Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (1992)

Heft: 15

Artikel: Le chant de l'oiseau blessé : contribution à l'étude des littératires européennes du XIXe siècle

Autor: Faudemay, Alain

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006623

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Alain Faudemay

LE CHANT DE L'OISEAU BLESSÉ: CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DES LITTÉRATURES EUROPÉENNES DU XIXe SIÈCLE

Introduction

· Le chant printanier.

Au commencement était le printemps. Mai, l'amour, la joie. On ne s'étonne pas de retrouver l'oiseau printanier au début d'un texte romantique situé au Moyen Age, comme *Die Chronik des fahrenden Schülers* de Brentano[1]. Mais ce lieu commun de la poésie médiévale[2] se rencontre aussi chez Coleridge[3], Baudelaire[4], Ibsen[5] ou Tchekhov[6].

Abréviations utilisées:

tr. fr.: traduction française;
Pl.: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris;
Rom. all.: Romantiques allemands.

(N.B. Lorsque nous ne précisons pas l'éditeur ou le traducteur pour la traduction indiquée, il s'agit d'une traduction que nous proposons au lecteur.)

1 Brentano, *Die Chronik des fahrenden Schülers*, 1ère phrase, München, 1883, p. 1 (tr. fr. Rom. all. 1973, Pl., t. II, p. 169).
2 Cf. Pastourelles, I, Poèmes anonymes, I, *Le Châtelain de Coucy*, I et II etc. in «Poètes ... du Moyen Age», Pl., 1952, pp. 829, 837, 873-4, etc.
3 *The Rime of the Ancien Mariner*, part. V, v. 358 et sq., «Sometimes a-dropping from the sky [...]», in *Poetical Work*, Oxford University Press, 1989, p. 200.
4 *Les Fleurs du Mal*, I, *Bénédiction*, v. 28 («gai comme un oiseau des bois»).
5 *The Wild Duck*, act II, Everyman's library, translated by R. Farquharson Sharp and E. Marx-Aveling, revised by T. and L. Hannas, 1988, p. 101 («She is as happy and careless as a bird, singing about the house»).
6 *La Mouette*, acte IV, Pl., t. I, tr. fr. E. Triolet, p. 347 («le matin en me réveillant je me mettais à chanter [...]»; Russky Yazyk Publishers, Russian Reader with explanatory notes in English, Moscow, 1989, p. 74).

· L'oiseau blessé; l'animal blessé, l'arbre blessé.

Or, chez ces écrivains, le motif plus ancien de l'oiseau printanier coexiste avec un autre motif tout contraire, celui de l'oiseau blessé. Ce thème que l'on trouve rarement dans la littérature antérieure (par exemple dans *L'Oiseau blessé d'une flèche* de La Fontaine[7]) se répand dans la littérature du XIXe et du début du XXe au point d'en devenir un des sujets favoris. Il n'occupe parfois qu'une phrase, voire une proposition ou un syntagme, mais stratégiquement essentiels; ainsi les premiers vers de *La Maison du Berger* («Si ton coeur gémissant du poids de notre vie / Se traîne et se débat comme un aigle blessé»[8]) ou la fin d'un poème en prose de Tourguéniev («Seulement, au fond de ses yeux qui s'éteignaient, on voyait quelque chose battre et trembler, telle l'aile brisée d'un oiseau blessé à mort»[9]). Parfois, il concerne toute une partie de l'oeuvre: ainsi dans *The Rime of the Ancient Mariner* de Coleridge, *La Nuit de Mai* de Musset ou tel poème du Roumain Eminescu[10]. Parfois encore, il donne son titre à l'oeuvre et la commande toute entière: ainsi dans *L'Albatros* de Baudelaire, *La Gaviota* de Fernan Caballero, *Le Canard sauvage* d'Ibsen, *Le Pélican* de Strindberg, *La Mouette* de Tchekhov ou *The Canary* de Katherine Mansfield.

Dans les deux premiers exemples cités, ou encore chez Musset et Baudelaire, l'oiseau sert de comparant; dans d'autres exemples, le comparant peut se développer au détriment du comparé, au point que le

7 C'est la fable 6 du livre II (Pl., 1991, p. 77).
Brigitte Level rappelle «le cygne transpercé choisi par Louise de Savoie lors de son veuvage» comme blason au château de Blois (*Le Poète et L'Oiseau,* Paris, Klincksieck, 1975, ch. III p. 108 et note 38 p. 132).

8 Dans *Les Destinées*, Pl., 1986, p. 119. On trouve déjà une comparaison analogue dans le 3e chant d'*Eloa,* aux v. 64 et sq. (*Poèmes antiques et modernes*, Pl., p. 28: «L'Espagnol a blessé l'aigle des Asturies ... Hérissé, l'oiseau part [...] Tel, [...] L'ange maudit pencha sa chevelure noire»).

9 Tourguéniev, «Poèmes en prose», *A quoi penserai-je?*, éd. bilingue Orphée/La Différence, trad. de Ch. Salomon, revue et présentée par A. Zviguilsky, Paris, 1990, pp. 120-1 (cf. aussi, sur ce même motif, *Les Perdrix*, pp. 170-1 et *Sans nid*, pp. 148-9).

10 Eminescu, «De cîte ori, iubito [...]» («Les fois où, mon aimée, à nous deux je repense»), cité et trad. par V. Draganescu-Vericeanu des *Poésies*, Bucarest, éd. Minerva, pp. 70-1. Plusieurs poèmes d'Eminescu évoquent la séparation, l'écoulement du temps et la mort d'un être cher («Loin de toi, près de l'âtre», éd. Minerva, op. cit., pp. 60-1; *O Maman*, éd. Minerva, op. cit., pp. 84-5; «Des flots du temps ...», trad. L. Barral, éd. Librairie Lecoffre, 1934 et «Du sombre oubli ...», trad. L. Barral).

caractère métaphorique de l'oiseau demeure implicite. Souvent, la blessure de l'oiseau est présentée comme une blessure physique, qu'il faut comprendre d'abord en un sens littéral; mais plus d'une fois, quand chez Baudelaire le marin agace avec un brûle-gueule le bec de l'albatros ou quand les canards mordent le vilain petit canard andersénien[11], la blessure physique s'avère insignifiante au regard d'une blessure psychologique plus essentielle mais plus difficile à saisir. Avec sa «cara de vinagre» et sa «voz de pollo ronco» à la fin du livre[12], l'héroïne de Fernan Caballero, la Marisalada, une cantatrice, apparaît vieillie, déchue, désillusionnée, plutôt que «blessée» à proprement parler.

Le thème de l'oiseau blessé pourrait reposer sur une réalité sociologique: celle de la chasse. On se souvient des oiseaux morts d'Oudry et de Chardin, déjà morts, il est vrai, et non plus blessés, à la différence des deux canards sauvages atteints en plein vol dans un tableau de 1908-9 peint par l'Américain Winslow Homer[13]. Mais d'une part, plusieurs de ces oiseaux littéraires ne constituent pas des cibles de chasse habituelles: ainsi l'albatros de Coleridge et de Baudelaire, la mouette de Tchekhov[14]. Ils tirent précisément leur sens de la gratuité apparente du méfait, qui amène à s'interroger sur les motivations de l'agresseur[14bis]. D'autre part, l'oiseau, comme cible de chasse, pourrait n'offrir qu'un exemple parmi d'autres de la destructivité humaine. Les textes, les tableaux nous montrent aussi la biche blessée (Musset[15], Vigny[16]), le buffle blessé

11 Andersen, *Contes*, éd. complète, Paris, Le Mercure de France, 1988, trad. P.G. La Chesnais, p. 258 (dans *Le vilain petit canard*). Cf. aussi *Chez les canards*, ibid., pp. 781-2.

12 Fernan Caballero [Cecilia Böhl von Faber], *La Gaviota*, Barcelona, Ed. Labor, 1972, p. 443 («visage de vinaigre», «voix de poulet rauque»).

13 «Chefs-d'oeuvre de la peinture américaine 1760-1910», Ed. de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1984, n° 110 du Catalogue (ce tableau se trouve à la National Gallery of Art de Washington, il s'intitule *Doublé*).

14 Cf. cependant le *Journal* de James Cook à la date du 24 décembre 1790: «we shot an Albatros», et le tableau de Courbet intitulé «La fille aux mouettes» (Courthion, *Tout l'oeuvre peint de Courbet*, Paris, Flammarion, 1987, n° 421 du catalogue).

14bis Cf. à ce sujet Humphry House: «The shooting of the Albatros comes quite suddenly and unexplained [...]. The Mariner himself never makes any explicit attempt to explain it» (in «The Ancient Mariner», in *Twentieth Century Interpretations of «The Rime of the Ancient Mariner»*, edited by James D. Boulger, Prentice Hall, 1969, p. 57).

15 *La Nuit de Mai*, Pl., p. 307.

16 In *Le Cor*, v. 2, dans les *Poèmes antiques et modernes*.

(Catlin[17]), la truite blessée (Courbet[18]), l'arbre blessé (Théophile Gautier[19], Conrad Ferdinand Meyer[20], Tchekhov[21]). Mais l'oiseau demeure la cible la plus fréquente; et il présente, au sein d'un motif plus vaste, des traits spécifiques, qui justifient qu'on l'étudie séparément.

I. Une ambiguïté du romantisme

· «Libre comme l'oiseau».

L'animal blessé est par là même privé du libre mouvement dont il jouissait dans la nature. C'était une bête sauvage et qui, comme telle, s'opposait aux animaux asservis par l'homme. *La Dame de la mer*, un drame d'Ibsen, oppose ainsi à la carpe de l'étang et aux poissons apprivoisés les bancs de poissons qui connaissent le fjord et la mer[22]. Ellida y évoque les oiseaux de mer et les mammifères marins dont lui parlait «l'étranger»[23], celui qui, semblable à cette faune, se surnommait lui-même «l'homme libre»[24]. Associés au canard sauvage, dans la pièce d'Ibsen qui porte ce titre, les pigeons roucoulent, les poules caquètent[25]: ils incarnent, face à lui, la servitude tranquille de l'animal domestiqué. Au sein de la faune sauvage, ce qui représente superlativement la liberté, c'est l'envol.

Libre ciel, libres oiseaux: à qui mieux mieux, nous dit Leopardi «per lo libero ciel fan mille giri»[26]. Tous ceux que libère des conventions et

17 Cité dans «Chefs d'oeuvre de la peinture américaine», *op. cit.*, n° 108.

18 Courthion, *op. cit.*, n° 803 et 874 du catalogue. Il n'est pas sans intérêt pour notre sujet que le fameux *portrait d'homme* de Courbet intitulé *L'homme blessé* ait d'abord été conçu comme un autoportrait dans une pose amoureuse (Courthion, n° 45 du catalogue).

19 Cf. *Le Pin des Landes* dans *España*.

20 Cf. le poème intitulé *Der verwundete Baum*, Leipzig, Haessel, 1920, p. 49.

21 Cf. *Oncle Vania*, acte III, Pl., p. 390 et *La Cerisaie*, acte IV, Pl., tr. fr. E. Triolet, p. 560 (texte russe, *op. cit.*, p. 100 et p. 210).

22 *The Lady from the sea*, act III, Everyman's Library, 1988, pp. 199-200 (même volume que *The Wild Duck*).

23 *Ibid.*, act II, p. 193.

24 *Ibid.*, act II, p. 193 (cf. aussi act V, p. 239).

25 *The Wild Duck, op. cit.*, act III, p. 111.

26 Dans *Il passero solitario*, v. 9-10, in Leopardi, *Canti*, Milan, Garzanti 1981, p. 111 («à travers le libre ciel font mille tours»).

des contraintes sociales leur humeur «poétique», tous ceux qui, poètes ou héros, se portent à l'avant-garde de la grande exigence romantique de liberté, pourront avoir vocation ailée. «Frei sei'n, wie Schwalben, die Dichter»[27], «frei [...] wie der Vogel im Walde»[28]. Liberté proverbiale de l'oiseau, en allemand, liberté proverbiale de l'air, en français: c'est la même liberté, celle de l'espace infini et de la créature ivre de mouvement qui sans fin le parcourt.

· La cage et la prison.

Or la liberté de l'oiseau nous éloigne, moins qu'on ne pourrait le penser, de la blessure. «Wie ein Vogel, der aus seinem Käfig ausreisst», précisent les frères Grimm[29] et Eichendorff[30]. La liberté, comme le bonheur, ne se mesure pleinement que de loin, lorsqu'on en est privé; ou tout au moins, lorsque loin d'en jouir comme d'une évidence, on doit en faire l'apprentissage au travers des épreuves de la servitude.

«O Freiheit, goldne Freiheit, wer schätzt dich mehr als der, der im Käfig sitzt, sind seine Stäbe auch von Gold?»[31]. L'oiseau souffre dans sa cage, l'homme dans sa prison comprend cette souffrance, à moins qu'il ne souffre à l'inverse, par contraste, à la pensée du libre oiseau dont il écoute le chant d'au-delà des murs. Silvio Pellico, dans *Le mie prigioni*, ne mentionne que fugitivement les «colombi indipendenti»[32] qu'il aper-

27 Hölderlin, *Die Wanderung*, éd. bilingue Aubier, trad. G. Bianquis, pp. 374-5 («Que les poètes sont libres comme l'hirondelle»).

28 La Motte Fouqué, *Undine*, neuntes Kap., Reclam, 1990, p. 48, tr. fr. J. Thorel, Pl., Rom. all., t. I, p. 1390 («libre comme l'oiseau dans les bois»).

29 Brüder Grimm, *Hänsel und Gretel,* in *Kinder- und Hausmärchen,* München, Winckler Verlag, 1984, p. 124, tr. fr., Pl., Rom. all., t. II, p. 854 («pareil à l'oiseau qui s'échappe d'une cage», tr. Y. Delétang-Tardif).

30 Eichendorff, *Aus dem Leben eines Taugenichts,* in *Sämtliche Erzählungen,* Reclam, 1990, p. 107, tr. fr., Pl., Rom. all., t. II, p. 975 («comme un oiseau qui s'échappe de sa cage», tr. R. Laureillard, cf. aussi ch. IX, Reclam, p. 171: «ein Vogel, der aus jedem Käfig ausreisst, sobald er nur kann», tr. fr., *op. cit.*, p. 1031).

31 E.T.A. Hoffmann, *Prinzessin Brambilla*, fünftes Kap., Reclam, 1989, p. 103 (tr. fr., Pl., Rom. all., t. I, p. 1056: «O liberté, adorable liberté, qui pourrait mieux t'apprécier que celui qui est enfermé dans une cage, même si elle a des barreaux d'or»; «goldne», que A. Dietrich rend par «adorable», signifie «dorée»).

32 Silvio Pellico, *Le mie prigioni*, cap. XXXIV, in *Opere scelte*, a cura di Carlo Gurto, Torino, UTET, 1954, p. 455.

çoit de la prison des Plombs, à Venise; des fourmis, une araignée[33] l'occupent bien davantage. Mais le plus souvent, libre ou encagé, l'oiseau est privilégié pour rappeler au héros romantique son expérience de la geôle: c'est le captif de Pouchkine, qui s'identifie à l'aiglon secouant dans sa cage ses ailes impuissantes[34]; c'est Fabrice, dans *La Chartreuse de Parme*, observant la volière de Clélia alors qu'il est lui-même «étroitement resserré dans une petite cage»[35]; c'est Consuelo, dans le roman de George Sand, apprivoisant l'amical rouge-gorge avant de lui rendre sa liberté[36], c'est, plus tard encore, Verlaine, écoutant la plainte de l'oiseau dans un poème de *Sagesse* écrit en prison[37].

L'opposition entre un temps premier, qui est celui de la liberté, et un temps ultérieur qui inflige la blessure en même temps que la servitude, anime encore, à là fin du siècle, l'oeuvre de Tchekhov. Le motif de la cage, dans *Platonov* (la première pièce du dramaturge russe) rappelle sans doute encore malicieusement la captivité amoureuse, comme les cages de Clélia dans *La Chartreuse de Parme*. Le héros répare une cage, nous apprend sa femme Sacha, car «la cage s'est cassée, et le rossignol se serait envolé»[38]. Qui est l'oiseleur, qui est le captif, du Don Juan veule et des femmes éperdues qui désirent en vain se l'attacher? Une telle incertitude se dissipe dans *La Mouette*: l'oiseau, ce ne peut être ici Trigorine, mais Nina; l'écrivain cependant lui «prend» la vie non pas au sens où Tréplev tuait la mouette, mais en la rendant amoureuse, et, du même coup, dépendante: auparavant, elle était «heureuse et libre comme une mouette»[39]. Les pièces suivantes poursuivent l'opposition: la cham-

33 Id., cap. XXVI, p. 439.

34 Pouchkine, *Le Captif*, in *Oeuvres poétiques*, Lausanne, L'Age d'Homme, t. I, 1981, p. 53 (cf. aussi le poème suivant, qui s'intitule *L'Oiseau*).

35 In 2e partie, ch. XVIIIe, Stendhal, *Romans*, Pl., t. II, p. 323.

36 G. Sand, *La comtesse de Rudolstadt*, ch. XIX, in *Consuelo*, t. 2, Paris, Ed. de la Sphère, 1979, p. 144.

37 Verlaine, *Sagesse*, Fribourg, Ed. universitaires, 1983, p. 237 (III, 6, «Le ciel est, par-dessus le toit [...]», v. 7 et 8).
L'Albatros de Baudelaire nous fait assister à la capture des oiseaux: les hommes d'équipage les «prennent» et les «déposent». Le poème suivant décrit le mouvement inverse: heureux, nous dit *Elévation*, «Celui dont les pensers, comme des alouettes, / Vers les cieux, le matin, prennent un libre essor». Un recueil architecturé comme *Les Fleurs du Mal* peut jouer sur le contraste entre les deux poèmes successifs.

38 *Platonov*, I, 5, in Tchekhov, Pl., tr. E. Triolet, t. I, p. 27.

39 *La Mouette*, acte II, in Tchekhov, Pl., t. I, p. 322 (texte russe, Russky Yazyk Publishers, with explanatory notes in English, Moscow, 1989, p. 57) (cf. acte III, Pl., pp. 329-30, acte IV, Pl., p. 349).

bre de l'Oncle Vania contient «une cage avec un sansonnet»[40], mais l'oiseau captif, autant que l'oncle, ce pourrait être Eléna Andreévna, mariée au vieux professeur vaniteux et grincheux; «elle lui a donné sa jeunesse, sa beauté, sa liberté [...]»[41]. Et *Les trois Soeurs* pièce de l'envol rêvé, impossible, et des aspirations détruites, retrouve tout naturellement l'image romantique du prisonnier et de l'oiseau; un ministre condamné à la suite de l'affaire de Panama tenait, nous raconte Verchinine, son journal de captivité; «avec quelle ivresse, quelle exaltation il parlait des oiseaux qu'il voyait par la fenêtre de la prison et qu'autrefois, ministre, il ne remarquait pas. Maintenant que le voilà de nouveau en liberté, tout comme avant, il ne remarque évidemment plus les oiseaux»[42].

· La «solitude aérienne»[43].

Le libre envol de l'oiseau rejoint, dans l'oeuvre de Tchekhov, un autre grand motif de la littérature romantique, le motif de l'oiseau migrateur[44]. Condamné à l'errance, celui-ci peut voir parfois sa libre curiosité de voyageur devenir incapacité de se fixer, et se muer en malédiction; dans un récit d'Achim von Arnim, *Isabelle d'Egypte*, le nomadisme des tziganes, peuple persécuté, rappelle l'itinérance des oiseaux[45]. Nina, la mouette de Tchekhov, une fois désaxée par le grand vent de l'amour, ne peut plus demeurer en place; elle se compare aux «errants sans abri»[46]; «si je pouvais me reposer ... me reposer!» répète-t-elle[47].

40 *L'Oncle Vania,* acte IV, in Tchekhov, *op. cit.*, p. 400 (texte russe, *op. cit.*, p. 108).
41 Id., acte I, p. 363 (texte russe, *op. cit.*, p. 82).
42 *Les trois Soeurs,* acte II, in Tchekhov, *op. cit.*, p. 452 (texte russe, *op. cit.*, p. 140).
43 Cf. *La Chartreuse de Parme*, 2e p., ch. XVIII, Pl., t. II, 1952, p. 312.
44 Les cigognes migratrices sont évoquées dans *Les trois Soeurs* (acte II, Pl., *op. cit.*, p. 449; cf. aussi acte IV, p. 478) (texte russe, *op. cit.*, pp. 138 et 158). Elles sont les héroïnes d'un des *Contes* d'Andersen (cf. *Les Cigognes*, Mercure de France, *op. cit.*, p. 190). Le voyage des oiseaux vers les pays chauds est également exalté au début de la *Chronik des fahrenden Schülers* de Brentano (2e phrase du texte, *op. cit.*, p. 1, tr. fr., Rom. all., Pl., t. II, p. 169), dans *Undine* de La Motte Fouqué (p. 77; tr. fr., Rom. all., Pl., t. I, p. 1419), dans un des *Waldlieder* de Lenau (éd. bilingue, Aubier, pp. 350-1).
45 Arnim, *Isabella von Ägypten*, éd. bilingue, Paris, Aubier, 1950, pp. 296-7.
46 *La Mouette*, acte IV, in Tchekhov, *op. cit.*, p. 347 (texte russe, *op cit.*, p. 74).
47 Id., p. 348 (texte russe, *op. cit.*, p. 75).

Le caractère étranger du pays où se réfugie l'oiseau migrateur contribue à sa solitude. Aussi Musset peut-il qualifier de «triste» «l'oiseau de passage» dans *La Nuit de décembre*[48]. Pourtant, la solitude de l'oiseau n'est pas toujours négative. Lorsque l'imaginaire choisit l'oiseau de proie et déploie la vaste envergure d'un aigle, d'un vautour ou d'un condor, la solitude règne sur ce dont elle s'écarte et s'enivre narcissiquement d'elle-même. La blessure, lorsqu'elle a lieu, vient-elle châtier le narcissisme? Assurément dans le passage de *Maler Nolten* de Mörike où «ein beschämender Vorwurf» nous amène à contempler notre propre douleur, «dem Raubvogel gleich, den in der kühnsten Höhe ein Blitz berührt hat»[49], mais c'est moins explicite pour tous les aigles blessés au destin napoléonien, qui jalonnent la littérature de Hugo[50] à Ibsen[51]. Dans la première partie de *Le Rouge et le Noir,* Julien Sorel voit un épervier planer au-dessus des rochers. Quoique le rapace soit comparé à Napoléon, aucun coup de feu, aucune foudre ne vient rompre la sereine supériorité de l'oiseau. «L'oeil de Julien suivait machinalement l'oiseau de proie. Ses mouvements tranquilles et puissants le frappaient, il enviait cette force, il enviait cet isolement. C'était la destinée de Napoléon, serait-ce un jour la sienne?»[52].

«Roi[s] de l'azur», «vastes oiseaux des mers»[53], les albatros de Baudelaire jouiraient de ce narcissisme heureux s'ils n'entraient en contact avec l'humanité. La solitude découle ici à la fois de ce que le[54] héros s'isole au-dessus de l'humanité, comme dans le cas de l'oiseau de proie,

48 In Musset, *Poésies,* Pl., p. 315.

49 Mörike, *Maler Nolten,* Zweiter Teil, Reclam, 1987, p. 417, tr. fr. par L. Servicen, Rom. all., Pl., t. II, p. 1484 («un reproche humiliant [...] tel l'oiseau de proie qu'un éclair a foudroyé en plein ciel»).

50 Cf. *Napoléon II,* IV, in Hugo, *Les Chants du crépuscule,* Club français du livre, *Oeuvres complètes,* t. V, p. 410.

51 Cf. *John Gabriel Borkmann,* translated by N. Ginsburg, act II, in *Hedda Gabler and other plays,* Everyman's Library, 1975, p. 173.

52 *Le Rouge et le Noir,* Ière p., fin du chap. X. – Cf. aussi Pl., t. I, p. 284.

53 Cf. *L'Albatros* (*Les Fleurs du Mal,* II), v. 6 et v. 2.

54 Le pluriel des deux premières strophes ne doit pas tromper: *L'Albatros* nous fait passer du pluriel au singulier, comme *Le mauvais moine* (IX, v. 6: «Plus d'un illustre moine», v. 12: «O moine fainéant!»), *Les petites vieilles* (XCI, I, v 4: «Des êtres singuliers», III, v. 2: «Une, entre autres»), *Le vieux saltimbanque* (*Le Spleen de Paris,* XIV, 1er §: «les saltimbanques», 6e §: «un vieux saltimbanque»), mettant du même coup en relief le caractère singulier, dans tous les sens de ce terme, du personnage présenté. Le titre implique du reste, comme pour *Le Canard sauvage* ou *La Mouette,* l'unicité de l'oiseau.

et de ce que l'humanité avec laquelle il souhaite malgré tout entrer en contact le rejette. Dans *The Rime of the Ancient Mariner* de Coleridge, à l'amour de l'oiseau pour l'humanité ne répond que la haine du marin, qui tue l'oiseau[55]; le poème de Baudelaire attribue aux albatros des sentiments plus tièdes – ce sont «d'indolents compagnons de voyage», et aux marins des réactions moins violentes – ils se contentent d'agacer le bec de l'oiseau et de mimer sa maladresse. Mais la version atténuée et parodique de Baudelaire aboutit comme le poème de Coleridge à faire de la solitude un substitut malheureux de l'amour.

Paradoxalement, certains textes romantiques voient dans l'oiseau le signe à la fois de la solitude et de l'amour. Le poème de Hölderlin qui s'intitule *Die Liebe* suscite, du sein du froid mutisme hivernal, le bourgeon et l'oiseau: «Oft ein einsamer Vogel singt»[56]; l'amour grandit ainsi, nous dit le poète, «einziggenügsam», «einzig»[57]; cette «autarcie» et cet «isolement», on les aurait crus propres à la solitude, plutôt qu'à l'amour. Dans *Einsamkeit* de Lenau, la solitude est celle de l'amour qui ne trouve d'accueil que dans le silence divin, tandis que la forêt où chante l'oiseau solitaire ne répond pas au coeur et lui oppose le silence du refus[58].

Les quatre *Nuits* de Musset font se succéder, dans le désordre, les quatre saisons. Il n'y a pas, de l'une à l'autre, contraste ou complémentarité, comme, par exemple, entre août et décembre, l'été et l'hiver, mais variations sur un même thème et cheminement vers la réconciliation avec soi-même. Cette réconciliation passe par la reconnaissance de la blessure, qui est représentée dans la première des quatre nuits par le pélican charitable[59]. La muse est à la fois une amante dont est suggérée l'altérité charnelle[60], et un double du poète, spectre nocturne désincarné[61], qui vient, si l'on peut dire, redoubler la solitude. Dans la *Nuit de*

55 Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner*, part I, v. 82 et part V, v. 404-5, *op. cit.*, pp. 189 et 202.

56 *Die Liebe*, v. 12, in Hölderlin, *Poèmes*, coll. bilingue, Paris, Aubier, 1943, pp. 200-1. («Souvent chante un oiseau solitaire»).

57 Id., v. 17-18, *op. cit.*, pp. 202-3.

58 *Einsamkeit*, v. 5 à 13, in Lenau, *Poèmes*, coll. bilingue, Paris, Aubier, 1943, pp. 210-1.

59 *La Nuit de mai*, Pl., 1957, pp. 308-9.

60 Id., p. 305 («Mon sein est inquiet; la volupté l'oppresse»).

61 *La Nuit de mai*, Pl., 1957 («O Muse, spectre insatiable», p. 309; cf. p. 315: «spectre de ma jeunesse»).

décembre, le rôle de la Muse est tenu significativement par la Solitude, qui est masculine par les traits que lui prête le poète[62] et féminine, douée malgré tout d'un début d'autonomie amoureuse, par le genre du mot (le mot «solitude», féminin comme plus loin le mot «vision»[63]). Comme les poèmes évoqués de Hölderlin et de Lenau, ceux de Musset reposent donc sur une interversion ou sur une fusion, paradoxales, de la solitude et de l'amour, qui rendent compte aussi bien du motif de l'oiseau blessé que de l'acte créateur du poète.

· «Libre et solitaire»[64].

Le thème de l'oiseau dans les littératures européennes du XIXe siècle incarne, comme on a pu le constater, tour à tour les aspirations à la *liberté* et les ambiguïtés de la *solitude*. Indépendance et, du même coup, solitude: ce dilemme personnel, fondamental pour l'autobiographie romantique, s'enracine dans les significations nouvelles que les grandes mutations politiques et sociales de la fin du XVIIIe siècle et de la première moitié du XIXe vont conférer à la notion d'*individualité*. Inscrite à la fois dans l'individu et dans la société, une double postulation prolonge, à cet égard, le romantisme bien au-delà de ses limites convenues et caractérise, au moins jusqu'à la première guerre mondiale, tout un aspect de l'individualisme occidental.

Mais la survie, à certains égards, du romantisme, ne rend pas compte à elle seule de la longévité de l'oiseau blessé comme thème, encore très présent dans les années 1880-1900. Il coïncide alors avec l'essor de la «décadence», pour laquelle la société se détruit elle-même par sa propre faute, identifiant ainsi culpabilité et châtiment. Rappelons, en ce qui concerne notre sujet, le rôle qu'y joue, parfois sous le couvert de l'amour,

62 *La Nuit de décembre*, Pl., p. 310 («frère», «jeune homme»).

63 Id., p. 315.

64 Cf. «Me voilà libre et solitaire», in *Le Vin de l'assassin* (*Les Fleurs du Mal*, CVI) et «La solitude est ce qu'elle est, mais quand personne n'exige plus rien de vous, on a sa liberté», in *Orage* de Strindberg (tr. fr., C. G. Bjurström et G. Perros, Paris, Ed. L'Arche, 1984, t. 6, p. 13).

l'autodestruction, ou ce qu'un contemporain de ces années-là appellera bientôt «la pulsion de mort»[65].

La persistance du dilemme qui oppose dépendance et solitude, caractéristique du romantisme, la hantise et le goût de l'autodestruction, qui mène du romantisme à la «décadence», ouvrent à notre motif son champ chronologique le plus fécond, de la fin du XVIIIe siècle au début du XXe.

II. Du romantisme à la «décadence»: l'autodestruction

· Le meurtrier.

L'oiseau peut être blessé par le Ciel, aigle foudroyé de Hugo ou de Mörike. Mais la plupart du temps, ce n'est pas un châtiment divin qui l'atteint. La figure du meurtrier est alors indissociable de celle de sa victime. Après qu'il a tué l'albatros d'une flèche, le marinier de Coleridge erre, maudit, et doit expier; son équipage périt[66]. C'est d'une flèche également que le beau mendiant de Brentano abat un oiseau de mer; quelque temps plus tard, la jeune fille du château, amoureuse de lui, est retrouvée morte, noyée[67]. Le coeur de Berthe, jeune fille de l'*Ondine* de Giraudoux, et le coeur du bouvreuil qu'elle tient dans sa main battent l'un près de l'autre; le chevalier serre la main de la jeune fille et l'oiseau meurt[68]. Giraudoux, ici, ne songe pas à l'*Undine* de La Motte Fouqué, mais, peut-être, à d'autres textes du romantisme allemand. Par exemple, dans *Eckbert der Blonde* de L. Tieck, une autre Bertha, coupable d'avoir abandonné la vieille femme qui l'avait recueillie pour courir le monde et les richesses, étouffe l'oiseau qui, dans ses chansons, lui rappelait ses fautes; plus tard, après avoir à nouveau raconté son histoire, elle tombe

65 Cf. Freud. La «pulsion de mort» («Todestrieb») est introduite par Freud en 1921 dans *Au delà du principe de plaisir*, repris dans les *Essais de psychanalyse*. Jean Laplanche insiste sur la distinction de *Trieb* et de *Instinkt* dans son article du recueil collectif intitulé *La pulsion de mort* (Premier symposium de la Fédération européenne de psychanalyse [1984], Paris, P.U.F., 1989², p. 13).

66 *The Rime of the Ancient Mariner*, part III, v. 216 à 219, in Coleridge, *op. cit.*, p. 196.

67 Brentano, *Die Chronik des fahrenden Schülers, op. cit.*, p. 85, tr. fr., Rom. all., Pl., t. II, pp. 247-8.

68 *Ondine*, acte II, scène 4, in Giraudoux, *Théâtre*, Paris, Grasset, 1959, t. III, p. 291.

malade et meurt[69]. Dans *La Vierge des glaces,* l'un des Contes d'Andersen, la chute de l'aigle abattu d'un coup de fusil par les chasseurs qui veulent s'emparer de l'aiglon, annonce la chute de Rudy au fond du gouffre aquatique[70].

Tous ces textes font clairement apparaître le meurtre de l'oiseau comme une faute essentielle. Cette faute entraîne le châtiment du meurtrier, à moins que la mort ou tout au moins la déchéance de l'assassin ne soit ce qui a été en réalité visé par l'acte criminel: l'identification du meurtrier et de sa victime se fait souvent si forte que le meurtre de l'oiseau peut à la fois déguiser et symboliser une faute du meurtrier envers lui-même. L'autodestruction se manifeste de façon plus explicite dans *Le Canard sauvage* d'Ibsen et dans *La Mouette* de Tchekhov, où le suicide de Hedvig[71] d'un côté, de Tréplev[72] de l'autre, font écho au meurtre de l'oiseau. «Quand je lève la main sur toi, c'est moi-même que je frappe», dira Gerda à sa mère dans *Le Pélican* de Strindberg[73].

· Deux formes d'autodestruction: la passion comme «tempête», le refus de l'amour.

Quel est le crime réel du meurtrier? En quoi s'est-il rendu coupable, vis-à-vis des autres et de lui-même? L'albatros aime les humains, et pourtant, ou plutôt à cause de cela, le marin de Coleridge le tue. Aux banquises de l'amour paralysé[74] s'oppose, à la fin du texte, la pluie d'une bonne

69 Tieck, *Eckbert der Blonde*, Reclam, 1990, p. 17; tr. fr., Rom. all., Pl., t. I, p. 640 et sq.

70 In *La Vierge des glaces*, 7 et 12, in *Contes, op. cit.*, pp. 819 et 836.

71 *The Wild Duck,* act V, *op. cit.*, p. 161. L'héroïne de *Madame Bovary* (qui à la fin du livre se suicidera) se croit un matin visée par la carabine du percepteur, qui, en fait, est à l'affût des canards sauvages (2e partie, début du chap. X). Au chapitre suivant, le narrateur évoque «ses rêves tombant dans la boue comme des hirondelles blessées».

72 *La Mouette*, fin de l'acte IV (cf. aussi le début de l'acte III). La mouette représente Nina, mais aussi Tréplev, préfigurant par le sort qu'il réserve à l'oiseau son propre destin, de même que dans *Le Canard sauvage*, l'animal représente Hedvig, mais aussi Hjalmar à plusieurs reprises (act II, act IV, *op. cit,* pp. 107 et 135). La plurivalence du symbole assure son épaisseur.

73 *Le Pélican*, texte français A. Adamov, acte III, in Strindberg, *op. cit.*, t. 6, p. 169.

74 *The Rime of the Ancient Mariner,* part I, v. 59-60 et v. 69, *op. cit.*, p. 189.

tempête[75], lorsque le marin a racheté sa faute en bénissant les serpents d'eau[76]: l'opposition de la glace et de l'eau éclaire le motif de l'oiseau blessé, tout comme dans *La Vierge des glaces* d'Andersen, où le baiser fatal de la Vierge se substitue, après le meurtre de l'aigle, à l'union avec la fiancée terrestre que Rudy ne parviendra pas à épouser[77]. Dans le texte de Coleridge, la bonne tempête libératrice fait écho à une première tempête, dont les ailes immenses préfiguraient celles de l'oiseau:

> And now the Storm-blast came, and he
> Was tyrannous and strong:
> He struck with his o'ertaking wings[78].

Tout se passe comme si la face menaçante de la passion, d'abord présente avec la tempête, ne pouvait être dissociée de la face protectrice de l'amour, incarnée par l'oiseau, cette ambivalence contribuant sans doute à rendre compte du geste meurtrier contre l'albatros.

Baudelaire fait sans doute allusion au poème de Coleridge pour s'en distancier lorsqu'il nous dit que son albatros «se rit de l'archer». Mais il «hante la tempête»[79]. A d'autres moments que pendant son humiliante captivité. Un ouragan passe également dans *Le Cygne*, autre poème bau-

75 Id., part V, v. 300 et v. 319 et sq., *op. cit.*, pp. 198-9.

76 Id., part IV, v. 273 et sq., v. 287, *op. cit.*, p. 198. Ce qui rachète le marin, c'est un élan d'amour (part IV, v. 284: «A spring of love gushed from my heart») qui lui a fait défaut envers l'albatros, créature aimante cependant (part V, v. 404: «the bird that loved the man»). Dans *The Nightingale*, poème presque contemporain de *The Ancient Mariner*, Coleridge évoque, comme motif possible de l'errance et de la douleur, un «neglected love».

77 In *La Vierge des glaces, op. cit.*, p. 837.

78 *The Rime of the Ancient Mariner*, part I, v. 41 à 44, *op. cit.*, p. 188 («Et maintenant L'Ouragan vint, et il/était tyrannique et puissant:/ Il frappait de ses ailes foudroyantes»). Ceci pourrait compléter la remarque de Robert Pen Warren: «The ambivalence of the storm is an important feature which is extended and developed later in the poem» (in «A Poem of pure Imagination: An experiment in reading», in *Twentieth Century Interpretations of «The Rime of the Ancient Martiner»*, cit., p. 32).

79 *L'Albatros, op. cit.*, v. 14. L'orage est comparé à un oiseau blessé par Tourgueniev («seuls, des éclairs éclataient sans cesse dans le ciel [...] plutôt que d'éclater, ils frémissaient et tressautaient comme l'aile d'un oiseau mourant», *Premier amour*, Folio bilingue, 1990, trad. Edith Scherrer, p. 83, texte russe p. 82) et par Katherine Mansfield («Far away lightning flutters – flutters like a broken bird that tries to fly and sinks again and again struggles», *The Man without a Temperament*, in *Collected Stories*, London, Constable, 1948, p. 142: «Au loin l'éclair volète comme un oiseau fracassé qui s'efforce de s'élever et qui sombre de nouveau et de nouveau se bat»).

delairien de l'oiseau douloureux, mais ouragan métaphorique[80], comme une allusion à une véritable tempête impossible. Celle-là, le cygne ne peut que l'appeler de ses voeux: «Eau, quand donc pleuvras-tu? quand tonneras-tu, foudre?»[81]. L'insensibilité est à la fois une défense contre la «tempête» amoureuse et une malédiction, la solitude est à la fois le crime même, étant le signe du refus d'aimer, et le châtiment qui le sanctionne. «Il ne me manque qu'un amour malheureux». Cette boutade ambiguë de Tchekhov, dans une lettre du 23 décembre 1888[82], éclaire aussi par avance *La Mouette*.

· La sexualité et la pureté; la blancheur.

Le refus de l'amour, que nous venons d'évoquer, se traduit souvent par un refus de la sexualité. A cet égard, l'envol de l'oiseau, nous rappelle Freud dans son *Interprétation des rêves*, signifie l'émoi sexuel[83]. L'oiseau dans sa cage, le petit oiseau qui s'échappe, ont depuis longtemps valeur érotique et en allemand, *vögeln* signifie, nous disent les dictionnaires, «Geschlechtsverkehr haben». De même, le chant du cygne évoque sans doute la petite fausse mort de l'union amoureuse, mais Platon[84] lui conférait une signification spiritualiste, et y voyait le moment où l'âme se libère du corps. Bachelard[85] insiste sur ce qu'a d'érotique la

80 In *Les Fleurs du Mal*, LXXXIX, I, v. 16 (Pl., t. I, p. 86).

81 Id., v. 23.

82 Cité dans Troyat, *Tchekhov*, Paris, Flammarion, 1984, p. 124.

83 Freud, *Die Traumdeutung*, VI, *Die Traumarbeit*, E. Die Darstellung durch Symbole im Traume – Weitere Typische Träume, Frankfurt, Fischer Verlag, 1972, p. 385. Cf. *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Frankfurt, Fischer Verlag, p. 164 (tr. fr. Payot, 1922, 2e p., chap. I, p. 159). Un ami psychiatre, le Docteur Robert Dreyfuss, a attiré mon attention sur la sexualisation de l'oiseau. Qu'il en soit ici remercié.

84 Platon, *Phédon*, 3e partie, 85 a-b (Les Belles Lettres, 1983, p. 52, éd. bilingue, tr. fr. Paul Vicaire). Je veux remercier un ami helléniste, Paul Demont, de m'avoir indiqué cette référence du *Phédon*. L'oiseau prisonnier, nous rappelle H. Schultz (Eichendorff, *op. cit.*, p. 555), figure, de façon voisine, dans l'art baroque, l'âme prisonnière du monde terrestre (cf. A. Henkel et A. Schöne, *Emblemata*, Stuttgart, 1976, p. 754 et sq.).

85 Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, Corti, 1971, p. 50 et sq. Rappelons ici *Le Lac des Cygnes* de Tchaïkovski, où Odile, le cygne blanc, décide de se sacrifier pour mourir avec le prince Siegfried, qu'elle aime.

forme du cygne, et l'on pourrait songer à ce propos au mythe de Léda, mais cet érotisme n'est-il point un peu refroidi par la blancheur?

Plusieurs des oiseaux favoris du XIXe siècle sont des oiseaux blancs: l'albatros, le pélican, le cygne, la mouette. Tchekhov est obsédé par la blancheur: Irina, l'une des trois soeurs, est un «oiseau blanc»[86], et les cerisiers en fleurs qui blanchissent le jardin rappellent à Lioubov Andreévna la pureté de son enfance[87]. L'amour d'abord idéal, «poétique»[88], de Nina pour Trigorine, tel qu'il a été réalisé par l'égoïste écrivain, assombrit, salit (sur le plan social) et, par là même, «blesse» la jeune fille. L'idéal apparaît après coup bien dérisoire, Nina a échoué sur tous les plans, et pourtant la «boue»[89] dont est faite la réalité n'est pas non plus préférable.

L'idéal n'occupait pas un statut moins ambigu dans *Les Fleurs du Mal*. Baudelaire nous a habitués aux vermines et aux serpents, aux escargots et aux limaçons, à tout un obscur bestiaire de la corporéité répugnante et agressive[90]; l'albatros, blanche figure de l'idéal, leur est bien supérieur, mais il est condamné à se «traîner»[91] comme eux. Le narcissisme, qui aurait pu être comblé, s'inverse en un exhibitionnisme cruel, l'albatros, sur «les planches» comme le vieux saltimbanque[92], fait en quelque sorte parade de la maladresse qu'on le contraint à donner en spectacle. Dans la pièce de Tchekhov, Nina, devenue une actrice maladroite[93], mime pour les autres la douleur[94] qu'elle a vécue, muée en oeuvre d'art et offerte en spectacle. Le théâtre, en exprimant la blessure, l'idéalise et l'aggrave.

86 *Les trois soeurs*, acte I, Pl., t. I, *op. cit.*, p. 424 (texte russe, *op. cit.*, p. 120).

87 *La Cerisaie*, acte I, Pl., t. I, *op. cit.*, p. 515 (texte russe, *op. cit.*, p. 179).

88 Cf. *La Mouette*, acte III, Pl., t. I, *op. cit.*, p. 330 (texte russe, *op. cit.*, p. 63).

89 *La Cerisaie*, acte II, Pl., t. I, *op cit.*, p. 529 («Ce qui existe n'est que boue, vulgarité») (texte russe, *op. cit.*, p. 189; «griazj» signiffe «saleté», «boue», «ordure»).

90 Cf. *Les Fleurs du Mal*, XXIV, XXIX, XXXI, XXXIII, LIV, XCV et C pour la vermine; XXVII, XXVIII, LII, LXIII, LXX pour les serpents; escargots ou limaçons apparaissent dans *Le Mort joyeux* et *Le Coucher de soleil romantique*.

91 Le verbe *(se) traîner* apparaît dans *L'Albatros* et *Le Cygne*, *Les petites vieilles* et *Les Aveugles*. L'un des *Sept vieillards* (XC) est «infirme» comme l'albatros.

92 Cf. le v. 5 de *L'Albatros* («A peine les ont-ils déposés sur les planches») et l'avant-dernier § du *Vieux saltimbanque* (*Le Spleen de Paris*, XIV: «Enfin, je venais de me résoudre à déposer en passant quelque argent sur une de ses planches»).

93 *La Mouette*, acte IV, Pl., t. I, *op. cit.*, p. 340 (texte russe, *op. cit.*, p. 69).

94 *Ibid.*

· La miniaturisation affectueuse.

La sexualisation complexe de l'oiseau tient aussi à ce que celui-ci représente souvent, d'une part l'objet aimé, mais d'autre part, et en même temps, un enfant. S'imaginer comme un oiseau géant, aigle ou albatros, exalte le narcissisme, mais rapetisser l'objet aimé jusqu'aux dimensions d'une mouette ou d'une colombe, ce n'est pas pour autant éprouver moins d'affection pour lui. «Goloubtchika», «Täubchen», autrement dit «petite colombe», disent les textes russes[95] et allemands[96] en guise de diminutif affectueux. En français, le diminutif est souvent devenu le nom de l'oiseau: l'alouette, la chouette, la fauvette, la mouette et la bergeronnette, le moineau et le sansonnet ne peuvent être que de petite taille. Femme-enfant, Cosette, la «petite Chose» de Hugo, est appelée dans le village l'Alouette. «Le peuple, qui aime les figures, s'était plu à nommer de ce nom ce petit être pas plus gros qu'un oiseau, tremblant, effarouché et frissonnant [...] toujours dans la rue ou dans les champs avant l'aube»[97]. La miniaturisation indique l'affection des villageois; en même temps elle explique que, petit être faible, l'oiseau humain soit maltraité; c'est en partie à travers la pitié qu'ils éprouvent pour son destin malheureux d'opprimée que les villageois se prennent d'affection pour Cosette. Traiter Nora de «petite alouette», comme le fait Helmer dans *Maison de poupée* d'Ibsen[98], c'est à la fois lui manifester son affection et en faire un être faible auquel on dénie toute autonomie: l'affection devient, en réalité, un subtil moyen d'oppression. Faire d'un personnage un oiseau, ce peut être une façon de le rendre vulnérable. Ainsi procède Trigorine avec Nina dans *La Mouette*[99]. *The Canary*, de Katherine Mansfield, associe l'humble et triste destin de la vieille demoiselle à celui de son canari, «darling little fellow» avec sa «little note»[100] et son «little bright eye»[101].

95 Cf. *Platonov*, II, I, 3, Tchekhov, Pl., t. I, p. 69.

96 Cf. *Prinzessin Brambilla* de Hoffmann, 3tes Kap., Reclam, p. 65 (tr. fr., Rom. all., Pl., t. I, p. 1023).

97 Hugo, *Les Misérables,* 1ère partie, livre 4e, t. III, «L'Alouette», in *Oeuvre complètes,* Le Club français du livre, t. XI, p. 159.

98 *A Doll's House*, act I, Everyman's library, 1988, pp. 3, 4, 6 (même volume que *The Wild Duck*).

99 Cf. *La Mouette*, fin de l'acte II, Pl., *op. cit.*, p. 322.

100 *The Canary,* in *Collected stories* of Katherine Mansfield, London, Constable, 1948, pp. 430-1 («petit compagnon chéri», «petite note»).

101 Id., p. 431 («petit oeil brillant»).

· Un prétexte pour se sacrifier ?

La miniaturisation suggère que l'amour peut faire défaut là où on l'aurait cru présent. L'ironie s'en prend aussi parfois à une autre incarnation ambiguë de la passion, l'esprit de sacrifice. Il est symbolisé par le pélican, dont le souvenir, chez Keats[102], Byron[103] ou Musset[104] – suffirait à rappeler l'imprégnation chrétienne du romantisme[105]. Un écrivain chrétien comme Claudel accorde encore une place au sacrifice de l'oiseau dans sa première pièce, *Tête d'Or*. Un émouchet a été fixé par les ailes au tronc d'un sapin. Le Déserteur cloue la Princesse à la place de l'oiseau[106]; elle est la «Grâce aux mains transpercées»[107].

Mais chez des dramaturges beaucoup plus distants à l'égard du christianisme, l'esprit de sacrifice est vu de façon fort critique. John Gabriel Borkmann pousserait volontiers son fils à se sacrifier pour lui; mais Erhart refuse[108]. Hedvig se montre plus perméable aux suggestions de Gregers[109]; elle consent au sacrifice du canard sauvage, ce qui équivaut à un suicide. Dans *Rosmersholm*, l'ancien pasteur devenu athée et sa gouvernante Rebekka, amoureux l'un de l'autre et hantés par le souvenir de la première femme de Rosmer, se donnent en même temps la mort[110].

102 *Endymion*, Book I, v. 815, in *The Complete Poems*, Penguin Books, 1976, p. 128.

103 Cf. *The Giaour* et *Marino Faliero*, I, 2, in *The Poetical Works*, Oxford University Press, 1921, pp. 254 et 406 (tr. fr. in Musset, *Poésies*, Pl., pp. 736-7).

104 In *La Nuit de mai*, Pl., *op. cit.*, pp. 308-9.

105 L'*Iconologie* de Ripa fait figurer le pélican sur l'emblème de «l'amour du prochain», aux côtés d'un homme qui donne l'aumône (2e partie, tr. fr., Paris, 1643, p. 108).
Pour le motif du pélican, cf. Victor Graham, «The Pelican as an Image and Symbol», *Revue de littérature comparée*, n° 2, avril-juin 1962.

106 *Tête d'Or*, 1ère version, 3e partie, Pl., 1967, p. 127.

107 Id., p. 158.

108 *John Gabriel Borkman*, act I, in *Hedda Gabler and other plays*, Everyman's library, *op. cit.*, p. 159 (cf. act III, Erhart to Ella: «But I can't sacrifice myself for you now», id., p. 194).

109 *The Wild Duck*, act IV, *op. cit.*, p. 147 (cf. aussi act V, pp. 152 et 160).

110 *Rosmersholm*, act IV, in *The Master Builder and Other Plays*, Penguin books, 1984, p. 119 (translated by V. Ellis-Fermor). Cf. Robin Young, *Time's Disinherited Children. Childhood, Regression and Sacrifice in the Plays of Henrik Ibsen*, Norwich, Norvik Press, 1989, ch. 5, p. 111 et ch. 6, p. 123. En ce qui concerne les positions religieuses d'Ibsen, cf. Georg Brandes, *Henrik Ibsen*, Berlin, Bard, Marquardt und Co., s. d, p. 22: «Es lag ihm trotz seines freien Denkens überkommenes Christentum im Blut. Eine asketische Lebensverneinung geht neben der pantheistischen Lebensbekräftigung durch sein ganzes Lebenswerk» («Une part de christianisme survivait

L'autodestruction, qui attire plus d'un personnage ibsénien, est ainsi plus d'une fois attisée par des conseillers diaboliques qui la suggèrent et, si l'on peut dire, la catalysent, sous couvert d'esprit de sacrifice.

Strindberg, au début du XXe siècle, a donné une version franchement parodique du sacrifice avec son *Pélican*. La mère, loin de s'être sacrifiée pour ses enfants, leur dérobait leur dû[111]; ce n'était pas un pélican, mais un vampire. Dans une autre pièce de Strindberg, *La Sonate des spectres*, la hantise du vampire coïncide avec la mention de fleurs vénéneuses[112]. Le caractère vampirique de ces «fleurs du mal» ne trahirait pas l'esprit de Baudelaire.

> Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
> Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
> Le mystique aliment qui ferait leur vigueur?[113]

Les fleurs, qui sont l'oeuvre, se fortifient au détriment du sol, qui est la vie même de l'auteur; l'oeuvre se construit au prix de l'autodestruction de son auteur. De même le poète, étant à la fois «la plaie et le couteau»[114], doit-il être comparé à la fois à l'oiseau devenu «infirme» et aux marins qui le huent[115]. La strophe finale masque une partie du substrat psychologique de *L'Albatros*.

en lui malgré son adhésion à la libre pensée. Un renoncement ascétique à la vie côtoie dans toute son oeuvre la vitalité panthéiste»). *Rosmersholm* a immédiatement suivi *Le Canard sauvage* dans la carrière d'Ibsen.

111 *Le Pélican*, acte II et acte III, in *Théâtre*, t. 6, Paris, L'Arche, 1986, pp. 156 et 160 (pour le titre de la pièce, cf. acte I, p. 144 et acte III, p. 162).

112 *La Sonate des spectres*, acte III, in *Théâtre*, t. 6, *op. cit.*, p. 120.

113 *Les Fleurs du Mal*, X, *L'Ennemi*, 1er tercet.

114 *Ibid.*, LXXXIII, «*L'Héautontimorouménos*, v. 21.

115 *L'Albatros*, *op. cit.*, v. 12 et 15. La réversibilité virtuelle dans le rapport entre les marins et l'oiseau apparaît mieux si l'on songe que les «huées» auraient pu caractériser le cri de l'oiseau et non celui des marins. Dans un poème de Hugo daté de 1837, *Sunt lacrymae rerum*, *nuées* rimait déjà avec *huées*, mais en attribuant les «huées» à l'oiseau:

> Je ne suis pas l'oiseau qui crie au bord des mers
> Et qui voyant tomber la foudre des nuées,
> Jette aux marins perdus ses sinistres huées»

(in *Les voix intérieures*, Hugo, *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, t. IV, p. 569).

· Remarques en guise de conclusion:
la solitude, la passion, le lecteur.

Ce que suggère aussi le poème baudelairien, c'est un rapport entre l'écrivain et son lecteur. Ce rapport s'inscrit dans la solitude, au sein de laquelle s'accomplit l'oeuvre. Les «hommes d'équipage» qui capturent et torturent l'oiseau marin forment, comme les lecteurs, un *public*. Un seul et même public: les destinataires de l'oeuvre en constituent aussi le sujet. Ils s'y voient reflétés, en position d'accusés. Mais pas seulement. Car la douleur du poète, dont celui-ci les accuse, est aussi ce qui fait naître l'oeuvre, ce dont il leur rend grâces. Origine et destinataire de l'oeuvre, en tant qu'il est, idéal et jamais atteint, l'Autre, le lecteur se dessine en creux, dans le creux de la blessure. Celle-ci se prétend «cri»[116], «chant»[117] ou «sanglot»[118], mais demeure, malgré qu'elle en

116 Cf. le «cri sauvage» du pélican (Musset, Pl., p. 309), le «cri lointain» dans *Le Vin du solitaire* (*Les Fleurs du Mal*, CVII, v. 8), le cri de Hedvig dans *Le Canard sauvage* (act IV, *op. cit.*, p. 130), le cri de Nina dans *La Mouette* (acte IV, Pl., p. 340).

117 Cf. les «chants désespérés» de Musset (Pl., p. 309), le *Chant d'automne* des *Fleurs du Mal* (LVI), le rôle de la musique dans le théâtre de Tchekhov, instruments ou chansons (ainsi la chanson du veilleur de nuit dans l'acte II de *L'Oncle Vania*).

118 Cf. *The Rime of the Ancient Mariner*, part VI, v. 469 («And I with sobs did pray»), les «purs sanglots» du poète (Musset, Pl., p. 309), le cri qui est «sanglot» dans *Les Phares* et les «rythmiques sanglots» de *La Fontaine de sang* (*Les Fleurs du Mal*, VI et CXIII, v. 2), les sanglots de Nina à l'acte IV de *La Mouette* (Pl., p. 347).

Le motif de l'oiseau blessé n'a pas tout à fait disparu de la culture d'aujourd'hui. Ainsi on le retrouve dans *Birdy*, film de l'Américain Alan Parker (1984). Voir en particulier la scène où le héros arrache son canari à la gueule du chat et celle où il recueille l'oiseau mort.

Dans *Les Oiseaux* de Hitchcock (1963), le comportement meurtrier des oiseaux était sans doute indissociable du crime inverse, celui des humains qui maltraitent les oiseaux. Ce que suggère non seulement le couple encagé d'inséparables et la boutique de la marchande d'oiseaux, mais aussi (comme l'a remarqué la critique), les oiseaux empaillés de *Psychose* (1960).

En 1989, Marguerite Duras a donné une version très personnelle de *La Mouette* de Tchekhov. Elle abrège, elle condense le texte du dramaturge russe. Certains changements parmi les plus significatifs vont dans le même sens. Relevons-les. A l'acte II, quand Nina demande «Cette mouette morte, qu'est-ce que ça signifie?», M. Duras évite le mot «symbole», répété par Tchekhov (Russky Yazyk Publishers, Moscow, 1989, p. 53). A l'acte III, Trigorine évoque, dans le texte de Duras, «la mouette morte posée sur le banc», et non, comme dans Tchekhov, «la mouette blanche», la blancheur de la mouette répondant à la «robe claire» de Nina, et indiquant, pour Trigorine, une analogie entre la jeune fille et l'oiseau (p. 58 du texte russe). Toujours à l'acte III, avant qu'Arkadina ne regarde l'heure, Tchekhov préci-

ait, un *discours*, parce que, postulant encore ce qu'elle nie, elle vise à persuader ceux dont elle désespère. L'oiseau qui, en chantant la perte de l'amour, le deuil intérieur, fait, une dernière fois, don de lui-même, se sacrifiant, ne désespère pas de retrouver par là même ce qu'il a perdu.

Ainsi tout discours de la passion, dans l'écart qu'il cherche à combler, implique-t-il une réserve de solitude. Et la parole solitaire peut demeurer, fût-elle l'échec, discours de la passion.

sait: «Tréplev ramasse le pansement». Ce que M. Duras a supprimé, effaçant du même coup l'analogie entre le pansement ramassé par Tréplev et la mouette ramassée par Nina («podbiraet» et «podnimaet» utilisés tour à tour par le dramaturge sont ici des verbes synonymes, rapprochés par leur préfixe commun; cf. les pp. 62 et 53 du texte russe). Enfin et surtout, l'affirmation répétée: «Je suis une mouette» dans la dernière grande tirade de Nina est purement et simplement omise par M. Duras, qui relève cette omission: « Ce qui la sauve ici, je crois, c'est d'abord qu'elle cesse de se croire une mouette, elle n'est pas une mouette. Ici elle est calme» (Gallimard, 1989, p. 12). Cependant, Marguerite Duras songeait sans doute à gommer ce que pouvait avoir de trop explicite la symbolisation, plutôt qu'à dissocier le motif de l'oiseau blessé de sa valeur affective. Nous sommes amené à cette interprétation de la version durassienne par le rapprochement qu'on peut faire entre l'adaptation de Tchekhov et le reste de l'oeuvre de Marguerite Duras. Le motif de l'oiseau blessé y joue un rôle important. Ainsi dans *Moderato cantabile*, lorqu'Anne Desbarèdes parle presque haut dans le café désert: «je m'en irais d'ici je n'y resterais pas tous les oiseaux ou presque sont des oiseaux de mer qu'on trouve crevés après les orages et quand l'orage cesse que les arbres ne crient plus on les entend crier eux sur la plage comme des égorgés ça empêche les enfants de dormir non moi je m'en irais» (IV, Ed. de Minuit, coll. double, 1990, p. 44 [1958]), ou dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, lorsque Lol voit s'avancer Anne-Marie Stretter avec sa «grâce abandonnée, ployante, d'oiseau mort», ou plus loin: «Tatiana habillée d'une peau d'or embaume l'ambre, maintenant, le présent, le seul présent, qui tournoie, tournoie dans la poussière et qui se pose enfin dans le cri, le doux cri aux ailes brisées dont la fêlure n'est perceptible qu'à Lol V. Stein» (Gallimard, coll. Folio, 1984, pp. 15 et p. 74 [1964]).

P.S.

Mes collègues de l'Association Suisse de Littérature comparée me signalent d'autres oiseaux blessés que je puis ajouter à ma gibecière de liseur. Mme Renate Böschenstein m'indique *Die tote Lerche* («L'alouette morte»), le premier des *Heidebilder* («Tableaux de la lande») d'Annette von Droste-Hülshoff, dont les poésies ont paru en 1844. Voici quelques vers de la 3e strophe:

Dein letztes Lied, es war verklungen;
Du lagst, ein armer kalter Rest,
Am Strahl verflattert und versungen
Bei deinem halbgebauten Nest

(trad. Geneviève Blanquis, Ed. Aubier bilingue, 1955, p. 129: «Ton dernier chant s'était tu, tu gisais, pauvre petit corps refroidi, auprès de ton nid inachevé, morte d'avoir battu des ailes et chanté tout en montant vers la lumière»; la traduction ne peut rendre le préfixe verbal *ver-*, trois fois présent dans chacune des deux dernières strophes).

Mme Evelyne Ender songe, pour sa part, au canari étranglé par Gwendolen dans *Daniel Deronda*, le dernier roman de George Eliot, paru en 1876 («Though never even as a child thoughtlessly cruel, nay, delighting to rescue drowning insects and watch their recovery, there was a disagreeable silent remembrance of her having strangled her sister's canary bird [...]», book I, ch. 3, Penguin Classics, 1986, p. 53: «Quoique jamais, même dans son enfance, inconsidérément cruelle, bien au contraire, se réjouissant de tirer de la noyade des insectes et d'observer leur sauvetage, il y avait en elle le souvenir tacite, pesant, du canari de sa soeur, qu'elle avait étranglé [...]»); Gwendolen est elle-même comparée à des oiseaux dans le chapitre 9 (*op. cit.*, p. 130), et dans le chapitre 30, une ancienne passion de Grandcourt, celui que va épouser Gwendolen, pour une Mrs Glasher, est comparée à une flûte fêlée (book IV, *op. cit.*, p. 386).

«A poet is a nightingale, who sits in darkness and sings to cheer its own solitude with sweet sounds», écrivait Shelley dans *A Defence of Poetry* (London, The Camelot Classics, 1886, p. 10: «Le poète est un rossignol, qui se tient dans l'ombre et chante pour égayer sa propre solitude par des sons mélodieux»). Que M. Peter Hughes, à qui je dois cette information, que Mme Renate Böschenstein et Mme Evelyne Ender soient ici très cordialement remerciés.

Voici, de mon côté, quelques passages supplémentaires relevés au hasard des curiosités, pendant l'été. Dans *Valérie*, de Mme de Krüdener (1803), dans la lettre XLIII: «Un oiseau, fatigué par les vents, qui l'avaient apparemment chassé jusque sur ces hauteurs, vint s'abattre sur le cimetière»; Gustave écrit d'une chartreuse, «comme l'oiseau battu par les vents, battu par l'orage des passions, il est venu se réfugier sur ces hauteurs, et, fatigué de la vie, il a voulu commencer l'éternité en oubliant tout ce qui tenait au monde» (Paris, Charpentier, 1846, p. 248; Sainte-Beuve, qui consacre une étude à Mme de Krüdener, juge que «*Valérie* a un coin durable et touchant»).

Le chapitre XVIII des *Petites Filles Modèles* de la comtesse de Ségur (1858) s'intitule «Le Rouge-gorge». L'oiseau, précipité à terre par sa mère, manque d'étouffer dans le coton où l'installe Sophie, et, quittant sa cage qu'on a ouverte, finit dévoré par quelque prédateur (Paris, Hachette, 1909, pp. 169, 171, 179, 182; cf. aussi le chapitre intitulé «Le poulet noir» dans *Les Malheurs de Sophie*).

Le chapitre XV de *La Lettre écarlate* de Hawthorne nous montre ainsi la petite Pearl, fille de Hester Prynne: «Perceiving a flock of beach-birds, that fed and fluttered

along the shore, the naughty child picked up her apron full of pebbles, and, creeping from rock to rock after these small sea-fowl, displayed remarkable dexterity in pelting them. One little gray bird, with a white breast, Pearl was almost sure, had been hit by a pebble, and fluttered away with a broken wing. But then the elf-child sighed, and gave up her sport, because it grieved her to have done harm to a little being that was as wild as the sea-breeze, or as wild as Pearl herself» (*The Portable Hawthorne,* New-York, The Viking Press, 1983, p. 463: «Apercevant une troupe d'oiseaux de mer, qui se nourrissaient et voletaient le long du rivage, le vilain enfant ramassa un tablier plein de galets, et, se glissant de roc en roc à la poursuite de ces menus oiseaux, déploya une dextérité remarquable en les assaillant. Un petit oiseau gris au poitrail blanc, Perle en était presque sûre, avait été frappé par un galet, et s'éloigna en voletant d'une aile brisée. Mais l'enfant-elfe soupira, et délaissa son jeu, parce que cela la peinait d'avoir fait mal à un petit être qui était sauvage comme la brise marine, ou sauvage comme Perle elle-même»). L'identification de l'enfant et de sa victime est renforcée par d'autres passages où Pearl est comparée à des oiseaux (ch. XXI p. 512; ch. XXII p. 520: «Like a floating sea-bird», pp. 527 et 528; ch. XXIII, p. 535).

Le poète portugais Antero de Quental (1842-1891) écrit au début d'un sonnet intitulé *Despondency*:

Deixà-la ir, a ave, a quem roubaram
Ninho e filhos e tudo, sem piedade ...
Que a leve o ar sem fim da soledade
Onde as asas partidas a levaram ...

(«Laissez-le fuir, l'oiseau à qui l'on a tout pris, / son nid et ses petits, sans la moindre pitié ... / Que l'emporte le vent de l'âpre solitude / où ses ailes brisées l'ont entraîné ...», sonnets d'A. de Quental, trad. Anne-Marie Quint, éd. bilingue, Paris, Librairie portugaise, 1991, éd. non paginée; «sem fim», rendu par «âpre», signifie «sans fin»).

Revenons en arrière et finissons par le texte de George Sand publié le 6 juin 1833 dans la *Revue des deux mondes* et repris en 1840 par les éditions Charpentier comme préface d'*Obermann* (il s'agissait de la troisième édition du roman de Senancour); on y lit ceci, où apparait bien le caractère foncièrement romantique du thème de l'oiseau blessé: «Werther est le captif qui doit mourir étouffé dans sa cage; René, l'aigle blessé qui reprendra son vol; Obermann est cet oiseau des récifs à qui la nature a refusé des ailes [...]» (G. Sand, *Questions d'art et de littérature*, présenté par H. Bessis et J. Glasgow, Paris, éd. des Femmes, 1991, p. 53).

Nouveau post-scriptum (été 92). M. et Mme Stierle, professeurs à l'université de Constance, me signalent, pour la genèse de mon sujet, les *Lais* de Marie de France (il s'agit du poème intitulé *Le Laostic,* où un seigneur fait engluer et tue un rossignol cher à sa femme, qui est amoureuse d'un autre homme) et *L'Oiseau bleu* de Mme d'Aulnoy; je les en remercie vivement.

De mon côté j'ai trouvé encore un oiseau romantique maltraité en mer dans *Eine Meerfahrt* d'Eichendorff (cf. Reclam, *op. cit.,* p. 282. Il s'agit d'un vautour géant, tenu pour un oiseau de mauvais augure par l'équipage et mortellement atteint par l'anneau dont le frappe Alvarez, après en avoir chargé son mousquet) et en relisant Supervielle, je suis tombé sur les vers suivants:

Donnez-moi des nouvelles des mouettes
De celle-là surtout que je pensai tuer un jour.

(Ce poème, *Le Forçat,* au début du *Forçat innoçent,* évoque plus loin «Nos coeurs toujours visés par une carabine») et sur ceux-ci:

Ah! vous m'avez tué, je tombe de mon arbre.
– J'ai besoin d'être seul, même un regard d'oiseau ...

(dans *L'Oiseau,* le 3e poème des *Amis inconnus*).