

Melville et Dante. Vittorio Gassman : "Ulisse e la Balena bianca"

Brigitte Urbani

► **To cite this version:**

Brigitte Urbani. Melville et Dante. Vittorio Gassman : "Ulisse e la Balena bianca". Italies, Centre aixois d'études romanes, 2001, Italies, Italie et États-Unis. Interférences culturelles (5), 10.4000/italies.2106 . hal-02550995

HAL Id: hal-02550995

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-02550995>

Submitted on 22 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Melville et Dante. Vittorio Gassman : *Ulisse e la balena bianca*

Brigitte Urbani



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/italies/2106>

DOI : 10.4000/italies.2106

ISBN : 978-2-8218-0176-9

ISSN : 2108-6540

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2001

Pagination : 375-407

ISSN : 1275-7519

Référence électronique

Brigitte Urbani, « Melville et Dante. Vittorio Gassman : *Ulisse e la balena bianca* », *Italies* [En ligne], 5 | 2001, mis en ligne le 16 octobre 2009, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/italies/2106> ; DOI : 10.4000/italies.2106

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.



Italies - Littérature Civilisation Société est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Melville et Dante. Vittorio Gassman : *Ulisse e la balena bianca*

Brigitte Urbani

1. Les rapports que Vittorio Gassman eut à entretenir avec les États-Unis relèvent de trois domaines bien différents les uns des autres – familial, professionnel, culturel – même s'ils sont reliés entre eux par la personnalité de celui qui fut pour le public français avant tout un grand acteur de cinéma, et pour le public italien et surtout pour lui-même un grand acteur de théâtre.
2. Le premier et principal domaine relève de la vie privée : c'est l'Amérique qui vint à lui en la personne de la jeune actrice Shelley Winters, qu'il suivit à Hollywood, qu'il épousa en secondes noces, et dont il eut une fille, Victoria. La liaison fut assez brève, mais les relations qu'il entretint avec sa fille, demeurée aux États-Unis, l'amènèrent à faire chaque année au moins un séjour en Amérique (de même que Victoria vint chaque année en Italie apporter à son père une bouffée d'États-Unis).
3. Quand Vittorio part avec Shelley, au tout début des années cinquante, il a derrière lui un passé théâtral solide mais strictement national, et une expérience cinématographique limitée, mais qui a fait de lui un acteur de renommée internationale : tout le monde à l'époque connaît le bel Italien qui jouait le mauvais rôle dans le film de Giuseppe De Santis, *Riso amaro* (1949). Il n'a pas envie de faire carrière à Hollywood, c'est du moins ce qu'il affirme dans le livre autobiographique qu'il écrivit¹ ; et s'il accepte de tourner un premier (mauvais) film, c'est essentiellement par souci alimentaire. Marié à Shelley, il signe un contrat de sept ans avec le plus grand studio hollywoodien, Metro Goldwin, qui l'autorise à passer chaque année six mois en Italie afin d'y poursuivre sa carrière théâtrale. Cette première expérience de vie et de travail aux États-Unis ne l'enthousiasme guère. Il n'aime pas les films qu'on l'oblige à tourner, où il joue l'inévitable rôle du 'latin lover' – des films comme *Sombrero* ou *Rhapsody* (malgré la présence de Liz Taylor) sont pour lui des souvenirs exécrables –, et il découvre qu'il y a un monde entre l'Italie qu'il connaît et celle que se sont forgée les Américains de l'époque. C'est avec soulagement qu'il voit arriver le terme du contrat et que s'achève son expérience sentimentale et professionnelle avec l'« America dolce-amara »².

- 4 Ce n'est que des années plus tard qu'il accepte de revenir aux États-Unis³ tourner avec Robert Altman qu'il appréciait, dit-il, précisément pour son indépendance et son humour européen, puis avec d'autres cinéastes. Entre temps il avait reconnu que l'Amérique n'était plus celle des années cinquante, et que le cinéma américain avait pris le pas sur le cinéma italien en crise ; en 1981 il loue « la vitalità, l'efficienza, la perizia tecnica della *nouvelle vague americana* », il admire « la cura scrupolosa di ogni dettaglio da parte di registi e attori e tecnici del cinema americano » et leur rigueur professionnelle⁴. Mais dans l'ensemble, pour lui, l'expérience américaine demeure une parenthèse dont il ne s'enorgueillit pas.
- 5 Plus solide par contre, en dépit des choix limités qu'il opéra, semble le rapport culturel qu'il entretint avec quelques grands noms de la littérature américaine. Il joua dans *La route au tabac* de John Kirkland (d'après un roman de Erskine Caldwell) en 1945, dans *Anna Christie* de Eugene O'Neill en 1946, dans *Ils étaient tous mes fils* de Arthur Miller en 1947, dans *Un tramway nommé désir* de Tennessee Williams en 1949 et dans *Anna pour mille jours* de Maxwell Anderson en 1951. Il est toutefois significatif de constater que ces cinq pièces de théâtre américaines correspondent aux années qui précédèrent immédiatement la décevante parenthèse des États-Unis, et qu'ensuite son répertoire se limita aux dramaturges européens.
- 6 En 1992 cependant, il était à la fois auteur, metteur en scène, acteur et protagoniste de *Ulisse e la balena bianca*, une pièce élaborée à partir de textes divers, mais où le filon italien, représenté par le père de la poésie italienne, Dante, s'insère dans la trame d'un des plus célèbres romans américains, *Moby Dick* de Herman Melville. Il en publia le texte avant que la pièce soit jouée pour la première fois à Gênes, dans le cadre des festivités qui célébrèrent l'exposition universelle de Séville et le sixième centenaire de la découverte de l'Amérique⁵. Comme on sait, une œuvre théâtrale a sur le papier une forme indicative, surtout lorsqu'elle est toute nouvelle. Au metteur en scène et aux acteurs de l'adapter ensuite au mieux à la scène et au public. Les représentations qui en ont été données ne suivent pas exactement le texte à la lettre : certains passages sont supprimés, d'autres inversés ou encore légèrement modifiés. Mais ces variantes ne gênent en aucun cas l'étude qui sera faite dans les pages qui suivent, et qui s'appuiera à la fois sur le livre publié et sur la transmission télévisée qu'en a donné la RAI l'année suivante.
- 7 2. Si l'article de José Pagliardini paru dans le dernier numéro de « Italies » mettait en scène un Gassman acteur de cinéma dans *Il sorpasso* de Dino Risi (1962)⁶, celui-ci rendra hommage à l'homme de théâtre. « Un acteur de théâtre devenu célèbre par le cinéma » : telle est la définition avec laquelle s'ouvrait un reportage sur Gassman à la télévision en 1995. C'est par le théâtre qu'il commença sa carrière d'acteur, et il ne le délaissa jamais au profit du cinéma, qui, mis à part quelques films de qualité dont il aime à se flatter (*Il sorpasso* par exemple, ou, toujours de Risi, *Profumo di donna*, pour lequel il reçut le prix de la meilleure interprétation masculine au festival de Cannes en 1974), eut pour lui un rôle d'abord alimentaire, puis financier. Le livre très sympathique qu'il écrivit sur lui-même et sa carrière, *Un grande avvenire dietro le spalle, Vita amori e miracoli di un mattatore narrati da lui stesso*⁷, construit un personnage essentiellement voué au théâtre (et au héros qu'il est lui-même), tour à tour Othello, Œdipe, Peer Gynt, Adelchi ou Macbeth. Le cinéma n'y figure que par allusions, de manière annexe, toujours mentionné avec désinvolture⁸. Y est relatée entre autres son aventure en tant que directeur du Théâtre Populaire Italien, au début des années soixante. Plus tard, au début des années 80 il fondera à Florence une école de théâtre, la « Bottega del teatro ».

- 8 À partir des années soixante il commence à passer du rôle d'acteur proprement dit d'un texte écrit par d'autres à celui d'acteur et concepteur de spectacles de type anthologique. Ces représentations, entreprises au départ dans le cadre du TPI, ont un but didactique : faire connaître au public les grandes pages de son théâtre, ou plus généralement de la littérature par l'intermédiaire du théâtre : *Caos* (1962) est une anthologie de Pirandello et des grands auteurs contemporains du dramaturge sicilien. Puis *Mito e libertà* (1962), *Il gioco degli eroi* (1963), *Al club di Sant'Alessio* (1964), *DKBC* (1967, 1968), *Il trasloco* (1973) sont d'autres anthologies du théâtre italien ou des récitals de pages choisies de célèbres poètes et romanciers européens⁹. Dans les années 80 et 90, les récitals de vers allant de Dante à nos jours et de morceaux choisis de grands textes de la littérature occupent une place de plus en plus importante (*Settimana Gassman* en 1983, *Non essere* et *Recital di poesia* en 1984, *Poesia la vita* en 1987, *Quattro risate in famiglia* en 1991, *Significar per verba* en 1993, *Memorie* en 1994, *Il sacro e il profano - Parole fedeli e infedeli* et *Anima e corpo - Talk show d'addio* en 1996, *Concerto di parole* en 1997, *L'addio del mattatore* et *Una serata con Vittorio Gassman* en 1998 et 1999)¹⁰.
- 9 En 1974, il s'est déjà essayé à l'écriture théâtrale, composant, avec la collaboration de Luciano Lucignani, une pièce sur Edmund Kean, *O di Cesare o di nessuno*¹¹. Dans les années 90 il écrit lui-même trois autres pièces de théâtre : *Ulisse et la Balena Bianca* en 1992, *Camper* en 1994, *Bugie sincere* en 1997.
- 10 *Ulisse e la Balena Bianca* se place dans le sillage de l'expérience qui a précédé et apparaît comme une résultante presque 'naturelle' de toute la carrière de Gassman et du cours qu'au fil des années ont pris son parcours et ses intérêts en matière de théâtre. Ce titre, à la fois étrange et familier par les éléments qui le composent, suggère immédiatement plusieurs pistes. Si la baleine porte en elle le poids de toute une culture biblique, la Baleine Blanche (majuscules dans le texte) appelle le nom de Moby Dick, et Ulysse évoque aussi bien le célèbre héros d'Homère que le protagoniste d'un des plus célèbres chants de *l'Enfer*.
- 11 Le nom de Melville est plusieurs fois cité dans les ouvrages de (ou relatifs à) Gassman. « Negli anni d'Accademia svilupparammo un corso di letture diverse, per qualcuno fu Proust, per altri Dostoevskij, Pirandello, Melville », déclare-t-il dans *Intervista sul teatro*¹². Cet « altri » est en fait lui-même, comme le montre la suite de sa carrière. Rappelant, à la mort de son ami Nino Dal Fabbro, des souvenirs de jeunesse, il évoque une nuit de l'après-guerre où, après avoir dîné entre amis, ils allèrent de Rome à Ostie à pied, « parlando di Melville, di Valéry e di Saroyan »¹³. Melville fit partie des auteurs dont il récita des morceaux choisis lors des spectacles ci-dessus mentionnés¹⁴. Et la baleine du plus célèbre des romans de Melville est également liée, aussi bien pour son volume de cétaqué que pour la métaphore de l'impossible qu'elle représente, à une gigantesque aventure culturelle que Gassman, dans son livre autobiographique, appelle précisément « l'avventura della balena »¹⁵. Il y raconte (de façon à la fois romanesque et épique) que Luciano Erba, directeur du Théâtre Alfieri de Turin, avait acheté en Espagne une baleine morte et s'était mis en tête de lui faire faire le tour de l'Italie, équipant la carcasse de lumières intérieures, prévoyant des diapositives sur l'histoire et les habitudes des cétaqués, et aménageant un circuit à l'intérieur du monstre... L'entreprise ayant réussi et attiré du public, Gassman voulut faire de même avec un gigantesque théâtre populaire d'au moins trois mille places, muni d'une scène plus grande que celle de la Scala, recouvert d'un chapiteau en forme d'énorme coupole de toile que l'on aurait monté sur les places de toute l'Italie, qui serait allé au devant du public profane, apporter la culture théâtrale à

ceux qui n'étaient encore jamais allés au spectacle. Une entreprise qui fut à la fois une grande réussite et un échec. Échec parce que le matériel, qui en principe devait être monté en quarante-huit heures, nécessita en fait plusieurs semaines de manipulation ; quant au transport, il fallut quarante-six camions pour véhiculer l'ensemble, si bien que le seul déplacement qu'effectua la baleine fut de Rome à Milan où elle s'échoua ; et l'aventure du TPI se poursuivit dans les théâtres 'normaux'. Mais réussite, car après des semaines de montage dans le parc de Villa Borghese à Rome (soulignées par les quolibets des journalistes qui titraient : *La balena incagliata, Il pallone non riesce a gonfiarsi*), plus de trois cent cinquante mille spectateurs, dont la moitié n'étaient jamais allés au théâtre, purent voir et applaudir *Adelchi*, qui resta dans les annales comme l'un des spectacles les plus suivis de l'après-guerre. Comme Achab, Gassman avait tenté une expérience impossible, comme Ismaël il avait survécu à l'entreprise¹⁶.

- 12 Au terme de sa carrière, Gassman déclarait, dans une interview :
- Moby Dick* è uno dei *livres de chevet* della mia stagione delle letture da giovane. Conosco quasi tutto Melville e lo ritengo un gigante, e *Moby Dick* mi ha accompagnato. È un libro simbolico, è una Bibbia laica.¹⁷
- 13 Si la blancheur de la baleine qui donne son titre à la pièce ne pouvait évoquer que Melville, Ulysse évoque à la fois Homère et Dante. Il ne s'agit pas de celui d'Homère. Le rapprochement n'aurait pourtant rien eu d'étonnant, Vittorio Gassman étant doté d'une bonne culture gréco-latine¹⁸ et ayant déjà triomphé plusieurs fois dans des pièces d'Eschyle (*Les Perses* et *Prométhée enchaîné* en 1954, *l'Orestie* en 1960) et de Sophocle (*Œdipe roi* en 1955, 1960, 1977). Il s'agit de l'Ulysse de Dante, auquel une fois de plus Gassman rend hommage. Dante en effet fit partie de la plupart des récitals élaborés depuis 1982. En 1993 fut transmis par la RAI un programme en quarante épisodes où Gassman lisait quarante chants de Dante, s'identifiant chaque fois au voyageur de l'outre tombe. En 1994 il lui consacra même un livre où il raconte comment le poète florentin, depuis le XIX^e siècle, est devenu « un vero best seller teatrale »¹⁹.
- 14 Si Dante et Melville sont les deux principales sources auxquelles Gassman a puisé, le spectacle emprunte à bien d'autres auteurs, c'est pourquoi il offre quelques points communs avec les anthologies et récitals dont il est en quelque sorte le débouché naturel. La prose de la pièce laisse de temps en temps place aux vers : extraits de poésies de Tennyson, Jimenez, Lucrece, Melville, Rafael Alberti, Kavafis, Hölderlin... et enfin Dante.
- 15 En fait, Gassman emprunte surtout à Pavese qui, comme on sait, fut le premier à traduire Melville en langue italienne et dont la version fut publiée en 1932 (le jeune traducteur avait alors vingt-quatre ans !). Une traduction qui, comme le rappelle Guido Almansi dans la préface à la pièce, n'est point parfaite : Pavese, qui ne franchit jamais la frontière italienne, avait de la langue une connaissance livresque, et n'était pas un expert en matière de marine²⁰. Mais une traduction d'une extrême vigueur, qui est plus une récréation personnelle du texte qu'une fidèle et plate version.
- 16 Une traduction inexacte est souvent le point de départ de dérivations fécondes, car le traducteur peut omettre certains passages, en souligner d'autres, interpréter à sa façon des points obscurs ou difficiles, commettre des erreurs. Les versions inexactes des premiers traducteurs des classiques gréco-latins ont donné lieu à des chefs-d'œuvre en Europe. La version à la fois épique et lyrique de Pavese a suscité l'intérêt des adaptateurs italiens bien plus que ne l'ont fait les traductions fidèles qui ont pu suivre : c'est celle qu'a choisie Vittorio Gassman, c'est celle qu'avaient choisie, quelques années auparavant,

Luciano Nattino et Elio Bellangero pour un *Moby Dick* que la petite troupe du « Mago povero » (Asti) représenta en Italie et en France²¹.

- 17 Le choix de Vittorio Gassman mérite d'être souligné quand on sait l'importance qu'il accorde au texte et la méfiance qu'il exerce vis-à-vis de toute traduction effectuée par d'autres. La page de garde précise que les citations des divers poètes étrangers « appaiono nella traduzione di Vittorio Gassman » ; par contre « il testo di Vittorio Gassman è basato sulla traduzione di Cesare Pavese ». En 1977, il avait mis en scène un *Œdipe roi* dont il avait lui-même traduit le texte avec l'aide d'un spécialiste, les traductions disponibles ne lui convenant pas. Interrogé sur ce choix étrange, il s'était expliqué en ces termes :

[...] tradurre mi è sempre piaciuto molto, ho fatto versioni da vari poeti moderni, ho tradotto Seneca e adattato il testo italiano del *Peer Gynt*, credo che tradurre un testo che poi si deve recitare sia il modo migliore per studiarlo, la chiave più adatta per penetrarlo. È chiaro che nello scegliere e nel collocare le parole in quel margine non grandissimo ma nemmeno esiguo che qualsiasi versione comporta, c'è già, in certo senso, lo spazio per un'interpretazione in nuce.²²

- 18 Or Gassman a suivi **exactement** le texte de Pavese. Les paroles qu'il prête aux personnages sont la reprise rigoureuse de phrases de la traduction de 1932²³ – au sein de laquelle, bien sûr, il opère un choix, avançant dans le sens de l'interprétation que lui-même donne au texte (dans le sillage de Pavese). À propos d'une mise en scène de *Othello*, toujours au sujet des traductions / interprétations, il disait :

Questo accade sempre, quando un interprete, attore o regista, traduce da sé il testo che poi reciterà o metterà in scena. Ogni versione, anche la più fedele all'originale, è in certo senso un'interpretazione. Che poi acquisisce rilievo nello spettacolo, soprattutto attraverso la recitazione degli attori.

E ogni interpretazione è in qualche modo parziale, nel senso che metterà in luce certi aspetti, immagini, significati del testo, la-sciandone ovviamente in ombra altri.

²⁴

- 19 **3.** L'adaptation théâtrale d'un texte tel que *Moby Dick* peut sembler une gageure. En effet, quelle œuvre est a priori aussi peu adaptable à la scène que *Moby Dick* ? Car s'il est toujours possible de recréer sur les planches des épisodes tels que l'enrôlement d'Ismaël, l'apparition d'Achab, les dialogues sur le bateau entre le capitaine et ses hommes, qui représentent en fait un volume assez faible dans l'économie du roman, comment y faire figurer les très nombreux chapitres, préliminaires ou insérés dans le corps de la narration, sur les différentes espèces de cétacés, sur les ascendants bibliques du cachalot, sur les techniques de la chasse et du dépeçage, sur la fascination qu'exercent l'eau et la couleur blanche... ? Comment mettre en scène les rencontres avec d'autres bateaux, les épiques chasses à la baleine... ? Et surtout comment jouer l'épisode final des trois jours de chasse à *Moby Dick* ? Comment faire apparaître sur scène le monstre et représenter enfin la strangulation d'Achab et l'engloutissement du navire avec son équipage ? Comment le faire en évitant des décors de carton-pâte qui aujourd'hui seraient ridicules ou une longue narration épique finale, à la manière des récits de bataille auxquels nous ont accoutumés les tragiques européens des siècles classiques ?
- 20 L'entreprise pourtant avait déjà séduit plusieurs auteurs dramatiques avant Gassman. Nous n'avons pas tenté de faire une véritable recherche des différents *Moby Dick* déjà mis en scène au théâtre²⁵, et pourtant quatre au moins se sont spontanément portés vers nous. En 1987 un court *Moby Dick* de Claude Demarigny était créé à Montpellier par le « Roy Hart Theatre »²⁶. La même année la petite troupe italienne du « Mago povero » donnait un *Moby Dick* italien en Italie et en France. En 1988 Monique Hervouët et Michel

Toutain (Limoges, Théâtre de l'Éphémère) réalisaient encore un *Moby Dick* théâtral et on republiait un original *Mobie-Diq* de Marie Redonnet²⁷. Étrange correspondance de dates, qui ne s'explique par aucun centenaire particulier à fêter²⁸. Les trois premières pièces ont en commun la brièveté – et il est vrai que si l'on élimine les nombreux discours techniques et les digressions, l'action du roman se résume à quelques chapitres –, le petit nombre d'acteurs (neuf chez Demarigny, trois seulement dans les adaptations de Toutain et du « Mago povero »), divers expédients techniques pour représenter le bateau sur scène (cordages et filets chez Demarigny, voilier en ombres chinoises chez Toutain, bibliothèque-maison-bateau avec le « Mago povero ») et la baleine blanche (le public doit l'imaginer dans la première pièce, dans la deuxième l'épisode est raconté, dans la troisième, c'est une grosse baudruche qui se dégonfle quand Achab est précipité sur elle) et nombre de trouvailles pour donner au spectacle un ton onirique ou personnel (jeux de lumières, effets sonores, poèmes, chants, intervention de femmes vêtues de voiles figurant les Sirènes ou l'appel de la terre, acteurs jouant plusieurs rôles, intervention ponctuelle d'un récitant, intermèdes comiques). Et si la trame reste identique, si quelques épisodes sont présents dans les trois pièces, chaque adaptateur a mis en relief ou au contraire supprimé tel ou tel passage du roman d'origine, donnant ainsi à la pièce une interprétation et un tour personnels.

- 21 Pourquoi, quatre ans après, un autre *Moby Dick* ? Pour apporter quoi de nouveau à la dernière chasse à la baleine du vieil Achab ? Le titre de la pièce et les circonstances dans lesquelles elle fut créée apportent déjà des éléments de réponse : 1992, Gênes et Séville, le cinquième centenaire de la découverte de l'Amérique...²⁹ Le nom d'Ulysse ne figure que dans le titre : ce sont bien Achab, Ismaël, Stubb, Starbuck, Queequeg, Tasthego, Deggu, Fedallah qui rejouent l'histoire que Melville a imaginée pour eux. Mais Gassman a identifié la folle expédition vengeresse du vieil Achab avec l'expédition tout aussi folle de l'Ulysse de Dante.
- 22 La mise en scène génoise, dans le port de la ville, sur un bateau théâtre imaginé par Renzo Piano, est grandiose. La pièce est jouée au milieu d'une immense coque de navire à l'intérieur de laquelle le public est assis. Mais la représentation a commencé bien avant. Car pour se rendre sur le bateau, les spectateurs doivent traverser le quai où se joue le Prologue : des tréteaux sont dressés sur lesquels des camelots et autres bonimenteurs vantent les produits dérivés de la graisse ou des os de baleine, des pasteurs déclament des passages de la Bible (« E Dio creò le grandi balene... »), racontant notamment l'histoire de Jonas en plusieurs langues européennes ; un squelette de cachalot et de grandes cartes de marine sont exposés... Ismaël apparaît dès ce prologue : il s'achemine vers le navire et s'apprête à raconter son histoire, qui commence comme chez Melville (« Chiamatemi Ismaele. Alcuni anni fa, avendo pochi o punto denari in tasca e nulla che m'interessasse a terra... », p. 27). C'est lui en quelque sorte qui guide le public à l'intérieur du bateau tandis que des prostituées drapées comme des Vestales l'invitent à le suivre et à renoncer au voyage.
- 23 Dans les deux parties qui composent la pièce proprement dite, Vittorio Gassman a inclus l'essentiel du roman. Mais pour ce faire il a dû, comme cela se pratique couramment au cinéma, opérer une simplification de l'intrigue, éliminer des personnages, en réunir d'autres en une seule personne : Pip, Flask, le cuisinier ont disparu ; les chasses à la baleine qui précèdent la rencontre du cachalot blanc ne sont pas mises en scène, ni la rencontre des différents bateaux aux capitaines desquels est toujours posée la même question. Mais les péripéties qui ponctuent le voyage sont évoquées à la suite de l'ellipse

temporelle que constitue l'entracte : au début du « secondo tempo » nous apprenons que les cales sont pleines d'huile et de spermaceti (donc la chasse a été très bonne) ; la rencontre avec le capitaine au bras d'ivoire, double mutilé d'Achab, est advenue et évoquée. Par contre la vie sur le bateau est bien rendue, avec ses élans d'enthousiasme, de dépression, ses chicanes, ses chants, ses moments d'épouvante et le déferlement poétique que suscite la mer dans l'âme de ceux qui la contemplent ou la sillonnent. Par simplification, par sélection, par réduction, par déplacement d'épisodes par rapport à la trame d'origine, Gassman a agencé les différentes composantes de son choix en leur donnant une signification et un éclairage tout personnels et, en quelque sorte, très italiens.

- 24 Achab en effet est une nouvelle image de l'Ulysse de Dante passé au moule du Romantisme anglais. La première fois qu'il apparaît sur scène il récite, sombre et orgueilleux, le monologue qu'Alfred Tennyson a composé pour son Ulysse (*Ulysses*, in *Poems*, 1842). Et la pièce se clôt sur l'Ulysse de Dante qui, du fond des Enfers, est remonté sur son navire et, par la bouche d'Achab, fait le tragique récit de son dernier voyage (*Enf.*, XXVI).
- 25 Le « primo tempo » commence par l'enrôlement d'Ismaël puis de Quequeg sur le *Pequod* et la signature du contrat devant Peleg et Bildad. Suit la présentation à Ismaël des membres de l'équipage. Ainsi la 'scène d'exposition' est-elle assurée. Soudain apparaît Achab, dont jusque là les acteurs n'ont fait que parler en termes mystérieux³⁰. Son premier dialogue avec l'équipage concerne le but de l'expédition et nous renseigne aussi bien sur les caractéristiques physiques du capitaine (la jambe d'ivoire, la marque de la foudre sur son visage) que sur celles de la Baleine Blanche. Suit l'épisode où le forgeron fabrique une nouvelle jambe pour laquelle Achab veut « una morsa robusta » (« ch'io ne senta la stretta » dit-il), alors que chez Melville l'épisode n'a lieu qu'à la fin du livre, avant les trois jours de chasse finale³¹. Le « primo tempo » se termine, la nuit, par des considérations sur Fedallah et, l'alcool aidant, sur une rixe entre marins. Là encore, les moindres phrases échangées sont parfaitement fidèles au texte de base, si ce n'est que Gassman effectue de larges coupures et quelques modifications chronologiques pour la cohérence de son propre texte.
- 26 Le « secondo tempo » (des semaines se sont écoulées) exploite d'abord, à l'occasion de l'inspection des cales, les nombreux chapitres sur les baleines et les produits dérivés de leur chasse (spermaceti, ambre gris...) qui ponctuent régulièrement l'œuvre de Melville. C'est l'amorce d'un épisode d'importance : Achab refuse de s'arrêter quelques jours pour colmater les brèches des cuves et tonneaux, au risque de perdre le précieux chargement (chez Melville, il finit par y condescendre). La rencontre avec le capitaine au bras d'ivoire est rappelée, et à cette occasion Gassman exploite quelques passages des chapitres du roman sur la couleur blanche ; il insère en ce lieu la prédiction de Fedallah sur les deux cercueils vus en rêve. Par contre est véritablement mise en scène la rencontre avec le capitaine de la *Rachel*, qui supplie en vain Achab, au nom de la famille, de suspendre quelques jours sa route pour l'aider à retrouver une de ses chaloupes en perdition, sur laquelle se trouve son fils. À ce refus fait suite une accélération de la tension dramatique où se mêlent dialogues, éclats de voix et paroles d'Ismaël récitant : suspicion de folie, monologue ham létien, brisure du quadrant, baptême satanique du harpon d'Achab avec le sang des païens, désir de Starbuck de tuer Achab, chasse à Moby Dick, disparition de Fedallah, feux du *corpo santo*, mort d'Achab et enfin naufrage du navire, évoqué au moyen d'effets de lumière et de projections d'images.

27 Enfin, sur le pont à nouveau vide comme au début du « primo tempo », Ismaël est avec Bildad et Peleg, à qui il a raconté cette aventure dont il est le seul rescapé. Une sorte de Vestale l'emmène, récitant des vers mystérieux. Alors, sur le pont désert, la lumière éclaire une dernière fois la silhouette d'Achab-Gassman-Ulysse qui nous fait entendre le célèbre récit du chant XXVI de l'*Enfer*.

28 Il convient de souligner la part prépondérante que put avoir Pavese dans cette transformation en direction tragique et dantesque du *Moby Dick* américain, à la fois par les courtes préfaces dont il fit précéder les deux éditions de sa traduction et par la manière dont il traduisit Melville. Pavese donne en effet l'interprétation suivante de ce qu'il appelle le « mito di Achab » :

Questi [Achab] insegue Moby Dick per sete di vendetta, è chiaro, ma, come succede in ogni infatuazione d'odio, la brama di distruggere appare quasi una brama di possedere, di *conoscere* [souligné par Pavese], e nella sua espressione, nel suo sfogo, non sempre è distinguibile da questa. [...] Elogeremo a questo punto la finezza di cui diede prova Melville lasciando indefinito il senso della sua allegoria. I commentatori hanno potuto sbizzarrirsi e vedere simboleggiati nel mostro infiniti concetti. Ciò è indifferente. La ricchezza di una favola sta nella capacità ch'essa possiede di simboleggiare il maggior numero di esperienze. Moby Dick rappresenta un antagonismo puro [...].³²

29 *Moby Dick* a donné lieu à d'innombrables interprétations, certes, mais le désir de connaissance est a priori une interprétation toute italienne, fortement colorée des commentaires au chant XXVI de l'*Enfer*³³. L'Ulysse de Dante, qui s'est « perdu » pour avoir voulu trop savoir en tentant une expédition impossible, vient se superposer au vieil Achab qui lui aussi « se perd » dans une folle entreprise, et perd avec lui tout son équipage. Dans un essai sur Melville de 1932, Pavese, évoquant les nombreux voyages en mer effectués avant la rédaction de *Moby Dick*, identifiait implicitement l'auteur à l'Ulysse de Dante par le biais d'une citation détournée :

[...] Poi d'improvviso, il mare : quattro anni di peripezie e di compagni, la baleneria, le Marquesas, una donna, Tahiti, il Giappone, i capodogli, qualche lettura, molte fantasticherie, Callao, il capo Horn, e a Boston nell'ottobre del 1844, scende a terra un uomo quadrato, bruciato dal sole, *esperto dei vizi umani e del valore*.³⁴

Et dans la préface de sa traduction, il effectuait un rapprochement implicite entre le roman de Melville et la *Divine comédie*, toujours par le biais d'une citation détournée :

Leggete quest'opera tenendo a mente la Bibbia e vedrete come quello che vi potrebbe anche parere un curioso romanzo d'avventure, un poco lungo a dire il vero e un poco oscuro, vi si svelerà invece per un vero e proprio *poema sacro cui non sono mancatiné il cielo né la terra a por mano*.³⁵

30 Quant à la puissance théâtrale du roman, Pavese encore y faisait allusion par métaphore dans la préface, évoquant la « alta e shakespeariana tensione fantastica di certe scene drammatiche »³⁶. Gassman connaît bien Shakespeare dont il a interprété plusieurs protagonistes au cours de sa carrière, ayant joué dans *Troilus et Cressida* en 1949, *Roméo et Juliette* en 1950, *Hamlet* en 1952, *Othello* en 1957 et 1982, *Richard III* en 1968, *Macbeth* en 1983³⁷. Dans l'essai sur Melville, Pavese parlait également du « spirito greco » des écrivains américains et, identifiant la voix d'Ismaël à celle du chœur, écrivait :

E come nei greci, la tragedia (Moby Dick) ha un bell'essere fosca, è tanta la serenità del coro (Ismaele) che dal teatro si esce sempre soltanto esaltati nella propria capacità vitale.³⁸

31 Signalons enfin que Pavese lui-même, dans la préface à la première édition, faisait implicitement tomber un obstacle à l'adaptation théâtrale du roman, rappelant que la

baleine géante, dont il est question tout au long du livre, est essentiellement « racontée » et n'apparaît en personne qu'à la fin (dans les trois derniers chapitres, 133, 134 et 135) :

E qui torna da osservare con quanta sottigliezza è tenuto sino alla fine in ombra Moby Dick, pure discutendolo per tutto il libro in tutti i modi, e con quanta abilità lo si porta via via a giganteggiare sulla scena attraverso i suoi *effetti* raccontati dalle navi che l'hanno incontrato.³⁹

32 Maria Stella, auteur d'un livre sur les traductions de Pavese⁴⁰, écrit que *Moby Dick* est une véritable clef de voûte de l'activité de traducteur de Pavese, l'œuvre qui le consacra comme le traducteur italien officiel des écrivains américains. Pavese a compris à quel point l'aventure d'Ismaël est calquée sur celle de Jonas et, emblématiquement, représente la métaphore de la condition de l'homme qui cherche à comprendre la vérité, à quel point Ismaël est le principal personnage humain du roman en ce sens qu'il raconte et juge à la fois, qu'il est chercheur et témoin. Pavese, écrit-elle, a senti la « dimension faustiana » d'Achab et a souligné moins le côté 'surhomme' annoncé dans la préface que la dimension humaine du personnage qui doit « portare fino in fondo una propria ricerca di conoscenza, impegnandovi per intero le sue facoltà »⁴¹. Elle-même souligne « la contenuta e vibrante partecipazione di Pavese ». Une participation qui fut aussi celle de Gassman puisque, répétons-le, en dépit de la sélection qu'il dut opérer pour les besoins de la scène au sein du riche et imposant volume de texte, la totalité des répliques est rigoureusement puisée dans la version de Pavese.

33 4. Lorsqu'Achab entre en scène (plus exactement lorsqu'il apparaît, lorsque la lumière découpe sa silhouette sur le beaupré du navire) **il est** l'Ulysse de Tennyson⁴². Toutefois, Gassman a considérablement écourté le texte, de façon à l'harmoniser à l'histoire d'Achab et au monologue de Dante qui, lui, est récité dans sa totalité à la fin de la pièce. Certes, le discours s'ouvre sous le signe de l'orgueil et du mépris pour le peuple bestial :

A che giova che come un re neghittoso,
Tranquillo al focolare...
Io misuri
Impari leggi per questa razza selvaggia,
Gregge che dorme e pasce e mi sconosce ?

34 Mais ont été supprimées dans cette phrase (cf. points de suspension et décrochage) le rappel dédaigneux de l'épouse âgée et, plus loin, la condescendance envers le fils sédentaire à qui le père laisse le gouvernement de ce peuple animal (Achab a une femme-enfant et un tout jeune fils, l'Ulysse de Dante évoquait avec affection sa famille). Pour la suite du discours Gassman a choisi des vers exprimant la force vitale du personnage (« Sempre / grande fu il mio gioire e il mio soffrire »), l'aura mythique dont il est entouré (« Un nome : / son diventato un nome »), la fascination exercée par la mer (« Là giace il porto, gonfia il battello le vele / e brilla il mare scuro »), le besoin d'action jusqu'à la mort (« Cancella tutto, alfine, la morte, ma prima / un qualche nobile atto è possibile. ») et, en dépit de la vieillesse, la volonté de « cercare e lottare e mai recedere ». C'est pourquoi, immédiatement après cette tirade, Gassman lui fait prononcer deux vers de Byron que Melville, lui, intégrait dans un des nombreux chapitres digressifs⁴³, puis il le fait s'exclamer, en harmonie avec le mépris pour la « razza selvaggia » que manifestait le héros de Tennyson : « Se io fossi il vento, non soffierei più su un mondo tanto miserabile » : une phrase qui est déclamée d'entrée par l'Achab de Gassman, mais que celui de Melville prononçait tout à la fin du roman, au début de la troisième, dernière et fatale journée de chasse, au sein d'une belle et épique digression sur le vent (chap. CXXXV).

- 35 Le monologue de l'Ulysse de Dante qui clôt la pièce s'est substitué au *finale* du narrateur melvillien, mais l'effet produit est rigoureusement le même car identique est l'image : celle de la mer qui se referme sur le vaisseau coupable.

Tre volte il fe' girar con tutte l'acque ;
A la quarta levar la poppa in suso
E la prora ire in giù, com'altro piacque,
infin che 'l mar fu sopra noi richiuso.

raconte Ulysse-Achab – et sur ce récit se referme le chant / la pièce. Sur cette même image se refermait le roman :

Piccoli uccelli volarono ora, strillando, sull'abisso ancora aperto ; un tetro frangente bianco si sbattè contro gli orli in pendio ; poi tutto ricadde, e il gran sudario del mare tornò a stendersi come si stendeva cinquemila anni fa.⁴⁴

- 36 Dans la ligne de cette entrée en matière du protagoniste et de cette fin, la pièce se déroule sous le signe de l'Ulysse de Dante, car Gassman a mis en relief, dans le choix des épisodes originaux, trois pôles principaux : la folie diabolique et païenne de l'entreprise, le souvenir de la famille et la défaite finale.

- 37 Gassman en effet a donné à Fedallah, le Parsi malais, une présence beaucoup plus forte que chez Melville ; la simplification de l'histoire, qui en dégage la trame, accorde de ce fait un rôle de relief au personnage. Chez Melville il faut attendre presque la moitié du roman pour le voir apparaître, étrangement surgi des cales du navire avec quelques compagnons asiatiques, à l'occasion de la première sortie des chaloupes, alors que l'équipage ignorait leur présence. Dans la pièce, il apparaît avant Achab, s'adressant à Ismaël immédiatement après que le jeune homme a signé le contrat d'embauche, jouant en fait le rôle de l'étrange personnage nommé Élie que Melville fait intervenir une seule fois, en cet endroit du roman :

Fedallah : Ti sei imbarcato su questa nave ?

Ismaele : Il *Pequod*, sì. Ho firmato or ora gli articoli.

Fedallah : E non c'era niente negli articoli intorno alla tua anima ? [...] Hai firmato, dunque ; il tuo nome è sulle carte ? Bene, quel che è firmato è firmato, e quel che deve essere sarà. [...] Il cielo ineffabile abbia pietà di te, marinaio : tu sei l'uomo che fa per « lui ». Salute a te... Ismaele. (p. 48)

- 38 Chez Gassman, c'est Fedallah qui semble baptiser ainsi le jeune homme, qui jusque là n'avait été appelé que « ragazzo ». Une imposition de nom qui coïncide avec les termes par lesquels le narrateur, chez Melville comme dans la pièce, a commencé son récit (« Chiamatemi Ismaele... »).

- 39 Tout au long du spectacle, Fedallah est l'ange démoniaque d'Achab, toujours à ses côtés, éclairé d'une lumière inquiétante. Il fixe ses interlocuteurs « sans expression », ses mots sont ambigus, prononcés à voix lente et accompagnés de lents mouvements de visage. Stubb et Starbuck, observant l'étrange couple, réitèrent l'hypothèse du pacte faustien dans un passage qui est une reprise précise du chapitre LXXIII du roman⁴⁵ :

Stubb : [...] Quel Fedallah, laggiù. E vi dico che è il diavolo travestito.

Starbuck : Che cos'ha, il vecchio, a che fare con lui ?

Stubb : Combinerà un baratto, o un contratto. Il vecchio è tutto per la Balena Bianca, no ? E il diavolo si fa promettere l'orologio, o l'anima, o qualcosa del genere, e poi gli darà Moby Dick. (pp. 63-64)[...]

Stubb : Non fa ombra, il Parsi, lo vedete ? L'ombra di Fedallah si fonde con quella di Achab, si limita ad aggiungerle lunghezza... (p. 67)

- 40 De même sont bien mis en relief dans la pièce les rêves à clef de Fedallah. C'est parce que le mystérieux asiatique lui racontait un rêve que Achab et lui chuchotaient en aparté

(« Ne sei certo, Fedallah ? Sei certo di averlo sognato ? », p. 67). Dans la deuxième partie de la pièce, Gassman adapte à la scène le chapitre XCVII du roman, où est dévoilé le contenu du mystérieux rêve :

Fedallah : L'ho sognato di nuovo. Due carri funebri dovroi vedere sul mare, prima di morire in questo viaggio : uno non costruito da mano umana, l'altro di legno visibile cresciuto in America. [...] E io andrò prima di te e ti sarò pilota.

Achab : Se credessi tutto ciò che dici, pilota, avrei già due pegni che riuscirò ad uccidere Moby Dick e le sopravviverò.

Fedallah : Prendi un altro pegno, vecchio. Soltanto il canapo ti può uccidere.

Achab : La forza, vuoi dire. Sono dunque immortale, sulla terra e sul mare. (pp. 82-83)

- 41 Un dialogue certes tout constitué des répliques effectives des personnages telles qu'on peut les lire chez Melville, mais où Gassman a opéré une sélection qui souligne les accents shakespeariens (macbéthiens ici !) du roman relevés par Pavese (or la dernière pièce de Shakespeare que Gassman ait interprétée est précisément *Macbeth*, en 1983).
- 42 Quand, à l'issue du deuxième jour de chasse, Fedallah manque à l'appel et que Tashtego dit : « Mi pare che si sia perduto », Achab s'écrie : « Lui no ! Perduto... perduto ? Che significa questa breve parola ? » (p. 106). Or ce terme, « perduto », est celui de la traduction de Pavese (le terme original est « gone », pour lequel les traductions françaises proposent « parti ») et il est fortement connoté. Il a chez Dante une signification très grave : il implique non seulement une perte définitive, mais aussi la perte de l'âme, et donc la damnation. Avant qu'Ulysse n'entame le récit de son dernier voyage, Virgile lui a demandé où il est mort et s'est « perdu ». Le Parsi s'est « perdu » le premier, rejoignant l'enfer dont il était sorti, Achab aussi va « se perdre ».
- 43 Les liens d'Achab avec le diable – et la folie diabolique de l'entreprise – sont soulignés à l'approche de la fin fatale. Gassman a repris l'épisode du harpon trempé dans le sang des marins païens et baptisé non point « in nomine patris sed in nomine diaboli ». Suivent deux fragments poétiques qui annoncent métaphoriquement la suite des événements : un marin récite quelques vers de Walt Whitman évoquant la « scialuppa dalla candida chiglia » qui va « al di là dei confini, / sprezza la calma dei porti » et file avec son trésor d'idoles. Puis surgit la Vestale du Prologue : figure du destin, elle agite ses voiles et déclame des vers du *De natura rerum* où Lucrèce décrit l'arrivée de l'orage : « L'ombra dei morti fuggite / dall'Acheronte paiono giungere insieme / a riempire le spelonche del cielo » (p. 97). Peu après la disparition de Fedallah, on apprendra que la cicatrice blanche qu'Achab porte au front, et qui ressemble au sillon d'un éclair, lui a été appliquée autrefois par la foudre (le *corpo santo*) à l'issue d'une cérémonie païenne. Et néanmoins Achab réitère son défi (« Io so che per adorarti bisogna sfidarti », p. 107).
- 44 Le dernier voyage d'Ulysse était un « folle volo ». Les termes « fou », « folie », « insensé » sont assez fréquents chez Melville. De même, chez Gassman, ils ponctuent la deuxième partie de la pièce. Achab reconnaît être emporté par un désir en folie (« Ma io non sono pazzo, io sono la pazzia impazzita : quella fiera pazzia che è soltanto calma per comprendere se stessa », p. 86) ; Starbuck déclare « pazzia diabolica » (p. 106) cette obsession de la Baleine et traite en silence Achab de « pazzo » (p. 86), de « vecchio insensato » qui entraîne avec lui tout l'équipage « alla rovina » (p. 102).
- 45 Pourtant Achab a une famille, dont l'évocation est l'occasion de passages tendres où le farouche impie est un vieil homme brisé.

Quando
mi dipartii da Circe [...]

né dolcezza di figlio, né la pietà
del vecchio padre, né 'l debito amore
lo qual dovea Penelope far lieta,
vincer potero dentro a me l'ardore
ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto
e de li vizi umani e del valore ;

racontait Ulysse à Virgile et à Dante. Dans la pièce de Gassman, avant d'attaquer Moby Dick pour la première fois, Achab se remémore la douceur de son foyer et confie à Starbuck :

Quando penso a tutto questo, [...] lontano oceani interi da quella moglie bambina che ho sposato dopo i cinquanta, mettendo la vela il giorno dopo al Capo Horn e non lasciando nel cuscino nuziale che un'infossatura. [...] Sono davvero tanto, tanto vecchio ? Più vicino, fammi guardare un occhio umano. È meglio che guardare nel cielo o nel mare, meglio che guardare Dio. In nome della terra verde e del focolare acceso : vedo mia moglie e mio figlio nel tuo occhio. (p. 89)

- 46 Le souvenir du foyer occupe en effet un notable espace dans l'économie de la pièce, mais il est essentiellement souligné par Starbuck. Lui aussi a une femme et un enfant qu'il évoque à plusieurs reprises, jouant sur cette touche pour tenter de convaincre le capitaine de renoncer à l'entreprise et de rentrer à Nantucket :

Starbuck : Capitano, anima nobile ! Torniamo a casa, lasciami mutare rotta all'istante. Ci sono altre dolci giornate azzurre come questa a Nantucket.

Achab : Sì, le ho vedute. In questo momento il ragazzo si sveglia, si siede sul letto, e sua madre gli parla di me, che tornerò ancora a farlo ballare...

Starbuck : Come la mia Maria. Ha promesso che ogni giorno avrebbe portato mio figlio sulla collina, perché fosse il primo ad avvistare la vela di suo padre. Basta, capitano, studia la rotta e mettiamo la prora a Nantucket. (p. 90)

- 47 C'est aussi pour souligner la puissance de l'amour paternel que, de toutes les rencontres avec d'autres bateaux qui sont racontées chez Melville, seule l'entrevue avec le capitaine de la *Rachel*, qui implore Achab de l'aider à chercher son fils, est reproduite sur scène :

Capitano Gardner : Quarantott'ore soltanto, vi supplico. Mio figlio... mio figlio è fra loro, in nome di Dio dovete farlo. Non me ne vado finché non mi abbiate detto di sì.

Anche voi avete un figlio, capitano Achab, un figlio della vostra vecchiaia. (p. 85)

- 48 Mais le besoin impérieux de poursuivre l'entreprise l'emporte : pour Ulysse, c'était un insatiable désir de connaissance, pour Achab c'est à la fois l'accomplissement d'une vengeance et d'un destin. « Quale tiranno spietato mi comanda perché contro ogni affetto umano io debba continuare a spingere, accingendomi temerario a ciò che il mio cuore vero non ha mai nemmeno osato di osare ? » (p. 90) se demande-t-il.

- 49 Quelle est, en fait, cette grande et ultime action qu'Achab accomplira au terme de sa vieillesse ? En quoi consiste la lutte contre Moby Dick ?

- 50 Tuer Moby Dick, c'est l'œuvre de renom qu'entend accomplir l'Achab tennysonien du début de la pièce (« un qualche nobile atto è possibile. // No, non è tardi per nuove scoperte. »). La Baleine Blanche de Melville a donné lieu à des interprétations diverses : angoisses métaphysiques de l'auteur, symbole du Mal, image des obstacles qui s'opposent à l'homme, ou encore allégorie politique, Achab étant le mauvais capitaine et son équipage hétéroclite les multiples peuples d'Amérique... Les adaptations de *Moby Dick* au théâtre ont tenté aussi de proposer une clef de lecture... qui pouvait même être qu'il n'y en avait pas⁴⁶. Celle de Gassman ne fait pas apparaître la Baleine proprement dite sur scène⁴⁷. Mais les trois jours de chasse sont bien réels, racontés et revécus par Ismaël, tantôt acteur, tantôt récitant, et, entre les fragments du récit, s'insèrent quelques

discours éclairants. Par exemple le discours d'Achab sur les masques⁴⁸, en réponse à Starbuck qui lui a reproché l'impiété de cette vengeance contre un monstre ne frappant que par instinct :

Tutti gli oggetti visibili, vedi, sono maschere di cartone. Ma in ogni evento, nell'atto vivo, nell'azione certa, qualcosa di sconosciuto e pur ragionevole sporge le sue fattezze sotto la maschera bruta. E se l'uomo vuole colpire, colpisca sulla maschera. Come può il prigioniero arrivar fuori se non si caccia attraverso il muro ? Per me la Balena Bianca è questo muro che mi è stato spinto accanto. *Talvolta penso che di là non ci sia nulla. Ma mi basta*⁴⁹. Io vedo in lei una forza atroce innerbata da una malizia imperscrutabile. Questo imperscrutabile è ciò che odio soprattutto ; e sia la Balena Bianca il dipendente o il principale, io sfogherò su di lei questo mio odio. Non parlarli di empietà, marinaio, io colpirei il sole se mi facesse offesa. (p. 56)

- 51 Le discours que Melville prêtait au capitaine a été épuré. Il n'en a que plus de relief et, à la lumière du discours tennysonien, il exprime la volonté de domination du vieux capitaine, résolu à tout savoir et donc à frapper même ce qu'il ne connaît pas pour savoir ce qu'il y a « di là », même s'il pense que « di là » il n'y a peut-être « nulla ». Tout comme l'Ulysse de Dante voulait savoir ce qu'il y avait « di retro al sol », dans le « mondo senza gente ». Les hommes non païens de l'équipage (Stubb, Starbuck, Ismaël) sentent le côté sacrilège de tels propos (« Dio mi protegga », « Dio guardi tutti noi », s'exclament-ils). Néanmoins tous, païens et chrétiens, d'entrée, ont été conquis par l'entreprise ; et même s'il doit revenir à la charge face aux réticences de Starbuck, Achab, dans la harangue tantôt aisée tantôt laborieuse qu'il adresse à son équipage revit et reproduit le discours de son double dantesque.
- 52 « Considerate la vostra semenza : / fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e canoscenza », disait Ulysse à ses marins. Affronter Moby Dick est un acte noble, un acte d'homme ; se soumettre à la Baleine, respecter son intangibilité, ce serait se conduire en bêtes (Gassman reproduit une scène où Achab traite Stubb de chien et l'envoie à la niche) et, pour Achab, accepter d'avoir été mutilé et dévoré par (et comme) une bête.
- 53 L'aspect sacrilège de la chasse à Moby Dick est également suggéré par la couleur blanche de la Baleine. Melville a consacré tout un chapitre à la fascination-terreur que le blanc exerce sur l'homme. Gassman fait exprimer à Achab le pourquoi de cette fascination :
- La bianchezza ! Essa è il simbolo, il velo stesso della Divinità cristiana, e pure è insieme la causa intensificante delle cose che più atterriscono l'uomo. Perché ? È forse che ci adombra, con la sua indefinitezza, i vuoti e le immensità spietate dell'universo, e così ci pugnala alle spalle col pensiero del nulla, come quando immobili contemliamo le profondità bianche della via lattea... (p. 81)
- 54 Sans doute faut-il voir dans cette réplique un complément au discours sur les masques, et donc à la clef de lecture proposée par Gassman : Moby Dick comme image de la puissance divine, du pourquoi des choses, qui échappe forcément à l'homme. Moby Dick comme entité de la connaissance, monde interdit par Dieu aux vivants. Monde où l'Ulysse-Achab devait forcément faire naufrage. Dans cet univers baleinier où les héros portent des noms bibliques, Fedallah est le serpent de la tentation. Stubb avait d'ailleurs remarqué : « Non avete mai osservato quel dentaccio che ha ? Sembra intagliato nella testa di un serpente. » (p. 63). La traduction de Pavese soulignait « un dente candido che gli sporgeva malignamente dalle labbra » et le « sibilo » que fut le premier mot qu'il prononça (chap. XLVIII).

- 55 De ce fait, l'expédition est inexorablement vouée à l'échec ; Melville avait accumulé les références sacrées : l'équipage est englouti le troisième jour, on ne voit émerger de l'eau que les trois mâts... Dante avait synthétisé en quelques vers le châtement infligé par Dieu aux voyageurs trop audacieux :

[...] de la nova terra un turbo nacque
 e percosse del legno il primo canto.
 Tre volte il fe' girar con tutte l'acque ;
 a la quarta levar la poppa in suso
 e la prora ire in giù, com'altrui piacque,
 infin che 'l mar fu sopra noi richiuso.

- 56 Gassman traduit de même, avec une extrême rapidité, l'arrivée fulgurante sur le navire de la Baleine qui en frappe avec violence la carène (« Tutta la chiglia rabbrividì e si impennò, mentre si udì dallo squarcio rovesciarsi l'acqua come un torrente montano nel burrone. » p. 112). Les derniers cris d'Achab, qui maudit la Baleine et veut lutter avec elle jusqu'au bout, la frapper même du plus profond de l'enfer (« fino all'ultimo lotto con te ; dal cuore dell'inferno ti trafiggo, in nome dell'odio vomito a te il mio ultimo respiro. » p. 113), trouvent leur écho logique quelques minutes après, quand Achab, mort, devenu l'Ulysse de Dante, resurgit sur le beaupré pour faire le récit de sa dernière expédition.

- 57 Néanmoins à l'intérieur de cette parabole brodée sur une allégorie biblique (Jonas) et encadrée de deux récits ulysseens dont le deuxième (Dante) est la suite et fin du premier (Tennyson), s'exprime l'éternelle fascination exercée sur l'homme par la mer. Et on la perçoit non seulement dans les interférences entre un grand écrivain américain et un grand poète italien, mais aussi à travers les fragments poétiques de toutes nationalités qui se glissent entre les répliques des acteurs. Si la deuxième partie – et donc la pièce – se termine sur les grandioses et tragiques vers de Dante, la première partie se terminait, sous un paisible éclairage nocturne, par une belle adaptation italienne de *Solitude* du poète espagnol Juan Ramon Jimenez, récitée par Achab lui-même, qui offrait encore le spectacle final d'une mer déserte (mais vivante) :

Come sei tutto in te, o mare ; e pure, come
 sei tutto senza te, come sei solo,
 come lontano sempre da te stesso !
 Ad ogni istante, come la mia fronte,
 rotto da ferite e ferite ;
 van le tue onde come i miei pensieri,
 e ritornano, vanno e poi ritornano,
 baciandosi, lasciandosi,
 eternamente – o mare – conoscendosi
 ed ignorandosi.
 Sei tu, ma non lo sai.
 Ti batte il cuore, ma tu non lo senti.
 Che piena di solitudine, mare solo !

- 58 Ce poème appartient à la section *Vers la mer* du recueil *Journal d'un poète nouveau marié*. Jimenez y relate un voyage vers les États-Unis où il allait retrouver sa fiancée. Le parallèle est implicite avec Achab, parti lui aussi vers son destin, mais pour d'autres noces. Quant aux vers de Lucrèce, abondamment déclamés par la Vestale au centre et à la fin de la pièce, par leur rationalité et par l'aval de sagesse que leur confère leur antiquité, ils soulignent la nécessaire soumission de l'homme à la Nature dont il est fragment. Alors que les allusions mythiques de toutes époques et de toutes cultures qui parsèment la pièce (Faust, Prométhée, Ixion, Persée, Jonas) suggèrent au contraire, de manière

dialectique, que l'homme n'a cessé de vouloir transgresser les limites imposées par la Nature ou par les dieux créateurs de cette Nature.

59 5. Franco Vazzoler, dans les quelques pages qu'il a écrites sur la pièce à l'issue des premières représentations génoises, est assez sévère quant à la mise en scène et au collage des textes, mais il loue le grand acteur. Il parle de « l'esibizione tutta letteraria del suo personaggio »⁵⁰ et juge « pleonastico » le retour sur scène de Gassman récitant Dante. Ces pages auront montré que tout le monde n'est pas de cet avis. Pavese, à la fin de la préface à sa traduction, à propos des innombrables digressions savantes effectuées par Melville au sein de son texte, écrivait : « credo che ci voglia meno coraggio ad affrontare un capodoglio o un tifone che a rischiare di passare per un letterato »⁵¹.

60 Intéressante, bien qu'un peu narquoise, est la clef de lecture autobiographique du spectacle avancée par ce même critique : « *Ulisse e la balena bianca* racconta la gara con l'impossibile, ma è esso stesso una gara con l'impossibile. E l'eroe di questa gara è, indubabilmente, Gassman, segnato dalle infinite prove del palcoscenico, su cui i venti insidiosi del perenne mettersi in discussione hanno talvolta la violenza delle tempeste oceaniche ». Gassman a construit Achab-Ulysse, écrit-il, « adattandolo completamente a se stesso »⁵².

61 Il est vrai que le fils spirituel d'Achab, Ismaël, celui qui est destiné à lui survivre et à témoigner (« perché dalla rovina passata / sorga una vita nuova », dit la Vestale à la fin), était interprété en 1992 par Alessandro Gassman, et que, dans l'adaptation théâtrale, le personnage est très proche d'Achab, jouant à la fois son propre rôle et celui de Pip (éliminé de la pièce), se proposant notamment de servir de jambe au vieux capitaine et de le suivre jusque dans la chaloupe :

Achab : Tu adesso non devi seguirmi. È l'ora che Achab non vorrebbe allontanarti da sé e pure non ti vuole con sé. [...]

Ismaele : No, no ! Voi non avete un corpo intero, signore. Vogliate servirvi di questo povero « me » come gamba. [...] Io non vi abbandonerò, signore. Voglio rimanere parte di voi. (pp. 99-100)

62 Autobiographiques sont également, sans doute, les paroles tendres du vieux capitaine évoquant sa jeune femme et son fils, ainsi que l'interrogation pathétique : « Sono davvero tanto, tanto vecchio ? » (p. 89)⁵³. De même que l'insistance sur le côté humain d'Achab, avant même que celui-ci n'entre en scène : Bildad avait dit de lui qu'il était « un dio », Peleg ajoute :

E un uomo. Ha una moglie ragazza, quel vecchio, e un bambino. Come è pensabile che ci sia in lui una tara irreparabile ? Chiuso, certo. E lacerato dalle sofferenze del moncherino aperto. Feroce a volte. Ma colpito o fulminato che sia, Achab conserva la sua parte umana. (p. 44)

Car là, exceptionnellement, Gassman a légèrement modifié le texte de Pavese, où l'on peut lire qu'Achab est « un brav'uomo », sa femme « una buona ragazza rassegnata », et qu'au bout du compte Achab conserve « le sue parti umane » (chap. XVI).

63 Mais un texte écrit devrait donner lieu à d'autres représentations avec d'autres acteurs, et ce n'est pas tant la construction du protagoniste à l'aulne de Gassman qui importe. Ce qui mérite d'être souligné à l'issue de ces pages, c'est la fécondité des interférences entre différentes cultures. Si dans quelques segments isolés la pièce peut relever parfois du récital, l'ensemble est parfaitement ordonné en un tout cohérent où, sous l'égide du chef d'orchestre Vittorio Gassman, Melville, Pavese, Dante et d'autres s'unissent en un

ensemble choral harmonieux et grandiose, et font entendre à la fois la voix de la Bible et de l'Océan.

NOTES

1. Vittorio Gassman, *Un grande avvenire dietro le spalle, Vita amori e miracoli di un mattatore narrati da lui stesso*, Milano, Longanesi, sett. 1981, 245 p. Après cinq réimpressions en l'espace de dix mois, d'octobre 1981 à juillet 1982 (!) ce véritable best-seller, très agréable à lire, a été réimprimé en juillet 2000, peu après le décès de Gassman.
2. Ainsi s'intitule, dans l'ouvrage cité ci-dessus, le chapitre consacré à cette étape de sa vie (pp. 81-120).
3. Il lui fallu vingt ans, écrit-il, « per superare il ricordo di Sombbrero e di Rhapsody » (*Ibidem*, p. 212).
4. *Ibidem*, p. 214 et p. 224.
5. Vittorio Gassman, *Ulisse e la balena bianca*, Milano, Longanesi, 1992, 123 pages.
6. José Pagliardini, 'Il sorpasso' de Dino Risi, « Italies », n° 4, vol. 2, 2000, pp. 577-605.
7. Cité note 1.
8. De même dans un autre livre, *Intervista sul teatro* (a cura di Luciano Lucignani, Bari, Laterza, 1982, 154 p.), il déclare que ses trente ou quarante premiers films n'ont aucune valeur (p. 74).
9. *DKBC : Dostoievski Kafka Becket Compton*.
10. Cf. le livre de (a cura di) Giacomo Gambetti, *Vittorio Gassman* (Roma, Gremese, 1999 [edizione aggiornata]), qui contient un chapitre complet (pp. 269-299) sur la carrière théâtrale de Gassman, avec les dates de toutes les représentations auxquelles il participa, de 1943 (*La nemica*, de Dario Niccodemi) à 1999 (*L'addio del mattatore*).
11. Edmund Kean est un grand acteur anglais du XIX^e siècle. En 1955 Gassman avait mis en scène la pièce d'Alexandre Dumas père (réactualisée par J.-P. Sartre), *Kean*, et interprété lui-même le rôle du protagoniste, qui le fascinait.
12. Cit., p. 14.
13. *Ibidem*, p. 216.
14. Note anecdotique : les enfants du couple Vittorio-Diletta (sa quatrième épouse) eurent, entre autres chiens, « uno stupendo bearded collie irlandese di nome Achab » qui mourut « infettato dal morso d'un topo » (*Un grande avvenire...*, cit., p. 199).
15. *Ibidem*, pp. 146-164.
16. Le monstre resta plus d'un an à rouiller sur une place de la banlieue de Milan, jusqu'au jour où il fut racheté par le gouvernement égyptien : « drizzò l'anfiteatro di tela e d'acciaio sulle sabbie del deserto ». « Addio Moby Dick ». Il fallu trois cargos pour transporter « le Léviathan » jusqu'au Caire. (*Ibidem*, p. 164)
17. Giacomo Gambetti, *op. cit.*, p. 296.
18. Très bon élève dans les matières littéraires, il dit avoir été capable, au lycée, de traduire directement du grec au latin (*Un grande avvenire...*, cit., p. 26).
19. A cura di Maurizio Giammusso, *Il Dante di Gassman - Cronaca e storia di un'interpretazione della 'Divina Commedia'*, Milano, Mondadori, 1994, 167 p.
20. « [...] spesso, leggendo *Moby Dick* in italiano, non è possibile ricostruire che cosa avviene sul ponte della nave e che diavolo stanno facendo il timoniere o il nostromo » (*op. cit.*, p. 11).

21. Le spectacle fut, entre autres, donné à Avignon en 1987, au Théâtre du Chêne noir.
22. *Intervista sul teatro*, cit., p. 67.
23. Edition utilisée : Herman Melville, *Moby Dick o la Balena*, traduction de Cesare Pavese, Milano, Adelphi, 2000, 588 p.
24. *Intervista sul teatro*, cit., p. 113.
25. Franco Vazzoler, dans un article sur *L'Ulisse-Achab di Gassman a Genova. Un primo bilancio* (in « ARIEL », Quadrimestrale di drammaturgia dell'Istituto di Studi Pirandelliani e sul teatro contemporaneo, Roma, Bulzoni, Anno VII, n° 2, maggio-ott. 1992, pp. 21-29), signale en note un ouvrage édité pour le Théâtre de Gênes à l'occasion de la représentation : *Rotte di lettura intorno a Moby Dick*, où est rappelée entre autres la fortune théâtrale et cinématographique du roman de Melville (a cura di Massimo Bacigalupo, Genova, Marietti, 1992). Dans ce même article, Vazzoler signale une adaptation théâtrale de Mario Ricci, en 1973 (p. 27).
26. *L'avant-scène théâtre*, n° 837, nov. 1998, pp. 3-26.
27. Paris, Éditions de Minuit, 1988, 90 p. La première édition était de 1982. Moby et Diq sont deux vieux acteurs partis en croisière fêter leurs noces d'or. Le splendide bateau sur lequel ils voyageaient ayant fait naufrage, ils passent une semaine seuls (mais sereins) dans une barque, avant d'être engloutis par « la baleine blanche ».
28. Melville est né en 1819 et mort en 1891, le roman a été publié en 1851.
29. La pièce fut jouée en juillet 1992 à Gênes, en août à Séville, en septembre à Rome (Cinecittà), en novembre à Milan, Palerme, Bologne et dans d'autres villes italiennes. Puis fut entreprise une tournée à l'étranger : Paris, Buenos-Aires, Caracas... Partout le succès fut considérable.
30. De même, chez Melville, il faut attendre le chapitre XXIX pour voir entrer Achab en scène, soit après le premier quart du roman, alors que le bateau a quitté Nantucket depuis plusieurs jours déjà.
31. L'épisode honteux de la chute sur le bateau de son homologue au bras d'ivoire, cause de la fracture de la jambe, est éliminé. C'est pour mieux alimenter, sans doute, son désir de vengeance que le vieux capitaine veut sentir pendant toute l'expédition une morsure en haut de la cuisse.
32. Préface à la traduction éditée par Adelphi, cit., p. 14.
33. Fernanda Pivano (qui, conseillée par Pavese, choisit *Moby Dick* comme sujet de sa *tesi di laurea*, soutenue en 1941), dans un essai sur *Moby Dick* (*'Moby Dick' di Melville*, in *La Balena bianca e altri miti*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 11-69 [1^e éd. 1961]) interprète de la même façon la quête du capitaine Achab : « Questo mistero del nulla [...] è ciò che tantalizza Achab. Come tutte le ossessioni d'odio e di amore, esso è una sete di conoscenza che gli fa tendere ogni energia per rompere la 'muraglia' [...] per placarsi e sapere. » (p. 45)
34. Cesare Pavese, *Herman Melville*, in *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1962, p. 76. Dans la phrase citée, Pavese transcrit sans guillemets un vers du célèbre chant de *l'Enfer* : « né dolcezza di figlio, né [...] vincer potero dentro a me l'ardore / ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto / e de li vizi umani e del valore ». L'essai sur Melville avait été publié dans « La Cultura », gennaio-marzo 1932.
35. *Ibidem*, p. 89 ; édition Adelphi, p. 12. Il y eut en effet, du vivant de Pavese, deux éditions de la traduction, en 1932 et en 1941. Les deux préfaces ne sont pas tout à fait les mêmes. L'édition Adelphi actuellement disponible offre la préface de 1941. Celle de 1932 est republiée dans *La letteratura americana e altri saggi*, à l'intérieur du chapitre intitulé *Melville*. Dans la phrase citée, Pavese réutilise les vers suivants : « Se mai continga che 'l poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra, / sì che m'ha fatto per molti anni macro, / vinca la crudeltà che fuor mi serra / del bello ovile ov'io dormi' agnello. » (*Paradiso*, XXV, 1-5).
36. Traduction Adelphi, p. 14. Fernanda Pivano relève l'influence que Shakespeare exerça sur Melville : théâtralisation de bien des scènes, ton, vocabulaire, et même personnages : 'Achab/Macbeth, Achab/roi Lear, Pip/fool... (*op. cit.*, p. 49, pp. 59-62).

37. Dans la première préface, Pavese écrivait que « Achab non è un uomo come gli altri. Lui delira, lui digiuna, lui parla come Amleto e, ogni tanto, fa allocuzioni al cielo » (*La letteratura americana...*, cit., p. 91).
38. *Ibidem*, p. 77.
39. *Ibidem*, p. 91. Notons que Pavese emploie le mot « scena ».
40. Maria Stella, *Cesare Pavese traduttore*, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 47-72.
41. *Ibidem*, p. 71.
42. Sur l'Ulisse de Tennyson et ses rapports avec celui de Dante, cf. B. Urbani, *Couleurs et suites italiennes d'un poème anglais : 'Ulysses', d'Alfred Tennyson*, in *Mélanges offerts à Maurice Abiteboul*, Publications de l'Université d'Avignon, 2001, pp. 201-218.
43. « Distenditi, profondo e cupo oceano azzurro, distenditi ! / Diecimila cacciatori di grasso ti percorrono invano » (Melville, chap. XXXV, Gassman p. 50).
44. Fernanda Pivano avait relevé cette similitude : « La crociera del *Pequod* non conosce approdi e si chiude al modo di quella dell'Ulisse dantesco » (*op. cit.*, p. 38).
45. Mais dans le roman le dialogue s'effectue entre Stubb et Flask, que Gassman a éliminé.
46. Chez Claude Demarigny on ne voit pas Moby Dick sur scène, comme si la baleine était une entité redoutable et inconcevable, un mystère qu'Achab mourra sans avoir percé. Chez Michel Toutain, la chasse est racontée par Ismaël, et pour Achab le meurtre de la baleine est le refus de l'échec. Dans le spectacle du « Mago povero » c'est une baudruche qui se dégonfle en emportant Achab avec elle, comme si ce dernier avait mené jusqu'au bout un rêve débouchant sur le néant.
47. Quand Fedallah surgit, mort, agrippé au corps du monstre, soutenu par des treuils et des cordes il semble devenu lui-même Moby Dick.
48. Un discours que les autres adaptateurs mentionnés dans la note ci-dessus ont également reproduit.
49. C'est nous qui soulignons.
50. *Op. cit.*, p. 28. Un grand intérêt de cet article est de donner en note les références de toutes les premières « recensions » qui ont été faites du spectacle, et d'en faire une synthèse.
51. *La letteratura americana...*, cit., p. 92. Édition Adelphi, p. 15.
52. Franco Vazzoler, *op. cit.*, p. 27. Il emprunte cette clef de lecture à un compte rendu de Gastone Geron pour « Il giornale ».
53. En 1992, Gassman, âgé de soixante-dix ans, a un jeune fils de douze ans de sa quatrième épouse.

RÉSUMÉS

Après un très bref rappel de l'expérience américaine de Vittorio Gassman en tant qu'acteur de cinéma, cet article centre son propos sur l'acteur et auteur de théâtre, et plus particulièrement sur la pièce que Gassman écrivit et mit en scène à Gênes en 1992 à l'occasion des célébrations colombiennes, *Ulisse e la Balena bianca*. Une pièce qui est en fait une adaptation théâtrale du *Moby Dick* de Melville effectuée à partir de la traduction de Cesare Pavese, et qui se clôt sur le célèbre monologue de l'Ulisse de Dante dont le capitaine Achab se révèle être une réincarnation. La version de Pavese et les préfaces qui l'ont accompagnée ne sont pas étrangères à cette double lecture, le jeune traducteur ayant parfois un peu forcé le texte.

INDEX

Mots-clés : Dante (Dante Alighieri), Enfer (titre), Gassman (Vittorio), intertextualité, Melville (Herman), Pavese (Cesare), théâtre, Ulysse

Index chronologique : XXe

AUTEUR

BRIGITTE URBANI

Université de Provence