

NOTES DE LECTURE (*THÉÂTRES DU MONDE* N° 26)

Jean RACINE, *Athalie*, 1691

Jean Racine est un mentaliste spiritualiste. Il croit en la spiritualité mentale de l'homme, en sa force créatrice et libératrice quand cette spiritualité mentale est dirigée vers un objectif émancipateur qui dépasse l'échelle humaine de qui porte cette spiritualité, et c'est ce dépassement qu'il appelle Dieu, c'est cette spiritualité mentale humaine qui dépasse les limites matérielles de l'individu et même de l'espèce qui font que l'homme peut directement matérialiser les forces de cette spiritualité mentale qui, par là-même, en devient divine. L'important, ce n'est pas que Dieu existe, mais que dans ma spiritualité mentale, je saisisse ce dépassement, cette dimension supérieure pour que Dieu se réalise en moi et par moi et que je devienne son agent, son messager, son soldat même, voire son guerrier.

Athalie est l'histoire d'un épisode qui correspond totalement à cet engagement janséniste de Racine. Athalie, reine de Judée d'origine sumérienne et pratiquant la religion de Baal, a épousé le roi de Judée, juif bien sûr. Un jour, son dieu lui a inspiré le besoin de purifier son environnement et donc d'exterminer tous les descendants de David dans sa famille, en premier lieu son mari, le père de ses enfants, et ensuite tous ses enfants, plus les oncles, les neveux, les tantes, les nièces et les cousins et cousines, au point qu'il ne restait plus qu'elle dans cette famille royale de Judée. Un peu de brutalité guerrière tient le peuple juif en respect et soumet tous les autres à un esclavage sans merci. Elle respecte cependant le temple de David et Salomon, le grand prêtre de ce temple, et les Lévites qui le servent. Ce qu'elle ignore, c'est que le fils le plus jeune de son mari assassiné a survécu à ses blessures et a été enlevé par sa nourrice qui l'a remis au temple.

Cet enfant n'apprend la vérité comme tous les autres autour du grand prêtre, de son épouse et de la nourrice, que quand Athalie, perturbée par un rêve qui lui a révélé le danger qu'un enfant lui faisait courir et après avoir reconnu cet enfant dans ce fils d'elle qui a survécu sans qu'elle le sache, exige qu'on lui remette l'enfant pour simplement l'exterminer, dans un raffinement qu'on peut imaginer. L'enfant est alors couronné et cela crée un renversement, car les rois des tribus d'Israël se rebellent alors et soutiennent le nouveau roi. La reine Athalie a été attirée dans le temple par sa cupidité, sa stupidité aussi, le piège se referme et elle finira exécutée.

Racine utilise cet épisode biblique pour renouer la descendance de David sans laquelle il n'y a pas de Jésus, et ainsi l'exprime le Juif Abner qui sert Athalie comme chef de ses armées :

Ce roi fils de David, où le chercherons-nous ?
Le ciel même peut-il réparer les ruines
De cet arbre séché jusque dans ses racines ? (Acte I, scène 1)

Joas, ce fils qui a survécu au massacre, est alors le lien nécessaire entre David et Jésus. Le récit qui affirme que Dieu seul gouverne le destin des hommes et que ses desseins sont impénétrables devient alors la preuve fondée dans la foi, la conviction qui n'a rien de rationnel mais tout de surnaturel, que Jésus est bien le descendant de David par la décision de Dieu lui-même. Dieu a choisi la lignée ininterrompue de David, et sauvée en cela par Joas, pour investir son fils et sa mission. Mais Racine est au courant des trois cultures qui s'affrontent et, derrière elles, des trois religions qui s'affrontent aussi. D'une part, la religion de Baal, sumérienne ou babylonienne, d'Athalie. D'autre part, la religion juive de Joas et Joad, le grand prêtre, des Lévites et des Juifs des douze tribus. Enfin la religion de Nabal, le conseiller, comprenez l'esclave personnel, de Mathan, ce juif qui est devenu le prêtre du temple de Baal auprès d'Athalie. Nabal se définit ainsi :

Pour moi, vous le savez, descendu d'Ismaël,
Je ne sers ni Baal, ni le Dieu d'Israël. (Acte III, scène 3)

Cette religion est celle d'Ismaël, le fils qu'Abraham a eu de son esclave arabe Hagar, un fils en rien né de l'amour mais seulement de la dépendance. Ce fils Ismaël est bien sûr l'ancêtre de tous les Arabes qui, au VII^e siècle, développent à partir de cet héritage l'Islam et le Coran sous la maîtrise de Mahomet. Ces trois cultures : celle des Zoroastriens descendus du plateau iranien et qui vont devenir les Indo-Européens est ici représentée par Baal et Athalie ; celle des Arabes, qui deviendra l'Islam, est représentée par Nabal, un esclave lui-même ; et enfin la religion juive représentée par Joad et Joas. On

remarquera que la religion de Baal disparaîtra et que, beaucoup plus tard, les Indo-Européens en premier lieu développeront à partir de la religion juive la troisième (deuxième chronologiquement) religion à base sémite, la religion chrétienne qui sera aussi vue comme une trahison par les Juifs du Temple. On voit alors que le message de Jean Racine est certes que Joas sauvé par le grand prêtre du temple de Salomon relie la chaîne qui permet à Jésus de descendre de David, mais aussi ce grand prêtre contient en lui ce qui causera le supplice de Jésus, ainsi exprimé par Joas confronté à Athalie :

JOAS : Vous ne le priez point. [mon dieu]

ATHALIE : Vous le pourrez prier.

JOAS : Je verrais cependant en invoquer un autre.

ATHALIE : J'ai mon dieu que je sers ; vous servirez le vôtre.

Ce sont deux puissants dieux.

JOAS : Il faut craindre le mien ;

Lui seul est Dieu, madame, et le vôtre n'est rien. (Acte II, scène 6)

Quand cela est dit, tout est dit. Le Dieu des Juifs seul est dieu et donc le Dieu de Jésus, qui est Juif mais non orthodoxe et non soumis aux grands prêtres du Temple de Jérusalem, ne saurait être quoi que ce soit, ne saurait être que rien. Il n'y a pas à frémir devant cet antisémitisme hébraïque de Jean Racine. L'antisémitisme était monnaie courante à l'époque et d'ailleurs pogromes et ghettos quotidiens aux mains des Chrétiens.

Cette pièce cependant est presque devenue marginale à cause de ce conflit d'intérêts avec le monde moderne qui condamne aujourd'hui l'antisémitisme sans voir que les Arabes étant des Sémites comme les Juifs, tout anti-islamisme ou anti-arabisme sont nécessairement des antisémitismes.

Jouer une telle pièce est jouer avec le feu, mais ne pas la jouer est une censure culturelle. Surtout qu'en plus le style de Jean Racine, sa langue poétique sont probablement à leur plus haut niveau dans cette pièce tardive, d'autant plus tardive qu'elle est son testament.

J'ai vu il y a longtemps une *Bérénice* absolument sublime par Daniel Mesguich (qui est juif) et je crois qu'on devrait lui souffler *Athalie*. Il est le meilleur metteur en scène pour la langue de Racine et en plus il a un sens des contradictions mentales chères à Racine, ce qui donne des résultats de direction d'acteur parfois absolument étonnants.

Jacques COULARDEAU

Quelques publications récentes de nos rédacteurs :

Marc Lacheny, *Littérature « d'en haut », littérature « d'en bas » ? La dramaturgie canonique allemande et le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy*, Berlin, Frank & Timme, coll. « Forum: Österreich », 2016, 351 pages.

Marc Lacheny se livre ici à une réflexion approfondie sur la notion de genre littéraire, concernant en particulier la littérature « d'en haut » et celle « d'en bas », c'est-à-dire, d'une part, la littérature reconnue, dite « classique », et, d'autre part, les productions populaires, souvent désignées de façon péjorative sous le terme de paralittérature, œuvres méprisées et exclues des histoires littéraires. Démontrant que le terme de « classique » renferme diverses réalités, acceptions et critères évoluant au fil du temps, et que des auteurs méconnus de leur vivant faisaient parfois l'objet d'une réhabilitation posthume, il constate qu'il existe des processus complexes et souvent mystérieux de canonisation, décanonisation et reCanonisation, processus qu'il s'efforce de décrypter.

Cette analyse subtile et originale porte sur la littérature populaire viennoise des XVIII^e et XIX^e siècles, mais également sur Goethe et Schiller, références obligées des hommes de lettres autrichiens, que ce soit pour les imiter ou les pasticher. Sont également mis à contribution les travaux de Mikhaïl Bakhtine pour mieux identifier les sources du grotesque et les composantes carnavalesques dans les pièces autrichiennes. Cette étude claire et bien structurée, ponctuée de conclusions partielles, balaie donc un large spectre littéraire et traite d'un sujet particulièrement captivant. Elle témoigne de la

remarquable érudition de son auteur qui évoque non seulement une série d'écrivains marquants, mais aussi de très nombreux critiques littéraires. Divisée en trois parties, elle s'articule selon une progression allant de la littérature classique à la difficile réhabilitation de Nestroy de nos jours.

Dans un premier temps, Marc Lacheny passe en revue diverses prises de position par rapport au théâtre populaire viennois. Il s'intéresse spécialement à la figure du Hanswurst, tel qu'il s'est d'abord incarné dans les représentations improvisées de l'acteur Josef Anton Stranitzky qui a créé et interprété cette figure comique au nom parlant de « Jean-Saucisse ». Hérité du Polichinelle italien, ce personnage incarne un type de paysan fruste et grossier, « transporté dans la haute société, où il sème le trouble et la confusion » (27) par ses propos prosaïques, voire licencieux, exprimés sous forme dialectale. Sorte d'emblème du théâtre populaire viennois, il a été en butte à de cinglantes attaques, en particulier à celles de Gottsched, représentant de l'*Aufklärung* et théoricien dramatique, grand pourfendeur du genre populaire et défenseur d'un théâtre allemand fondé sur l'imitation du modèle classique français. Cette réprobation à l'encontre du théâtre de divertissement viennois, « au nom de la vraisemblance, de la raison, de la morale et de l'esthétique » (33), se retrouve également dans le « josphisme », variante autrichienne de l'*Aufklärung*, jusqu'à ce que le grand philosophe allemand des Lumières, Lessing, réhabilite le Hanswurst et Arlequin dans sa *Dramaturgie de Hambourg*, ouvrage d'analyse du théâtre, violemment opposé aux recommandations de Gottsched concernant l'imitation française.

Marc Lacheny a donc consacré un volet conséquent et bien étayé de son travail aux théories dramatiques de l'époque, et aux polémiques et affrontements qu'elles ont déclenchés. Il examine également les rapports qu'entretiennent Goethe et Schiller avec le théâtre populaire. Selon lui, Schiller témoigne peu d'intérêt pour l'univers carnavalesque viennois, car il considère le théâtre comme une « institution morale » (72). Cependant, il aurait pu être intéressant de se pencher davantage sur les pièces schillériennes de jeunesse, très marquées par l'influence du *Sturm und Drang* et présentant également des éléments de farce, en particulier à travers les propos grivois prêtés à certains personnages, comme on peut le constater dans *Les Brigands* ou *Intrigue et amour*.

Concernant Goethe, on ne peut que saluer les analyses de Marc Lacheny. Il entreprend une étude fouillée, novatrice et particulièrement convaincante de l'influence du Hanswurst sur le théâtre goethéen, non seulement à travers des pièces qui lui sont explicitement consacrées, comme *La Noce de Hanswurst* ou *Le cours du monde*, mais surtout à travers *Faust*, première et deuxième partie. Il se réfère notamment à diverses scènes, en particulier à la *Nuit de Walpurgis* ou au *Prologue sur le théâtre*, ou encore à la scène de la « mascarade » (*Mummenschanz*) dans le *Second Faust*, qu'il décrypte à la lumière d'un grotesque souvent « phallique et érotique » (92), Méphistophélès rappelant, à son avis, le Hanswurst par son goût de la scatologie et son matérialisme. Il s'agit là d'une relecture passionnante de *Faust*, qui révèle des aspects souvent mal connus.

Par la suite, il dresse un bilan exhaustif des réalisations dramaturgiques viennoises, en mettant l'accent sur le phénomène de la parodie. Il s'avère en effet que le théâtre de Goethe et de Schiller a fait l'objet d'abondantes imitations burlesques non seulement de la part d'auteurs mineurs comme Joseph Alois Gleich qui a conçu un *Fiasco, vendeur de Salami* en écho à *La conjuration de Fiesque à Gênes* de Schiller, mais aussi chez Nestroy dont le théâtre se nourrit de citations extraites des pièces de Schiller et utilisées à contre-emploi pour produire un décalage comique. À ce sujet, Marc Lacheny s'interroge avec pertinence sur les objectifs poursuivis par le dramaturge et en arrive à la conclusion qu'il ne s'agissait pas tant pour celui-ci de stigmatiser la grandiloquence de Schiller que de dénoncer la pédanterie et le philistinisme de compatriotes se parant d'une fausse culture classique. En réalité, par cette méthode, Nestroy œuvrait précisément en faveur d'une meilleure connaissance du théâtre classique allemand. Ainsi s'est produite une interpénétration tout à fait originale entre littérature « d'en haut » et littérature « d'en bas » dans le théâtre populaire viennois dont pourtant les critiques littéraires n'ont vraiment reconnu le mérite que très tardivement, à partir des années soixante-dix.

Marc Lacheny nous fait donc pénétrer dans un univers autrichien littéraire foisonnant et bigarré, lieu de rencontre où se heurtent et s'amalgament des tendances contraires, des écrivains a priori très différents. Il brosse un panorama impressionnant de la littérature autrichienne. Nous ne pouvons que recommander cette étude très documentée qui se lit avec un intérêt soutenu tout en se mettant à la portée du lecteur par son style fluide et aisé, ainsi que par sa grande limpidité d'analyse. Complétée par un index des noms propres, une abondante bibliographie et un copieux résumé en

allemand de plus de cinquante pages, elle constituera sans nul doute un ouvrage de référence pour les germanistes des deux côtés du Rhin.

Aline LE BERRE

Aline Le Berre – *Le théâtre allemand. Société, mythes et démythification*. Paris, L’Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2015, 428 pages.

Notre collègue, Aline Le Berre, professeur de langue et littérature germaniques à l’université de Limoges et spécialiste reconnue du théâtre du *Sturm und Drang*, a réuni en un seul ouvrage, assez volumineux (mais qui s’en plaindrait ?), une sélection d’études parues pour la plupart, initialement, au cours des vingt-cinq années écoulées, dans la revue *Théâtres du Monde*, publiée par l’Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle de l’Université d’Avignon et des Pays de Vaucluse. Cet ouvrage comporte vingt et un chapitres répartis en trois grandes parties : « Société et politique », « Amour et morale », « Mythes et croyances ».

Il s’ouvre sur deux chapitres consacrés, l’un à Goethe et l’autre à Schiller. Il se clôt – comme en un chiasme dramatique – sur deux chapitres consacrés, l’un à Schiller et l’autre à Goethe. La boucle est bouclée. Mais entre ces deux moments d’ouverture et de clôture, au cours desquels ces deux étoiles de première grandeur, ces « phares » qui illuminent la scène, se détachent eux-mêmes avec une si grande netteté, nous partons à la découverte de ces dramaturges de moindre notoriété qui, sans avoir en aucune façon démerité, brillent d’une lumière plus pâle et sont restés pour la plupart, pour le grand public non initié, des figures aux contours parfois incertains. Ils cherchent – et trouvent, grâce à Aline Le Berre, – un éclairage dont les a privés, pendant si longtemps, l’ombre portée par les deux grands maîtres du théâtre allemand.

Nous trouvons ici une étude intitulée « Dame ou grisette ? l’impossible apprentissage de la liberté dans *Liebelei* d’Arthur Schnitzler » – étude qui nous introduit dans « la Vienne des années 1900 » –, mais nous avons aussi plaisir à découvrir un Napoléon que nous pensions pourtant assez bien connaître, avec Grabbe, qui nous révèle « la folie du monde dans *Napoléon ou les Cent-Jours* ». Nous sommes invités à participer à « la fête dans *La Visite de la vieille dame* », en compagnie de Dürrenmatt, ou à pénétrer dans le monde de *Kasimir und Karoline*, avec Horváth, qui nous entraîne ici hors des sentiers battus, entre « culture ouvrière et relations amoureuses ». Nous naviguons entre « rêve et réalité » par la grâce de Kleist qui nous plonge dans l’univers de *La petite Catherine de Heilbronn* mais nous sommes soumis aussi à une réflexion sur les rapports entre amour et morale, tels que les expose Lessing, dans *Minna Von Barnhelm*, où sont scrutées les étapes qui mènent de « la faute à l’expiation », ou encore sommes conduits à une interrogation sur les problèmes quasiment insolubles que soulève, sans coup férir, la confrontation entre « esthétique et mariage » dans *L’Irrésolu* de Hofmannsthal. Avec d’autres dramaturges, nous voyons, par exemple, ce qui peut advenir du « théâtre dans le théâtre », du moins d’après l’utilisation qu’en fait Ludwig Tieck dans *Le Chat botté*, et nous assistons au processus de « la démythification de la virilité » dans *Le Précepteur et les soldats* de Lenz ; et puis, au cœur d’une étude sur les mythes et croyances, nous revenons vers Lessing qui sait mettre en valeur « les vertus éducatives de la parole dans *Nathan le sage* ».

On parcourt ainsi la période de l’*Aufklärung*, celle du romantisme et du réalisme au cours du XIX^e siècle, alors qu’est évoquée l’atmosphère belle-époque des années 1900, et que se posent bientôt aussi, dans certaines pièces, des « interrogations sur le national-socialisme ».

Mais on en revient toujours aux maîtres incontestés de ce théâtre, Goethe et Schiller, auxquels Aline Le Berre consacre respectivement six et cinq chapitres, soit à peu près la moitié de l’ensemble. Il leur revient la part du lion, certes, et ce n’est sans doute que justice car si, comme nous le confirme l’auteure elle-même dans son Introduction, « les drames de Goethe et Schiller constituent les piliers de cette étude, [c’est qu’] il s’agit des deux écrivains les plus emblématiques du patrimoine culturel allemand ». On y rencontre donc Goethe (avec *Götz von Berlichingen*) et Schiller (avec *Les Brigands*), jeunes adeptes du *Sturm und Drang*, qui résument l’esprit du temps par la revendication de liberté et qui, dans leurs pièces ultérieures, *Le Grand Cophte* et *Marie Stuart*, se livrent à la satire et à la contestation. Et puis, par ailleurs, *Clavigo* et *Stella* de Goethe, ou *Don Carlos* de Schiller « situent l’amour dans une perspective judéo-chrétienne de faute et d’expiation ». Toujours inspiré par un esprit de rébellion et de contestation, Schiller dénonce, dans *Intrigue et Amour*, « une conception dépassée de la famille patriarcale », conteste le pouvoir politique des petits princes allemands et « fustige le

mythe du père détenteur de toute autorité ». Goethe, de son côté, pose « les grandes questions philosophiques qui tourmentent l'humanité, les notions de fortune et de destin dans *Torquato Tasso* et celle de la fuite du temps, dans *Faust* ».

Aline Le Berre, tout au long de ce parcours, nous conduit ainsi, de pièce en pièce, avec un constant souci de clarté et une perspicacité toujours en éveil – et elle y parvient en dépit de l'ampleur du propos considéré et de la diversité des thèmes abordés –, vers une meilleure compréhension et une caractérisation toujours plus affinée du théâtre de langue allemande. Elle nous permet de « mieux cerner les mentalités, les préoccupations, le courant des idées dans la société allemande de la fin du XVIII^e siècle jusqu'au début du XX^e siècle ».

Surtout Aline Le Berre nous donne le goût d'aller, voire de retourner, vers ce théâtre dont les multiples qualités ne sauraient plus, désormais, être méconnues après la lecture du présent ouvrage. Inciter à pénétrer dans cet univers dramatique, là n'est pas le moindre des mérites de ce livre qui satisfera les spécialistes aussi bien que le grand public, autant dire tous les authentiques amateurs de théâtre.

Maurice ABITEBOUL

Henri Suhamy – *Roméo et Juliette*, Paris, Ellipses, 2015, 305 pages, 12 planches.

Le récent livre d'Henri Suhamy, consacré à Roméo et Juliette, ne se limite pas, loin s'en faut, à l'étude de la célèbre pièce du barde de Stratford – même si un bon tiers de l'ouvrage, tout le chapitre III en fait (pages 87 à 175), traite du *Roméo et Juliette* de Shakespeare. Henri Suhamy dresse, avec l'érudition qui lui est coutumière, un état du texte et des premières représentations, étudie le développement dramatique et « le double mécanisme tragique » de la pièce, explore longuement la psychologie des personnages et analyse avec pénétration, de manière lumineuse, les principaux thèmes, tous tournant autour du thème central, celui des amours contrariées (« l'amour et la beauté », « l'amour et la haine », « l'amour, la mort et le suicide héroïque »).

Henri Suhamy rappelle, pour commencer, quelles sont les origines du mythe (chapitre I) et examine les différentes versions italiennes et leurs adaptations (chapitre II), évoquant notamment l'importance d'auteurs tels que Luigi da Porto, Matteo Bandello, Pierre Boaistuau ou Arthur Brooke. La pièce de Shakespeare elle-même, nous venons de le signaler, occupe une place importante dans le livre (chapitre III). Il poursuit en recensant la postérité de Roméo et Juliette (le mythe) à travers éditions, traductions, adaptations ou représentations théâtrales, depuis les premières heures de sa notoriété en Angleterre, puis en pays de langue anglaise, puis encore son arrivée sur le Continent, jusqu'à ce qui devient, au fil des siècles, et se révèle finalement avec « les tendances modernes et contemporaines, « la période du triomphe mondial » (chapitre IV). Les trois derniers chapitres sont consacrés à la permanence de Roméo et Juliette dans les arts : musique et danse, tout d'abord (chapitre V), l'opéra de Gounod, la *symphonie dramatique* de Berlioz (sans oublier une *ouverture fantaisie* de Tchaïkovski) et le célèbre ballet de Prokofiev en constituant d'éminents morceaux de bravoure ; peinture, dessin, sculpture ensuite (chapitre VI) ; théâtre et cinéma pour finir (on ne peut manquer d'évoquer ici l'influence du mythe sur le film qui popularisa la musique de Leonard Bernstein : *West Side Story*) (chapitre VII).

L'étude est complétée par une série d'éléments bibliographiques d'importance (documents sur la pièce de Shakespeare, traductions en français, éditions bilingues, ouvrages critiques et informatifs, etc.), par un *Index nominum* et un *Index rerum*, précieux outils pour tout lecteur soucieux d'approfondir sa lecture. Il convient d'ajouter qu'une vingtaine d'illustrations sur papier glacé, reproduisant, entre autres, des dessins ou tableaux de Francesco Hayez (1823), de Delacroix (1846), de Ford Madox Brown (1867) ou de Frank Bernard Dicksee (1884), agrémentent cet ouvrage, par ailleurs toujours écrit avec clarté et élégance. Henri Suhamy, spécialiste reconnu de Shakespeare et du théâtre élisabéthain, offre ici à son lecteur une mine d'informations précieuses et ouvre de larges perspectives au lecteur passionné par le mythe de Roméo et Juliette.

Maurice ABITEBOUL

Jean-Pierre Mouchon – *Une basse française d'exception : Marcel Journet*. Paris, Éditions Édilivre, 2015, 2 vol., tome I : 314 pages ; tome II, 446 pages.

Après une étude très fouillée sur le ténor Léonce Escalaïs parue en 2014 (et dont nous avons rendu compte dans le numéro 25 de *Théâtres du Monde*), Jean-Pierre Mouchon, spécialiste reconnu (entre autres choses) du genre opératique, nous propose aujourd'hui une étude magistrale sur la basse Marcel Journet, œuvre qui se présente en deux épais volumes.

Le premier tome de ce travail, qui s'appuie sur une solide documentation, est consacré à la vie et à la carrière de Marcel Journet et fournit, outre des comptes rendus et des lettres qui apportent un éclairage indispensable au lecteur, une liste des enregistrements du chanteur et une iconographie abondante qui nous aide à pénétrer dans cet univers magique qu'est le monde de l'opéra. Le second tome, d'une grande richesse et qui témoigne d'un souci du détail particulièrement scrupuleux, fournit une chronologie quasi exhaustive de la carrière de Journet, à laquelle s'ajoutent, pour le plus grand profit des spécialistes, photos, reproductions d'affiches, programmes et coupures de presse. Un index onomastique et une bibliographie substantielle complètent cet épais ouvrage qui ne manquera pas de passionner les fervents du *bel canto*.

Après avoir évoqué, avec empathie, l'enfance et les débuts de Marcel Journet (1868-1900) – et ce malgré le peu de documents disponibles sur cette période de la vie du chanteur –, Jean-Pierre Mouchon retrace les étapes successives de cette carrière hors du commun : Journet nous entraîne, au fil des tournées qui s'enchaînent, entre Londres et New York (1900-1908). Il nous conduit ensuite à l'Opéra de Paris et en province (1908-1914) et, pendant la Grande Guerre, à Monte-Carlo et en tournées en Amérique du Nord et du Sud et en Espagne (1914-1919). Ce sont enfin les années d'après-guerre (1919-1933) qui le voient se produire sur les plus grandes scènes du monde (à Paris, à Monaco mais aussi à Londres, à Budapest, en Italie, en Espagne, en Hollande, en Belgique, en Allemagne et même à Buenos-Aires). Il meurt en 1933, après de nombreuses prestations fournies pendant plusieurs mois au cours de cette même année.

C'est à un vrai travail d'érudit que nous devons ici cette biographie, qui a nécessité de la part de son auteur recherche patiente d'archives et de documents d'époque, consultations minutieuses et reconstitution d'un itinéraire parfois difficile à baliser. Mais le résultat apportera sans aucun doute à tout lecteur averti de grandes satisfactions.

Maurice ABITEBOUL

Maurice Abiteboul, *L'Humeur vagabonde, entre silence et promesse* (Saint-Denis, Éditions Édilivre, 2015, 119 pp.).

Ce recueil de poèmes est un diptyque qui contient deux publications précédentes de Maurice Abiteboul, *Le Livre du silence* et *Le Livre des promesses*, parues chez Édilivre en 2015. L'auteur a voulu ainsi réunir ces deux volets pour offrir au lecteur la possibilité de mieux comprendre le cheminement de sa pensée, d'une grande portée métaphysique, en s'appuyant directement sur chacun d'eux afin d'en mieux saisir le sens profond. L'auteur, arrivé à l'âge des questionnements, « où se rejoignent, / en un poignant et secret rendez-vous, / l'espérante jeunesse et la vaine sagesse » (p. 35), a cherché à comprendre le déroulement de la vie. Ainsi, depuis son *Itinéraire bis* (2012), et *Le Temps de toutes les solitudes* (2014), il n'a fait qu'opposer « l'incoercible envie de vivre » (p. 22) à « l'insoutenable lourdeur du néant » (p. 20). Il invoque, comme un leitmotiv, le silence qui, sous des apparences diverses (« mystérieux et ténébreux », « dur », « protecteur », « obscur », « long ») ponctue inéluctablement chaque action, chaque geste de l'existence, comparée à un livre qui retrace ses étapes successives depuis la jeunesse insouciante, avec ses espoirs, ses joies, ses amours (amour de la nature et de la femme), jusqu'au « temps de l'oubli » qui, alors que « nous sommes requis d'exister » (p. 88), peut être un temps tout aussi varié et riche (p. 70), mais, de plus, un temps susceptible de suggérer un espoir après la mort (p. 72, p. 84), une aurore, « un nouvel éveil » (p. 103). Ce silence omniprésent permet tout à la fois d'entendre l'appel de l'univers et de remonter dans ses souvenirs. L'auteur précise d'entrée, pour que nous ne soyons pas trop décontenancés, la signification de ce silence :

C'est le trop-plein d'amour, c'est l'attente,
c'est l'oubli, c'est le rêve,
c'est l'inutilité de l'explicitation,
c'est l'erreur, l'exception,
le refus de tenir parole, à bout de souffle (p. 9).

Au moment où le livre de l'existence se referme, « et, en un long silence, / inaugure l'absence » (p. 57), l'auteur se pose la question de savoir où se trouve la clé du mystère (p. 52). Néanmoins, il n'a pas d'angoisse métaphysique et reste optimiste, en affirmant que « l'atelier du temps » ne se contente pas d'enchaîner les hommes, mais qu'il permet aussi de s'ouvrir sur « les portes de l'audace », « sur le début d'un matin », sur « la chaleur d'un soleil » (p. 103), « sur l'horizon des possibles », comme il le dit lui-même en quatrième de couverture :

Quand nous aurons trouvé (ou pas) la clé
de l'énigme,
et que nous en aurons fini avec nos peurs,
quand nous aurons refermé le livre
des questions sans réponse et l'aurons,
joyeusement, jeté aux orties,
il sera temps de respirer un air plus pur.

Jean-Pierre MOUCHON