

Représentations et symboliques du feu dans les Théâtres européens (XVI^e-XX^e siècle), Actes du Colloque de Montalbano-Elicona (18-22 septembre 2009). Sous la direction de JEAN-MARIE VALENTIN, avec la collaboration de FLORENCE PETIZON. Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Littérature comparée », 2013. Un vol. de 304 p.

Jean-Marie Valentin présente dans ce volume les articles issus des communications données en Sicile en 2009 lors du dix-septième congrès international de la Société internationale d'Histoire Comparée du Théâtre, de l'Opéra et du Ballet. La SIHTCOB, dirigée par Irène Mamczarz, fêtait ses vingt ans cette année-là : symboliquement fondée à la chute du Mur de Berlin, la société présente la singularité de réunir des chercheurs de l'ouest et de l'est européen, faisant dialoguer des traditions littéraires que l'on envisage fréquemment indépendamment les unes des autres. La fécondité d'un motif comme le feu, associé à des mythes fondateurs (Prométhée, Vulcain), à des univers stylistiques (rhétorique amoureuse et rhétorique spirituelle) et à des représentations religieuses (le buisson ardent, le bûcher du martyr, l'Enfer), permet d'apprécier ces points de convergence. Dans une introduction suggestive, Jean-Marie Valentin souligne l'ambivalence du feu, vecteur de destruction et de fécondation. Il ajoute que cet élément, souvent attaché à l'aspiration spirituelle, recèle un fort potentiel métaphorique. Impliqué dans l'évocation de forces spirituelles antagonistes, le feu remobilise la structure agonistique du théâtre et use de recours scéniques multiples pour traduire un invisible. L'élément se trouve inscrit au cœur du conflit qui fonde le drame et exacerbe l'expérimentation scénique.

La première section de l'ouvrage, « Le feu et le sacré », se concentre sur la période baroque. Jean-Marie Valentin ouvre cette réflexion par un article sur le théâtre jésuite qui présente les origines et les jalons essentiels de l'histoire du mouvement ignatien. Il inscrit le feu au cœur de la théologie jésuite pour laquelle la consommation ignée n'est pas seulement purification du Mal : elle suppose la refondation de l'essence véritable du monde en vue de l'Apocalypse, dans le cadre d'une guerre spirituelle entre milices du Christ et de Satan. L'identification de la Compagnie de Jésus au feu est favorisée par une manipulation étymologique du prénom de son fondateur (on fait dériver Ignatius d'Ignis) et par une assimilation plus générale de ses actions à l'ardeur, signe d'élection et moyen de combat. Or le théâtre, mode artistique privilégié par les Jésuites pour diffuser leur enseignement, utilise des figures animées de l'« ardeur » – saints canonisés et princes chrétiens. Le feu est également mobilisé dans la représentation de certains épisodes, parfois de manière littérale (le buisson ardent, le sacrifice d'Isaac), le plus souvent dans une perspective figurale, le bois du bûcher anticipant celui de la croix. Dans ces pièces fondées sur la dramatisation du conflit moral, en accord avec la théologie du libre-arbitre, le feu apparaît également du côté des personnages diaboliques de sorte qu'il englobe l'ensemble de la cosmologie chrétienne. Le feu est également mobilisé dans des pièces sur la vie de saint François Xavier, où il apparaît dans l'ardent rapprochement entre Orient et Occident, et sur Constantin, où il est associé à l'effondrement du monde ancien et à la survenue d'une ère nouvelle. Protéiforme dans ses occurrences, le feu occupe toujours une place stratégique dans la mise en scène de la théologie jésuite.

Les deux articles suivants concernent le théâtre espagnol. Marie-Eugénie Kaufmant s'intéresse à des pièces de Calderón qui dépassent l'usage convenu des métaphores impliquant le feu guerrier et le feu amoureux, courantes dans le théâtre du Siècle d'Or. Elle montre comment le feu prend la forme scénique d'une torche ou d'une bougie, qui symbolisent la transmutation spirituelle de l'être (dans *Le Prince constant*), l'aspiration violente à la connaissance prométhéenne, puis à la sagesse qui permet un dépassement du tragique (dans

La Vie est un songe) et le triomphe de l'incandescence tragique par l'incendie (dans *Le Peintre de son déshonneur*).

Danièle Becker examine des pièces mythologiques à grand spectacle, plus tardives. Le feu divin, représenté et souvent accompagné de chants, y recèle des sens pluriels : feu du savoir conduisant au bien ou à l'anéantissement, feu amoureux où les désirs sensibles se muent en aspirations spirituelles, feu de fureur dépassé par l'amour divin. Du spectacle de Calderón, *La Statue de Prométhée*, à la zarzuela de Cañizares, *Jupiter et Sémélé*, on observe comment les représentations du feu divin mythologique permettent d'interroger, de manière figurée, un feu religieux dont on explore les différentes facettes.

La section « Ardentes passions », effectue un parcours de la scène élisabéthaine au théâtre polonais du XVIII^e siècle, en passant par Racine. Dans « La forge et le feu. Le mythe de Vulcain sur la scène anglaise aux XVI^e et XVII^e siècles », Sophie Chiari montre comment le feu du forgeron boiteux est réinterprété sur la scène anglaise : la forge emblématise la fabrique artistique, perçue sous un jour positif dans *Beaucoup de bruit pour rien*, vue comme une entreprise maléfique dans *Richard II* de Shakespeare. Il peut également renvoyer à la souillure du désir (*Hamlet*, *Titus Andronicus*) et plus généralement à la noirceur morale, la comédie du cocuage se convertissant, dans l'univers shakespearien, en tragédie (*Othello*) ou en parodie d'épopée posant le constat d'une harmonie perdue (*Troilus et Cressida*).

François Laroque livre une fine analyse du système de réverbération et d'échos qui sous-tend la première tragédie amoureuse de Shakespeare, *Roméo et Juliette*. Le feu est au cœur d'une stratégie visuelle proche du maniérisme, qui oppose constamment les ténèbres à la lumière. Partant du feu comme métaphore des passions et du désir dans un contexte de canicule, il explore les correspondances calendaires qui scandent une pièce mêlant renvois à la piété et au folklore avant de mettre en relief les usages du mythe, notamment celui de Phaéton, et de s'attarder sur les jeux rhétoriques qui figurent en filigrane le martyr de saint Laurent sur le grill.

Alain Niderst explore les arcanes du « Feu racinien », en s'attachant aux clairs-obscur traduisant l'affrontement des passions dans *Bérénice*, *Britannicus* et *Iphigénie*, et aux images de consommation qui renvoient à la folie meurtrière de la guerre dans *Andromaque*, *Bajazet* ou *Athalie*, sans cesser d'incarner l'ardeur amoureuse. Si ce mouvement cristallise une théologie très sombre où les hommes sont à la fois moteurs et victimes de l'embrasement des passions, certaines pièces telles qu'*Iphigénie*, *Britannicus* ou *Athalie* évoquent un feu divin proche du miracle, feu blanc qui éclaire sans dévorer.

Barbara Judkowiak nous fait découvrir dans « "L'or dans le feu". Les situations dramatiques de l'épreuve de la vertu dans le théâtre polonais du XVIII^e siècle. Le cas de Mme Radziwill », une adaptation de l'histoire de Grisélidis où le feu mis en évidence par le titre renvoie à la purification. Dans cette réinterprétation du récit italien, la mise à l'épreuve de l'épouse est envisagée dans le cadre d'un perfectionnement moral orchestré par la volonté divine.

« Le feu destructeur et salvateur » réunit deux études sur les œuvres nordiques et russes de la deuxième partie du XIX^e et du début du XX^e siècle. « La symbolique du feu dans l'œuvre d'Ibsen et celle de Strindberg » montre que le feu a une fonction purificatrice chez les deux auteurs. Ulla et Franco Musarra s'attardent notamment sur *Les Revenants* et *La Maison brûlée*, où les incendies révèlent spectaculairement la vérité. Maria Cymborska évoque *Prométhée*, une tragédie de Viatchéslav Ivanov, où le héros mythique est relu à la lumière d'une interprétation orphique où Dionysos est perçu comme la préfiguration du Christ. Cette vision inspirée des romantiques fait de la science du feu une énergie tendue vers un Dieu pressenti.

La section « L'élément et le mythe » présente plusieurs articles sur le théâtre du XX^e siècle. Vincent Radermecker aborde l'élément du feu chez quatre auteurs belges : en se penchant sur les cas de Maeterlinck, René Kalisky, Pierre Mertens et Gaston Compère, il étudie comment le feu se manifeste sous des formes incarnées, ou à travers une construction imaginaire. Dans tous les cas, le feu se fait arme, et renvoie à un principe masculin. Rosalba Gasparro s'attache à la figure d'Orphée chez Cocteau, Giraudoux, Anouilh et dans un monologue parodique de Claudio Magris : son article montre comment le poète entré au contact du feu des Enfers, immergé dans la banalité de la réalité quotidienne, perd progressivement son identité tragique. L'article de Regina Chlopika, consacré au théâtre musical du XX^e siècle, présente en détail des pièces de Debussy, Schoenberg, Honegger et Penderecki. Du drame symboliste à l'opéra expressionniste, le feu est chargé de valeurs positives : symbole de pardon, de purification et de présence divine, il renvoie à l'aspiration vers le sacré. Toutefois, il est ambivalent dans le cas de Jeanne d'Arc mis en scène par Honegger, et lorsqu'il est associé aux anges déchus des enfers dans *Le Paradis Perdu* de Penderecki. Alors, il s'inscrit dans la perspective d'un dépassement des maux humains par le divin, ou d'un conflit dialectique entre forces du bien et du mal. C'est précisément à la Jeanne d'Arc de Claudel que s'attache l'article d'Halina Sawecka. Elle montre que cette pièce tissée de références à l'Évangile de Jean, à la figure de Jean-Baptiste, à celle de la Vierge, et à Jésus, s'inscrit dans une perspective intertextuelle qui concerne également la représentation du feu : reprenant le caractère à la fois destructeur et générateur du feu biblique, le bûcher fonde un retour à la pureté originelle. Eleonora Udalska nous livre une étude passionnante sur le théâtre du feu et du papier, forme avant-gardiste polonaise qui use de formes simples faites de papiers, ficelles et bouts de fers enflammés lors de représentations nocturnes. La destruction de la matière constitue en elle-même un spectacle, dont le potentiel plastique et symbolique est approfondi par des rythmes musicaux. Théâtre de la catastrophe et de la purification, jouant d'impressions sensibles, la performance donne à contempler la force du feu, devenu acteur unique.

Sous le titre « Traditions populaires et nationales » sont livrés deux articles consacrés à des pièces en lien avec leur contexte immédiat ou proche. Philiep Bossier montre que le feu est utilisé par les acteurs de la *commedia dell'arte* à Paris, à la fin du XVI^e siècle, pour faire l'apologie de leur art en contexte polémique. La parodie du motif savant de la descente aux Enfers sert la valorisation de l'art italien, de même que la représentation de l'acteur en nouvel Orphée. Contre les farceurs français, les Italiens choisissent la réécriture des formes classiques pour symboliser leur art, associé à la dangerosité comme à la fécondité du feu. Par l'étude d'un drame historique hongrois de la fin du XVIII^e siècle, mettant en scène en 1793 le siège de Szigetvar advenu deux siècles auparavant, Pinter Marta Zsusanna dévoile une exploitation singulièrement littérale de la mise en scène du feu : acteurs munis de leurs propres fusils, coups de canons réels, feux d'artifice et feux de Bengale participent de ce spectacle. Loin d'interroger l'invisible et l'ailleurs, le feu s'incarne alors directement sur la scène.

Le dernier volet de l'ouvrage, « La tragédie lyrique et l'opéra », témoigne d'un usage plus stylisé du potentiel scénique du feu. Béatrice Didier montre à quel point le feu est source d'inspiration pour Rameau : occasionnant de somptueuses mises en scène, chargé de valeurs antagonistes, il stimule la création musicale. L'approfondissement du thème du feu, des *Indes galantes* à *Zoroastre*, illustre une évolution de la réflexion du compositeur sur la représentation du sacré dans les arts. Françoise Dartois-Lapeyre se concentre sur une adaptation opératique de la *Jérusalem délivrée* : l'œuvre de Baour-Lormian et Persuis use de toutes les valeurs symboliques du feu, amplifiant sa présence afin d'exploiter au mieux son pouvoir de fascination. Feu divin et feu infernal, feu de la rédemption et feu de la discorde, feu de la

guerre et feu de la vie, l'élément primordial s'inscrit dans une dialectique démonstrative qui transpose de manière spectaculaire l'épopée.

On le voit, l'étude de l'élément igné au théâtre permet d'embrasser des problématiques fécondes qui éclairent d'un jour nouveau l'imaginaire du feu que Gaston Bachelard avait magistralement décrypté. En circonscrivant l'étude aux œuvres scéniques, Jean-Marie Valentin a permis de faire surgir des lignes de tension touchant la représentation du spirituel et de l'invisible au théâtre, ainsi que l'efficacité théâtrale singulière d'un motif suscitant fascination et terreur. Le constat de cette ambivalence, qui avive le conflit dramatique, n'est pas le moindre intérêt de l'ouvrage.

ANNE TEULADE