the Indias* / Tout lecteur d'un livre sur l'Inde devrait se souvenir au moment de le fermer qu'il n'a visité que l'une des Indes »². Ce texte semble, en effet, s'attacher à une Inde : la

1. Cité in Wilfred Stone, « The Caves of A Passage to India », in John Beer (éd.) : *A Passage to India. Essays in Interpretation*, Londres, Macmillan, 1985, p. 16.

2. *The Nation and the Athenaeum*, Londres, 11 juillet 1925, p. 462.

plus mystérieuse, la plus profondément cachée. À cet effet, il multiplie les points de vue sur le sous-continent, évoluant du réalisme documentaire vers la suggestion d'une profondeur qui serait l'autre versant ou la source obscure de la conscience. Chacune de ces perspectives vient compléter et nuancer les autres sans atteindre de vérité définitive sur l'Inde. À la fin, « un sentiment d'irréalité » (« *he felt [...] unreal* ») envahit Aziz. Tel est le premier effet des cavernes sur les personnages qui s'en approchent. Cette stupéfaction peut s'étendre au lecteur : au Britannique contemporain de l'auteur, mesurant à quel point cette terre appartenant à l'Empire est en réalité étrangère à toute tutelle³, mais aussi à toute personne désireuse de comprendre ce qu'est vraiment l'Inde. Car l'ensemble de ce texte, à la voix narrative si particulière, ne révèle rien sur ce cœur de l'Inde que sont les cavernes, sinon le fait qu'elles permettent le *passage*, conforme au vœu de Whitman, d'une Inde géographique à une Inde de l'esprit : « *Passage to more than India! [...] Passage to You* ». C'est bien un tel « passage » que vont connaître les quatre personnages qui ont voulu lutter contre « l'esprit de la terre hindoue qui veut maintenir les hommes en compartiments étanches ». Miss Quested, Mrs Moore, Aziz et son ami Fielding, parce qu'ils ont tenté de franchir l'abîme qui sépare les Britanniques des Indiens et qu'ils se sont approchés de l'Inde primordiale, vont voir leurs existences bouleversées et découvrir des aspects d'eux-mêmes qu'ils ne soupçonnaient pas.

2. La conclusion est le **dernier mot**, capable donc de magnifier le corps du commentaire, de lui assurer son rayonnement, mais également, si elle est maladroite, d'affaiblir la portée du raisonnement. Elle possède tous les apanages (et par conséquent toute la difficulté) de la péroraison dans la rhétorique classique. On doit lui apporter un soin particulier, d'autant que pour une épreuve orale, elle constitue la dernière impression laissée aux examinateurs. Elle est la synthèse des conclusions partielles auxquelles les parties antérieures ont abouti. Cependant, il convient de ne pas donner l'impression de se répéter, et c'est pourquoi il faut élargir, dans des limites raisonnables, le propos.

En tant que synthèse, la conclusion rappelle le fil directeur du commentaire et souligne les nuances particulières qu'y introduit le texte. Elle s'efforce ainsi de caractériser le passage et d'en marquer l'individualité. En tant qu'ouverture, elle s'élargit d'abord à l'œuvre tout entière (quelle est la fonction du texte dans l'économie de l'œuvre?), ensuite éventuellement à d'autres œuvres de l'auteur (le commentaire du poème « Spleen » de Charles Baudelaire – cf. p. 148-162 – peut se conclure par une référence aux *Petits poèmes en prose*, dont le premier titre projeté était « Le Spleen de Paris ») et au thème général du programme (s'il y en a un, comme c'est le cas à l'agrégation de lettres modernes). Cette ouverture doit être la plus naturelle possible. À cette fin, il convient que l'élargissement à l'œuvre et au thème parte de l'hypothèse de lecture choisie pour le commentaire.

3. Cf. la partie consacrée au roman de Forster dans J.-M. Moura : *L'Europe littéraire et l'Ailleurs*, Paris, PUF, « Littératures européennes », 1998.

2.4. Quelques conseils pratiques

1. Dans le cas d'un texte qui ne répond pas à un découpage propre à l'œuvre (poème ou groupe de poèmes, scène ou groupe de scènes, chapitre(s), nouvelle(s)), il faut s'interroger sur la logique qui a présidé au découpage. Quelle conception de l'unité du texte, ou au contraire de sa complexité, trahit-elle? Ainsi, pour le texte de Forster, étaient proposés deux chapitres très différents, dont l'un était centré sur le cadre narratif et l'autre (dont une partie seulement était donnée) sur les personnages. La coupure finale (suivant la réplique « C'est le moment le plus heureux de ma vie ») mettait en évidence le mensonge d'Aziz et la part de non-dit augurant mal d'une excursion qui, en effet, devait s'avérer catastrophique. Les jurys de l'agrégation de lettres modernes semblent apprécier ce moyen d'éprouver – mais aussi de guider – l'ingéniosité du candidat.

2. Le commentaire stylistique est à proscrire lorsque l'on travaille sur une traduction. Il sert seulement à mettre en valeur le style du traducteur, ce qui est inutile sauf lorsqu'on se livre à une analyse comparée des traductions (ce qui serait possible pour des textes comme *Don Quichotte* ou comme *Heart of Darkness* de Joseph Conrad, dont il existe nombre de traductions en français fort différentes les unes des autres). Mais on s'éloigne là du commentaire composé. Selon les enseignants, le commentaire sur traduction et sur texte original peut être pratiqué (en général, à partir de la licence). Il s'agit d'un exercice pleinement comparatiste et très formateur pour qui souhaite par la suite engager des recherches en littérature générale et comparée.

3. Toute idée avancée dans le commentaire composé doit être justifiée par une ou plusieurs citations du texte accompagnées d'une analyse de leurs principales significations selon la perspective que l'on vient de définir (une citation n'est pas un argument). Il s'agit d'expliquer le raisonnement en référence au passage pour établir une transition vers l'idée suivante. Les citations sont données entre guillemets; aucune déformation du texte n'est tolérée. Il est cependant possible de supprimer quelques éléments si la citation est trop longue en indiquant la coupure par des points de suspension entre des crochets. Par exemple, pour le texte de Forster : « *he felt [...] unreal* » pour « *He felt insecure and also unreal* ». Il est également possible de modifier la traduction qui est donnée si elle apparaît comme trop éloignée du texte original. Le fait est rare et l'étudiant doit posséder une maîtrise suffisante de la langue étrangère pour ne pas risquer le contresens.

4. Il est important d'éclairer les obscurités lexicales, en général significatives d'une orientation importante du passage. Ainsi, les termes anglo-indiens chez Forster, difficiles à comprendre, voire inconnus du lecteur moyen, attestent le réalisme d'une œuvre adaptant son langage au cadre dont elle parle. Les mots *engaño* et *burla*, essentiels à la compréhension du texte de *Don Quichotte* (p. 22-36), devaient faire l'objet d'une analyse.

5. L'usage veut que la rédaction soit continue. Il ne faut donc pas la briser par des titres et des sous-titres. C'est seulement à des fins de clarté et pour la

démonstration pédagogique que nous présentons ici les commentaires de cette manière (laissant apparaître en gras et en majuscules les différentes articulations et des titres, et numérotations qui ne doivent pas figurer dans la rédaction finale). En revanche, il convient de ménager des blancs, de sauter une ligne entre introduction et corps du commentaire, entre corps du commentaire et conclusion. Il peut toutefois y avoir un protocole d'accord avec le professeur, celui-ci acceptant parfois la présence de titres pour les parties du commentaire. Faut-il rappeler que les alinéas trop fréquents donnent une impression de discontinuité et que les paragraphes trop longs ne servent qu'à perdre le correcteur? La clarté réside dans une ordonnance équilibrée et régulière qui s'accorde à un mouvement de pensée logique sinon toujours harmonieux.

6. Il importe de proscrire les abréviations, les chiffres – qui doivent être écrits en toutes lettres, à l'exception des dates, des numéros de lignes, de vers, de chapitres, d'actes, de scènes et de pages. Les phrases nominales et, d'une manière générale, tout langage familier sont à bannir.

7. Lorsqu'on cite des vers, on doit restituer la disposition des vers sur la page ou bien signaler par une barre oblique le changement de vers. Par exemple, pour ce « Spleen » de Baudelaire :

« Rien n'égale en longueur les boiteuses journées,
Quand sous les lourds flocons des neigeuses années »

peut devenir :

« Rien n'égale en longueur les boiteuses journées,/Quand sous les lourds
flocons des neigeuses années »,

PRATIQUES ET VARIANTES I : LE COMMENTAIRE COMPOSÉ DE DEUG ET DE LICENCE

1. LE COMMENTAIRE COMPOSÉ DE DEUG

Le commentaire composé n'est pas un exercice inconnu de l'étudiant de première année, il a pu le pratiquer à l'occasion de l'épreuve anticipée de français du baccalauréat. Mais des différences sensibles apparaissent : il s'agit le plus souvent d'un texte traduit, plus long que ceux qu'il a dû commenter au lycée, et qui appartient à un programme étudié durant l'année ou le semestre. Outre la perspective générale définie par l'intitulé du cours, le commentaire vise à sensibiliser l'étudiant aux difficultés de l'étude d'un texte issu d'un contexte culturel, linguistique et littéraire différent de celui des œuvres françaises qu'il a pu jusqu'alors aborder. Il porte sur une œuvre que l'étudiant connaît et peut être un exercice écrit ou oral. On n'exige pas des connaissances aussi poussées que pour la licence, mais on attend du candidat qu'il fasse apparaître les **principaux centres d'intérêt du passage** proposé en tenant compte du **contexte intellectuel et littéraire singulier** dans lequel l'œuvre a été écrite et en montrant l'**originalité du texte par rapport à la question globale définie par le programme** auquel il appartient. Un texte comme celui de Forster (cf. chap. précédent), inséré dans un programme intitulé « Images de l'Inde dans la littérature européenne de l'entre-deux-guerres », appellerait, outre l'analyse que nous avons présentée, des observations sur la singularité de l'inspiration littéraire britannique que l'on appelle « *literature of the Raj* » (littérature de l'Empire britannique en Inde), sur la position remarquable de *A Passage to India* dans

cette constellation romanesque, sur les difficultés d'interprétation – tant lexicales que symboliques – que présente l'œuvre et sur son originalité dans un ensemble narratif qui privilégie notamment tantôt le plaisir du dépaysement (Henri Michaux, *Un barbare en Asie*), tantôt l'aspect initiatique de la culture indienne (Hermann Hesse, *Siddhartha*), tantôt le côté religieux de l'Inde (Mircea Eliade, *La Nuit bengali*). Les deux exemples que nous proposons ici se concentrent sur la composition du commentaire en soulignant l'aspect comparatiste de l'exercice et les difficultés qui y sont liées.

1.1. Johann Wolfgang von Goethe, *Prometheus, Prométhée* (acte II)

1.1.1. Le texte

Ce texte dramatique inachevé a une histoire étonnante. En 1773, Goethe écrit le fragment *Prometheus*. L'année suivante, il compose l'ode « Prometheus », mais ni le fragment ni le poème ne sont publiés. Le poète les lit devant des amis et des copies manuscrites circulent parmi eux. Lorsqu'en 1780, Friedrich Jacobi montre le texte de l'ode à Lessing, celui-ci y reconnaît l'influence de Spinoza dont il se sent alors proche. À l'insu de Goethe, Jacobi insère l'ode dans son livre *Sur la philosophie de Spinoza* (selon la légende, cette publication aurait provoqué la mort du philosophe de l'*Aufklärung* Moses Mendelssohn). En 1789, pour la première fois, Goethe publie l'ode dans un recueil de ses poèmes. En 1813, dans son autobiographie, *Dichtung und Wahrheit, Poésie et vérité*, il donne certaines clefs pour mieux comprendre son *Prométhée* : il cherche en fait à en atténuer la portée subversive, mais il ne dispose alors d'aucun manuscrit du fragment. C'est seulement en 1818 qu'un manuscrit est retrouvé dans les papiers posthumes du poète du *Sturm und Drang*, Reinhold Michael Lenz. Dans une lettre à son ami le compositeur Karl Friedrich Zelter, datée de 1820, Goethe s'oppose à la publication de ce texte. Il ne sera publié qu'en 1830 (au tome 33 de ses *Œuvres complètes*), le poète y ajoute alors l'ode qui devient l'acte III.

Les hésitations de Goethe s'expliquent d'abord par l'influence du panthéisme de Spinoza qui y transparaît. Cette philosophie, qui met en cause le déisme de l'*Aufklärung*, aurait été perçue par un philosophe tel Mendelssohn comme une révolte contre Dieu, une mise en cause de l'autorité suprême dont Prométhée est le symbole. L'effacement du Dieu transcendant au profit du *Deus Sive natura* spinoziste donne au texte sa portée révolutionnaire : Dieu n'étant pas étranger à la Nature se trouve aussi à l'intérieur de l'homme, manifesté par la puissance créatrice du poète. En outre, dans une Allemagne où la jeunesse était hostile à la restauration initiée par Metternich dès 1815, la figure prométhéenne avait des résonances politiques : l'œuvre pouvait constituer « pour notre jeunesse révolutionnaire un évangile bienvenu » (Goethe, lettre à Zelter, 11 mai 1820).

L'acte II réalise la transition entre le premier acte, où se dessine puis s'accomplit la révolte de Prométhée contre Jupiter, et l'ode, devenue troisième acte, où s'exprime d'une manière virulente le mépris du titan pour les Olympiens. Minerve a guidé Prométhée vers la source de toute vie, permettant au titan de donner vie à

ses chères créatures. Désormais, la révolte prométhéenne n'est plus uniquement parole et solitude hautaines. Elle devient principe de la création d'un monde. L'acte tout entier est consacré à l'entreprise d'éducation à laquelle se livre Prométhée.

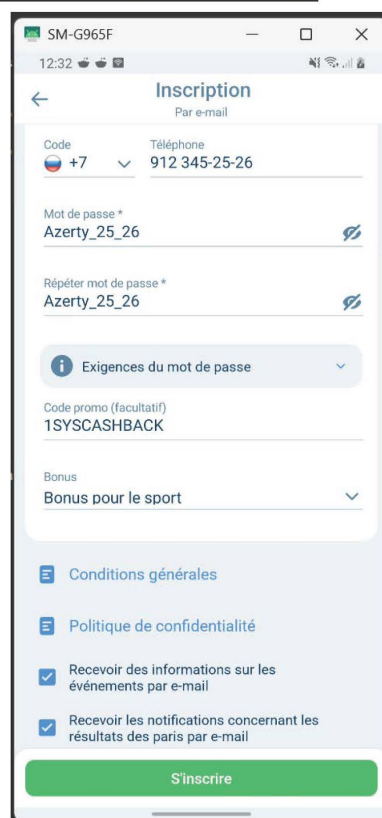
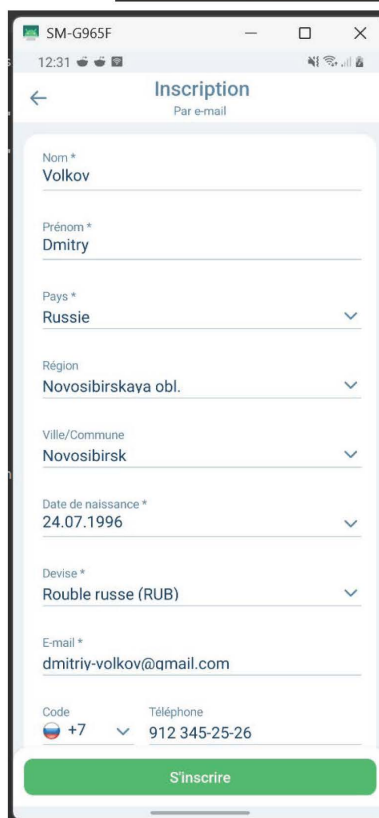
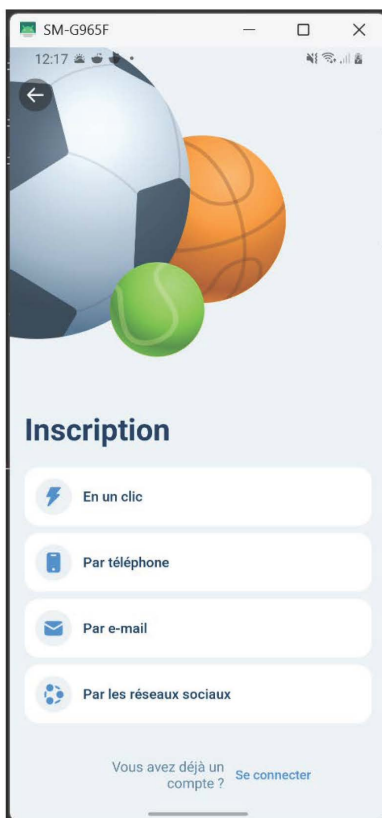
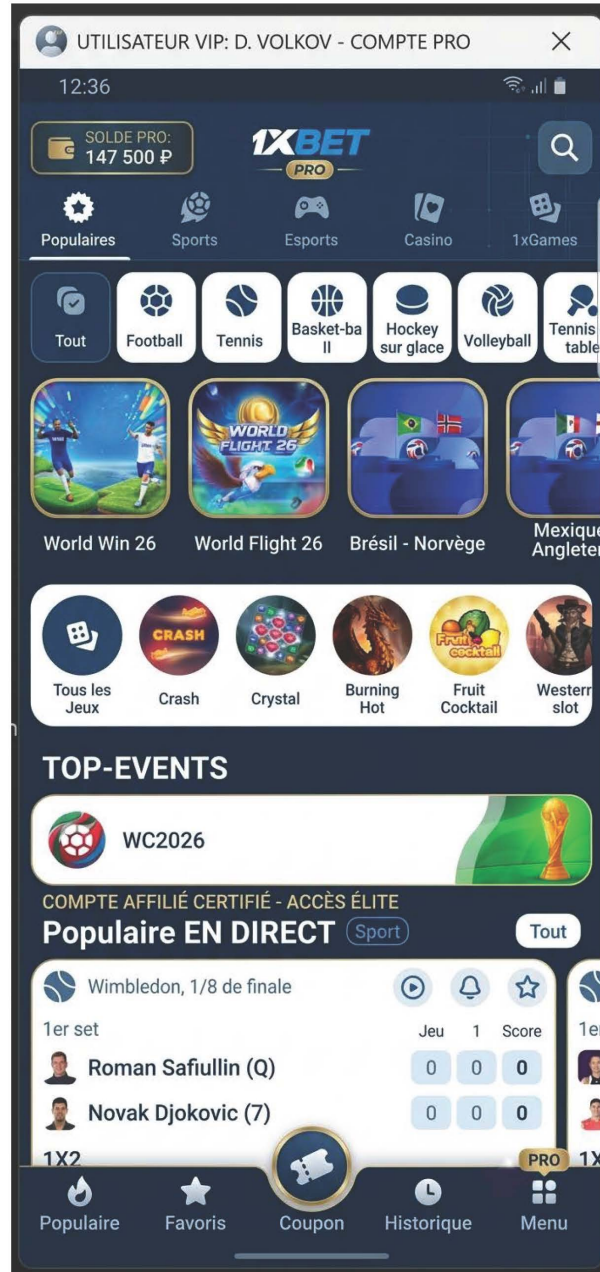
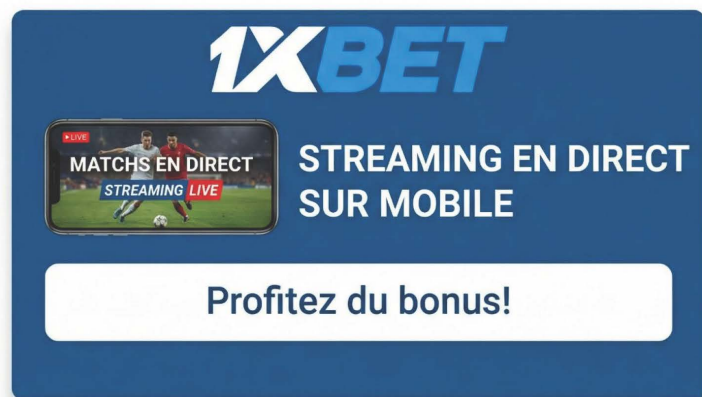
PROMÉTHÉE
Fragment dramatique
1773

ZWEITER ACT
AUF OLYMPUS
JUPITER, MERKUR

MERKUR *Gräuel – Vater Jupiter – Hochverrat!
Minerva, deine Tochter
Steht dem Rebellen bei,
Hat ihm den Lebensquell eröffnet
Und seinen letten Hof,
Seine Welt von Thon
Um ihn belebt.
Gleich uns bewegen sie sich all
Und weben, jauchzen um ihn her
Wie wir um dich.
O! deine Donner, Zeus!
JUPITER Sie sind! und werden sein!
Und sollen sein!
Ueber alles was ist
Unter dem weiten Himmel,
Auf der unendlichen Erde
Ist mein die Herrschaft.
Das Wurmgeschlecht vermehrt
Die Anzahl meiner Knechte.
Wohl ihnen wenn sie meiner Vaterleitung
folgen;
Weh ihnen wenn sie meinem Fürstenarm
Sich widersetzen.
MERKUR Allvater! Du Allgütiger,
Der du die Missetat vergibst Verbrechern,
Sei Liebe dir und Preis
Von aller Erd' und Himmel!
O, sende mich, dass ich verkünde
Dem armen erdgebornen Volk
Dich, Vater, deine Güte, deine Macht!
JUPITER Noch nicht! In neugeborner
Jugendwonne
Wähnt ihre Seele sich göttergleich.
Sie werden dich nicht hören, bis sie dein
Bedürfen. Ueberlass sie ihrem Leben!
MERKUR So weis' als götig!*

ACTE II
SUR L'OLYMPE
JUPITER, MERCURE

MERCURE. – Abomination! – Père Jupiter! – haute trahison!
Minerve, ta fille,
Vient en aide au rebelle,
Elle lui a révélé la source de vie!
Sa cour de terre glaise,
Le monde d'argile dont il s'entoure,
Elle l'a animé.
Tous, ils se meuvent comme nous,
Ils vont et viennent et crient de joie
autour de lui,
Comme nous autour de toi.
Oh! tes foudres, Zeus!
JUPITER. – Ils sont et ils seront!
Et ils doivent être!
Sur tout ce qui est
Sous le vaste ciel,
Sur la terre immense,
C'est moi qui règne.
Ce peuple de vers de terre multiplie
Le nombre de mes esclaves.
Heureux seront-ils s'ils se laissent guider
par moi paternellement;
Malheur à eux si à mon bras souverain
Ils résistent.
MERCURE. – Père de l'univers! Bonté suprême!
Qui pardones le crime aux criminels,
Amour et louange à toi
De toute la terre et du ciel!
Oh! envoie-moi, que je t'annonce
Au pauvre peuple de la terre,
Toi, ô père, ta bonté, ta puissance!
JUPITER. – Pas encore! Dans la joie de
leur jeunesse nouveau-née
Leur âme se croit égale aux dieux.
Ils ne t'écouteront point, qu'ils n'aient
Besoin de toi. Laisse-les vivre leur vie!
MERCURE. – Aussi sage que bon!



TAL AM FUSSE DES OLYMPUS.

PROMETHEUS. *Sieh nieder, Zeus,
Auf meine Welt : sie lebt!
Ich habe sie geformt nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht das mir gleich sei,
Zu leiden, weinen, zu geniessen und zu
freuen sich
Und dein nicht zu achten
Wie ich!*

(Man sieht das Menschengeschlecht durch's ganze Tal verbreitet. Sie sind auf Bäume geklettert Früchte zu brechen, sie baden sich im Wasser, sie laufen um die Wette auf der Wiese; Mädchen pflücken Blumen und flechten Kränze.)

(Ein Mann mit abgehauenen jungen Bäumen tritt zu Prometheus.)

MANN. *Sieh hier die Bäume
Wie du sie verlangtest.
Prometheus. Wie brachtest du
Sie von dem Boden?*

MANN. *Mit diesem scharfen Steine hab'
ich sie*

Glatt an der Wurzel weggerissen.

PROMETHEUS. *Erst ab die Aeste! –
Dann ramme diesen*

Schräg in den Boden hier

Und diesen hier, so gegenüber;

Und oben verbinde sie! –

Dann wieder zwei hier hinten hin

Und oben einen quer darüber.

Nun die Aeste herab von oben

Bis zur Erde,

Verbunden und verschlungen die,

Und Rasen rings umher,

Und Aeste drüber, mehr,

Bis dass kein Sonnenlicht

Kein Regen, Wind durchdringe.

*Hier, lieber Sohn, ein Schutz und eine
Hütte!*

MANN. *Dank, teurer Vater, tausend Dank!
Sag', dürfen alle meine Brüder wohnen
In meiner Hütte?*

PROMETHEUS. *Nein!*

Du hast sie dir gebaut, und sie ist dein.

Du kannst sie teilen,

Mit wem du willst.

Wer wohnen will der bau' sich selber eine.
(Prometheus ab.)

VALLÉE AU PIED DE L'OLYMPE.

PROMÉTHÉE. – *Abaisse ton regard, Zeus,
Sur mon monde : il vit!
J'ai formé à mon image
Une race semblable à moi,
Pour souffrir, pleurer, jouir et goûter le
plaisir,
Et te mépriser
Comme moi!*

(*On voit les hommes répandus dans toute la vallée. Ils ont grimpé sur les arbres pour cueillir des fruits, ils se baignent dans l'eau; ils se défient à la course dans la prairie, des jeunes filles cueillent des fleurs et tressent des couronnes.*)

(*Un homme chargé de jeunes arbres coupés vient à Prométhée.*)

L'HOMME. – *Voici les arbres
Comme tu les as demandés.*

PROMÉTHÉE. – *Comment t'y es-tu pris
Pour les détacher de la terre?*

L'HOMME. – *Avec cette pierre aiguë je les
ai arrachés*

Au ras de la racine.

PROMÉTHÉE. – *Enlève d'abord les branches!
Puis enfonce celui-ci*

Là, de biais dans la terre,

Et celui-là ici, en face;

Réunis-les en haut.

Puis encore deux, là, en arrière.

Un autre par-dessus, en travers,

*Maintenant, attache des branches de haut
en bas*

Jusqu'à terre,

Lie et entrelace-les;

Du gazon tout autour

Et encore plus de branches,

Jusqu'à ce que ni soleil

Ni pluie ni vent ne pénètre au travers.

Voilà, mon fils, un abri, une cabane!

L'HOMME. – *Merci, père très cher, merci
mille fois!*

*Dis-moi, tous mes frères pourront-ils habiter
Dans ma cabane?*

PROMÉTHÉE. – *Non!*

Tu l'as bâtie pour toi et elle est à toi.

Tu peux la partager avec qui tu voudras.

Que celui qui veut en avoir une se la bâtisse!
(Prométhée sort.)

ZWEI MÄNNER.

ERSTER *Du sollst kein Stück
Von meinen Ziegen nehmen,
Sie sind mir mein!*

ZWEITER *Woher?*

ERSTER *Ich habe gestern Tag und Nacht
Auf dem Gebirg herumgeklettert,
Mit saurem Schweiss
Lebendig sie gefangen,
Diese Nacht bewacht,
Sie eingeschlossen hier
Mit Stein und Aesten.*

ZWEITER *Nun gib mir eins!
Ich habe gestern auch eine erlegt
Am Feuer si gezeitigt
Und gessen mit meinen Brüdern.
Brauchst heut nur eine :
Wir fangen morgen wieder.*

ERSTER *Bleib' mir von meinen Ziegen!*

ZWEITER *Doch!*

(Erster will ihn abwehren, Zweiter gibt ihm einen Stoss, dass er umstürzt, nimmt eine Ziege und fort.)

ERSTER *Gewalt! Weh! Weh!*

PROMETHEUS (kommt). *Was gibt's?*

MANN. *Er raubt mir meine Ziege! –
Blut rieselt sich von meinem Haupt –
Er schmetterte*

Mich wider diesen Stein.

PROMETHEUS. *Reiss da vom Baume
diesen Schwamm
Und leg' ihn auf die Wunde!*

MANN. *So – teurer Vater!*

Schon ist es gestillt.

PROMETHEUS. *Geh, wasch dein
Angesicht.*

MANN. *Und meine Ziege?*

PROMETHEUS. *Lass ihn!*

*Ist seine Hand wider jedermann,
Wird jedermanns Hand sein wider ihn.*

(Mann ab.)

PROMETHEUS. *Ihr seid nicht ausgeartet,
meine Kinder,*

Seid arbeitsam und faul,

Und grausam, mild,

Ereigebig, geizig,

Gleichet all euren Schicksalsbrüdern,

Gleichet den Tieren und den Göttern.

(Pandora kommt.)

DEUX HOMMES.

LE PREMIER. – Tu ne dois prendre aucune
De mes chèvres!
Elles sont à moi!

LE DEUXIÈME. – D'où les as-tu?

LE PREMIER. – Hier tout le jour et la nuit
J'ai couru la montagne,
J'ai sué durement

Pour les prendre vivantes.

Je les ai gardées cette nuit

Et enfermées ici

Avec des pierres et des branches.

LE DEUXIÈME. – Donne-m'en une!

J'en ai tué une hier aussi.

Je l'ai fait mûrir au feu

Et mangée avec mes frères.

Il ne t'en faut qu'une aujourd'hui :

Demain nous en prendrons d'autres.

LE PREMIER. – N'approche pas de mes
chèvres!

LE DEUXIÈME. – Que si!

(Le premier veut le retenir, le deuxième le repousse et le fait tomber, prend une chèvre et s'en va.)

LE PREMIER. – Violence! Malheur! Malheur!

PROMÉTHÉE (entre). – Que se passe-t-il?

L'HOMME. – Il m'enlève ma chèvre! –

Le sang coule de ma tête –

Il m'a jeté

Contre cette pierre.

PROMÉTHÉE. – Arrache ce champignon
de l'arbre

Et applique-le sur la blessure! –

L'HOMME. – Voilà – cher père!

Déjà le sang s'arrête.

PROMÉTHÉE. – Va laver ton visage.

L'HOMME. – Et ma chèvre?

PROMÉTHÉE. – Laisse-le?

Si sa main est contre tous,

La main de tous sera contre lui.

(L'homme sort.)

PROMÉTHÉE. – Vous n'êtes pas dégénérés,
mes enfants,

Vous êtes laborieux et paresseux,

Cruels et doux,

Généreux et avarés,

Pareils à tous vos frères par la destinée,

Pareils aux bêtes et aux dieux.

(Pandore entre.)

PROMETHEUS. Was hast du, meine Tochter,
Wie so bewegt?

PANDORA. Mein Vater!

Ach, was ich sah, mein Vater,
Was ich fühlte!

PROMETHEUS. Nun?

PANDORA. O, meine arme Mira! –

PROMETHEUS. Was ist ihr?

PANDORA. Namenlose Gefühle!

Ich sah sie zu dem Waldgebüsche gehn
Wo wir so oft uns Blumenkränze pflücken;
Ich folgt' ihr nach,

Und, ach, wie ich vom Hügel komme, seh'
Ich sie, im Tal

Auf einen Rasen hingesunken.

Zum Glück war Arbar ungefähr im Wald.

Er hielt sie fest in seinen Armen,

Wollte sie nicht sinken lassen,

Und, ach, sank mit ihr hin.

Ihr schönes Haupt entsank,

Er küsste sie tausendmal,

Und hing an ihrem Munde,

Um seinen Geist ihr einzubauchen.

Mir ward bang,

Ich sprang hinzu und schrie,

Mein Schrei eröffnet ihr die Sinnen.

Arbar liess sie; sie sprang auf

Und, ach, mit halbgebrochnen Augen

Fiel sie mir um den Hals.

Ihr Busen schlug,

Als wollt' er reissen,

Ihre Wangen glühten,

Es lechzt' ihr Mund,

Und tausend Tränen stürzten.

Ich fühlte wieder ihre Kniee wanken

Und hielt sie, teurer Vater,

Und ihre Küsse, ihre Glut

Hat solch ein neues unbekanntes

Gefühl durch meine Adern hingegossen,

Dass ich verwirrt, bewegt und weinend

Endlich sie liess und Wald und Feld. –

Zu dir, mein Vater! sag'

Was ist das alles was sie erschüttert

Und mich?

PROMETHEUS. Der Tod!

PANDORA. Was ist das?

PROMETHEUS. Meine Tochter,

Du hast der Freuden viel genossen,

PANDORA. Tausendfach! Dir dank' ich's
all.

PROMÉTHÉE. – Qu'as-tu, ma fille?
Pourquoi si émue?

PANDORE. – Mon père!

Ah! ce que j'ai vu, mon père,
Ce que j'ai éprouvé!

PROMÉTHÉE. – Eh bien?

PANDORE. – Oh! ma pauvre Mira!

PROMÉTHÉE. – Que lui arrive-t-il?

PANDORE. – Sentiments sans nom!

Je l'ai vue se rendre au bois

Où si souvent nous cueillons des couronnes
de fleurs;

Je l'ai suivie,

Et hélas! en descendant la colline,

Je l'ai aperçue dans la vallée,

Affaissée sur l'herbe.

Par bonheur Arbar se trouvait dans le bois.

Il l'a retenue dans ses bras,

Il voulait l'empêcher de tomber,

Et il est tombé avec elle.

Sa belle tête s'inclinait,

Il la baisait mille fois,

Suspendu à sa bouche,

Pour la ranimer de son souffle.

Prise d'angoisse,

Je suis accourue, j'ai crié.

Mon cri a réveillé ses sens.

Arbar l'a laissée; elle s'est mise debout,

Et, les yeux à-demi éteints,

Elle s'est jetée à mon cou.

Sa poitrine battait

À se rompre,

Ses joues était brûlantes,

Sa bouche haletait

Et elle versait des milliers de larmes.

J'ai senti ses genoux fléchir de nouveau

Et je la retenais, père bien-aimé.

Et ses baisers, sa chaleur

Ont répandu dans mes veines

Un sentiment si nouveau, si inconnu,

Que troublée, émue, pleurant,

Je l'ai quittée, enfin, et le bois et les
champs –

Je viens à toi, mon père! dis,

Qu'est tout cela qui la bouleverse

Et moi-même?

PROMÉTHÉE. – La mort!

PANDORE. – Qu'est-ce?

PROMÉTHÉE. – Ma fille,

Tu as joui de bien des joies.

PROMETHEUS. *Pandora, dein Busen schlug
Der kommenden Sonne,
Dem wandelnden Mond entgegen,
Und in den Küssen deiner Gespielen
Genossest du die reinste Seligkeit.*

PANDORA. *Unaussprechlich!*

PROMETHEUS. *Was hub im Tanze deinen
Körper*

Leicht auf vom Boden?

PANDORA. *Freude!*

*Wie jedes Glied gerührt vom Sang und
Spiel*

Bewegte, regte sich,

Ich ganz in Melodie verschwamm.

PROMETHEUS. *Und alles lös't sich endlich
auf in Schlaf,*

So Freud' als Schmerz.

Du hast gefühlt der Sonne Glut,

Des Durstes Lechzen,

Deiner Kniee Müdigkeit,

Hast über dein verlornes Schaf geweint,

Und wie geächzt, gezittert,

*Als du im Wald den Dorn dir in Ferse
tratst,*

Eh' ich dich heilte.

PANDORA. *Mancherlei, mein Vater, ist des
Lebens Wonn'*

Und Weh!

PROMETHEUS. *Und fühlst an deinem
Herzen,*

Dass noch der Freuden viele sind,

Der Schmerzen viele,

Die du nicht kennst.

PANDORA. *Wohl, wohl! – Dies Herze
sehnt sich oft*

Ach nirgend hin und überall doch hin!

PROMETHEUS. *Da ist ein Augenblick der
alles erfüllt,*

Alles was wir gesehnt, geträumt, gehofft,

Gefürchtet, Pandora, –

Das ist der Tod!

PANDORA. *Der Tod?*

PROMETHEUS. *Wenn aus dem innerst tief-
sten Grunde*

Du ganz erschüttert alles fühlst

*Was Freud' und Schmerzen jemals dir
ergossen,*

In Sturm dein Herz erschwillt,

In Tränen sich erleichtern will,

Und seine Glut vermehrt,

PANDORE. – Des milliers! à toi je les dois
toutes

PROMÉTHÉE. – Pandore, ton cœur a battu
Au soleil levant,

À la lune changeante,

Et dans les baisers de tes compagnes

Tu as joui de la plus pure félicité.

PANDORE. – Indiciblement!

PROMÉTHÉE. – Dans la danse, qu'est-ce
qui soulevait ton corps

Légèrement au-dessus de la terre?

PANDORE. – La joie!

Quand, aux sons du chant et de la
musique

Tous mes membres émus, se mouvaient,

Je me fondais en mélodie.

PROMÉTHÉE. – Et tout s'est enfin dissous
dans le sommeil

La joie comme la douleur.

Tu as senti l'ardeur du soleil,

Tu as haleté de soif,

La lassitude a rompu tes genoux,

Tu as pleuré ton mouton perdu,

Et combien gémé et tremblé

Quand, dans le bois, une épine t'avait
blessée au talon.

Jusqu'à ce que je t'aie guérie.

PANDORE. – Bien diverses, mon père,

Sont les joies et les douleurs de la vie.

PROMÉTHÉE. – Et ton cœur sent

Qu'il existe encore bien des joies

Et des douleurs

Que tu ne connais pas.

PANDORE. – Oh! oui – Souvent ce cœur
est plein du désir

De n'être nulle part et d'être partout!

PROMÉTHÉE. – Il est un instant qui
accomplit tout,

Tout ce que nous avons désiré, rêvé,
espéré,

Redouté, Pandore –

C'est la mort.

PANDORE. – La mort?

PROMÉTHÉE. – Quand au plus profond de
toi-même,

Ébranlée toute, tu ressens tout

Ce que jamais joies et douleurs t'ont fait
sentir,

Que ton cœur impétueusement gonflé
Veut s'alléger par des larmes

Und alles klingt an dir und bebt und
zittert,
Und all die Sinne dir vergehn,
Und du dir zu vergehen scheinst
Und sinkst,
Und alles um dich her versinkt in Nacht
Und du, in inner eigenstem Gefühl,
Umfasst eine Welt :
Dann stirbt der Mensch.
PANDORA (ihn umhalsend). O, Vater, lass
uns sterben!
PROMETHEUS. Noch nicht.
PANDORA. Und nach dem Tod?
PROMETHEUS. Wenn alles – Begier und
Freud' und Schmerz –
Im stürmenden Genuss sich aufgelös't,
Dann sich erquickt in Wonnenschlaf, –
Dann lebst du auf, auf's jüngste wieder
auf,
Von neuem zu fürchten, zu hoffen, zu
begehren!

Et brûle d'une ardeur croissante,
Que tout en toi résonne, frémit et tremble,
Que tous tes sens défaillent,
Et que toi-même te sens défaillir,
Que tu tombes,
Qu'autour de toi tout s'abîme dans la nuit,
Que dans ton être le plus intime,
Tu sens que tu embrasses un monde,
C'est alors que meurt la créature.
PANDORE (se jetant à son cou). – Oh!
mon père, mourons!
PROMÉTHÉE. – Pas encore!
PANDORE. – Et après la mort?
PROMÉTHÉE. – Quand toute chose – désir
et joie et douleur
Se sera anéantie dans l'impétueuse
jouissance,
Puis revivifiée par un délicieux sommeil –
Alors tu revivras, toute jeune tu vivras à
nouveau,
Pour craindre, espérer, désirer à nouveau.

• Bibliographie : Goethe, *Prometheus, Dramas de jeunesse*, édition bilingue citée, Aubier « Bilingue », préface d'Henri Lichtenberger, trad. de E. Herrmann, Paris, 1980.

1.1.2. Plan du commentaire composé

Ce fragment dramatique complété d'un poème lyrique invite à questionner le genre littéraire auquel il appartient. Si la figure centrale en est un personnage tragique par excellence depuis Eschyle (le titan apparaissait auparavant dans la *Théogonie* et *Les Travaux et les Jours* d'Hésiode), la thématique de l'éducation et les accents lyriques qui s'y font entendre incitent à ne pas se satisfaire d'une interprétation trop simple. On peut envisager ici un plan descriptif interrogeant le caractère dramatique du texte. La révolte de Prométhée ne conduit pas à un dénouement tragique, il convient donc d'abord d'analyser le refus de la tragédie qui paraît s'écarter d'une tradition remontant à l'Antiquité. L'une des originalités de ce texte moderne réside dans le thème de l'éducation, qui atténue nettement son caractère théâtral et sert l'expression d'idées fort débattues au XVIII^e siècle sur les origines de la culture et de la société. L'acte en devient plus allégorique que tragique. Toutefois, loin d'être le pur véhicule de notions abstraites, le texte développe un lyrisme qui va croissant jusqu'à l'échange Prométhée-Pandore. Il s'éloigne par là davantage encore de sa vocation théâtrale. Cette situation de l'œuvre au carrefour de plusieurs genres poétiques lui confère certes sa richesse, n'expliquerait-elle pas aussi son caractère de fragment?

1. LE REFUS DE LA TRAGÉDIE

1. Eschyle, modèle du tragique prométhéen n'est plus la référence majeure. On serait tenté de se référer au modèle fourni par le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle pour juger la figure de Prométhée et voir dans cet acte l'amorce de la tragédie du titan qui, après avoir éduqué les hommes, va être châtié par Zeus/Jupiter pour trahison. Ce serait une erreur à double titre. L'œuvre d'Eschyle nous est, en effet, parvenue incomplète : *Prométhée enchaîné*, où l'on assiste au supplice atroce du titan, était le premier élément d'une trilogie comprenant un *Prométhée délivré* et un *Prométhée porte-feu*. Seuls quelques fragments de ces deux pièces nous sont connus, mais elles semblaient tendre vers une réconciliation du titan et de Zeus après de longs siècles de discorde. Cette paix ôte à la figure prométhéenne le tragique que les modernes, percevant surtout en lui le révolté châtié, sont portés à lui reconnaître.

En outre, si l'on examine les sources de Goethe, le poète s'est peu inspiré d'Eschyle. Le symbole de Prométhée a, en effet, été légué au mouvement du *Sturm und Drang* par la philosophie d'Anthony Ashley Cooper Shaftesbury (1671-1713) qui y reconnaissait la personnification de l'enthousiasme créateur propre au génie naturel. En 1771, Goethe avait du reste utilisé le personnage du titan en ce sens, dans un discours sur Shakespeare. Le poète s'est également inspiré du *Dictionnaire mythologique* de Hederich (édition de 1770) pour faire du conflit de Prométhée un drame familial. Prométhée devient le fils de Jupiter et de Junon. Pandore (originellement fille d'Héphaïstos) est ici la fille du titan. La tragédie mythologique cède ainsi à la présentation d'un conflit de générations.

2. La structure de l'acte désamorce le tragique. La structure spatiale (Olympe/vallée au pied de l'Olympe) souligne l'antithèse opposant monde divin et monde humain, ce qui constitue le ressort du tragique dans l'histoire de Prométhée, défenseur des hommes contre les Olympiens et leur maître, Zeus. Mais l'évolution de l'acte contredit cette interprétation. On peut, pour en juger, le diviser en scènes, correspondant comme pour le théâtre classique français, à l'entrée ou à la sortie d'un personnage. Il comprend alors sept scènes :

- scène 1 : lieu : Olympe : Jupiter-Mercure ;
- scène 2 : lieu : vallée au pied de l'Olympe (désormais le lieu de toutes les scènes) : Prométhée, seul, lance un défi à Jupiter ;
- scène 3 : Prométhée enseigne l'art de la construction ;
- scène 4 : querelle entre deux hommes pour la propriété ;
- scène 5 : Prométhée enseigne la médecine, la justice ;
- scène 6 : monologue de Prométhée sur les contradictions de la nature humaine ;
- scène 7 : dialogue de Pandore et de Prométhée sur l'amour qu'il relie à la mort.

Cette structure prévient toute possibilité de tragique : non seulement la révolte de Prométhée est d'emblée acceptée par Jupiter, mais l'espace divin (dont l'évocation mêle curieusement thèmes olympien et biblique) est rapidement délaissé pour le spectacle de l'éducation de l'humanité. À l'opposé de la tragédie, où chaque action rapproche de l'issue fatale, l'acte peint un parcours optimiste, marqué par le progrès de la race humaine.

3. **Plusieurs thèmes concourent à cette absence de la tragédie.** Le tableau de l'ordre olympien au début, montre que, contrairement au *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, la marche du monde n'est plus soumise à la violence injuste d'un Dieu omnipotent.

Cet acte est dès lors celui de l'avènement de la liberté : liberté créatrice de Prométhée qui est couronnée de succès, liberté des hommes qui sont détachés de la tutelle olympienne au moins momentanément. Il ne s'agit cependant que d'un enthousiasme trompeur, comme le souligne Jupiter (les hommes « multiplient le nombre de [s]es esclaves »), ils finiront par se soumettre aux dieux.

Cette indépendance nouvelle commence par l'apprentissage, source d'intenses joies (bonheur paternel de Prométhée, bonheur « édénique » des hommes, émoi de Pandore). Pourtant, en même temps qu'elle s'éprouve en acte, la nature humaine dévoile ses contradictions (résumées par la série d'adjectifs antithétiques proférés par le titan : « *arbeitsam und faul, / Und grausam, mild, / Ereigebig, geizig* – laborieux et paresseux, / Cruels et doux, / Généreux et avarés »). Cette découverte du bonheur et de ses limites, du bien et du mal inhérents à l'homme, est finalement marquée par la confiance et l'espérance en la vie, comme l'attestent les deux verbes qui achèvent l'acte : « *hoffen*/espérer » et « *begehren*/désirer ».

Après l'évocation du conflit entre Jupiter et Prométhée, à l'acte I, le modèle tragique eschyléen se voit récusé tant par les thèmes que par la structure de cet acte. Prométhée s'y fait éducateur de l'humanité. Mais précisément, l'importance donnée à ce thème de l'éducation incite à s'interroger : quelles sont les valeurs qui fondent les révélations du titan à ses enfants ? Quelles idées inspirent le spectacle d'un texte qu'on peut alors qualifier d'allégorique ?

II. UN ACTE ALLÉGORIQUE

1. **Le déroulement de l'acte correspond à l'exposé méthodique d'un ordre du monde.** De Jupiter, évoquant les liens qu'il compte instaurer avec les hommes, jusqu'à Pandore, découvrant l'émoi amoureux et son lien à la mort, les relations entre l'humain et le divin sont mises en scène.

En initiant les hommes à certains arts, à certaines valeurs fondatrices – construction, propriété, intérêt général, amour/mort –, Prométhée permet le passage de l'état sauvage à l'organisation sociale, de la nature à la culture. On peut rapprocher ce passage des idées de Jean-Jacques Rousseau dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité* (1755) et *l'Émile* (1762) où le Genevois partait lui aussi de la fiction d'un état primitif pour discuter des fondements de la société. Dans cet acte, Goethe, lui, récuse l'idée d'un homme primitivement bon (« *Ihr seid nicht ausgeartet, meine Kinder, / Seid arbeitsam und faul, / Und grausam, mild, / Ereigebig, geizig, / Gleichet all euren Schicksalbrüdern, / Gleichet den Tieren und den Göttern.* »). Il souligne l'ambiguïté fondamentale de l'être humain qui n'est nullement le produit de la société et qui peut seulement être orientée vers le bien par celle-ci.

On peut enfin reconnaître ici une mise en cause discrète de l'autorité suprême : le créateur, Prométhée, se pose en égal de la divinité (« *Sieh nieder*

Zeus./Auf meine Welt : sie lebt!/Ich habe sie geformt nach meinem Bilde », « Abaisse ton regard, Zeus./Sur mon monde : il vit!/J'ai formé à mon image/Une race semblable à moi... ») et refusant dès lors de l'honorer.

2. Conformément à la vocation de l'allégorie, des relations s'établissent clairement entre l'image et sa signification, entre l'expérience vécue par les personnages et son sens. Ces relations sont principalement exprimées par Prométhée qui joue le rôle d'un interprète révélant les significations philosophiques de l'action. Il communique à l'homme qui vient de se construire une cabane le sens de la propriété ou explique à l'homme détroussé ce qu'est l'intérêt général, dans un style proverbial : « Ist seine Hand wider jedermann./Wird jedermanns Hand sein wider ihn », « Si sa main est seule contre tous./La main de tous sera contre lui ».

L'expérience la plus commentée relève de l'intime plutôt que du social, elle est celle de l'amour, évoquée par Pandore. Son sens plénier se révèle lorsque Prométhée l'associe à ce moment d'accomplissement suprême qu'est la mort.

Cette constante glose de l'action donne son caractère allégorique à l'acte puisqu'il permet de remonter du spectacle vers l'idée qu'il illustre et masque à la fois.

3. Le statut des personnages participe de cette allégorie. Comme en témoignent leur anonymat et les expressions génériques qui les désignent (« das Menschengeschlecht/les hommes »; « Ein Mann/Un homme »; « Zwei Männer/Deux hommes ») et la brièveté de leurs apparitions, les personnages sont moins des caractères, des psychologies agissantes, que les incarnations de valeurs et d'attitudes de portée universelle. L'acte ne s'attarde pas sur la singularité d'un être ou d'une action, il permet seulement d'en mesurer les significations morales.

Toutefois, on ne saurait réduire ce tableau d'un monde primitif, ordonné selon des significations précises, à une allégorie un peu compassée. Loin de la tragédie, mais en deçà du thème de l'éducation humaine, nous est présentée la figure d'un créateur pleinement heureux. Le spectacle prend ainsi des accents lyriques qui le préservent de toute froideur philosophique.

III. LYRISME ET DRAME

1. Le personnage de Prométhée apparaît comme le créateur lyrique par excellence, celui qui exprime son enthousiasme. Il célèbre d'abord sa joie au début de l'acte en lançant un défi à Jupiter, mais surtout l'échange entre le titan et Pandore semble davantage le soliloque d'une conscience sur la puissance de l'amour qu'un véritable dialogue (tout comme le dialogue Minerve-Prométhée de l'acte premier). On y sent la dimension lyrique d'un moi cherchant à exprimer ses émotions, particulièrement la plus douce et la plus forte d'entre elles, la sensation amoureuse.

2. Le lyrisme est aussi présent dans la beauté poétique du spectacle. Trois éléments contribuent à cette atmosphère de beauté : le sentiment d'une immensité cosmique (donné par le spectacle de l'Olympe, au début); le spectacle d'une aurore de l'humanité (exprimé notamment par la longue didascalie « Man sieht das Menschengeschlecht.../On voit les hommes... »); l'évocation d'une sorte de

paradis terrestre où prédominent les grands éléments naturels : eau, soleil, ciel, arbres... À cet égard, le texte mériterait d'être rapproché du *Prometheus Unbound* (*Prométhée délivré*, 1820) de Percy Bysshe Shelley. Le théâtre d'un Wagner aura, lui aussi, cette coloration à la fois lyrique et mythologique.

3. **Le vers libre de Goethe possède une saveur et une beauté lyriques.** L'évocation de l'amour par Pandore est exemplaire. Il s'agit certes d'un récit (la rencontre de Mira et d'Arbar), mais Pandore se l'approprie rapidement, et par le jeu des exclamations (« *Namenlose Gefühle!* »), des interjections (« *ach* »), des enjambements (« *Und, ach, mit halbgebrochnen Augen/Fiel sie mir um den Hals* »), des sonorités évocatrices (« *Und tausend Tränen stürzten* »), son discours devient la parole lyrique d'un sentiment amoureux qui ne se connaît pas encore. Lyrisme d'autant plus prenant qu'il s'exprime par un trouble physique et des attitudes étranges que le récit de Pandore rend presque oniriques.

Ce lyrisme qui anime le mythe de Prométhée et les tableaux de la vie primitive suggère que c'est le moi du poète lui-même qui parle ici. La figure du créateur, d'abord solitaire puis heureux d'instruire par son art, est exaltée dans cet acte qui s'éloigne de la tragédie comme de la simple démonstration philosophique pour célébrer la puissance d'un moi absolu, artiste en révolte contre la médiocrité ambiante, conforme à l'idéal poétique goethéen.

CONCLUSION

Texte étrange que ce *Prométhée* inachevé : son intrigue et ses données généalogiques transforment d'une manière radicale la figure du titan, venue d'Hésiode et d'Eschyle. Appartenant en apparence au genre dramatique, il masque mal une certaine volonté allégorique et un lyrisme émouvant. Il préfigure ainsi la figure romantique d'un Prométhée devenu le type du révolté en lutte contre les puissances qui oppriment l'humanité (par exemple, chez Shelley) tout en se rattachant au thème profondément goethéen du créateur inspiré.

Au-delà des audaces philosophiques et politiques que nous avons évoquées, on perçoit l'une des difficultés qui ont dû se poser au poète pour achever son drame. À partir du moment où Prométhée demeure en paix parmi ses créatures et où Jupiter décide de se retirer du monde humain pour des siècles, quelle suite donner à l'intrigue? Une fois le moi créateur régnant paisiblement sur son univers, il n'y a plus de possibilité pour le drame, l'œuvre tend à l'exposé lyrique des sentiments du titan, ainsi que le montre l'adjonction de l'ode comme troisième acte. Il y a là une explication probable du fait que *Prometheus* soit demeuré à l'état de fragment dramatique.

1.2. Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, *Au cœur des ténèbres* (chap. I)

1.2.1. Le texte

En Grande-Bretagne, les années 1890 sont l'ultime décennie d'un règne très long – Victoria régna de 1837 à 1910. Elles sont l'occasion d'un renouveau littéraire et intellectuel qui touche notamment le domaine du récit exotique.

Des auteurs tels Rudyard Kipling, Rider Haggard ou Joseph Conrad se font alors connaître. Conrad (1857-1924) est un cas unique dans les lettres britanniques. Polonais (de son vrai nom Joseph Teodor Konrad Nalecz Korzeniowski), il quitta son pays natal à 17 ans pour s'engager d'abord dans la marine française puis, à 21 ans, dans la marine anglaise. Il ne connaissait pas alors la langue anglaise, il l'apprit en autodidacte jusqu'à devenir l'un des plus fameux écrivains britanniques. Il passa vingt ans en mer, évoluant du statut de simple matelot jusqu'à celui de capitaine. Ses voyages le menèrent en Extrême-Orient (cadre de nombre de ses récits, dont le célèbre *Lord Jim*), en Amérique du Sud (cadre de *Nostromo*, l'un de ses chefs-d'œuvre) et en Océanie. En 1890, il se rendit au Congo belge pour un séjour qui allait ruiner sa santé et le conduire, quelques années plus tard, à abandonner la carrière de marin, mais qui inspira deux de ses meilleures œuvres : *Heart of Darkness* et *An Outpost of Progress*, *Un Avant-poste du progrès*.

Au début de *Heart of Darkness*, le narrateur, Charlie Marlow, explique qu'enfant, il nourrissait une passion pour les espaces blancs désignant les territoires inexplorés sur les cartes géographiques. Le détail, issu de la biographie de Conrad, indique ce qu'est l'Afrique de ce récit : un continent mystérieux facilitant les projections du rêve. Ce court roman (ou longue nouvelle : environ 150 pages d'une édition de poche) possède d'incontestables résonances autobiographiques. En 1889, à l'image de son personnage, Marlow, l'auteur s'est fait introduire dans la Société anonyme belge pour le commerce du haut Congo grâce à sa tante. Le Congo (jamais nommé dans le récit) était alors la propriété personnelle du roi Léopold II. Comme en témoigne l'œuvre, il était administré d'une manière scandaleuse. Conrad fut consterné par ce qu'il découvrit des pratiques de la compagnie coloniale. Nommé capitaine (« marin d'eau douce », ironise Marlow), il dû remonter le fleuve jusqu'à Stanley Falls afin de ramener un agent gravement malade, Klein (Kurtz, dans le récit), qui mourut durant le voyage de retour. L'humeur de Conrad ne cessa de se dégrader pendant les quatre mois qu'il passa au Congo. Au lieu des images romantiques de son enfance, il découvrit que l'exploration de l'Afrique était le fait d'hommes communs et sans pitié. Le périple nourrit son pessimisme profond, comme en témoigne le ton, accusateur et très sombre, de l'œuvre. *Heart of Darkness* parut dès 1899 dans le *Blackwood's Magazine* (en trois livraisons) avant d'être publié avec deux autres récits, dans un volume intitulé *Youth, a Narrative and Two Other Stories*, *Jeunesse, un récit et deux autres histoires*, en 1902.

Le texte se situe au milieu de la première partie (*Heart of Darkness* en comprend trois). Sur le yawl¹ Nellie, qui attend le reflux pour descendre la Tamise, Charlie Marlow, marin assez original, fait le récit d'une de ses « *inconclusive experiences*/expériences ambiguës » à quatre de ses compagnons. Dans la nuit qui tombe, il commence son récit par des considérations assez curieuses sur les ténèbres de la sauvagerie. Il fait allusion à la tentative de colonisation de l'Angleterre par les Romains, dans l'Antiquité, remarquant

1. Un yawl est un voilier à deux mâts.

que l'île dût apparaître à ces colons comme un lieu ténébreux, alors que Londres fait aujourd'hui figure de centre mondial de la civilisation. Le lecteur comprend peu à peu qu'il va évoquer l'une de ces descentes des « civilisés » dans la sauvagerie. À cet effet, il commence par rappeler les circonstances peu glorieuses dans lesquelles il obtint un poste de capitaine pour participer à une autre conquête coloniale, africaine celle-là.

I got my appointment – of course; and I got it very quick. It appears the Company had received news that one of their captains had been killed in a scuffle with the natives. This was my chance, and it made me the more anxious to go. It was only months and months afterwards, when I made the attempt to recover what was left of the body, that I heard the original quarrel arose from a misunderstanding about some hens. Yes, two black hens. Fresleven – that was the fellow's name, a Dane – thought himself wronged somehow in the bargain, so he went ashore and started to hammer the chief of the village with a stick. Oh, it didn't surprise me in the least to hear this, and at the same time to be told that Fresleven was the gentlest, quietest creature that ever walked on two legs. No doubt he was; but he had been a couple of years already out there engaged in the noble cause, you know, and he probably felt the need at last of asserting his self-respect in some way. Therefore he whacked the old nigger mercilessly, while a big crowd of his people watched him, thunderstruck, till some man – I was told the chief's son – in desperation at hearing the old chap yell, made a tentative jab with a spear at the white man – and of course it went quite easy between the shoulderblades. Then the whole population cleared into the forest, expecting all kinds of calamities to happen, while, on the other hand, the steamer Fresleven commanded left also in a bad panic, in charge of the engineer, I believe. Afterwards nobody seemed to trouble much about Fresleven's remains, till I got out and stepped into his shoes. I couldn't let it rest, though; but when an opportunity

J'ai eu mon poste – bien sûr; et très vite. À ce qu'il semble, la Compagnie avait été informée qu'un de ses capitaines avait été tué dans une échauffourée avec les indigènes. Cela me donnait ma chance, et accroissait mon envie de partir. Ce ne fut que bien des mois après, quand je tentai de recouvrer ce qui restait du corps, que j'appris qu'à l'origine de la querelle il y avait un malentendu sur une affaire de poules. Oui, deux poules noires. Fresleven – c'est comme ça que s'appelait ce type, un Danois – estimant qu'il avait été refait dans ce marché, débarqua et se mit à tabasser le chef du village avec un bâton. Oh je ne fus pas surpris le moins de monde de l'apprendre, alors qu'on me disait en même temps que Fresleven était l'être le plus doux, le plus tranquille qui ait jamais marché sur deux jambes. C'était sûrement vrai; mais il y avait déjà une couple d'années qu'il était engagé dans la noble cause, voyez-vous, et à la fin il éprouvait sans doute le besoin de réaffirmer d'une façon d'une autre son respect de lui-même. Ce pourquoi il flanqua au vieux nègre une raclée sans merci, cependant que son peuple en grande foule regardait, pétrifié, jusqu'à ce que quelqu'un – le fils du chef, à ce qu'on m'a dit, au désespoir d'entendre le vieux brailler, esquissât un vague coup de lance contre le Blanc, et naturellement il n'eut pas de mal à l'enfoncer entre les omoplates. Alors la population entière s'esquiva dans la forêt, s'attendant à toutes sortes de calamités, tandis que par ailleurs le vapeur que commandait Fresleven partait de son côté en proie à la panique, sous les ordres, je crois, de l'officier mécanicien. Après quoi personne ne parut se soucier beaucoup des restes de Fresleven,

offered at last to meet my predecessor, the grass growing through his ribs was tall enough to hide his bones. They were all there. The supernatural being had not been touched after he fell. And the village was deserted, the huts gaped black, rotting, all askew within the fallen enclosures. A calamity had come to it, sure enough. The people had vanished. Mad terror had scattered them, men, women, and children, through the bush, and they had never returned. What became of the hens I don't know either. I should think the cause of progress got them, anyhow. However, through this glorious affair I got my appointment, before I had fairly begun to hope for it.

jusqu'à ce que j'arrive pour prendre sa place. Je ne parvenais pas à laisser dormir l'affaire. Quand l'occasion finit par se présenter de rencontrer mon prédécesseur l'herbe qui lui poussait à travers les côtes était assez haute pour cacher ses os. Ils étaient tous là. Une fois tombé, on n'avait pas touché à cet être surnaturel. Et le village était abandonné, les cases béantes, pourrissantes, tout basculait à l'intérieur des palissades effondrées. Une calamité s'était bel et bien abattue sur lui. La population s'était évanouie. Une terreur folle l'avait dispersée, hommes, femmes, enfants, dans la brousse, et ils n'étaient jamais revenus. Quant aux poules, je ne sais pas non plus ce qu'elles étaient devenues. J'imagine, quoi qu'il en soit, qu'elles étaient allées à la Cause du Progrès. En tout cas c'est à cette glorieuse affaire que je devais ma nomination, alors que je ne me risquais pas encore à l'espérer.

- Bibliographie : Joseph Conrad, *Heart of Darkness, Au cœur des ténèbres*, édition bilingue citée, Aubier « Bilingue », trad. J.-J. Mayoux, Paris, 1980.

1.2.2. Plan du commentaire composé

Plusieurs tentations sont ici à écarter :

- Celle d'un plan en deux parties, distinguant le réalisme formel (le texte relate une aventure africaine) des significations symboliques (le texte peut être lu comme une série d'initiations). Ce type de composition côtoie de trop près la fausse dichotomie du fond et de la forme.

- Celle du commentaire suivi : le récit est nettement structuré. Le premier paragraphe constitue une sorte d'introduction en expliquant pourquoi Marlow a obtenu le poste qu'il convoitait; le deuxième paragraphe, plus long, revient sur les circonstances de la mort de Fresleven; le dernier sert de conclusion assez ambiguë. Une telle analyse ne rend toutefois pas justice aux significations générales du passage. La structure ne correspond nullement à une progression (ce que mettrait en avant un commentaire suivi), elle est circulaire (allant de « *I got my appointment*/J'ai eu mon poste » à « *I got my appointment*/j'obtins ma nomination »).

À l'intérieur de cette structure close, le propos de Marlow va d'ambiguïté en ambiguïté, invitant le lecteur à chercher en deçà de l'évidence d'une aventure exotique. Sans doute faut-il considérer que Marlow ne se livre pas ici au rappel d'un épisode ancien et sans conséquence (sinon celle de lui avoir permis d'obtenir un poste) mais qu'il vise à donner une tonalité au récit africain qui va suivre et qu'il contemple peut-être, dans le sort de son prédécesseur, Fresleven, la préfiguration de son propre destin sur cette terre de ténèbres.

Un plan de type explicatif, partant de la simplicité d'une aventure exotique pour en dévoiler par la suite les arrière-plans symboliques paraît ici plus approprié. Le passage relève, en effet, *a priori* d'un romanesque aventureux fort en vogue à l'époque (succès de *King Solomon's Mines/Les Mines du roi Salomon* de Rider Haggard, 1885). Cependant, une série d'éléments éloignent la narration du pur récit d'action. Dès lors, ne pourrait-on rechercher les raisons de cette étrangeté dans le trouble du narrateur, non seulement désorienté par la terre africaine, mais plus encore saisi de stupeur devant le spectacle d'un destin qui pourrait préfigurer le sien ?

1. UNE AVENTURE EXOTIQUE

Conformément à la vocation des romans d'aventures, cherchant à distraire le lecteur sans le perdre dans les méandres d'une intrigue ou d'une psychologie trop complexes, le passage, clairement construit, répond à des structures oppositionnelles nettes :

1. **Le texte, on l'a vu, s'articule selon un schéma ternaire** marqué par les paragraphes. Le lecteur est en quelque sorte guidé à travers les ténèbres africaines découvertes par Marlow.

2. **Le passage insiste sur la sauvagerie de l'Afrique**, opposée comme telle aux représentants de la civilisation que sont Fresleven, Marlow et, d'une manière générale, les Blancs. Ce caractère sauvage apparaît notamment dans l'image de la forêt, accessible aux seuls indigènes, et dans celle d'une nature proliférante qui envahit tout si on ne la combat pas (le village abandonné n'a pas résisté longtemps à son assaut, non plus que le corps de Fresleven qui ne se distingue plus guère de l'herbe qui croît partout : « *the grass growing through his ribs was tall enough to hide his bones* / l'herbe qui lui poussait à travers les côtes était assez haute pour cacher ses os »). Les indigènes ne semblent pas échapper à cette sauvagerie : non seulement le fils du chef assassine le Danois, mais la superstition conduit les villageois à abandonner leurs demeures, comme si la brutalité et l'obscurantisme allaient chez eux de pair.

3. **Le récit du combat entre les Blancs et les Africains est un épisode typique d'un roman d'aventure**. Dans *King Solomon's Mines, Les Mines du roi Salomon*, les luttes tournaient même au massacre donnant à l'œuvre son pathétique un peu fruste. Le « *Dark Continent* », comme les Britanniques appelaient l'Afrique, semblait propice à ce genre de narration aux antithèses sans nuances. Mais, en l'occurrence, nous sont peintes une première défaite (la mort de Fresleven), puis une victoire toute relative (celle de Marlow arrachant les restes de son prédécesseur à une décomposition ignominieuse).

4. **Il paraît difficile de conclure à la présentation d'un exotisme convenu**. La sauvagerie qui nous est décrite semble aussi affecter les « civilisés » : c'est bien Fresleven qui commence à battre le chef (avec une grande violence, comme l'indiquent les verbes « *to hammer* / tabasser avec un bâton » et « *to whack* / flanquer une raclée »). Le bref affrontement qui s'ensuit y perd ses significations simplistes. Loin d'être une lutte entre les hommes du « progrès »

(mot utilisé d'une manière ironique) et les barbares, il oppose deux groupes humains qui connaissent un moment de folie.

L'ensemble s'éloigne des significations transparentes du simple roman d'aventure. Telle est bien l'une des caractéristiques principales du style de ce passage, nuancer les oppositions brutales associées au romanesque exotique.

II. UN ÉPISODE AMBIGU

Ni la façon dont Marlow obtient sa nomination, ni celle dont il relate l'épisode ne contribuent à justifier le comportement des personnages européens, particulièrement de Fresleven. L'aventure en acquiert des **résonances troublantes**.

1. La formule qui ouvre le texte est également celle qui la conclut. Mais notre attention est aussi attirée sur la rapidité de cette promotion : « *I got my appointment [...] very quick*/J'ai eu mon poste [...] très vite » ; « *I got my appointment, before I had fairly begun to hope for it*/J'eus mon poste, avant d'avoir commencé à vraiment compter dessus ». La facilité de la transition jette une lumière étrange sur l'entreprise coloniale. Un emploi ainsi obtenu peut-il être tenu pour satisfaisant ? S'agit-il seulement d'une véritable *promotion* ?

La seconde phrase du texte précise du reste les dangers auxquels va s'exposer Marlow : « *It appears the Company had received news that one of their captains had been killed in a scuffle with the natives*/À ce qu'il semble, la Compagnie avait été informée qu'un de ses capitaines avait été tué dans une échauffourée avec les indigènes ». On croirait entendre une phrase tirée d'un document de l'administration coloniale. Peut-être Marlow pastiche-t-il la syntaxe rigide des rapports officiels, mais la sonorité heurtée (récurance du [k]) souligne les aspects déplaisants de l'évocation. Cette apparente neutralité atteste en tout cas le peu d'émotion manifesté par le narrateur. Il ajoute même que ce fut sa « *chance* ». Le substantif est certes moins positif en anglais qu'en français, il se traduit plutôt par « sort », « hasard », mais il signale un certain détachement de Marlow à l'égard des événements qu'il relate.

À partir de ce moment, le récit va se caractériser par son **ambiguïté**. Au lieu d'exposer les causes du combat, puis de la mort de Fresleven, Marlow anticipe de plusieurs mois. Il explique qu'il lui a fallu chercher le corps de son prédécesseur, mettant en évidence la déréliction des Blancs auxquels on ne rend même pas les derniers hommages en Afrique. La périphrase qu'il utilise pour désigner le cadavre du Danois est révélatrice : « *what was left of the body*/ce qui restait du corps ». Pire, la raison de la mort – exposée elle aussi par anticipation – paraît grotesque. Le narrateur se voit d'ailleurs obligé d'insister par une phrase à fonction phatique (visant les auditeurs²) : « *Yes, two black hens*/Oui, deux poules noires ». L'épithète « *black* » (couleur traditionnellement maléfique), tout comme la mention de la poule (animal dont on verse souvent le sang lors de rites religieux ou magiques), entraîne un glissement du texte vers la symbolique du sacrifice.

2. Rappelons que par la fonction du langage que l'on qualifie de « phatique », le discours du locuteur vise à instaurer ou à maintenir le contact avec l'interlocuteur.

L'épisode est donc loin d'être clair. Avant même que l'aventure soit racontée, les anticipations du narrateur la placent sous un éclairage troublant. Elles nous présentent un homme tué pour deux poules, à l'opposé du personnage de l'aventurier colonial qui triomphe ou succombe conventionnellement dans une embuscade ou un glorieux combat.

2. Le sort de Fresleven est ensuite **exposé sans être expliqué**. Marlow le présente comme une évidence (« *Oh! it did'nt surprise me in the least/Oh! je ne fus pas surpris le moins du monde* »; « *of course/bien sûr* »). Même si la mention de sa nationalité danoise peut incliner à le reconnaître pour un homme du Nord, mal adapté au climat africain, la périphrase qui le désigne, « *the gentlest, quietest creature that ever walked on two legs/l'être le plus doux, le plus tranquille qui ait jamais marché sur deux jambes* », renforce la perplexité du lecteur. La terre africaine aurait-elle le pouvoir de transformer à ce point les hommes?

L'**ironie** de Marlow au long du passage n'est pas plus explicite. Il désigne l'entreprise coloniale par l'expression « noble cause » en l'appuyant d'un « *You know/Vous savez* » qui vise ses auditeurs, car deux d'entre eux sont comptable et administrateur, c'est-à-dire des hommes semblables à ceux que Marlow a rencontrés en Afrique. Quant à la formule, « *asserting his self-respect/affirmer sa dignité personnelle* », elle manifeste une ironie troublante, car elle s'exerce à l'égard d'un mort. Fresleven plaçait-il vraiment son amour-propre dans ces deux poules? Il n'est pas possible de comprendre son geste à partir de l'explication insuffisante de Marlow. L'unique fait qui pourrait éclairer un peu le lecteur serait que le personnage avait déjà passé deux ans en Afrique, mais il n'est pas rassurant pour Marlow qui lui succède. Un laps de temps si court serait suffisant pour métamorphoser le plus doux des êtres en féroce exalté.

Aucune conclusion n'est apportée à l'aventure. Le lecteur est laissé à sa perplexité ou conduit à exercer autrement son ingéniosité interprétative.

3. À défaut d'une narration justifiant les faits et gestes de personnages, on pourrait reconnaître ici l'exposé d'une aventure dont le spectacle en soi est compréhensible sans qu'il soit besoin d'y ajouter des explications. Mais le combat qui nous est décrit ne répond nullement à une lutte franche entre « civilisés » et « barbares ». La brutalité est l'apanage de Fresleven, qui non seulement prend l'initiative de la violence envers un vieillard mais commet en outre une sorte de sacrilège en touchant à la personne du chef du village.

La réaction des indigènes, elle, n'est pas brutale. Le jeune homme veut simplement défendre le vieil homme : il esquisse un coup de lance sans réellement attaquer. La locution adverbiale « *quite easy/très facilement* » souligne la fluidité d'un geste fort éloigné du meurtre frénétique. Les thèmes usuels de l'aventure exotique se voient inversés : le Blanc féroce et violent s'acharne sur des Africains passifs ou à peine actifs. Ironiquement, c'est le moins violent des deux qui est le plus efficace. Fresleven est tué presque *sans coup férir*, pourrait-on avancer en prenant l'expression au sens propre.

Les conséquences de ce combat sans combattants réels ne sont à l'honneur ni des Blancs, qui abandonnent lâchement leur capitaine, ni des indigènes, qui font preuve d'une superstition absurde en croyant avoir offensé un être surnaturel

(« *supernatural being* »). Le récit ne répond donc ni aux canons du réalisme traditionnel ni aux clichés de l'exotisme, mais son narrateur, aussi évasif qu'ironique, ne permet pas d'en bien mesurer la portée. Aussi, lorsque Marlow parle de prendre la suite de Fresleven (d'une manière familière, qui correspond à son langage de marin : « *stepped into his shoes* »), l'attention du lecteur est-elle éveillée. Qu'est-ce qu'assumer la succession d'un si curieux personnage ? L'épisode pourrait bien en réalité préfigurer le sort qui attend Marlow dans ce continent des ténèbres qu'est l'Afrique.

III. L'ANNONCE D'UN DESTIN

Il semble que Marlow, prenant la succession de Fresleven, va devoir éviter deux dangers, le retour à la sauvagerie primordiale (manifestée par la fureur inexplicable du Danois, puis par sa dépouille mangée par l'herbe) et la lâcheté des autres colons.

1. **Marlow se distingue d'emblée des autres colons**, car au contraire des compagnons du Danois, qui ont abandonné leur capitaine mort, il va chercher sa dépouille. Il l'explique : « *I couldn't let it rest* » (il y a probablement ici un jeu de mots sur la formule consacrée « *Rest in peace/Repose en paix* », destinée interdite au corps, non enterré, de Fresleven). Par cette manifestation de solidarité et de simple humanité envers son prédécesseur, il se détache du groupe des employés de la Compagnie que l'Afrique semble avoir dépouillés de sentiments humains.

2. Mais du même coup, par ce geste, Marlow se fait **chercheur de cadavre**. Il effectue, symboliquement, un voyage vers les ténèbres du trépas, comme le soulignent les expressions qu'il utilise au moment où il retrouve le corps : « *supernatural being* », « *calamity/calamité* », le décor étant présenté comme « *black* », « *rotting/pourrissant* », tel un infra-monde qui pourrait être celui de la mort. Cette recherche, en outre, préfigure celle de Kurtz, centre de l'œuvre, qui lui aussi est plus mort que vivant au moment où Marlow l'atteint. L'épisode de Fresleven constituerait donc un motif en mineur annonçant le thème dominant de *Heart of Darkness*.

3. Dans ce cadavre, Marlow contemple aussi **le destin de l'Européen en Afrique**, celui d'un homme civilisé qui a régressé jusqu'à la pure sauvagerie, jusqu'à se fondre d'une manière ignominieuse dans une terre où il pourrit lentement, parce que son âme s'est corrompue avant son corps. Les symboles foisonnent. Aucun n'est confirmé de manière explicite par la narration. Marlow est prompt à reprendre un ton ironique (« *the cause of progress/la cause du progrès* » ; « *glorious affair/glorieuse affaire* »). La question qu'il pose finalement est empreinte de cette ironie amère : qui se soucie des poules après une affaire si funeste ? Le lecteur est ainsi reconduit à sa perplexité initiale. Une seule signification perdure : la démonstration de la puissance de la terre africaine sur l'esprit des Européens vient de nous être faite. Avec la colonisation, deux mondes entrent en contact, mais ils ne se comprennent pas et s'entre-déchirent d'une façon irrationnelle, ne laissant que ruines derrière eux.

CONCLUSION

Avec ce texte, Conrad crée l'atmosphère troublante nécessaire à son récit. L'Afrique où Marlow s'apprête à partir apparaît comme le lieu de toutes les folies, de la superstition la plus primitive comme de la lâcheté la plus flagrante. Nouveau venu, Marlow se montre d'abord à son avantage en agissant différemment des autres employés de la Compagnie et en allant chercher le cadavre de son prédécesseur. Le sort de Fresleven commence pourtant à lui révéler la violence qui s'empare des hommes sur cette terre primitive. Pour la mesurer pleinement, il lui faudra remonter le fleuve beaucoup plus loin, jusqu'à l'être démoniaque qu'est devenu Kurtz. Mais, dès ce passage, Marlow découvre l'image de l'Européen en Afrique : dépouillé de son identité civilisée et littéralement absorbé par la sauvagerie qui sommeille en chaque homme, il est arraché à lui-même, subissant une transformation si brutale qu'elle peut bien le tuer.

2. LE COMMENTAIRE COMPOSÉ DE LICENCE

En général, le commentaire de littérature comparée pour le certificat de licence sera conçu d'une manière sensiblement différente de ce qu'il est pour le DEUG et pour l'agrégation : d'une part, on s'attend à ce qu'il soit plus fouillé dans le domaine de l'érudition; d'autre part, à ce qu'il soit plus franchement comparatiste, soit qu'il fasse appel à d'autres références à des fins de comparaison, soit qu'il tourne carrément au commentaire comparé. Nous réservons ce dernier cas au chapitre VI de ce livre. En revanche, les deux autres aspects seront représentés dans les trois exemples que nous proposons ici.

2.1. Boccace, *Decameron*, *Le Décaméron* (V^e Journée, 8^e nouvelle)2.1.1. *Le texte*

Cette nouvelle, souvent dite « de Nastagio » ou parfois intitulée « La Chasse infernale », appartient à l'un des recueils les plus célèbres de la Renaissance européenne, *Le Décaméron*. Son auteur, Giovanni Boccaccio, dit Boccace, est avec Dante et Pétrarque, l'écrivain le plus illustre de la fin du Moyen Âge italien. Né à Florence, probablement en 1313, fils naturel d'un important homme d'affaires, il a composé le *Décaméron* entre 1349 et 1351. Comme il l'écrit dans la préface, il s'agit de « cent nouvelles, ou fables, ou paraboles, ou histoires, comme il vous plaira de les appeler, racontées en dix jours par une honnête compagnie de sept dames et de trois jeunes hommes pendant le temps de la peste... ». Le récit de l'épidémie (celle de 1348 qui a décimé les deux tiers de la population florentine), de la rencontre des dix jeunes gens, de leur départ et de leur séjour à la campagne d'où ils reviendront ensuite à Florence constitue le cadre du récit (la *cornice*). Ce séjour est strictement réglé : une royauté provisoire donne à chacun des récitants le pouvoir pendant une journée (dès la

II^e journée), et notamment celui de choisir le thème des dix nouvelles racontées alors. Inventaire à la fois nouveau et foisonnant des formes narratives du temps, le *Décameron* a un rôle fondateur dans l'histoire de la nouvelle en Europe. Il inspirera un grand nombre d'auteurs adeptes de la forme brève, de Marguerite de Navarre (*L'Heptaméron*) jusqu'à Cervantès (*Nouvelles exemplaires*).

La reine de la V^e journée est l'aimable Fiammetta, « dont les longues boucles d'or retombaient sur les blanches et délicates épaules ». Conformément à son doux caractère et afin de consoler le groupe des chagrins de la IV^e journée (consacrée aux amours qui connurent une fin malheureuse), elle a choisi comme thème : « des issues heureuses couronnant des amours cruelles et tragiques ». Le sujet renvoie peut-être aussi à une autre œuvre de Boccace, *Elegia di Madonna Fiammetta* (vers 1343), roman en prose se présentant comme la confession d'une femme destinée à sa propre consolation ainsi qu'à l'instruction des autres femmes. Les « issues heureuses » dont il est ici question auraient cette vertu consolante permise par l'art narratif.

NOVELLA OTTAVA

Nastagio degli Onesti, amando una de' Traversari, spende le sue ricchezze senza essere amato. Vassene, pregato da' suoi, a Chiassi; quivi vede cacciare ad un cavaliere una giovane e ucciderla e divorarla da due cani. Invita i parenti suoi e quella donna amata da lui ad un desinare, la quale vede questa medesima giovane sbranare; et temendo di simile avvenimento prende per marito Nastagio.

Come Lauretta si tacque, così, per comandamento della reina, cominciò Filomena.

Amabili donne, come in noi è la pietà commendata, così ancora in noi è dalla divina giustizia rigidamente la crudeltà vendicata; il che acciò che io vi dimostri e materia vi dea di cacciarla del tutto da voi, mi piace di dirvi una novella non men di compassion piena che dilettevole.

In Ravenna, antichissima città di Romagna, furon già assai nobili e ricchi uomini, tra' quali un giovane chiamato Nastagio degli Onesti, per la morte del padre di lui e d'un suo zio, senza stima rimaso ricchissimo. Il quale, sì come de' giovani avviene, essendo senza moglie, s'innamorò d'una figliuola di messer Paolo Traversaro, giovane troppo più nobile che esso non era, prendendo speranza con le sue opere di doverla trarre ad amar lui;

HUITIÈME NOUVELLE

Nastagio degli Onesti, pour l'amour d'une Traversari, dilapide ses biens sans être payé de retour. À la prière de sa famille, il se retire à Chiassi et il y voit une jeune femme pourchassée et tuée par un cavalier, puis dévorée par deux chiens. Il invite à un repas ses parents et amis ainsi que sa bien-aimée. Celle-ci assiste au martyre de la même jeune femme et, dans la crainte de subir un traitement semblable, elle prend Nastagio pour mari.

Dès que Lauretta se tut, à l'injonction de la reine, Filomena commença ainsi :

– Aimables amies, de même que la pitié en nous mérite louange, la justice divine punit sévèrement la cruauté. Pour vous le démontrer et vous inciter à la chasser complètement de votre cœur, j'ai plaisir à vous raconter une histoire aussi émouvante qu'agréable.

À Ravenne, ville très ancienne de Romagne, il y eut jadis de nobles et riches citoyens, parmi lesquels un jeune homme, appelé Nastagio degli Onesti qui, à la mort de son père et d'un oncle, était resté immensément riche. Comme il advient à cet âge, celui-ci, n'étant pas encore marié, tomba amoureux d'une fille de messire Paolo Traversari, parti qui était d'un lignage beaucoup plus élevé

le quali, quantunque grandissime, belle e laudevole fossero, non solamente non gli giovavano, anzi pareva che gli nocessero, tanto cruda e dura et salvatica gli si mostrava la giovinetta amata, forse per la sua singular bellezza o per la sua nobiltà sì altiera e disdegnosa divenuta, che né egli né cosa che gli piacesse le piaceva.

La qual cosa era tanto a Nastagio gravosa a comportare, che per dolore più volte, dopo molto essersi doluto, gli venne in disidèro d'uccidersi. Poi, pur tenendosene, molte volte si mise in cuore di doverla del tutto lasciare stare, o, se potesse, d'averla in odio come ella aveva lui. Ma invano tal proponimento prendeva, per ciò che pareva che quanto più la speranza mancava, tant più moltiplicasse il suo amore.

Perseverando adunque il giovane e nello amare e nello spendere smisuratamente, parve a certi suoi amici e parenti che egli sé e'l suo avere parimente fosse per consumare; per la qual cosa più volte il pregarono e consigliarono che si dovesse di Ravenna partire e in alcuno altro luogo per alquanto tempo andare a dimorare; per ciò che, così faccendo, scemerebbe l'amore e le spese. Di questo consiglio più volte fece beffe Nastagio; ma pure, essendo da loro sollicitato, non potendo tanto dir di no, disse di farlo; e fatto fare un grand' apparecchiamento, come se in Francia o in Ispagna o in alcuno altro luogo lontano andar volesse, montato a cavallo e da' suoi molti amici accompagnato, di Ravenna uscì e andossene ad un luogo forse tre miglia fuor di Ravenna, che si chiama Chiassi; e quivi, fatti venir padiglioni e trabacche, disse a coloro che accompagnato l'aveano che star si volea e che essi a Ravenna se ne tornassono. Attendatosi adunque quivi Nastagio, cominciò a fare la più bella vita e la più magnifica che mai si facesse, or questi e or quegli altri invitando a cena e a desinare, come usato s'era.

Ora avvenne che uno venerdì quasi all'entrata di maggio, essendo un bellissimo tempo, ed egli entrato in pensiero

que le sien; mais il espérait par ses actes amener la demoiselle à l'aimer en retour. La cour qu'il lui faisait, au moyen d'actions élégantes et louables, non seulement n'avait aucun effet, mais encore semblait le desservir, tant sa bien-aimée se montrait cruelle, dure et farouche à son égard; peut-être en raison de sa rare beauté et de sa noblesse elle était devenue si altière et dédaigneuse que ni lui ni rien de ce qu'il voulait n'était de son goût. Cela était si pénible pour Nastagio que, par excès de douleur, il eut plusieurs fois envie de se donner la mort; et puis, y renonçant, à maintes reprises il résolut de se détourner d'elle tout à fait, ou bien, dans la mesure du possible, de la haïr à son tour. Mais c'est en vain qu'il prenait cette résolution, car moins il avait d'espoir, plus son amour semblait grandir.

Comme le jeune homme continuait donc à aimer et à dépenser sans mesure, il apparut à ses amis et parents qu'il était en train de ruiner sa propre existence et son patrimoine; c'est pourquoi ils l'engagèrent à quitter Ravenna et le pressèrent de partir demeurer en quelque autre lieu, de sorte que son amour diminue en même temps que ses dépenses. Plusieurs fois, Nastagio se moqua d'un tel conseil; mais, pressé par eux et ne pouvant toujours rejeter leurs avis, enfin il accepta. Il fit de grands préparatifs, comme s'il partait pour la France ou l'Espagne ou en quelque autre pays lointain, monta à cheval et, accompagné de ses nombreux amis, il sortit de Ravenna et se rendit en un lieu, à environ trois milles de là, nommé Chiassi. Ayant fait venir des pavillons et des tentes, il dit à ceux qui l'escortaient qu'ils pouvaient s'en retourner en ville et que lui resterait là. Installé ainsi sous la tente, Nastagio commença à y mener la vie la plus agréable et la plus magnifique que l'on puisse imaginer, invitant tantôt les uns et tantôt les autres à déjeuner ou à souper, selon ses habitudes.

Or, un vendredi, presque au début du mois de mai, où il faisait très beau et où, plongé dans la pensée de sa cruelle dame,

della sua crudel donna, comandato a tutta la sua famiglia che solo il lasciassero, per più potere pensare a suo piacere, piede innanzi piè sé medesimo trasportò, pensando, infino nella pigneta. Ed essendo già passata presso che la quinta ora del giorno, ed esso bene un mezzo miglio per la pigneta entrato, non ricordandosi di mangiare né d'altra cosa, subitamente gli parve udire un grandissimo pianto e guai altissimi messi da una donna; per che, rotto il suo dolce pensiero, alzò il capo per veder che fosse, e maravigliossi nella pigneta veggendosi; e oltre a ciò, davanti guardandosi, vide venire per un boschetto assai folto d'albuscelli e di pruni, correndo verso il luogo dove egli era, una bellissima giovane ignuda, scapigliata e tutta graffiata dalle frasche e da' pruni, piagnendo e gridando forte mercé; e oltre a questo le vide a' fianchi due grandi e fieri mastini, li quali duramente appresso correndole, spesse volte crudelmente dove la giugnevano la mordevano, e dietro a lei vide venire sopra un corsiere nero un cavalier bruno, forte nel viso crucciato, con uno stocco in mano, lei di morte con parole spaventevoli e villane minacciando.

Questa cosa ad una ora maraviglia e spavento gli mise nell'animo, e ultimamente compassione della sventurata donna, dalla qual nacque disidèro di liberarla da sì fatta angoscia e morte, se el potesse. Ma, senza arme trovandosi, ricorse a prendere un ramo d'albero in luogo di bastone, e cominciò a farsi incontro a' cani e contro al cavaliere. Ma il cavaliere che questo vide, gli gridò di lontano:

— Nastagio, non t'impacciare, lascia fare a' cani e a me quello che questa malvagia femina ha meritato.

E così dicendo, i cani, presa forte la giovane ne' fianchi, la fermarono, e il cavaliere sopraggiunto smontò da cavallo. Al quale Nastagio avvicinatosi disse:

— Io non so chi tu ti se', che me così cognosci; ma tanto ti dico che gran viltà è d'un cavaliere armato volere uccidere una femina ignuda, e averle i cani alle

il avait ordonné à tous ses domestiques de le laisser seul, afin de mieux s'absorber dans ses rêveries, pas à pas il s'engagea dans la pinède. Comme il était presque midi et que Nastagio s'était avancé d'un demi mille au cœur de la forêt, sans se soucier de manger ou de rien d'autre, soudain il lui sembla entendre de grands sanglots et de hautes plaintes exhalés par une femme. Tiré ainsi de sa douce songerie, il leva la tête pour voir ce que c'était, et il fut tout surpris de se trouver au milieu de la pinède. De plus, regardant en avant, il vit courir vers lui, à travers d'épais fourrés d'arbustes et de ronces, une très belle jeune femme, nue, échelée et toute déchirée par les branches et les épines, qui pleurait et criait grâce. En outre, il vit bondir deux gros et féroces mâtins qui furieusement la poursuivaient et la harcelaient de leurs cruelles morsures. Derrière, sur un cheval noir, il vit un sombre cavalier, au visage tout empreint de courroux, une épée à la main, qui la menaçait de mort en l'invectivant de paroles terribles et injurieuses. Ce spectacle jeta la stupeur et l'épouvante dans l'âme de Nastagio, en même temps que la compassion pour la malheureuse, ce qui lui inspira le désir de la délivrer, si cela se pouvait, d'aussi cruelles angoisses et de la mort. Mais, comme il était sans armes, il courut se saisir d'une branche en guise de bâton et commença à marcher en direction des chiens et du cavalier.

Mais ce dernier, à peine l'eut-il aperçu, de loin lui cria: « Nastagio, ne t'en mêle pas, laisse faire aux chiens et à moi-même ce que cette mauvaise femme a mérité. »

Sur ces entrefaites, les chiens se jetant à ses reins immobilisèrent la jeune femme; et le cavalier, les ayant rejoints, mit pied à terre. Nastagio s'approcha et lui dit: « Je ne sais qui tu es, toi qui me connais. Je peux seulement te dire que c'est grande vilenie de la part d'un homme armé de vouloir tuer une femme sans défense et d'avoir lancé tes chiens à ses trousses comme si c'était une bête.

coste messi come se ella fosse una fiera salvatica; io per certo la difenderò quant'io potrò.

Il cavaliere allora disse :

– Nastagio, io fui d'una medesima terra teco, ed eri tu ancora piccol fanciullo quando io, il quale fui chiamato messer Guido degli Anastagi, era troppo più innamorato di costei, che tu ora non se' di quella de' Traversari, e per la sua fierezza e crudeltà andò sì la mia sciagura, che io un dì con questo stocco, il quale tu mi vedi in mano, come disperato m'uccisi, e sono alle pene etternali dannato. Né stette poi guari tempo che costei, la qual della mia morte fu lieta oltre misura, morì, e per lo peccato della sua crudeltà e della letizia avuta de' miei tormenti, non pentendosi, come colei che non credeva in ciò aver peccato ma meritato, similmente fu ed è dannata alle pene del ninferno. Nel quale come ella discese, così ne fu e a lei e a me per pena dato, a lei di fuggirmi davanti e a me, che già cotanto l'amai, di seguitarla come mortal nimica, non come amata donna; e quante volte io la giungo, tante con questo stocco, col quale io uccisi me, uccido lei e aprola per ischiena, e quel cuor duro e freddo, nel qual mai né amor né pietà poterono entrare, con l'altre interiora insieme, sì come tu vedrai incontanente, le caccio di corpo, e dòlle mangiare a questi cani.

Né sta poi grande spazio che ella, sì come la giustizia e la potenza d'Iddio vuole, come se morta non fosse stata, risurge e da capo incomincia la dolorosa fuga, e i cani e io a seguitarla; e avviene che ogni venerdì in su questa ora io la giungo qui, e qui ne fo lo strazio che vedrai; e gli altri dì non creder che noi riposiamo, ma giungola in altri luoghi né quali ella crudelmente contro a me pensò o operò; ed essendole d'amante divenuto nimico, come tu vedi, me la conviene in questa guisa tanti anni seguitare quanti mesi ella fu contro a me crudele. Adunque lasciami la divina giustizia mandare ad esecuzione, né ti volere opporre a quello che tu non potresti contrastare.

Moi, je t'assure, je vais la défendre autant que je le pourrai. »

Le cavalier dit alors : « Nastagio, je fus de la même cité que toi et tu étais encore petit enfant lorsque moi, qui me nommais Guido degli Anastagi, j'étais encore plus amoureux de celle-là que tu ne l'es de la fille des Traversari. À cause de son orgueil et de sa cruauté, mon infortune devint telle qu'un jour, avec cette épée que tu me vois brandir, je me suis tué de désespoir et ainsi suis-je condamné aux peines éternelles. Il ne se passa guère de temps que cette fille, qui s'était réjouie de ma mort outre mesure, mourut à son tour. Pour son péché de cruauté et pour la joie qu'elle avait ressentie de mes tourments sans l'ombre d'un repentir, croyant en cela avoir mérité et non péché, elle fut pareillement vouée aux peines de l'enfer. Sitôt qu'elle y fut descendue, il nous fut donné pour châtiment à elle de fuir devant moi et à moi, qui jadis l'ai tant chérie, de la poursuivre, comme une mortelle ennemie et non pas comme ma bien-aimée. Autant de fois je la rejoins, autant de fois avec cette même épée qui m'a servi pour me tuer je la tue, j'ouvre son échine et je lui arrache ce cœur dur et glacé, où n'entrèrent jamais ni amour ni pitié, et ses autres viscères, comme tu vas le voir sur l'heure, et les jette en pâture aux chiens. Ensuite, il ne se passe guère de temps que, suivant ce que veulent la justice et la puissance divines, elle ne se relève, comme si elle n'avait pas été tuée, et à nouveau recommence sa douloureuse fuite, et les chiens et moi-même nous nous remettons à la poursuite. Chaque vendredi, à la même heure, je la rejoins ici et j'en fais le carnage que tu vas voir. Ne crois pas, cependant, que nous soyons en repos les autres jours; je la retrouve en d'autres lieux où elle avait pensé et agi avec cruauté à mon égard. D'amant devenu ennemi, comme tu vois, il me faut ainsi la pourchasser durant un nombre d'années égal au nombre de mois qu'elle s'est montrée cruelle à mon égard. Laisse-moi donc être l'exécuteur de la justice divine et ne t'oppose pas à ce que tu ne pourrais empêcher. »

Nastagio, udendo queste parole, tutto timido divenuto e quasi non avendo pelo addosso che arricciato non fosse, tirandosi addietro e riguardando alla misera giovane, cominciò pauroso ad aspettare quello che facesse il cavaliere. Il quale, finito il suo ragionare, a guisa d'un cane rabbioso, con lo stocco in mano corse addosso alla giovane, la quale inginocchiata e da' due mastini tenuta forte gli gridava mercé; e a quella con tutta sua forza diede per mezzo il petto e passolla dall'altra parte. Il qual colpo come la giovane ebbe ricevuto, così cadde boccone, sempre piagnendo e gridando; e il cavaliere, messo mano ad un coltello, quella aprì nelle reni, e fuori trattone il cuore e ogni altra cosa dattorno, a' due mastini il gittò, li quali affamatissimi incontanente il mangiarono. Né stette guari che la giovane, quasi niuna di queste cose stata fosse, subitamente si levò in piè e cominciò a fuggire verso il mare, e i cani appresso di lei sempre lacerandola; e il cavaliere, rimontato a cavallo e ripreso il suo stocco, la cominciò a seguitare, e in picciola ora si dileguarono in maniera che più Nastagio non gli poté vedere.

Il quale, avendo queste cose vedute, gran pezza stette tra pietoso e pauroso, e dopo alquanto gli venne nella mente questa cosa dovergli molto poter valere, poi che ogni venerdì avvenia; per che, segnato il luogo, a' suoi famigli se ne tornò, e appresso, quando gli parve, mandato per più suoi parenti e amici, disse loro:

— Voi m'avete lungo tempo stimolato che io d'amare questa mia nemica mi rimanga e ponga fine al mio spendere, e io son presto di farlo dove voi una grazia m'impetrate, la quale è questa: che venerdì che viene voi facciate sì che messer Paolo Traversaro e la moglie e la figliuola e tutte le donne lor parenti, e altre chi vi piacerà, qui sieno a desinar meco. Quello per che io questo voglia, voi il vedrete allora.

À ces paroles, saisi de crainte et, pour ainsi dire, sans un cheveu qui ne se dressât sur sa tête, Nastagio recula et, observant la jeune femme, attendit avec épouvante ce qu'allait faire le cavalier. Son discours à peine terminé, celui-ci, tel un chien enragé, se précipita avec son épée vers elle qui, à genoux, et retenue par les deux mâtins, lui criait grâce et, de toute sa force, il la frappa au milieu de la poitrine et la transperça. Le coup sitôt reçu, la jeune femme tomba face contre terre, toujours pleurant et hurlant. Le cavalier mit la main à une dague, la plongea dans le dos, il en tira le cœur et les autres viscères et les jeta aux deux mâtins, lesquels affamés les dévorèrent sur-le-champ. Peu de temps après, comme si rien de tout cela n'avait eu lieu, la jeune femme se releva et se mit à courir vers la mer, et les chiens lui donnaient la chasse tout en la déchirant. Remonté à cheval, le cavalier, épée en main, reprit sa poursuite et tous bientôt disparurent, de sorte que Nastagio les perdit de vue.

Témoin de cette scène, il resta longtemps partagé entre la pitié et la peur. Mais, après un moment, il lui vint à l'esprit que ces choses pouvaient lui être d'un grand profit, puisqu'elles se répétaient tous les vendredis. Ayant repéré l'endroit, il s'en retourna vers ses gens. Ensuite, lorsque bon lui sembla, il envoya chercher plusieurs de ses parents et amis et il leur dit : « Vous m'avez longtemps engagé à cesser d'aimer mon ennemie et de dépenser pour lui plaire. Je suis donc prêt à agir ainsi, à condition que vous m'obteniez la grâce que voici : que vous fassiez en sorte que, vendredi prochain, messire Paolo Traversari, sa femme et leur fille, toutes les dames de leur parenté et d'autres encore à votre gré viennent ici déjeuner avec moi. Vous comprendrez alors pourquoi je veux qu'il en soit ainsi. »

Cela leur parut chose aisée. De retour à Ravenne, au moment voulu, ils invitèrent ceux que Nastagio désirait recevoir et, bien que ce ne fût point entreprise facile

A costor parve questa assai piccola cosa a dover fare e promissongliela; e a Ravenna tornati, quando tempo fu, coloro invitarono li quali Nastagio voleva, e come che dura cosa fosse il potervi menare la giovane da Nastagio amata, pur v'andò con gli altri insieme. Nastagio fece magnificamente apprestare da mangiare, e fece le tavole mettere sotto i pini dintorno a quel luogo dove veduto aveva lo strazio della crudel donna; e fatti mettere gli uomini e le donne a tavola, si ordinò, che appunto la giovane amata da lui fu posta a sedere dirimpetto al luogo dove doveva il fatto intervenire.

Essendo adunque già venuta l'ultima vivanda, e il romore disperato della cacciata giovane da tutti fu cominciato ad udire. Di che maravigliandosi forte ciascuno e domandando che ciò fosse, e niun sappiendol dire, levatisi tutti diritti e riguardando che ciò potesse essere, videro la dolente giovane e'l cavaliere e' cani; né guari stette che essi tutti furon quivi tra loro.

Il romore fu fatto grande e a' cani e al cavaliere, e molti per aiutare la giovane si fecero innanzi; ma il cavaliere, parlando loro come a Nastagio aveva parlato, non solamente gli fece indietro tirare, ma tutti gli spaventò e riempì di maraviglia; e facendo quello che altra volta aveva fatto, quante donne v'avea (ché ve ne avea assai che parenti erano state e della dolente giovane e del cavaliere e che si ricordavano e dell'amore e della morte di lui) tutte così miseramente piagnevano come se a sé medesime quello avesser veduto fare.

La qual cosa al suo termine fornita, e andata via la donna e'l cavaliere, mise costoro che ciò veduto aveano in molti e vari ragionamenti; ma tra gli altri che più di spavento ebbero, fu la crudel giovane da Nastagio amata, la quale ogni cosa distintamente veduta avea e udita, e conosciuto che a sé più che ad altra persona che vi fosse queste cose toccavano, ricordandosi della crudeltà sempre da lei usata verso Nastagio; per che già le pareva fuggir dinanzi da lui adirato e avere i mastini a' fianchi.

que d'y amener la jeune fille aimée par Nastagio, néanmoins elle s'y rendit en compagnie des autres invités. L'amant fit apprêter un repas magnifique et disposer les tables à l'ombre des pins, dans les lieux mêmes où il avait vu le supplice de la cruelle femme. Ayant fait placer hommes et dames à table, il fit en sorte que la jeune fille fût assise en face de l'endroit où devait se dérouler la scène.

Comme le dernier plat était déjà servi, les pleurs de la jeune femme pourchassée commencèrent à se faire entendre. Fort étonnés, tous demandaient ce que c'était; mais, personne ne sachant le dire, ils se levèrent, cherchant à voir ce que cela pouvait être, et ils aperçurent la malheureuse, le cavalier et les chiens, lesquels se trouvèrent bientôt au milieu de la compagnie. On cria beaucoup contre les chiens et le cavalier, et plusieurs des convives s'avancèrent pour porter secours à la jeune femme. Mais le cavalier leur répondit comme il l'avait fait à Nastagio : non seulement il les fit reculer, mais il les épouvanta tous et les remplit de stupeur. Il fit les mêmes choses que la fois précédente et toutes les dames présentes (il y en avait beaucoup qui étaient parentes de la malheureuse ou du cavalier et qui se souvenaient de la passion de celui-ci et de sa fin) pleuraient comme si on le leur avait fait à elles-mêmes. Parvenue à son terme, la femme et le cavalier ayant disparu, cette scène suscita chez ceux qui y avaient assisté des commentaires nombreux autant que variés. Parmi ceux qui en éprouvèrent la plus grande frayeur, il y eut la cruelle jeune fille. Elle en avait vu et entendu distinctement chaque péripétie et reconnu que ces choses la concernaient plus que toute autre, se rappelant la cruauté dont elle avait toujours usé à l'égard de Nastagio. Bien plus, il lui semblait fuir à son tour devant son soupirent furieux et avoir les mâties à ses trousses.

La peur qu'elle en ressentit fut si grande qu'afin d'échapper à ce supplice, dès qu'elle en eut le loisir, le soir même,

E tanta fu la paura che di questo le nacque, che, acciò che questo a lei non avvenisse, prima tempo non si vide (il quale quella medesima sera prestato le fu) che ella, avendo l'odio in amore tramutato, una sua fida cameriera segretamente a Nastagio mandò, la quale da parte di lei il pregò che gli dovesse piacer d'andare a lei, per ciò ch'ella era presta di far tutto ciò che fosse piacer di lui. Alla qual Nastagio fece rispondere che questo gli era a grado molto, ma che, dove le piacesse, con onor di lei voleva il suo piacere, e questo era sposandola per moglie.

La giovane, la qual sapeva che da altrui che da lei rimaso non era che moglie di Nastagio stata non fosse, gli fece risponder che le piaceva. Per che, essendo ella medesima la messaggera, al padre e alla madre disse che era contenta d'esser sposa di Nastagio, di che essi furon contenti molto; e la domenica seguente Nastagio sposatala e fatte le sue nozze, con lei più tempo lietamente visse.

E non fu questa paura cagione solamente di questo bene, anzi sì tutte le ravignane donne paurose ne divennero, che sempre poi troppo più arrendevoli a' piaceri degli uomini furono, che prima state non erano.

sa haine ayant cédé à l'amour, en secret elle envoya une de ses fidèles servantes à Nastagio, laquelle le pria, de la part de sa maîtresse, de venir la trouver, car elle était prête à faire tout ce qu'il lui plairait. Nastagio lui fit répondre que cela le remplissait d'aise, mais qu'il voulait être heureux dans le respect de son honneur et que c'était en l'épousant, si elle y consentait. Sachant qu'il n'avait jamais tenu qu'à elle de devenir la femme de Nastagio, elle lui fit dire que cela lui agréait. Elle annonça elle-même la nouvelle à ses parents, ce qui les réjouit beaucoup.

Le dimanche suivant, Nastagio l'épousa et célébra ses noces, puis avec elle il vécut longtemps. Cette peur n'eut pas pour seul effet cet heureux dénouement : toutes les dames de Ravenne en furent si alarmées qu'elles devinrent par la suite beaucoup plus accessibles au désir des hommes qu'elles ne l'avaient été auparavant.

• Bibliographie : Boccace, *Decameron*, a cura di, Vittorio Branca, édition italienne citée, Einaudi, Turin, 1980; édition française citée, *Le Décaméron*, Librairie générale française (LGF), trad., introduction et notes sous la direction de C. Bec, Paris, 1994.

2.1.2. Le commentaire

La nouvelle est conforme au programme de la V^e journée : le récit évolue de la séparation des amants vers leur union finale, même si ce mariage peut difficilement se ranger dans la catégorie des « amours heureuses ». En effet, que d'ombres jetées sur ces noces par la série des événements qui y mènent !

Si l'on en juge par le paratexte, constitué de la *fronte* (petit résumé placé devant la nouvelle par Boccace afin de rendre plus aisée l'identification des récits), le texte relève de deux topiques médiévales : la cruauté de la dame, la punition de celle-ci ; en l'occurrence, le châtement est double : le spectacle effrayant auquel elle est contrainte d'assister et le mariage auquel elle se résigne. Toutefois, une telle présentation ne prend pas en compte les originalités

de la nouvelle : la vivacité et la concentration narratives qui modifient un schéma connu, l'ambiguïté aussi de la scène de la « chasse infernale », à la fois dantesque et pleine d'enseignements sur le mariage pour les deux personnages et le lecteur (ou la lectrice, puisque l'auteur prétend s'adresser avant tout aux femmes). L'habileté de Boccace consiste donc à s'emparer de matériaux narratifs notoires pour leur conférer des significations originales et neuves.

Dès lors, un *plan explicatif*, évoluant de l'évidence textuelle vers les sous-entendus, les non-dits ou les intentions parodiques, semble préférable.

1. Il convient de décrire, dans un premier temps, les éléments de la topique médiévale, en montrant comment la situation des personnages relève d'oppositions traditionnelles que le récit, par un effet de concentration typique de la forme brève, porte à leur acmé, rendant la résolution annoncée dans la *fronte* fort improbable.

2. De fait, les obstacles à l'union de Nastagio et de la fille Traversari ne sont levés qu'au prix d'une entrée dans le monde surnaturel, référence lettrée à Dante, dont la portée, allégorique et symbolique, va autoriser l'ouverture à une issue heureuse.

3. Pourtant, le dénouement ne correspond que superficiellement au bonheur des personnages. C'est que leur union a été amenée par des événements qui ont exhibé la réalité profonde de leur mariage : sa relation au désir mais surtout à la contrainte et à la souffrance. En ce sens, la nouvelle nous donne moins le récit d'un amour finalement couronné par des noces que la *scène primitive* du mariage (au sens général donné à l'expression en psychanalyse).

Remarques : Un tel plan est dangereusement proche d'un commentaire qui suivrait l'ordre du texte. Il nous paraît cependant s'imposer en raison de la démarche créatrice de Boccace qui, dans la plupart des nouvelles de son recueil, n'invente pas l'intrigue mais reprend des thèmes connus pour les nuancer, les parodier et/ou les enrichir de significations plus ambiguës par la forme et la conduite de son récit. L'art de composer (le commentaire) consistera ici à rendre justice à cette forme de création en ne la perdant jamais de vue tout en concentrant, pour chacune des parties de la démonstration, le plus grand nombre d'éléments pertinents tirés de l'ensemble de la nouvelle.

I. UN RÉCIT TOPIQUE

Le programme de la V^e journée est donc rempli à la fin de la nouvelle : les deux personnages, Nastagio et la fille Traversari, d'abord séparés, sont unis au dénouement, parce que la cruauté de la dame finit par céder à la crainte. Toutefois, la concentration du récit accentue les oppositions entre l'amant et la belle indifférente, de telle sorte que l'issue heureuse semble très éloignée lorsque la présentation des personnages est achevée.

1. **Une caractérisation rapide et conflictuelle.** Comme il arrive fréquemment dans le *Décameron*, les deux personnages sont assez vaguement présentés. Aucune description physique ne nous est donnée. La fille de Paolo Traversari n'est pas psychologiquement très individualisée, tout comme Nastagio n'est pas socialement très typé. Ils se définissent l'un par rapport à l'autre, selon un

contraste violent où l'on reconnaîtra à la fois une discrète parodie des contes populaires, reposant souvent sur des oppositions appuyées, et la portée symbolique de figures conçues dans une relation d'antagonisme bien connue du lecteur.

Nastagio, que l'on nous présente le premier, est amoureux, généreux et «immensément riche». Personnage célibataire en quête de sa dame, il est tourné vers l'avenir, tandis que la jeune fille qu'il aime est dotée d'une beauté et d'une noblesse supérieures s'accompagnant de dureté, d'inflexibilité et d'un comportement plutôt revêché. L'accumulation d'adjectifs péjoratifs (*cruda, dura, salvatica*/cruelle, dure, farouche) désigne un personnage immobilisé dans un présent de morgue et dans le passé d'un «illustre lignage» qui l'amène à dédaigner tout prétendant, et donc Nastagio.

Le contraste est fort, et si l'on peut y reconnaître l'opposition, cruciale dans la Florence de Boccace, de l'ancienne noblesse et d'une noblesse moindre mais conquérante (c'est-à-dire répondant aux valeurs de la classe montante qu'est la bourgeoisie), les deux personnages apparaissent plutôt comme deux pôles reliés par une passion pure, absolue, qui les anime et détermine tous leurs actes. D'un côté, un mouvement d'attraction prenant sa source dans le sentiment amoureux, de l'autre, un mouvement de fuite hautain. La permanence de la passion de Nastagio, que ses différents états d'âme – envie de suicide, désir d'oubli et de haine – sont impuissants à endiguer, fait naître un second type d'opposition, celui du personnage et des gens de son entourage. Elle le transforme en une figure solitaire et apparemment vouée à le demeurer.

2. Un dénouement imprévisible. Le récit nous montre les proches du jeune homme le plaindre et tenter de le conseiller, sinon de le consoler. Leurs tentatives n'ont pourtant d'autre effet que de le renforcer dans son amour (il «se moqua de tels conseils»). Certes, il accepte de quitter le lieu de sa passion malheureuse, Ravenne, mais c'est pour s'établir à proximité et, finalement, en vue de «mieux s'absorber dans ses rêveries». Il n'entre pas plus en conflit avec ses proches qu'avec la fille Traversari; il affirme sa position de souffrance et de défi qui ne peut être conciliée avec la «voie de la raison». Son amour l'isole en l'opposant à ceux qui l'aiment comme à celle qui ne l'aime pas. Le bon sens des uns, la dureté de l'autre le transforment en une figure de la déréliction volontaire, continuant de se ruiner pour oublier son chagrin.

Après l'évocation de la situation de Nastagio, il apparaît qu'un dénouement par la modification subite de l'un des pôles de l'opposition qui structure la nouvelle ferait perdre toute consistance aux personnages et donc au récit. Le renoncement du jeune homme lui ôterait son trait dominant et ne correspondrait pas à la psychologie – rare dans le *Décameron* – qui nous est ici dévoilée. Le revirement de la demoiselle précipiterait la narration dans un schéma de type populaire où les conflits superlatifs s'effacent brutalement derrière une réconciliation d'une naïveté non moins superlative. L'intérêt de la nouvelle en est relancé, mais le thème de la V^e Journée semble s'éloigner. De fait, le tournant du récit va se produire grâce à l'entrée dans un monde surnaturel qui, paradoxalement, permettra aux personnages d'envisager la réalité de leur situation. On passe ainsi du topique à l'utopique au sens étymologique de ce terme.

II. UN SPECTACLE SURNATUREL : INTERTEXTUALITÉ ET SYMBOLIQUE

En apparence, la scène de « la chasse infernale » correspond à une coupure nette dans la narration. Pourtant, en deçà de son caractère dantesque, elle constitue un approfondissement de la relation instaurée entre la demoiselle et Nastagio.

1. **Une scène dantesque.** Si l'on suit uniquement le fil du récit – ce qui serait le propre d'un commentaire linéaire du texte –, la scène marque un changement radical. Le cadre est différent (de la ville au cœur de la pinède de Chiassi), le réalisme disparaît, mais surtout le lecteur assiste à un spectacle dantesque.

Dans cette scène surnaturelle, les détails les plus cruels ne sont pas omis : beauté et nudité de la femme présentée comme une proie terrorisée, chair déchirée par les branches et les épines, morsures des chiens, enfin, meurtre de la victime qui est dépecée et dont les viscères sont donnés en pâture aux molosses. L'insistance traduit sans doute d'abord une volonté de satire de la peur de l'enfer, souvenir cultivé et ironique des descriptions naïves et populaires des supplices infernaux. La référence à Dante accentue l'originalité de l'épisode.

Ravenne et ses parages sont traditionnellement un lieu de richesse et de civilisation pour Boccace et son public. On trouve des allusions à la cité dans la *Divine Comédie*, par exemple au Chant XIV du « Purgatoire ». Comme dans le poème de Dante, on assiste ici au supplice de personnages après leur mort, et il est permis de les entendre expliquer pourquoi ils se trouvent en ces lieux. L'endroit est du reste ambigu au plan théologique : s'agit-il de l'enfer – Guido degli Anastagi est « condamné aux peines éternelles », châtiment réservé aux suicidés – ou du purgatoire – puisque la punition de la dame dure seulement « un nombre d'années égal au nombre des mois qu'elle s'est montrée cruelle » ? Quoi qu'il en soit, Boccace utilise ici le modèle dantesque pour lui faire servir des fins très différentes de celles de son glorieux aîné.

2. **Allégorie et symbole.** Le supplice vient compléter la description des relations entre Nastagio et la fille Traversari selon un double mode, allégorique et symbolique, qui va précipiter la transformation du jeune homme.

Nous assistons à une scène de chasse de la cruauté féminine. La dame poursuivie n'a pas de nom, elle se voit seulement désignée par des périphrases (« cette fille, qui s'était réjouie de ma mort outre mesure », « une mortelle ennemie »). L'ensemble des détails pathétiques qui composent son châtiment ne renvoie à rien d'autre qu'à sa propre méchanceté, selon le processus de rétribution résumé par Guido. La responsabilité du caractère insoutenable de la chasse lui est donc entièrement imputable, de telle sorte que se voient exhibés ici les excès auxquels conduisent orgueil et cruauté des dames. Le personnage a bien alors le statut d'une allégorie de la Cruelle, présentée ironiquement un vendredi, jour de Vénus.

Mais l'événement de la nouvelle est préparé d'une manière singulière qui autorise à aller plus loin dans l'interprétation. Nastagio, ressentant le besoin d'être seul, s'engage au cœur de la forêt en pensant à sa belle indifférente. Selon la logique du fantasme, il cherche à échapper à la réalité de sa situation – solitude sentimentale, déception amoureuse – par une « douce songerie ». Or, le spectacle surnaturel qui lui apparaît le ramène vers cette situation mais selon une perspective différente.

Au-delà de la référence littéraire dantesque nous est, en effet, signalée l'entrée dans le monde de la *vérité*, non pas au sens où une transcendance est révélée (la justice divine est invoquée, mais elle sert un autre but dans le récit), mais parce qu'est mise en scène la nature véritable des relations entre Nastagio et celle qu'il aime. La chasse est le symbole du rapport du jeune homme à la fille dédaigneuse. À travers une situation comparable (poursuivant/poursuivie), elle nous donne le spectacle de leur relation selon la « justice divine » : celui d'une inversion dans la mort du supplice que l'une fait subir à l'autre. Dans l'ordre de la vérité, les rôles de bourreau et de victime demeurent, mais ils se déplacent. La tâche du bourreau, apanage de la dame pendant la vie, est désormais accomplie par le soupirant, grâce à l'épée, instrument phallique par excellence, désignant un manque qui est exhibé, transperçant la chair et portant le coup meurtrier. En un renversement du code courtois, le chevalier combat sa dame.

Cette symbolique possède son efficience. Nastagio se voyant menacé du sort de Guido, va prendre les devants pour renaître à la vie grâce à la figure exemplaire du chevalier mort.

3. Victime et bourreau. Guido est le prédécesseur de Nastagio. Son nom rappelle celui du jeune homme et son prénom en fait un *guide* qui a déjà parcouru le chemin d'amour et de souffrance dans lequel est engagé le héros de la nouvelle. On peut y reconnaître une figure paternelle : Nastagio enfant l'a connu et il suit sa trace. Il va suppléer le père tôt disparu de Nastagio, non parce que Nastagio va vouloir « tuer le père » – il semble d'abord s'engager dans cette voie en s'apprêtant à l'affronter pour défendre la dame, mais il va ensuite, plus judicieusement, profiter de l'exemple qu'il lui donne –, mais en évitant l'erreur du « père ». Nastagio va réaliser ce dont Guido s'est montré incapable : faire souffrir la cruelle afin qu'elle cesse de le faire souffrir.

Comme Guido, Nastagio se fait le bourreau de celle qu'il aime, mais il le fait de son vivant alors que son aîné le fait après la mort. À ce prix, l'ordre va pouvoir se rétablir en conformité avec les normes culturelles définies au début par la conteuse Filomena. Nastagio et la femme qu'il aime vont pouvoir se marier, l'une abandonnant sa solitude hautaine, l'autre son désespoir d'amoureux éconduit.

S'agit-il de l'« issue heureuse » annoncée ? L'opposition des deux personnages principaux est trop forte, on l'a vu, pour se résoudre en idylle. La « chasse infernale », présentée deux fois, est trop violente et ambiguë pour s'effacer totalement des esprits. Le mariage se conclut certes à la fin de la nouvelle, mais le récit qui l'a précédé l'éclaire d'une lumière crue qui expose sa relation à la souffrance.

III. LA SCÈNE PRIMITIVE DU MARIAGE

La nouvelle expose les ressorts cachés des noces qui l'achèvent. On peut ainsi en parler comme d'une *scène primitive*, en un sens emprunté à la psychanalyse, de scène première (fantasmée) d'où naissent les conflits et les forces qui traversent l'être actuel.

1. **Une découverte.** Certes, on ne saurait négliger la dimension sociale de la nouvelle. Nastagio, représentant d'une noblesse moins élevée mais marquée par les valeurs d'efficacité bourgeoise, accède à la grande noblesse, celle des Traversari, par l'ingéniosité et la contrainte. Mais, une seconde dimension est à considérer.

En punissant la dame, Guido est l'instrument de la Loi – la « justice divine » –, mais il sert aussi sa loi, celle de son désir contrarié qui s'est mué en agressivité. L'amant s'est métamorphosé en ennemi. Cette violence devient pour Nastagio et la jeune fille le modèle de leur comportement ultérieur. Nastagio comprend ce qu'il doit faire ici-bas : il fait une dé-couverte au sens de mise au jour de ce que doit être le plaisir pour lui. La douleur apparaît comme la condition du plaisir : il lui faut contraindre la fille Traversari à se soumettre à son désir en lui imposant l'épouvante du spectacle infernal.

La jeune fille, elle, comprend ce qu'elle doit accepter : la douleur et la soumission – ce qui n'exclut pas le plaisir, comme si elle ne pouvait parvenir à la jouissance du mariage que par la souffrance préalable, comme si elle ne devait atteindre le plaisir que dans la souffrance, en étant traversée par elle, bref en étant littéralement une Traversari. Ainsi, la scène de chasse a renversé les rôles bourreau/victime, mais seule la violence a permis d'accéder à la satisfaction du désir. Il devient difficile de parler d'un mariage édifiant.

2. **La jouissance du mariage.** La nouvelle semble plutôt proposer d'édifier le lecteur quant au mariage. Celui-ci se conclut, en effet, sans qu'il soit question d'amour, et il apparaît comme un rituel social réjouissant les proches des deux époux.

Nous avons déjà noté la dimension théâtrale de la « chasse infernale ». Tous les spectateurs la contemplent avec la même réaction d'indignation et d'épouvante. Ils portent un regard complice sur cette scène qui fonde les liens nuptiaux de Nastagio et de celle qu'il aime. Il s'agit d'une curieuse représentation : la femme y est réduite à un objet érotique – un corps nu poursuivi –, l'homme tient le rôle d'un bourreau – qui a d'abord été victime. Dès lors, l'union de Nastagio et de la fille Traversari ne repose que sur les craintes éveillées par le spectacle, la peur de devenir semblables aux deux personnages morts. La *catharsis* aristotélicienne connaît ici un sort singulier : entre la terreur et la pitié, c'est la première qui domine et amène les personnages (Nastagio, la fille Traversari, mais aussi, à la fin, les femmes de Ravenne) à soumettre (ou à se soumettre à) l'autre sans condition. Il est finalement moins question des amours de deux jeunes gens que des fondements de souffrance et de plaisir, de douleur et de désir dans lesquels sont engagés les futurs époux et qui président à la si mal nommée « jouissance » du mariage. Scène primitive que la « chasse infernale » au sens où elle révèle une violence première.

CONCLUSION

Le texte s'écarte de la légende, propagée notamment par La Fontaine, d'un Boccace grivois et léger, même si la dernière phrase présente avec malice la peur comme un bon moyen de rendre les belles plus accessibles. Conformément

à la vocation de la nouvelle, le récit part d'un matériau narratif médiéval traditionnel. Mais il en exacerbe les oppositions, traite avec ironie des thèmes et codes notoires, de la peur de l'enfer aux traditions courtoises, et crée une scène infernale à la fois très théâtrale et se souvenant de la *Divine Comédie*. La plate leçon à laquelle le début du récit semblait mener s'estompe derrière le dévoilement des jeux de désir et de contraintes nuptiaux.

On pourrait reprendre ici ce qu'a écrit Erich Auerbach à propos du réalisme de Boccace, lorsqu'il observe que le novelliste a transposé le riche univers de Dante à un niveau stylistique moins élevé³. Dans la *Divine Comédie* sont, en effet, représentés à la fois « l'être intemporel » et le « devenir historique » en son sein, alors que *Le Décaméron* se concentre sur l'évocation de ce dernier, sur le monde des phénomènes. La nouvelle de Nastagio le montre bien : le surnaturel infernal ne nous dit rien de la justice divine, il est mis au service de la stratégie d'union des deux personnages. Il a un rôle instrumental dans la tactique de conquête de Nastagio. Pourtant, il n'est pas totalement réduit à cette valeur objective. Son éclat inquiétant, son prestige grandiose et pathétique ne se résorbent pas tout à fait dans l'univocité narrative propre aux contes médiévaux. L'habileté de Boccace consiste à jouer de cet éclairage particulier pour donner une tonalité originale à la nouvelle sans l'entraîner vers la révélation d'une transcendance, mais sans retomber non plus dans la platitude des lieux communs.

2.2. Gabriele D'Annunzio, *Il Piacere*, *L'Enfant de volupté* (début de la II^e partie)

2.2.1. Le livre

Gabriele d'Annunzio (1863-1938) est à la fois l'un des écrivains italiens les plus importants et les plus contestés de son temps. Il est, en effet, l'homme des extrêmes. En 1897, député d'extrême droite, il passa tapageusement à l'extrême gauche – et se fit du coup battre aux élections. Il en va de même pour les influences littéraires qu'il a subies : la pire rhétorique de Carducci, l'admiration pour Oscar Wilde et Maurice Barrès, l'exploitation de Nietzsche aux fins d'une propagande nationaliste et impérialiste. L'ensemble a abouti à une œuvre plus disparate que diverse, plus bruyante que profonde.

Son premier roman, *Il Piacere* (Le Plaisir), traduit par Georges Hérelle sous le titre voulu par lui, *L'Enfant de volupté*, est une de ses réussites les plus sûres. Publié en 1889, l'œuvre l'a rendu célèbre et a contribué à faire connaître sa personnalité de dandy décadent, puisqu'il l'a prêtée au personnage principal du livre, Andrea Sperelli, qui évolue dans le cadre raffiné de l'aristocratie romaine et hésite entre deux femmes, Elena Muti et Maria Ferrès, qu'il finit, dans un moment d'égarement, par superposer et confondre.

3. E. Auerbach, *Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1968, p. 213-241.

Le livre figure souvent dans les programmes de littérature comparée en compagnie d'*À rebours* de J.K. Huysmans (1884) et de *The Picture of Dorian Gray* (*Le Portrait de Dorian Gray*) d'Oscar Wilde (1893) pour illustrer ce qu'il est convenu d'appeler le « roman décadent ». En fait, D'Annunzio lui-même, dans la Préface, a souligné l'alliance de contraires : les perversités décadentes, mais aussi le décor presque idyllique dans lequel l'œuvre a été conçue. « Je souris, écrit-il, en pensant que ce livre, dans lequel j'étudie, non sans tristesse, tant de corruptions et de dépravation, tant de subtilités et d'hypocrisies, tant de vaines cruautés, a été écrit dans la paix simple et sereine d'[une maison], entre les derniers couplets des moissonneurs et les pastorales de la première neige. »

2.2.2. Le texte

Il se situe au tout début de la seconde partie. Le Livre I a placé Andrea Sperelli dans le cadre romain, avec des amours bruyantes qui défraient la chronique. Ainsi un jour, aux courses, il a voulu obtenir de donna Ippolita Albonico un rendez-vous. Mais il s'est heurté au regard de Giannetto Rutolo, dans lequel il a cru percevoir de la dérision. Il en est résulté un duel entre eux, où Andrea a été gravement blessé. Le Livre II s'ouvre sur sa convalescence à Schifanoia (le nom signifie « sans souci »), au bord de la mer Adriatique, chez sa cousine, la marquise d'Ateleta. Cette maison a été imaginée d'après celle d'un ami de D'Annunzio, le sculpteur Paolo Michetti, qui se trouvait près de Pescara, la ville natale de l'écrivain.

Un giorno, egli si vide perduto. Vapori sanguigni e maligni ardevano all'orizzonte, gittando sprazzi di sangue e d'oro sul fosco delle acque; un viluppo di nuvoli paonazzi ergevasi da' vapori, simile a una zuffa di centauri immani sopra un vulcano in fiamme; e per quella luce tragica un corteo funebre di vele triangolari nereggiava su l'ultimo limite. Erano vele d'una tinta indescrivibile, sinistre come le insegne della morte; segnate di croci e di figure tenebrose; parevano vele di navigli che portassero cadaveri di appestati a una qualche maledetta isola popolata di avvoltoi famelici. Un senso umano di terrore e di dolore incombeva su quel mare, un accasciamento d'agonia gravava su quell'aria. Il fiotto sgorgante dalle ferite de' mostri azzuffati non restava mai, anzi cresceva in fiumi che arrossavano le acque per tutto lo spazio, sino alla sponda, facendosi qua e là violaceo e verdastro come per corruzione. Di tratto in tratto il

Un jour, il se vit perdu. Des vapeurs sanglantes et malignes, flamboyant à l'horizon, jetaient des lueurs de sang et d'or sur les eaux sombres; un enchevêtrement de nuages pourpres s'élevait de ces vapeurs, pareil à une mêlée de centaures monstrueux sur un volcan en éruption; et, dans cette lumière tragique, un funèbre cortège de voiles triangulaires se profilait en noir à l'extrême limite des eaux. C'étaient des voiles d'une indescrivable teinte, sinistres comme des emblèmes de mort, marquées de croix et de figures ténébreuses : on aurait dit des voiles de navires qui auraient transporté des cadavres de pestiférés vers quelque île maudite, peuplée de faméliques vautours. Un sentiment humain de terreur et de douleur pesait sur cette mer, une lourdeur d'agonie écrasait cette atmosphère. Le flot ruisselant des blessures de ces monstres enlacés ne tarissait pas; il grossissait en torrents, il rougissait les eaux dans

viluppo crollava, i corpi si deformavano o si squarciavano, lembi sanguinosi pendevano giù dal cratere o sparivano inghiottiti dall'abisso. Poi, dopo il gran crollo, rigenerati, i giganti balzavano di nuovo alla lotta, più atroci; il cumulo si ricomponeva, più enorme; e ricominciava la strage, più rossa, finché i combattenti rimanevan esangui tra la cenere del crepuscolo, esanimi, disfatti, sul vulcano semispeinto.

Pareva un episodio d'una qualche titanomachia primitiva, uno spettacolo eroico, visto, a traverso un lungo ordine di età, nel cielo della favola. Andrea, con l'animo sospeso, seguiva tutte le vicende. Abituato alle tranquille discese dell'ombra, in quella declinazione serena dell'estate, ora si sentiva dall'insolito contrasto riscuotere e sollevare e intorbidare con una strana violenza. Da prima, fu come un'angoscia confusa, tumultuaria, piena di palpiti inconsapevoli. Affascinato dal tramonto bellicoso, egli non anche giungeva a veder chiaramente in sé medesimo. Ma, quando la cenere del crepuscolo pioveva spegnendo ogni guerra et il mare sembrò un'immensa palude plumbea, egli credé udire nell'ombra il grido dell'anima sua, il grido d'altre anime.

Era dentro di lui, come un cupo naufragio nell'ombra. Tante tante voci chiamavano al soccorso, imploravano aiuto, imprecavano alla morte; voci note, voci ch'egli aveva un tempo ascoltate (voci di creature umane o di fantasmi?); ed ora non distingueva l'una dall'altra! Chiamavano, imploravano, imprecavano inutilmente, sentendosi perire; s'affievolivano soffocate dall'onda vorace; divenivano deboli, lontane, interrotte, irriconoscibili; divenivano un gemito; s'estinguevano; non risorgevano più.

Egli restava solo. Di tutta la sua giovinezza, di tutta la sua vita interiore, di tutte le sue idealità non restava nulla. Dentro di lui non restava che un freddo abisso vuoto; d'intorno a lui, una natura impassibile, fonte perenne di dolore per l'anima solitaria. Ogni speranza era spenta; ogni voce

toute leur étendue jusqu'au rivage, il prenait çà et là des teintes violacées et verdâtres, comme de sang corrompu. De temps à autre, l'enchevêtrement s'écroulait, les corps se déformaient ou se déchiraient, des lambeaux sanglants pendaient au bord du cratère ou disparaissaient engloutis dans l'abîme. Puis, après ce grand écroulement, les géants régénérés se redressaient pour la lutte, plus atroces; l'amoncellement se reformait, plus énorme; le massacre recommençait, plus vermeil, jusqu'au moment où les combattants exsangues s'affaissaient dans la cendre du crépuscule, inanimés et mis en pièces, sur le volcan à demi éteint.

C'était comme un épisode de quelque titanomachie barbare, un spectacle héroïque vu à travers une longue suite de siècles dans un ciel fabuleux. Andrea, l'âme en suspens, suivait toutes les péripéties de la lutte. Habitué aux tombées paisibles de l'ombre dans la sérénité de l'été déclinant, il sentait, ce soir-là, l'insolite discorde des choses le secouer, l'exalter, le bouleverser avec une violence étrange. D'abord ce fut comme une angoisse confuse, tumultueuse, pleine de palpitations sans cause connue. Fasciné par le couchant belliqueux, il n'arrivait pas encore à voir clair en lui-même. Mais, lorsque la pluie de cendre crépusculaire eut éteint la bataille et que la mer fut comme un immense marais couleur de plomb, il crut entendre dans l'ombre le cri de son âme, le cri d'autres âmes.

Et il y eut en lui comme un obscur naufrage dans les ténèbres. Mille voix appelaient à l'aide, imploraient du secours, maudissaient la mort: des voix connues, des voix qu'il avait écoutées jadis – voix de créatures humaines, ou voix de fantômes? – et il ne savait plus maintenant les distinguer l'une de l'autre! Elles appelaient, elles imploraient, elles maudissaient en vain, se sentant périr; étouffées par l'onde vorace, elles s'affaiblissaient; elles devenaient débiles, lointaines, entrecoupées, méconnaissables; elles devenaient un

era muta; ogni àncora era rotta. A che vivere?

Subitamente, l'immagine di Elena gli risorse nella memoria. Altre immagini di donne si sovrapposero a quella, si confusero con quella, la dispersero, si dispersero. Egli non riuscì a fermarne alcuna. Tutte parevano sorridere, d'un sorriso nemico, nel dileguarsi; et tutte, nel dileguarsi, parevano portar seco qualche cosa di lui. Che cosa? Egli non sapeva. Un avvilitamento indicibile l'opprime; lo gelò quasi un senso di vecchiezza; gli occhi gli si empiro di lacrime. Una tragica ammonizione gli sonò nel cuore: « Troppo tardi! ».

Le dolcezze recenti della pace e della malinconia gli sembrarono già lontane, gli sembrarono un'illusione già fuggita; quasi gli sembrarono essere state godute da un altro spirito, nuovo, straniero, entrato in lui e poi scomparso. Gli sembrò che il suo vecchio spirito non potesse più omai rinnovellarsi né risollevarsi. Tutte le ferite, che egli senza ritegno aveva aperte nella dignità del suo essere interiore, sanguinarono. Tutte le degradazioni, ch'egli senza ripugnanza aveva inflitte alla sua coscienza, vennero fuori come macchie e si dilatarono come una lebbra. Tutte le violazioni, ch'egli senza pudore aveva fatte alle sue idealità, gli suscitarono un rimorso acuto, disperato, terribile, come se dentro di lui piangessero anime di sue figliuole a cui egli padre avesse tolta la verginità mentre dormivano sognando.

Ed egli piangeva con loro; e gli sembrava che le sue lacrime non gli scendessero sul cuore come un balsamo ma gli rimbalzassero come sopra una materia viscida o fredda onde il cuor suo fosse fasciato. L'ambiguità, la simulazione, la falsità, l'ipocrisia, tutte le forme della menzogna e della frode nella vita del sentimento, tutte aderivano al suo cuore come un vischio tenace.

Egli aveva troppo mentito, aveva troppo ingannato, s'era troppo abbassato. Un ribrezzo di sé e del suo vizio

gémissement; elles s'éteignaient; elles ne remontaient plus.

Il restait seul. De toute sa jeunesse, de toute son existence antérieure, de toutes ses aspirations idéales rien ne subsistait. La seule chose qui subsistât en lui, c'était un froid abîme vide et, autour de lui, une nature impassible, source éternelle de douleur pour l'âme solitaire. Toute espérance était morte; toute voix était muette; toute ancre était rompue. À quoi bon vivre?

Soudain l'image d'Elena ressuscita dans sa mémoire. Puis d'autres images de femmes se superposèrent à celle-là, se confondirent avec elle, la dispersèrent, se dispersèrent. Il ne réussit à en fixer aucune. Toutes, en se dissipant, semblaient sourire d'un sourire hostile; et toutes semblaient emporter avec elles quelque chose de lui, en se dissipant. Quoi? Il n'en savait rien. Une détresse indicible l'accabla; il eut comme une sensation glacée de vieillesse, et ses yeux se remplirent de larmes. Un avertissement tragique lui résonna dans le cœur: « Trop tard! »

Les récentes douceurs de la paix et de la mélancolie lui parurent une illusion enfuie et déjà lointaine; il se les représentait comme les jouissances d'un autre esprit, d'un esprit nouveau et étranger qui, après s'être introduit en lui, aurait déjà disparu. Il lui sembla que désormais son âme vieillie serait incapable de se renouveler et de se relever.

Toutes les blessures que, sans retenue, il avait ouvertes dans la dignité de son être intérieur se mirent à saigner. Toutes les dégradations qu'il avait, sans répugnance, infligées à sa conscience ressortirent comme des taches et s'étalèrent comme une lèpre. Toutes les violations qu'il avait, sans pudeur, exercées sur ses aspirations idéales provoquèrent un remords aigu, désespéré, terrible, comme si pleuraient en lui les âmes de ses filles auxquelles il aurait pris leur virginité, lui leur père, tandis qu'elles dormaient en rêvant.

Et il pleurait avec elles: il lui semblait que ses larmes ne tombaient pas sur son cœur comme un baume, mais ricochaient

l'invasa. – Vergogna! Vergogna! La disonorante bruttura gli pareva indelebile; le piaghe gli parevano immedicabili; gli pareva ch'egli dovesse portarne la nausea per sempre, per sempre, come un supplizio senza termine. – Vergogna! – Piangeva, chino sul davanzale, abbandonato sotto il peso della sua miseria, affranto come un uomo che non veda salvezza; e non vedeva le stelle riscintillare a una a una sul suo povero capo, nella sera profonda.

sur une matière visqueuse et froide dont son cœur était enveloppé. L'ambiguïté, la simulation, la fausseté, l'hypocrisie, toutes les formes du mensonge et de la fraude dans la vie du sentiment, toutes adhéraient à son cœur comme une glu tenace.

Il avait trop menti, il avait trop souvent trompé, il s'était trop avili. Un dégoût de soi et de son vice l'envahit. – Honte! Honte! – La souillure déshonorante lui semblait indélébile; ses plaies lui paraissaient incurables; il lui semblait qu'il en garderait toujours la nausée, toujours, comme un supplice sans fin. – Honte! – Il pleurait, appuyé sur le devant de sa fenêtre, abandonné sous le poids de sa misère, effondré comme un homme qui n'aperçoit pas de salut; et il ne voyait pas les étoiles s'allumer une à une sur sa pauvre tête, dans la nuit profonde.

- Bibliographie : Gabriele D'Annunzio, *Il Piacere*, édition italienne citée, Mondadori, 1951, p. 206-208; édition française citée, *L'Enfant de volupté*, Le Livre de poche n° 7357, trad. de G. Hérelle, revue par P. de Montera, éd. de Francis Claudon, Paris, p. 144-146.

2.2.3. Méthode

En raison même de la texture du passage, le commentaire sera fait dans une perspective mythocritique (sur ce point, cf. Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Presses universitaires de France, 1992). Elle appelle un examen attentif des éléments d'intertextualité et se prête ici à un plan qu'on peut rattacher au plan descriptif.

2.2.4. Éléments pour un commentaire composé

INTRODUCTION

Pour un lecteur pressé, habitué aux bizarreries fin-de-siècle, le premier roman de Gabriele D'Annunzio ne serait qu'une œuvre facile et superficielle. Quel thème plus frivole que celui du plaisir, tournant même à la pure volupté? Quel décor plus artificiel que celui des palais romains, des champs de courses ou des salles des ventes? Quel motif plus conventionnel que celui du duel?

Le duel qui a opposé le personnage central du livre, le comte Andrea Sperelli, à Giannetto Rutolo et qui a abouti à une grave blessure du premier ouvre pourtant sur une convalescence au bord de la mer Adriatique, à Schifanoia, qui peut être une nouvelle existence – une nouvelle manière, en tout cas, d'appréhender la vie au moment où, presque miraculeusement, elle

continue et recommence. Quelle peut être la tonalité de ce sentiment, comment D'Annunzio le représente-t-il et avec quels moyens artistiques, telles sont les questions qui se posent à l'examen quand on aborde le Livre II.

Ce sentiment va s'exprimer par des visions, visions du monde sans doute, mais visions d'un monde qui est d'abord la représentation que s'en fait Sperelli, quand la volonté semble l'abandonner. Le couple de termes schopenhaueriens (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1^{re} éd. 1818, 2^e éd. 1844) est au cœur d'une présentation qu'on peut caractériser comme une descente aux enfers.

1. VISIONS MYTHIQUES

D'Annunzio, homme de grande culture, hérite d'une tradition à la fois grecque, latine, italienne, celle de la descente aux enfers : *nekuia* d'Homère, dans le chant XI de l'*Odyssée*, qui est d'ailleurs plus une évocation des morts qu'une descente aux enfers, descente d'Énée dans le Livre VI de l'*Énéide* de Virgile, jusqu'au moment où il retrouve son père Anchise dans la zone des bienheureux, traversée du monde des morts par Dante, accompagné au début de Virgile dans *La Divine Comédie*. Ce dernier texte a évidemment pour D'Annunzio une place privilégiée. Le début du Livre II d'*Il Piacere* est lui-même organisé en une série de cercles, à la manière de l'*Inferno* dantesque.

1. **Le cercle des monstres.** À partir d'un spectacle naturel, celui des nuages pourpres du soleil couchant, s'organise une « manière de titanomachie » (« *una qualche titanomachia primitiva* »), et plus largement « un spectacle héroïque vu à travers une longue suite de siècles dans un ciel fabuleux ».

Trois registres sont sollicités :

– a) Le registre de la nature : on peut dégager, à la manière de Gaston Bachelard, une poétique des éléments, où prédominent l'eau et le feu, luttant un peu comme ils luttent au bord du fleuve Scamandre dans l'*Iliade*. C'est dire que, déjà, la représentation de la nature est fortement mythisée chez D'Annunzio.

– b) Le registre livresque : D'Annunzio se réfère clairement à la description d'un des fleuves infernaux, le Phlégéon, dans l'*Inferno* de Dante, chant XII. C'est celui qui sépare le sixième cercle, celui des hérétiques, du septième, celui des violents. Ce fleuve de sang brûlant est surveillé par les Centaures.

– c) Le registre mythologique : le roman mêle dans un puissant syncrétisme un combat de Géants, comme celui qu'on peut trouver dans le chant XXXI de l'*Inferno*, la représentation du combat des Centaures et des Lapithes, pour aboutir à une titanomachie digne de la *Théogonie* d'Hésiode. Ce combat n'oppose ni des humains, comme dans le chant XII de l'*Inferno*, ni des dieux, comme dans le chant XXXI, mais essentiellement des semblables qui s'entre-tuent. C'est un combat fratricide et toujours recommencé.

2. **Le cercle des âmes naufragées.** On retrouve aisément les trois mêmes registres :

– a) Point de départ naturel : l'heure entre chien et loup, « lorsque la pluie de cendre crépusculaire eut éteint la bataille et que la mer fut comme un immense marais couleur de plomb ».

– b) Point de départ livresque : c'est cette fois le chant VII de l'*Inferno*, avec la représentation d'un autre fleuve infernal, d'un marais plutôt, le Styx (cinquième cercle) : là expient les coléreux, plongés inégalement dans le borborygme, et les *accidiosi*, qui ont été en proie à une humeur amère.

– c) Point de départ mythologique : le chant VII de Dante lui-même est tributaire de la vision antique. Le Styx est le seul des fleuves infernaux qui soient mentionnés dans l'*Illiade* (chant VIII, v. 369) et, chez Virgile, il a fini par désigner l'ensemble des Enfers (Pluton est désigné comme le roi du Styx, chant VI, v. 252).

3. Le cercle des femmes :

– a) Point de départ naturel : la nuit complète (c'est implicite dans le texte).

– b) Point de départ livresque : le chant V de l'*Inferno*, « un lieu privé de toute lumière, qui mugit comme la mer » et où l'ouragan infernal « entraîne les esprits dans la tourmente ».

*« Io venni in loco d'ogne luce muto,
che mugghia come fa mar per tempesta,
se da contrari venti è combattuto.*

*La bufera infernal, che mai non resta,
mena li spirti con la sua rapina;
voltando e percotendo li molesta. »*

« Je vins en un lieu muet de lumière,
qui mugit comme fait la mer en tempête
si elle est soulevée par des vents contraires.

L'ouragan d'enfer, qui jamais n'a de pause,
emporte les morts dans son souffle brutal ;
il les roule et les heurte et les harcèle. »

(Trad. J.-C. Vegliante, éd. de l'Imprimerie nationale, coll. « La Salamandre », 1995, p. 65.)

Ce cercle est celui où expient les pécheurs charnels. Ils sont représentés comme des oiseaux, des étourneaux, des grues ou des colombes, entraînés dans la tourmente. On y reconnaît Sémiramis, Cléopâtre, Hélène, les compagnes de Didon, et surtout Francesca da Rimini. D'Annunzio en a retenu essentiellement l'image de la dispersion. D'autres images de femmes se superposent à celle d'Elena Muti, et alors elles « se confondirent avec elle, la dispersèrent, se dispersèrent » (« *si confusero con quella, la dispersero, si dispersero* »).

– c) Point de départ mythologique : ces femmes s'enfuient devant Sperelli, il ne parvient à en arrêter aucune. C'est la représentation antique de l'âme, de l'ombre dans le monde des morts (Ulysse ne peut étreindre sa mère). De plus, une manière de rétorsion s'organise : Sperelli, ce don Juan qui ne se fixe à aucune femme, ne parvient à en fixer aucune. Il en résulte une situation de détresse, qui contribue au sentiment tragique de la vie dans ce passage.

II. VISIONS DU PASSÉ

Une lecture dantesque de ces pages de D'Annunzio oblige à une remontée de l'*Inferno* : du chant XXXI au chant XII, du chant XII au chant V, puis au chant III, avec l'inscription sur la porte de l'Enfer :

« Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate. »

« Laissez toute espérance, vous qui entrez. »

Or, curieusement, c'est à une remontée du personnage dans son passé qu'on assiste parallèlement : tel serait l'à rebours d'Andrea Sperelli. Alors qu'il « ne voulait plus se souvenir de rien », il redécouvre en lui « d'indiscutables souvenirs », souvenirs que la mer réveille en lui avant de les éteindre à nouveau.

1. **Le duel et la blessure.** C'est le duel qui se trouve métamorphosé, multiplié, grandi en une titanomachie. On assiste à la transformation de Rutolo, blessé le premier, puis de Sperelli, blessé à son tour, à travers les fantasmes du convalescent. L'attention du héros quand il a été atteint s'est fixée sur le sang qui coulait de la cuisse de Rutolo, sur les nuages et le soleil.

2. **La solitude peuplée.** Après le départ d'Elena Muti, Sperelli s'est trouvé dans la plus grande solitude, et c'est dans cette solitude qu'il entend l'appel de mille voix. Un cortège se forme, lié aux journées chaudes au bord de l'Adriatique.

3. **Une et plusieurs.** Toutes ces femmes n'étaient en fait que des reflets d'Elena, ou plutôt Sperelli leur superposait toujours l'image d'Elena. Il en résulte une impossible possession et une manière de vide en soi.

III. VISIONS DE SOI-MÊME

Sperelli descend dans son propre abîme intérieur, un « froid abîme vide » qui est « la seule chose qui subsistât en lui ».

1. **« Ce coupable caché, le dieu-fleuve du sang ».** C'est une expression de Rainer-Maria Rilke que nous reprenons ici, dans un texte nettement postérieur à *Il Piacere*, la troisième des *Élégies de Duino* (*Duineser Elegien*, publiées en 1922, la 3^e a été écrite en 1912-1913) :

« *Eines ist, die Geliebte zu singen. Ein anderes, wehe,
jenen verborgenen schuldigen Fluss-Gott des Bluts.* »

« C'est une chose de chanter l'aimée. Une autre chose, hélas,
de chanter ce coupable caché, le dieu-fleuve du sang. »

(Trad. J.-P. Lefebvre, « Poésie » Gallimard, 1994, p. 44-45.)

Ce sang qui se répand dans le ciel au soleil couchant, c'est le sang de Sperelli, et pas seulement celui qui a coulé de sa blessure, mais le sang empoisonné qui coule dans ses veines, « sang corrompu ». On pense à « La fontaine de sang » de Baudelaire, dans *Les Fleurs du Mal*. La métaphore se prolonge avec la vision de « toutes les blessures que, sans retenue, il avait ouvertes dans la dignité de son être intérieur » et qui « se mirent à saigner ».

2. **Les ténèbres intérieures.** Sperelli ne parvient pas à voir clair en lui-même, car il vient de traverser à la fois la mort – dont il a une expérience en quelque sorte anticipée –, la solitude et son propre bournier intérieur. Cela aboutira aussi à une reprise métaphorique : « toutes les dégradations qu'il avait, sans répugnance, infligées à sa conscience, ressortirent comme des taches et s'étalèrent comme une lèpre ».

3. **Les masques.** Le vice principal de Sperelli est l'impossibilité d'être sincère. Dans le livre l'image de la glu est associée à ce vice, qu'elle représente. C'est à cause d'elle que le cercle se resserre toujours davantage. Le

dernier cercle sera un cercle du froid, de la glace, comme le neuvième et dernier cercle dantesque, dans l'« *Inferno* ». Sperelli pourra-t-il, au sortir de l'Enfer, voir les étoiles, comme Dante ? On craint que, pris dans une impasse, il ne puisse plus les voir et reste enfermé.

CONCLUSION

À travers les visions de Sperelli convalescent, on voit revenir les luxures, qui prennent des formes à la fois fantasmagoriques et fantasmagoriques. La mythologie et l'imagerie dantesque sont puissamment sollicitées, mais l'enfer traversé est avant tout l'enfer de soi-même. Le sentiment, qui devrait être un sentiment frais de renouveau, de retour à la vie, est beaucoup plus un sentiment tragique de la vie aboutissant à une impasse.

Mais, à la lecture de ces pages, le lecteur éprouve aussi une impression de luxuriance : les images sont riches, les réminiscences livresques nombreuses, la mythologie est fortement sollicitée. Un tel foisonnement n'est pas gratuit. Tout est fortement intégré au récit qui, même en ce temps de stagnation – la convalescence –, progresse.

La démarche à rebours sert d'assise à l'évocation. On prend à rebours l'aventure de Sperelli, en remontant vers le duel. On remonte à l'Enfer de Dante et dans l'Enfer de Dante. Sperelli remonte en lui-même, et il est le premier à avoir du mal à reconnaître sa personne sous tous ses masques. C'est en cela que, malgré la descente dans les profondeurs, le personnage de Gabriele D'Annunzio et l'écrivain lui-même restent superficiels.

2.3. Robert Walser, *Der Räuber, Le Brigand* (extrait)

2.3.1. Le texte

Il est des livres qui n'en sont pas, ou qui n'auraient pas dû en être. C'est le cas de ce qu'on nous présente aujourd'hui comme un « roman » de Robert Walser (1878-1956), écrivain suisse de langue allemande, l'un des plus grands du XX^e siècle. *Der Räuber*, traduit exactement par *Le Brigand*, serait, après *Les Enfants Tanner* (1907), *Le Commis* (1908), *L'Institut Benjamina* (1909), le « quatrième roman » de cet auteur.

En réalité ce texte (il est difficile de le désigner d'une manière moins neutre) a été retrouvé dans les « microgrammes » laissés par Walser au moment où la raison le quitta définitivement et où il dut être interné, en 1933, jusqu'à la fin de ses jours. Ce brouillon sans titre a été exhumé dix ans après sa mort par l'éditeur allemand de ses œuvres complètes, Jochen Greven. Il était jusqu'alors perdu dans un amas de cinq cents feuillets de formats divers écrits en lettres minuscules ne dépassant jamais deux millimètres, avec un interlignage très serré. Les vingt-quatre feuillets du manuscrit donnent un peu plus de deux cents pages dans l'édition imprimée.

Publié pour la première fois en 1978 dans le tome VI des *Gesammelte Werke* de Robert Walser, *Der Räuber* l'a été une deuxième fois en 1986, aux

éditions Suhrkamp de Stuttgart, à partir d'une lecture plus fine et minutieuse de Bernhard Eche et Werner Morlang. C'est sur ce dernier texte qu'a été établie la traduction française de Jean Launay, *Le Brigand*, dans un volume de la collection « Folio » (n° 2900), chez Gallimard. Le passage étudié se situe à peu près au milieu du livre (p. 99-102 de cette traduction).

Diese Vergangenheitsstimmungen in alten kleinen Ostseestädten, wie z.B. Ribnitz mit schlanken Kirchen und adelingen Fräuleinhäusern voll Ergebenheit und hochmutvoller Andacht, und dann diese bergumgebenen Seen in Steiermark, die der Räuber in Modejournalen abgebildet fand und für die er schwärmte. Edith hatte ihm einmal das geistvolle Wort gesagt: « O, auf Magglingen oben ist's wohl schön und etwa noch am Ufer des Bielersees. » Sind denn Mädchen, besonders schöne, zu einer Fülle von Geistigkeit verpflichtet? Als wenn nicht dazu ausschließlich die bessere Herrenwelt da wäre, die für die Kultur beständig rührend sorgt. Diese Anspielung auf den Kurort Magglingen, der tausend Meter über dem Meerspiegel liegt, erinnerte den Räuber an Walther Rathenau, der ihm einmal gesagt hatte, er kenne Magglingen auch, er habe es zwar etwas still dort oben gefunden. Was mich betrifft, so habe ich auf Magglingen zahlreiche französische Offiziere in Zivil angetroffen. Es war dies kurz vor Ausbruch unseres noch nicht vergessenen großen Krieges, und alle diese jungen Herren, die da oben auf den blühenden Matten Erholung suchten und wohl auch fanden, mußten dann dem Ruf ihrer Nation folgen. Aus den blauen Fluten des Bielersees steigt ja sodann auch die bekannte Petersinsel idyllisch hervor, die als Ferienort guten Klang hat. Aber wie prosaisch ich das alles sage, aber vielleicht liegt ja gerade in dieser nüchternen Naturwiedergabe ein Stück Poesie. Ich richte an die Gesunden folgenden Appell: leset doch nicht immer nur diese gesunden Bücher, machet euch doch auch mit sogenannter krankhafter Literatur näher bekannt, aus der ihr vielleicht wesentliche Erbauung schöpfen

Le charme du passé dans ces petites villes anciennes de la côte baltique, comme Ribnitz, par exemple, avec ses églises fines et ses aristocratiques couvents qui évoquent l'obéissance et une hautaine piété, et aussi ces lacs bordés de montagnes, en Styrie, que le brigand trouvait reproduits dans des journaux de mode et qui l'enthousiasmaient. Edith lui avait tenu une fois ce spirituel propos : « Oh, à Magglingen là-haut ça doit être beau et puis aussi au bord du lac de Bienne. » Les jeunes filles, et les belles en particulier, ont-elles l'obligation d'être pleines d'esprit? Comme si ce n'était pas la charge exclusive du beau monde masculin, qui fait constamment preuve d'un zèle touchant au service de la culture? Cette allusion à la station de Magglingen, située à mille mètres audessus du niveau de la mer, rappela au brigand le souvenir de Walther Rathenau qui lui avait dit un jour qu'il connaissait aussi Magglingen, et qu'il avait trouvé que c'était un peu calme là-haut. Quant à moi, j'ai rencontré à Magglingen un grand nombre d'officiers français en civil. C'était un peu de temps avant que n'éclate notre grande guerre que nous avons encore en mémoire, et tous ces jeunes messieurs, qui étaient venus chercher le délassement là-haut dans ces alpages fleuris et l'avaient en effet trouvé, durent suivre après cela l'appel de leur nation. Des flots bleus du lac de Bienne surgit également, on y songe aussitôt, la célèbre île Saint-Pierre avec son cadre idyllique, réputée comme lieu de vacances. Je dis tout cela d'une façon bien prosaïque, mais peut-être y a-t-il justement dans cette sobre description un bout de poésie. J'adresse aux sains d'esprit l'appel suivant : ne lisez donc pas

wesentliche Erbauung schöpfen könnt Gesunde Menschen sollten stets gewissermaßen etwas riskieren. Wozu, heilandhagelnochmal, ist man denn gesund? Bloß um eines Tages so aus der Gesundheit heraus zu sterben? Eine verflucht trostlose Bestimmung... Ich weiß heute intensiver als je, daß es in den Kreisen der Gebildeten sehr viel Spießiges gibt, ich meine Angstmeierliches in sittlicher und ästhetischer Hinsicht. Ängstlichkeit ist aber etwas Ungesundes. Der Räuber war eines Tages beim Baden nahe am schönsten Ertrinkungstod. Infolge wackern Schaffens mit Wellen usw. blieb er als flotter Herausarbeiter aus Näßlichkeitsmächten am Leben, d.h. kam wieder ans sichere Trockene. Er ist aber dabei fast außer Atem gekommen. O wie er still Gott dankte. Ein Jahr später ertrank dann in demselben Fluß jener Molkereischüler. Der Räuber weiß also aus Erfahrung, wie es demjenigen ist, den die Nixen an den Beinen herunterreißen. Er kennt die Kraft des reißenden Wassers, und er hat dort gespürt, was der Tod für eine barsche Art hat, sich uns bekannt zu machen. Wie er da geschuftet, um sich gerungen, still aus beinahe schon ersticktem Hals geschrien hat, lautlos und eiskalt und siedendheiß, das war wert, daß man's mitansah. Drei Jünglinge sahen es, und sie standen ganz starr, und er lachte sich dann nachher noch aus, der Dumme. Aber er betete und lachte, jubelte und spottete zu gleicher Zeit. Eines Nachts hat er sich als Tänzer versucht, der über das Geländer einer von unseren Brücken tänzelte. Die Tänzelei gelang spielend, und die Zuschauer wurden ob der Gewagtheit ganz böse. Und dieser Waghalsige zitterte vor Ediths Gesicht.

toujours et exclusivement ces livres sains, faites donc aussi connaissance avec la littérature dite malade, où vous pourriez peut-être puiser un essentiel réconfort. Les gens sains devraient constamment prendre des risques en quelque manière. À quoi bon sinon, tonnerre de Dieu à la fin, être sain? Simplement pour qu'un beau jour la mort vous en sorte, de cette bonne santé? Foutrement sinistre destin... Je sais aujourd'hui plus intensément que jamais que dans les cercles cultivés il y a beaucoup de petits-bourgeois, j'entends des froussards du point de vue moral et du point de vue esthétique. Or la frousse est quelque chose de malsain. Le brigand se trouva, un jour qu'il se baignait, à deux doigts de sa plus belle mort, par noyade. Au prix d'un valeureux effort avec les vagues, etc., il parvint en agile travailleur qu'il était à soustraire sa vie au pouvoir de l'humide, c'est-à-dire qu'il put regagner l'abri du sec. Mais il était presque à bout de souffle. Ô comme il remercia Dieu en silence. Un an plus tard il y eut cet apprenti de la laiterie qui se noya dans la même rivière. Le brigand sait donc par expérience ce qu'on ressent quand les ondines vous tirent par les pieds. Il connaît la force de l'eau qui emporte et il a senti à cette occasion la rude manière qu'a la mort de faire notre connaissance. Comme il a trimé, lutté pour sa vie, crié en silence, la gorge déjà presque étouffée, sans voix, glacé et bouillant, ça valait la peine d'être vu. Trois jeunes le virent, ils étaient pétrifiés, et après cela il a encore ri comme un fou, cet idiot. Mais il priait tout en riant, il exultait et se moquait dans le même temps. Une nuit il s'est improvisé danseur. Il dansait à petits pas sur le parapet d'un de nos ponts. Il dansait très bien, comme en se jouant, et les spectateurs témoins de son audace entrèrent en colère. Et c'est ce casse-cou qui tremblait devant le visage d'Edith.

- Bibliographie : Robert Walser, *Der Räuber*, édition allemande citée, éd. Suhrkamp, de B. Echte et W. Morlang, Stuttgart, 1986; édition française citée, *Le Brigand*, Gallimard, « Folio » n° 2900, trad. de J. Launay, Paris, p. 99-102.

2.3.2. Situation

En raison même des circonstances de son exhumation, *Der Räuber* est déconcertant. En effet, c'est un livre qui n'est pas un livre. Robert Walser, en tout cas, ne l'a pas voulu tel. Il l'a écrit entièrement en 1925, mais il ne s'est jamais soucié d'établir une copie lisible pour la publication. Dans l'amas des « microgrammes », il constitue comme son secret. Ce document lui-même n'apporte de révélations qu'en allant à l'encontre d'un système très compliqué de précautions. C'est dire qu'un tel texte appelle le commentaire, mais que le commentaire en est difficile et qu'il restera toujours sur un seuil. D'ailleurs, Walser nous en prévient dans les dernières pages :

« On ne doit pas tout découvrir, éclairer, sinon il n'y aurait plus de plaisir à réfléchir » (p. 225).

À propos de ce roman qui n'en est pas un, Jean Launay, dans la postface qu'il a écrite pour l'édition française, dit qu'il n'y a pas d'indication formelle d'un début et d'une fin d'une histoire dite du *Brigand*. En fait, le début est net, abrupt même : « Édith l'aime ». La fin s'organise autour d'un double dénouement : ou bien Édith tire un coup de revolver sur le Brigand (p. 217); ou bien, « sa santé est meilleure que jamais », et « Édith trône sur le plus haut sommet des adorées » (p. 224). Cette Édith, nous la retrouvons dans le passage étudié : le texte part d'un de ses propos sur des lieux qui passent pour idylliques, la station de Magglingen et les bords du lac de Bienne; il aboutit à son portrait en femme inaccessible, devant laquelle tremble ce casse-cou de Brigand. Tout se passe comme si l'Éva de « La maison du berger » de Vigny se transformait en statue de pierre à la manière de la Beauté baudelairienne.

Édith est une figure à la fois tutélaire et terrible, menacée d'ailleurs par des rivales, Wanda (on pense encore à Vigny), Selma. Tout le livre, en fait, est placé sous le signe de la contradiction. Ainsi le Brigand (c'est sous ce nom que se présente indirectement l'auteur) aime-t-il platoniquement une jeune femme nommée Édith. Mais la première phrase du « roman » sera pour dire non pas : « Il aime Édith », bien plutôt : « Édith l'aime », « Nous y reviendrons », ajoute Walser. Et, en effet, il faudra y revenir, jusqu'à ce « J'aime l'aimer » (p. 213), qui renouvelle le « *amabam amare* » de saint Augustin.

Ou bien encore, à un certain moment du livre (p. 110), peu après le passage qui va être étudié, le Brigand se trouve dans une ville, devant la maison où il avait parlé avec Édith quand elle y était encore. Mais, dit le récit, « il n'osa pas entrer », et le narrateur donne alors, dans la même phrase, deux explications contradictoires : premièrement « parce qu'il craignait de l'y trouver »; deuxièmement « parce qu'il craignait au contraire qu'elle n'y fût pas ».

La formulation, sous la plume de Walser, prendra alors un tour volontiers paradoxal. Ainsi, page 104 : « Ouais, l'amour ! Les méchancetés font qu'on vous aime, les sentiments amoureux, qu'on vous hait. » Ou, dans le passage étudié, la recommandation de « puiser un essentiel réconfort » dans la « littérature dite malade », ce qui est moins la réhabilitation de la littérature de

la décadence que de tous les livres qui peuvent être marqués par la maladie mentale. Le lecteur se heurte, presque à chaque instant, à des incohérences apparentes, qu'il doit apprendre à surmonter.

2.3.3. *Réflexions préliminaires*

On peut donc prévoir qu'une approche tenant compte de telles contradictions aboutira, dans le commentaire, à un plan de type dialectique. Entendons-nous bien : il ne s'agit nullement, avec un tel auteur, de plaquer sur un texte une triade de type hégélien et de procéder avec une rigueur desséchante. Walser, en 1925, est d'ailleurs trop menacé dans son équilibre mental pour qu'on abrite constamment son texte sous la protection de la raison raisonnable et pour qu'on y recherche la rigueur d'une démonstration. Mais à l'intérieur du livre, comme à l'intérieur du passage étudié, propositions et objections se serrent, se bousculent même, sans passer nécessairement par le raisonnement, mais à la faveur de suggestions, de poussées impulsives ou de réserves frileuses.

Une étude linéaire pourrait suivre l'apparent caprice de ces suggestions. Un commentaire composé va nécessairement les formaliser davantage, moins pour une reconstruction artificielle, qui serait une trahison, que dans un souci d'élucidation et pour une lecture plus fine.

À partir de là, nous aimerions dégager trois réflexions préliminaires, dont il ne serait d'ailleurs pas interdit de faire les articulations d'un plan, une remarque d'ordre grammatical, une information historique, un point d'intertextualité :

– 1. Une *remarque d'ordre grammatical*. Tardivement exhumé des papiers laissés par Robert Walser, *Le Brigand* est, nous l'avons dit, un texte inclassable, qui subvertit la notion de genre. L'ensemble donne à l'écrivain lui-même l'impression « d'une longue, longue glose, ridicule et insondable » (p. 224) : bref, un commentaire déjà, qu'on ose à peine soumettre à un nouveau commentaire.

Mais Walser a constamment tendance à se déprécier, comme il déprécie son « Brigand » auquel, jusqu'au bout, il n'accorde pas d'autre nom mais qui, pauvre comme lui, tourmenté comme lui par des amours sans doute impossibles, lui ressemble comme un double. Et le narrateur lui-même est un double et de l'auteur et du Brigand lui-même qu'il suit pas à pas, qu'il manipule tout en étant possédé par lui, qu'il tente de voir de l'extérieur, mais qui s'impose à lui de l'intérieur.

Le flottement entre la 3^e personne et la 1^{re} personne est à lui seul significatif d'une ambiguïté fondamentale du récit, qui se meut en permanence dans la contradiction. On en a un très bon exemple (p. 112), au moment où sont évoqués des cygnes dans l'étang d'un château à la façade Renaissance : « Où ai-je vu cela ? », se demande le narrateur. Et il se reprend aussitôt : « Plutôt, où le brigand a-t-il vu cela ? » D'où le procédé de la *reprise*, qui peut être *reprise contradictoire*, tout à fait caractéristique de la manière d'écrire de Robert Walser, comme elle le sera, plus systématiquement encore, dans les premiers

romans d'Alain Robbe-Grillet (*Un régicide*, antérieur aux *Gommes* de 1953, mais publié tardivement en 1978, *Le Voyeur*, en 1957).

Ce dernier flottement grammatical est sensible dans l'extrait proposé : « Édith lui avait tenu une fois ce spirituel propos » ; « quant à moi, j'ai rencontré à Magglingen un grand nombre d'officiers français en civil ».

– 2. Une *information historique*. Le texte peut sembler échapper au temps, ce Brigand étant une sorte de brigand éternel, la force naïve que chacun porte en soi, l'élan impulsif aussi d'une écriture qui veut être spontanée (« je crois qu'il se pourrait bien que vive en moi une sorte d'enfant ou une sorte de petit garçon », confie le narrateur, *Räuber* lui-même, p. 169).

Et pourtant il se situe clairement dans le temps de l'Histoire, immédiatement après la Première Guerre mondiale. L'Allemagne, après le traité de Versailles, est en pleine crise, et un homme en particulier en fait les frais : Walter Rathenau, industriel et homme politique, né en 1867, qui est devenu ministre des Affaires étrangères en 1921 et a été assassiné en 1922. Robert Walser, Suisse de langue allemande, est inévitablement tourné vers l'Allemagne, préoccupé par ce qui s'y passe, et en nourrissant jusqu'à ses délires (car, son narrateur en est conscient, p. 70 : « Qui a l'esprit vivant délire de temps en temps, c'est comme cela »). Dès le début du livre, se met en place « l'aveu suivant » : « Rathenau et le brigand se connaissent personnellement » (p. 28). Le souvenir de Rathenau est rappelé dans le passage proposé, associé à la station de Magglingen, trop calme pour un homme politique comme lui qui vivait dans l'agitation permanente. Dans ce qu'on peut considérer comme le premier dénouement du « roman », bientôt corrigé par un prolongement qui est son contraire, Édith tire un coup de revolver sur le Brigand et, à M^{me} von Hochberg qui s'approche d'elle pour lui demander pourquoi elle a fait cela, elle répond :

« Parce qu'on m'a rapporté qu'il avait applaudi à la mort de Walter Rathenau » (p. 217).

Cette mort de Walter Rathenau occupe dans le récit de Walser une place comparable à celle de l'indépendantiste irlandais Parnell dans le roman semi-autobiographique de James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), ce *Portrait de l'artiste en jeune homme* que la première traduction française, conformément au vœu de l'écrivain, avait rendu par le seul nom, patronymique et emblématique à la fois, de *Dedalus*.

3. Un *point d'intertextualité*. De cette comparaison libre, qu'il ne serait pas interdit de faire, mais avec discrétion, dans un commentaire accueillant aux références littéraires, passons à une comparaison obligée, absolument décisive pour le commentaire du passage proposé. Il s'agit de Jean-Jacques Rousseau.

Comment, en effet, Robert Walser, qui est originaire de Bienne, pourrait-il ignorer le séjour que fit Jean-Jacques dans l'île Saint-Pierre, au cœur du lac de Bienne. Rousseau s'y était établi à l'automne de 1765, et il en fut chassé par l'hostilité des habitants. Ce séjour nous a valu la cinquième des *Rêveries du promeneur solitaire*, un texte admirable qui est dans toutes les mémoires et que

Walser ne pouvait pas ne pas connaître. Rousseau en a parlé aussi dans le Livre XII des *Confessions*, expliquant comment il a conçu le projet d'aller s'« établir dans l'île de Saint-Pierre, domaine de l'hôpital de Berne, au milieu du lac de Bienne ». Il la décrit comme un lieu idyllique, malheureusement menacé par ces Bernois qui, trois ans auparavant, l'avaient chassé de chez eux :

« Tel était l'asile que je m'étais ménagé, et où je résolu d'aller m'établir en quittant le Val-de-Travers. Ce choix était si conforme à mon goût pacifique, à mon humeur solitaire et paresseuse, que je le compte parmi les douces rêveries dont je me suis le plus vivement passionné. Il me semblait que dans cette île je serais plus séparé des hommes, plus à l'abri de leurs outrages, plus oublié d'eux, plus livré, en un mot, aux douceurs du désœuvrement et de la vie contemplative. J'aurais voulu être tellement confiné dans cette île que je n'eusse plus de commerce avec les mortels, et il est certain que je pris toutes les mesures imaginables pour me soustraire à la nécessité d'en entretenir.

[...]

Je prenais donc en quelque sorte congé de mon siècle et de mes contemporains, et je faisais mes adieux au monde en me confinant dans cette île pour le reste de mes jours; car telle était ma résolution, et c'était là que je comptais exécuter enfin le grand projet de cette vie oiseuse, auquel j'avais inutilement consacré jusqu'alors tout le peu d'activité que le ciel m'avait départie. Cette île allait devenir pour moi celle de Papimanie, ce bienheureux pays où l'on dort :
On y fait plus, on y fait nulle chose. »

On comprend mieux, dans ces conditions, la présence du thème de « l'adieu au monde » (p. 194) dans le texte de Walser. Il ne vient pas de Rimbaud (« Alchimie du verbe », dans *Une saison en enfer*, 1873 : « Je disais adieu au monde dans d'espèces de romances »), mais de Rousseau, même s'il est transposé sur l'imaginaire oncle de Batavia.

Cette vision d'un refuge, d'un lieu idyllique, mais menacé, repasse dans les pages étudiées du *Brigand*. Elle est à l'origine des images de lieux reposants – mais faussement reposants –, de *stations*, dans le sens le plus fort du terme, qu'énumère le début de ce nouveau chapitre (car Walser l'annonce et l'a voulu ainsi). En 1925, il assure la *reprise* et des *Confessions* et des *Rêveries du promeneur solitaire* :

« Des flots bleus du lac de Bienne surgit également, on y songe aussitôt, la célèbre île Saint-Pierre avec son cadre idyllique, réputée comme lieu de vacances. »

La remarque paraît sèche; si l'on revient vers les textes de Rousseau. Elle est faite comme en passant, sans intention apparente, avec pour seul commentaire de la part du narrateur – car c'en est un – une remarque à la fois modeste et fière sur prose et poésie : la reprise est « prosaïque », « mais peut-être y a-t-il justement dans cette sobre description un bout de poésie ».

Ne nous y trompons pas. Jean-Jacques Rousseau est à la fois sollicité et mis à distance, dans un jeu d'approches et d'éloignements contradictoires qui est,

comme le procédé et le processus de la reprise, très caractéristique de la manière d'écrire de Walser. Une preuve supplémentaire en est donnée par la reprise parodique de l'accident survenu à Rousseau, celui qui lui fait faire, comme jadis à Montaigne, un apprentissage prématuré du mourir. À la chute, au choc, se substitue ici un début de noyade, dont le Brigand est sauvé.

On ne peut donc pas aborder cette page centrale du *Brigand*, surtout si l'on est comparatiste, sans l'éclairer latéralement, mais aussi de l'intérieur, par ces textes de Rousseau. Sans doute Jean-Jacques n'est-il pas nommé, dans le passage cité, mais les deux allusions internes y sont trop transparentes et elles y constituent trop évidemment des émergences des *Confessions* et des *Rêveries du promeneur solitaire* pour que la confrontation dans la continuité puisse être évitée. Vers début du livre, les pages (p. 19 *sqq.*) où il est question de la « femme peinte par Henri Rousseau » (c'est-à-dire cette fois le douanier Rousseau), « habillée toute en brun », introduisent le nom à la faveur d'un jeu sur ce qui pourrait être une confusion. Et il est trop clair que, dès les toutes premières pages, ce Brigand qu'on « regarde de travers » (p. 10) paraît aussi suspect à son entourage que Jean-Jacques aux Bernois ou aux habitants de Motiers qui l'ont chassé.

Pris, là encore, dans un système de contradictions, le passage étudié hésite entre la fascination, peut-être trop facile, qu'exerce la prose intime de Jean-Jacques Rousseau, avec ce qui peut passer pour « un romantisme de garde forestier » (p. 115), et un rejet. D'où cette autre figure essentielle qu'on trouve vers la fin du livre : le « salaud », non pas au sens que ce mot peut avoir chez Jean-Paul Sartre, mais pour faire avancer d'un cran supplémentaire dans la création littéraire de Walser lui-même et peut-être de tout écrivain. « Brigand », un écrivain l'est toujours plus ou moins quand il fait des emprunts, conscients ou inconscients, à des écrivains antérieurs. « Salaud », il le devient quand il tend à renier, même gentiment, hypocritement peut-être, ses modèles, après les avoir utilisés.

À partir de là on peut établir une distinction essentielle entre « littérature de brigand » et « littérature de salaud », et la page 202 du livre est décisive à ce sujet :

« Rigoureusement parlant, répondit le brigand, nous tous qui écrivons des romans et des nouvelles sommes des salauds, dans la mesure où nous faisons preuve d'un manque d'égards plein d'égard, d'une douce audace, d'une peur intrépide, d'une gaieté douloureuse et d'une douleur gaie au moment où nous appuyons sur la gâchette, c'est-à-dire quand nous tenons en joue nos très estimés modèles. C'est comme cela dans la littérature. »

Ni l'une ni l'autre de ces notions ne sont simples. Il est bien connu que, dans un texte, l'intertextualité ne se réduit pas au plagiat, au vol, au brigandage (même si éclatent quelquefois des petits scandales à ce sujet, soigneusement orchestrés par les adversaires de l'écrivain et par la presse). Robert Walser use d'oxymores pour suggérer, encore une fois, la contradiction subtile entre l'admiration et la contre-admiration.

Son attitude à l'égard de Rousseau peut s'éclairer à partir de là. De même, son attitude à l'égard de Nietzsche, qui est passé aussi par la Suisse, puisqu'il fut professeur de philologie à l'université de Bâle.

Walser fait explicitement allusion à Nietzsche dès le début du *Brigand* : à sa philosophie tragique de la joie (p. 25), en particulier. On reconnaît l'évangile d'*Ainsi parlait Zarathoustra* dans « l'esprit de oui », le « oui jubilatoire » (p. 43), qui est l'équivalent du *Ja* nietzschéen.

Le passage étudié incite surtout à dégager encore une fois une reprise, la reprise du dépassement par Nietzsche du Bien et du Mal, au sortir d'une mise en crise des valeurs occidentales. *Par-delà le Bien et le Mal* offrira ainsi la chance d'un aboutissement de la dialectique, conforme, croyons-nous, au texte de Walser.

2.3.4. Esquisse d'un plan de type dialectique

INTRODUCTION

Un blanc, dans un texte serré, peut ouvrir sur un moment de détente. Il en est ainsi quand, dans *Le Brigand*, Robert Walser, ou le narrateur qu'il s'est choisi, se déclare « ravi » à l'occasion d'un chapitre nouveau, celui qui commence par évoquer « le charme du passé dans ces petites villes anciennes de la côte baltique [...], et aussi ces lacs bordés de montagnes, en Styrie, que le brigand trouvait reproduits dans des journaux de mode et qui l'enthousiasmaient ».

Il n'est pas sûr pourtant qu'un texte comme celui-ci laisse vraiment place à la détente, malgré le répit apparent. Très vite, le narrateur en vient à critiquer l'obligation où se croient les jeunes filles d'être pleines d'esprit (première attaque voilée contre Édith, la femme aimée, dont il a rappelé un « spirituel propos »). Tout devient suspect : les stations d'altitude envahies par les officiers ; l'île Saint-Pierre chère à Jean-Jacques Rousseau, devenue un « lieu de vacances » à la mode ; le fait d'être sauvé de la noyade quand un autre, un an plus tard, se noie au même endroit de la même façon. Édith elle-même semble basculer du côté de l'adversaire, et en tout cas du rigide, de ce qui sera dénoncé ailleurs comme pétrification par une nouvelle tête de Méduse, puisque le *Brigand*, qui s'est improvisé danseur et casse-cou, tremble devant son visage.

On situera donc du côté du Bien des apparences séduisantes, mais mystificatrices. Mais constamment Robert Walser tend à opérer un retournement. Peut-être pour se situer finalement, à la manière du dernier Nietzsche, « *Par-delà le Bien et le Mal* ».

1. DU CÔTÉ DU BIEN : DES APPARENCES MYSTIFICATRICES

Le propre du « charme » est qu'il peut être trompeur, surtout quand il vient de la voix séductrice d'une jeune fille aimée comme Édith, mais aussi quand il émane des livres ou quand il est lié au rite religieux d'une action de grâces.

1. **L'éloge des stations.** Les éléments d'un catalogue des lieux qui passent pour charmants sont là, mais sans donner l'impression lassante d'une liste. Ils sont dispersés dans un texte qui ne veut pas abolir leur charme, même s'il

cherche à le critiquer : la petite ville balte de Ribnitz, « avec ses églises fines et ses aristocratiques couvents » ; la station de Magglingen, située à mille mètres au-dessus de la mer ; les lacs bordés de montagne, en Styrie, et, en Suisse, le lac de Bienne près duquel Walser lui-même est né.

L'éloge de ces stations est inséparable des voix qui en sont porteuses : celle d'Édith ; celle de Walter Rathenau, le ministre des Affaires étrangères dont le Brigand semble avoir été le familier ; celle de Jean-Jacques Rousseau, dans *Les Confessions* ou dans les *Rêveries du promeneur solitaire*.

Tout cela est bien connu de Walser lui-même et, natif de Bienne, il pourrait assurer la reprise de Rousseau.

2. **Les livres sains.** *Les Confessions*, les *Rêveries* sont-elles au nombre des « livres sains » ? C'est sur eux, plus que sur les journaux de mode, que doit normalement se fonder un écrivain. Walser semble les caractériser par le « bout de poésie » qu'ils portent en eux. Selon le témoignage de Gide, Claudel croyait pouvoir les reconnaître par un certain « sens frontal » qu'il portait en lui.

3. **Le rite de l'action de grâces.** Rien n'est plus doux peut-être, rien n'est meilleur que de se retrouver sauvé après un danger. On pense au chant de reconnaissance dans le XV^e quatuor à cordes de Beethoven ou, dans un tout autre registre, au « Magnificat » de Paul Claudel, la troisième des *Cinq grandes odes*.

Il est arrivé au Brigand d'échapper à la noyade, par son propre effort d'« agile travailleur ». Il en résultait pour lui une double satisfaction : s'être sorti d'une difficulté contingente, et par la force de sa propre action. Et il n'a pu s'empêcher de remercier Dieu en silence.

Mais ce silence peut paraître suspect à celui qui se défie de la « croyance » sous toutes ses formes et n'est nullement désireux d'entrer en « Papimanie ».

II. DU CÔTÉ DU MAL : LE RETOURNEMENT

L'exemple de la noyade est particulièrement significatif, car il permet immédiatement une de ces reprises dont Robert Walser a le secret et qui, le plus souvent, apportent des corrections, tempérant l'enthousiasme parfois naïf du Brigand. Mais il vient au terme d'une série, qu'il convient de détailler et de décrire.

1. **La mort de l'apprenti de la laiterie.** Le Brigand a été sauvé. Mais un an après, « il y eut cet apprenti de la laiterie qui se noya dans la même rivière ». Pour un peu, on retrouverait la manière sobre de Voltaire pour dénoncer, par petites touches, le scandale du Mal.

2. **L'existence d'une littérature dite « malade ».** Baudelaire, lui, a écrit *Les Fleurs du Mal* et dédié à son maître Théophile Gautier ces « fleurs malades », Ce fut le point de départ véritable d'une abondante littérature du Mal, dont la littérature dite « décadente » offre l'exemple massif et volontaire, jusqu'au moment où une réaction se déclara contre elle. Walser sait qu'il existe une littérature malade à côté des prétendus « livres sains », mais il ne donne d'exemple ni de l'une ni des autres.

3. **Présence de la soldatesque.** La guerre, pour celui qui a traversé la période 1914-1918, est une manière de Mal absolu. Walser, inévitablement, en marque la blessure. Aussi l'évocation des stations charmantes est-elle gâtée

par la présence, dans le Magglingen vanté par Édith comme étant un lieu idyllique, d'« un grand nombre d'officiers français en civil ».

Walter Rathenau, le ministre allemand assassiné, n'est-il pas indirectement la victime de cette guerre ? Et la remarque qui est rapportée, que « c'était un peu calme, là-haut, à Magglingen », ne prouve-t-elle pas que toute idylle est impossible dans un lieu qui a connu la guerre ?

III. PAR-DELÀ LE BIEN ET LE MAL

Derrière Magglingen, Édith et Rathenau, on croit apercevoir Sils-Maria et le lieu – les montagnes de l'Engadine – où Nietzsche reçut l'évangile de Zarathoustra, représenté dans le livre de Walser qui le connaît bien par le « tragique de la joie » et l'« esprit du oui ». À partir de là il convient de situer la philosophie du Brigand, de dégager sa critique du « sain » et de définir sa manière comme étant celle de l'éloge paradoxal.

1. **Situation de la philosophie du Brigand.** Malgré les origines viennoises de Walser et les allusions transparentes à Jean-Jacques Rousseau, il prend ses distances à l'égard de celui-ci, récrivant même à sa manière la description des délices de l'île Saint-Pierre et le réveil extatique de l'apprentissage de la mort. On l'a vu, il serait presque plus près de Voltaire, en tout cas défiant à l'égard de toute forme d'utopie facile.

L'autre pôle est Nietzsche, celui, cette fois, des écrits tardifs plus que de *La Naissance de la tragédie*, même si elle a été mentionnée expressément au début du livre. L'image du danseur (« Un jour il s'est improvisé danseur ») vient de Nietzsche, bien plus que de l'épisode de la danse ajouté à *Zadig*. Elle doit correspondre à un retour du dionysiaque, mais plus dégagé, à une légèreté aérienne dont Walser semble d'ailleurs douter pour son Brigand.

Le Bien et le Mal devraient se trouver dépassés par une affirmation plus forte. Mais cette conversion est à peine amorcée chez Walser, trop pris peut-être dans les contradictions.

2. **La critique du sain.** On sait combien la critique nietzschéenne peut être corrosive. Celle de Walser ne l'est pas moins quand il met en garde les lecteurs contre les « livres sains » ou prétendus tels. Un certain Rousseau est peut-être là encore du nombre, et le Brigand peut, à son égard, se muer en ce « salaud » qui sera mis en place plus tard dans le livre.

À partir de là, Walser procède à une critique systématique du sain : des « gens sains », qui feraient mieux de prendre des risques ; d'« être sain », qui ne veut pas dire grand-chose dans un monde où chacun est soumis à la loi de la mort.

Elle se continue en une critique radicale du bourgeois, ou du petit-bourgeois, marqué par la pusillanimité, par la « frousse », donc par du prétendu sain qui est en réalité malsain.

Les notions désormais se révèlent fragiles.

3. **Une écriture du paradoxe.** Cette fragilité des notions, permettant des reprises, des retournements constants, prépare le texte pour une écriture du paradoxe qui est extrêmement caractéristique de Walser et du *Brigand* en particulier. Le paradoxe est d'ailleurs peut-être élevé lui-même à une forme de brigandage.

Les formules paradoxales abondent : on peut « puiser un essentiel réconfort » dans une « littérature dite malade ». Plus loin, il sera dit que « l'infidélité du point de vue moral » est « très supérieure à la fidélité sentimentale qui s'accroche, jusqu'au pire imbécile devrait bien s'en douter ».

L'attitude même du Brigand devant Édith s'en trouve éclairée. La désinvolture s'y allie à la soumission.

CONCLUSION

Le Brigand, à en juger par cet extrait, ne se réduit ni à une fiction permettant un autoportrait indirect, ni à une représentation du malaise qui a pu exister dans les consciences après la Première Guerre mondiale. Il serait réducteur d'en faire seulement un « Robert Walser par lui-même » ou un autre *Déclin de l'Occident* d'Oswald Spengler, même si, dans les deux cas, Nietzsche est passé par là.

L'art de Walser consiste à procéder par touches. Elles peuvent être descriptives (la ville de Ribnitz, la sensation de noyade), critiques (à l'égard des jeunes filles, de Walter Rathenau, de Rousseau surtout), philosophiques et, dans ce dernier cas, elles prennent la forme du paradoxe. D'où le maintien d'une tension dans la détente trop apparente.

Ou bien, si elle est trop grande, cette détente, devenue désinvolture et audace folle, risque d'aboutir à une chute. On ne peut s'empêcher de penser que, comme Nietzsche, Walser est entré quelques années plus tard dans le silence de la déraison...

PRATIQUES ET VARIANTES II : LE COMMENTAIRE COMPOSÉ À L'AGRÉGATION

Le commentaire composé à l'agrégation de lettres modernes (épreuve orale) s'inscrit dans un programme qui détermine certaines grandes orientations de lecture, et il s'accomplit à l'issue d'une étude très approfondie d'environ une année. Il nous a paru que le travail préliminaire auquel le candidat doit se livrer (en un laps de temps réduit) le jour de l'épreuve, pouvait d'abord être présenté à travers trois lectures successives qui correspondent à un approfondissement de l'interprétation, d'abord attachée au mouvement du texte, puis à son unité et enfin aux éléments de l'histoire de l'œuvre pertinents pour l'éclairer. Sans doute est-il possible de ramener tout commentaire au déroulement de ces lectures. Elles nous semblent mieux correspondre à l'épreuve d'agrégation au sens où le candidat convoque, pour expliquer le texte qui lui est soumis, une culture normalement supérieure à celle d'un étudiant de licence et surtout une connaissance, en théorie au moins, bien plus avertie des difficultés et de l'histoire de l'œuvre. L'étudiant qui se livre à l'exercice du commentaire composé à ce niveau devrait répondre à l'idée que l'on se fait volontiers d'un fin lecteur : cultivé, doté d'un savoir important, sans être encyclopédique, et capable de mobiliser rapidement ces capacités pour les mettre au service du passage. Pour présenter ce travail spécifique d'approche du texte, l'analyse d'un grand critique littéraire nous servira de fil rouge.

Dans *Pour une herméneutique littéraire* (Gallimard, 1988), Hans-Robert Jauss cherche à illustrer les trois moments de la démarche herméneutique – compréhension, interprétation, explication – par trois lectures successives

du second poème intitulé « Spleen » dans *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire. La démarche est sans doute un peu artificielle. Pour Jauss, elle a valeur de démonstration de sa théorie, mais à nos yeux, elle a le grand avantage d'illustrer pas à pas la préparation du commentaire composé par un lecteur averti.

1. CHARLES BAUDELAIRE, « SPLEEN II » : TROIS LECTURES PRÉPARATOIRES ET ESQUISSE DU COMMENTAIRE

« Spleen II » est un texte fameux appartenant à une œuvre très connue. Afin d'alléger la démonstration, nous ne le présentons pas ici, nous nous concentrerons sur la démarche herméneutique de Jauss. Pour toute précision supplémentaire, nous renvoyons le lecteur à l'édition de Claude Pichois (Gallimard, « La Pléiade », 1975-1976).

LXXVI. – « Spleen »

- [1] J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.
 Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,
 De vers, de billets doux, de procès, de romances,
 Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,
 [5] Cache moins de secrets que mon triste cerveau.
 C'est une pyramide, un immense caveau,
 Qui contient plus de morts que la fosse commune.
 – Je suis un cimetière abhorré de la lune,
 Où comme des remords se traînent de longs vers
 [10] Qui s'acharnent toujours sur mes morts les plus chers.
 Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées,
 Où gît tout un fouillis de modes surannées,
 Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher,
 Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché.
 [15] Rien n'égale en longueur les boiteuses journées,
 Quand sous les lourds flocons des neigeuses années
 L'ennui, fruit de la morne incuriosité,
 Prend les proportions de l'immortalité.
 – Désormais tu n'es plus, ô matière vivante !
 [20] Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,
 Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux ;
 Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,
 Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche
 Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche.

• Bibliographie : Charles Baudelaire, « Spleen II », *Les Fleurs du Mal* ; édition citée, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », de C. Pichois, Paris, 1975-1976.

1.1. Une lecture attentive au déroulement du texte

La première lecture découvre progressivement le texte et ses effets esthétiques. Le lecteur prend connaissance du texte vers par vers, un peu comme une partition musicale, et parvient à la fin en anticipant sans cesse, à partir des éléments qu'il découvre, la cohérence possible de la forme et du sens. Il perçoit la forme réalisée du poème mais pas encore la totalité de sa signification. Cette démarche correspond à l'étape initiale de toute étude d'un texte. On le suit ligne après ligne en cherchant à épouser le plus fidèlement possible son mouvement général et les inflexions, souvent déroutantes, de cette progression.

La lecture d'un poème suscite moins un suspense quant à ce qui suit (cas de la narration où se développe une intrigue) que l'attente d'une **consistance lyrique** : « l'attente de ce que le mouvement lyrique donne à comprendre, vers par vers : un rapport d'abord dissimulé, jusqu'à ce que surgisse d'une situation occasionnelle un regard neuf sur le monde » (Jauss, p. 362). Ici, l'interrogation sur cette consistance lyrique commence dès le titre et s'étend au vers 1. L'étrangeté du mot « spleen » appelle des interprétations largement hypothétiques : s'agit-il d'un état d'âme ou de la bizarrerie d'une personne ? Quelqu'un y parle-t-il de lui-même, du monde, de notre monde ? Le lecteur peut y reconnaître une sorte d'idée fixe qui instaure avec le monde un rapport curieux. L'interrogation concerne également le moi inconnu qui s'annonce d'un ton si étrangement hyperbolique dès le premier vers. Cette incertitude est amplifiée par la structure rythmique du vers. Alors que le premier hémistiche voit se succéder régulièrement syllabes faiblement et fortement accentuées (ce qui donne une impression d'harmonie), le second comprend deux accents principaux côte à côte (« mille ans ») qu'allongent encore les quatre syllabes non accentuées, ce qui fait porter tout le poids sur la fin où s'exprime l'hyperbole.

L'étrangeté de l'association symétrie (de l'alexandrin classique)-asymétrie (rythmique) se conjugue à la surcharge phonétique provoquée par le [i] de « souvenirs », « si », « mille », « Spleen » lui-même entre dans cette série phonétique riche de sens où sont développés les thèmes du souvenir et de la mémoire illimitée. Ainsi, le premier vers met en évidence le caractère énigmatique du spleen dont on ne sait encore s'il est suprême bonheur ou intense souffrance, infatuation ou désespoir, excès de présomption ou excès de douleur. À le lire, on peut songer au propos de Walter Benjamin : « La beauté particulière des premiers vers de Baudelaire : émerger de l'abîme. » (*Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1974, p. 211.)

L'énigme des souvenirs illimités du vers 1 est encore accrue par l'image du gros meuble à tiroirs du vers 2 dont la relation avec le moi du poème ne se résout qu'au vers 5 et avec une comparaison inattendue : « Cache moins de secrets que mon triste cerveau. » L'assemblage grammatical et phonétique, le surcroît d'intensité qu'exprime le comparatif « moins de secrets », puis la chute à un niveau stylistique inférieur (le substantif médical « cerveau ») notamment organisent l'attente thématique annoncée avec « un gros meuble ». La comparaison entre « secrétaire » et « cerveau » donne au lecteur la solution

du problème qu'il se posait quant à la relation entre le vers 1 et le groupe de vers suivants. Lieu de souvenirs enfouis, le secrétaire constitue une sorte d'équivalent mineur de ce que le moi atteint de spleen trouve dans sa mémoire.

La lecture ne peut toutefois s'orienter vers une interprétation du spleen qui en ferait la contemplation des reliques muettes d'un passé figé en chaos. Le moi du poème se distingue, en effet, de la « mémoire » du meuble : le secrétaire a « moins de secrets » (et les secrets dont il est question sont peut-être moins charmants que des romances) que le moi.

L'arc thématique correspond à l'évocation des vestiges du passé. Mais une subtile dissymétrie s'y développe. La symétrie des hémistiches semble d'abord conférer une répartition harmonieuse au dénombrement des souvenirs, mais l'alternance d'objets prosaïques et d'objets « poétiques » introduit l'idée d'un désordre résumé par le vers 4 où les cheveux sont « roulés dans des quittances ». « Le catalogue poétique touche alors à un sommet par la profanation du Beau, par le ridicule où aboutit l'amour sentimental. » (Jauss, p. 375.)

Les vers 6 et 7 énoncent un aveu qui ressemble à un défi, renouant avec le ton audacieux du premier vers. Le mouvement vers le monumental (« pyramide ») et la profusion (« plus de morts que la fosse commune ») attestent la déchéance d'une mémoire bloquée dans le registre funèbre. Les effets de parallélisme avec le vers 5 attirent l'attention du lecteur : accent fort avant la césure et à la fin du vers, relations de sens entre petits et grands secrets (« meuble », « pyramide »), idée d'enfouissement (« cerveau » et « caveau » : substantifs qui riment tout en participant d'une même chute stylistique, puisque le caveau, sépulture odieuse, anéantit la noblesse du tombeau égyptien), parallélisme des comparaisons (« moins de », « plus de »). L'effet global est celui d'un mouvement vers la démesure, opposant le moi du poème à tout ce à quoi il se compare. Le sentiment d'une progression discontinue s'impose alors : le moi du poème tente incessamment de trouver une identification mais ne parvient qu'à amorcer des comparaisons qui avortent l'une après l'autre.

Au vers 8, l'attention du lecteur est attirée par le tiret marquant une rupture. Le thème macabre poursuit les vers précédents (la série des [i] du premier vers se prolonge aussi). Le « Je suis » entretient un net parallélisme avec le « J'ai » du vers 1, de telle sorte que le lecteur peut se demander si la rupture n'est pas une simple apparence et si la masse des souvenirs annoncée au début n'est pas hébergée dans l'étrange nécropole du vers 8.

Les vers 9 et 10 semblent marquer une chute passagère, dans la mesure où l'on tombe dans la banalité des clichés de la poésie de cimetière. Les images en sont cependant rehaussées par la sonorité de « abhorrée » qui fait retentir l'écho de « remords » et de « morts ». Par ailleurs, le double sens de « vers » ajoute à cette topique de la *vanitas* une touche de grotesque qui permet une certaine variété de ton.

Le cimetière semblait autoriser un arrêt dans les efforts du moi pour décrire son état d'âme, pourtant le jeu des comparaisons se voit relancé dès le vers 11. Un nouvel espace du passé – « un vieux boudoir » – entre dans la série des images visant à définir le moi. Il s'agit certes d'un intérieur désuet (dont la

sonorité rappelle celle du « meuble à tiroirs »), mais l'impression dominante est celle d'une harmonie aux teintes délicates (« pastels plaintifs », « pâles Boucher ») mise en valeur à la fois par le contraste qu'elle introduit après la dissonance funèbre du cimetière et par deux paires de rimes riches. Le son voyelle [e], maintenu pendant huit vers, s'accorde à cette harmonie; il crée un effet monotone, de cette monotonie que Baudelaire tenait pour l'un des éléments de la beauté. La langue poétique doit, selon lui, correspondre aux « immortels besoins de monotonie, de symétrie et de surprise » chez l'homme (« Projets de préface » de 1859-1860, Gallimard, « La Pléiade », 1951, p. 1363).

Ce désordre harmonieux vient s'auréoler d'une lueur crépusculaire exprimée par des adjectifs (« fanées », « surannées », « débouché ») désignant la dégradation, avec le jeu de mots quelque peu bouffon de la rime : « Boucher/débouché » (effet renforcé par l'allitération ironique du v. 13 en [p]) qui vient clore une strophe où les tentatives du moi pour s'identifier à un monde de choses disparues semblent trouver un achèvement provisoire avec les images contrastées du cimetière et du boudoir abandonné.

La rupture, violente, est marquée par une nouvelle strophe, l'abandon, peut-être éphémère, du thème du souvenir et surtout la disparition du moi. C'est désormais l'ennui qui apparaît comme la figure principale de la consistance lyrique du poème. Le temps verbal indique qu'il ne s'agit plus d'une image surgie du passé mais du symbole d'un interminable présent. Son apparition est étrange : pour la première fois, les deux premiers vers présentent un paysage ouvert, figé dans le froid hivernal. Dès lors, l'ennui surgit d'une manière retardée, non pas comme un personnage venant animer cette scène hiératique, mais comme la figure du pouvoir écrasant de transformer temps et monde en une sorte d'infinie désespérance. Cette puissance vide est bien soulignée par la bizarre rime « incuriosité »/« immortalité ». L'une des pistes de lecture consisterait à rechercher la signification de « spleen » dans « l'ennui ». Mais le lecteur ne peut à cet instant comprendre le rapport exact du moi à cette figure monotone, puisqu'il s'est retiré du poème.

La symétrie des rimes des vers 15 à 18 avec les rimes précédentes (rimes masculines en [e]) forme une suture entre les deux strophes. La disposition incite à se demander si la légère ironie des 13-14 n'est pas reprise aux vers 17-18. D'autant que l'ennui, défini de manière allégorique par son origine, est décrit à l'aide de mots savants (« incuriosité », « immortalité ») qui brisent le rythme lyrique. L'allitération en [p], similaire à celle du vers 13, confère du reste un air gauche à l'ensemble qui tend à renforcer l'impression ironique naissant de la rime « incuriosité »/« immortalité ». La situation de l'ennui dans l'expression du spleen en est rendue d'autant plus indécise.

Au vers 19, un second tiret vient marquer le changement abrupt. L'adverbe « Désormais » oriente le poème vers l'avenir et non plus vers le passé. Le mouvement d'interlocution est doublement surprenant : qui est ce « tu » à qui s'adresse l'instance anonyme ? Que désigne la périphrase « matière vivante » qui pourrait renvoyer aussi bien à un homme, à l'une des métamorphoses du moi du poème, ou simplement au corps opposé à l'intellect ? Le thème est

d'autant plus énigmatique que cette matière vivante est soumise à des transformations étonnantes, en « granit », puis en « sphinx ». Par ailleurs, la rime (qui l'associe à « épouvante ») en souligne l'aspect négatif.

La transformation brutale est aussi celle du cadre, extérieur comme dans les vers précédents, mais à l'opposé de l'hiver, il s'agit d'un paysage ensoleillé (bien que le jour y soit déclinant). Dans ce désert indécis nous est décrite la graduelle immobilisation de la matière vivante, exprimée par les participes passés des vers 20 à 23. Le moi du poème s'éloigne par là de plus en plus du monde vivant qui l'entoure pour nous laisser assister au spectacle d'une pétrification.

Le présent « chante » au vers 24 n'en est que plus surprenant. Contrastant avec l'état figé qui vient d'être évoqué, il est amené avec quelque retard dans l'enjambement après « humeur farouche ». Il désigne un sursaut, un mouvement de révolte dont les images précédentes semblaient avoir anéanti la possibilité, introduit par un « et » qui a une valeur adversative; « farouche », dont le son tranche sur les rimes précédentes, soutient ce mouvement de matérialisation. S'exprime ici une rébellion dont le dynamisme s'oppose à un monde à la fois vide d'hommes et déclinant, comme la rime finale unit deux termes antithétiques, l'un de révolte (« farouche »), l'autre d'épuisement (« qui se couche »), réalisant la *coincidentia oppositorum* par laquelle s'achève le poème.

Cette première lecture permet de mesurer le travail préalable qui s'exerce à l'abord d'un texte. On s'efforce d'en suivre et d'en comprendre le mouvement en s'attachant aux principales questions qu'il pose : ici, la « consistance lyrique » du poème et la notion étrange de spleen. Cette lecture progressive ne considère pas encore la totalité du texte. À mesure qu'elle progresse, elle prend appui sur le développement sémantique, sur les éléments rhétoriques, typographiques, rythmiques les plus apparents pour construire ses hypothèses sur le sens du poème.

1.2. Une lecture attentive à l'unité du texte

La seconde lecture, temps de l'*interprétation* selon Jauss, se déploie en référence à la totalité du texte. Pour atteindre la signification pleine du poème, il faut que la fin se reverse sur le début de telle sorte que les éléments isolés, encore énigmatiques, reçoivent un nouvel éclairage. Le sens peut être recherché dans la globalité d'un texte dont on a identifié le principe d'unité. Cette hypothèse de lecture permet d'ordonner les significations partielles et encore énigmatiques rencontrées lors de l'étape précédente. Elle peut servir à construire soit un commentaire suivi, qui ne manquera pas d'en rappeler les évolutions selon le mouvement du texte, soit un commentaire composé, qui s'ordonnera à partir d'elle. On peut la présenter plus rapidement, puisqu'à la différence de la première lecture, elle cesse de suivre le poème vers par vers pour privilégier une hypothèse interprétative.

L'une des caractéristiques les plus singulières de ce poème est le respect des normes strictes de l'alexandrin et la rupture constante des lois de symétrie qui lui sont propres par une progression asymétrique et une retenue brusque du mouvement lyrique. Un contraste violent s'impose entre les systèmes créateurs

d'harmonie (vers, rimes, parallélismes syntaxiques) et la tendance à l'asymétrie (asymétrie dans la longueur des sept phrases du poème : de la plus courte à la plus longue; rythme discontinu de ces phrases par rapport aux vers). Au plan sémantique, cette discontinuité correspond au mouvement du moi du poème qui se détache constamment des comparaisons où il voulait s'investir.

Le moi du poème pourrait trouver son unité dans le souvenir (annoncé dès le 1^{er} vers), mais le retour au passé ne ramène finalement que la vision d'un monde de choses vides de sens, comme le montre la redistribution des sujets et des prédicats au long du poème : « J'ai », « C'est », « Je suis », « l'ennui ». Le sujet lyrique se voit ainsi éliminé. L'acmé en est l'identification au sphinx, infligée à un moi qui n'a plus rien, qui n'est plus rien, par l'instance anonyme et inidentifiable qui parle là.

Si le souvenir, lui-même soumis à un pouvoir obscur qui rend étrangères toutes les figures du passé, ne peut être considéré comme le principe unificateur, « l'ennui » pourrait être cette puissance d'engourdissement funèbre qui résorbe tout dans un néant monotone. On peut donc s'interroger sur ce qu'il représente. On observe qu'il ne surgit pas du passé; il apparaît comme une figure de la monotonie imposant le présent. Il s'oppose à la diversité des souvenirs du premier vers. Rétrospectivement, celle-ci semblait susciter une crainte face à l'illimité qu'ouvre le premier comparatif du poème (« plus de souvenirs »). Cette angoisse renaît lorsque le moi, dans un mouvement qui ressemble à une fuite, évoque des lieux comme s'il allait y chercher un point d'appui dans un vide qui ne fait que s'étendre. L'ennui vient matérialiser ce mouvement de réification irrésistible qui rend méconnaissable la vie passée et qui, finalement, prend possession du sujet lui-même. La croissance de l'asymétrie de la composition s'explique : elle met en lumière une rupture dans la continuité d'une expérience de soi qui n'a plus de cohésion. Le moi du poème cherche en vain à reconstruire dans l'imaginaire un monde qui s'est écroulé ou, plus précisément, qui s'est vidé de sa substance vitale.

Dès lors, Jauss peut interpréter le spleen vécu par le moi comme une peur inexprimée, une angoisse sans objet précis : une angoisse face au monde (en allemand, on la désigne par le terme *Weltangst*). W. Schnetz la définit ainsi : « Cette peur qui ne s'attache à aucun objet précis, qui est apparue sans doute avec la religion chrétienne et qui, devenue une sorte de commun dénominateur de toutes les peurs réelles, se rattache à l'attente du Jugement dernier¹. » Cette hypothèse peut être renforcée par l'examen de ce qu'a écrit Baudelaire dans *Mon cœur mis à nu* :

« Au moral comme au physique, j'ai toujours eu la sensation du gouffre, non seulement du gouffre du sommeil, mais du gouffre de l'action, du rêve, du souvenir, du désir, du regret, du remords, du beau, du nombre, etc. – J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur. »

1. In H. von Ditfurth (ed.), *Aspekte der Angst*, Munich, 1977, p. 14 sqq.

Cette angoisse en présence du monde intervient au milieu des actions et des états d'âme propres au monde familier. Dans le poème, ce gouffre de la peur est épouvante devant l'illimité à laquelle le moi fasciné ne parvient à opposer que des représentations du clos (« secrétaire », « pyramide », « caveau »...).

Cependant, le moi saisi par la peur découvre encore dans sa fuite des aspects insoupçonnés du beau. Le dernier en est le Sphinx, ultime figure de la réification du moi du poème. Il tient la place du sujet disparu et devient l'origine du chant, de l'évanouissement de l'épouvante dans la poésie.

Baudelaire a trouvé dans l'allégorie l'instrument poétique permettant de présenter le processus de destruction de soi qui le hante. Le poème en fait une utilisation progressive, de la comparaison du début (v. 2-5) à l'élimination du comparant (« c'est une pyramide... »), puis à l'identification allégorique (« Je suis un cimetière... ») – procédé extrêmement rare dans la tradition romane plus ancienne, comme l'observe Jauss –, jusqu'à l'allégorie personnifiante, « l'ennui », qui fait entrer un état d'âme en scène. Le moi se voit expulsé du présent. Il a perdu sa forme corporelle et spirituelle (il n'est plus que « matière vivante »), et ce qui se trouve vivant en lui est victime d'une matérialisation (le « granit »), la pétrification désignant, comme le rappelle Gaston Bachelard (*La Terre et les Rêveries de la volonté*, Paris, éd. J. Corti, 1947, p. 225, 231), la peur du jugement et de la colère divine. Le sphinx devient ainsi l'allégorie de l'être-oublié, renfermant deux mythes séculaires : celui du monstre qui chante son énigme, celui de la statue de Memnon (la pierre qui chante aux rayons du soleil²). L'allégorie reconduit le poème à son début avec la figure d'un être aux mille souvenirs chantant son devenir, c'est-à-dire ce qu'enclôt le texte.

Plusieurs éléments pour construire le commentaire composé nous sont apparus dans cette deuxième lecture : l'expérience de l'angoisse face au monde (notamment exprimée par les multiples jeux de symétrie et de dissymétrie), l'incapacité du moi du poème à trouver son identité, le processus allégorique conçu comme instrument d'exploration et d'esthétisation de l'angoisse.

1.3. Une lecture attentive à l'histoire du texte

Cette lecture, temps de l'*application* herméneutique, vise une compréhension historique (comprendre le texte à son époque et dans les époques qui ont suivi) et contemporaine (quelles sont les interprétations du texte qui sont proposées aujourd'hui par la critique?).

1.3.1. Le texte à son époque

« Spleen », en tant que mot clé de l'esthétique provocatrice de Baudelaire, a donné lieu à nombre de discussions, lors de la publication des *Fleurs du Mal*. G. Bourdin, critique connu du *Figaro*, écrivait en 1857 : « Un vers de Monsieur

2. Chantant à l'aurore et non au coucher du soleil, mais Baudelaire a ignoré ou négligé ce point de la légende.

Baudelaire résume admirablement sa manière; pourquoi n'en a-t-il pas fait l'épigraphe des *Fleurs du Mal*? – «Je suis un cimetière abhorré de la lune»³ » Le poème semble susciter l'incompréhension des lecteurs. L'un de ses vers sert à montrer que les normes morales et esthétiques de la société bourgeoise du Second Empire sont battues en brèche par Baudelaire.

Le changement du goût poétique amené par Baudelaire («changement d'horizon» dans la théorie de Jauss) est reconnu et défendu par Théophile Gautier dans sa *Notice* de 1868. On peut résumer les arguments du dédicataire des *Fleurs du Mal* :

– On trouve dans le recueil de Baudelaire un refus du romantisme au nom du souci de révéler les souffrances jusqu'alors inavouées, imputables à une société contemporaine dénaturée.

– L'immoralisme dont on accuse Baudelaire ne doit pas masquer sa critique sévère des idéologies régnantes, particulièrement du matérialisme (ennemi de la doctrine de «l'art pour l'art», chère à Gautier).

– Le lyrisme de l'œuvre peut certes descendre au laid, au repoussant, au maladif, mais il peut s'élever vers les «régions les plus bleues de la spiritualité», comme l'indique le sous-titre «Spleen et idéal». Le recueil doit donc être considéré dans sa totalité, tel poème qui heurte le sens moral trouve son contrepoids dans la conception d'ensemble.

– La thèse, philosophique et métaphysique, d'une nature pécheresse, reprise par l'esthétique à la théologie du péché originel, sous-tend l'antinaturalisme des *Fleurs du Mal*. Le Beau moderne ne doit plus rien à la nature. L'attitude de Baudelaire allant vers l'artificiel est par conséquent typique d'une époque où le poète ne peut plus revenir à la naïveté. Ainsi s'expliquent le rejet de la doctrine romantique de la création inconsciente du poète inspiré et la renonciation à l'expression immédiate de sentiments individuels.

«Spleen II» vient donc contester plusieurs des attentes d'un lecteur familier de la poésie romantique. On y constate, en effet :

– Le refus des normes de l'esthétique du vécu que sont la correspondance âme-nature, la communication de sentiments universellement humains et la transparence de l'expression personnelle au moyen de la poésie. Baudelaire est un poète de la modernité en tant qu'il réalise «l'expulsion du sujet hors de l'intériorité romantique» (Jauss, p. 401).

– L'allégorie, dont il renouvelle la fonction, est pour lui un instrument de dépersonnalisation de l'expression poétique. Dans *Les Fleurs du Mal*, il rend à la personnification, tombée en discrédit, une «majesté substantielle» (comme le montre l'emploi fréquent de substantifs écrits avec une majuscule, par exemple, «l'Espoir» et «l'Angoisse» dans le quatrième poème «Spleen»). Il la mobilise contre l'expression immédiate du sentiment. Par là, il reprend possession, au bénéfice de la poésie lyrique moderne, de la possibilité de rendre sensible l'abstrait et crée un modèle poétique qui conteste au moi conscient la prééminence dans l'économie psychique.

3. Cité in W. Bandy, C. Pichois, *Baudelaire devant ses contemporains*, Monaco, éd. du Rocher, 1957, p. 13.

L'interprétation historique du texte à son époque montre donc que Baudelaire utilise l'allégorie pour dissiper l'attente romantique de l'accord nature-âme et pour susciter, contre l'illusion d'un moi pleinement lucide, les puissances du rêve et de l'imaginaire, y compris dans leurs aspects les plus sombres. Il approfondit le thème traditionnel du dégoût de la vie, déjà cultivé par les romantiques, pour en faire une angoisse devant le monde, dont le spleen – passé récemment de la pathologie à la poésie – peut être considéré comme la présentation réifiée.

1.3.2. Le texte et les principales interprétations qu'il a suscitées

L'histoire d'une œuvre est aussi celle des interprétations successives qu'on a pu lui attribuer lorsqu'on a reconnu son importance. Celles-ci peuvent être tenues pour caduques aujourd'hui; elles n'en demeurent pas moins de précieuses indications des significations que le texte a revêtues. À ce titre, elles sont susceptibles d'aider à construire un commentaire en dégagant tel élément important (donc à commenter) dans le texte. À propos d'une œuvre aussi considérable que *Les Fleurs du Mal*, on peut en examiner uniquement quelques-unes.

Un chapitre des *Essais de psychologie contemporaine* (1883 et 1885) de Paul Bourget est consacré à Baudelaire. L'auteur y développe l'idée que le nihilisme (terme qui dominera longtemps l'évaluation de l'œuvre) de Baudelaire résulte de la perte de la foi catholique. Cette thèse est illustrée grâce notamment à deux poèmes du recueil, « Madrigal triste » et « Le Voyage ». Ces manifestations du spleen laisseraient apparaître un attrait de Dieu que rien n'apaise. H.R. Jauss a beau jeu de souligner les faiblesses d'une telle interprétation, notamment le fait que si la tension entre Spleen et Idéal ne correspondait qu'à la sécularisation des dogmes chrétiens, la modernité des *Fleurs du Mal* serait peu éloignée de l'expérience romantique du « vide de la transcendance ». Mais ces arguments ne nous retiendront pas ici. Historiquement, en effet, la thèse de Bourget a son importance, même si elle demeure trop partielle.

Le critique allemand Walter Benjamin, dans les années trente, a vu en Baudelaire un poète qui porte sur la modernité un regard allégorique. Il est ainsi à la base d'une conception des quatre poèmes intitulés « Spleen » qui, aujourd'hui encore, reste importante. Un passage de l'œuvre de Benjamin paraît concerner « Spleen II » :

« Le spleen [...] révèle "l'expérience vécue" dans toute sa nudité. Le mélancolique s'effraie de voir la terre retourner au simple état de nature. Aucun souffle de préhistoire ne l'enveloppe plus. Aucune aura. »

(*Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Payot, 1974, p. 196.)

Benjamin a insisté sur les rapports entre la tradition plus ancienne de l'allégorie, qui finit à l'époque baroque, et sa redécouverte dans *Les Fleurs du Mal*. Figure visant l'expression d'une pensée, l'allégorie se fonde toujours sur une

dépréciation du monde extérieur : en l'occurrence, la dépréciation du monde des choses telle qu'elle s'exprime dans la marchandise est le fondement de l'intention allégorique chez Baudelaire.

Le critique a souligné les transformations radicales qui se sont produites entre le baroque et l'époque moderne à la suite du développement socio-économique. Dans la poésie baroque, la mélancolie répondait à une expérience de la fragilité des choses, une vision des souffrances du monde. Pour la poésie moderne, le spleen répond à l'état d'une société productrice de marchandises (donc de choses dépouillées de leur valeur naturelle et auxquelles l'être ne peut s'accorder), à un monde presque complètement réifié en tant que nature. Ce qui distingue le spleen de l'antique mélancolie est le sentiment d'une auto-aliénation en cours et permanente.

Selon Benjamin, l'intention allégorique détruit toujours ce qui fait la cohésion de la vie pour accorder aux choses une signification due à leur situation dans un contexte emblématique. Au XIX^e siècle, l'allégorie se heurte à un monde des choses déjà vidé de toute signification, transformé en un univers de marchandises. La dévaluation du monde des choses dans l'allégorie atteint son point extrême dans la marchandise. L'interprétation de Benjamin met donc en évidence la genèse matérialiste du recours baudelairien à l'allégorie : le poème « Spleen II » est « totalement axé sur l'intuition d'une matière qui est morte dans un sens double. C'est la matière inorganique. [...] L'image du sphinx qui clôt le poème a la sombre beauté des marchandises invendables que l'on trouve dans certaines galeries couvertes ».

Toutefois, l'allégorie peut aboutir à une manifestation du Beau. Ici, le sphinx n'est pas une matière entièrement morte, mais une allégorie du Beau oublié. Il rejoint ce qui avait été dit de la Beauté dans le poème qui porte ce titre :

« Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris. »

L'interprétation « allégorique » de Baudelaire par Benjamin va être discutée par d'autres critiques. En 1953, Gerhard Hess interprète le paysage des *Fleurs du Mal* selon une opposition cyclique d'envol et d'abaissement, de vision paradisiaque et de chute. Le critique décrit la formation des mondes de l'extase et de l'ennui par une progressive perte du réel dans le quotidien et l'environnement naturel. L'expérience neutre de la vie quotidienne devient une phase de transition ou le lieu d'un transfert entre l'éclat de la *beauté fugitive* et la chute dans la monotonie intemporelle du *spleen*. Selon Hess, « La monotonie angoissée n'est pas vécue comme moment, mais comme état illimité. Le temps grammatical qui lui convient est le présent. » (*Die Landschaft in Baudelaire Fleurs du Mal*, Heidelberg.)

L'allégorie, en vertu du caractère « éternel », « spirituel » des abstractions personnifiées, est l'authentique médium de la poésie. Elle est apte à illustrer la transformation du paysage extérieur en paysage intérieur, du moi mélancolique en un ça, insaisissable et toujours identique. Elle permet d'obtenir dans la plus haute abstraction l'effet le plus concret. Dans « Spleen II », le critique montre

avant tout comment le passage à l'irréalité de l'expérience naturelle du monde va de pair avec un progressif investissement du temps par l'espace. Les essais d'auto-identification aboutissent inévitablement à la représentation d'espaces clos, avant d'échouer dans un ennui intemporel qui a tout envahi, jusqu'au moi devenu matière, venant constituer le dernier objet dans l'espace allégorique : la monotonie est solidifiée.

Dans *L'Esthétique des « Fleurs du Mal »* (1953; Genève, Slatkine, 1993), Judd D. Hubert part, lui, non de l'interprétation allégorique, mais du principe formel d'*ambiguïté poétique*. Il reconnaît dans « Spleen II » une allégorie moralisante. L'ambiguïté poétique s'y exprime dans les variations de « l'image de la boîte » qui doivent toutes symboliser le crâne, jusqu'à ce qu'au vers 15, un événement inexplicable survienne, qui inverse brutalement le rapport entre contenant et contenu. Il fait passer le crâne à l'intérieur et l'ennui à l'extérieur, de telle sorte que celui-ci ne serait en fin de compte rien d'autre que le « Sahara brumeux ». Le sphinx peut donc incarner en même temps la matière, le secret et l'humanité, et en outre symboliser, comme métaphore du crâne, l'activité du poète.

On peut rattacher cette interprétation à des conclusions d'ordre biographique : « Il semble ainsi que la première partie du poème représente une allégorie de la vie privée du poète tourmenté par les ennuis d'argent et les peines de l'amour, et que la deuxième partie symbolise sa situation dans le siècle » (p. 136). La fin du poème constitue ainsi un « coucher de soleil romantique ».

Laurent Jenny ramène, lui, la discontinuité des situations ou des espaces du poème à un « squelette narratif » conditionné par le jeu des personnes grammaticales du moi du poème (*Poétique*, n° 28, 1976). Ce jeu est élevé au rang d'une « aventure du sujet » qui suit une loi métaphorique, celle d'une identification constamment recherchée et constamment ratée. Jenny la résume ainsi :

- « 1. JE ne suis pas MOI-MÊME (JE + + = JE +).
2. JE suis distinct d'EUX sous le rapport de la mort et du secret (EUX = SECRÉTAIRE, PYRAMIDE, CAVEAU).
3. JE suis IL et IL est un lieu de mort (JE = CIMETIÈRE, VIEUX BOUDOIR).
4. IL est IL (Je ne suis plus au monde) (ENNUI = IMMORTALITÉ).
5. JE TE vois devenu IL et ce TOI c'est MOI-MÊME (TOI = MATIÈRE VIVANTE, GRANIT).
6. Chante à partir de mon dédoublement, ce IL chante (IL = SPHINX). »

Cet itinéraire est « non seulement intellectuel mais aussi charnel, puisque c'est aussi le passage d'une sorte de mort du corps à une autre : de la putréfaction à la minéralisation ».

On peut se demander pourquoi cette aventure du sujet s'exprime chez Baudelaire en tant que spleen. C'est ici que les interprétations de Jenny et de Jauss peuvent se compléter. La première insiste sur la scission du moi (dont Jenny attribue la cause à l'« abîme du souvenir ») et les formes qu'elle entraîne, la seconde persiste à s'interroger sur la cause de cette scission (sur les significations de cet « abîme ») et trouve une réponse dans « l'angoisse au monde » (Jauss).

Ces quelques interprétations (parmi beaucoup d'autres) enrichissent notre compréhension du texte, car elles permettent de compléter ou de prolonger notre lecture singulière. Elles résultent de déplacements d'accent ou de nouveaux éclairages sur l'œuvre qui aident à construire une approche cohérente. Elles fournissent des pistes de réflexion pour un commentaire qui se sait inscrit dans une histoire interprétative dont il ne saurait ignorer les grandes lignes. Cet examen des lectures successives de l'œuvre est non seulement nécessaire pour la composition du commentaire, mais il est conseillé d'y revenir dans la phase conclusive pour ouvrir le travail à des enjeux plus larges.

1.4. Travail de composition et esquisse du commentaire

Les trois lectures que nous venons de présenter donnent une idée du travail préliminaire au commentaire composé. La première lecture s'efforce de comprendre le mouvement global du texte. Puis, à partir de la totalité du texte, il devient possible de proposer une hypothèse sur son unité (la *Weltangst* pour Jauss, l'intention allégorique pour Benjamin, le chant du cygne du sujet pour Jenny...) qui servira de support au commentaire. Le travail historique sur l'œuvre (à son époque, puis dans les interprétations successives qui en ont été données) permet enfin de préciser cette hypothèse, d'en infléchir, voire d'en écarter, certains aspects contestables. Enfin, une fois que la progression du texte a été comprise, qu'une unité de signification fondamentale a été identifiée et que l'on a une connaissance suffisante de l'histoire de l'œuvre, on peut construire le commentaire.

Plusieurs éléments sont apparus déterminants lors des trois lectures :

- l'énigme d'une thématique du souvenir illimité évoluant selon des inflexions qui permettent malaisément de la rattacher à la *consistance lyrique* du poème (1^{re} lecture), même si le principe d'ambiguïté poétique (J.D. Hubert, 3^e lecture) en rend partiellement compte;
- corrélativement, un moi poétique difficilement saisissable, dont l'évolution s'avère problématique, comme le montre le « squelette narratif » identifié par L. Jenny (3^e lecture);
- un usage particulier de l'allégorie (les interprétations de W. Benjamin puis de G. Hess, 3^e lecture);
- l'interprétation, due à H.R. Jauss, du spleen comme *angoisse devant le monde* (2^e lecture);
- une série d'interprétations du spleen qui se réfèrent au contexte culturel : le désenchantement nihiliste selon P. Bourget, le refus baudelairien du romantisme (Gautier, Jauss), les éléments biographiques (J.D. Hubert) (3^e lecture).

Nous partirons de l'hypothèse de H. R. Jauss sur le spleen. Il nous semble intéressant de construire à partir de là un plan de type dialectique s'interrogeant sur ce qu'est le spleen et notant la contradiction entre une expérience lyrique qui cherche à se dire et un moi qui ne réussit pas à se saisir et tend même à disparaître. À des fins de clarté, nous mentionnons les trois étapes de cette dialectique :

– 1. À lire ce poème au titre énigmatique, il semble bien que le spleen désigne *l'angoisse devant le monde*, *Weltangst* provoquant une rupture de l'expérience intervenant au milieu des actions et des états d'âme propres au monde familier. Ce sentiment s'exprime dans une plainte lyrique dont on peut d'abord étudier les éléments.

– 2. Toutefois, ce lyrisme est différent de celui de la première génération des romantiques (Lamartine, Hugo...), car cette angoisse semble atteindre l'identité même du moi du poème. De comparaison en comparaison, il la sent vaciller à cause du spleen, de telle sorte que le texte relate aussi *une aventure du sujet spleenétique* qui vient contredire le mouvement d'affirmation lyrique.

– 3. C'est qu'en réalité, le poème tout entier peut se lire comme la présentation des effets du spleen sur le moi, cette intemporelle monotonie où disparaît le sentiment de la vie et de sa propre vie. Ni simple lyrisme mélancolique, ni pure évocation d'un moi s'évanouissant, le texte trouve son unité dans l'intention allégorique. Il est *une allégorie de la Beauté spleenétique*, à la fois tentative de personnification de ce sentiment étrange qu'est le spleen et image du Beau incompris dont il est la source.

Établissons l'esquisse d'un plan dialectique :

I. LE SPLEEN OU L'ANGOISSE DEVANT LE MONDE

Il s'agit d'analyser ici les principaux éléments du lyrisme de l'angoisse que les lectures précédentes ont mis en évidence :

– 1. Les **contrastes** entre les systèmes créateurs de symétrie, d'harmonie, et la tendance à l'asymétrie caractéristique du poème : au plan du vers, de l'image, de la phrase, de la rime (cf. les éléments donnés lors de la 1^{re} lecture).

– 2. Les **comparaisons problématiques** : le moi du poème se soumet à des comparaisons jamais satisfaisantes, jusqu'à l'énigme de la scène finale (cf. 1^{re} lecture).

– 3. La **figure de l'ennui** : le thème de la monotonie (avec le temps présent et la rupture du sujet verbal) marque d'une manière nouvelle (à partir du v. 15) l'angoisse jusqu'alors associée au souvenir illimité (cf. 2^e lecture).

L'angoisse qui s'exprime ici n'est pas celle d'un moi lucide et maître de soi. Au contraire, à partir du vers 15, l'ennui semble donner congé au moi qui cesse alors d'apparaître. Le spleen paraît mettre en jeu la conception du moi, si bien que loin d'un lyrisme romantique traditionnel, le poème évoque une véritable aventure du moi poétique.

II. UNE AVENTURE DU MOI

L'interprétation de L. Jenny constitue un point de départ solide.

1. À partir du système des pronoms personnels et de son évolution (cf. 3^e lecture), on peut mettre en évidence un « **squelette narratif** » du poème qui souligne le processus d'évanouissement du moi.

2. Les **comparaisons renforcent cette thématique** : inspirées par une contiguïté métonymique avec le moi, fondée sur l'idée de contenant, de boîte (J.D. Hubert, 3^e lecture), les métamorphoses conduisent d'une forme de mort à l'autre, de la putréfaction à la minéralisation. L'itinéraire d'un corps qui se

développe sur le mode funèbre vient en quelque sorte matérialiser le jeu des pronoms, donner chair au squelette narratif du poème.

3. Le poème est la **recherche d'une image capable d'exprimer** la monotonie du spleen et ses conséquences. L'angoisse réussit à s'exprimer pleinement dans l'image finale du sphinx, présentant un moi pétrifié et oublié. Le moi, si nettement affirmé au vers 1, s'est vidé de sa substance vitale à la fin.

Pourtant la dernière image est doublement énigmatique, car cette pétrification ultime ne signe pas la disparition totale du moi : sous l'apparence funèbre d'un sphinx, il « chante ». Il semble donc y trouver la source d'un autre lyrisme, nourri d'angoisse et d'absence au monde, un lyrisme de la disparition auquel correspond l'abstraction propre à l'allégorie.

III. UNE ALLÉGORIE DE LA BEAUTÉ SPLEENÉTIQUE

L'allégorie est définie par Fontanier comme une figure d'expression consistant « dans une proposition à double sens, à sens littéral et à sens spirituel tout ensemble, par laquelle on présente une pensée sous l'image d'une autre pensée, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que si elle était présentée directement et sans aucune espèce de voile » (*Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 114).

Bernard Dupriez donne une définition plus synthétique et complémentaire : « Image littéraire dont le phore est appliqué au thème, non globalement comme dans la métaphore ou la comparaison, mais élément par élément, ou du moins avec personnification. » (*Gradus. Les Procédés littéraires*, Paris, UGE, 1984, p. 29.)

1. On peut relever **deux types allégoriques** dans le texte :

– ce que Fontanier appelle une personnification, figure qui consiste à faire « d'un être inanimé ou insensible, ou d'un être abstrait et purement idéal, une espèce d'être réel et physique, doué de sentiment et de vie, enfin ce qu'on appelle une personne » (p. 111) : l'Ennui ;

– une intention allégorique (Fontanier l'appelle « allégorisme ») caractérisant l'ensemble du poème : il s'agit, en effet, de rendre sensible un sentiment, le spleen, grâce à des éléments d'identification partielle (« pyramide », « caveau », « cimetière ») sans que le thème soit mentionné ailleurs que dans le titre.

2. **Mais cet allégorisme est énigmatique** : le moi des vers 1 à 15 ne parvient pas à décrire pleinement son état ; la métamorphose en « matière vivante » (v. 19) n'éclaire pas davantage ce moi. Il semble donc que Baudelaire fasse ici un usage très particulier de l'allégorie, qui vient à la fois abstraire et compliquer les significations.

3. La multiplication des métaphores et des comparaisons internes à l'allégorisme n'aboutit qu'à creuser l'énigme, de telle sorte que **l'allégorie, figure par excellence de la personnification, en vient ici à exprimer une dépossession de soi** en quoi consisterait précisément le spleen.

Une intention allégorique caractériserait bien le poème, mais la nature du spleen viendrait en modifier les apanages. Si l'on suit Benjamin (cf. 3^e lecture), l'allégorie détruit la vie des choses pour leur accorder une signification due à leur situation dans un contexte emblématique. Toutes les images du poème s'y

accorderaient, car elles visent l'expression d'un sentiment d'aliénation comparable. Pour Benjamin, ce poème est « totalement axé sur l'intuition d'une matière qui est morte dans un sens double. C'est la matière inorganique [...], l'image du sphinx qui clôt le poème a la sombre beauté des marchandises invendables que l'on trouve dans certaines galeries couvertes ». L'allégorisme, dépouillant le monde des significations premières pour cultiver l'artifice, est alors l'instrument poétique privilégié pour l'expression de cette métamorphose.

Il est possible d'aller plus loin avec H.R. Jauss (cf. 3^e lecture). L'image du sphinx qui chante n'est pas une pure réification de la vie. On peut voir dans ce chant proféré au couchant, une figure du Beau incompris, une allégorie de la Beauté spleenétique, formant l'écho en mineur d'une autre allégorie, plus éclatante, des *Fleurs du Mal*, celle du sonnet intitulé « La Beauté ».

2. MIGUEL DE CERVANTÈS SAAVEDRA, *NOVELAS EJEMPLARES*, *NOUVELLES EXEMPLAIRES : COLOQUIO DE CIPIÓN* *Y BERGANZA, LE COLLOQUE DES CHIENS* (EXTRAIT)

2.1. Le texte

Les *Nouvelles exemplaires* sont parues en 1613. Cervantès a 66 ans (il mourra en avril 1616). Les douze nouvelles qu'il réunit en volume ont été, pour certaines, écrites quelques années plus tôt et peut-être retouchées pour la publication – *Le Colloque des chiens* a dû être composé entre 1605 et 1609. Par leur qualité (et leur succès), elles marquent véritablement la naissance de la nouvelle castillane (comme l'affirme l'auteur dans sa préface), certes inspirée des Italiens mais bien plus romanesque et développée. Elles exerceront une grande influence sur les novellistes européens du XVII^e siècle, particulièrement en France (Charles Sorel, *Nouvelles françaises*, 1623).

Il s'agit ici d'une nouvelle double : *Le Colloque des chiens*, interpolé dans *El Casamiento engañoso*, *Le Mariage trompeur*, lui est structurellement relié. Par ailleurs, elle est la dernière du recueil, conclusion et probablement message ultime. L'extrait se situe à peu près au milieu de la nouvelle. À l'hôpital de Montille, après avoir révélé au chien Berganza qu'il est en réalité le fils d'une sorcière, la sorcière Cañizarez lui parle de ses pratiques démoniaques.

– « Este ungüento con que las brujas nos untamos es compuesto de jugos de yerbas en todo extremo fríos, y no es, como dice el vulgo, hecho con la sangre de los niños que ahogamos. Aquí pudieras también preguntarme qué gusto o provecho saca el demonio de hacernos matar las criaturas tiernas, pues sabe que estando bautizadas, como inocentes y sin

« Cet onguent dont nous nous graissons, nous autres sorcières, est composé du suc de certaines herbes, refroidi à l'extrême, et non point, comme dit le vulgaire, du sang des petits enfants que nous égorgeons. Tu pourrais, au demeurant, me demander ici quel plaisir ou quel profit le démon peut bien tirer de nous faire tuer de tendres créatures, puisqu'il

pecado, se van al Cielo, y él recibe pena particular con cada alma cristiana que se le escapa; a lo que no te sabré responder otra cosa sino lo que dice el refrán: que tal hay que se quiebra dos ojos porque su enemigo se quiebra uno; y por la pesadumbre que da a sus padres matándoles los hijos, que es la mayor que se puede imaginar. Y lo que más le importa es hacer que nosotras cometamos a cada paso tan cruel y perverso pecado; y todo esto lo permite Dios por nuestros pecados: que sin su permisión yo he visto por experiencia que no puede ofender el diablo a una hormiga; y es tan verdad esto, que rogándole yo una vez que destruyese una viña de un mi enemigo, me respondió que ni aun tocar a una hoja della no podía, porque Dios no quería; por lo cual podrás venir a entender cuando seas hombre que todas las desgracias que vienen a las gentes, a los reinos, a las ciudades y a los pueblos, las muertes repentinas, los naufragios, las caldas, en fin, todos los males que llaman de daño, vienen de la mano del Altísimo y de su voluntad permitente; y los daños y males que llaman de culpa, vienen y se causan por nosotros mismos. Dios es impecable, de do se infiere que nosotros somos autores del pecado, formándole en la intención, en la palabra y en la obra, todo permitiéndolo Dios, por nuestros pecados, como ya he dicho. Dirás tú ahora, hijo, si es que acaso me entiendes, que quién me hizo a mí teóloga, y aun quinzá dirás entre ti: «- ¡Cuerpo de tal con la puta vieja! ¿Por que no deja de ser bruja, pues sabe tanto, y se vuelve a Dios, pues sabe que está más prompto a perdonar pecados que a permitirlos?» A esto te respondo, como si me lo preguntaras, que la costumbre del vicio se vuelve en naturaleza, y éste de ser brujas se convierte en sangre y carne, y en medio de su ardor que es mucho, trae un frío que pone en el alma, tal, que la resfría y entorpece aun en la Fe, de donde nace un olvido de sí misma, y ni se acuerda de los temores con que Dios la

sait qu'étant baptisées, innocentes et sans péché, elles iront tout droit au ciel, et qu'il éprouve un singulier déplaisir de chaque âme chrétienne qui lui échappe. Je ne te saurai répondre que par ce que dit le proverbe: «Il est des gens qui se crèvent deux yeux pour que leur ennemi s'en crève un.» Ce lui est assez du chagrin qu'il donne aux parents en leur tuant leurs enfants, qui est le plus grand qu'on puisse imaginer. Et ce qui lui importe davantage, c'est de nous faire commettre à chaque pas un si pervers et si cruel péché. Tout cela, Dieu le permet pour notre perte: sans sa permission, j'ai vu par expérience que le diable ne saurait offenser une fourmi. Une fois que je le priais de détruire une vigne d'un mien ennemi, il me répondit qu'il ne pouvait toucher à une seule de ses feuilles, parce que Dieu ne le voulait pas. De quoi tu pourras colliger, lorsque tu seras homme, que tous les malheurs qui arrivent aux nations, aux royaumes, aux cités et aux peuples, les morts subites, les naufrages, les chutes, enfin tous les dommages qu'on appelle par accident proviennent de la main du Très-Haut, de sa volonté et de son autorisation. Et les maux qu'on appelle de coulpe, c'est nous-mêmes qui les causons. Dieu est impecable, et nous sommes les auteurs du péché, c'est nous qui le formons en intention, en parole, et en œuvre. À présent, mon enfant, tu demanderas, si d'aventure tu me comprends, qui me fit théologienne et peut-être diras-tu à part toi: «Corbleu! le diable soit de la vieille putain! Que ne laisse-t-elle d'être sorcière puisqu'elle en sait tant, et ne revient-elle à Dieu, puisqu'elle n'ignore point qu'il est plus prompt à pardonner des péchés qu'à les permettre!» À quoi je répondrai, comme si tu me l'avais demandé, que l'accoutumance au vice se transforme en nature et que notre état de sorcières se change en chair et en sang: au milieu de son ardeur, qui est infinie, il apporte un froid qui glace l'âme et l'assoupit pour la foi, d'où naît un oubli de soi: elle ne se rappelle

amenaza, ni de la gloria con que la convida; y, en efeto, como es pecado de carne y de deleites, es fuerza que amortigüe todos los sentidos, y los embelese y absorte, sin dejarlos usar sus oficios como deben; y así, quedando el alma inútil, floja y desmazalada, no puede levantar la consideración siquiera a tener algún buen pensamiento; y así dejándose estar sumida en la profunda sima de su miseria, no quiere alzar la mano a la de Dios, que se la está dando, por sola su misericordia, para que se levante. Yo tengo una destas almas que te he pintado: todo lo veo y todo lo entiendo; y como el deleite me tiene echados grillos a la voluntad, siempre he sido y seré mala.

« Pero dejemos esto, y volvamos a lo de las unturas: y digo que son tan frías, que nos privan de todos los sentidos en untándonos con ellas, y quedamos tendidas y desnudas en el suelo, y entonces dicen que en la fantasía pasamos todo aquello que nos parece pasar verdaderamente. Otras veces, acabadas de untar, a nuestro parecer, mudamos forma, y convertidas en gallos, lechuzas o cuervos, vamos al lugar donde nuestro dueño nos espera, y allí cobramos nuestra primera forma, y gozamos de los deleites que te dejo de decir, por ser tales, que la memoria se escandaliza en acordarse dellos, y así, la lengua huye de contarlos; y, con todo esto, soy bruja, y cubro con la capa de la hipocresía todas mis muchas faltas. Verdad es que si algunos me estiman y honran por buena, no faltan muchos que me dicen, no dos dedos del oído, el nombre de las fiestas », que es el que les imprimió la furia de un juez colérico que en los tiempos pasados tuvo que ver conmigo y con tu madre, depositando su ira en las manos de un verdugo, que, por no estar sobornado, usó de toda su plena potestad y rigor con nuestras espaldas. Pero esto ya pasó, y todas las cosas se pasan: las memorias se acaban, las vidas no vuelven, las lenguas se cansan,

plus ni les épouvantes dont Dieu la menace, ni la gloire où il l'invite. C'est un péché de chair et de délices, aussi a-t-il assez de puissance pour amortir tous les sens, les ravir et les absorber sans les laisser s'exercer justement. L'âme, ainsi, demeure inutile, lâche et sans contenance; elle ne peut plus s'élever à considérer quelque bonne pensée; et se laissant abîmer dans les profondeurs de sa misère, elle ne tente plus de tendre la main vers celle que Dieu, par sa seule miséricorde, lui offre pour la relever. Et moi, j'ai une de ces âmes que je t'ai peintes: je vois tout, je l'entends, mais les délices ont mis ma volonté dans les fers; j'ai toujours été, je serai toujours mauvaise.

« Brisons là, et revenons à nos onctions. Je dis qu'elles sont si froides qu'elles nous privent de tous nos sens; nous restons étendues toutes nues sur le sol, et c'est alors qu'on dit que par la fantaisie nous vivons toutes ces choses que nous croyons vivre véritablement. D'autres fois, après que nous nous sommes ointes, il nous paraît que nous changeons de forme et que, transformées en coqs, chouettes ou corbeaux, nous nous rendons au lieu où notre maître nous attend; là nous recouvrons notre premier état et jouissons de délices que je passerai sous silence; elles sont telles que la mémoire se scandalise à s'en souvenir et que la langue se refuse à les rapporter. Et pourtant je suis sorcière et je couvre toutes mes fautes du manteau de l'hypocrisie. Il est vrai que si certains m'estiment et honorent comme vertueuse, il n'en manque pas qui me disent, à deux doigts de l'oreille, les noms de tous les animaux, n'ayant pas oublié les outrages publics d'un juge assez colérique à qui nous eûmes affaire jadis, ta mère et moi, et qui déposa son ire dans les mains du bourreau; celui-ci, n'étant pas suborné, usa de ses pleins pouvoirs et de sa pleine rigueur aux dépens de nos deux dos. Mais tout ceci est passé, et toutes les choses passent, les mémoires s'achèvent, les vies ne reviennent pas, les langues se lassent,

los sucesos nuevos hacen olvidar los pasados. Hospitalera soy; buenas muestras doy de mi proceder; buenos ratos me dan mis unturas; no soy tan vieja que no pueda vivir un año, puesto que tengo setenta y cinco; y ya que no puedo ayunar, por la edad, ni rezar, por los vaguidos, ni andar romerías, por la flaqueza de mis piernas, ni dar limosna, porque soy pobre, ni pensar en bien, porque soy amiga de murmurar, y para haberlo de hacer es forzoso pensarlo primero, así que siempre mis pensamientos han de ser malos, con todo esto, sé que Dios es bueno y misericordioso, y que Él sabe lo que ha de ser de mí, y basta; y quédese aquí esta plática, que verdaderamente me entristece. Ven, hijo, y verásme untar; que todos los duelos con pan son buenos; el buen día, meterle en casa, pues mientras se ríe, no se llora; quiero decir, que aunque los gustos que nos da el demonio son aparentes y falsos, todavía nos parecen gustos, y el deleite mucho mayor es imaginado que gozado; aunque en los verdaderos gustos debe de ser al contrario. »

Levantóse en diciendo esta larga arenga, y tomando el candil, se entró en otro aposentillo más estrecho; seguía, combatido de mil varios pensamientos y admirado de lo que había oído y de lo que esperaba ver. Colgó la Cañizares el candil de la pared, y con mucha priesa se desnudó hasta la camisa, y sacando de un rincón una olla vidriada, metió en ella la mano, y murmurando entre dientes, se untó desde los pies a la cabeza, que tenía sin toca. Antes que se acabase de untar me dijo que, ora se quedase su cuerpo en aquel aposente, sin sentido, ora desapareciese dél, que no le espantase, ni dejase de aguardar allí hasta la mañana, porque sabría las nuevas de lo que me quedaba por pasar hasta ser hombre. Díjele bajando la cabeza que sí haría, y con esto acabó su untura, y se tendió en el suelo como muerta. Llegué mi boca a la suya, y vi que no respiraba, poco ni mucho. Una verdad te quiero confesar,

les nouveaux font oublier les anciens. Je suis hospitalière; je donne des marques excellentes de mon genre de vie, et mes onguents me donnent d'excellents moments; je ne suis pas si vieille que je ne puisse vivre encore un an, puisque j'en ai soixante-quinze. Je ne puis plus jeûner, à cause de mon âge, ni prier, à cause de mes vapeurs, ni courir les pèlerinages, à cause de la faiblesse de mes jambes, ni faire l'aumône, à cause que je suis pauvre, ni avoir de bonnes pensées, parce que j'aime trop la médisance : ce que l'on dit, il le faut d'abord penser, et mes pensées sont toujours mauvaises. Et si je sais que Dieu est bon et miséricordieux, Il sait, Lui, ce qui adviendra de moi; cela suffit. Laissons là ce discours : en vérité, il m'attriste. Viens, fils, tu me verras oindre; les chagrins, avec un pain, sont supportables; quand la journée se présente bien, il la faut saisir par les cheveux, car tant qu'on rit, on ne pleure pas; je veux dire que, bien que les faveurs que nous fait le démon soient apparentes et fausses, elles nous semblent encore des faveurs, et le plaisir est encore meilleur, imaginaire que réel. Pourtant, dans les véritables plaisirs, il doit en être au contraire. »

Elle se leva sur cette longue harangue et, prenant le lumignon, entra dans un réduit plus obscur; je la suivis, l'esprit combattu de mille pensées contraires et fort surpris de tout ce que j'avais entendu et de tout ce que je m'attendais à voir. La Cañizarès accrocha sa lampe au mur et, avec une rapidité extraordinaire, se déshabilla jusque de sa chemise; puis elle tira d'un coin un pot de terre vernissé, y plongea la main et, murmurant entre ses dents, s'oignit depuis les pieds jusqu'à sa tête sans coiffe. Avant d'achever de s'oindre, elle me recommanda, soit que son corps demeurât inanimé dans cette chambre, soit qu'il en disparût, de ne pas avoir peur ni de laisser d'attendre là jusqu'au matin, car elle me rapporterait la nouvelle des aventures qu'il me restait à souffrir avant de devenir homme. Je lui répondis, en inclinant la tête, que je ferais

Cipión amigo : que me dio gran temor verme encerrado en aquel estrecho aposento con aquella figura delante, la cual te la pintaré como mejor supiere. Ella era larga de más de siete pies; toda era notomía de huesos, cubiertos con una piel negra, vellosa y curtida; con la barriga, que era de badana, se cubría las partes deshonestas, y aun le colgaba hasta la mitad de los muslos: las tetas semejaban dos vejigas de vaca secas y arrugadas, denegridos los labios, traspillados los dientes, la nariz corva y entablada, desencasados los ojos, la cabeza desgredada, las mejillas chupadas, angosta la garganta y los pechos sumidos; finalmente, toda era flaca y endemoniada. Púseme de espacio a mirarla, y apriesa comenzó a apoderarse de mí el miedo, considerando la mala visión de su cuerpo y la peor ocupación de su alma. Quise morderla, por ver si volvía en sí, y no hallé parte en toda ella que el asco no me lo estorbasse; pero, con todo esto, la así de un carcaño y la saqué arrastrando al patio; mas ni por esto dio muestras de tener sentido. Allí, con mirar al cielo y verme en parte ancha, se me quitó el temor; a lo menos, se templó de manera, que tuve ánimo de esperar a ver en lo que paraba la ida y vuelta de aquella mala hembra y lo que me contaba de mis sucessos. En esto, me preguntaba yo a mí mismo : « ¿Quién hizo a esta mala vieja tan discreta y tan mala? ¿De dónde sabe ella cuáles son males de daño y cuáles de culpa? ¿Cómo entiende y habla tanto de Dios, y obra tanto del diablo? ¿Cómo peca tan de malicia, no excusándose con ignorancia? »

ainsi; là-dessus elle acheva son graissage et s'étendit par terre comme morte. J'approchai ma gueule de sa bouche et vis qu'elle ne respirait ni peu ni prou. Il faut que je te confesse une vérité, ami Scipion : c'est qu'une terreur effroyable me saisit, lorsque je me vis enfermé dans cet étroit réduit avec cette forme devant moi, que je vais essayer de te peindre. Elle avait plus de sept pieds de long : ce n'était toute qu'une anatomie d'os recouverts d'une peau noire, velue et tannée; de son ventre, qui était de basane, elle se couvrait les parties deshonnêtes; et même il lui pendait jusqu'à mi-cuisse; ses mamelles semblaient deux vessies de vache, sèches et plissées; elle avait les lèvres noires, les dents serrées, le nez mince et crochu, les yeux déchâssés, la tête échevelée en mèches, les joues sucées, étroite la gorge et les seins enfoncés; enfin tout en elle était décharné et diabolique. Je me mis à l'examiner lentement, et une terreur soudaine s'empara de moi; je considérai l'affreux spectacle de son corps et la pire occupation de son âme. Je voulus la mordre, pour voir si elle revenait à elle, mais je ne trouvai aucun point en elle où le dégoût ne m'en empêchât; néanmoins je la saisis par un jarret et la traînai jusque dans la cour : elle n'en continua pas moins dans le même état. Toutefois, quand je me vis sous le ciel et dans un lieu plus vaste, la peur me quitta, ou tout au moins s'adoucit en sorte que j'eus le courage d'attendre ce qui adviendrait du voyage de cette maudite femelle et ce qu'elle m'en conterait. Et je me demandais en moi-même : « Qui donc a fait cette vieille si discrète et si méchante? D'où sait-elle la différence des maux par accident et des maux par coulpe? Comment entend-elle et parle-t-elle tant de Dieu et œuvre-t-elle tant du diable? Comment pêche-t-elle avec tant de malice et sans l'excuse de l'ignorance? »

• Bibliographie : Miguel de Cervantès, *El Casamiento engañoso, Le Mariage trompeur; Coloquio de Cipión y Berganza, Le Colloque des chiens*, dans *Nouvelles exemplaires*, édition citée, Gallimard, trad. de Jean Cassou, Paris, 1949.

2.2. Situation du texte

La situation du texte est particulièrement importante, car le lecteur est confronté à une double histoire. Celle d'un homme d'abord, le capitaine Campuçano (c'est le sujet du *Mariage trompeur*), d'un chien ensuite, Berganza (sujet du *Colloque des chiens*). À l'hôpital de la Résurrection, le capitaine, malade d'une vérole contractée lors d'un mariage où les deux partis se sont mutuellement bernés, entend une nuit la conversation de Scipion et Berganza, les deux chiens de l'aumônerie, qui par miracle, ont le pouvoir de parler. Il a noté ce colloque et le remet à son ami, le licencié Péralte pour qu'il le lise. À la fin de sa lecture, Péralte verra dans le récit un simple artifice, alors que Campuçano continuera d'affirmer que le dialogue a réellement eu lieu.

Le récit de Berganza comprend deux mouvements : dans un premier temps, il rencontre les représentants de quatre groupes socioprofessionnels qui sont alors violemment critiqués en Espagne sans qu'on puisse les rejeter : un boucher, des bergers, un riche marchand et un sergent de police véreux. Dans le second épisode, après avoir quitté la Cañizarez, il va rencontrer quatre groupes d'exclus : les Gitans, les Morisques (musulmans d'Espagne qui durent se convertir au catholicisme; on commence de les expulser en 1609), les comédiens (les représentations théâtrales sont interdites par un décret de Philippe II de 1598; elles ont repris après la mort du roi mais non sans difficultés), les fous enfin, enfermés à l'hôpital de Valladolid.

À l'évidence, le discours critique du chien sur chacune de ces catégories n'est pas à entendre comme l'expression des opinions de Cervantès mais comme une suite de topiques. Berganza répète les propos de la rue concernant les bouchers, les bergers, qui sont malhonnêtes, les Morisques, qui pèchent par avarice et font trop d'enfants, et tous les groupes sociaux envisagés dans la nouvelle. Il nous donne les formes – on pourrait parler en usant d'un anachronisme des idéologies – à travers lesquelles la collectivité espagnole conçoit son existence. Toutes pointent vers une conclusion : partout en Espagne, le mal s'exerce, en secret ou non. Le royaume est en proie à une crise ressentie par chacun.

Le texte se situe entre les deux parties du récit de Berganza, exactement au milieu de celui-ci. De cette position stratégique, il va découvrir au lecteur la cause de cette crise générale de l'Espagne par la bouche de la sorcière Cañizarez. Après avoir appris ses origines à Berganza (il serait le fils d'une autre sorcière, la Montière, victime de la célèbre Gamache, qui aurait changé ses fils en chiens), son avenir (à sa mort, la Gamache avait fait une prophétie concernant la destinée des chiens), la Cañizarez va s'oindre d'un onguent qui lui ouvre les portes du sabbat. C'est alors qu'elle propose une explication de la marche du monde.

2.3. Le commentaire

Un plan de type dialectique paraît s'imposer, à la fois parce que ce plan est utile pour les textes exposant des idées et qu'il correspond aux subtilités énonciatives propres à l'art de Cervantès.

1. Le texte constitue, métaphoriquement et théoriquement, un dévoilement : une sorcière, servante du diable, s'y découvre en exposant son corps, ses pratiques, ses options « théologiques ».

2. Toutefois, cette découverte apparaît à la fois insupportable au chien Berganza et ambiguë au lecteur. C'est que cette parole diabolique vaut plutôt comme dévoilement.

3. Dès lors, s'il paraît impossible de reconnaître dans les paroles de la sorcière un enseignement clair, ne peut-on considérer que la vérité dont il est question réside moins dans les discours que dans le regard que porte le chien sur ce personnage devenu un véritable symbole du monde corrompu par le mal ? L'exemplarité des nouvelles – problème qui a soulevé tant de débats parmi la critique et qui se pose de manière aiguë à propos d'un récit apparaissant en conclusion du recueil – serait moins celle du propos que celle de l'attitude du chien envers la servante du mal.

I. UNE SCÈNE DE DÉVOILEMENT

Dans le texte, la Cañizarez se dévoile littéralement – dans un contexte moderne et fort différent, on pourrait à la rigueur parler de « strip-tease » –, mais elle révèle aussi les secrets de ses pratiques diaboliques avant de décrire l'âme pécheresse et le fonctionnement du mal en ce monde.

1. **Une parole véridique.** L'image pathétique de la sorcière qui se dévêt complètement pour s'enduire d'onguent mime la découverte des vérités, à certains égards atroces, qu'elle prétend révéler à Berganza. Celles-ci sont de deux ordres : d'abord pratiques, elles concernent certaines techniques de la sorcellerie, présentées d'une manière précise, sans doute afin d'assurer au discours une vraisemblance qui n'est pas d'emblée manifeste :

- La Cañizarez souligne que l'onguent, contrairement aux croyances populaires, n'est pas fait « du sang des petits enfants que nous égorgeons ».

- Elle en détaille les effets contradictoires : l'onguent la prive de tous ses sens tout en la faisant de jouir de délices « telles que la mémoire se scandalise à s'en souvenir... ». Double conséquence d'une insensibilité au monde et d'une imagination exaltée.

- Elle évoque les maux que le diable mène ses suppôts à commettre (assassinats d'enfants, mensonge, hypocrisie...), mais aussi les limitations auxquelles lui-même est soumis : sans la permission de Dieu, « le diable ne saurait offenser une fourmi ».

- Enfin, elle donne à Berganza le spectacle de sa participation au sabbat en se plongeant dans l'extase qu'elle vient de lui décrire.

Les pratiques sataniques sont donc présentées, commentées et montrées dans quelques-uns de leurs effets. Le lecteur est convié à la découverte de rites parmi les plus cachés de l'Espagne d'alors. Cette démonstration s'accompagne d'une interprétation d'un ordre différent, proprement théologique.

2. **Le spectacle de l'âme pécheresse.** Dans une langue imagée qui rappelle celle des sermons alors prononcés dans tout le royaume, la Cañizarez décrit son âme. Elle évoque l'accoutumance au vice qui provoque l'insensibilité de

l'être (« un froid qui glace l'âme et l'assoupit pour la foi... »), la volupté qui rend indifférent (« C'est un péché de chair et de délices [...]. L'âme ainsi demeure inutile, lâche et sans contenance. »), l'hypocrisie et la médisance, l'abandon enfin à un plaisir imaginaire qui n'est qu'une faveur aussi apparente que fausse du démon. C'est un étrange sermon qui est ainsi proposé, où l'âme coupée de Dieu se critique elle-même tout en s'abandonnant au vice, car la sorcière ne cesse durant son discours de s'oindre d'un onguent diabolique. Comme le remarque Berganza à la fin, elle pêche avec malice « et sans l'excuse de l'ignorance ».

On peut observer que la sorcière est éduquée. Elle va jusqu'à utiliser le vocabulaire de la casuistique pour distinguer les maux de coulpe (qui « viennent et se causent de nous-mêmes ») des maux de tribulation (qui « viennent de la main du Très-Haut et de sa permissive volonté »). À cette éducation, elle ajoute l'art de la persuasion. Elle prévient les objections éventuelles du chien, avec un langage un peu vert, mais précisément destiné à animer le discours qui vise l'allocutaire : « et peut-être diras-tu à part toi : – Corbleu, [...] la vieille putain ! Que ne laisse-t-elle d'être sorcière, puisqu'elle en sait tant ? ». Autant de questions rhétoriques qui signalent la proximité de ces propos avec la théologie (le substantif « *teóloga*/théologienne » est d'ailleurs utilisé), mais une théologie *négative* qui donne le point de vue du diable sur le monde, perspective résumée par une formule qui pourrait sortir de la bouche de Satan : « Je vois tout, je l'entends, mais les délices ont mis ma volonté dans les fers... ».

3. Une théologie négative. Cette parole apparaît fort intéressante : après la démonstration, faite dans toute la première partie de la nouvelle, que le mal ronge l'Espagne, le lecteur ne peut que souhaiter voir exposés les fondements de celui-ci.

La révélation la plus importante est celle de la volonté permissive de Dieu. Tous les maux qui accablent l'humanité, selon la sorcière, n'adviennent que parce que Dieu les autorise (« Tous les malheurs qui adviennent aux nations, aux royaumes, aux cités et aux peuples, les morts subites, les naufrages, les chutes, enfin, tous les dommages qu'on appelle par accident viennent de la main du Très-Haut... »).

Le point de vue ne brille pas par son originalité, mais mentionné à ce moment du récit, il a pour effet de retirer en quelque sorte la divinité du monde. Dieu étant « *impeccable/impeccable* » (au sens étymologique de « sans faute »), le diable a toute licence d'exercer son empire, sauf pour certaines choses qui ne lui sont pas permises, sans que l'homme puisse comprendre pourquoi (la sorcière donne l'exemple d'une vigne – liée au symbole du sang christique ? – protégée par Dieu). De fait, l'homme seul est auteur du péché (« c'est nous qui le formons en intention, en parole et en œuvre »). À la suite de sa démonstration théologique, la Cañizarez perd conscience. Nous est ainsi offerte la métaphore de ce qui vient d'être discuté, l'abandon concret à la puissance diabolique.

Malgré leur aspect ténébreux ou plutôt à cause de lui, les révélations de la Cañizarez comme le déroulement de son extase semblent permettre l'accès à une leçon du récit (voire du recueil) de Cervantès. Serait signifié à Berganza, et

par-delà au lecteur, que le démon règne ici-bas pratiquement sans partage et que Dieu ne se donne à connaître que négativement. Le chien aurait donc eu sous les yeux le spectacle du monde tel qu'il est lorsqu'on l'a entièrement dévoilé. La Cañizarez, transformée en une sorte de statue, de nu immense (« plus de sept pieds de long »), noir, froid, inanimé, deviendrait une allégorie de cette société pervertie qu'est l'Espagne. La vérité sur le monde serait donc à la fois dite et exposée ici. Ce mouvement de dévoilement constitue bien l'une des dimensions du texte, mais il se révèle insupportable et ambigu.

II. DU DÉVOILEMENT AU DÉVOIEMENT : L'ITINÉRAIRE DIABOLIQUE

Les révélations de la sorcière apparaissent d'abord improbables si l'on se réfère à la lettre du texte. Le lecteur se voit plongé dans un univers merveilleux où un chien parle à un autre chien d'une sorcière qui s'est naguère confiée à lui. Mais à supposer même que l'on admette qu'il s'agit là d'un univers vraisemblable quoiqu'ensorcelé, les paroles et les actes de la Cañizarez mènent à l'insoutenable et au doute plutôt qu'à la vérité.

1. **Une extase immonde.** La transe de la Cañizarez est exactement l'inverse de celle des mystiques chrétiens, si importants dans l'Espagne du temps (que l'on songe à Jean de la Croix et surtout à Thérèse d'Avila). Le corps de la sorcière est dépouillé de souffle, de chaleur et de beauté. Pire, cette extase est amenée par une pratique d'une sensualité latente : un corps qui se frotte longuement pour atteindre le plaisir, plaisir que l'on peut véritablement qualifier de solitaire au sens où il isole l'être de Dieu. Ainsi à la théologie négative vient répondre une mystique elle aussi négative.

2. **Un spectacle insoutenable.** Dans la description qui est faite de l'extase de la sorcière, la thématique de la charogne est sollicitée : « anatomie d'os recouverts d'une peau noire, velue et tannée », « lèvres noires, les dents serrées, le nez mince et crochu ». Le thème est courant à la Renaissance, mais il donne à l'épisode son caractère pathétique. Au reste, les réactions de Berganza renforcent ce pathos. Son émotion se manifeste par une volonté de morsure, baiser à l'envers trahissant répulsion et fascination. En l'occurrence, la situation justifie son dégoût, car si la sorcière a dit vrai, le malheureux chien est ici confronté au spectacle de la Mère nue (la Cañizarez a tous les apanages de la supposée génitrice de Scipion et Berganza), condamné à voir l'orifice honteux dont il serait sorti, homme ou animal.

La recherche trop poussée de la vérité mène donc à l'insoutenable. N'est-il pas préférable alors de garder une certaine distance à son égard ? C'est bien ce que fait Berganza, qui ne retrouve son calme qu'en « un lieu plus vaste » où il peut s'écarter un peu de la sorcière. Il commence aussitôt à réfléchir aux paroles de la Cañizarez et constate leur ambiguïté.

3. **Des révélations douteuses.** *A posteriori*, le discours de la sorcière pourrait être une contre-vérité, comme semblent le suggérer certains éléments de la situation d'énonciation. Tout d'abord, une description aussi précise de la sorcellerie ne serait-elle pas un leurre ? La parole diabolique est fort séduisante avec ses vocatifs (« mon fils », « mon enfant ») et sa sollicitation du sens

commun (on notera la fréquence des énoncés proverbiaux), peut-être trop. La Cañizarez se décrit elle-même comme une hypocrite (« je couvre toutes mes fautes du manteau de l'hypocrisie »). En outre, comme l'observe le chien à la fin du texte, peut-on être à la fois si savant en théologie et si pécheur en pratique ? Une telle alliance paraît bien étrange.

La parole est ici donnée au diable par la bouche de sa servante, et le propre de la parole diabolique (du grec *diabolos* : « qui désunit ») n'est ni de dire la vérité, ni d'émettre des contre-vérités aisément déchiffrables, mais d'obscurcir les frontières entre vérité et mensonge, réalité et chimère (comme le souligne la sorcière à propos des plaisirs imaginaires qu'il donne à ses serviteurs et qui semblent tellement réels).

On comprend la perplexité de Berganza à la fin du texte (tout comme la conclusion d'*El Casamiento engañoso*, *Le Mariage trompeur*, sera interrogative : l'histoire des chiens est-elle artifice ou réalité ?). Il se voit confronté au spectacle insupportable du mal incarné par ce corps inanimé, mais il ne sait trop comment interpréter les paroles qu'il a entendues. Dieu s'est retiré du monde, le diable brouille les pistes, le Mal qui règne ici-bas ne doit pas être observé de trop près. Que faire de toutes ces révélations ?

L'enseignement du récit réside peut-être moins dans le discours, difficile à évaluer, de la Cañizarez que dans l'attitude que prend le chien à son égard. À la fin, il continue à considérer le spectacle du mal donné par le corps nu et inanimé (au sens propre : dépourvu d'âme chrétienne) mais à distance. Puis il va choisir de l'exposer aux yeux de tous dans la cour de l'hôpital. La vérité ne serait-elle pas alors celle de ce regard distancié qui expose sans juger ?

III. LE REGARD EXEMPLAIRE

Que regarde et expose Berganza dans ce texte ? Le corps de la sorcière certes, mais un corps rongé par le mal, symbole hideux du monde. En ce sens, le regard que porte le chien sur ce symbole acquiert une portée singulière, liée à l'exemplarité que l'auteur attribue à l'ensemble des nouvelles de son recueil.

1. Corps diabolique, corps symbolique. Nous avons déjà noté la métamorphose de la sorcière à la fin du texte : son corps n'importe plus vraiment (« soit que son corps demeurât inanimé dans cette chambre, soit qu'il en disparût »). Il est mentionné dans les dernières phrases, mais c'est son âme surtout qui préoccupe le chien. En outre, les termes qui l'évoquent appartiennent au registre de l'abstraction (« *figura* »/« forme »), « *notomía* » (forme contractée d'« *anatomía* »/« anatomie »), et le dernier adjectif qui le qualifie appartient au domaine moral (« *endemoniada* »/« diabolique » ou « démoniaque »). Ainsi, la description pathétique a également pour effet d'arracher le corps de la sorcière au monde des phénomènes pour le faire entrer dans celui des abstractions, voire du symbole, conformément au discours théologique qui précède et qui tentait, lui aussi, d'aller vers les causes premières.

On peut dès lors reconnaître en ce corps une allégorie du monde, ce royaume d'Espagne traversé par Berganza et qui est si totalement corrompu qu'il ne s'y

trouve aucune place innocente (tout comme le chien ne trouve pas de place saine qu'il puisse mordre sur le corps de la Cañicarez).

Par ses pratiques également, la sorcière est un bon symbole de ce monde : un monde avide de plaisirs imaginaires qui lui paraissent meilleurs que les réels, un monde n'ignorant nullement ce qui est bien, mais n'ayant pas la force de le pratiquer, un monde, par conséquent, qui pèche par malice bien plus que par naïveté.

2. Distance et regard. Le regard que Berganza porte sur ce monde est curieux (comme l'atteste la précision de la description), mais il est surtout distancié. Le détachement, voire la gaieté habituelle aux *Nouvelles exemplaires* disparaissent lorsque Berganza examine le corps de la sorcière de trop près. Il ne retrouve son calme et sa lucidité qu'au moment où il peut le considérer d'une certaine distance (« Toutefois, quand je me vis sous le ciel et dans un lieu plus vaste, la peur me quitta, ou tout au moins s'adoucit... »).

Il s'agit également d'un regard qu'on peut qualifier d'intermédiaire. Le chien, loup domestique, opère la médiation entre la forme animale profonde de la sorcière (celle du loup qui apparaît dans l'ultime œuvre de Cervantès, les *Travaux de Persilès et de Sigismonde*), et l'être humain. Ce regard est ainsi doublement averti de la réalité.

Enfin, il n'est pas dupe des apparences. Berganza découvre à chaque fois les ressorts cachés des situations dans lesquelles il se voit plongé. L'idéal de ce regard est peut-être défini par l'énigmatique prophétie de la Gamache (empruntée à l'*Énéide*) annonçant aux chiens qu'ils redeviendront des hommes :

« *Volverán en su forma verdadera
Cuando vieren con presta diligencia
Derribar los soberbios levantados,
Y alzar a los humildes abatidos,
Con poderosa mano para hacello.* »

« Ils reprendront leur forme véritable
Quand ils verront par prompte diligence
Et sous l'effet d'une puissante main
S'abattre les orgueilleux exaltés
Et s'exalter les humbles abattus. »

Il est bien question ici de regard (« *vieren*/ils verront »), d'une vision percevant les orgueilleux comme les humbles selon leur exacte nature.

L'exemplarité de la nouvelle résiderait alors dans l'évocation du regard qu'il convient de porter sur un univers gangrené par le mal : un regard distancié, ne se fiant pas aux propos et aux pratiques du monde, mais gardant la sagesse de ne pas trop éclairer ses parties les plus cachées.

Tel est le programme rempli par Berganza, qui écoute la servante du diable, la regarde durant son immonde extase, puis prend quelque distance vis-à-vis du corps diabolique pour l'exposer aux yeux des passants avant de repartir vers de nouvelles aventures. Ce regard pourrait être celui de l'écrivain qui montre sans juger, soumettant par son récit le monde à l'interprétation d'autrui.

CONCLUSION

Le texte s'ouvrirait comme un exposé des superstitions qui affectent la société espagnole du temps de Cervantès. Programme bien plat. Mais dans cette atmosphère de merveilleux, où un chien parlant écoute une sorcière qui le

traite comme son propre fils, ne nous sont révélées ni vérité ni contre-vérité, seulement l'immensité des ambiguïtés d'un monde dont Dieu s'est partiellement retiré. Dès lors, l'ensemble du passage prend les aspects d'une véritable scène symbolique où sont figurés à la fois le royaume rongé par le mal et l'attitude exemplaire qu'il est possible d'adopter envers ses turpitudes sans nombre. La nouvelle bientôt reviendra à une tonalité plus légère : la sorcière nue et endormie sera découverte par la foule des curieux et chacun donnera son interprétation de cet étrange sommeil avant qu'elle ne s'éveille pour maudire le chien qui n'en demandait pas tant pour filer. Mais auparavant, dans ce texte saisissant, Cervantès a joué d'une situation d'énonciation complexe et a su tirer parti d'une variété de registres – de la théologie au parler populaire, du langage des sermons à celui des fables – par la virtuosité d'une écriture qui, bien davantage que la parole qu'elle met en scène, mériterait d'être qualifiée de « diabolique ».

3. GIACOMO LEOPARDI, « L'INFINITO », « L'INFINI »

Giacomo Leopardi (1798-1837) est tenu aujourd'hui pour le plus grand poète italien après Dante. Il est né à Recanati, petite ville perdue des Marches (appartenant aux États de l'Église), dans un milieu de petite noblesse papiste, éloigné des centres intellectuels italiens. Comme il est de santé délicate, la solitude presque totale du début de sa vie va lui permettre de manifester une précocité exceptionnelle, grâce à la bibliothèque familiale très riche. Dès l'âge de 15 ans, il entreprend des travaux de philologie qui lui vaudront, à leur publication, une renommée européenne. Il mènera par la suite une existence douloureuse, tourmenté par les problèmes de santé, les soucis matériels et les amours non partagées, tentant régulièrement de s'arracher au cercle familial si oppressant de Recanati, avant de mourir à 39 ans, à Naples, dans la maison de son ami Antonio Ranieri.

Leopardi est contemporain des romantiques (Manzoni, *Lettre sur le romantisme*, 1823), mais par sa formation intellectuelle et son goût, il est lié à la tradition néo-classique de son temps, notamment illustrée par Vincenzo Monti. On trouve chez lui un pessimisme qui le sépare de l'enthousiasme romantique et qui a souvent conduit à le rapprocher de Schopenhauer. Car Leopardi fut à la fois poète et penseur. Il a développé sa pensée dans le *Zibaldone*, très long journal plus intellectuel qu'intime, tenu de 1817 à 1832 et publié seulement soixante ans après sa mort, et dans les *Operette morali*, *Petites œuvres morales*, dont la plus grande partie a été écrite entre 1824 et 1828. Cette œuvre philosophique, aphoristique, ou faisant appel à des genres anciens (mémorial, dialogue humoristique), se détache de la pure théorie, car elle est attentive à la musicalité du style et soucieuse de maintenir un certain détachement à l'égard de son sujet, particulièrement par l'emploi de l'humour et de l'ironie. Elle a nourri le développement de l'inspiration poétique des *Canti*.

Les *Canti*, *Chants*, parus sous ce titre en 1831 à Florence (l'édition définitive, posthume, date de 1845), ont été écrits à deux grandes périodes : de 1818 à 1824 et de 1828 à 1836. Le *canto* léopardien n'est pas une forme très définie, sinon par sa souplesse. Dans l'histoire, fort codifiée, du mètre italien, il peut être tenu pour une *canzone* (dont le prototype est donné dans le *Canzoniere* de Pétrarque) libérée de tout modèle. Il sert un lyrisme mélancolique qui a contribué à faire reconnaître Leopardi pour le « poète de la douleur ».

3.1. Le texte

« L'Infini », idylle datant de 1819, ne saurait être considéré comme une sorte de prélude au recueil, bref poème précédant des œuvres autrement développées. Il occupe, malgré sa date précoce de composition, une place centrale dans les *Canti*. Il demeure le poème le plus célèbre (et le plus commenté) de Leopardi.

« L'Infinito »

*Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
E questa siepe, che da tanta parte
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
Spazi di là da quella, e sovrumani
Silenzi, e profondissima quiete
Io nel pensier mi fingo; ove per poco
Il cor non si spaura. E come il vento
Odo stormir tra queste piante, io quello
Infinito silenzio a questa voce
Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
E le morte stagioni, e la presente
E viva, e il suon di lei. Così tra questa
Immensità s'annega il pensier mio:
E il naufragar m'è dolce in questo mare.*

« L'Infini »

Toujours tendre me fut ce solitaire mont,
Et cette haie qui, de tout bord ou presque,
Dérobe aux yeux le lointain horizon.
Mais couché là et regardant, des espaces
Sans limites au-delà d'elle, de surhumains
Silences, un calme on ne peut plus profond
Je forme en mon esprit, où peu s'en faut
Que le cœur ne défaille. Et comme j'ois
le vent
Bruire parmi les feuilles, cet
Infini silence-là et cette voix,
Je les compare : et l'éternel, il me souvient,
Et les mortes saisons, et la présente
Et vive, et son chant. Ainsi par cette
Immensité ma pensée s'engloutit :
Et dans ces eaux il m'est doux de sombrer.

• Bibliographie : Giacomo Leopardi, *Canti, Chants*, édition bilingue citée, Aubier « Bilingue », trad. de M. Orcel, Paris, 1995.

L'idylle est un genre emprunté aux Grecs, le terme possédant une acception pastorale, mais Leopardi l'adapte à une thématique intimiste, voire élégiaque, la destinant à exprimer « des situations, des affections, des aventures historiques de [son] âme »⁴. Écrit en hendécasyllabes blancs⁵, le poème est singulier dans l'œuvre de Leopardi, car, à la différence de l'immense majorité de ses

4. G. Leopardi, *Opere complete*, t. I, Florence, Sansoni, 1969, p. 372.

5. Vers de onze syllabes : du grec *hendeka* = onze. La poétesse grecque Sappho (VII^e-VI^e siècle av. J.-C.) utilisait l'hendécasyllabe.

poésies, la douleur, qu'il estimait inhérente à la condition humaine, n'apparaît guère. Le titre lui-même semble peu original (on peut le rattacher aux méditations pascaliennes sur la grandeur et la misère de l'homme ou aux élans romantiques vers l'illimité, notamment évoqués par M^{me} de Staël dans *De l'Allemagne*, 1808-1810). Il engage cependant une question qui prend des résonances remarquables dans le cadre de la poésie lyrique : comment un être fini, mortel, peut-il concevoir, et mieux, entrer en contact avec l'infini ? Le thème léopardien de la finitude désespérée prend ici des accents originaux : moins sombres qu'en d'autres lieux de l'œuvre, ils passent par l'évocation d'une expérience énigmatique.

3.2. Le commentaire

Il semble donc qu'un plan de type explicatif soit le plus apte à éclaircir certaines difficultés de ce poème sans prétendre aborder plus de quelques interprétations parmi toutes celles qui en ont été proposées. Outre la musicalité de l'idylle, la caractéristique qui touche d'abord le lecteur est l'aspect remarquablement régulier de sa composition. Le poème s'achemine harmonieusement d'une habitude et d'un lieu familiers vers un naufrage consenti dans l'immensité. Cette régularité n'empêche nullement l'évocation d'être mystérieuse. Un invisible envers du présent éclôt peu à peu, par lequel le titre reçoit une justification. Une dimension cachée est progressivement dévoilée où se laisse deviner la prédilection pour l'indéfini et le primitif. Il ne saurait toutefois être question d'entraîner l'interprétation de l'idylle vers une sorte de révélation « mystique » ou le culte d'un vague poétique, plus suggestifs que profonds. Le poème renvoie à une expérience précise, plus nettement évoquée dans la seconde partie, où s'impose une voix des lointains d'abord manifestée par le vent.

I. L'APPEL DE L'ILLIMITÉ

Il semble nécessaire d'examiner d'emblée la structure du poème, on en dégagera ainsi à la fois la saisissante régularité et la singularité de l'expérience qui y est présentée.

1. La musicalité, si sensible, de l'idylle répond à une composition très nette. Le poème se laisse décomposer en *quatre temps*, clairement marqués par la ponctuation :

- temps I, vers 1-3 : le moi est placé en situation d'isolement et d'exclusion ;
- temps II, vers 4-8 : un espace mental infini et silencieux se forme ;
- temps III, vers 8-13 : cet espace se métamorphose grâce à la manifestation du vent ;
- temps IV, vers 13-15 : une abolition heureuse de la pensée se produit.

La composition est presque symétrique. Elle possède une césure (marquée par un point) au vers 8 : « *Il cor non si spaura. E come il vento...* », qui se place au centre exact du poème.

Il ne s'agit pas d'une rupture. L'examen de l'ensemble montre que les temps de l'idylle se répondent sur le plan du nombre et du sens, de façon à engendrer

un mouvement presque circulaire. Les temps I et IV enchâssent les temps II et III au moyen de particules conjonctives. « *Ma/mais* » permet l'insertion du temps II dans le temps I; « *Così/ainsi* » marque l'absorption du temps III dans le temps IV; tandis que le « *E/et* » du vers 8 favorise le passage de l'expérience du début du poème à celle de la fin. Le mouvement dessine un centre, au vers 8, auquel se réfèrent la totalité des moments du poème. Le moi de l'idylle cède à l'appel d'un illimité qu'il redoute et désire à la fois. Il semble que la césure centrale marque la transition entre deux types d'expérience de l'infini qui sont irrémédiablement associés, mais dont le poème nous invite à distinguer les significations.

2. Les quatre temps marquent l'ambivalence des sentiments du moi envers l'infini. Durant le premier, le moi se rappelle une expérience chère (« *Sempre caro/Toujours tendre* ») qui incite à la solitude⁶ et dessine une limite (« *che da tanta parte/Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude*/qui de tout bord ou presque/Dérobe aux yeux le lointain horizon »). Ainsi, les trois premiers vers viennent contredire le titre par l'évocation d'un lieu intime, s'opposant *a priori* à l'absence de limites présupposée par le substantif « *infinito* ». Le second temps paraît devoir poursuivre cet intimisme, le poète s'installant dans ce lieu (« *sedendo* » : littéralement « m'asseyant »). Mais le regard va être le moyen de s'affranchir de l'espace environnant. Les enjambements « *interminati/Spazi* » et « *sovrumani/Silenzi* » mettent en évidence ce mouvement par lequel l'imagination (on peut prendre ici le « *fingo* » en son sens latin : créer, imaginer) se déploie.

Le trouble qui s'empare alors du moi a pu être rapproché des célèbres *Pensées* de Pascal liées à la misère de l'homme :

« Quand je considère la petite durée de ma vie, absorbée dans l'éternité précédente et suivante, le petit espace que je remplis, et même que je vois, abîmé dans l'infinie immensité des espaces que j'ignore et qui m'ignorent, je m'effraie et m'étonne de me voir ici plutôt que là, car il n'y a point de raison pourquoi ici plutôt que là, pourquoi à présent plutôt que lors. »

Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie. »

(Blaise Pascal, *Œuvres complètes*, Gallimard, « La Pléiade », éd. de Jacques Chevalier, 1954, p. 1112-1113.)

Mais Blaise Pascal est un auteur que Leopardi ne pouvait connaître. Plus justement sans doute, il faudrait évoquer l'œuvre de M^{me} de Staël (particulièrement « De la Contemplation de la nature » dans *De l'Allemagne*). Le sentiment d'un monde sans commune mesure avec l'humain engendre une violente et, pour le poète, déplaisante émotion. C'est immédiatement après ce trouble conjuré que prend place, au milieu du vers 8, la césure du poème.

Le vent (« *vento* » étant placé en position forte, à la fin du vers) entraîne l'imagination du poète. L'émergence d'un son dans l'espace infini et silencieux

6. « Ermo colle » a pour référent une petite hauteur, non loin du palais familial du poète, à Recanati. D'une manière générale, la colline est un lieu privilégié pour Leopardi, où il vient chercher un apaisement à son angoisse.

de l'imaginaire se produit d'une manière curieuse. Le vent, cet élément du réel, ne crée aucune interférence dans l'espace fictif du moi. Loin de le rappeler au présent, à un temps humain marqué par la fugacité des choses, il l'entraîne vers l'éternel (« *e mi sovviene l'eterno* »/et l'éternel, il me souvient). La musique de la brise devient le vecteur d'une absorption dans l'immensité.

Aussi l'expérience évoquée à partir du vers 13 en reçoit-elle une signification doublement énigmatique : quelle est cette immensité ou cet infini – « *immensità* », mais Leopardi avait d'abord écrit « *infinità* » – dans laquelle s'engloutit avec douceur le moi ? Comment un élément de la réalité extérieure tel le vent peut-il orienter l'esprit vers l'éternel ? C'est d'un rapport à l'invisible que nous entretenait l'itinéraire si structuré du poème, tournant autour d'un centre où se définissent deux expériences distinctes qu'il faut éclairer.

II. L'ÉCLOSION DE L'INVISIBLE

Du début, où la barrière de la haie sert de tremplin à l'esprit pour le projeter du connu vers des « espaces sans limites », jusqu'à l'engloutissement final, le poème s'attache à une dimension invisible. Trois éléments sont plus particulièrement importants pour appréhender le dynamisme de l'imagination qui est à l'œuvre ici :

1. **La distinction de deux infinis.** Elle est marquée par le jeu des démonstratifs, qui appartiennent à la catégorie que Michel Collot, à la suite du linguiste Émile Benveniste, nomme les « indicateurs » (*La Poésie moderne et la Structure d'horizon*, Paris, PUF, « Écriture », 1989, p. 189-208)⁷. Dans notre poème, deux démonstratifs alternent : « *questo* » (« ce », renforcé en français par la particule adverbiale « ci » pour marquer la proximité) et « *quello* » (« ce », renforcé par « là » pour désigner l'éloignement) :

« <i>quest'ermo colle</i> »	« <i>quella [siepe]</i> »
« <i>questa siepe</i> »	« <i>quello/Infinito silenzio</i> »
« <i>queste piante</i> »	
« <i>questa voce</i> »	
« <i>questa/Immensità</i> »	
« <i>questo mare</i> »	

« *Quello* » n'apparaît que deux fois, mais toujours à une place décisive, marquant une inflexion nette de l'imagination. Il désigne le mouvement d'affranchissement de l'esprit à l'égard du réel, la haie, si familière et si chère, s'éloigne, puis le second démonstratif introduit la distinction entre deux infinis. À « *quello/Infinito silenzio* »/cet infini silence-là » répond « *questa voce* »/cette voix-ci ». Un infini sans mesure (« *quello* »), d'où s'est absentée toute

7. Le sens de ces mots (pronoms personnels, démonstratifs, adverbies de lieu et de temps) ne peut être délimité par rapport aux autres termes du lexique par simple opposition ou différence. Dans le dictionnaire, ils sont en quelque sorte « vides » de signification ; il ne se « remplissent » qu'à l'occasion d'une situation de discours, dans l'acte d'une parole. « Le sens d'un indicateur n'est pas, il peut qu'exister » (Jean-François Lyotard). Leur intérêt est de renvoyer à une certaine situation spatio-temporelle, à un contexte d'énonciation qui est le point de vue d'un locuteur sur le monde.

possibilité de connaissance humaine, effraie le poète. Mais ce trouble est conjuré par l'évocation d'une voix ouvrant à une éternité et à une immensité plus douces au cœur du poète : « *questa Immensità/cette immensité-ci* ». On pourrait traduire : « cet infini-ci », infini étrangement pris dans le temps et dans l'espace humains, correspondant à l'essence de la réalité, et avec lequel le moi peut nourrir un rapport plaisant.

Mais si le jeu des indicateurs permet de différencier le doux infini (« *questo* ») de son homologue terrifiant (« *quello* »), il n'exprime pas par lui-même la nature de cette immensité plaisante.

2. **La poétique du «vago».** Leopardi aimait à distinguer le langage de la poésie de celui de la science (ou de la raison), car le premier, selon lui, vit de la vibration des mots. Les termes indéterminés – vagues donc – lui semblaient les plus propices à l'art poétique. L'idylle en comprend un nombre remarquable (« *ermo* », « *ultimo* », « *interminati* », « *sovrumani* », « *silenzi* », « *profondissima* », « *infinito* », « *l'eterno* », « *immensità* »). En outre, l'indétermination lexicale se complète de constructions visant à la négation, à l'effacement des limites. Tel est notamment le cas du « *e/et* » associant plusieurs expériences sans les différencier, ou celui des enjambements, amenant à mêler les éléments séparés par les vers.

Cette création du «vago», qui place le poème à distance de toute référence trop précise, rend à l'expression la plénitude de sa vibration. Elle oriente l'imagination vers la suggestion de ce qui échappe au regard et aux sens.

3. **L'attrait du primitif.** Isolé, en altitude, dans la nature, le moi du poème se place dans une situation littéralement élémentaire. On peut retrouver ici la métaphore de la situation d'enfance de l'humanité telle que Leopardi l'évoque dans son *Discorso di un Italiano interno alla poesia romantica*, *Discours d'un Italien sur la poésie romantique* (1818), lorsque la poésie était le langage même de la nature, langage dont le caractère primitif suscitait sans fin l'imagination. Le sujet poétique de l'idylle (« *Io* ») se voit replacé dans le champ originel de l'imaginaire, en une expérience heureuse de retour à la nature qui ne se sépare pas d'une restauration du regard poétique premier.

L'éclosion de l'invisible n'est donc nullement le produit d'une révélation lyrique confuse. Elle répond à des conceptions poétiques et philosophiques léopardiennes très précises. Mais si la structure et les images s'ordonnent clairement, il reste à expliquer l'expérience inaugurée grâce à la voix du vent.

III. LA VOIX DES LOINTAINS

Leopardi ne concevait guère que poésie et philosophie fussent séparées⁸. Lui-même fut un remarquable penseur, admiré notamment d'Arthur Schopenhauer et de Friedrich Nietzsche. En l'occurrence, l'idylle aborde un thème

8. Comme l'atteste cet extrait de son *Journal* : « Il est aussi admirable que vrai que la poésie, qui cherche par sa nature et propriété le beau, et la philosophie, qui est essentiellement recherche du vrai, c'est-à-dire de ce qui est le plus contraire au beau, soient les facultés les plus proches entre elles; au point que le vrai poète a la plus grande aptitude à être grand philosophe; ni l'un ni l'autre ne peuvent être parfaits dans leurs genres s'ils ne participent un peu plus que médiocrement de l'autre, pour ce qui est de la nature primitive du talent, de la disposition naturelle, de la force de l'imagination. » (1823.)

philosophique cher au poète : le rapport d'un être fini à l'infini, et c'est l'imagination qui permet d'établir la relation.

1. **La musique du vent.** Comme l'a remarqué Michel Orcel (*Langue mortelle, Études sur la poétique du premier romantisme italien, Alfieri, Foscolo, Leopardi*, Paris, Alphonse, 1987), la tradition interprétative du poème fait du vent « la voix familière du réel, qui créerait une sorte d'interférence dans l'espace fictif du sujet pour le rappeler au présent, au temps humain, à la fugacité des choses » (p. 103). À l'encontre de cette interprétation, il est aisé de noter que la conjonction « e/et » n'a pas de valeur adversative et que, loin de marquer une rupture, le vent pénètre l'espace sans violence. Il n'entraîne nullement l'esprit vers la réalité, mais à travers le temps et « les mortes saisons », vers l'éternité et l'immensité.

Il ne s'agit donc pas d'un retour au réel, mais bien d'une expérience de l'infini (soulignée par des sonorités imitant le sifflement du vent : « *stormir* », « *queste* », « *silenzi* », « *questa* ») opérée par la vertu de l'imagination.

2. **L'imagination créatrice.** Un fragment du *Zibaldone* est éclairant ici :

« Pour l'homme sensible et imaginaire qui vit, comme j'ai vécu longtemps moi-même, sans cesser de sentir et d'imaginer, le monde et les objets sont, en quelque sorte, doubles. Avec les yeux, il verra une tour, une campagne; avec l'oreille, il entendra le son d'une cloche; et, dans le même temps, par l'imagination, il verra une autre tour, une autre campagne, il entendra un autre son. C'est dans ce second genre d'objets que tiennent toute la beauté et le charme des choses. Triste est la vie (et c'est pourtant la vie commune) qui ne voit, n'entend, ne sent que des objets simples, ces seuls objets dont les yeux, les oreilles et les autres sens reçoivent la sensation. » (*Zibaldone*, 4418.)

L'imagination, selon Leopardi, est la faculté qui métamorphose le présent en souvenir du présent, qui le place donc à cette distance où il peut commencer de prendre forme poétique. L'expérience imaginaire évoquée dans l'idylle est de cet ordre. Elle possède même des aspects religieux : préparée par l'ascension d'un mont désert (M. Orcel a du reste souligné que « *ermo* » peut renvoyer, par association, à l'idée d'érémisme), où le moi se voit isolé, exclu, elle s'apparente au centre du poème à une épiphanie, avant de s'accorder, au finale, à la thématique mystique de l'immersion. Pourtant, on ne saurait conclure à une révélation religieuse, contraire à la pensée de Leopardi. Le naufrage qui clôt le poème ne correspond pas à un baptême, et si l'imagination permet l'accès à un infini, celui-ci est essentiellement coupé de la religion.

3. **L'indéfini.** Le second infini, où le moi s'engloutit si plaisamment, se caractérise par une douce mélancolie, une rêverie où tous les souvenirs confluent en une seule « mer » (traduite ici par « ces eaux », ce qui introduit une notion de pluralité un peu fâcheuse là où l'unité et l'homogénéité sont importantes). Le « *questo* » final rappelle qu'il est à la dimension humaine. On ne saurait donc l'identifier à l'infini du titre, qui désigne davantage le silence surhumain de la première partie du poème. Bien plutôt qu'à l'infini, cette immensité correspond à l'indéfini, c'est-à-dire à un infini impur, mêlé à l'ici et

au présent. Cet indéfini léopardien est ainsi une forme de fini dont l'homme ne perçoit pas les limites : il donne le sentiment de l'immensité tout en demeurant plaisamment accessible.

C'est pourquoi l'image ultime du naufrage est ambivalente : défaite pour l'esprit, incapable d'atteindre le véritable (mais terrible) infini, il est également une victoire pour l'homme qui réussit à se perdre dans la douceur vague et hypnotique des associations, dans ce que Charles Baudelaire devait baptiser les *Correspondances*. Le seul bonheur accessible à l'homme réside dans cet abandon à l'imagination où il trouve un refuge poétique contre la douleur et le néant qui l'environnent de toutes parts.

CONCLUSION

Étrange poème que cette idylle dont la structure si organisée laisse entendre un appel de l'illimité, mais fait aussi apparaître des distinctions rigoureuses quant à la nature des relations que l'homme peut entretenir avec l'infini. Le génie de Leopardi pouvait cultiver à la fois une poétique du « *vago* » et des intuitions philosophiques pascaliennes. Le mouvement du poème est celui-là même d'un arrachement, tout d'abord effrayant, du sujet à la détermination (d'un lieu, d'un temps, d'un langage purement rationnel) pour l'amener au bonheur de la sensation poétique et enfin au naufrage dans l'imagination créatrice. Cette idylle à la troublante musicalité où le moi finit, où l'un finit, répond pleinement à la conception que Leopardi se faisait de la poésie, art du « vague et [de] l'infini du sentiment » (*Zibaldone*, 79-80).

LE COMMENTAIRE COMPARÉ

Le commentaire comparé n'est plus guère pratiqué à l'Université, alors qu'il est préparé au lycée sous la forme de « groupements de textes » recommandés par les Instructions officielles et qu'il constitue un excellent moyen d'accès au travail comparatiste. Il consiste à élaborer une analyse conjointe de plusieurs textes (en général, pas plus de quatre) portant sur un même sujet. Le cadre interprétatif construit par l'étudiant doit être assez large pour n'omettre aucune signification importante présente dans les textes et liée à ce sujet, mais suffisamment précis pour rendre justice à la spécificité de chacun d'eux. Ces textes s'insèrent dans un programme préalablement étudié et appartiennent à des œuvres connues de l'étudiant. Une question globale, donnée en même temps que les textes, peut quelquefois orienter la réflexion, notamment dans les cas où l'intertextualité n'est pas *a priori* évidente ou délibérée.

Certaines **erreurs** sont à éviter :

- vouloir évoquer tous les centres d'intérêt de chacun des textes ; il convient d'opérer un choix, ce qui est certes plus aisé lorsqu'un sujet vient proposer une direction d'étude ;
- adopter une perspective qui réduirait l'ensemble des textes à un plus petit commun dénominateur ; il s'agit au contraire d'adopter un point de vue sachant mettre en évidence des éléments importants présents dans chaque texte étudié ;
- présenter un commentaire qui envisagerait tour à tour chacun des textes ; chaque partie du commentaire comparé doit faire état de l'ensemble des textes proposés (à la rigueur, la dernière partie peut les étudier isolément pour en faire ressortir les particularités) ;
- utiliser la structure de l'un des textes pour construire le plan d'ensemble ; presque toujours, on établit ainsi une perspective trop partielle ;
- négliger le contexte historique, culturel, littéraire des textes, ce qui peut amener à percevoir des ressemblances dont une connaissance un peu approfondie

aurait suffi à reconnaître le caractère fallacieux (ainsi, les textes de Céline et de Mongo Beti ci-dessous se ressemblent sans doute, mais les similitudes ne doivent pas amener à négliger les différences dans la situation d'énonciation – auteur français, auteur francophone africain – et dans le contexte historique – période coloniale d'un côté, époque précédant de peu les indépendances africaines de l'autre).

1. CÉLINE, *VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT*, ET EZA BOTO (OU MONGO BETI), *VILLE CRUELLE* (EXTRAITS)

1.1. *Voyage au bout de la nuit* (1932)

Louis-Ferdinand Céline (pseudonyme de Louis-Ferdinand Destouches, 1894-1961) s'est engagé dans l'armée en 1912. Il a été blessé et gravement mutilé en 1914. Après la guerre, il a voyagé en Afrique et aux États-Unis, est devenu médecin pour s'établir à Clichy. En 1932, son premier roman, *Voyage au bout de la nuit*, eut un grand retentissement. Cet itinéraire d'un *picaro* moderne, passant du front de la Grande Guerre à l'Afrique coloniale, des États-Unis à la banlieue parisienne, fit l'effet d'un réquisitoire contre la civilisation occidentale. Composée dans une langue à l'apparence spontanée et populaire, l'œuvre marquait un renouveau certain de la veine romanesque. Dans cette dénonciation globale de l'Occident, le colonialisme n'est pas l'idéologie la moins malmenée. Dans une ville d'Afrique imaginaire – inspirée des expériences africaines de l'auteur¹ –, un Européen tient un bar-magasin pour le compte de la « compagnie pordurière ». Il est atteint d'une maladie de peau, le « corocoro ». Dans notre passage, Bardamu, le narrateur-personnage du *Voyage au bout de la nuit*, décrit sa rencontre avec des vendeurs africains².

Comme nous étions là, jamais las de l'entendre, une famille de récolteurs, timide, vient se figer sur le seuil de sa porte. Le père en avant des autres, ridé, ceinturé d'un petit pagne orange, son long coupe-coupe à bout de bras.

Il n'osait pas entrer le sauvage. Un des commis indigènes l'invitait pourtant : « Viens bougnoule ! Viens voir ici ! Nous y a pas bouffer sauvages ! » Ce langage finit par les décider. Ils pénétrèrent dans la cagna cuisante au fond de laquelle tempêtait notre homme au « corocoro ».

Ce noir n'avait encore, semblait-il, jamais vu de boutique, ni de blancs peut-être. Une de ses femmes le suivait, yeux baissés, portant sur le sommet de la tête, en équilibre, le gros panier rempli de caoutchouc brut.

1. En 1916, Louis-Ferdinand Destouches a été engagé pour deux ans par la Compagnie forestière Sangha Oubangui qui venait d'acquérir la concession du Cameroun. Successivement surveillant puis gérant de plantation, il sera rapatrié sanitaire en 1917. Puis, du 14 mars au 9 juin 1926, le docteur Destouches accompagne une mission médicale en Afrique occidentale.

2. Henri Mitterand notamment a proposé une explication de ce texte dans *Le Discours du roman*, Paris, PUF, « Écritures », 1980, p. 91-104.

D'autorité les commis recruteurs s'en saisirent de son panier pour peser le contenu sur la balance. Le sauvage ne comprenait pas plus le truc de la balance que le reste. La femme n'osait toujours pas relever la tête. Les autres nègres de la famille les attendaient dehors, avec les yeux bien écarquillés. On les fit entrer aussi, enfants compris et tous, pour qu'ils ne perdent rien du spectacle.

C'était la première fois qu'ils venaient comme ça tous ensemble de la forêt, vers les blancs en ville.

Ils avaient dû s'y mettre depuis bien longtemps les uns et les autres pour récolter tout ce caoutchouc-là. Alors forcément le résultat les intéressait tous. C'est long à suinter le caoutchouc dans les petits godets qu'on accroche au tronc des arbres. Souvent, on n'en a pas plein un petit verre en deux mois.

Pesée faite, notre gratteur entraîna le père, éberlué, derrière son comptoir et avec un crayon lui fit son compte et puis lui enferma dans le creux de la main quelques pièces en argent. Et puis : « Va-t-en ! qu'il lui a dit comme ça. C'est ton compte !... »

Tous les petits amis blancs s'en tordaient de rigolade, tellement il avait bien mené son business. Le nègre restait planté penaud devant le comptoir avec son petit caleçon orange autour du sexe.

– Toi, y a pas savoir argent ? Sauvage, alors ? – que l'interpelle pour le réveiller l'un de nos commis débrouillards habitué et bien dressé sans doute à ces transactions péremptoires. – Toi y en a pas parler « francé » dis ? Toi y en a gorille encore hein ?... Toi y en a parler quoi hein ! Kous kous ? Mabillia ? Toi y en a couillon ! Bushman ! Plein couillon !

Mais il restait devant nous le sauvage la main refermée sur les pièces. Il se serait bien sauvé s'il avait osé, mais il n'osait pas.

– Toi y en a acheté alors quoi avec ton pognon ? intervint le « gratteur » opportunément. J'en ai pas vu un aussi con que lui tout de même depuis bien longtemps, voulut-il bien remarquer. Il doit venir de loin celui-là ! Qu'est-ce que tu veux ? Donne-moi-le ton pognon !

Il lui reprit l'argent d'autorité et à la place des pièces lui chiffonna dans le creux de la main un grand mouchoir très vert qu'il avait été cueillir finement dans une cachette du comptoir.

Le père nègre hésitait à s'en aller avec ce mouchoir. Le gratteur fit alors mieux encore. Il connaissait décidément tous les trucs du commerce conquérant. Agitant devant les yeux d'un des tout petits noirs enfants, le grand morceau vert d'étamine : « Tu le trouves pas beau toi dis morpion ? T'en as souvent vu comme ça dis ma petite mignonne, dis ma petite charogne, dis mon petit boudin, des mouchoirs ? ». Et il le lui noua autour du cou d'autorité, question de l'habiller.

La famille sauvage contemplait à présent le petit orné de cette grande chose en cotonnade verte... Il n'y avait plus rien à faire puisque le mouchoir venait d'entrer dans la famille. Il n'y avait plus qu'à l'accepter, le prendre et s'en aller.

Tous se mirent donc à reculer lentement, franchirent la porte, et au moment où le père se retournait, en dernier, pour dire quelque chose, le commis le plus dessalé qui avait des chaussures le stimula, le père, par un grand coup de botte en plein dans les fesses.

Toute la petite tribu, regroupée, silencieuse, de l'autre côté de l'avenue Faidherbe, sous le magnolier, nous regarda finir notre apéritif. On aurait dit qu'ils essayaient de comprendre ce qui venait de leur arriver.

C'était l'homme du « corocoro » qui nous régala. Il nous fit même marcher son phonographe.

• Bibliographie : Louis Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, édition citée, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », Paris, 1957.

1.2. *Ville cruelle* (1954)

L'œuvre de Mongo Beti (ce qui signifie « l'Enfant Beti », nous désignerons l'auteur par ce pseudonyme dans la mesure où il a été choisi par l'écrivain – de son vrai nom Alexandre Biyidi, né en 1932, à Mbalmayo au Cameroun – pour l'ensemble de ses livres) peut être divisée en deux grandes périodes : la période coloniale des romans publiés entre 1954 et 1958 (dont *Ville cruelle* et *Le Pauvre Christ de Bomba*, 1956) et celle qui suit la colonisation, débutant à partir de 1974 (avec notamment *Perpétue et l'habitude du malheur*). Cet écrivain de l'exil, qui jusqu'à une date récente, a pu effectuer seulement de brefs retours dans son pays, a violemment contesté dans ses récits le système colonial dont il pâtit lors de sa scolarité chez les missionnaires, avant de critiquer le régime autoritaire qui a pesé sur le Cameroun pendant plus de vingt ans à la suite de l'indépendance. *Ville cruelle* est son premier roman, publié sous le pseudonyme d'Eza Boto (ce qui signifie « les Hommes d'autrui »). Il y manifeste d'emblée son désir de témoigner de la déstructuration de la vie quotidienne africaine causée par la domination occidentale.

Banda vidait lentement son sac dans l'appareil de bois. Il ne pouvait détacher ses yeux des fèves qui, en roulant les unes sur les autres, faisaient un bruit de feuilles mortes qu'on piétine. Comme il les aimait, ces fèves-là ! [...] Le contrôleur s'était mis à sélectionner les fèves, une à une, sans arrêt, avec application ; son couteau lançait de menus éclairs. Il avait le visage fermé, l'œil rétréci. Banda, de plus en plus nerveux, s'accroupit, plaça le sac béant à l'endroit de l'ouverture pour récupérer les fèves. Il ne se releva pas : il attendait, tenant à deux mains son sac par les bords. Au-dessus de sa tête les craquements secs lui indiquaient que le contrôleur n'avait pas terminé. Comme il était long : « Ça c'est mauvais signe », constata Banda qui n'y tenant plus, se releva brusquement. De nouveau, leurs yeux se croisèrent. L'autre maintint les siens ; Banda aussi, quoiqu'il eût atrocement peur maintenant.

– J'ai cinq autres charges avec moi, fit-il pour dire quelque chose.

Aussitôt, il se reprocha d'avoir dit ça. Il avait parlé sans avoir été interrogé, comme autrefois à l'école lorsqu'il était menacé d'une correction. Le souvenir de ces années de constante dissimulation et de peur lui fit mal au cœur.

– Est-ce le même cacao ?

– Oui...

– Exactement le même ?

– Mais oui !

Il n'ignorait pas tous les égards qu'il devait au fonctionnaire du Contrôle, à M. le Contrôleur. Mais à dessein, il lui parlait avec nervosité, s'appliquait à crâner pour se venger d'avoir laissé paraître sa peur.

– Montre-le moi toujours.

Pour sûr qu'il était bon son cacao. Autrement, pourquoi aurait-il dit ça : « Montre-le moi toujours? »

Les cinq femmes s'étaient sagement groupées autour du contrôleur et suivaient l'opération non sans intérêt. Il prenait une pleine poignée de fèves dans chaque hotte : il les sectionnait toutes jusqu'à la dernière. Parfois, il sectionnait des moitiés ou des quarts de fèves.

Tout à coup Banda songea de nouveau à la phrase : « Montre-le moi toujours. » Et peut-être qu'il était mauvais aussi, son cacao. À cette idée, il sentit comme une aiguille s'enfoncer lentement dans son cœur. Est-ce que vraiment il pourrait être mauvais, son cacao? À son tour, il puisa une poignée de fèves dans une hotte et les pressa dans la paume de sa main. Pour être sèches, elles étaient sèches. Mais alors quoi? Est-ce qu'elles étaient moisies au-dedans? Il n'eut pas le temps de se trouver une réponse à cette question. En un tour de main, les costauds du contrôleur s'étaient emparés des cinq charges de cacao qu'ils emmenaient vers le monceau de fèves d'où partait la fumée. Que venait donc de dire le contrôleur?

– Mauvais, ce cacao... très mauvais. Au feu!...

Banda frémit de colère. Ses yeux s'embruèrent de larmes.

– Non, rugit-il, ce n'est pas vrai! Mon cacao est bon!

Il bondit après les costauds du contrôleur. On aurait dit que les gardes régionaux n'attendaient que ce geste. Ils se ruèrent sur lui. Il y eut une mêlée confuse, rapide. On vit des poings, des matraques s'élever et s'abattre. Le corps gigantesque d'un garde roula par terre. Les cinq femmes qui avaient accompagné Banda s'interposèrent courageusement.

– Vous ne pouvez pas vous battre à quatre contre lui tout seul. Vous n'êtes donc pas des hommes? disaient-elles.

– Nous ne voulons pas nous battre contre lui, répondaient les gardes régionaux. Nous l'emmenons au commissariat de police, un point c'est tout.

Ils venaient de le maîtriser. Ils l'obligèrent à se relever et lui mirent des menottes...

• Bibliographie : Mongo Beti, *Ville cruelle*, édition citée, Présence africaine, Paris, 1971.

1.3. Élaboration du commentaire comparé

Ces deux textes, donnés sans sujet, imposent de chercher l'ensemble des éléments significatifs susceptibles de les rapprocher, en vue de déterminer une perspective commune. Nous suivrons ainsi pas à pas l'élaboration du commentaire comparé.

1.3.1. Similitudes et divergences

Nous partirons des similitudes de ces passages. Dans les deux cas nous est contée une « transaction péremptoire » entre des représentants du commerce colonial (français) et des Africains. Le spectacle des mécanismes quotidiens d'exploitation économique du petit peuple africain nous est donné, puisque,

dans les deux cas, le personnage du vendeur autochtone, venant proposer le fruit de son travail, se voit spolié et même, chez Céline, ridiculisé par le commerçant. On peut donc identifier le principal élément commun de nos passages : ce sont des **récits de la spoliation coloniale**.

Il importe cependant de signaler de grandes différences. Avec *Voyage au bout de la nuit*, paru en 1932, nous abordons une époque où la domination coloniale française est rarement remise en question. Après l'Exposition coloniale de Paris (1931), la colonisation fait pratiquement l'unanimité dans l'opinion publique. Quoique les témoignages accusateurs d'écrivains qui ont voyagé dans les pays colonisés commencent à fleurir (E.M. Forster, *A Passage to India*, *Route des Indes*, 1924; André Gide, *Voyage au Congo*, 1927, *Retour du Tchad*, 1928; Georges Simenon, *L'Heure du Nègre*, 1932), ils n'ont encore qu'un retentissement limité³. En revanche, *Ville cruelle* est publié à une période qui précède de peu les indépendances africaines et où la contestation de la domination coloniale se fait de plus en plus vive. Ce moment est aussi celui d'une floraison des littératures francophones, dont certaines ont conquis une grande notoriété, particulièrement celles d'Aimé Césaire et de Léopold Sédar Senghor, fondateurs du mouvement de la Négritude (dont l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, publiée en 1948 avec une retentissante préface de Jean-Paul Sartre fut l'un des signes notoires). Le contexte est donc nettement plus favorable à une dénonciation du colonialisme, même si, à l'époque, on ne saurait négliger les risques encourus par un auteur africain se dressant contre la puissance qui soumet son pays.

La différence dans les situations d'énonciation n'est pas moindre. Le texte de Céline est écrit par un auteur qui, même s'il n'est guère favorable au colonialisme, appartient au pays colonisateur et qui a pu de surcroît, servir le système colonial puisque l'auteur fut un temps l'employé d'une compagnie forestière au Cameroun. Le second texte est l'œuvre d'un Africain qui a souffert de la tutelle coloniale et qui continue alors de la subir.

Les deux textes cependant appartiennent aux premiers romans d'auteurs critiquant l'idéologie et les pratiques françaises en Afrique occidentale, l'un dans un style d'une musicalité inédite, avec une force de dérision n'épargnant personne, le second dans une œuvre à l'engagement peut-être plus traditionnel, mais mieux averti des drames quotidiens inhérents à l'Afrique coloniale.

Le travail d'identification du thème central du commentaire et d'approche des principales différences entre les textes doit se compléter d'une étude de leurs structures.

3. Cf. J.-M. Moura, *La Littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*, Paris, Champion, 1998.

Plusieurs modèles structuraux s'amalgament dans les deux passages :

1. Un modèle chronologique, qui découpe la narration en quatre phases successives :

a) Entrée de la famille des récolteurs dans le magasin Pesée du caoutchouc	Contrôle des fèves de cacao de Banda
b) Premier échange : argent contre caoutchouc	Échange verbal entre le contrôleur et Banda
c) Deuxième échange : mouchoir contre argent	Condamnation du contrôleur : le cacao est mauvais
d) Sortie de la famille	Banda se fâche, est maîtrisé et emmené au commissariat

Le texte du *Voyage au bout de la nuit* est le récit d'une duperie du personnage africain menée à bien par le commerçant blanc, celui de *Ville cruelle* donne non seulement le spectacle de l'escroquerie, mais aussi celui de la violence qui l'accompagne.

2. Un modèle dramatique : comme sur une scène de théâtre, des personnages entrent en un lieu où va se dérouler une série d'actes et de propos, puis les personnages qui étaient entrés sortent (le mot de « spectacle » est d'ailleurs utilisé dans le texte célinien). L'effet de structure est significatif : les récolteurs indigènes quittent leur milieu pour pénétrer dans un décor étranger et se prêter à un programme d'actions (un *drama*) qu'ils ne maîtrisent nullement. Ils sont contraints de participer à un processus théâtral qui se révèle pour ce qu'il est, une illusion. Acteurs involontaires sur une scène qu'ils ne connaissent pas, ils jouent dans une comédie de l'échange manipulée par le colonisateur.

3. Un modèle de l'échange dégradé : sous sa forme la plus simple, l'échange économique suppose un vendeur obtenant pour sa marchandise un prix équivalent à la valeur de celle-ci. Dans les deux textes, les rôles sont renversés : le vendeur ne réussit qu'un troc dérisoire ou bien il se fait confisquer sa marchandise. Chez Céline, il repart plus pauvre qu'il n'était venu, chez Mongo Beti, il y perd en outre sa liberté.

4. Un modèle structuré par l'opposition parole/non-parole : deux classes de personnages sont délimitées, les silencieux – dans le texte célinien, aucun des récolteurs noirs ne prend la parole, ils ne disposent que du mouvement et du regard pour s'exprimer – ou ceux qui parlent malaisément – Banda parle « avec nervosité » – et ceux qui possèdent tous les pouvoirs, à commencer par celui du verbe, l'homme au « corocoro » ou le contrôleur. Dénués des deux signes fondamentaux de la communication en Occident, la parole et l'argent, les Africains ne peuvent espérer s'imposer dans un système qui leur est aussi défavorable.

À partir de l'idée centrale de la spoliation coloniale, nous pouvons donc envisager un plan qui mettra en évidence les spécificités des textes⁴. Cette spoliation se traduit d'abord par un affrontement déséquilibré entre les représentants de deux groupes placés aux deux pôles du système. Ce déséquilibre oppose plus profondément les détenteurs de la parole et du pouvoir à ceux qui ne peuvent que subir et se taire. Cette série d'antagonismes propres aux deux récits invite à s'interroger sur la représentation de la colonie qui nous est proposée. À cet égard, les différences entre les textes sont assez prononcées, dans la mesure où la dérision célinienne se distingue clairement de la vision de Mongo Beti, qu'on peut qualifier, en référence à un grand courant critique contemporain, de « postcoloniale ».

1.3.2. Le commentaire comparé

I. UN AFFRONTEMENT DÉSÉQUILIBRÉ

1. **Un topos du roman social.** Les récits correspondent à une scène type du roman « social », la rencontre-confrontation de deux êtres (ou de deux groupes) placés chacun aux deux pôles d'une relation sociale contradictoire. Henri Mitterand n'a pas tort d'évoquer, à propos du texte de Céline, *Germinal* d'Émile Zola et le face-à-face entre le représentant du capital (Hennebeau) et ceux du prolétariat (Maheu, Lantier). En l'occurrence, s'opposent le profiteuse du système colonial, spoliateur, et l'Africain, spolié.

Les structures des récits mettent en évidence le déséquilibre naissant de la rencontre. D'un côté, le groupe colonial, possédant la puissance économique et policière, de l'autre une structure familiale qui n'a aucun moyen de se défendre. Les femmes qui accompagnent Banda ont beau s'interposer « courageusement », elles sont impuissantes devant les « costauds » du contrôleur. L'examen des actants permet de souligner de quel côté se situent forces et faiblesses.

2. **Modèle actanciel.** On appelle « paradigme actanciel » un modèle décrivant des fonctions propres aux actants d'un récit. Étienne Souriau et Vladimir Propp en ont proposé des exemples, respectivement pour les situations dramatiques et pour le conte; Algirdas-Julien Greimas, lui, a distingué des fonctions plus abstraites qui ont connu une notoriété certaine⁵. Son modèle actanciel, comprenant six fonctions, se présente ainsi pour le philosophe « des siècles classiques » (rappelons qu'un même personnage peut assumer plusieurs fonctions) :

4. Il ne nous a pas semblé utile, en l'occurrence, de recourir à la typologie élaborée pour le commentaire composé. Une telle présentation des démarches intellectuelles est possible pour le commentaire comparé; elle s'impose probablement pour les étudiants qui se sentent peu assurés dans la pratique de cet exercice, mais elle aurait alourdi la démonstration en répétant des idées déjà exposées. Nous renvoyons donc nos lecteurs au chapitre II où ils trouveront des principes méthodologiques valides pour les deux genres de commentaires.

5. Cf. A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 176-180.

- « – Sujet : philosophe
- Objet : monde
- Destinateur (ou Donateur) : Dieu
- Destinataire (ou Bénéficiaire) : humanité
- Opposant : matière
- Adjuvant : esprit. »

Dans nos textes, nous pouvons envisager un double système actanciel, correspondant à l'échange économique, perçu successivement du point de vue du vendeur et du point de vue de l'acheteur.

Du point de vue des Africains – la famille africaine ou celle de Banda –, donc des vendeurs, le *sujet* du procès est « le père nègre », le prédicat (jamais désigné par le verbe « vendre » dans les textes) correspond à une *quête* au sens le plus large, la recherche d'un *objet* : un bien d'une valeur identique à celle du caoutchouc ou du cacao. Le *destinataire* de la recherche est la « famille sauvage » ou la famille de Banda; le *destinateur* est le négociant ou le contrôleur. Quant à l'adjuvant... Il n'y a *aucun adjuvant* pour l'Africain, ni biens, ni argent, ni parole, ni pouvoir, ni armes. Les femmes et les enfants ne peuvent être tenus pour des adjuvants, comme le montre leur passivité forcée. En revanche, l'*opposant* est multiple : le destinateur d'abord, qui réunit deux fonctions, il commande à l'Africain et l'empêche d'obtenir ce qu'il convoite; puis, les commis, les témoins, les « costauds », l'argent, la parole, la police, une somme d'auxiliaires impressionnante.

La situation est aussi claire du point de vue de l'acheteur. Le *sujet* est le négociant ou le contrôleur. Le prédicat est une recherche aussi, celle de la marchandise et du profit qu'elle rapportera. Le *destinateur* est le colonisé. Le *destinataire* est la compagnie coloniale qui négocie le caoutchouc ou le cacao. La quête du profit a les multiples *adjuvants* que lui offre le système colonial. Quant à l'*opposant*, il est inexistant : la « famille sauvage », escroquée, se retire sans un mot; Banda proteste à peine qu'il est déjà emprisonné.

À l'évidence, le projet du vendeur africain n'a aucune chance d'aboutir. Dans le texte de Céline, le père nègre ne comprend pas l'échange que lui propose le « gratteur » qui lui enferme « dans la main quelques pièces en argent ». Certes, il pourrait partir à ce moment-là et retirer un maigre profit de la vente. Mais devant sa perplexité, l'argent est remplacé par un mouchoir. Un troc dérisoire parachève l'escroquerie coloniale avant qu'un coup de botte ne transforme la scène en humiliation. Chez Mongo Beti, l'échange est d'emblée refusé par le contrôleur. Non seulement la vente n'aura pas lieu mais la marchandise, dont Banda espérait un profit, va être détruite. La révolte qui s'ensuit n'aboutit qu'à l'entraîner dans les griffes de la police.

En revanche, le projet des négociants réussit totalement : dans le *Voyage au bout de la nuit*, la mise en scène du commerçant désoriente suffisamment les Africains pour qu'on leur retire leur marchandise sans même leur permettre de comprendre ce qui leur arrive; dans *Ville cruelle*, le simulacre a disparu, il ne reste que la force nue, la violence qui s'abat sur Banda dès qu'il prétend se rebeller. Les personnages africains sont appauvris et humiliés par la transaction

qui a dégradé le noble produit (caoutchouc, cacao, récoltés à force de temps et de peine) métamorphosé en « un grand morceau vert d'étamine » ou en « monceau de fèves d'où partait la fumée ». C'est un système d'exploitation, donnant tous les avantages à un seul, qui nous est décrit dans les textes.

3. Des narrations distinctes. Les techniques narratives varient d'un passage à l'autre. Dans le texte de Céline, l'alternance des points de vue d'un paragraphe à l'autre (le personnage blanc est évoqué, puis le personnage noir, puis de nouveau son interlocuteur) correspond à la technique cinématographique champ/contrechamp. Elle permet de décrire les différentes réactions des deux groupes concernés, insistant sur la rouerie de l'homme au « corocoro » et sur la perplexité puis la détresse du vendeur. Le passage de *Ville cruelle*, en revanche, se caractérise par une narration omnisciente qui permet de pénétrer la conscience de l'Africain. Le lecteur est amené à comprendre et à partager son incrédulité puis sa fureur devant l'attitude du contrôleur.

Alors que les faits et gestes de la famille « sauvage » demeurent énigmatiques dans le récit célinien en raison de l'absence de toute intrusion de la narration dans la conscience des personnages africains, l'œuvre de Mongo Beti nous propose un éclairage plus « empathique » sur le protagoniste, Banda. Le déséquilibre de l'affrontement n'en paraît que plus injuste.

Allons plus loin : il ne s'agit pas seulement d'une transaction assurant tous les avantages à un camp, la scène correspond à un clivage entre les détenteurs de la parole et du pouvoir et les autres.

II. LE MONOPOLE DE LA PAROLE ET DU POUVOIR

Les récits opposent clairement les détenteurs de la parole à des personnages dont la parole est soit empêchée, soit comme dans le cas de Banda, confisquée. Le père noir, dans le texte de Céline, ne parle pas, il est un pur regard, mais Banda, placé en situation d'infériorité, n'est guère plus efficace. Il s'exprime avec difficulté (« avec nervosité », il s'applique « à crâner »), jusqu'à ce qu'il soit réduit aux exclamations d'indignation, puis au silence, par la force.

1. Paroles de mépris. Les personnages des commerçants recourent à un langage méprisant, marqué par l'emploi du tutoiement qui ne laisse pas ignorer qu'ils s'adressent au représentant d'un groupe inférieur. Les injonctions (comme le souligne l'abondance des phrases à l'impératif) affirment l'autorité coloniale ou renferment des sous-entendus menaçants, tel le « Montre-le moi toujours » du contrôleur qui trouble tellement Banda. Dans le texte de Céline, l'usage de termes injurieux – « bougnoule », « sauvage », « bushman » (« homme des buissons », désignant une population noire d'Afrique du Sud, mais utilisé ici comme synonyme de « sauvage ») ou encore « plein couillon » – trahit une familiarité de mauvais aloi. La syntaxe relâchée vient le confirmer : « Nous y a pas bouffer sauvages » ou « Toi y en a gorille » sont caractéristiques du langage « p'tit nègre », invention coloniale, langue minimale visant à dévaloriser un interlocuteur africain possédant mal le français. Le « Mauvais, ce cacao... très mauvais. Au feu ! » du contrôleur dans le texte de Mongo Beti a une fonction similaire. Par leur parole, les personnages représentant l'ordre

colonial rabaissent volontairement leurs interlocuteurs, signalant d'emblée qu'ils sont en position de force dans une négociation qui, de fait, va tourner court.

2. Maître et esclave. H. Mitterand a remarqué que le texte célinien développe une forme extrême du rapport maître-esclave. Dans les rapports entre le maître et l'esclave, la parole joue un rôle essentiel, puisqu'elle est le véhicule de la volonté du maître. Mais ici, l'esclave demeure totalement muet, il ne demande ni ne répond. Le « maître » profère questions et réponses, monopolisant la parole comme il monopolise la richesse. Il donne l'ordre et sans attendre l'exécute lui-même : « Donne moi le ton pognon ! – Il lui reprit l'argent d'autorité ». Cet usage de la parole implique une situation d'asservissement ; il présuppose chez le colon la conviction d'une supériorité intangible et sans doute l'opinion qu'il n'est pas de code commun entre les deux mondes qui se rencontrent ici. Le « civilisé » refuse de communiquer avec le « sauvage ».

Dans *Ville cruelle*, la narration montre que Banda pourrait engager la négociation dans les termes propres au commerce colonial, il n'est pas, comme la famille des récolteurs décrite par Céline, décontenancé par la ville, mais le contrôleur bloque toute communication par la violence de la confiscation de la marchandise, puis de l'emprisonnement. Le commerce colonial n'est pas simple monopole économique, il s'appuie sur un monopole linguistique trahissant la violence du pouvoir exercé sur les personnages autochtones.

Toutefois, les paroles des divers personnages correspondent à des significations différentes dans les deux textes.

3. Déplacement du point de vue. Tandis que chez Céline, les personnages africains demeurent silencieux sans que la narration permette de savoir ce qu'ils pensent, il y a un dialogue, à la fois vif et bref, chez Mongo Beti, et il se complète de l'évocation des sentiments de Banda. Ce déplacement de point de vue incite à se demander si, derrière la présentation commune d'une même oppression, ne se dissimulent pas des options singulièrement différentes. La dérision célinienne, si universelle et constante dans *Voyage au bout de la nuit*, ne vient-elle pas aussi teinter ce tableau du commerce colonial ? Est-elle alors comparable à la vision de l'auteur de *Ville cruelle* ?

III. LA DÉRISION CÉLINIENNE

Les images singulières que le texte de Céline donne des prétendus « civilisés » et des « sauvages » incitent à se poser la question du regard porté ici sur l'entreprise coloniale. Est-il légitime d'y reconnaître une critique de la colonisation ?

1. Images de la civilisation. Le langage du négociant – et à ce titre représentant de la métropole conçue comme modèle de civilisation – est loin d'être exemplaire. Pire, les apanages du civilisé, monnaie et vêtement, sont détournés de leur usage normal.

L'échange qui s'établit entre le « gratteur » et l'indigène apparaît comme un double simulacre. La marchandise, récoltée péniblement, est d'abord échangée

contre quelques pièces d'argent : le vendeur est volé une première fois. Puis les pièces sont reprises par le commerçant, qui offre en contrepartie une pacotille (le mouchoir), lors de ce qui ressemble à une parodie de cérémonie initiatique. Le simulacre de l'échange aboutit à doublement berner l'Africain. Ainsi que l'a observé H. Mitterand : « Le troc, qui a sa noblesse économique et rituelle dans l'économie "sauvage", devient ici une caricature de l'échange. Récupéré par la société "civilisée", il est travesti en instrument de pillage et d'exploitation; il change de signe. La dévastation colonisatrice atteint non seulement la situation matérielle du colonisé, mais aussi les éléments de son système d'échange et de communication, les fondements de son code social, de sa culture. » (p. 99-100.) L'argent, qui pourrait faire entrer le petit vendeur dans la sphère du commerce honnête, devient l'un des éléments d'une stratégie de pillage humiliante.

Selon une imagerie ancienne, le personnage « civilisé » s'oppose au « sauvage » à demi-nu (vêtu d'« un petit caleçon orange autour du sexe »). Mais le vêtement est lui aussi détourné de son utilisation commune pour escroquer l'Africain. Le commerçant « habille » l'enfant avec un mouchoir. Il paraît ainsi vouloir le faire accéder à la « dignité civilisée » — tel est bien l'avis de la famille noire, qui le prend pour un don qu'elle ne saurait refuser. En réalité, ce faux habit a seulement servi d'instrument de manipulation des indigènes.

La chaussure, elle-même, n'est pas ici une caractéristique de la civilisation (protégeant l'homme du contact de la terre, l'isolant de l'élément primitif). Le commis indigène qui porte des chaussures est devenu brutal, il a été « dressé » (« dessalé », ajoute le texte, utilisant un mot qui évoque une habileté vulgaire) afin d'en faire un instrument d'autorité. Il chasse le récolteur « par un grand coup de botte ». Ici encore, un signe de civilisation sert des fins nuisibles.

On comprend, dans ces conditions, que la mention de Faïdherbe à la fin du texte, ce grand soldat français (1828-1889), organisateur de l'administration et de l'économie du Sénégal, qui est resté comme le type du colonisateur éclairé, prenne un tour ironique. Le contraste est saisissant entre l'homme du « corocoro » et les idéaux progressistes, entre la compagnie « pordurière » (où l'on entend le mot « ordure ») et le souci de civilisation.

2. **Qui est le sauvage ?** Le texte amène le lecteur à se demander : qui est le sauvage ? Les rôles traditionnellement répartis entre représentants de la civilisation et de la sauvagerie semblent ici s'inverser. L'absurdité des paroles et des gestes n'est nullement du côté des Africains. Le personnage du Blanc est grotesque : ce commerçant qui se gratte tout le temps, qui a dressé ses commis pour qu'ils soient brutaux, se donne en spectacle pour faire rire ses amis, n'hésitant pas à faire marcher son phonographe en un dérisoire bouquet final de sa comédie prédatrice.

Le respect de l'autre demeure l'apanage des Africains, qui opposent seulement la solidarité de la structure familiale à la grossière connivence des Blancs. Les indigènes acceptent le « don » du mouchoir, sans doute pour marquer la considération qu'ils portent à leur interlocuteur. On est ici à l'opposé de l'attitude du Blanc qui mime un intérêt envers l'enfant tout en tenant un langage de mépris et en escroquant ses interlocuteurs.

3. **Un point de vue sur le colonialisme?** Quel est l'effet de ce style mimant le langage populaire lorsqu'il fonde une description du monde colonial? Utilisation de pronoms redondants (« les commis recruteurs s'en saisirent de son panier »; « le commis [...] le stimula, le père »), tournures unipersonnelles (« Il n'avait pu entrer le sauvage », « il restait devant nous le sauvage »), expressions empruntées à la langue parlée (« Alors forcément », « s'en tordaient de rigolade »), inversions mimant la spontanéité du discours (« on n'en a pas plein un petit verre en deux mois ») et incises familières (« qu'il lui a dit », « que l'interpelle pour le réveiller l'un des commis ») contribuent à la musicalité du texte. Il y perce aussi une certaine ironie à l'égard du personnage du Blanc, ce « gratteur ». Ainsi, l'adverbe « finement », utilisé au moment où il va chercher le mouchoir dans une cachette du comptoir, met en évidence la grossièreté de sa ruse. L'expression de « commerce conquérant » prend alors sa pleine saveur ironique.

Ce style, si caractéristique de l'ensemble du *Voyage au bout de la nuit*, correspondrait-il à une dénonciation de l'exploitation coloniale de l'Afrique? Nous avons vu que le texte démontait les mécanismes de ce commerce qui s'apparente au pillage, mais peut-on observer un jugement qui sous-tendrait la narration?

Bardamu, le narrateur-personnage, demeure, durant toute la scène, complètement intégré au groupe des Blancs. Il s'amuse en outre de ceux qu'il appelle les « sauvages » (le terme revient plusieurs fois). Ce fait pourrait correspondre à un effet de style indirect, sorte d'écho du langage colonial. Il nous paraît plus plausible d'y entendre une note de mépris pour ces victimes trop faciles de la rapacité des Blancs. H. Mitterand parle à cet égard d'un « monologue intérieur, implicite, sous-jacent, du narrateur, sur l'« éminente dignité » du sauvage, qui paraît marqué au coin de l'idéalisme » (p. 103). Ce discours généreux serait dévalorisé par le texte qui en rappellerait la nature illusoire. « En fin de compte, se demande H. Mitterand, le discours profond qui se tient ici ne serait-il pas celui de l'idéologie chrétienne? D'un côté, l'être qui symbolise les perfidies et les violences d'une civilisation fondée sur la recherche du profit et de la jouissance. De l'autre, celui qui symbolise les candeurs et les vertus de la famille primitive. L'un bourreau, l'autre martyr. Il en est ainsi depuis l'origine des temps, c'est la forme du mal sur la Terre. Contre cela, que peut le témoin, sinon conter et jeter l'anathème? Chez Céline, l'anathème prend pour forme la dérision et pour signifiant l'argot populaire. » (p. 103.) L'hypothèse mérite examen : comment repérer les traces de ce « discours profond »?

La narration demeure ambivalente à l'égard des personnages : le commerçant est présenté d'une manière ironique, mais Bardamu appartient au même groupe que lui, celui des coloniaux. Le récolteur manifeste certes quelques vertus « primitives », mais il est aussi victime de son ignorance. Il entre dans une transaction qu'il ne maîtrise pas, comme le montrent les qualificatifs « éberlué », « penaud ». De fait, sa passivité semble valoir pour une dévalorisation implicite. Les Africains ne comprennent pas, ne songent même pas à se révolter. Ils se prêtent trop aisément au jeu sordide du commerçant blanc. La scène nous présente un monde où l'atonie de l'esclave s'harmonise trop bien

avec le sadisme du maître; les personnages ne relèvent plus d'aucun jugement qui permettrait de les distinguer, seulement de la même exaspération à l'égard de la laideur du réel.

Conclusion. C'est le monde colonial tout entier qui fait l'objet d'un éclat de rire amer ou d'un blasphème. La confrontation entre Blancs et Africains est un spectacle répugnant où les uns font montre d'un cynisme bas quand les autres sont des victimes trop passives; chacun exploite ou est exploité sans espoir de changement. Céline nous donne le portrait d'un monde englouti dans une médiocrité sans rémission. La musique si nouvelle de son style correspond, ici comme ailleurs dans le *Voyage*, à une volonté de destruction du langage ancien, cette expression d'une société occidentale, en l'occurrence colonialiste, qu'il voue à l'anéantissement, dans une exécution qui n'épargne personne. Il en va différemment du texte de Mongo Beti.

IV. UNE VISION POSTCOLONIALE

Rappelons que l'on entend par « postcoloniale » non la désignation d'une période (de ce point de vue, l'œuvre de Mongo Beti, parue en 1954, correspond à la période coloniale), mais un mouvement critique d'origine anglo-saxonne. L'apparition de textes non occidentaux en langues européennes (principalement anglophones, francophones et lusophones) et l'émergence d'un ensemble d'ouvrages critiques occidentaux à leur sujet ont été rangées sous l'étiquette globale de *postcolonial*. Les principaux théoriciens de ce courant critique sont, entre autres, Edward Saïd⁶, Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin⁷. La critique postcoloniale se consacre surtout à l'étude des écrits provenant des ex-colonies de l'Europe, littératures contemporaines liées à l'histoire des empires coloniaux européens. Naturellement, les évolutions historiques diverses imposent des analyses divergentes, au départ au moins. Avec Mongo Beti, nous abordons le domaine de la francophonie.

1. **Un renversement complet.** Dans le texte, l'opposition civilisation/sauvagerie, relativisée mais encore prégnante chez Céline, se voit renversée. Le représentant du commerce colonial, inquiétant avec son « visage fermé » et son « œil rétréci », donne l'image d'un pouvoir brutal. On doit lui parler avec « tous les égards », car il est assisté de « costauds » aux « poings » et aux « matraques » redoutables. Face à cette menace, l'Africain n'est pas aussi démuni que dans *Voyage au bout de la nuit*. Éduqué – il est allé à l'école, où il a, du reste, appris la « dissimulation » et la « peur » –, il est capable d'analyser les sous-entendus du langage des puissants (le « donne-le moi toujours »).

Les oppositions élémentaires (vêtement/non-vêtement; chaussures/pieds nus) ont disparu. Le contraste, plus radical, est désormais celui d'un pouvoir injuste et d'une victime consciente de son droit, donc décidée à lutter.

6. *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980; *The World, the Text and the Critic*, Cambridge, Harvard UP, 1983.

7. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Londres, New York, Routledge, 1989.

Dès lors, le ton d'ironie comme la reprise du langage colonial ne sont plus de mise. Au contraire, la narration omnisciente nous fait découvrir le point de vue du personnage africain. Il n'y a plus de monologue intérieur implicite comme chez Céline, mais la présentation des sentiments contrastés de Banda, qui fait alterner la fierté de celui qui se domine, une sorte de discours indirect libre (à propos des paroles du contrôleur), puis la souffrance et la colère. Le mécanisme de l'exploitation est ainsi dénoncé « de l'intérieur », puisque nous assistons à la détresse du vendeur de bonne foi qui se fait escroquer.

2. Un texte postcolonial. C'est en ce sens que nous pouvons parler d'une vision postcoloniale. Le texte propose une perspective africaine sur le système colonial (sur son commerce, son école, sa justice); il expose la violence sur laquelle se fonde ce système. La spoliation du fruit du travail africain, la force brutale et sans mesure déployée contre l'homme honnête (les femmes qui accompagnent Banda en font la remarque : les « costauds » se battent à quatre contre un), l'appui de la police à cette escroquerie le désignent avec netteté comme une tyrannie exotique. L'exécration universelle célinienne est bien loin de ce spectacle d'une victime spoliée qui se révolte à juste titre. Ce sont les racines même de l'ordre colonial qui se voient mises en accusation par l'écriture sobre d'une scène de la violence ordinaire.

Conclusion. D'un texte à l'autre, plutôt que de progrès, il faudrait parler de déplacement du point de vue. Le système colonial n'est plus décrit par un narrateur-personnage qui lui appartient quoiqu'il le voue aux gémonies, il est présenté grâce à l'intrusion dans la conscience d'un protagoniste autochtone refusant de plier devant son injustice intrinsèque. La transaction est plus péremptoire encore dans le texte de Mongo Beti, mais la peinture qui est faite de cette violence exaspérée laisse justement pressentir que la société qui repose sur de tels échanges ne pourra se maintenir très longtemps. La perspective qui prévaut ici a déjà dépassé le point de vue colonial.

CONCLUSION GÉNÉRALE

La lecture comparée des deux textes pose le problème plus général de l'apparition d'une parole africaine dans le roman en français. Pour un auteur africain comme Mongo Beti, il n'est pas uniquement question de « faire parler » ses personnages africains comme des Européens, dans une relation égalitaire illusoire. Il s'agit d'abord de montrer comment la parole autochtone est confisquée par les tenants du colonialisme, ce qui est le sujet de notre texte, mais dans un second temps, il conviendra aussi d'exhiber l'altérité de la langue française à l'égard du contexte et de la sensibilité africains. Banda fait ici la preuve de sa maîtrise du français; pourtant, c'est une langue seconde pour l'Africain. Le problème qui se pose aux littératures europhones du Sud, comme l'a observé la critique postcoloniale, est qu'elles tentent de faire entendre une réalité autochtone dans une langue *a priori* étrangère⁸. Mongo Beti, comme bien d'autres auteurs

8. Cf. la partie consacrée aux littératures postcoloniales dans J.-M. Moura, *L'Europe littéraire et l'Ailleurs*, Paris, PUF, « Littératures européennes », 1998.

africains à l'époque, travaille à l'élaboration d'une parole africaine surgissant en français malgré l'altérité première de la langue française sur son continent. Sa création aboutit à une expression authentique capable de s'inscrire dans une langue européenne tout en déjouant les stéréotypes dont des décennies de colonialisme l'avaient chargée. Dans l'entre-deux-guerres, les écrivains qui évoquaient la colonisation ne disposaient pas des moyens de parvenir à cette expression. Leurs récits s'en sont tenus au tableau d'une violence née de l'absence d'une parole commune; tel est bien le cas de Céline. Nos textes montrent cependant que les choses n'allaient pas en rester là, l'année de publication du *Voyage au bout de la nuit*, 1932, était aussi celle de la naissance de Mongo Beti.

2. DU COMMENTAIRE COMPARÉ AU DOSSIER

Le dernier exemple de commentaire comparé que nous donnons sort volontairement du cadre de l'exercice proprement dit pour proposer une perspective ouverte et évolutive. Deux textes seront confrontés, l'un d'un poète étranger, l'autre d'un poète français. Ils se présentent l'un et l'autre comme une manière de bref art poétique. Mais la réflexion requiert d'autres exemples, soit dans l'œuvre des auteurs étudiés, soit en dehors d'eux. Un bouquet dès lors se constitue, avec des alliances d'idées et de couleurs. La forme scolaire ici serait trop contraignante. On cherchera donc un ordre plus souple, tout en maintenant les exigences de la rigueur et de la clarté, d'autant plus nécessaires quand on a un corpus plus complexe à maîtriser.

Il existe une longue tradition de l'art poétique, depuis l'*Épître aux Pisons* d'Horace, connue sous le nom apocryphe d'*Ars poetica*. C'est la troisième pièce du second livre dans le recueil des *Épîtres* du poète latin (vers l'an 14 av. J.-C.). Boileau s'en est souvenu dans son *Art poétique*, publié à Paris en 1674. Mais on remarque dans les deux cas, et dans bien d'autres arts poétiques issus de la *Poétique* d'Aristote (ou de ce qu'on lui prête) et de l'*Ars poetica* d'Horace, qu'il n'y est pas exclusivement parlé de poésie. Le théâtre, principalement la tragédie, occupe une place privilégiée dans la longue série des arts poétiques post-aristotéliens et post-horaciens. C'est le cas, par exemple, dans l'*Arte poetica* de Gian Giorgio Trissino (1478-1550), publié en 1529 et considéré par Pierre Blanc comme une « plate resucée horacienne d'orientation moraliste et religieuse »⁹. Didier Souiller rappelle qu'il y « soutient la valeur universelle des règles aristotéliennes et, en particulier, des unités de temps, de lieu et d'action », respectées dans sa tragédie *Sophonisba* de 1524, représentée à Vicence en 1556¹⁰.

À l'autre pôle, l'*Art poétique* de Paul Claudel, publié en 1907 dans son entier, prend des aspects de traité cosmogonique, d'« art poétique de l'univers », dans

9. Entrée TRISSINO dans le *Dictionnaire universel des littératures*, dirigé par Béatrice Didier, PUF, 1994, t. III, p. 3906.

10. Didier Souiller et Wladimir Troubetzkoï, *Littérature comparée*, PUF, 1997, p. 499.

la tradition des poèmes des philosophes présocratiques et de l'*Eureka* (1848) d'Edgar Poe, que Baudelaire a traduit et auquel Claudel a rendu hommage dans une lettre à Gide de 1903. C'est dans ce texte qu'on trouve la célèbre distinction entre co-naissance et connaissance.

Il appartient à Paul Verlaine d'avoir donné le modèle d'un « Art poétique » qui se présente comme un poème bref, défense et illustration à la fois d'un idéal. Écrit en prison à Mons en 1874, il devait faire partie de *Cellulairement* et a trouvé finalement sa place dans le recueil composite *Jadis et naguère*, en 1884. Jacques Robichez invite le lecteur à ne pas accorder trop d'importance à ce poème fameux « dont le titre, écrit-il, est évidemment parodique ». Et il ajoute :

« Pour la compréhension du symbolisme, il ne compte guère. Mais c'est un témoignage sur un moment de la vie artistique de Verlaine. Les négations abondent : refus de la poésie claire, reniement de l'esthétique parnassienne, désaveu de l'éloquence romantique, de l'"esprit cruel". Ce sont autant de condamnations du poète que fut et que sera Verlaine¹¹. »

Le poème vaut sans doute plus que cela, et même si l'on est gêné par quelques « trivialités » volontaires (le dernier Verlaine en abusera), on ne peut qu'être sensible à une poétique de la « méprise », où l'impair est préféré au pair, le « vague » et le « soluble » au trop précis, à une poétique de « l'Indécis » qui doit être la source d'une délectation nouvelle. L'« Art poétique » de Verlaine est l'un des textes qui se trouvent au point de départ de la poésie moderne et, même si le commentaire comparé proposé ne porte pas ici sur lui, il semble indispensable de le rappeler comme référence obligée :

« De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelque méprise :
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

C'est des beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est, par un ciel d'automne attiédi,
Le bleu fouillis des claires étoiles !

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance !
Oh ! la nuance seule fiancée
Le rêve au rêve et la flûte au cor !

11. Paul Verlaine, *Œuvres poétiques*, éd. de Jacques Robichez, Garnier, 1969, p. 637-638. Le poème figure dans cette édition p. 261-262.

Fuis du plus loin la Pointe assassine,
 L'Esprit cruel et le rire impur,
 Qui font pleurer les yeux de l'Azur,
 Et tout cet ail de basse cuisine !
 Prends l'éloquence et tords-lui son cou !
 Tu feras bien, en train d'énergie,
 De rendre un peu la Rime assagie.
 Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où ?
 O qui dira les torts de la Rime !
 Quel enfant sourd ou quel nègre fou
 Nous a forgé ce bijou d'un sou
 Qui sonne creux et faux sous la lime ?
 De la musique encore et toujours !
 Que ton vers soit la chose envolée
 Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
 Vers d'autres cieux à d'autres amours.
 Que ton vers soit la bonne aventure
 Éparse au vent crispé du matin
 Qui va fleurant la menthe et le thym...
 Et tout le reste est littérature. »

2.1. Les deux textes à comparer

À partir de là, on peut introduire les deux arts poétiques retenus qui, appartenant l'un et l'autre à la poésie du XX^e siècle, illustrent eux aussi la théorie par l'exemple.

2.1.1. « Définition de la poésie », *Ma sœur la vie*, de Boris Pasternak

L'écrivain russe Boris Pasternak (1890-1960) est surtout connu de nous comme romancier, grâce au *Docteur Jivago*, qui lui valut le prix Nobel de littérature en 1958. Mais, après avoir été musicien, il a senti s'éveiller en lui la vocation poétique à partir de 1913, et il fit ses débuts parmi les futuristes modérés. Son recueil *Ma sœur la vie* (1922) est caractéristique de sa manière propre, qu'il aura tendance à abandonner par la suite sous la pression des événements. Le poème retenu en fait partie. Nous le citons dans les deux langues et d'après l'*Anthologie de la poésie russe : La Renaissance du XX^e siècle*, de N. Struve (Aubier-Flammarion, 1970, p. 158-161).

« Определение поэзии »

Это – круто налившийся свист,
 Это – щелканье сдавленных
 льдинок,
 Это – ночь, леденящая лист,
 Это – двух соловьев поединок.

« Définition de la poésie »

C'est un chant qui s'enfle et qui monte,
 Le claquement de glaçons écrasés,
 C'est le froid de la nuit sur les feuilles,
 Ce sont deux rossignols qui s'affrontent.

Это – сладкий заглохший горох,
Это – слезы вселенной в лопатках,
Это – с пультов и флейт – фига-ро
Низвергается градом на грядку.

Всё, что ночи так важно сыскать
На глубоких купаленных доньях,
звезду донести до садка
На трепещущих мокрых ладонях.

Площе досок в воде – духота.
Небосвод завалился ольхою,
Этим звездам к лииу б хохотать,
Ан вселенная – место глухое.

Ce sont les pois suaves d'une rame
abandonnée,

Les larmes de l'univers dans les cosses,
Figaro qui s'abat sur le potager
En grelons du pupitre et des flûtes.

C'est cela qu'à tout prix la nuit veut
retrouver

Dans les fonds ténébreux des baignades
Pour porter une étoile jusqu'au vivier
Dans ses paumes mouillées, frissonnantes.

On étouffe, plus plat que les planches sur
l'eau,

Et le ciel est enfoui sous les aunes,

Il siérait aux étoiles de rire aux éclats,

Mais dites, quel trou perdu que ce monde !

- Bibliographie : Boris Pasternak, édition bilingue citée, *Anthologie de la poésie russe : La Renaissance du XX^e siècle*, de N. Struve, Aubier-Flammarion, Paris, 1970, p. 158-161.

2.1.2. « Art de la poésie », Pierre écrite, d'Yves Bonnefoy

Yves Bonnefoy, né à Tours en 1923, est le plus grand des poètes français vivants, et reconnu comme tel. L'année du prix Nobel attribué à Pasternak, il publiait au Mercure de France son deuxième recueil : après *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* qui, en 1953, avait fait entendre une voix nouvelle en poésie, *Hier régnant désert* pouvait paraître plus sombre et plus serein à la fois. *Pierre écrite* (1965), son troisième recueil, s'achève sur un « Art de la poésie », qui sera le second texte retenu :

« Art de la poésie »

Dragué fut le regard hors de cette nuit.

Immobilisées et séchées les mains.

On a réconcilié la fièvre. On a dit au cœur

D'être le cœur. Il y avait un démon dans ces veines

Qui s'est enfui en criant.

Il y avait dans la bouche une voix morne sanglante

Qui a été lavée et rappelée.

- Bibliographie : Yves Bonnefoy, « Art de la poésie », *Pierre écrite*, 1965 ; édition citée, *Poèmes*, « Poésie » Gallimard, Paris, 1982, p. 249.

2.2. Confrontation des deux textes

1. JUSTIFICATION DU RAPPROCHEMENT PAR L'INTERTEXTUALITÉ

Pasternak n'est pas de ces poètes que Bonnefoy se plaît à citer, et les deux textes ne sont nullement en relation dans l'histoire littéraire. Pourtant Shakespeare et Rimbaud réunissent quelque part les deux écrivains.

1. Pasternak a traduit et commenté *Hamlet*, qui est pour lui le drame non d'un caractère indécis, mais de la volonté : le prince danois doit se conformer aux injonctions de son père. Il accepte de jouer le rôle qui lui est donné, il l'aime même, mais il préserve les droits de la liberté, dont le théâtre lui donne l'exemple. C'est la condition pour que « vivre une vie [ne soit] pas rien »¹².

Bonnefoy est, lui aussi, traducteur de *Hamlet*. Mais c'est à une autre pièce de Shakespeare, *The Winter's Tale*, *Le Conte d'hiver*, qu'il a emprunté l'épigraphe de *Pierre écrite* :

« *Thou mettest with things dying;
I with things new born.* »

« Tu as rencontré ce qui meurt,
Moi, ce qui vient de naître. »

Ainsi le berger qui a recueilli la petite princesse Perdita s'adresse-t-il au clown, son fils, dans cette « *romantic comedy* » (comédie romanesque) où l'espérance prend les traits d'une enfant. Comme l'écrit justement Claude Esteban dans les pages qu'il a consacrées à Bonnefoy, la « vraie lumière » de *Pierre écrite*, est celle d'un livre « de la mémoire meurtrie et du souvenir, du passé en ruine et de l'« inachevable amour » »¹³. Selon le même critique (qui est aussi un grand hispaniste et un excellent poète, écrivant dans les deux langues), la vision serait « shakespearienne » dans les trois premiers recueils de Bonnefoy. Pour lui « l'esprit de Prospero » (dans *The Tempest*) « l'emporte, toute magie verbale maintenant récusée. Ariel regagne sa patrie aérienne et Caliban est rendu aux antres de l'informe ». Mais cette victoire est-elle sûre ? Telle serait la question centrale.

2. « Art de la poésie » veut dire le triomphe de l'ordre sur le désordre. « Définition de la poésie » cherche à faire briller une étoile et même à faire triompher le rire. Mais pour Pasternak demeure le danger d'un étouffement dans le trou perdu du monde, et il n'est pas sûr, pour Bonnefoy, qu'il suffise d'écarter les menaces pour les faire disparaître.

Cette problématique de l'ordre et du désordre, elle, sous-tend aussi l'œuvre de Rimbaud, et plus particulièrement les œuvres les plus tardives de ce génie précoce : les poèmes du printemps et de l'été 1872, *Une saison en enfer* (1873) et les *Illuminations* (dont la datation est plus incertaine). Le poème de Pasternak fait penser tantôt à une illumination comme « *Barbare* », où l'imagination de Rimbaud se déploie dans un décor de chaos polaire (cf. « le claquement de glaçons écrasés » et, dans le poème en prose de Rimbaud, « virement des gouffres et choc des glaçons aux astres »), tantôt à un poème hermétique de 1872 comme celui qui commence par :

12. « *Hamlet* », le poème suivant dans l'*Anthologie de la poésie russe* de N. Struve, Aubier-Flammarion, 1970, p. 160-161.

13. Claude Esteban, *Critique de la raison poétique*, Flammarion, 1988, p. 135.

« Entends comme brame
près des acacias
en avril la rame
viride du pois ! »

On croit en entendre l'écho dans « Ce sont les pois suaves d'une rame abandonnée » (v. 5). Dans les deux cas, une image familière, potagère même, s'allie au sens du mystère.

« Art de la poésie », le poème de Bonnefoy, est bien davantage imprégné de Rimbaud et il bénéficie du *Rimbaud par lui-même* que l'écrivain a publié aux Éditions du Seuil, dans la collection « Écrivains de toujours », en 1961. « Dragué », le premier mot, vient du « dragueur » de « Mémoire », autre poème de 1872 (« un vieux, dragueur, dans sa barque immobile, peine », v. 32). Les « mains séchées », qui ne sont ni à plume ni à charrue, font penser au « poing desséché » dans *Une saison en enfer* (« Mauvais sang »). C'est ce « mauvais sang » qu'illustre aussi l'image du démon dans les veines. « On a réconcilié les fièvres » continue d'une manière différente le deuxième alinéa de « Dévotion », dans les *Illuminations* :

« À ma sœur Léonie Audois d'Ahsby. Baou – l'herbe d'été bourdonnante et puante. – Pour la fièvre des mères et des enfants. »

Le passage s'effectue par le poème « Dévotion », qu'à son tour Bonnefoy a composé en 1959 en reprenant le modèle rimbaudien¹⁴. Quant à la volonté de purification, on en trouverait l'expression principalement dans « Génie », le poème que les éditeurs placent le plus souvent à la fin des *Illuminations*.

II. L'USAGE DE L'IMAGE

Avec le titre du poème de Pasternak, on s'attendrait à trouver une définition intellectuelle de la poésie. Avec celui du poème de Bonnefoy, à un « art poétique », fût-il miniature, à des principes, à des règles. Dans un cas, le poète laisse espérer la découverte de l'essence de la poésie, dans l'autre celle d'une pratique, d'une technique de la poésie.

Or, au lecteur de ces deux poèmes, tout autre chose est offert : il est immergé dans des images, et la richesse de ces images est telle que, malgré la brièveté des textes, le commentaire hésite à tenter de les épuiser. On s'en tiendra ici à des registres d'images établis thématiquement :

– 1. **L'image de la nuit.** Pasternak a choisi un décor nocturne, et surtout un climat de la nuit (« C'est le froid de la nuit sur les feuilles », v. 3). Dans la troisième strophe de son poème, la nuit est animée – humanisée ou divinisée – : la nuit est en quête d'une étoile dans des « fonds » qui sont eux-mêmes « ténébreux » (on constate une surdétermination). Dans le poème de Bonnefoy, elle semble plutôt conjurée et éloignée (« Dragué fut le regard hors de cette nuit », v. 1).

14. On le trouvera dans l'édition citée des *Poèmes*, p. 179-181.

– 2. **Le registre de la fièvre.** Dans le poème de Bonnefoy, le motif conserve sa charge infernale, proche du Rimbaud d'*Une saison en enfer*. Mais la fièvre est maintenant « réconciliée », comme apaisée. Tout au plus en reste-t-il dans le poème une avancée dans l'agitation. Dans le poème de Pasternak il s'agit, sinon d'une fièvre universelle, du moins de poussées dans la nature, de montées de sève dans les végétations cultivées (v. 5-6), d'un effort d'élévation (strophe 3). Et elle pourrait aboutir à un gigantesque éclat de rire (strophe 4).

– 3. **Le registre de la chute.** Cette poussée est moins continue que l'élan initial ne le laissait espérer. Dès la deuxième strophe la chute vient contredire, dans le poème de Pasternak, une ascension qui serait trop facile : si les chutes de larmes dans les cosses de pois peuvent représenter la rosée, l'arrivée inopinée de Figaro (celui de Mozart ou de Rossini plus que celui de Beaumarchais) est celle de quelqu'un qui s'abat, comme une grêle de musique. D'un côté, c'est l'abandon, la raréfaction; de l'autre c'est l'excès, avec tous les risques de désordre qui s'ensuivent.

III. HEURS ET MALHEURS DE L'ENTREPRISE DE PURIFICATION

On connaît la rimbaldienne « entreprise de charité ». Il s'agit plutôt ici, dans les deux cas, d'une entreprise de purification, dont Rimbaud donne d'ailleurs aussi l'exemple, et encore une fois dans « Génie ».

1. Yves Bonnefoy jeune a été particulièrement sensible au **motif de l'ordalie** (l'épreuve du passage par le feu pour prouver son innocence). Un récit, qui devait porter ce titre et dont seulement des fragments ont été publiés, a éclaté en poèmes, et principalement dans le premier recueil, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*. Le motif du phénix, celui de la salamandre illustrent un tel passage par le feu.

2. L'ordalie peut aussi être **une épreuve de l'eau** (être plongé dans l'eau sans être noyé). Dans « Art de la poésie », si la fièvre renvoie au feu (à celui dont brûle le faux damné d'*Une saison en enfer*), l'eau est également sollicitée (« dragué », « lavé »). Pasternak retrouve d'une autre façon cette thématique de l'eau associée à une purification (les « baignades » au v. 10).

3. Mais **une telle purification reste douteuse**, et l'on peut s'interroger sur les risques d'échec et les possibilités de succès. Le poème apparemment le plus pessimiste des deux est celui de Pasternak : le risque est grand, dans la dernière strophe, d'étouffement, d'enfouissement, d'enterrement dans le grand trou de ce monde. Dans le poème de Bonnefoy, une tâche semble avoir été accomplie. Mais ses résultats semblent bien fragiles encore, et malgré la solennité du récit, on se demande quel peut être l'acquis au sortir de ce qui a des allures de fable.

PROLONGEMENTS

Faut-il conclure sur la confrontation de ces deux textes, après tant d'images et de suggestions? L'un et l'autre poète se défient visiblement de l'idée, du concept, même si l'un annonce une « définition » et l'autre l'essence d'un « art ». Dans le premier recueil de Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, on trouvait déjà un « art poétique » déconcertant tant par sa brièveté que par sa charge d'images et de mythes :

« Visage séparé de ses branches premières,
Beauté toute d'alarme par ciel bas,

En quel âtre dresser le feu de ton visage
O Ménade saisie jetée la tête en bas¹⁵ ? »

Mais, pour suggérer d'autres comparaisons, on passera vite de l'intertextualité interne (fonctionnant à l'intérieur de l'œuvre du même auteur) à une intertextualité externe, plus stimulante, même si elle risque d'égarer.

Bonnefoy a été le traducteur de *Quarante-cinq poèmes de Yeats* (Hermann, 1989). Du poète irlandais William Butler Yeats (1865-1939), on retiendra ici, dans la traduction de Bonnefoy, les vers intitulés « *After long silence* » (p. 130-131), qui datent de novembre 1929. Parler après un long silence, écrire après un temps de repos, n'est-ce pas permettre un renouveau de la parole après une purification ? Yeats est moins prodigue d'images que Pasternak ou que Bonnefoy et sa manière est sobre. Mais il compte, lui aussi, plus que sur les concepts (l'ordre), sur l'association d'un décor familier, de l'usure du corps, de la nostalgie de l'amour jeune pour dire que la poésie et ces « thèmes suprêmes : l'Art, le Chant » s'épanouissent dans un terme de l'existence.

« *After long silence* »

"Speech after long silence; it is right,
All other lovers being estranged or dead,
Unfriendly lamplight hid under its shade,
The curtains drawn upon unfriendly night,
That we descant and yet again descant
Upon the supreme theme of Art and Song:
Bodily decrepitude is wisdom; young
We loved each other and were ignorant."

« Après ce long silence »

« Parler, après un long silence : c'est dans
l'ordre,
Mort ou lassé tout autre qui t'aima,
Et tirés les rideaux sur la nuit hostile
Et voilée de ses franges la lampe hostile,
Qu'ainsi nous dissertions, à n'en plus finir,
Sur ces thèmes suprêmes, l'Art, le Chant.
La décrépitude du corps est sagesse.
Jeunes,
Nous nous aimions, nous ne savions rien
d'autre. »

Bonnefoy a eu pour ami ce grand poète de langue allemande qui écrivait contre l'allemand, Paul Celan (1920-1970), jusqu'à son suicide, qui lui a inspiré quelques pages émues. La parole, certes raréfiée dans un poème comme « *Sprachgitter* » (« Grille de parole »), n'en est pas pour autant purifiée, comme le rêve Bonnefoy. Elle court bien davantage le danger de l'asphyxie, comme pour Pasternak, si le « trou » devient prison, si la grille est celle des barreaux de la cellule (plus que celle d'un couvent, plus que la grille du langage selon Ferdinand de Saussure¹⁶) :

15. *Ibid.*, p. 78.

16. Ces deux suggestions sont faites, à juste titre d'ailleurs, sur la quatrième de couverture du recueil bilingue, *Grille de parole*, trad. de M. Broda, Christian Bourgois, 1991. Le recueil dans la langue originale, *Sprachgitter*, et dont le poème du même titre est tiré, a paru pour la première fois à Francfort, Fischer Verlag, en 1959.

« Sprachgitter »

« Augenrund zwischen den Stäben.
Flimmertier Lid
rudert nach oben,
gibt einen Blick frei.

Iris, Schwimmerin, traumlos und trüb :
der Himmel, herzgrau, muss nah sein.

Schräg, in der eisernen Tülle,
der blakende Span.
Am Lichtsinn
errätst du die Seele.

(Wär ich wie du. Wärest du wie ich.
Ständen wir nicht
unter einem Passat ?
Wir sind Fremde.)

Die Fliesen. Darauf,
dicht beieinander, die beiden
herzgrauen Lachen :
zwei
Mundvoll Schweigen. »

« Grille de parole »

« Rond d'œil entre les barreaux.
Paupière, animal cilié,
rame vers le haut,
libère un regard.

Iris, nageuse, sans rêve et triste,
le ciel, gris-cœur, doit être proche.

Oblique, dans la bobèche de fer,
la mèche qui fume.
Au sens de la lumière
Tu devines l'âme.

(Si j'étais comme toi. Si tu étais comme moi.
N'étions nous pas debout
sous un même alizé ?
Nous sommes des étrangers.)

Les dalles. Dessus,
serrées l'une contre l'autre, les deux
flaques gris-cœur :
deux
bouchées de silence¹⁷. »

Mais l'« Art poétique » de Verlaine n'était-il pas, précisément, venu du fond d'une prison ? La poésie tendait à s'y purifier de la littérature, reléguée dans « le reste » – sorte de regrat qu'il faut laisser derrière soi et abandonner à de moins difficiles quand on sait que, par la musique et par l'image, par un vers « soluble », on retrouvera le point « Où l'Indécis au Précis se joint » et on ira à la « bonne aventure » du vers...

17. Trad. de M. Broda, p. 41.

CONCLUSION

Nous avons tenu à prendre pour dernier exemple d'exercice non seulement un projet de travail qui se situe au-delà du commentaire scolaire, mais un projet qui ouvre sur le domaine mystérieux et passionnant de la poésie au XX^e siècle. Un de nos plus grands poètes contemporains, qui est aussi un universitaire, professeur de littérature à l'université de Paris VIII, Michel Deguy, s'est moqué de la manie de comparer, dans un bref poème de son recueil *Jumelages* (1978) – et qu'est-ce, en effet, que la comparaison, sinon une manière de jumelage, où l'on essaie de faire marcher ensemble un attelage réticent comme dans le célèbre mythe platonicien ? :

« Là où la Seine est large comme un stade
(comme comme comme)
De pont à pont de rive à rive
La barge de Morgue que la Seine dessert
Mais les noyés se sont faits rares
Lorgne celle du Salut que le métro enjambe
Comme comme comme
La bouche gobe les comparants du bassin
Je vais mourir Montre moi tes seins¹. »

Certes, Michel Deguy n'est pas un adversaire de la littérature comparée. Sa solide formation de germaniste, son ouverture sur le monde, son immense culture dans laquelle il puise à pleines mains suffisent à le prouver. Il ne peut être non plus totalement l'adversaire de la comparaison en poésie. Lui, l'auteur du *Tombeau de Du Bellay* (Gallimard, 1973), il ne peut ignorer « Heureux qui

1. Michel Deguy, *Jumelages*, suivi de *Made in USA*, Éd. du Seuil, 1978, repris dans *Poèmes II, 1970-1980*, de Michel Deguy, « Poésie » Gallimard, 1986, p. 84.

comme Ulysse », dans *Les Regrets*. Dans *Actes* (1966), il faisait un poème quasi autonome du début d'un des derniers hymnes de Friedrich Hölderlin, écrit alors que la folie déjà le guettait :

« Comme en un jour de fête². »

Cet admirable poème de Hölderlin, « *Wie wenn am Feiertage* »³, a été commenté par Martin Heidegger. Notre modeste approche comparatiste ne saurait rivaliser avec l'approche philosophique. L'un, le philosophe, procède par approfondissement, à partir du texte littéraire, d'un concept unique dont il a la charge. L'autre, d'abord historien des littératures, établira le lien entre Jean-Jacques Rousseau et Hölderlin : car ce « laboureur » (« *Landmann* ») qui va voir son champ après l'orage (premier terme de la comparaison), ces « poètes » (« *Dichter* ») qui ont été élevés par la seule « Nature en sa divine beauté » (« *die göttlichschöne Natur* ») viennent bien d'un paysage où situer l'homme dans sa prétendue pureté originelle. Jean-Jacques, pour Hölderlin, s'est tourné vers le passé d'une innocence perdue; il a été aussi en attente d'une race nouvelle, il a volé à l'avant-garde des dieux qui vont venir⁴. Il a été un homme déçu par la perte et par l'attente vaine. Hölderlin, lui, veut célébrer le jour, dans une manière d'évangile de l'épiphanie poétique (« *Jetzt aber tagts!* / Mais maintenant, voici le jour ! »). C'est dans le présent qu'il va chercher la présence et l'action des toutes vivantes forces des dieux. C'est dans l'orage même, dans les « orages de Dieu ». Et il faut les affronter comme, selon le mythe grec, Sémélé subit d'être frappée par la foudre de Zeus pour donner naissance à Dionysos, « fruit de l'orage » (« *Die Frucht des Gewitters* »). Pour cela, une seule exigence : la pureté du cœur, comme est pure la foudre.

Imaginons un instant – et ce serait un dernier exemple, un remords en quelque sorte –, un commentaire comparatiste de ce poème. Il passera :

- 1. par l'intertextualité ou l'étude des influences (Rousseau/Hölderlin);
- 2. par la mythocritique (le mythe de Sémélé et les bienfaits de la foudre);
- 3. par la mise en valeur de la spécificité holderlinienne (porter haut, dans le désastre, le flambeau de l'espoir).

Ces trois orientations permettraient déjà d'articuler un commentaire.

Deguy lui-même assortissait l'*incipit* devenu poème d'un commentaire du texte de Hölderlin :

« Le poème commence fête rythmique par son ouverture ouvragée qui fait le silence, et nous aurons des mots pleins d'odeur légère... Car un poème est une sorte d'anagramme phonique de ce "mot lui-même" qu'il ne livre pas autrement, ce mot crypté en lui comme l'acrostiche sonore qui se cache, cette

2. Michel Deguy, *Actes*, Gallimard, 1970, repris dans *Poèmes I, 1960-1970*, « Poésie » Gallimard, 1973, p. 85.

3. On trouvera le texte et la traduction dans le volume bilingue, Hölderlin, *Poèmes (Gedichte)*, éd. de G. Bianquis, Aubier, 1943, rééd. 1974, p. 350-355.

4. Cf. le poème intitulé « Rousseau », éd. cit., p. 262-266 : « *weissagend seinen/Kommenden Göttern voraus* ».

arcature qu'il cherche en avançant comme le sourcier de sa propre source, une sorte de variation paronomastique sur son propre ton clé qu'il fraye aveuglément à soi-même; le poème se fait sonner pour ausculter son cristal⁵. »

On reconnaît ici d'autres modes d'approche pour un commentaire comparatiste, même si Deguy vient de la philosophie. Soit, en remontant la glose :

– 1. Par la musique – le « ton clé »; et comment ne pas penser au *fa* majeur de la *VI^e Symphonie*, « Pastorale », opus 68, de Ludwig Van Beethoven, à peine plus tardive (1808) où un orage, quatrième mouvement en *fa* mineur, vient troubler une « réunion joyeuse de paysans » (troisième mouvement) avant le retour à la sérénité dans la claire tonalité initiale : « Chant des pâtres, sentiments de contentement et de reconnaissance après l'orage »?

– 2. Par l'herméneutique, donc par la certitude d'un message caché qu'il est possible de décrypter, et de décrypter par le mot, par la lettre. Le mode d'approche de Deguy est ici tributaire des anagrammes de Ferdinand de Saussure, recherche entreprise par le célèbre linguiste suisse à partir de 1906, avant même son célèbre *Cours de linguistique générale*, exposé entre 1908 et 1911. Jean Starobinski a consacré à ces anagrammes un essai, *Les Mots sous les mots* (Gallimard, 1971), et il y explique que « Ferdinand de Saussure interprète la poésie classique comme un *art combinatoire*, dont les structures développées sont tributaires d'éléments simples, de données élémentaires que la règle du jeu oblige tout ensemble à conserver et à transformer. Seulement il se trouve que tout langage est combinaison, sans même qu'intervienne l'intention explicite de pratiquer un art combinatoire. Les déchiffreurs, qu'ils soient cabalistes ou phonéticiens, ont le champ libre : une lecture symbolique ou numérique, ou systématiquement attentive à un aspect partiel, peut toujours faire exister un *fond* latent, un secret dissimulé, un langage sous le langage. Et s'il n'y avait pas de chiffre? Resterait cet interminable appel du secret, cette attente de la découverte, ces pas égarés dans le labyrinthe de l'exégèse⁶. »

– 3. Par la comparaison littéraire. Deguy se réfère explicitement au début du poème de Baudelaire, « La Mort des amants », le premier de la dernière section des *Fleurs du Mal* dans chacune des trois éditions (1857, 1861, 1868) :

« Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères
Des divans profonds comme des tombeaux,
Et d'étranges fleurs sur des étagères,
Éclores pour nous sur des cieus plus beaux.

Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,
Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux,
Qui réfléchiront leurs doubles lumières
Sur nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.

5. *Poèmes I*, éd. cit., p. 85.

6. Jean Starobinski, *Les Mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure, essai*, Gallimard, « Le Chemin », 1971, p. 159-160. Cf. aussi la partie « Cryptogrammes » dans le livre de Pierre Brunel, *L'Imaginaire du secret*, Grenoble, ELLUG, 1998.

Un soir plein de rose et de bleu mystique,
 Nous échangerons un éclair unique
 Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux;
 Et bientôt un Ange, entr'ouvrant les portes,
 Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
 Les miroirs ternis et les flammes mortes⁷. »

Sans parler des variantes de Baudelaire lui-même d'une version à l'autre du poème (par exemple : « sous des cieux », « fait de rose », dans l'édition de 1861), on observera la variante orthographique introduite par Michel Deguy : le singulier au lieu du pluriel pour « pleins d'odeur[s] légère[s] ». Le ton clé est aussi un parfum unique, comme le « parfum de fourrure » dans un autre poème des *Fleurs du Mal*, comparé, il est vrai, de manière multiple, à celui d'un grain d'encens dans une église, ou à celui d'un sachet de musc – « senteur sauvage et fauve » qui, elle, n'a rien de léger⁸. Le principe d'unité, dans le commentaire de Deguy, va de pair avec une tendance à l'allégorie : ce ne sont plus les lits des amants, mais les mots du poète qui sont « pleins d'odeur légère », comme sont ailés les mots selon Homère (*epea ptéroenta*⁹). Visionnaire, olfactif, auditif, le commentaire de Deguy s'organiserait en une « fête des cinq sens », pour reprendre l'expression de Verlaine dans l'un de ses plus beaux poèmes, « *Crimen amoris* ».

Il faudrait à Heidegger un livre entier, il suffit à Deguy de dix lignes pour commenter « *Wie wenn am Feiertage* ». Le commentaire de littérature générale et comparée se situera entre les deux, même s'il s'ouvre à d'autres textes et admet des prolongements, comme nous l'avons suggéré dans le dernier exemple de commentaire comparé. Il se situe aussi entre le commentaire simple d'un seul texte et le commentaire complexe de deux ou plusieurs textes réunis.

Il importe de revenir là-dessus, car ces deux pôles constituaient le point de départ et le point d'arrivée dans la série des exemples retenus pour ce livre qui s'achève. « Un rêve » d'Aloysius Bertrand, dans *Gaspard de la nuit*, aurait pu n'être que l'objet d'un commentaire composé de littérature française. « Définition de la poésie » de Boris Pasternak et « Art de la poésie » d'Yves Bonnefoy appelaient, au-delà des possibilités somme toute réduites du commentaire comparé, d'autres

7. Nous citons volontairement ici le texte de la 1^{re} édition, *Les Fleurs du Mal*, Poulet-Malassis et De Broise, 1857, rééd. d'Y. Charnet, La Table Ronde, 1996, p. 243-244. Il est intéressant d'étudier les variantes, y compris les variantes de ponctuation, avec la version de 1861, la plus répandue.

8. « Un fantôme », II. « Le Parfum », pièce XXXVIII dans l'édition de 1861 (préoriginale de 1860). La série des quatre sonnets appartient au cycle de Jeanne Duval, la maîtresse noire de Baudelaire. Le dernier tercet de « Correspondances » (pièce IV, tant en 1857 qu'en 1861) regroupe « l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens » – donc deux des parfums évoqués ici par voie de comparaison – parmi les parfums « corrompus, riches et triomphants ». D'autres, qui n'ont pas besoin d'être nommés, sont, sinon légers, du moins « frais comme des chairs d'enfants, / Doux comme les hautbois, verts comme les prairies ».

9. Cf. sur ce point le très bel essai de Daniel-Henri Pageaux, *Les Ailes des mots*, L'Harmattan, 1994, parfait exemple de critique comparatiste féconde et ouverte qui passe par le sens de la création plus que par l'accumulation d'érudition.

textes d'autres poètes – de Verlaine, de Yeats, de Celan –, et l'on pourrait y ajouter « Art poétique », toujours dans *Actes* de Michel Deguy, série de cinq évocations (« Le corps et sa charade », « Le nom et la chose », « Le voyage », « L'œuvre et le nom », « Le poème et son espérance ») s'achevant sur un distique décisif, encourageant et décourageant à la fois toute pratique de la comparaison littéraire :

« Ce qu'un poète a fait
Un autre ne peut le défaire¹⁰. »

Mais dans les deux cas, nous avons tenu à mettre en place et à (re)mettre à sa place le commentaire de littérature générale et comparée. Il ne suffit pas de s'enfermer dans le texte du poème en prose d'Aloysius Bertrand, mais de voir comment il se situe dans tout un réseau intertextuel et comment il gagne à être éclairé par l'onirisme poétique dans le romantisme allemand et dans le romantisme anglais, même si cette lumière vient d'un romantisme de la nuit, exploré par ce pionnier qu'était Albert Béguin (*L'Âme romantique et le rêve*). De même, le commentaire comparé des poèmes de Pasternak et de Bonnefoy ne devait pas être pris dans le vêtement trop grand de ce qui serait un travail de recherche sur les arts poétiques ou sur la poétique au sens où l'entend Valéry, mémoire de maîtrise ou thèse de doctorat. Des références autres, il faut attendre plutôt des éclairages cette fois latéraux, et le rédacteur du commentaire aura à doser tout cela pour aboutir à une étude maîtrisée.

Le commentaire de littérature générale et comparée appelle d'abord un esprit, « **esprit comparatiste** » à l'affût du rapport, de l'analogie, amoureux de la comparaison. Même quand le commentaire est celui d'un texte français, il ne se laisse pas confondre avec un commentaire de littérature française. Ainsi, la magnifique scène 1 de l'acte III de *Phèdre* invite à sortir des poncifs de la critique racinienne, et même des analyses les plus subtiles de nos meilleurs spécialistes de la littérature française du XVII^e siècle, pour un retour à ce que Simone Weil appelait « la source grecque »¹¹. Dans la Préface de sa tragédie, qui s'intitula d'abord *Phèdre et Hippolyte* (1677), avant de devenir *Phèdre* dix ans plus tard dans l'édition corrigée de ses *Œuvres*, Racine rappelle d'entrée de jeu qu'il a pris le sujet dans l'*Hippolyte* d'Euripide (428 av. J.-C.), tout en

10. Michel Deguy, *Poèmes I, 1960-1970*, p. 78.

11. Simone Weil, *La Source grecque*, Gallimard, coll. « Espoir », 1953. Les textes réunis dans cet ouvrage ont été écrits entre 1936 et 1943. Au moment où des Français traduisaient des textes écrits dans la langue de l'occupant, et pas toujours dans un esprit pur, Simone Weil revenait aux Grecs, et l'on comprend qu'Albert Camus, responsable de la collection « Espoir », ait tenu à publier ces fragments posthumes où elle s'efforçait de retrouver l'esprit de la Grèce, l'âme d'un peuple hanté par le remords de son premier crime, la guerre de Troie. C'est de manière très comparatiste d'ailleurs que Simone Weil procédait à un jeu de distinction entre les vocations de chaque peuple de l'Antiquité : « Un aspect des choses divines (sauf les Romains). Israël : unité de Dieu. Inde : assimilation de l'âme à Dieu dans l'union mystique. Chine : mode d'opération propre à Dieu, plénitude de l'action qui semble inaction, plénitude de la présence qui semble absence, vide et silence. Égypte : immortalité, salut de l'âme juste après la mort, par l'assimilation à un Dieu souffrant, mort et ressuscité, charité envers le prochain. Grèce (qui a subi beaucoup l'influence de l'Égypte) : misère de l'homme, distance, transcendance de Dieu. »

évitant l'accusation de viol par le jeune prince de sa belle-mère et en le dotant d'une passion amoureuse pour Aricie. Mais, dans l'épisode de la tragédie d'Euripide qui correspondrait au début de l'acte III de Racine¹², Phèdre ne sait que gémir sur le « misérable destin des femmes » et sur le sien propre :

Τόλανεζ ὦ κακοτυχεῖς

γυναικῶν πότμοι

[...]

Κακοτυχεστάτα γυναικῶν ἐγώ

(v. 668-669, 679)

« Ô malheureux et funestes

destins des femmes

[...]

Et la plus malheureuse des femmes, c'est moi. »

Elle accable déjà la nourrice de reproches pour l'avoir mise dans un mauvais pas au moment où s'annonce le retour inattendu de son royal époux, Thésée. Au début de l'acte III, la Phèdre de Racine ignore encore ce retour, dont Œnone ne l'avertira que dans la scène suivante. Elle devrait être dépitée de son échec auprès d'Hippolyte, après la longue scène de l'aveu (acte II, scène 5), mais elle se laisse aller à la dérive d'une nouvelle rêverie : atteindre ce « cœur inaccessible » en flattant « ce jeune ambitieux », faire d'Hippolyte un Hippolyte roi (et roi d'Athènes), comme Œdipe a pu devenir Œdipe roi (roi de Thèbes) grâce à la reine Jocaste. Sophocle vient ici rejoindre Euripide, et *Œdipe roi* se substitue à *Hippolyte*. Phèdre elle-même tend vers Jocaste, jusque dans un fantasme d'inceste qui ne peut être, dans son cas, qu'un quasi-inceste et qu'elle déguise sous un double projet d'éducation pour l'aîné de ses fils et de dévouement de sa propre personne au nouveau roi :

« Cédons-lui ce pouvoir que je ne puis garder,

Il instruira mon fils dans l'art de commander.

Peut-être il voudra bien lui tenir lieu de père.

Je mets sous son pouvoir et le fils et la mère. »

(V. 803-806.)

Œnone, sans doute, est stratège dans la tragédie de Racine, et elle multiplie les « desseins » humains pour faire pièce au « destin » dont on a voulu en faire abusivement la figure. Mais Phèdre, dans les replis de son imagination amoureuse, n'est pas en reste. Elle se distingue en cela de ces autres Phèdre vers lesquelles le comparatiste sera tenté d'aller pour prolonger son commentaire, celle de Sénèque (*Phaedra*, I^{er} siècle), entrant avec plus de complaisance dans le jeu de la calomniatrice, celle de Swinburne (le poème « *Phaedra* », dans la première série des *Poems and Ballads*, 1866), consumée sans merci par le désir, celle de Gabriele D'Annunzio (la tragédie *Fedra*, 1909), allant jusqu'au meurtre d'Hippolyte pour surmonter sa honte.

Par cet exemple, on voit l'avantage du commentaire comparatiste, on en devine aussi le danger.

12. Vers 668-731, p. 54-57 dans le volume de la « Collection des Universités de France », Euripide, *Hippolyte, Andromaque, Hécube*, texte établi et traduit par Louis Méridier, Les Belles Lettres, 1960.

L'avantage est que le texte, au lieu d'être considéré isolément comme un microcosme, d'être éclairé soit par la biographie de l'auteur, soit par la seule intertextualité interne, soit par l'analyse minutieuse d'un système purement formel, est **replacé dans un ensemble** : une époque, une intertextualité externe, une tradition mythologique, une question (celle de la mise en scène du Destin était retenue pour un programme d'agrégation, en 1997-1998, avec pour illustrations Sophocle, *Œdipe roi*, Shakespeare, *Macbeth*, Racine, *Phèdre*, Ibsen, *Gengangere*, *Les Revenants*, et l'on sait combien cette question a préoccupé, tout au long de son œuvre ce comparatiste éminent qu'est George Steiner¹³). Très souvent, en effet, l'étude d'un auteur, d'un texte, est proposée aux étudiants dans le cadre d'une interrogation d'ensemble sur un genre (ici : la tragédie), une essence (le tragique), un mouvement (le classicisme), un problème d'esthétique (la mise en scène, et c'est dans cette perspective que le grand comédien Jean-Louis Barrault avait présenté une édition de *Phèdre*, Éd. du Seuil, 1946, rééd. coll. « Points » n° 33). Ce cadre est loin d'être indifférent. Il ne doit pas peser sur le commentaire, mais le thème retenu pour le dossier peut servir de guide, et l'on aurait tort de ne pas en tenir compte, ne fût-ce que pour sortir le texte commenté de son splendide isolement.

Le danger guette le commentaire et le commentateur dans le foisonnement. Il est vrai que la littérature comparée pêche souvent par une manière d'*hybris*, par l'excès de ses ambitions, par l'abus de la quantité, par l'éparpillement des références. Sans renoncer à toutes ces richesses, il faut être capable de **maîtriser** tout cela. On ne peut y parvenir que par la rigueur. C'est pourquoi, comme dans le manuel précédent, *La Dissertation de littérature générale et comparée*, nous avons accordé tant d'attention à la méthode. S'il est vrai qu'une relation existe entre dissertation et commentaire et sans que les deux genres se confondent, il nous a semblé possible de reprendre une typologie (plan descriptif, plan explicatif, plan dialectique) qui avait fait ses preuves. L'adaptation posait des problèmes délicats que nous ne sommes pas sûrs d'avoir toujours résolus : la frontière entre le commentaire dit descriptif et le (faux) commentaire suivi, par exemple, ou la transposition de la dialectique dans l'étude d'un texte qui ne l'appelle pas nécessairement. Là, nous avouons

13. Cf. *The Death of Tragedy*, New York, Knopf, 1961, trad. fr. de Rose Celli, *La Mort de la tragédie*, Éd. du Seuil, « Pierres vives », 1965 ; *No Passion Spent*, London, Faber and Faber, 1996, version française modifiée, *Passions impunies*, trad. de Pierre-Emmanuel Dauzat et de Louis Evrard, Gallimard, 1997. Dans le premier volume, Steiner aborde *Phèdre* en tenant compte d'Euripide, de Sénèque, mais en allant aussi jusqu'à la traduction de la tragédie de Racine par Schiller (citée p. 70), et il n'hésite pas à comparer Racine et Ibsen (p. 212-213) : alors que Racine réussit à mener « une brillante action d'arrière-garde » en donnant à la vieille mythologie vidée de son contenu la vertu de la forme vivante, Ibsen s'est trouvé devant « un vide » et il dut créer pour ses pièces, en particulier pour *Les Revenants* (1881), « un contexte de signification idéologique » où l'on reconnaît aisément le thème zolien de l'hérédité. Dans le chapitre VI de *Passions impunies*, intitulé « Tragédie absolue », il retient un petit nombre d'exemples, parmi lesquels *Œdipe roi*, *Macbeth* et *Phèdre*. La « tragédie absolue » serait très rare parce qu'à peine supportable, un peu comme le dionysiaque pur selon Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie* (1872). Sur cette question cf. l'ouvrage collectif publié sous la direction de Pierre Brunel, *La Mise en scène du destin*, Didier érudition, 1997.

modestement avoir besoin du lecteur, de l'utilisateur, du critique pour nous aider à affiner certains points théoriques.

À celui qui, par la lecture, devient notre compagnon de route, nous ne donnons pas de solutions toutes faites. D'ailleurs chaque texte appelle un ou des commentaires qui refusent autant la grille, les barreaux, que la poésie selon Celan. Quand nous avons proposé des commentaires esquissés ou rédigés entièrement, nous n'avons pas voulu proposer des modèles, mais des exemples à suivre ou à ne pas suivre – à discuter toujours.

« Toute route à suivre nous ennuie ! », écrivait Paul Claudel dans « Les Muses » (1901-1904), la première de ses *Cinq grandes odes* (1910), « toute échelle à escalader¹⁴ ! » Il fallait pourtant tresser un fil d'Ariane, et sans ménager un austère *Gradus ad Parnassum*, passer d'un degré à l'autre : du DEUG à la licence, de la licence à l'agrégation, sans oublier que l'exercice pédagogique est formateur aussi pour l'apprenti-chercheur.

Nous aurions envie de rappeler d'autres conseils de Claudel, dans la même ode, non pas pour le poète, mais pour l'auteur de commentaires futurs, qui n'a pas la prétention d'être un écrivain, mais qui refuse aussi d'être un scribe et veut préserver les droits de la littérature dans ce qu'elle a de vivant. « Ne cherche point le chemin » : ne pas se contenter de suivre le texte, ne pas se perdre dans l'analyse de détail. « Cherche le centre » : et c'est l'acte fondamental de la mise en place d'une problématique initiale dont dépendra tout le commentaire. « Comprends l'espace compris entre ces deux solitaires »¹⁵ : dans le commentaire comparé, et déjà dans la comparaison littéraire, respecter la spécificité de chaque texte, ne jamais niveler sous prétexte de comparer. Et ce dernier conseil : « mainte[nir] [s]on poids », c'est-à-dire être et rester soi-même, par sa pensée, par son écriture, sans être un simple truchement, mais aussi sans que la présence du moi devienne intempestive, encombrante et haïssable. « Rassembleur », à sa façon, le comparatiste se doit de rester lucide et attentif au particulier, même s'il a le goût et le devoir des synthèses.

À cet ami comparatiste, nous sommes conscients de n'avoir apporté ni la facilité ni des solutions de facilité. Là où les méthodes proposées sont exigeantes, mais la règle n'est jamais un carcan : le texte, par ce qu'il a de mobile, de déroutant parfois, oblige à l'assouplissement. Les exemples de commentaires que nous avons donnés ne se réduisent jamais à des corrigés tout faits. On les trouvera parfois longs, chargés, et d'une écriture trop neutre. C'est que résolument nous avons proscrit l'abc, la pilule méthodologique, la mise au pas de textes littéraires qui vivent de leur ondolement propre. Nous ne savons pas si nous sommes parvenus à nous maintenir au niveau que nous souhaitions, à présenter un manuel de commentaire qui ne ressemble pas aux autres et qui ne soit pas uniquement franco-français. Mais nous sommes persuadés qu'on s'élève plus facilement si l'on n'est pas invité à partir de trop bas.

14. Paul Claudel, *Œuvre poétique*, Gallimard, « La Pléiade », 1967, p. 224.

15. *Ibid.*, p. 227.

Nous avons découvert aussi les vertus de la collaboration intellectuelle quand elle est fondée sur la véritable amitié. C'est un dernier encouragement lancé au comparatiste futur pour qu'il sorte, lui aussi, de son isolement. La littérature générale et comparée y invite, comme la *Weltliteratur* telle que la concevait Goethe âgé quand il déclarait à Eckermann¹⁶ que le temps de la littérature mondiale était venu. Mais au même ami, le patriarche disait aussi :

« Ces braves gens ne savent pas ce qu'il en coûte de peine et de temps pour apprendre à lire. J'y ai mis quatre-vingts ans de ma vie, et je ne peux encore dire que j'aie atteint mon but¹⁷. »

16. Cf. sur ce point Étiemble, *Essais de littérature (vraiment) générale*, Gallimard, 1974, p. 13-53, « Faut-il réviser la notion de *Weltliteratur*? ».

17. Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, herausgegeben von Prof. Dr. H.H. Houben, Leipzig, Hessel, t. I, 1925, t. II, 1928, rééd. Wiesbaden, F.A. Brockhaus, 1959, trad. fr. de Jean Chuzeville, *Conversations de Goethe avec Eckermann*, Gallimard, « Du monde entier », 1988, p. 578.

COMPLÉMENT BIBLIOGRAPHIQUE

Présentation d'ensemble de la littérature générale et comparée en France

- BRUNEL Pierre, PICHOS Claude, ROUSSEAU André-Michel, *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris, Armand Colin, 1983.
- BRUNEL Pierre, CHEVREL Yves (éds), *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989.
- CHAUVIN Danièle, CHEVREL Yves, *Introduction à la littérature comparée*, Paris, Dunod, 1996.
- CHEVREL Yves, *La Littérature comparée*, Paris, PUF, «Que sais-je?», 1989.
- CLAUDON Francis, HADDAD-WOTLING Karen, *Précis de littérature comparée*, Paris, Nathan, 1992.
- GRÈVE Claude de, *Éléments de littérature comparée, Thèmes et mythes*, Paris, Hachette, 1995.
- PAGEAUX Daniel-Henri, *La Littérature générale et comparée*, Paris, A. Colin, «Cursus», 1994.
- SOUILLER Didier, TROUBETZKOÏ Vladimir, *Littérature comparée*, Paris, PUF, «Premier cycle», 1997.

Revue

- *La Revue de littérature comparée*, Paris, Didier, trimestrielle, publie régulièrement des articles, notes et comptes rendus d'ouvrages de LGC.

INDEX THÉMATIQUE

ACTANT, voir MODÈLE ACTANCIEL
 ADUNATON, 54
 ALLÉGORIE, 89, 124, 154, 156, 157, 159,
 161, 162
 ART POÉTIQUE, 196-204
 AVENTURE, 110, 111

BAROQUE, 32, 33
 BURLA, 31, 58, 92

CATHARSIS, 53, 126
 COLONIAL, voir ROMAN COLONIAL
 COMÉDIE, 30, 58-65
 COMIQUE, 20-21, 60
 COMPOSITION (du commentaire), 39-45
 CONCLUSION, 91
 CRITIQUE, 43, 194, 206-208

DIALOGUE, 56-60, 70-71
 DISSERTATION, 8, 12, 39-46, 211
 DRAME, 105-106
 DOUBLE, 65

ÉLOGE PARADOXAL, 60-62
 ENGAÑO, 29-31, 33, 34, 92
 ÉPIGRAPHE, 15, 21
 EXOTISME, 84, 106, 110-112

FOLIE, 139, 143-146
 FRANCOPHONE (Littérature), 184-186,
 194-196
 FUREUR, 112-113

GÉNITIF BIBLIQUE, 87
 GENRE, 37, 102-106, 174, 211

HERMÉNEUTIQUE LITTÉRAIRE, 147-
 148, 152, 154, 207

IDYLLE, 174-175, 180
 ILLUSION, 29-30, 32-35
 IMAGINATION, 18-21, 131-135, 179
 INCONSCIENT, 19-20, 90
 INDICATEURS (DÉMONSTRATIFS), 177-
 178
 INFINI, 175-180
 INJONCTIF, 51
 INTERTEXTUALITÉ, 18, 139-143, 199, 203,
 206, 211
 INTRODUCTION, 82-84
 IRONIE, 112, 127

LITTÉRATURE
 – comparée, 8-9, 12, 205, 208, 211
 – générale, 8-9, 12, 205, 208, 211
 LITERATURE OF THE RAJ (Littérature
 anglo-indienne), 75, 83, 95
 LYRISME, 102, 105-106, 149-152, 155, 159-
 162, 175-180

MARIAGE (thème du), 125-127
 MODÈLE ACTANCIEL, 188-190
 MYTHE
 – de Dom Juan, 58-65
 – d'Œdipe, 46-57

– de Phèdre, 209-210
– de Prométhée, 96-106
MYTHOCRITIQUE, 58, 131, 206

NÉGRITUDE, 186
NIHILISME, 156, 159
NOUVELLE, 114-115, 121-122, 127

ORDALIE, 202

PARATEXTE, 14-15, 37
PERSONNIFICATION, voir ALLÉGORIE
PHATIQUE (Fonction), 111
POÈME EN PROSE, 13-14, 16-21, 209
POÉSIE MODERNE, 198-204, 205-209
POSTCOLONIALE (Littérature), 194-195
PRÉSENTATION DU COMMENTAIRE, 57,
75-93
PROSOPOPÉE, 87

RÉALISME, 84-85, 109
RÊVE, 18-22
ROMAN
– colonial, 75, 191-196
– décadent, 128, 131-135
– de la ville, 65, 68-73
ROMAN/ROMANESQUE, 84-85, 110-111,
135, 138, 182, 188, 195-196
ROMANTISME, 13, 23, 155-156, 159-160,
173, 178

SPLEEN, 148-162

TRAGIQUE, 46-57, 103-104, 209-211
TRAVAIL PRÉLIMINAIRE (au
commentaire), 36-37

VILLE, voir ROMAN DE LA VILLE

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	5
Chapitre I. À la recherche d'une méthode	11
1. <i>Qu'est-ce qu'un commentaire de littérature générale et comparée ?</i> ..	11
2. <i>Deux exemples</i>	13
2.1. À partir d'un texte français : « Un rêve » (Aloysius Bertrand)	13
2.1.1. Le texte	13
2.1.2. Les éléments paratextuels	14
2.1.3. Chemins divergents	16
2.1.4. Vers une conceptualisation plus forte	18
2.1.5. La tentation de comparer et ses limites	21
2.2. À partir d'un texte étranger : <i>Don Quichotte</i> (Cervantès)	22
2.2.1. Situation du texte	23
2.2.2. Le texte et sa traduction	24
2.2.3. Orientations pour un commentaire	29
2.2.4. Prolongements	35
3. <i>Le travail préliminaire</i>	36
Chapitre II. Composer le commentaire	39
1. <i>Problèmes</i>	40
1.1. Le foisonnement analytique	40
1.2. Le risque de rigueur desséchante	41
1.3. Être en garde contre certaines facilités	41

2. À la recherche d'une typologie	43
2.1. Trois types de composition	43
2.1.1. Le plan de type descriptif	44
2.1.2. Le plan de type explicatif	45
2.1.3. Le plan de type dialectique	45
2.2. Du plan à la composition du commentaire	46
2.2.1. Travail sur le début du prologue d' <i>Œdipe roi</i> (Sophocle)	47
2.2.2. Application à trois autres passages d' <i>Œdipe roi</i>	52
3. Deux exemples pour la construction du commentaire	57
3.1. Molière, <i>Dom Juan</i>	58
3.1.1. Le texte	58
3.1.2. Méthode	59
3.1.3. Le commentaire composé	59
3.2. John Dos Passos, <i>ManhattanTransfer</i>	65
3.2.1. Le livre	65
3.2.2. Le texte	66
3.2.3. Méthode	68
3.2.4. Le commentaire composé	69
Chapitre III. Rédiger le commentaire	75
1. Edward Morgan Foster, <i>Route des Indes</i>	75
2. Les différentes étapes	82
2.1. L'introduction	82
2.2. Le corps du commentaire	84
2.3. La conclusion	90
2.4. Quelques conseils pratiques	92
Chapitre IV. Pratiques et variantes I : le commentaire composé de DEUG et de licence	95
1. Le commentaire composé de DEUG	95
1.1. Goethe, <i>Prométhée</i>	96
1.1.1. Le texte	96
1.1.2. Plan du commentaire composé	102
1.2. Joseph Conrad, <i>Au cœur des ténèbres</i>	106
1.2.1. Le texte	106
1.2.2. Plan du commentaire composé	109
2. Le commentaire composé de licence	114
2.1. Boccace, <i>Le Décaméron</i>	114
2.1.1. Le texte	114
2.1.2. Le commentaire	121

2.2. Gabriele D'Annunzio, <i>L'Enfant de volupté</i>	127
2.2.1. Le livre	127
2.2.2. Le texte	128
2.2.3. Méthode	131
2.2.4. Éléments pour un commentaire composé	131
2.3. Robert Walser, <i>Le Brigand</i>	135
2.3.1. Le texte	135
2.3.2. Situation	138
2.3.3. Réflexions préliminaires	139
2.3.4. Esquisse d'un plan dialectique	143
Chapitre V. Pratiques et variantes II : le commentaire composé à l'agrégation	147
1. Charles Baudelaire, « <i>Spleen II</i> », trois lectures préparatoires et esquisse du commentaire	148
1.1. Une lecture attentive au déroulement du texte	149
1.2. Une lecture attentive à l'unité du texte	152
1.3. Une lecture attentive à l'histoire du texte	154
1.3.1. Le texte à son époque	154
1.3.2. Le texte et les principales interprétations qu'il a suscitées	156
1.4. Travail de composition et esquisse du commentaire	159
2. Miguel de Cervantès Saavedra, <i>Le Colloque des chiens</i>	162
2.1. Le texte	162
2.2. Situation du texte	167
2.3. Le commentaire	167
3. Giacomo Leopardi, « <i>L'Infini</i> »	173
3.1. Le texte	174
3.2. Le commentaire	175
Chapitre VI. Le commentaire comparé	181
1. Céline, <i>Voyage au bout de la nuit</i> , et Mongo Beti, <i>Ville cruelle</i>	182
1.1. <i>Voyage au bout de la nuit</i>	182
1.2. <i>Ville cruelle</i>	184
1.3. Élaboration du commentaire comparé	185
1.3.1. Similitudes et divergences	185
1.3.2. Le commentaire comparé	188
2. <i>Du commentaire comparé au dossier</i>	196
2.1. Les deux textes à comparer	198
2.1.1. « Définition de la poésie », <i>Ma sœur la vie</i> , de Boris Pasternak	198

2.1.2. « Art de la poésie », <i>Pierre écrite</i> , d'Yves Bonnefoy	199
2.2. Confrontation des deux textes	199
Conclusion	205
Complément bibliographique	215
Index thématique	217

S.E.S.J.M./Armand Colin
34 bis, rue de l'Université - 75007 Paris
N° 21881/01
Dépôt légal : août 1998

Achevé d'imprimer sur les presses de la
SNEL S.A.
rue Saint-Vincent 12 - B-4020 Liège
tél. 32(0)4 344 65 60 - fax 32(0)4 343 77 50
juillet 1998
9342

Le commentaire de littérature générale et comparée de textes français ou étrangers est pratiqué tout au long du parcours universitaire de lettres modernes. Ce livre voudrait présenter cet exercice délicat avec la rigueur nécessaire, sans renoncer aux élargissements culturels et intertextuels qu'il appelle.

À partir d'exemples développés, l'ouvrage définit la spécificité de ce commentaire composé, en indique les difficultés et les différentes façons de les surmonter, avant d'exposer une méthode pour l'organiser et le rédiger. Sont ensuite proposés des commentaires adaptés aux divers moments du cursus universitaire, du premier (DEUG) au deuxième cycle (licence) et à l'agrégation. Chemin faisant, le commentaire comparé est également présenté en détail, car il relève de ce même esprit généraliste et comparatiste, refusant de séparer l'étude des relations existant entre des œuvres ou des littératures différentes d'un art de la composition claire et fidèle au texte.

Pierre Brunel est professeur de littérature générale et comparée à l'université de Paris-IV et membre de l'Institut universitaire de France (chaire de littérature comparée). Il a publié La Dissertation de littérature générale et comparée (Armand Colin, 1996).

Jean-Marc Moura, professeur de littérature générale et comparée à l'université de Lille-III, est l'auteur de La Littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle (Champion, 1998).

ISBN 2-200-21881-8



9 782200 218812