

UNIVERSITÉ DE PITEȘTI
FACULTÉ
DE THÉOLOGIE, LETTRES, HISTOIRE ET ARTS

STUDII ȘI CERCETĂRI
FILOLOGICE

SERIA LIMBI ROMANICE

MYTHE ET LITTÉRATURE.
RENCONTRES ET RETOURS

Volume 1 / Numéro 20 / 2016

Editura Universității din Pitești
noiembrie
2016

Président du comité scientifique

Alexandrina Mustăţea, Université de Piteşti, Roumanie

Rédacteur-en-chef

Diana-Adriana Lefter, Université de Piteşti, Roumanie

Comité éditorial et de rédaction

Anna Jaubert, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Béatrice Bonhomme, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Maria de Jesus Cabral, Université de Lisbonne, Portugal

Francis Claudon, Université Paris Est, France

Bernard Combettes, Université Nancy 2, France

Claude Muller, Université Bordeaux 3, France

António Bárbolo Alves, Université Tras-os-Montes e Alto Douro, Portugal

Arzu Etensel Ildem, Université d'Ankara, Turquie

Andrei Ionescu, Université de Bucarest, Roumanie

Mihaela Mitu, Université de Piteşti, Roumanie

Marco Longo, Université de Catania Ragusa, Italie

Sanda-Marina Bădulescu, Université de Piteşti, Roumanie

Cătălina Constantinescu, Université de Piteşti, Roumanie

Secrétaire de rédaction

Silvia-Adriana Apostol, Université de Piteşti, Roumanie

Secrétaire adjoint de rédaction

Marina-Iuliana Ivan, Université de Piteşti, Roumanie

www.philologie-romane.eu

Bases de données internationales : ERIH PLUS, SCOPUS, CEEOL,
INDEXCOPERNICUS, FABULA, DOAJ

Editura Universităţii din Piteşti

Bun de tipar: 20 noiembrie 2016

Tiraj 220 buc

ISSN : 1843-3979

ISSN online: 2344-4851

ISSN-L: 1843-3979

NOS RÉCENSEURS

Clara ABRUDEANU, Université de Pitesti, Roumanie, Université de Nice Sophia-Antipolis, France
Irene AGUILA SOLANA, Université de Saragosse, Espagne
Frédéric ALLARD, Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand I, France
Laurent ANGARD, Université de Strasbourg, France
Francoise AUBES, Université Paris III, France
Márcio Venício BARBOSA, Université Fédérale Rio Grande do Nor, Brésil
Raphaël BARONI, Université de Genève, Suisse
Maria Cristina BATHALA, Université d'Etat de Rio de Janeiro, Brésil
Thierry BELLEGUIC, Université Laval, Canada
Karine BENAC, Université des Antilles, Guyanne
Michel BENIAMINO, Université de Limoges, France
Claude BENOIT, Université de Valence, Espagne
Jean-Pierre BERTRAND, Université de Liège, Belgique
Maria Graciete BESSE, Université Paris-Sorbonne/Paris IV, France
Hervé BISMUTH, Université de Bourgogne, France
Aura Marina BOADAS, Université Centrale de Venezuela, Venezuela
Roger BOZZETTO, Université Aix Marseille, France
Claudia BRAGA, Université UFSJ et Unicamp, Brésil, Université Grenoble 3, France
Joan G. BURGUERRA SERRA, Université de Barcelone, Espagne
Maria de Jesus CABRAL, Université de Lisbonne, Portugal
Eveline CADUC, Université de Nice Sophia Antipolis, France
Marta CARAION, Université de Lausanne, Suisse
Gulser CETIN, Université de Ankara, Turquie
Sabine CHAOUICHE, Université Oxford Brookes, Grande Bretagne
Rodica CHIRA, Université de Alba Iulia, Roumanie
Murielle Lucie CLEMENT, Université de Amsterdam, Pays Bas
Mioara CODLEANU, Université de Constanta, Roumanie
Christiane CONNAN-PINTADO, Université Bordeaux IV, France
Fabrice CORRONS, Université Toulouse-le-Mirail, France
Bruno CURATOLO, Université de Besançon, France
Nurmelek DEMIR, Université de Ankara, Turquie
Sylvie DUCAS, Université Paris Ouest Nanterre la Défense, France
Cécile FOLSCHWEILLER, INALCO, France
Eric FRANCALZA, Université de Bretagne occidentale, France
Corina-Amelia GEORGESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Claudio GIGANTE, Université Libre de Bruxelles, Belgique
Yvonne GOGA, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
Arzu KUNT, Université de Istanbul, Turquie
Massimo LEONE, Université de Turin, Italie
Caroline LEPAGE, Université de Poitiers, France
Martin LEPINE, Université de Sherbrook, Grande Bretagne
Camelia MANOLESCU, Université de Craiova, Roumanie
Xavier PLA, Université de Gironna, Espagne
Michel RENAUD, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, France
Eliane ROBERT MORAES, Université de Sao Paolo, Brésil

François ROSSET, Université de Lausanne, Suisse
Claudia RUIZ GARCIA, Université Nationale Autonome, Mexique
Peter SCHNYDER, Université de Haute Alsace, France
Emma SOPENA BALORDI, Université de Valence, Espagne
Brândusa STEICIUC, Université de Suceava, Roumanie
Gerhardt STENGER, Université de Nantes, France
María Teresa RAMOS GOMEZ, Université de Valladolid, Espagne
Livia TITIENI, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
Patrizio TUCCI, Université de Padoue, Italie
Deolinda VILHENA, Université Fédérale de Bahia, Brésil
Liliana VOICULESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Jean-Michel WITTMANN, Université de Lorraine, France
Crina-Magdalena ZĂRNESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Narcis ZĂRNESCU, Université Spiru Haret, Bucarest, Roumanie

Sommaire

MYTHE ET LITTÉRATURE. RENCONTRES ET RETOURS

Études	
Abdulghani AL-HAJEBI	7
<i>La métamorphose de l'image d'Aden chez Paul Nizan. De la rencontre au retour</i>	
Caterina DA LISCA	31
<i>Femmes mythiques fin-de-siècle</i>	
Marine DEREGNONCOURT	49
<i>La comédie musicale « Le Roi Soleil » : entre utopie et dystopie</i>	
Mohammad Reza FALLAH NEJAD	63
<i>Retour des personnages mythiques persans dans le Temps Retrouvé : Du conte au roman</i>	
Imen KACEM	77
<i>Amelie Nothomb, du mythe de la chute au mythe de l'ascension</i>	
Diana-Adriana LEFTER	93
<i>Reflets et interférences mythiques dans Le Tunnel de Ernesto Sábato</i>	
Dora LEONTARIDOU	104
<i>La réfutation de l'Odyssée et des valeurs mythiques dans le roman français du XXe siècle</i>	
Michela MEMMOLA	125
<i>Il mito di Narciso in Ovidio e Valéry</i>	
Luísa PESCHÉ	140
<i>Le mythe de la femme fatale dans Hilda Furacão de Roberto Drummond : une analyse herméneutique</i>	
Ángeles SANCHEZ HERNANDEZ	155
<i>Subversion du mythe de Don Juan dans la pièce La mort qui fait le trottoir de Montherlant</i>	
Sandra Sabrina TRIKI	170
<i>Il mito di volo e la poetica dell'immaginario nella letteratura italiana contemporanea: il volo di Perseo e la leggerezza di Calvino</i>	
Comptes-rendus	
Catalina CONSTANTINESCU	187
<i>Dos mitos literarios hispanoamericanos de Diana-Adriana Lefter</i>	
Doina TANASE	191
<i>Le sacré et son expression chez Antoine de Saint-Exupéry de Laurent de Galembert</i>	

**LA MÉTAMORPHOSE DE L'IMAGE D'ADEN CHEZ PAUL
NIZAN
DE LA RENCONTRE AU RETOUR**

**THE TRANSFORMATION OF THE IMAGE OF ADEN IN THE
WRITINGS OF PAUL NIZAN
FROM THE ENCOUNTER TO THE RETURN**

**LA METAMORFOSIS DE LA IMAGEN DE ADEN EN
LOS ECRITOS DE PAUL NIZAN
DEL ENCUETRO AL RETORNO**

Abdulghani AL-HAJEBI¹

Résumé

La lecture du pamphlet Aden Arabie de Paul Nizan nous mène à découvrir un homme révolté contre le système colonial capitaliste, la mystification du voyage et l'exploitation de l'homme. Néanmoins, sa correspondance pendant son séjour à Aden nous dévoile un jeune pris par le piège du capitalisme et ambitieux de voyager et d'établir des projets de commerce entre l'Orient et l'Europe.

Dans cet article, nous nous proposons d'analyser l'image d'Aden et de son contexte politique et socioéconomique dans ses lettres à Henriette et dans son pamphlet Aden Arabie pour démontrer qu'on est devant deux visions paradoxales chez Nizan. Nous allons également mettre en évidence les raisons derrière ce revirement de vision.

Mots-clés : Nizan, Aden Arabie, correspondance, métamorphose de vision, communiste, capitalisme, bourgeoisie.

Abstract

The reading of the pamphlet Aden Arabie of Paul Nizan leads us to discover a man in revolt against the capitalist colonial system, mystification of the travel and the exploitation of man. However, his correspondence during his stay in Aden reveals a young caught by the capitalism trap, and ambitious to travel and establish trade projects between the Orient and Europe.

In this article, we propose to analyze the image of Aden and its political and socioeconomic context in his letters to Henriette and his pamphlet Aden Arabie to demonstrate that Nizan has two paradoxical visions. We will also highlight the reasons behind this metamorphosis of vision.

¹ abdulghani.alhajebi@yahoo.fr, Université de Sana'a, Yémen.

Keywords : Nizan, Aden Arabie, Letters, metamorphosis vision, communist, capitalist, bourgeoisie.

Resumen

La lectura del panfleto Aden Arabie de Paul Nizan nos lleva a descubrir a un hombre en rebeldía contra el colonialismo, el capitalismo y la burguesía. Sin embargo, su correspondencia durante su estadía en Adén nos revela un joven caído en la trampa del capitalismo y ambicioso de proyectos de comercio entre el Oriente y Europa.

En este artículo, nos proponemos a analizar la imagen de Aden y su contexto capitalista en sus cartas a Henriette y en su panfleto de Aden Arabie para demostrar que estamos frente a dos visiones paradójicas de Nizan. Igualmente, vamos a poner en evidencia, las razones detrás de este cambio de visión.

Palabras claves : Nizan, Aden Arabie, correspondencia, metamorfosis de visión, comunista, capitalismo, burguesía.

Lorsque Paul Nizan quitte la France pour Aden, à l'âge de vingt et un ans, il est élève à l'École Normale Supérieure, condisciple de Jean-Paul Sartre et de Raymond Aron. Démoralisé par une période après-guerre de désordres et d'angoisse, il s'embarque pour Aden en tant que précepteur pour André, le fils d'Antonin Besse, « un négociant français marié à une Anglaise¹ », selon Henriette. Il séjourne à Aden au Yémen de novembre 1926 à mai 1927. Aden et tout le sud du Yémen est alors sous Protectorat britannique et les impératifs économiques y piment. À force de côtoyer quotidiennement la famille Besse et les colons capitalistes à Aden, le commerce occupe de plus en plus sa pensée de sorte que, quand il parle dans ses lettres à son amie Henriette, qui deviendra plus tard sa femme, il ne parle que de la fortune, du commerce, des voyages, vacances, divertissements et de ses projets. C'est durant cette période que se développent chez Nizan des idées capitalistes en parallèle desquelles né un goût remarquable pour la ville d'Aden, ses environs et son contexte. Il écrit régulièrement des lettres à Henriette pour lui donner de ses nouvelles et l'informer de tout ce qui est nouveau. Ses lettres sont éditées pour la première fois par Jean-Jacques Brochier dans son livre *Paul Nizan, intellectuel communiste* (1967). Cet ouvrage bibliographique trace une partie importante de la vie de Nizan et de sa production intellectuelle : correspondance, articles littéraires et philosophiques, reportages, romans et récits de voyages. Ses curieuses lettres d'Aden sont plus tard éditées par Henriette dans

¹ Nizan, Henriette et Marie-José Jaubert, *Libres mémoires*, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 93.

son ouvrage *Libres mémoires* (1989). Quatre ans après son retour en France, Nizan tire de son expérience à Aden son premier œuvre littéraire *Aden Arabie*¹ (1931) qui n'est pas, à priori, un récit de voyage ordinaire sur Aden ; il est à la fois récit de voyage, pamphlet et récit autobiographique dans lequel Nizan consacre une grande partie à dénoncer les mythes coloniaux qui mystifient l'homme et à critiquer le système capitaliste bourgeois et les deux camps politiques qui gouvernaient la France à cette époque-là : la gauche d'une part et la droite bourgeoise d'autre part. Adèle King qualifie *Aden Arabie* d'« un livre d'appel à la révolte² ». Dans sa correspondance à son amie, le cadre, les événements et les personnages de la vie d'Aden sont positivement présentés. Or, ils diffèrent complètement des descriptions faites dans *Aden Arabie* où l'auteur utilise le style de voyage comme une structure narrative pour critiquer la colonisation, afin d'arriver à justifier la révolution contre le capitalisme et la bourgeoisie, sa philosophie et sa culture. Nizan a donc vécu dans deux contextes différents : à Aden, il côtoie quotidiennement les coulons capitalistes alors qu'à Paris il adhère au parti communiste, côtoie ses amis intellectuels comme Sartre, Aron et se met avec la classe des opprimés. Une question se pose : la vision de Nizan sur Aden et son contexte politique et socioéconomique a-t-elle changé après son retour à Paris ?

Les critiques faites sur Nizan et son œuvre³ ne sont pas penchées sur cette question, mais elles sont consacrées d'un côté à sa biographie, comme les ouvrages de Jacqueline Leiner, d'Adèle King, Pascal Ory, Annie Cohen-Solal et Henriette Nizan, et d'un autre côté à certains thèmes dont les principaux sont l'aventure, la révolte, la haine, la trahison et la mort. L'ouvrage de Youssef Ishaghpour, *Paul Nizan* (1980) ne démarque pas beaucoup des précédents, cependant, celui d'Yves Buin, *Paul Nizan, la révolution éphémère* et le chapitre consacré à Paul Nizan dans *Les consciences réfractaires* (2013) de Michel Onfray sont des études plus poussées. *La lecture du réel dans l'œuvre de Paul Nizan* (1996) d'Amel Fakhfakh a également retenu

¹ Nizan, Paul, *Aden Arabie*, La découverte, Paris, 1960.

² King, Adèle, *Paul Nizan écrivain*, Didier, Essais et critiques, Paris, 1976, p. 53.

³ Après son premier ouvrage *Aden Arabie* publié en 1931, Nizan a écrit *Les chiens de garde* (1932), *Antoine Bloyé* (1933), *Le Cheval de Troie* (1935), *La Conspiration* (1938) et *la Chronique de septembre* (1939). Il ne faut pas oublier sa correspondance où il parle de sa vie à Aden ainsi que ses nombreux articles dans des journaux et revues.

notre attention, bien qu'elle ne se soit pas beaucoup intéressée ni à son premier texte *Aden Arabie* ni à sa correspondance d'Aden. Elle s'est penchée plutôt à étudier le réel dans les romans de Nizan et ceci sur trois axes : le réel vécu, le réel saisi et le réel écrit, sans aucune définition du réel donnée par Nizan. Or, son réel vécu avec volonté à Aden est critiqué et rejeté plus tard par lui-même. Dans cet article, nous n'allons pas nous pencher sur sujet de la réalité chez Nizan, mais nous allons démontrer que Nizan a deux visions d'Aden et de son décor capitaliste : une vision exprimée dans sa correspondance sur place à Aden et une autre différente qu'on trouve quatre années plus tard dans *Aden Arabie*. Ce légendaire pamphlet de Nizan ainsi que les deux ouvrages de Brochier et d'Henriette constituent les textes de référence de notre étude.

Nizan et le voyage à Aden

Tout d'abord, la vision de Nizan sur le voyage dans ses deux écrits n'est pas la même. Pendant son séjour à Aden, il a l'intention d'y rester longtemps et de se déplacer entre l'Europe et Aden. Il prévoit un plan de voyage dévoilé à Henriette dans une lettre datée du 20 janvier 1927 : « Le rythme serait le suivant : un premier séjour de deux hivers et un été à Aden, six mois en Europe, un an à Aden, un an en Europe, et ainsi de suite. Absolutely wonderful¹. » De plus, dans ses lettres, Nizan voyait ce voyage à Aden comme une décision positive car en premier lieu, il lui a permis de fuir l'ennui de l'Ecole Normale : « On peut immensément s'ennuyer à Paris² » dit-il dans une lettre à Henriette. En deuxième lieu, le voyage et l'éloignement de l'Europe lui a permis, selon la même lettre, de critiquer, et de libérer ses idées et ses jugements : « L'éloignement dresse le jugement. Je juge l'Europe; je ne fais même que ça. C'est un exercice qui devient plus aisé à chaque nouveau mile d'éloignement³ ». En troisième lieu, les recherches nizaniennes s'accordent presque toutes sur un point : le voyage de Nizan à Aden est une fuite affolée vers l'Orient à la recherche du goût de l'exotisme et une sorte de thérapie. Prenons comme exemple les propos de Pascal Ory dans son livre *Nizan. Destin d'un révolté* (2005) :

¹ Brochier, Jean-Jacques, *Paul Nizan intellectuel et communiste*, Paris, François Maspero, 1967, p. 95

² *Ibid.*, p. 85.

³ *Ibid.*

Aden Arabie nous montre un héros partant pour l'Asie dans une sorte d'extrapolation de ses fuites parisiennes et en revenant, quelques mois plus tard, guéri de son vague à l'âme, de ses incertitudes existentielles, converti à la lutte à mort contre la société bourgeoise¹.

Nizan souffrait à Paris et cette souffrance se manifestait de différentes façons : dépressions, névralgies faciales, maladie etc. Si pour certains la scolarité à l'ENS est un bonheur, elle ne l'était pas pour Nizan : « À l'école, il souffrait² » dit Sartre dans sa préface d'*Aden Arabie*. Les recherches sur les raisons du voyage de Nizan à Aden s'appuient souvent sur les propos de Sartre parus dans sa fameuse préface d'*Aden Arabie* en mars 1960, trente ans après la parution du pamphlet : « Il a fallu [à Nizan] frapper à toutes les portes, faire l'expérience de solutions qu'il avait depuis longtemps rejetées³ ». Selon Sartre, Nizan a épuisé toutes les solutions et il ne lui restait que fuir et cette fois-ci vers l'Arabie qui l'attirait : « Aden fut sa dernière tentation, son dernier essai pour trouver une issue individuelle. Sa dernière fugue aussi : l'Arabie l'attirait, comme la Seine avait, certains soirs, attiré son père. [...] Il fallait nous fuir et se refuir⁴ ». C'est donc une fuite, une impuissance humaine de demeurer et d'affronter la réalité.

Selon Henriette, Nizan était enthousiaste de quitter Paris pour découvrir cet Orient qui le séduisait. C'est son projet :

Peu de temps après, Nizan m'adressa un mot me demandant mon avis sur son nouveau projet : un préceptorat de six mois à Aden dans la famille de M. Besse, un négociant français marié à une Anglaise. Lui se montrait enthousiaste. Quitter pour un temps cette École normale où il étouffait, s'immerger dans la société anglaise, découvrir l'Orient ne pouvaient que le séduire⁵.

C'est donc une fuite motivée plus ou moins par le désir fantasmé de l'aventure. Il ne faut pas oublier que Nizan fait partie de

¹ Ory, Pascal, *Nizan. Destin d'un révolté*, Bruxelles Éditions Complexe, 2005, p. 85.

² Sartre, *Aden Arabie*, P. 20, « préface ».

³ *Ibid.*, p. 38.

⁴ *Ibid.*

⁵ Nizan, Henriette et Marie-José Jaubert, *op. cit.*, p. 93.

la génération juste après-guerre et on sent que cela pèse. Le jeune normalien cherche son identité, sa place dans la société et une relation plus harmonieuse avec lui même et avec les autres, c'est pourquoi il ouvre *Aden Arabie* avec cette phrase devenue célèbre : « J'avais vingt ans. Je ne laisserai personne dire que c'est le plus bel âge de la vie¹. »

Quant à Brochier, il considère le voyage de Nizan à Aden comme une forme de révolte : « La première forme de la révolte de Nizan et ce destin de professeur qui lui était préparé, c'est le voyage à Aden². » Mais quelle conséquence ce voyage avait-il sur sa vie ? Certains critiques considéraient ce voyage à Aden comme une fuite vers le suicide. Jacqueline Leiner décrit le voyage de Nizan dans son livre *Le destin Littéraire de Paul Nizan* (1970) de «surréal³ ». Annie Cohen-Solal, dans son ouvrage, *Paul Nizan, communiste impossible* (1980), considère ce voyage à Aden comme « un des axes principaux sur lesquels s'est construite la légende de Nizan⁴ ». Henriette dévoile que son séjour à Aden l'a aidé à sortir de son état psychologique dont il souffrait à Paris et rejette en même temps l'idée de la tentative de suicide :

Indéniablement, le séjour à Aden permit à Nizan de prendre du recul et de sortir de son état morbide dans lequel il se complaisait depuis plusieurs années. Il n'était pas seul : « J'ai rencontré dans l'amour les voyages, les tropiques et les hommes », m'avait-il écrit. Pourtant certains biographes, à la suite de Sartre, ont voulu voir dans l'accident de voiture de Nizan – accident bénin – survenu sur une route d'Aden, une tentative de suicide⁵.

De plus, on peut lire dans une lettre publiée par Henriette que Nizan aime les voyages et souhaite voyager avec elle :

Vous me manquez beaucoup. Aden serait infiniment plus plaisant avec vous et nous avons un vocabulaire commun. Le bonheur est une question de vocabulaire. Généralement, J'aimerais fort voyager avec vous : il est fâcheux que nous nous soyons manqués à Florence⁶.

¹ Nizan, Paul, *op. cit.*, p. 55.

² Brochier, Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 30.

³ Leiner, Jacqueline, *Le destin littéraire de Paul Nizan*, 1970, p. 52.

⁴ Cohen-Solal, Annie, *Paul Nizan, communiste impossible*, Grasset, 1980, p. 51.

⁵ Nizan, Henriette, *op. cit.*, pp. 111-112.

⁶ *Ibid.*, p. 107.

Le voyage de Nizan en Orient est donc perçu dans sa correspondance, et aussi selon le témoignage des deux personnes les plus proches de Nizan, à savoir son ami Sartre et sa femme Henriette, comme échappatoire possible à l'aliénation sociale de la jeunesse, à la stagnation économique, comme voyage exotique et apaisement psychologique. Pendant son voyage à Aden, « Nizan changeait de vie¹ » dit Henriette dans *Libres mémoires*.

Or, la conception du voyage dans *Aden Arabie* est paradoxale. D'un côté, Nizan rejette complètement les voyages : « Je rejette les navigations et les itinéraires [...] Le voyage est une suite de disparitions irréparables². » Il incite les jeunes à demeurer pour affronter la réalité. Le voyage est pour lui un mythe fondé par la littérature, un piège et un moyen pour mystifier les hommes. Il déplore le fait que beaucoup d'écrivains étaient employés dans la diplomatie comme par exemple Joseph Peyré, Henri de Monfreid et Joseph Kessel qui s'adonnaient à un lyrisme de l'aventure pour masquer leur conformisme à la politique impérialiste. Pour lui, les écrivains, les philosophes et les classes bourgeoises se servent du voyage comme instrument de manipulation et de domination de la société, pour faire fuir les jeunes et leur cacher ainsi la réalité économique et sociale :

Quelques-uns ayant frappé à toutes ces portes voyaient fondre les raisons glacées qu'ils avaient malgré tout de rester à l'attache. Faisant appel à des souvenirs de lecture et aux jeux collectifs de l'enfance, ils pensaient tout d'un coup qu'on voyage. [...] L'aventure était l'attention merveilleuse qu'ils portaient à leur avenir. Il y avait une grande part de naïveté dans ces entreprises qui avaient rarement une signification commerciale ; mais cette naïveté a des excuses : des écrivains, des philosophes promettaient merveilles des voyages. C'était un mot où pendaient bien des ornements littéraires et moraux [...] Tout cela marquait simplement la paresse et l'impuissance des gens d'Europe à faire quelque chose pour eux-mêmes : les autres continents fournissent quelques-uns des mondes imaginaires que tous les hommes inventaient dans la nuit pour oublier les vérités de leur purgatoire et décorer d'illusions leur indigence et leur écrasement³.

¹ *Ibid.*, pp. 111.

² Nizan, Paul, *op. cit.*, p. 133.

³ *Ibid.*, p. 68-70.

D'un autre côté, Nizan dévoile sa nouvelle conception de voyage inspirée de la mythologie grecque : « Il n'y a qu'une seule espèce valide de voyages, qui est la marche vers les hommes. C'est le voyage d'Ulysse, comme j'aurais dû savoir, si je n'avais pas fait mes humanités pour rien¹. »

Nizan et ses relations sociales

La perception de Nizan de l'aspect social change pendant la rencontre et après le retour. Au début de son séjour à Aden, la vie lui semble ennuyeuse car il ne sort de sa chambre que peu. Mais quelque temps plus tard, il fait connaissance avec des anglais, français et allemands. Il parle dans sa correspondance de plusieurs personnes qu'il fréquente dans cette ville orientale : par exemple, Grizon, Clarke, Mlle Cox, le Consul de France et son épouse. Il rencontre aussi D. Behrens, un homme d'affaires allemand et devient impressionné par le peuple allemand : « J'ai passé la journée en compagnie d'un curieux bonhomme, D. Dehrens, un homme d'affaire allemand. Chaque fois que je revois un allemand je suis empli d'admiration². » Il est également en contact quotidien avec des yéménites. De même, il se fait inviter par le sultan de Lahej. De plus, dans une lettre datée du 10 janvier 1927, il se montre heureux d'avoir deux boys yéménites et une vie confortable et divertissante à Aden : « J'ai un boy qui se nomme Ali et un autre, Abdou : je suis très confortable³. » Il ne faut surtout pas oublier ses rencontres quotidiennes avec la famille Besse. Le jeune normalien abandonne sa solitude et commence à s'accoutumer et à s'amuser à Aden. Dans une autre lettre datée du 20 janvier 1927, il donne l'impression d'avoir une idée assez précise de son avenir :

S'il se peut, diplômé en mai-juin. Vacances en Bretagne et s'il me chante à Sienne et à Ombrie. Octobre PCN. Un an de promenades. Agrégation. Sous-lieutenance. Aden. Je dis enfin Aden fermement : depuis un mois, de nombreuses et intimes conversations avec M. Besse⁴.

¹ *Ibid.*, p. 134.

² *Ibid.*, p. 95.

³ Brochier, Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 89.

⁴ *Ibid.*, p. 94.

Toutefois, dans *Aden Arabie*, d'un côté le héros se refuse même le contact avec l'altérité d'Aden, et d'un autre côté, il se concentre sur son combat contre le capitalisme représenté par les Européens avec qui il menait une vie confortable à Aden :

Il y avait les Hindous, les Arabes, les Noirs impénétrables. Je n'avais pas dix ans à perdre pour fixer ma vie parmi eux et d'abord les connaître. Tout compté, tout pesé, je vis parmi les Européens. Ce sont les maîtres des hommes qu'il faut combattre et mettre à bas. Les belles connaissances viendront après cette guerre¹.

Nous avons démontré plus haut comment Nizan a réussi d'établir des bonnes relations avec les gens à Aden et comment il pensait planifier ses vacances avec Henriette en Bretagne, à Sienne et à Ombrie. Cependant, à la dernière page d'*Aden Arabie*, il considère les loisirs comme un temps perdu : « Les loisirs pour respirer, les vacances de la nuit sont des heures perdues, des retards dans le combat². » Entre le combat et les liens familiaux, il choisit le combat. Il nous conseille de rompre avec les familles et les parents : « Si vous trouvez que vos parents, que vos femmes sont du parti ennemi, vous les abandonnez³. »

Enfin, le discours politique dans *Aden Arabie* est presque vide de relations sociales et humaines. Les descriptions de l'itinéraire, des lieux visités et des personnes rencontrées sont très peu. Ses relations sociales avec les gens à Aden sont limitées à des relations d'exploitation. Même Antonin Besse, avec qui il était en contact quotidien et avait « de nombreuses et intimes conversations⁴ » et avec qui il est parti dans les montagnes d'Aden le jour de l'An, n'a qu'une image caricaturale d'un homme d'affaires qui ne s'intéresse qu'à la recherche des intérêts.

Nizan et l'aspect affectif

Aden a également marqué une étape importante dans l'aspect affectif chez Nizan. Selon Henriette, malgré leur éloignement l'un de

¹ Nizan, Paul, *op. cit.*, p. 106.

² *Ibid.*, p. 155.

³ *Ibid.*, p. 157.

⁴ Brochier, Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 94

l'autre, Aden leur a permis de mieux se connaître : « Aden nous avait permis de nous découvrir et de nous choisir. Nizan changeait de vie¹. » C'est donc un changement positif selon Henriette. En réalité, Nizan s'adapte rapidement au rythme de vie à Aden et commence à éprouver une certaine affection pour cette ville. Il exprime cette réalité dans une lettre datée du 22 février 1927 : « Il est curieux que je commence à avoir une espèce d'affection pour Aden et la vie qu'on y mène². »

De plus, Nizan critique plusieurs fois les parisiens dans ses lettres et Henriette ne comprend la raison de ces critiques que plus tard : « Dans la lettre du 10 janvier 1927, je compris enfin pourquoi ces attaques, pourquoi ces références. Tout simplement, Nizan était jaloux. Il le reconnut !³ » Nizan était amoureux d'Henriette et avait beaucoup de confiance en elle, mais pas de ses amis. Voici les propos de Nizan rapportés par Henriette dans la même lettre :

Je ne suis pas fier de moi puisque je fais confiance avec un sentiment humiliant. Spinoza dit en son latin que je traduis « On imagine que la chose aimée est liée à quelqu'un d'autre par le même lien d'amitié ou quelque lien plus étroit [...] on hait l'autre. » « Haec odium...invidiae junctum zelotypia vacatur. » Swann la nommait à lui-même jalousie. Je sais que c'est stupide. Il n'y a pas de femme en qui ou puisse avoir plus confiance que vous, je ne douterai jamais de vous, mais je doute infiniment des autres, fussent-ils de mes plus anciens amis⁴. »

Contrairement à ses lettres, l'aspect affectif n'est pas épargné de ce changement de vision dans *Aden Arabie* où Nizan évoque la fidélité dans ces mots : « J'en ai moins vu qu'Ulysse, mais voici mon Ithaque de nomade où aucune femme fidèle ne m'attend⁵ ». Un jugement aussi sévère pour la femme qui « languissait derrière lui⁶ » affirme Jacqueline Leiner. Même la famille Besse, qui avait pour lui, semble-t-il, une véritable affection et réciproquement, est sévèrement critiqué dans son pamphlet. Nizan parle dans ses lettres

¹ Nizan, Henriette, *op. cit.*, p. 111.

² Brochier, Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 96

³ Nizan, Henriette, *op. cit.*, p. 104.

⁴ *Ibid.*, pp. 104-105. Voir aussi Paul Nizan, *op. cit.*, p. 89.

⁵ Nizan, Paul, *op. cit.*, p. 142.

⁶ Leiner, Jacqueline, *op. cit.*, p. 105.

« de nombreuses et intimes conversations¹ » et des projets de commerce avec M. Besse, cependant son pamphlet déborde de colère et de haine contre ces bourgeois et il conclut son ouvrage par une diatribe acerbe : « Je leur dois du mal : ils ont failli me perdre². » Nizan a donc choisi la haine comme moteur pour révolter contre la bourgeoisie et son pamphlet témoigne d'une agressivité claire et d'une provocation envers même ses amis et sa femme.

Nizan et les divertissements à Aden

De même, à Aden, Nizan découvre un autre plaisir qu'il dévoile à Henriette dans une lettre datée du 2 mai 1927. Il conduit une auto pour la première fois : « Il s'est passé peu d'événements, sauf que j'ai conduit pour la première fois une auto à cent kilomètres à l'heure³. » Ce nouveau divertissement vient s'ajouter à ses autres activités à Aden. Il commence sa journée avec les cours d'André, puis il fait la sieste dans sa grande chambre calme dans la demeure du riche négociant Besse, avec une belle vue du véranda, entouré de ses boys Ali et Abdou. À midi, il déjeune avec la famille Besse autour d'un whisky. L'après-midi, il prend la voiture pour aller au Gold Mohur Swimming Club avec Clarke pour se baigner et construire des châteaux de sable, faire un rapide bronzage ou jouer au tennis. Parfois, il va aux souks, aux nombreux clubs, à l'oasis de cheikh Othmann ou aux jardins de Lahej. C'est tout dire : Nizan mène à Aden une vie confortable et divertissante : « Quand je m'ennuie dans ma chambre, je vais à Fisherman's Bay où je reste de 2 p.m. à 6 p.m. Je nage, puis, je me sists au soleil, puis je nage, puis je lis...⁴ » Malgré son contexte capitaliste, pour le jeune précepteur, Aden est un paradis. C'est ce qu'il écrit à Henriette dans sa lettre de janvier 1927 à Djibouti : « Mais Aden est un paradis : je le regagnerai dans huit jours⁵. » Manifestement, Nizan a aimé Aden pendant qu'il y vivait et se plaisait où il semble avoir oublié ses problèmes personnels.

Or, dans *Aden Arabie*, quatre années après son retour en France, cette ville d'Orient, ce paradis, qui suscitait la curiosité des

¹ Brochier, Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 94

² Nizan, Paul, *op. cit.*, p. 156.

³ Brochier, Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 96

⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁵ *Ibid.*, p. 90.

voyageurs européens n'a plus cette image pittoresque. Étrangement, Aden devient laide : « Aden bourdonne comme un grand animal rugueux, couvert de mouches et de taons, roulé dans la poussière.¹ » Et plus loin, Nizan écrit : « Aden est un nœud qui boucle bien des cordes : il ne fallait pas beaucoup de mois pour épuiser le pittoresque de cet Orient². » L'auteur continue à critiquer l'Europe et la bourgeoisie à travers Aden qui est perçu comme un condensé de l'Europe et non plus comme une ville exotique où le voyageur est dépaysé : « Aden était une image fortement concentrée de notre mère l'Europe, un comprimé d'Europe.³ » Pour Nizan, le paradis terrestre recherché ou fantasmé depuis des siècles par les bourgeois, les intellectuels et les voyageurs n'existe plus. Autrement dit, Aden n'est plus un paradis, elle est devenue un concentré de vices.

Le paysage oriental

Il est également question du paysage oriental qui a aussi deux images contradictoires chez Nizan. À travers ses lettres à Henriette, il peint un magnifique tableau d'Aden, Lahej et les environs. Il se déplace facilement dans ses descriptions entre la ville, la mer, la montagne et la verdure. Dans la lettre du 22 février 1927, il décrit les pluies abondantes et l'espace vert dans les montagnes aux environs d'Aden, surtout les arbres de lys. Pour voir plus de verdure et d'herbes rares au milieu du volcan, Nizan va de temps en temps passer quelques heures à Lahej, région située au nord ouest d'Aden. C'est à cet endroit où Nizan se souvient du poète Rimbaud et écrit ses poèmes. Pendant son voyage à Lahej, Nizan est invité le matin chez le sultan, ensuite repart explorer le pays et l'après midi retourne au palais du sultan pour prendre du thé avec lui. Il décrit également la beauté du palais du sultan, son magnifique salon et ses beaux tapis. Dans sa correspondance, il décrit son voyage d'Aden à Lahej dans les mots suivants : « Hier enfin nous sommes allés à Lassaj⁴ : deux

¹ Nizan, Paul, *op. cit.*, p. 92.

² *Ibid.*, p. 107.

³ *Ibid.*, p. 108.

⁴ Lassaj est certainement la ville de Lahej dont il parle dans son pamphlet *Aden Arabie*, car c'est la seule ville éloignée de deux heures d'auto d'Aden, connue par son oasis et gouvernée par un sultan. *Lahej* est la transcription la plus proche de la prononciation du nom de cette ville dans la langue du pays, l'arabe.

heures d'auto dans le désert, sur des collines de sables qui fournissent de plaisantes émotions. Lassaj est une grande oasis avec des puits et une rivière qui descend des montagnes du Yémen.¹ » Il apprécie les couleurs locales, les champs de fruits et légumes et en évoque plusieurs sortes : « des bananiers de Chine, des cocotiers, des papayers, des goyaviers, mandariniers, citronniers, grenadiers, des roses et des maïs qui composent pour les amis du sultan des décors agréables et refreshing² ». En fait, Lahej est très connue par sa verdure et ses champs grâce à une rivière qui y passe : « J'ai vu pour la première fois depuis Swansea et le Caire de l'eau courante, et marché sur l'herbe³. »

Paradoxalement, l'altérité positive exprimée dans ses lettres change dans *Aden Arabie*. À Lahej, les arbres, les maisons, la ville, les hommes, et même les « collines de sable qui fournissent de plaisantes émotions⁴ », selon Nizan dans ses lettres, n'ont qu'une seule image, celle de poussière : « Au bout de quelques heures, des arbres se lèvent, on arrive en vue de Lahej, ville de poussière avec des maisons de poussière, des hommes de poussière et des palmiers de poussière⁵ ». Cette image misérable de Lahej n'est pas la seule dans son pamphlet *Aden Arabie*. En fait, Nizan va à Lahej à la recherche de l'exotisme, de cet Orient rêvé et fantasmé, peint par les orientalistes, mais il n'y trouve, selon lui, qu'une image de l'Europe :

En allant vers Lahej, on pensait à l'herbe, aux femmes qu'on voudrait renverser sur elle après plusieurs mois de chasteté, mais voici qu'il faut demander à l'herbe les mêmes comptes qu'aux cheminées d'usines de Saint-Ouen. Orient, sous tes arbres à palmes des poésies, je ne trouve encore qu'une autre souffrance des hommes⁶

Le dépaysement qui apparaît dans ses lettres comme une expérience positive, agréable et excitante de l'altérité, devient dans *Aden Arabie*, un moyen de révolte et de combat contre les capitalistes européens à Aden. Ainsi, l'auteur transforme le dépaysement en une violente satire de la société coloniale.

¹ Brochier, Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 96.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Nizan, Paul, *op. cit.*, p. 116.

⁶ *Ibid.*, p. 118.

Nizan et le système colonial capitaliste à Aden

Quand on lit les lettres de Nizan d'Aden, on voit clairement que le jeune normalien, qui deviendra plus tard un homme révolté, s'entend bien avec les représentants du système colonial capitaliste à Aden. Dans ses lettres, il parle souvent des affaires et du commerce mondial et de ses projets. À Aden, il n'est pas seulement le précepteur d'André, le fils d'Antonin Besse, mais il devient l'assistant de celui-ci dans ses affaires commerciales. M. Besse lui confie une mission et l'envoie à Djibouti pour effectuer un rapport sur le fonctionnement de l'une de ses filiales. Nizan commence à s'intéresser au commerce et parle dans sa correspondance d'un projet commercial à long terme avec Besse : « Vous imaginez-vous qu'en trente-cinq ans cela pourrait valoir dire association commerciale?¹ » Ces propos mettent en doute certaines idées disant que Nizan a une tendance communiste depuis ses études à l'École Normale. Nizan se trouve dans le piège du capitalisme à Aden, baigné dans ce décor anglais flottant. Michel Onfray résume le lien de Nizan et Besse et les deux visions de Nizan avant et après Aden dans les lignes suivantes :

Sa correspondance montre que M. Besse, le patron, ne souhaite pas cantonner Paul Nizan dans son rôle de précepteur : il songe à l'associer au destin de l'entreprise. [...] Dans sa correspondance, Nizan n'exclut pas du tout la chose – le communiste qu'il n'est pas encore ne trouve ni extravagant, ni hors de propos, ni délirant, ni insane, ni absurde ou aberrant de se trouver assez complice avec un patron pour que ce dernier lui propose de l'associer à ses affaires coloniales... Le jeune homme qui vit à Aden est loin de l'auteur d'Aden Arabie ; il reste le dandy en peine de lui-même².

Nizan se voit fort bien régenter Miss Scott et Mizz Mex, envoyer un câblogramme à Boston et Bombay, dicter des ordres d'achat. M. Besse lui estime dix-huit mois de pratique assidue pour ambitionner un poste de responsabilité et, qui sait, « cela pourrait

¹ Brochier, Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 95.

² Onfray, Michel, *Les consciences réfractaires*, Contre-histoire de la philosophie, tome 9, Paris, Grasset, 2013, p. 132.

valoir être une association commerciale¹», confie Nizan à Henriette. Dans la même lettre, Nizan songe alterner un an en Orient et un en Europe et va encore plus loin dans le chemin du capitalisme :

Et quand j'aurai beaucoup d'argent je réaliserai plusieurs rêves d'une inégale noblesse. Et nous inonderons l'Orient d'un océan de pétrole synthétique, au nom de la Farben Industrie Gesellschaft, sur lequel flotteront des navires battant pavillon de la firme².

Selon le témoignage d'Henriette, Nizan vit pleinement dans le milieu capitaliste à Aden et travaille dans les affaires. Voici ce qu'elle rapporte dans son ouvrage *Libres mémoires* :

André qui est mon disciple est un prétexte ; en fait je travaille et je travaillerai bien plus la question des pétroles, des cuirs et des farines, et je ferai des affaires et j'aurai beaucoup d'argent, douze autos, une propriété dans tous les pays d'Europe, un yacht, un crocodile apprivoisé, et vingt quatre chat siamois [...]³.

Contrairement à ses idées dans ses lettres et au témoignage d'Henriette, Nizan est l'homme révolté contre le système colonial capitaliste à Aden. Ce système est, selon Nizan, responsable de la transformation d'un monde aux mythes positifs en monde infernal. À travers les lignes suivantes, et d'ailleurs tout au long d'*Aden Arabie*, Nizan dénonce violemment l'entreprise coloniale et la considère comme une destruction de l'utopie des Européens et du mythe du « bon sauvage » qui en découle.

Voilà ce qu'il y avait à comprendre : Aden était une image fortement concentrée de notre mère l'Europe, c'était un comprimé d'Europe. Quelques centaines d'Européens ramassés dans un espace raccourci comme un baignoire, cinq milles de long, trois milles de large, reproduisaient avec une extraordinaire précision les dessins que composent à une plus large échelle les lignes et les rapports de la vie dans les terres occidentales. [...] Ils n'avaient pas l'air humain, ils ressemblaient plutôt à des sacs

¹ Brochier, Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 95.

² *Ibid.*, p. 95.

³ Nizan, Henriette, *op. cit.*, p. 97.

*de son : si on leur avait ouvert le ventre – c'était le seul service
à leur rendre – de la poussière aurait coulé¹.*

Nous sommes donc devant un auteur, deux périodes et deux images contradictoires d'une ville de l'Orient. Peut-on dire qu'il s'agit de modifier ou déformer la réalité dans *Aden Arabie*? Lequel de ces deux témoignages est le plus sincère? On ne peut parler de déformation du réel que quand on est convaincu de voir le réel d'une façon objective et neutre. Les deux images d'Aden que Nizan dépeint dans sa correspondance et son pamphlet ne reflètent pas d'une façon objective et précise la réalité d'Aden. Chacune de ces images contient une certaine réalité mais aussi certains éléments qui reflètent la personnalité de l'auteur et sa vie pendant deux périodes différentes. La correspondance de Nizan présente donc un aspect important du jeune intellectuel dans une période où il s'attache à l'idéologie de sa famille, à son milieu culturel et à ses projets capitalistes pendant son séjour à Aden écartés dans *Aden Arabie*. Ses lettres ont une importance particulière car elles dévoilent l'autre face de Nizan alors que certains chercheurs ne le voient que comme le « révolté absolu ». Selon Amel Fakhfakh, « l'incarnation que Nizan ressent vis-à-vis du réel dans lequel il vit apparaît dès *Aden Arabie*². » Cela signifie que Nizan avait une autre vision du réel pendant son voyage à Aden.

Raisons de cette métamorphose d'opinion

Une question fondamentale se pose : pourquoi ce revirement d'opinion ? La réponse à cette question exige une analyse en profondeur des aspects social, politique et intellectuel de la vie Nizan après son retour d'Aden, car *Aden Arabie* est rédigé rétrospectivement après son retour en France. Il y a une distance chronologique entre la période de son séjour à Aden et la période de la rédaction de son livre. C'est cette distance temporelle qui a renversé ses pensées.

Tout d'abord, son retour en France en avril 1927 coïncide avec la publication en français des Œuvres philosophiques de Marx. Il lit Marx, Lénine (dont les œuvres complètes parues en français en

¹ Nizan, Paul, *op. cit.*, pp. 108-113.

² Fakhfakh, Amel, *La lecture du réel dans l'œuvre de Paul Nizan*, Faculté des sciences humaines et sociales / Alif, les Éditions de la Méditerranée, Tunis, 1996, p. 34.

1928), Russell, Sorel, Proudhon, Georges Valois, et les livres qui paraissent sur l'Union soviétique. Fin 1927 ou début 1928, il adhère au Parti communiste français après l'incitation d'Henriette : « C'est l'incitation répétée d'Henriette à ce qu'il adhère au Parti, qui le mena, selon elle, sa véritable thérapie, en lui octroyant, outre son amour à elle, une raison de vivre¹. »

Ensuite, le premier théoricien de la littérature engagée collabore avec plusieurs intellectuels pour publier des articles littéraires et politiques dans diverses revues. La voix de Nizan prend donc corps au sein d'un espace éditorial qui ne lui préexiste pas mais qu'il construit. Un groupe d'étudiants en philosophie apparaît au cours de l'année 1924 sous le nom de *Philosophies*. Il est constitué de Norbert Gutermann, Henri Lefebvre, Pierre Mohange et Georges Politzer. Ils s'affirment par des principes, des manifestes et des convictions et vont lentement influencer d'autres étudiants. Ils sont rejoints par Georges Friedmann et Paul Nizan. Ils publient une revue du même nom *Philosophies* et collaborent dans *L'Esprit*, puis dans *La Revue marxiste*. Selon Jean-François Sirinelli², dans les témoignages de Georges Friedmann, d'Henri Lefebvre et d'Henri Jourdan, Nizan n'est pas cité parmi les collaborateurs de *Philosophies*, mais selon Yves Buin, « de loin ou de près Nizan sera mêlé à toutes [les] péripéties »³ de la publication de la revue *Philosophies*. Yves Buin affirme l'adhésion de Nizan à l'association *Philosophies* mais avec une approche prudente. *La Revue marxiste* est le premier lieu où Nizan fait ses premières armes, en tant qu'intellectuel marxiste. Il s'imprègne de la pédagogie marxiste et se donne un long article sur « La rationalisation ». C'est ainsi que son esprit critique du monde contemporain est bien forgé et sa voix va désormais construire une autorité qu'elle acquiert dans le milieu journalistique et intellectuel en témoignant de son statut de transfuge⁴, c'est-à-dire celui qui trahit la bourgeoisie.

¹ Buin, Yves, *Paul Nizan. La révolution éphémère*, Denoël, Paris, 2011, p. 104.

² Voir Jean-François Sirinelli, *Génération intellectuelle: Khâgneux et Normaliens dans l'entre-deux-guerres*, Paris, PUF, coll. « quadrige », 1994.

³ Buin, Yves, *op. cit.*, p. 45.

⁴ Voir Martinet, Jean-Luc, « La construction d'une figure auctoriale révolutionnaire : Paul Nizan (1929-1933) », dans *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, nouvelle série, n° 6, « Postures journalistiques et littéraires », s. dir. Laurence VAN NUIJS, mai 2011, pp. 101-118.

Puis, à cette époque-là, de 1927 à 1930, le Parti communiste entre dans une phase dite de « bolchévisation » teinté d'internationalisme, d'ouvriérisme d'anti-intellectualisme. Il appelait les intellectuels qui le rejoignaient « à exercer sur eux-mêmes, contre eux-mêmes, - leur origine, mais surtout leur culture, c'est-à-dire ce qui les fait intellectuels – toute une éducation douloureuse et interminable¹ ». En effet, les communistes menaient une campagne de critiques contre les intellectuels hors du Parti. Et comme Nizan vient d'une petite famille bourgeoise et ayant un passé fasciste, ce changement de discours dans *Aden Arabie* a été un moyen pour convaincre ses collègues communistes de son allégeance au Parti » et pour « effacer son passé bourgeois et fasciste »², dit Massoud Amshoush dans son livre *Aden dans les écrits des voyageurs français* (2003). James Steel nous éclaire plus sur ce point :

Il fait le saut en automne 1927 [...] et d'emblée va faire preuve du zèle et de la discipline du néophyte. Il a d'ailleurs de bonnes raisons de chercher à convaincre ses nouveaux patrons de son ardeur, et surtout de sa bonne foi. En effet n'a-t-il pas un passé récent de fasciste, de courte durée il est vrai, puisqu'il n'a passé que trois mois dans les rangs de Georges Valois ? Mais ceci ajouté à son origine bourgeoise et à sa qualité intellectuelle, fait que Nizan a beaucoup à se faire pardonner par un parti révolutionnaire et ouvriériste. Il va donc vouloir donner le plus rapidement des signes tangibles de son bon vouloir et de sa dévotion à sa cause³.

Nizan dénonce sévèrement le fascisme dans *Le cheval de Troie* (1935), où l'affrontement entre les fascistes et les communistes est frontal⁴. On peut aussi lire dans *Aden Arabie* non seulement des

¹ Verdès-Leroux, Jeannine, *Au Service du Parti : le Parti Communiste, les intellectuels et la culture (1944-1956)*, Fayard-Minuit, Paris, 1983, p. 373.

² Amashoush, Masoud, *Aden dans les écrits des voyageurs français*, Éditions de l'université d'Aden, Aden, 2003, p. 46. Pour plus de détails sur l'adhésion de Nizan au Faisceau de Valois, voir Yves Buin, *op.cit.*, chapitre « épisode Valois », pp.37-43.

³ Steel, James, « L'apprentissage d'un apparatchik ou les conséquences du refus (1927-1934) », in Bernard Alluin et Jacques Deguy (dir.), *Paul Nizan, écrivain, Actes du colloque Paul Nizan des 11 et 12 décembre 1987*, Presse Universitaire de Lille, Lille, pp. 26-27.

⁴ Voir « La plume contre le fascisme (1930-1935) », in *Aden. Paul Nizan et les années trente : revue du Groupe Interdisciplinaire d'Études Nizaniennes*, sous la direction d'Anne Mathieu, n°12, octobre 2013.

critiques du capitalisme et de la bourgeoisie, mais aussi des autocritiques démontrant qu'il est déterminé de rompre avec tout ce qui l'attachait au passé pour prouver son allégeance au Parti. Une carrière littéraire et une carrière politique se développent chez Nizan selon deux voies parallèles liées par quelques passerelles qui permettent parfois d'aller de l'une à l'autre. Dans ses essais et romans, l'intellectuel normalien parle de son passé, de son parcours universitaire, de ce qu'il était, de ce qu'il a échappé, et du processus qui l'a enfin mené au Parti communiste. Ses choix littéraires sont faits par son opposition à une logique de *l'art pour l'art* et son militantisme pour une culture révolutionnaire, ce qui découle en partie de son adhésion au Parti communiste. Pourtant, malgré sa dévotion à sa cause, Nizan est resté toujours suspect aux yeux du Parti selon Youssef Ishaghpour dans son ouvrage *Paul Nizan* (1980) :

L'écrivain engagé dans un Parti, tant que le monde n'a pas été transformé et que les partis existent, sera toujours suspect aux yeux du Parti. Et il sera aussi suspect à l'égard de la littérature qu'il aura soumise au service de quelque chose d'existant¹.

Par ailleurs, la rédaction définitive d'*Aden Arabie* commence juste après l'échec de *La Revue marxiste*. Nizan signe le contrat avec les Éditions Rieder le 10 mars 1930 et les librairies accueillent le livre en janvier 1931. Mais quelques bonnes feuilles en étaient parues dans la revue *Europe* publiée par les Éditions Rieder. Selon Ory, cette prépublication a permis à Nizan d'en profiter pour durcir progressivement le ton de son livre.

Les documents qui en ont été conservés prouvent surtout que Nizan en profita pour durcir encore le ton de l'ouvrage dans l'intervalle, comme si la découverte de sa première colère imprimée donnait soudain du tonus à son agressivité. Le directeur d'Europe, Jean Guéhenno, assez tolérant pour inaugurer la collection homonyme par Aden Arabie, fut cependant à ce point effrayé du ton pris par le dernier chapitre qu'il finit, après quelques hésitations, par renoncer à le joindre aux bonnes feuilles.²

¹ Ishaghpour, Youssef, *Paul Nizan*, Paris, La Sycomore, 1980, p. 236.

² Ory, Pascal, *op. cit.*, p. 84

Ce sont donc les raisons derrière cette métamorphose de l'image d'Aden chez Nizan. Ce trait idéologique paru dès *Aden Arabie* - c'est-à-dire après son adhésion au Parti communiste - distingue un Nizan précepteur, employé à Aden au service d'une famille bourgeoise, d'un Nizan communiste. Amel Fakhfakh va dans le même sens et affirme que Nizan écrit le réel avec une vision idéologique : « Que Nizan ait une lecture idéologique du réel, ceci est incontestable [...] L'idéologie s'infiltré partout, partout elle fait son intrusion¹. » Mais est-il facile de changer de vision ? Laissons le mot final à Amel Fakhfakh qui appuie notre hypothèse que sa correspondance d'Aden et *Aden Arabie* sont le reflex de deux opinions idéologiques :

Ainsi, l'individu peut facilement substituer une idéologie à une autre, mais non vivre sans opinions idéologiques. Nizan a rejeté le système idéologique de sa propre classe et adopté celui de la classe opprimée : c'est désormais à travers une vision problématique qu'il considère toutes les questions qui se posent au monde².

Conclusion

Pour conclure cette étude, nous avons tenté de montrer qu'entre la rencontre et le retour, Nizan a deux visions différentes d'Aden et de son contexte politique et socioéconomique. Sa correspondance nous montre comment il est pris par le piège du capitalisme bourgeois à Aden, ses projets, ses ambitions et ses relations avec l'élite de l'École normale supérieure. La restitution de la voix d'un des deux partenaires de cette correspondance à travers la lecture de ses lettres à Henriette et le témoignage de celle-ci et de son ami Sartre nous a permis de suivre avec une précision parfaite une des étapes essentielles dans l'évolution de la personnalité de Nizan, dans sa construction et dans sa stabilisation. Nizan aime Aden, y vit confortablement, travaille dans les affaires, planifie des projets qui aboutiraient à une association commerciale avec M. Besse. Toutefois, après son retour en France et son adhésion à l'idéologie communiste, des nouvelles idées et nouvelles images naissent dès son premier texte. Aden est parue dans son pamphlet comme le symbole

¹ Fakhfakh, Amel, *op. cit.*, p. 42.

² *Ibid.*, pp. 42-43.

du colonialisme et de l'exploitation humaine, alors que dans ses lettres Aden est un « paradis ». *Aden Arabie* n'est pas une parodie de récit de voyage, mais plutôt une critique du voyage, explicitant, théorisant le piège exotique qui menace d'enfermer les voyageurs dans les trompe-l'œil et trompe-pensée des représentations. Nizan s'oppose avec force à la littérature coloniale et aux stéréotypes qu'elle véhiculait, en utilisant une esthétique de la démythification du voyage, du voyageur et du système colonial capitaliste.

Textes de référence :

Brochier, Jean-Jacques, *Paul Nizan intellectuel et communiste*, François Maspero, Paris, 1967.

Nizan, Henriette et Marie-José Jaubert, *Libres mémoires*, Robert Laffont, Paris, 1989.

Nizan, Paul, *Aden Arabie*, La découverte, Paris, 1960.

Bibliographie

Amashoush, Masoud, *Aden dans les écrits des voyageurs français*, Edition de l'Université d'Aden, Aden, 2003.

Buin, Yves, *Paul Nizan. La révolution éphémère*, Denoël, Paris, 2011.

Cohen-Solal, Annie, avec la collaboration d'Henriette Nizan, *Paul Nizan, communiste impossible*, Grasset, Paris, 1980.

Ishaghpour, Youssef, *Paul Nizan*, La Sycomore, Paris, 1980.

Fakhfakh, Amel, *La lecture du réel dans l'œuvre de Paul Nizan*, Faculté des sciences humaines et sociales / Alif, les Éditions de la Méditerranée, Tunis, 1996.

Jovicevich, Alexandre, *Lettres d'Amabed de Voltaire, Edition critique et commentée*, Editions universitaires, Paris, 1961.

King, Adèle, *Paul Nizan écrivain*, Didier, Essais et critiques, Paris, 1976.

Leiner, Jacqueline, *Le destin Littéraire de Paul Nizan*, Klincksieck, Paris, 1970.

Mathieu, Anne (dir.), « La plume contre le fascisme (1930-1935) », in *Aden. Paul Nizan et les années trente : revue du Groupe Interdisciplinaire d'Études Nizaniennes*, n°12, octobre 2013.

Martinet, Jean-Luc, « La construction d'une figure auctoriale révolutionnaire : Paul Nizan (1929-1933) », dans *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, nouvelle série, n° 6, « Postures journalistiques et littéraires », s. dir. Laurence VAN NUIJS, mai 2011, pp. 101-118.

Onfray, Michel, *Les consciences réfractaires*, Contre-histoire de la philosophie, tome 9, Grasset, Paris, 2013.

Ory, Pascal, *Nizan. Destin d'un révolté*, Éditions Complexes, Bruxelles, 2005.

Sartre, Jean-Paul, *Préface d'Aden Arabie* de Paul Nizan, La découverte, Paris, 1960.

Sirinelli, Jean-François, *Génération intellectuelle : Khâgneux et Normaliens dans l'entre-deux-guerres*, PUF, coll. « quadrige », Paris, 1994.

Steel, James, « L'apprentissage d'un apparatchik ou les conséquences du refus (1927-1934) », in Bernard Alluin et Jacques Deguy (dir.), *Paul Nizan, écrivain, Actes du colloque Paul Nizan des 11 et 12 décembre 1987*, Presse Universitaire de Lille, coll. « UL3 », Lille.

Suleiman, Suzan, « Pour une poétique du roman à thèse. L'exemple de Nizan »; in *Critique*, N° 330, novembre 1974.

Verdès-Leroux, Jeannine, *Au Service du Parti : le Parti Communiste, les intellectuels et la culture (1944-1956)*, Fayard-Minuit, Paris, 1983.

FEMMES MYTHIQUES FIN-DE-SIÈCLE

MYTHICAL WOMEN AT THE END OF 19TH CENTURY

MUJERES MITICAS FIN-DE-SIÈCLE

Caterina DA LISCA¹

Résumé

Entre la fin du XIXe siècle et les premières décennies du XXe siècle, les personnages d'inspiration mythique ont frappé profondément l'imagination des artistes français et belges francophones. Parmi décadentes et symbolistes, les femmes mythiques associées à l'univers aquatique connaissent une fortune tout à fait singulière : elles sont les porte-parole du nouveau langage poétique, du questionnement identitaire et de l'expression du « moi ». Elles parlent des tentatives de création et des appels pour un idéal, de sorte qu'elles deviennent l'objet d'interprétations superposées et contradictoires.

D'un côté, elles sont chargées de multiples symboliques (mythologique, biblique, légendaire et historique) ; de l'autre, elles sont représentées selon la dialectique des contraires (mythique et réelle, idéale et fatale, belle et monstrueuse, sacrée et démoniaque). Divines ou profanes, fascinantes ou repoussantes, les figures féminines qui s'inspirent des déités antiques, des personnages ou des créatures légendaires (comme par exemple Eve, Vénus, Galatée, Léda, Salomé, Hélène, Judith, Cléopâtre, Ophélie, Mélusine ou les sirènes, chimères et les néréides), entretiennent des rapports avec l'univers intérieur et aboutissent à un renouvellement poétique d'ordre « cosmogonique ». Il s'agira de suivre ici quelques-unes de ces figures dans leur devenir moderne et, tout particulièrement, de voir dans quelles circonstances leur représentation mythique s'est imposée à l'époque fin-de-siècle.

Mots-clés : femmes, mythe, drame aquatique, symbolisme; fin-de-siècle.

Abstract

During the late 19th and early 20th century, mythical characters deeply influenced French and Belgium's French's artists. In particular mythical women associated with the aquatic universe had an extraordinary impact on decadent and symbolist poets and painters. These female characters represent a new language in poetry, an introspective inquiry and an expression of the self. Also, they talk about the pursuit of absolute art work so they become the subject of contradictory interpretations.

On one hand, mythical women involve symbolic attributes (mythological, biblical, historical and legendary ones); on the other, they are described by the dialectic of contradictories (mythical and real, perfect and lethal, monstrous and beautiful, sacred and demonic). Divine or earthly, fascinating or repulsive, the

¹ cдалisca@gmail.com, Universitat Pompeu Fabra, Barcelone, Espagne.

female figures inspired on ancient goddess or legendary creatures (like Eve, Venus, Galatea, Leda, Salome, Helen, Judith, Cleopatra, Ophelia, but also Melusine, Sirens, Chimeras and Nereids) maintain a deep connection with the artist's soul and lead to a renewal in poetic language. We will explore some of these mythical women and their artistic representation during the fin-de-siècle epoch.

Keywords :women, myth, aquatic drama, Symbolism, Fin-de-Siècle .

Resumen

Hacia finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, los personajes de la mitología clásica marcan profundamente la imaginación de los artistas franceses y belgas. Las mujeres míticas asociadas al universo acuático se hacen un lugar singular entre decadentes y simbolistas y se convierten en portavoz de un nuevo lenguaje poético, de un cuestionamiento identitario y de la expresión del « yo ». Estas figuras femeninas hablan de la creación artística volcada en la búsqueda del ideal de modo que se convierten en objeto de interpretaciones a menudo contradictorias.

Por un lado, se pueden asociar a diferentes simbologías (mitológica, bíblica, legendaria e storica), por el otro, se representan según la dialéctica de los contrarios (mítica y real, ideal y fatal, bella y monstruosa, sagrada y demoniaca. Divinas o profanas, fascinantes o repugnantes, las figuras femeninas que se inspiran en las divinidades antiguas, personajes o criaturas legendarias (como por ejemplo, Eva, Venus, Galatea, Leda, Salomé, Helena, Judith, Cleopatra, Ofelia, Melusina, sirenas, quimeras y nereidas)mantienen una relación con el universo interior del sujeto lírico y acaban en un renovación poética de orden cosmogónica. El presente artículo se centra en algunas de estas figuras y su representación artística durante la época fin-de-siècle.

Palabras clave : mujeres, mito, drama acuático, simbolismo, fin-de-siècle.

Introduction

Une lecture attentive des fictions produites à l'époque fin-de siècle nous apprendra que « les mythes sont au cœur de l'imaginaire symboliste »¹ et que les symbolistes descendent aux sources du mythe en avouant la prédominance du rêve sur le réel. En réponse aux dogmes du positivisme scientifique, aux idéologies insatisfaisantes, aux valeurs traditionnelles obsolètes qui dominent le XIXe siècle et au moment où la confiance dans les systèmes et les institutions vient à manquer, la littérature intervient de forme prépondérante. La reprise des déesses antiques, pour en citer qu'un exemple, est aussi bien une tentation de la recherche de l'idéal qu'une tentative d'évasion de ce monde amer, source de la douleur du sujet lyrique. Ecrivains et artistes réagissent en cherchant à mettre au point

¹ Aron, Paul et Bertrand, Jean-Pierre, *Les 100 mots du symbolisme*, P.U.F., Paris, 2011, p. 73.

de nouvelles idéologies par le recours à la mythologie et aux récits des origines. Grâce à la plasticité et à la malléabilité qui les caractérisent, ce type de récits liés à la condition humaine et à l'expérience tragique des limites permet de porter un regard critique sur les réalités culturelles et politiques modernes aussi bien qu'étendre le connaissable aux extrêmes limites de l'être :

le poète symboliste retrouve dans la Fable ancienne l'éternel mystère incarné. Il utilise à sa manière ces symboles consacrés. [...] Lui, les sent vifs et frémissants et ne les touche qu'avec respect, puisqu'ils contiennent le secret dernier des choses. Il les emplit de son rêve, il les modifie suivant son rêve, et s'il les transforme, c'est dans le sens d'une vérité plus profonde. Il les enrichit de ce qu'il aperçoit lui-même de plus complexe et de plus varié dans l'essence intime de ce qui est. Il invente à son tour de semblables mythologies¹.

En plus d'exprimer la complexité d'un monde en ébullition, le mythe littéraire est infiniment extensible au gré d'imaginaires cumulatifs. Ça n'étonne donc pas si même les avant-gardes contribuent à l'irradiation du processus de mythification que nous allons repérer dans les figures aquatiques fin-de-siècle. Dépouillée depuis longtemps du substrat religieux au sens strict et privé de l'aspect fabuleux, la mythologie redevient le langage de la poésie et un moyen pour atteindre de nouvelles vérités qui concernent l'esprit et l'imaginaire de l'homme. Aussi Pierre Albouy le corrobore-t-il:

Le Romantisme, le Parnasse, le Symbolisme, le Surréalisme même, n'ont pas laissé de proposer ici leur solution; et si, à partir du Romantisme, la création mythique à proprement parler relègue au second plan ce problème de l'emploi du merveilleux, la question de la vérité du mythe et de l'imaginaire occupe les esprits, plus que jamais)²

À la fin du XIXe siècle, toutes les disciplines artistiques sont intéressées par l'archétypisation de la femme mythique. Il n'est pas trop aisé de faire un inventaire exhaustif des héroïnes qui participent de cette révolution intellectuelle et esthétique, mais nous allons réviser celles qui ont frappé le plus fréquemment l'imagination des

¹ Beaunier, André, *La poésie nouvelle*, Mercure de France. Paris, 1902, p. 22.

² Albouy, Pierre, *Mythes et mythologie dans la littérature française*, Armand Colin, Paris, 1969, p. 14.

symbolistes et qui peuvent être reconduites vers l'élément liquide, notamment Vénus, Salomé, Hérodiade, Mélusine et Lédä.

Le choix d'écrivains et d'artistes qui suit rassemble trois critères formels du mythe littéraire. Ils se présentent d'abord comme les dépositaires des mythes archaïques et ils inventent des variations en deuxième instance ; les personnages qu'ils actualisent possèdent des caractéristiques surhumaines mais adoptent en même temps des ressemblances et des aptitudes humaines inscrites dans le contexte fin-de-siècle ; les éléments réels qu'ils dépeignent sont toujours combinés avec des principes « hors nature ».

Les personnages que nous allons présenter dans les prochains chapitres ne sont que de diverses expressions d'un même « drame aquatique »¹, ce qui d'ailleurs nous permet de les rapprocher du « drame solaire » mallarméen².

Vénus ou le principe d'auto-génération

Vénus, la déesse du désir et de la beauté, ou Gaïa, la mère-nature sont la victoire de l'immanence sur la transcendance masculine. Dans la *Théogonie* d'Hésiode la divinité de l'amour sortit d'une onde de la mer, la même écume se généra quand Saturne lança les testicules de son père Ouranos dans l'Océan. L'image, avec toutes ses modulations³ a stimulé l'imagination des artistes depuis l'antiquité, et a connu une nouvelle gloire grâce aux humanistes de la

¹ Ce dernier est une locution avancée dans notre thèse de doctorat *Ces eaux que l'on dit dormantes. Mythes, personnages féminins et paysages aquatiques dans la littérature francophone décadente et symboliste à l'aide des Humanités numériques*, soutenue en 2015 à l'Universitat Pompeu Fabra de Barcelone. Elle fait référence au drame solaire de Müller et Cox et à la « tragédie de la nature » dont parle Mallarmé dans *Dieux antiques* (1880). Elle vise à mettre en relation les figures de l'univers liquide avec l'élément du feu et d'autres thèmes subordonnés qui émergent du corpus symboliste.

² Le drame solaire, la succession des saisons et les phases du jour, est pour Mallarmé le « grand et perpétuel sujet de la Mythologie ». Les changements de la Nature sont finalement « approchés par leur ressemblance et souvent confondus pour la plupart dans un seul des traits principaux qui retracent la lutte de la lumière et de l'ombre, les dieux et les héros deviennent tous, pour la science, les acteurs de ce grand et pur spectacle, dans la grandeur et la pureté duquel ils s'évanouissent bientôt à nos yeux, lequel est : LA TRAGÉDIE DE LA NATURE ». Mallarmé, Stéphane, *Dieux antiques*, J. Rothschild éditeur, Paris, 1880, p. 12. C'est l'auteur qui souligne.

³ Vénus accroupie ou debout dans la coquille à une ou deux valves, accompagnée par les dauphins ou par d'autres personnages mythiques.

Renaissance (Botticelli, Raphaël, Tintoretto, Correggio, Praxitèle), aux peintres et aux sculpteurs maniéristes, aux baroques et aux néoclassiques. Entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle la naissance marine de la déesse est travaillée à plusieurs reprises par Odilon Redon¹ et Gustave Moreau. Les versions de Redon nous intéressent spécialement puisqu'il nous offre une perspective visuelle des évolutions littéraires et il fait preuve des mythes cosmogoniques. De ce point de vue, *Vénus dans une coquille* (1912) est probablement la peinture la plus représentative : Redon mélange l'image glorieuse d'une déesse auréolée à une plus profane, celle de la vulve (d'où elle sort). Les deux fonds, marin et céleste, qui entourent Aphrodite se fusionnent ; le chaos, la perte des contours, le principe associatif (femme créature, femme créatrice) sont au centre de la quête artistique. Quant à l'antérieur tableau du préraphaélite anglais Walter Crane, *The Renaissance of Venus* (1877), il est aussi fort symbolique dans la mesure où la femme est entourée d'oiseaux blancs qui volent au-dessus de l'horizon (dans le ciel), sur la surface marine (sur l'eau) et, par le reflet, dans les profondeurs (sous l'eau). Le mouvement circulaire qu'ils génèrent aboutit sur terre, se réconcilie avec trois nymphées nues derrière Vénus et il réunit toutes les dimensions.

Pour en revenir à la poésie, Vénus est associée aux peines et aux consolations de l'amour selon l'occurrence mais on l'évoque pour en faire un dispositif d'union cosmique, comme nous montre *L'invitation* (1870) de Georges Eekhoud. Si les métaphysiques antiques et médiévales avaient établi une partition entre un monde céleste, délivré des contingences, et un monde sublunaire, la modernité veut résoudre cette opposition. Eekhoud dirige une sorte de prière lyrique à Venus (« La lune a revêtu sa splendide auréole. / A ce signal Vénus a rallumé ses feux, / Les chastes nénefars ont fermé leur corolle / Aux baisers du zéphyr, amant voluptueux! »²) ; les deux amants sont au bord du lac et l'amoureux invoque la déesse pour qu'elle bénisse leur union (« Oh ! viens au bord du lac confondre nos deux âmes, [...] Nous pourrons voir dans l'eau se refléter l'étoile »³). Le verbe « confondre » fait preuve de la propriété associative du personnage mythique : symbole et prêtresse de l'amour, elle descend, s'approche pour bénir et unir les âmes avec le Cosme. À moitié entre

¹ Rappelons qu'entre 1910 et 1912 Odilon Redon élabore jusqu'à six versions de la Naissance de Vénus. Ses représentations rappellent également les peintures de Salomé.

² Eekhoud, Georges, « Invitation » dans *Myrtes et Cyprès*, Librairie des bibliophiles, Paris, 1877, p. 22.

³ *Ibid.*, p. 23.

une pratique de type animiste et une profane (Dieu est absent), la déesse est là pour surveiller et seconder la volonté de l'homme ; dans le ciel (astre) ou dans la mer (coquille), elle regarde et elle est regardée :

*Le croissant de l'astre nocturne
Ote son voile taciturne
Et sourit à mes yeux rêveurs.
Salut, Vénus, blonde planète,
Dont les rayons sur notre tête
Jettent une clarté discrète¹.*

Ce processus de liquidation du ciel, des astres et des chairs est visible dans *La Naissance de Vénus* (1927) de Valéry et il est associé aux propriétés de l'imagination. « Son œil mobile » renvoie au jeu de miroitements (ou de mirages ?) qui se produit entre l'eau, l'astre, l'homme et l'amoureuse. Les vers de Théodore Hannon, poète belge injustement tombé dans l'oubli, portent sur l'admiration idéale d'une « Vénus la blonde » qui naît de l'écume de la mer du Nord, la mer d'Ostende dont le « sceptre est d'or et les plus beaux mirages / Se font réels sur son sable idéal ! »². C'est une mer mythique qui prend les semblances d'une femme fondue avec le ciel et les astres :

*J'ai vu la mer, j'ai vu la mer immense et blonde
Elle étend sa nappe au large horizon gris
Et l'on eût dit, là-bas, le firmament et l'onde,
Deux lèvres de géant closes dans un souris.*

*Au soleil emperlant son dos frangé, la vague
S'en venait se rouler sur le sable étoilé
De coquillages blancs où dort la plainte vague
De quelque néréide à l'amour envolé³.*

La mer blonde est une « grande coquette / Dont l'homme n'a jamais su faire la conquête, / Cruelle, elle se rit de lui »⁴. La tension entre l'idée et sa réalisation est maintenue : femme idéale qui se laisse voir mais qui ne se laisse pas saisir, femme qui fait rêver et se fait à la fois détester ; impassible, la déesse de la beauté fait souffrir

¹ *Id.*, « Méditation » dans *Myrtes et Cyprès*. Op. Cit., p. 61.

² Hannon, Théodore, « Ostende » dans *Au clair de la dune*, Dorbon aîné, Paris, 1909, p. 8.

³ *Id.*, « Marine sentimentale » dans *Au clair de la dune*, Op. Cit., p. 22.

⁴ *Id.*, « Profanes » dans *Au clair de la dune*, Op. Cit., p. 26.

les hommes qui la contemplent jusqu'au point qu'ils ne peuvent plus retenir leurs larmes, comme dans le *Veneri benevolenti* (1885) d'Henri de Régnier :

*Car, bien souvent j'en vois qui s'en viennent pleurer
A tes pieds du tourment d'idéal qui les hante,
Et meurent du désir de l'impossible Amante.
Tu n'as pas de regards pour qui veut t'implorer.
Tu restes insensible à ces larmes humaines
Dont monte jusqu'à toi l'intarissable flot,
O Vénus, sans jamais qu'un rire ou qu'un sanglot
Desserre la rigueur de tes lèvres hautaines¹.*

La Vénus de Régnier est une divinité menaçante, sa beauté étant fatale : « Je sens secrètement se glisser dans mon cœur / L'effroi de ta splendeur divine et meurtrière »². La *Vénus* (1902) d'Émile Verhaeren est très originelle dans la mesure où elle semble subir une sorte d'ophélisation :

*Vénus,
La joie est morte au jardin de ton corps
Et les grands lys des bras et les glaïeuls des lèvres
Et les grappes de gloire et d'or,
Sur l'espalier mouvant que fut ton corps,
ont morts.
[...]*

*Vénus,
Sois doucement l'ensevelie,
Dans la douceur et la mélancolie
[...]*

*Sur l'or des mers, tu te dressais, tel un flambeau
Mais aujourd'hui que sont venus
D'autres désirs de l'Inconnu,
Sois doucement, Vénus, la triste et la perdue,
Au jardin mort, parmi les bois et les parfums,
Avec, sur ton sommeil, la douceur suspendue
D'une fleur, par l'automne et l'ouragan, tordue
Tes mains douces, comme du miel vermeil,
Cueillaient, divinement, sur les branches de l'heure,
Les fruits de la jeunesse à son éveil ;*

¹ Régnier, Henri de, « *Veneri benevolenti* » dans *Premiers poèmes*, Mercure de France, Paris, 1889, p. 30.

² *Ibidem*.

*Ta chevelure était un buisson de soleil
Ton torse, avec ses feux de clartés rondes,
Semblait un firmament d'astres puissants et lourds¹.*

Établis sur le principe d'assimilation de contraires, les vers qui précèdent convertissent la femme dans un paysage floral, un jardin mythifié, un *locus almus* dans lequel se déploient les forces aimables et hostiles qui habitent l'intériorité du sujet. Il s'agit pour Eekhoud d'un véritable Eden où *Le Garde Forestier* (1879) trouve soulagement après le travail fatigant réalisé pendant une journée toute entière :

*Là travaille, se cache, est vaillante, en chantant,
Une blonde compagne, une ange qui l'attend ;
[...]
Il ouvre. Il peut serrer
Sur sa mâle poitrine un enfant, une femme,
Une mère ! – L'Eden est chez lui, dans son âme².*

Chaque matin, le travailleur quitte sa « blonde compagne » et la retrouve au tomber du soleil. Le feu de l'astre est associée aux propriétés maternelles et amoureuses, pendant que son cycle se rattache à l'importance de maintenir vive la flamme de la passion poétique. Ainsi, chez Verhaeren, l'âme qui brûle fait renaître des cendres une *Vénus ardente* (1886) :

*En ce soir de couleurs, en ce soir de parfums,
Voici grandir l'orgueil d'un puissant crépuscule
Plein de flambeaux cachés et de miroirs défunts.
Un chêne avec colère, à l'horizon, s'accule
Et, foudroyé, redresse encor ses poings au ciel.
Le cadavre du jour flotte sur les pâtures
Et, parmi le couchant éclaboussé de fiel,
Planent de noirs corbeaux dans l'er des pourritures.*

*Et le cerveau, certes morne et lassé, soudain
S'éveille en ces heures de fastueux silence
Et resonge son rêve infiniment lointain,
[...]
Où la vie allumait sa rouge violence*

¹ Verhaeren, Émile, « Vénus » dans *Les Forces Tumultueuses*, Mercure de France, Paris, 1902, p. 23.

² Eekhoud, Georges, « Le Garde Forestier » dans *Les Pittoresques*, Librairie des Bibliophiles, Paris, 1879, p. 42.

*Et, comme un grand brasier, brûlait la volonté.
Et le désir jappant et la ferveur torride
Ressuscitent le cœur mollement dompté,
Et voici que renaît Vénus fauve et splendide,
Guerrière encor, comme aux siècles païens et clairs,
Qui l'adoraient en des fêtes tumultueuses,
Tandis qu'elle dressait, comme un pavois, ses chairs,
Pâle, le cou dardé, les narines fougueuses¹.*

Cette géographie imaginaire –où le mythe féminin devient l'expression d'une tension intérieure et d'un drame solaire– touche aussi bien l'univers de la fiction que le processus même de l'écriture. De ce point de vue, Vénus peut être considérée comme le principe de l'auto génération poétique.

Salomé et Hérodiade, une seule pécheresse

À la fin du XIXe siècle, l'identité Salomé-Hérodiade est envisagée comme la figure mythique de la princesse orientale aux cheveux dorés, au tempérament fougueux et ornée de bijoux étincelants; bref, un drame solaire tout entier. Mais les premières versions de la fille d'Hérodiade se doivent moins à la génération des symbolistes qu'à l'iconographie médiévale. C'est donc par le domaine des arts visuels qu'il faut s'approcher de la pécheresse. La scène de la décapitation retient l'attention des peintres de la Renaissance italienne et flamande et les poètes religieux restent d'abord fidèles à cette représentation. Cependant, Salomé devient au fil des siècles une figure païenne de plus en plus érotique et manipulatrice, et elle arrive à dépasser l'arrogance vicieuse de sa mère. C'est pourquoi les noms de Salomé et d'Hérodiade s'intercalent et se superposent souvent. La parenté entre les deux permet de traiter les thèmes de la vengeance, la passion, la cruauté démoniaque, la sensualité exotique et l'attraction vers l'idéal trompeur.

En fusionnant l'héritage biblique², classique et romantique et en s'inspirant de la *Deutsche Mythologie* (1844), Heinrich Heine est l'un des premiers poètes à introduire en littérature le nom de la déité

¹ Verhaeren, Émile « Vénus ardente » dans *Poèmes : les bords de la route ; Les Flamandes ; Les moines*, Mercure de France, Paris, 1895, p. 18.

² Salomé s'apparente dans les évangiles à la prostituée de l'Apocalypse et aux pécheresses des origines. Cf. *L'Évangile selon Saint Matthieu*.

antique. Dans *Atta Trol. Rêve d'une nuit d'été* (1841), Hérodiade est perçue par la sorcière Uraka pendant la cavalcade des esprits. Au XX^e siècle la princesse juive perd son aura chrétienne pour entrer dans les légendes folkloriques européennes, de sorte qu'elle se transforme tour à tour en esprit chevauchant un animal fantastique, sorcière, femme païenne, figure onirique, princesse malade, victime de folie amoureuse, séductrice maligne ou prostituée. Nous avons là les caractérisations amplifiées par décadents et symbolistes. Les recueils de Heine sont traduits et publiés en France l'an 1847 ; Flaubert (*Salammbô*, 1862, *Hérodias* 1877), Lorrain (*La forêt bleue*, 1882), Banville (*Hérodiade* 1857, *Les rimes dorées*, 1870), Laforgue (*Salomé*, 1887), Baudelaire et Mallarmé (*Hérodiade*, 1864-67) ne tardent pas à lui rendre hommage. Dans *À rebours* (1884), les tableaux de Gustave Moreau qui peignaient Salomé sont une véritable addiction pour le duc des Esseintes : le anti-héros ne cesse pas de les contempler. Huysmans la décrit comme la « déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles » jusqu'à l'identifier à une « Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche »¹. Fasciné par le mythe et inspiré par *Salammbô* de Flaubert, Moreau lui consacre deux tableaux, *Salomé dansant devant Hérode* (1871) et *L'Apparition* (1871). La fleur de lotus blanche qu'elle secoue est plus que le symbole de la virginité : il est le calice et le vase d'où la princesse surgit. Comme le dieu Brahma, Salomé émerge de l'univers aquatique car le lotus symbolise la naissance au sein des eaux² Son nom évoque en même temps le sadisme, les péchés et l'amour destructeur. La luxure est associée à la dépravation, à la perte des idéaux moraux et à la dégradation de la beauté, d'où la connexion de la femme lubrique avec la bête ou le monstre.

¹ Huysmans, Joris-Karl, *À Rebours*, Auguste Lepère, St. Jean de Monts, 1903 [1884], second volet d'un triptyque, publié entre *A vau-l'eau* (1882) et *En rade* (1887).

² Eliade, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1949, p. 17.

Mélusine : l'imagination amphibie

Avant de se convertir dans un personnage mythico-littéraire, ce monstre aquatique charmant fait l'objet de légendes, de folklores et de récit oraux qui se perdent dans la nuit des temps. Les premiers textes latins qui transcrivent la métamorphose d'une fée en serpent, vinculée à la rupture d'un interdit, apparaissent pendant le XII^e siècle. C'est d'après *Mélusine ou l'histoire des Lusignan* (1393) de Jean d'Arras¹ et *Le Roman de Mélusine* (1401) de Coudrette que le personnage se greffe à la littérature. Mélusine est l'ancêtre mythique de la famille des Lusignan et elle possède une double nature parce qu'elle est fée par sa mère et humaine par son père². Cependant, la malédiction que lui afflige Présine lui laisse le choix de transcender sa double condition et devenir complètement humaine. Lien entre le monde réel et l'univers merveilleux, Mélusine est également le trait d'union entre la vie et la mort. Par le mariage avec Raymondin de Lusignan, elle cherche à se mêler aux humains et pour cacher sa nature serpentine elle se voit obligée de lui imposer un interdit (comme sa mère) : il ne peut la voir le samedi quand elle se baigne dans la cuve. Pris de soupçons, son époux l'épie par un trou creusé dans la muraille et il découvre qu'elle a une queue de serpent ; il la traite de « tres faulse serpente » et il l'oblige à s'enfuir (elle s'envole sous sa forme animale). C'est sur cet interdit, strictement branché

¹ Jean de Berry lui demanda d'écrire le roman entre 1392-1393. En 1401, Coudrette en fait une adaptation en vers à la requête de Guillaume Larchevêque. Les romans connaissent de nombreuses rééditions et traductions. À partir de 1456, grâce à Thüring von Ringoltingen, l'histoire de Mélusine se traduit en allemand et obtient un grand succès international. Parmi les adaptations tardives plus remarquables figurent la citation de Rabelais dans le *Quart Livre* (XXXVIII) ; le conte de Goethe (1795) « *Die grüne Schlange* ou *Das Märchen* » paru dans les « Entretiens des Emigrés allemands » ; un passage dans *Le Vase d'Or* (1814) d'Hoffmann et la célèbre pièce *Mélusine ou la Robe de saphir* de l'écrivain belge Franz Hellens, parue en 1920.

² Dans *Le Roman de Mélusine*, Jean d'Arras, raconte d'abord l'histoire de Présine. Le roi Élinas est en train de chasser dans une forêt quand, pris de soif, il s'approche d'une source et rencontre Présine qui chante. Il tombe amoureux et la demande en mariage ; elle accepte en posant la condition qu'il ne la visite pas pendant ses couches. Quand elle met au monde trois filles, Élinas –au sommet de la joie– la visite en oubliant sa promesse de sorte que Présine s'envole avec les trois petites.

avec la notion de mystère et de la séparation des espaces¹, que réside l'intérêt des symbolistes: l'outrepasser signifie découvrir un autre degré de l'être et s'engager dans un paysage méconnu. Les artistes de presque toutes les disciplines sont confrontés au problème de la représentation de la femme au bain surprise par un voyeur et donc de son secret dévoilé. Dans le prolongement des études de Durand², le parallélisme entre l'image de la luxure et celle de la purification par l'eau est immédiat. Sa condition ambivalente (mi-femme, mi-animal, à mi-chemin entre le monde des hommes et l'au-delà) et ses représentations esthétiques tendent à affaiblir l'évocation du monstrueux ; par contre, le bain est la forme de purifier la partie démoniaque et surnaturelle qui donne accès à la pure humanité. Dans le contexte de la religion chrétienne nous remarquons que Mélusine combine la figure d'Ève et du serpent de la Genèse, d'où son association à la fécondité et à la tentation. L'analyse de la complexe symbolique qui concerne notre figure à l'époque fin-de-siècle tient compte d'autres éléments puisqu'elle est plus qu'une simple reprise de la légende médiévale au caractère religieux ; elle symbolise la quête de l'âme.

Dans le *Chant de l'eau* (1925), Verhaeren invoque Mélusine près d'une rivière qui danse « sur un tapis de perles fines,/ Au clair de lune, en blancs souliers »³. Le poète s'arrête dans un premier moment sur le plan liquide horizontal, il invite à observer le flot qui « court et glisse », les branches des arbres « qui sur son cours se penchent », les mouvements de la chevelure, « les courbes et les anneaux de l'onduleuse chevelure »⁴. La rencontre intime avec le personnage est très proche d'une vision onirique bien qu'elle soit accompagnée par la sensualité corporelle et la matérialité tangible des quatre éléments. Verhaeren encourage à saisir le bruit de cette eau qu'il compare à une « chanson lisse » qui baigne

¹ La porte qui sépare le bain de la chambre du château est la frontière du monde intérieur et extérieur, le lien qui rattache la fée au monde terrestre, et fait aussi preuve du jeu des regards. Les symbolistes traitent ce voyeurisme de poétique et en feront une élaboration théorique précise.

² Cfr. Durand, Gilbert, *L'imagination symbolique*, P.U.F, Paris, 1964 et *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Dunod, Paris, 1992 [1979].

³ Verhaeren, Émile, « Chant de l'eau » dans *Les Blés Mouvants*, Mercure de France, Paris, 1925, p. 81. Dans la première édition du recueil le poème s'intitulait « Ruisseau ». *Id.* (1912). *Les Blés Mouvants*. Bruxelles : Georges Crès et C.

⁴ *Ibid.*, p. 84.

progressivement le corps de la jeune ; questionné par le doute, il n'est pas sûr de ce qu'il sent, il pose une question au lecteur: « L'entendez-vous, l'entendez-vous / Le menu flot sur les cailloux ? ». Les sonorités et la musique sont la preuve tangible que la femme est là ; le doute fait du silence la voix de l'allusion. Sa danse sur les cailloux, en plus de remettre au sens auditif, fait référence au métamorphisme de l'eau. Elle apparaît en surface comme une sirène, elle fait « chanter les flots », elle se fait chair et se laisse embrasser sans jamais plonger :

*les belles épousailles
De l'eau lucide et de la chair,
Dans le vent et dans l'air,
Sur un lit transparent de mousse et de rocailles ;
Et les baisers multipliés du flot
Sur la nuque et le dos¹.*

Mélusine s'étend sur la rivière et met les pieds dedans mais elle n'immerge pas son corps entier. Sa fonction est ici ritualisante et sacralisante : « Quand la lune, à minuit, répand comme à foison / Sur les gazons / Ses perles fines, / S'éveille et lentement décroise ses pieds d'or, / Et, suivant que le flot anime sa cadence, Danse encor / Et danse »². Mélusine est poésie, transformation des mots en musique, métamorphose des éléments réels en images essentielles, notions pures.

Déjà au début du XIX^e siècle, Friedrich de la Motte-Fouqué questionnait dans *Ondine* (1811) l'existence de l'âme, et plus en détail, la possibilité que les femmes ont d'acquérir une âme par l'union avec un homme. Ondine est une blonde d'une beauté merveilleuse qui un jour frappa à la porte d'un vieux pêcheur qui vivait au bord du lac. Elle avait les cheveux complètement mouillés et il l'accueille. Un ami, Hans, tombe amoureux d'elle et lui propose de la marier ; un interdit accompagne l'acceptation : s'il la trompe elle le tuera. Grâce au mariage elle possède une âme mais il se laisse séduire par son ex fiancée Bertha et Ondine le condamne à mort. Elle commence à pleurer incessamment jusqu'à inonder et étouffer l'âme de Hans. Nous retrouvons la fée aussi chez Maeterlinck, sous la variation de Mélisande dans la pièce *Pelléas et Mélisande*, représentée en 1893 et ensuite adaptée à l'opéra par Debussy l'an

¹ *Ibid.*, p. 83.

² *Ibid.*, p. 87.

1902. Le thème de la chasse, de l'eau, de l'apparition auprès d'une fontaine au milieu du bois, l'union avec un homme et une prohibition tissent l'analogie avec l'histoire de Mélusine. Quant à Péladan, il propose dans *Mélusine* (1895) un traitement novateur de la femme-serpent qui devient une jeune amputée de deux pieds à cause d'un accident. Si les symbolistes redécouvrent les œuvres de Jean d'Arras et de Coudrette c'est parce que les interrogations que suscitent l'histoire et la figure de la fée donnent la voix aux inquiétudes de l'époque, ainsi qu'aux questions posées autour de la quête du *locus almus*. Mélusine est intéressante dans la mesure où elle permet d'associer des milieux hétérogènes qui ne peuvent pas coexister dans la réalité, elle incarne donc la notion de limite en tant que lien et frontière perméable (humain-inhumain, terre-eau, intérieur-extérieur), d'où son association au monde amphibie propice au déploiement de l'imagination.

Nymphé Léda - cygne Jupiter

Depuis l'antiquité les représentations de Léda pullulent dans la peinture et la sculpture. En ce qui concerne la fiction, l'on doit les premières versions à Homère (*Odyssée* XI) et à Ovide (*Métamorphoses* VI). Léda était l'épouse du roi de Sparte, Tyndare ; Jupiter prit l'apparence d'un cygne et l'approcha près du fleuve Eurotas pour la séduire. De leur union naquirent deux œufs. Du premier sortirent Castor et Pollux, future constellation des Gémeaux, tandis que du deuxième naquirent Hélène, dont la beauté provoqua la guerre de Troie, et Clytemnestre, qui épousa le roi Agamemnon. Le mythe revient en force à la Renaissance (Giorgione, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Ammanati, Corrège, Véronèse, Tintoret), se poursuit à l'époque baroque (Rubens, Poussin, Anguier) et il retourne en vogue pendant le symbolisme. Moreau dédie à Léda une douzaine de peintures et dizaines de dessins. Le mythe continue d'inspirer Redon, Mossa, Gervex et de nombreux sculpteurs tels que Desbois, Maillol, Malfray et Bourdelle. Avant d'analyser les textes littéraires, nous allons retenir notre attention sur trois versions plastiques : l'aquarelle *Léda et le cygne* d'Odilon Redon, *Léda et le cygne* (1870) de Gustave Moreau et *Léda et le cygne* de Paul Prosper Tillier. Chez Redon, la femme caresse le cygne aux contours flous, les lignes et les couleurs amalgamées rendent indissociables les figures ; chez Moreau, la femme, à l'air songeur et mélancolique, est

entourée par les ailes du cygne et couronnée par les anges; Léda est une princesse élevée au rang de reine et enfin sacralisée par l'union avec le ciel. Quant à Tillier, Léda, allongée au bord de l'eau, embrasse l'aile du cygne en même temps qu'elle cherche à le repousser ; l'oiseau est à moitié immergé et la regarde fixement. L'attirance et la répulsion génère une tension qui exprime bien la nature amphibie de la femme.

Les interprétations sur la symbolique de l'oiseau changent selon l'artiste mais les variations coïncident généralement avec l'apparition mythologique de Jupiter près de l'eau et elles visent à figurer l'acte poétique. Le cygne est le messager de l'idéal pur : il peut vivre sur et sous l'eau mais il peut aussi déployer ses ailes et s'envoler vers le ciel ; il est un « Flot neigeux qui vole / entre un double azur »¹. Cet azur serait l'horizon baudelairien et l'idéal mallarméen, qui par le mouvement vertical situe la patrie de rêves et de la beauté dans les profondeurs. Le cygne est donc une créature qui peut s'effondrer et s'envoler, apparaître dans le ciel et disparaître sous l'eau, chanter ou regarder en silence. Pour reprendre les vers de Rodenbach : « Or ces cygnes, ce sont les âmes de naguères / Qui n'ont vécu qu'à peine et renaîtront plus tard / Poètes s'apprenant aux silences de l'Art »². Le moment de cette rencontre bucolique au bord d'un ruisseau est repris par Mallarmé dans *Autre éventail* (1899) et *Loeda. Idylle antique* (1859). Quant au premier, les ailes du cygne se transforment en les lamelles de l'éventail : « O rêveuse, pour que je plonge / Au pur délice sans chemin / Sache, par un subtil mensonge, / Garder mon aile dans ta main »³. Le mouvement d'ouverture et de fermeture des lamelles reproduit le battement du plumage et l'érotisme de l'approche :

*Une fraîcheur de crépuscule
Te vient à chaque battement
Dont le coup prisonnier recule
L'horizon délicatement
[...]
Le sceptre des rivages roses
Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est,
Ce blanc vol fermé que tu poses*

¹ Fièvre, Zénon, *Le Chant du cygne*, Lemerre, Paris, 1905, p. 3.

² Rodenbach, Georges, « Du silence. XIX » dans *Le règne du silence*, Lemerre, Paris, 1888, p. 217.

³ Mallarmé, Stéphane, *Les Poésies*, E. Deman, Bruxelles, 1899, p. 85.

*Contre le feu d'un bracelet*¹.

Cette transformation, accompagnée de retours phonétiques (aile, voile, éventail), se rattache finalement à la symbologie de la femme orientale, à l'onirisme et au drame solaire. Le thème de la chevelure dorée revient aussi dans *Loeda* et participe de la structure mythique que soutient notre palimpseste :

*Læda, le front rêveur, voile son sein vermeil
Comme un marbre sacré de longues tresses blondes,
Læda, que ses sœurs croient dans les bras du sommeil
Rit au coquet portrait que balancent les ondes
[...] Sortant des verts roseaux
Un col flexible et blanc se courbe et plonge en l'onde...
La fleur que la fraîcheur, comme au matin, inonde
Pare le bec d'un cygne et vogue sur les eaux.
Lys pâlit interdite et ses sœurs sont muettes !
[...] « Je t'aime ! » dit l'oiseau, « ravi, sous les cascades
« J'ai vu l'eau ruisseler sur ton corps, de mon nid !
« Je t'aimai... » murmurant cette parole douce
Il ploya son blanc col moelleux comme la mousse
Autour du sein brûlant de la nymphe qui rit.
Læda voit à son front scintiller une étoile !
« Qui donc es-tu ? qui donc ? cygne au baiser de miel ? »
Dit-elle en palpitant. – « Ton amant ! » - « Oh ! dévoile
« Ton nom, cœur enivrant ! » - « Læda, le roi du ciel ! »
Jupiter !.. à ce nom, mollement son sein rose
Plein d'amour se noya dans le sein ondoyant
Du cygne au col neigeux qui sur son cœur riant
Cueille d'ardents baisers. Sous son aile il dépose
La nymphe frémissante : ils ne forment qu'un corps.
Læda se renversa, la paupière mi-close,
Ses lèvres s'entrouvrant... sourit dans cette pose...
- Et la nuit tomba noire et voila leurs transports².*

Dans ce contexte, Læda est une nymphe accompagnée par ses sœurs et elle est soudainement surprise par l'apparition du cygne. Le caractère féerique est intéressant dans la mesure où elle présente a priori une dimension surnaturelle (déité) qui double son origine profane (reine). Le résultat de la juxtaposition est une première dissolution des principes dont les autres éléments du poème (nuit-

¹ *Ibid.*, p. 86.

² Mallarmé, Stéphane, « Læda » dans *Les poésies*, Op. Cit, 48. Le poème parut en 1959.

jour, féminin-masculin, humain-animal) participent à la fois. Ce monde idéal qui peint la poésie symboliste apparaît comme une équation qui annule les oppositions :

Le mythe de Léda semble, à première vue, reprendre la même interprétation, mâle et diurne, du symbole du cygne. A l'examiner de plus près on remarque cependant, que, si Zeus se change en cygne pour approcher Léda, c'est, nous précise le mythe grec, après que celle-ci s'est métamorphosée en oie pour lui échapper. Or, [...] l'oie est un avatar du cygne dans son acception lunaire et femelle. Les amours de Zeus-Cygne et de Léda-Oie représentent donc la bipolarisation du symbole, ce qui conduit à penser que les Grecs, rapprochant volontairement ses deux acceptions diurne et nocturne, ont fait de cet oiseau un symbole hermaphrodite où Léda et son divin amant ne font qu'un¹.

Et encore, dans *La Jeune Parque* de Valéry, la quête de l'unité absolue et le parallélisme du cygne avec le « je » poétique nous fait songer, dans un contexte plus large, à l'amour pour l'art et le pouvoir religieux des mots. D'un côté, la chair se transforme en marbre et le plumage en amant divin, de sorte que le poète saisit la beauté : « Mes pauses, sur le pied portant la rêverie, / Qui suit au miroir d'aile un oiseau qui varie, / Cent fois sur le soleil joue avec le néant, / Et brûle, au sombre but de mon marbre béant² ». De l'autre, le cygne-dieu traduit la victoire du poète sur l'inachèvement artistique ou l'impuissance de créer. Les Parques seraient à la fois trois variations du Moi et le dieu de l'art. Sylvie Ballestra-Puech semble confirmer cette hypothèse; selon elle les trois parties de l'œuvre représentent les trois sœurs (à leur tour expression du Moi) :

Rappelons que depuis Platon chacune des trois déesses du destin est associée à une modalité du temps : [...] Clotho chante le passé, Lachésis le présent et Atropos l'avenir. Or on retrouve une répartition comparable entre les trois Moi de la Jeune Parque : l'harmonieuse Moi est évoquée au passé, la « secrète sœur » est tournée vers l'avenir tandis que la « mystérieuse Moi » manifeste la force du présent. Entre elles trois se joue le drame de la conscience, partagée à chaque

¹ Chevalier, Jean, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, 1985, p. 333.

² Valéry, Paul, « La Jeune Parque » dans *Poésies*, Gallimard, Paris, 1942, p. 62.

*instant entre la nostalgie d'un bonheur perdu, l'étonnement
devant le présent et l'angoisse face à l'avenir¹.*

La conscience du moi et la gloire du poète nous renseignent sur la quête de l'unité (monde intérieur-monde extérieur) à laquelle aspirent les artistes symbolistes et qui est associée au reflet ainsi qu'à l'activité onirique.

Henri de Régner, quant à lui, il fait allusion à l'histoire originelle de la nymphe mais il transforme la chair en bronze et insiste sur la relation de symétrie et inversion des unités poétiques. Dans *Léda* il est question d'une statue à l'air endormi entourée par l'eau miroitante et nombre de cygnes. Le sommeil, au début, s'attribue à l'eau et, à la fin, au bronze de la statue ; l'on retrouve la même disposition dans *La Nymphe* : le premier vers désigne « l'eau calme qui s'endort, déborde et se repose / Au bassin de porphyre et dans la vasque en pleurs, / En son trouble sommeil »² ; tandis que la fin désigne « la Nymphe endormie » que nous savons être statue. Revenons au dispositif spéculaire de Léda :

*Au centre du bassin où le marbre arrondi
Entoure une onde léthargique qui tréssaille
D'une ride qu'y fait, de son bec qui l'entraille,
Un cygne se mirant à son miroir verdi,*

*Elle cambre son corps qu'une attente roidit ;
Son pied nu touche l'eau que son orteil éraille,
Et sa langue s'accoude à la rude rocaille,
Et son geste s'étire au métal engourdi.*

*Les cygnes nonchalants qui nagent autour d'elle
Approchent de la Nymphe et la frôlent de l'aile
Et caressent ses flancs de leurs cols onduleux ;*

*Et le bronze anxieux dans l'eau qui le reflète
Semble encor palpiter de l'amour fabuleux
Qui jusqu'en son sommeil trouble sa chair muette³.*

¹ Ballestra-Puech Sylvie, *Lecture de « La Jeune Parque »*, Klincksieck, Paris, 1993, p. 75.

² Régner, Henri de, « La Nymphe » dans *La Cité des Eaux*, Mercure de France, Paris, 1902, p. 24.

³ *Id.*, « Léda » dans *La Cité des Eaux*. Op. Cit., p. 23.

Or, Régnier est obsédé par l'enjeu du miroir, de la répétition et des contraires parce qu'ils traduisent l'oscillation entre dualité et unicité. La prise de conscience de soi et de l'identité du sujet aboutit, par la voie artistique, à la réalisation de l'unité cosmique. Patrick Lauda, dans son étude des *Odelettes*, constate cette intimité entre le sujet et le référent :

Ces jeux sur la dualité traduisent souvent, dans les Odelettes, une sorte d'unité supérieure et constituent en ce sens une allusion à l'identité poétique qui, pour ainsi dire, les résorbe. Nous voudrions offrir quelques exemples de cette utilisation de la dualité en vue de l'unité. Considérons la strophe suivante d'Odelette I [...] La dualité de l'intérieur et de l'extérieur est une de celles qui reviennent le plus souvent chez Régnier : mais remarquons ici comment cette dualité se résout en fait en une interpénétration des deux pôles, le vers « au fond du soir, en leurs pensées » tisse ainsi une correspondance entre la profondeur de l'intériorité et celle de l'extérieur, tandis que le vers « Ceux qui passent en leurs pensées » projette conjointement la série de l'intérieur (« les pensées ») dans l'extériorité. Ainsi se trouve suggérée une sorte d'identité entre les deux pôles de la dualité initiale, si bien que le « silence », le « vent », les « pensées » semblent participer d'une même réalité dans laquelle s'estompe la scission extérieur/intérieur. L'écoute de la nature est alors écoute de soi-même et vice-versa, non pas tant d'ailleurs en ce que l'âme se projetterait sur le paysage selon une modalité romantique conventionnelle, mais parce que l'intérieur « est » l'extérieur¹.

Pour conclure, les quelques femmes mythiques que nous avons inventoriées ne sont que de diverses expressions d'un même drame aquatique et d'une révolution d'ordre langagier et spirituel (retour à la langue originelle, accès à la dimension du rêve) qui évoluent vers la quête de l'unité absolue (Cosme - âme), la résolution des contraires et la création d'une autre réalité (l'expression du moi) par la voie artistique.

Bibliographie

Albouy, Pierre, *Mythes et mythologie dans la littérature française*, Armand Colin, Paris, 1969.

Aron, Paul et Bertrand, Jean-Pierre, *Les 100 mots du symbolisme*, P.U.F., Paris, 2011.

¹ Lauda, Patrick, « Les Odelettes d'Henri de Régnier : une esthétique de l'allusion » dans *Les Lettres Romanes*, n°1-2, Vol. 42, février-mars 1988, pp. 82-83.

- Ballestra-Puech Sylvie, *Lecture de « La Jeune Parque »*, Klincksieck, Paris, 1993.
- Beauquier, André, *La poésie nouvelle : Arthur Rimbaud, Jules Laforgue, Gustave Kahn, Jean Moréas, Emile Verhaeren, Henri de Régnier, Francis Vielé-Griffin, Maurice Maeterlinck, Stuart Merrill, Francis Jammes, Paul Fort, Max Elskamp*, Mercure de France, Paris, 1902.
- Chevalier, Jean, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 1985.
- Da Lisca, Caterina, *Ces eaux que l'on dit dormantes. Mythes, personnages féminins et paysages aquatiques dans la littérature francophone décadente et symboliste à l'aide des Humanités numériques*, thèse de doctorat, Universitat Pompeu Fabra, Barcelone, 2015.
- Durand, Gilbert, *L'imagination symbolique*, P.U.F, Paris, 1964 .
- , *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Dunod, Paris, 1992 [1979].
- Eekhoud, Georges, *Myrtes et Cyprès*, Librairie des bibliophiles, Paris, 1877 [1870].
- , *Les Pittoresques*, Librairie des Bibliophiles, Paris, 1879.
- Eliade, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1949.
- Fière, Zénon, *Le Chant du cygne*, Lemerre, Paris, 1905.
- Hannon, Théodore, *Au clair de la dune*, Dorbon aîné, Paris, 1909.
- Huysmans, Joris-Karl, *À Rebours*, Auguste Lepère, St. Jean de Monts, 1903 [1884].
- Lauda, Patrick, « Les Odelettes d'Henri de Régnier : une esthétique de l'allusion » dans *Les Lettres Romanes*, n°1-2, Vol. 42, février-mars 1988.
- Mallarmé, Stéphane, *Dieux antiques*, J. Rothschild éditeur, Paris, 1880.
- , *Les Poésies*, E. Deman, Bruxelles, 1899.
- Régner, Henri de, *Premiers poèmes*, Mercure de France, Paris, 1889.
- , *La Cité des Eaux*, Mercure de France, Paris, 1902.
- Rodenbach, Georges, *Le règne du silence*, Lemerre, Paris, 1888.
- Valéry, Paul, *Poésies*, Gallimard, Paris, 1942.
- Verhaeren, Émile, *Les Forces Tumultueuses*, Mercure de France, Paris, 1902.
- , *Poèmes : les bords de la route ; Les Flamandes ; Les moines*, Mercure de France, Paris, 1895.
- , *Les Blés Mouvants*, Mercure de France, Paris, 1925.

**LA COMÉDIE MUSICALE « LE ROI SOLEIL » :
ENTRE UTOPIE ET DYSTOPIE**

**THE FRENCH MUSICAL « THE SUN KING » :
BETWEEN UTOPIA AND DYSTOPIA**

**LA COMEDIA MUSICAL « LE ROI SOLEIL » :
ENTRE UTOPIA Y DYSTOPIA**

Marine DEREGNONCOURT¹

Résumé

Comment la comédie musicale « Le Roi Soleil » revisite-t-elle les concepts d'utopie et de dystopie caractéristiques de la société versaillaise ? Telle est la problématique que nous nous envisageons de traiter dans cet article. Pour ce faire, notre analyse se divisera en trois parties. La première d'entre elles constituera le versant théorique de notre étude. Nous tenterons d'y démontrer pour quoi il nous paraît judicieux de considérer la chanson comme une œuvre littéraire. La deuxième partie s'axera, quant à elle, sur l'utopie et la dystopie. Nous verrons comment ces concepts mythiques siéent parfaitement à Versailles. En ce qui concerne la troisième partie, elle portera plus spécifiquement sur la comédie musicale « Le Roi Soleil » et sur sa manière de revisiter, à travers certaines de ses chansons, les concepts précités.

Mots clé : La comédie musicale « Le Roi Soleil », l'utopie et la dystopie, la chanson et la littérature

Abstract

In this article we will seek to answer how, in any songs extracted from the French Musical « The Sun King », the utopian and dystopian myths are revisited. To do so, this article will be divided in three parts. In the first part, the song will be considered like a literary form. In the second part, we will apply the utopian and dystopian myths on Versailles. In the third part, we will try to show how the French Musical « The Sun King » revisits these myths

Keywords : The French Musical « The Sun King », the utopia and the dystopia, the song and the literature

¹ marianni1@skynet.be, UCL, Université Catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, Belgique

Resumen

En qué medida la comedia musical “Le Roi Soleil” retoma les conceptos de utopía y distopía propios a la sociedad del Versailles de Luís XIV? Esta es la problemática que pretendemos tratar en este artículo.

Para esto, nuestro análisis se dividirá en tres partes. La primera de ellas constituirá la vertiente teórica de nuestro estudio. Intentaremos demostrar porqué nos parece juicioso considerar la canción como una obra literaria. La segunda parte tendrá por eje la utopía y la distopía. Veremos como estos conceptos míticos convienen perfectamente al Versailles de Luís XIV. En cuanto a la tercera parte, se centrará más específicamente sobre la comedia musical “Le Roi soleil” y sobre su forma de retomar, a través de algunas de sus canciones, los conceptos antedichos.

Palabras clave : La comedia musical « Le Roi Soleil », La utopía y la distopía, La canción y la literatura

Introduction

« Un monde sans fausse note : c’est une utopie qui chante »¹. Cette citation nous paraît pleinement correspondre à la comédie musicale *Le Roi Soleil*, produite en 2005 par Dove Attia et Albert Cohen, mise en scène et chorégraphiée par Kamel Ouali.

Comment ce spectacle musical revisite-t-il les concepts d’utopie et de dystopie caractéristiques de la société versaillaise ? Telle est la problématique que nous nous proposons de traiter dans cet article.

Pour ce faire, notre analyse se divisera en trois parties. La première d’entre elles constituera le versant théorique de notre étude. Nous tenterons d’y démontrer pourquoi il nous paraît judicieux de considérer la chanson comme une œuvre littéraire. La deuxième partie s’axera, quant à elle, sur l’utopie et la dystopie. Nous verrons comment ces concepts mythiques siéent parfaitement à Versailles. En ce qui concerne la troisième partie, elle portera plus spécifiquement sur la comédie musicale *Le Roi Soleil* et sur sa manière de revisiter, à travers certaines de ses chansons, les concepts précités.

La chanson, une œuvre littéraire ?

Précisons d’emblée que, si les chercheurs en littérature s’intéressent davantage aux relations transmédiales musique (chanson)/littérature, il n’en va pas de même pour les musicologues. En effet, ces derniers ont tendance à se désintéresser des musiques populaires et peinent donc à développer des méthodologies aptes à

¹ Citation extraite de l’Annuaire des mots de Franck Dhumes.

analyser les « styles musico-littéraires populaires »¹. Ceci peut, d'une part, s'expliquer par le rejet institutionnel et, d'autre part, par l'incapacité à analyser un matériau musical que les musicologues jugent « pauvres ». Ils ne parviennent donc pas à repérer des caractéristiques esthétiques qui rendent les chansons dignes d'être étudiées.

Pourtant, « il en va de la musique et de la chanson comme de multiples autres faits culturels : on a le plus souvent tendance à les traiter en fonction de nos références propres, de notre héritage, de nos habitudes, sans nous demander si ces faits ne comportent pas une certaine spécificité qui justifierait un discours critique spécifique »².

La chanson française et la littérature entretiennent des rapports multiséculaires, lesquels sont parfois jugés incestueux entre le raffinement et le populaire, entre la sphère orale savante et populaire, entre la métrique littéraire et musicale. Dès lors, il s'agit de questionner et de dépasser ces tensions revendiquées sous le dogme d'une stricte distinction entre le savant et le populaire, l'intérêt scientifique multiséculaire pour les œuvres *canoniques* en regard des « chansonnettes », lesquelles siéent et répondent davantage « aux goûts de la population la moins cultivée »³.

La chanson est grandement appréciée par les poètes. Cette forme d'art est à ce point connue de la poésie que sa place au sein de la littérature universelle et populaire ne peut être contestée. La chanson demeure populaire partout dans le monde. Il n'existe pas de contrée dans laquelle elle soit ignorée. Nous pourrions même affirmer qu'elle est, pour les peuples africains par exemple, l'unique littérature. Il est même probable que la chanson a, dans certains pays, devancé la littérature. En témoignent les littératures latine et « romane » médiévale, lesquelles sont initialement orales et chantées avant d'être mises par écrit⁴.

¹ Migliore, O., « Chanson & littérature : multiplier les approches », *Acta fabula*, vol. 16, n° 5, « Musique ! On lit », Mai-juin-juillet 2015, URL : <http://www.fabula.org/acta/document8224.php>, page consultée le 20 août 2016

² « Louis-Jean Calvet, *Chanson et société*, Paris : Payot, 1981 »

Migliore, O., *Op. cit.*

³ « Extrait de la définition du mot populaire sur le dictionnaire Larousse en ligne ».

Migliore, O., *Op. cit.*

⁴ 4^{ème} de couverture de Buffard-Moret B., *La chanson poétique du XIX^{ème} siècle : origine, statut et formes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006

Les chansons françaises semblent être des poèmes par leur forme et par leur lyrisme. Même si elles sont destinées à être chantées et mises en musique, il est permis de les interpréter a capella. Bien que le rythme des vers paraisse pouvoir en faire fi, la chanson « réclame l'union intime de la musique »¹. La richesse et la beauté d'une chanson servent à exprimer l'état d'une civilisation. Elle permet d'évoquer les événements d'une nation, d'une personnalité ou d'une époque particulière. Elle décrit les états d'âme d'un peuple et contribue à perpétuer, comme c'est le cas des chansons de la comédie musicale *Le Roi Soleil*, le faste d'un règne singulier. Telle est l'origine de la chanson, laquelle a non seulement devancé l'Histoire mais a aussi suppléé la presse. « La Chanson est une forme d'art qui, mieux que la peinture et la sculpture, nous donne la plus réelle image du passé tant on la sent intimement mêlée à la vie de ce qu'elle raconte ou rappelle, critique ou glorifie ! »².

Le XVII^{ème} siècle est précisément l'époque durant laquelle la chanson est, au sein de toutes les classes sociétales, omniprésente. En effet, les « précieux » airs de cour sont concurrencés par les chansons populaires. À l'instar de l'écrivain en littérature, le peuple chante le passé afin de nous divertir, de nous instruire et de nous reconforter. Il exprime autant les ivresses de la vie humaine que les grands événements historiques. Il chante spécifiquement le présent et le futur, traduit nos rêves et nos espoirs pour nous diriger vers Demain.

L'utopie est justement l'avenir qui tend à naître. Envisageons, dès à présent, comment Louis XIV façonne son château utopique versaillais à son solaire ego dystopique.

Versailles, une utopie dystopique ?

Tout d'abord, définissons ce qu'est une utopie. Étymologiquement parlant, « l'utopie » est un mot grec qui se décompose en *ou-topos*, autrement dit un *nulle part*, un produit de l'imaginaire, un mode de pensée et une attitude face au réel³. L'utopie cherche à combler un désir et survient en confrontation avec

¹ Yvetot, G., « Chanson », <http://www.encyclopedie-anarchiste.org/articles/c/chanson.html> (page consultée le 20 août 2016)

² Yvetot, G., *Op. cit.*

³ Boursier, N., « Versailles : une utopie louis-quatorzienne ? », dans Debaisieux, Martine (éd.), *Le labyrinthe de Versailles : parcours critiques de Molière à La Fontaine*, Rodopi, Amsterdam, 1998, p. 117

une société de référence¹. Dès lors, l'utopie génère autant l'altérité que l'exclusion.

Ce concept mythique se fonde sur un ordre politique et une organisation sociale. C'est un « projet » à la fois politique et social. Dans ce cadre, le bonheur est créé pour/par les hommes et est le fruit d'une entreprise non seulement humanisante mais aussi totalitaire. L'homme est maître de son destin et gère simultanément l'entièreté des aspects de vie des autres hommes, lesquels doivent éviter de prendre une quelconque initiative personnelle. Le « bonheur utopique » est caractérisé par² :

- L'insularisme : hiérarchisée par nature, la société est isolée de toute civilisation et préservée de la corruption extérieure. Ce monde clos paraît être un cosmos miniaturisé dans lequel règnent des lois spécifiques. L'insularisme utopique résulte d'une attitude mentale selon laquelle seule une communauté, prémunie des influences extérieures néfastes, peut atteindre l'apogée de son développement. Cela engendre une autarcie et une autonomie presque absolues qui fondent le projet économique utopique.
- Le mépris de l'or et de l'argent : le bonheur utopique fait fi des richesses matérielles. En utopie, le système économique est clos, fermé, parfaitement autarcique et bannit le commerce, lequel est considéré comme immoral, antisocial et parasitaire. L'ostracisme de l'économie monétaire et commerciale génère le culte d'un système exclusivement agricole.
- L'architecture géométrique : le bonheur utopique s'oppose à toute irrégularité, dissidence ou transgression au sein de son mécanisme social, lequel doit être réglé comme du papier à musique, comme une horloge et ne tolère aucune fantaisie ou exception. C'est la raison pour laquelle l'utopie affectionne particulièrement l'architecture géométrique de ses bâtiments et voiries car c'est le signe d'un pouvoir sans partage.
- L'utopie est et ne devient pas : le bonheur utopique n'a pas de passé ni de futur. En effet, il « est », il est un état immuable et obligatoire. Le temps n'a donc pas cours en utopie. C'est un présent unique et définitif dans lequel la perfection règne en

¹ Yardeni, M., *Utopie et révolte sous Louis XIV*, A.G. Nizet, Paris, 1980, p. 9

² Deproost, P.-A., « Âge d'or et sociétés idéales », http://pot-pourri.fltr.ucl.ac.be/itineraires/enseignement/glor2390/age_or_2007/presentation.html (page consultée le 20 août 2016)

maître. L'utopie n'accepte pas le progrès car elle est définitive, fixiste, à l'abri du temps et du changement. C'est un modèle républicain qui fait fi des crises. En utopie, le visiteur n'y pénètre qu'en état de perfection immuable.

- La Loi : en utopie, la loi est incarnée par un personnage quasi divin, charismatique, garant de l'ordre et de l'équilibre.
- L'uniformité sociale : chaque citoyen doit être assimilé et identifié à l'État. À ce titre, tout citoyen doit éviter les divergences, les exceptions et les dissidences. C'est ainsi que les conflits, les passions ou les revendications de quelconque ordre seront évités. Les partis politiques deviennent des classes « créées » par le pouvoir central.
- Le dirigisme : l'utopie contraignante ne se conçoit pas sans dirigisme. Sous le couvert de la liberté utopique, l'homme est en réalité toujours esclave et conditionné au bien. Réflexe conditionné, la vertu enferme l'homme dans des cases géométriques. La loi régit les cadres de vie en société utopique.
- Le bonheur collectif et unanime : en utopie, chacun doit être heureux au vu et au su de tous. Le bonheur est non seulement unanime mais aussi collectif. Il n'est pas une jouissance individuelle et suspecte. L'utopiste rêve d'une transparence dans laquelle chacun serait le miroir de l'autre.
- Action et éducation : en utopie, chaque citoyen est actif et œuvre pour tout un chacun. L'éducation assure le bonheur utopique. La pédagogie permet d'uniformiser les consciences. C'est pourquoi cette branche du savoir est fréquemment gérée par l'État, garant de la norme et seul modèle autorisé.

Pourquoi toutes ces caractéristiques s'appliquent-elles parfaitement à la société versaillaise ? Autrement dit, pour quoi l'*ou-topos* peut-il devenir un lieu réel et concret ? À l'aube de son règne, Louis XIV est un utopiste qui manie de façon ludique la flamboyance baroque. C'est ainsi que l'utopie devient un concept exclusivement français¹. Le jeune monarque est également un illusionniste qui domine un monde féérique, lequel enthousiasme les invités conviés aux fêtes organisées dans le « labyrinthe versaillais »².

¹ Yardeni, M., *Op. cit.*, p. 15

² Debaisieux, M. (éd.), « Introduction », p. 5

En devenant un des plus grands rois de France, le jeune Louis XIV s'apparente à un homme d'ordre prototypique de l'utopie, enthousiaste et généreux avec le peuple. En effet, il lui distribue du pain, modère les impôts et améliore l'économie française¹. Dès sa naissance, le roi est prédisposé à rêver d'un monde différent de celui dans lequel il vit, autrement dit d'un monde mythologique avec lequel il fait corps. Tel un héros légendaire, il possède plusieurs visages et relève à la fois de la religion, du rêve et de la réalité. Autrement dit, le roi allie la gloire des immortels à la misère humaine. Ce destin bien différent de celui du commun des mortels invite le jeune souverain à tout espérer de la vie. Néanmoins, la Fronde va lui faire perdre ses idéaux et lui forger son caractère. Il s'affirme ainsi simultanément en tant qu'homme et en tant que roi.

Pourtant, si le monarque est censé agir à sa guise, la réalité est, quant à elle, bien différente. En effet, ses désirs n'ont de cesse d'être contrecarrés car ils doivent obligatoirement obéir à la raison d'état. Louis XIV est entouré de contraintes et d'interdits. Il apparaît tout-puissant en théorie mais impuissant en pratique. La résistance du réel génère inévitablement un rêve utopique. Le monarque souhaite pleinement pouvoir exprimer ses désirs voilés et se révolter contre un système dont le fonctionnement le prive, non seulement de ses droits mais aussi de son pouvoir qu'il entend néanmoins bel et bien affirmer.

En 1661, à la suite de l'arrestation de Nicolas Fouquet (surintendant des finances), Louis XIV demande aux artistes à l'initiative du château de Vaux-le-Vicomte d'être au service de Sa Majesté pour créer Versailles². Soulignons que c'est en 1682 seulement que le gouvernement royal et la cour prennent possession de ce château dont les travaux s'achèvent en 1710. Autant dire que, du vivant du souverain, Versailles demeure, aux yeux de ses contemporains, un projet inachevé, un « autre lieu » à la lisière entre *ou-topos* et *eu-topos*.

Pour « inventer » Versailles, des terres sont acquises en dehors de la capitale française. Les plans architecturaux sont conçus par Le Vau en fonction de l'aménagement symétrique des jardins élaborés par André Le Nôtre. Ces jardins s'apparentent à un

¹ Boursier, N., « Versailles : une utopie louis-quatorzienne ? », dans Debaisieux, Martine (éd.), *Op. cit.*, p. 120

² Harrison, R., *Jardins : réflexions sur la condition humaine*, trad. Florence Naugrette, Le Pommier, Paris, 2007, p. 142

microcosme subordonné au château, lequel est la figuration symbolique d'un monde irradié par les rayons de l'astre solaire ; le soleil étant le centre de l'univers et le pivot qui permet d'assurer l'unité cosmique.

Non loin mais toutefois isolé de Paris, Versailles semble être un refuge. Ce lieu est considéré, par les contemporains du roi, comme une capitale. Quant au château, il est davantage considéré comme une cité administrative à laquelle certains privilégiés ont accès sur invitation¹. Le parc est cerné par une enceinte, le site est entouré de forêts et de collines, lesquelles le coupent du monde extérieur.

Néanmoins, Versailles ne se réduit pas à son architecture figuratrice. En tant que paradis terrestre, le château bénéficie d'un climat propice aux réjouissances. L'Art du jardinier surpasse ainsi l'ordre de la Nature. Cette prouesse horticole de domestication de la nature annule l'effet des saisons et gagne sur le temps. À Versailles, cette nécessité de fixer le temps est perceptible par la mise en place rigoureuse de l'étiquette sur laquelle nous reviendrons ultérieurement².

En ce qui concerne l'architecture versaillaise, elle se caractérise par des rayons qui se rassemblent en un centre autour duquel convergent des allées vers le palais royal ou vers les fontaines. C'est l'image symbolique d'une conception fermée et concentrique qui évoque une hiérarchie sociale au sommet de laquelle se trouve Louis XIV, monarque absolu de droit divin et incarnation de Dieu sur terre. « Les grandes lignes se croisent pour nous ramener toujours au palais, autant dire au roi, dans sa souveraineté absolue »³.

Dès lors, comment interpréter le quadrillage à angles droits des parterres et des carrés d'eau qui semblent davantage être un plan élaboré par l'homme pour l'homme ?⁴ La disposition versaillaise évoque en fait l'équivocité des rapports entre Dieu, le souverain et les hommes. Une utopie, quelle qu'elle soit, ne peut survivre aux affres du temps. De surcroît, l'utopie fait fi de toute initiative personnelle et opprime l'être humain, lequel est pourtant l'élément central de la société⁵. « Versailles serait donc un récit ou, plus exactement, une

¹ Sabatier, G., *Versailles ou la figure du roi*, Albin Michel, Paris, 1999, p. 438

² Yardeni, M., *Op. cit.*, p. 122

³ Harrison, R., *Op. cit.*, p. 140

⁴ Jeanneret, M., *Versailles, ordre et chaos*, Gallimard, Paris, 2012, p. 297

Sabatier, G., *Op. cit.*, p. 47

⁵ Yardeni, M., *Op. cit.*, p. 11-12

leçon flottant entre le mythe et le réel. Pareil à la statue de Memnon qui rendait le son d'une lyre lorsque poignait l'aurore et que les rayons du soleil touchaient sa matière inerte, Versailles, resplendissant de lumière apollinienne, chante à nouveau les armes et le héros, mais aussi l'ordre et la rigueur »¹.

À Versailles, derrière le masque fastueux des apparences, s'insinue la figure monstrueuse du Minotaure, lequel incarne, d'une part, le Chaos, le Mal, le refoulé, l'occulté, l'enfoui et le celé. D'autre part, le Minotaure est le visage anxieux du classicisme, la confrontation de l'ordre classique avec l'animalité, la violence et la fusion avec la sauvagerie que cet âge tente de maîtriser mais ne refoule pas. Les jardins et les fêtes organisées à la cour mettent au jour cette monstruosité. « Il y a un pays où les joies sont visibles, mais fausses, et les chagrins cachés, mais réels. Qui croirait que l'empressement pour les spectacles, que les éclats et les applaudissements aux théâtres de Molière et d'Arlequin, les repas, la chasse, les ballets, les carrousels couvrissent tant d'inquiétudes, de soins et de divers intérêts, tant de craintes et d'espérances, des passions si vives et des affaires si sérieuses ? »². Cette alliance caractéristique du Grand Siècle entre l'ordre et le désordre, la beauté et la laideur, la sérénité et l'effroi peut se traduire par cette locution de James Joyce : le *chaosmos*³.

La culture classique recherche le primitivisme et à revenir aux origines, explore l'élémentaire et le territoire obscur des passions, des pulsions et des convulsions. Le classicisme lutte contre la bête qui se trouve en l'homme, combat les forces aliénantes qui, enfouies dans une nature précédant la civilisation, menacent de refaire surface. « Le grand jeu des apparences impose de tricher - et à chacun de jouer son rôle, contribuant à l'image lisse, majestueuse et festive qui a donné le change »⁴. Le protocole et l'étiquette imposent le rôle que chacun se doit de tenir en société. La vie sociale paraît être un vaste théâtre dans lequel le jeu tente de contenir toute forme de spontanéité.

En outre, le mot « Versailles » contient en son sein toutes les lettres d' « éveils ». L'aube de ce château renvoie précisément au

¹ Goupillaud, L., *De l'or de Virgile aux ors de Versailles*, Droz, Genève, 2005, p. 339

² *Les Caractères* de La Bruyère cité par Jeanneret M., *Op. cit.*, p. 9

³ *Idem*

⁴ *Ibid.*, p. 10

Chaos des origines. L'art, quant à lui, corrige le caractère sauvage de la nature. À ce titre, il se trouve à la lisière du chaos et du cosmos en n'étant ni tout à fait l'un, ni tout à fait l'autre. Il demeure plutôt un entre-deux à l'équilibre vacillant¹. Le paradis terrestre artificiel au sein duquel les courtisans se promènent est, *in fine*, faillible. La violence couve dans les jardins, lors des spectacles et lors des fêtes versaillaises. Étant donné que la frontière est poreuse entre le chaos et le cosmos, cela signifie vraisemblablement que l'homme n'est pas aussi civilisé que l'âge classique tente de le démontrer et que la civilité peut, à tout instant, devenir barbarie. Dans ce cadre, la solution esthétique et artistique se doit de contrer la menace du chaos. Voyons maintenant comment la comédie musicale *Le Roi Soleil* traite tous ces présupposés.

« Pour arriver à moi, entre ciel et terre : ça marche... Et
vice Versailles »² : La comédie musicale « *Le Roi Soleil* »
« Mets des crabes dans un panier,
C'est la société,
Des panurges et des requins associés »³

S'exclame Monsieur (Christophe Maé interprète du rôle du frère du roi) à son entrée en scène au premier acte, à la suite du sacre de son royal aîné. Les courtisans désirent coûte que coûte se présenter au nouveau souverain sous leur meilleur jour. Dès lors, Monsieur est le témoin cocasse de cette « comédie humaine » (locution chère à Honoré de Balzac) mais il entend bien, en dépit de son jeune âge (14 ans), ne pas se laisser impressionner par ce jeu artificiel et ce masque des apparences.

En filigrane, cette chanson *Ça marche* propose un hypertexte ressemblant aux *Fables* de La Fontaine. En effet, Monsieur dénonce la société louis-quatorzienne par le biais de la métaphore animale et en se glosant lui-même : « Des loups dans la Bergerie / Bestiale comédie / (...) / L'Homme est un animal qu'on dit civilisé / Pour qui tout est parade et mondanité »⁴. Derrière la métaphore animale et sa

¹ Sabatier, G., *Op. cit.*, p. 432

² Quatre titres de chansons extraites de la comédie musicale *Le Roi Soleil*

³ Paroles extraites de *Ca marche*, chanson du spectacle musical

Le Roi Soleil, Le Roi Soleil. Le livre officiel. Le spectacle musical de Kamel Ouali. Produit par Albert Cohen et Dove Attia, TF1 Editions, Paris, 2006, p. 111

⁴ *Le Roi Soleil, Le Roi Soleil. Le livre officiel. Le spectacle musical de Kamel Ouali. Produit par Albert Cohen et Dove Attia, Op. cit.*, p. 111

glose se lit la critique des masques de l'Honnête Homme dénoncés antérieurement par La Fontaine.

Même si Monsieur devient, au deuxième acte, le maître des réjouissances royales, il conserve son œil malicieux et critique pour analyser – la construction du château achevée – le faste versaillais. Le frère cadet du roi se permet des jeux de mots et d'esprit perceptibles dans le refrain suivant :

*Tout pour la galerie,
Que pour la galerie,
Puisque l'important n'est qu'un détail,
Et vice Versailles !¹*

Cependant, ce royal attrait pour la flamboyance et l'opulence a un revers, à savoir les conditions précaires du peuple. Dans *Le Roi Soleil*, les affres de la pauvreté sont incarnées par Merwan Rim et Victoria, lesquels jouent respectivement les rôles du Duc de Beaufort (cousin germain du roi) et d'Isabelle, la femme du peuple (personnage de fiction). Animés par l'espoir en de meilleurs lendemains, tous deux rêvent que Versailles irradie et illumine leurs terres. Autrement dit, ils aspirent à :

*Un pont entre ciel et terre,
Entre vous et nous,
Un chemin juste en lisière,
Un lien malgré les barrières,
Qui ne tient qu'à nous, [...]]
Un voyage qu'il faudrait faire,
Un voyage presque ordinaire²*

Quant à Louis XIV (incarné par Emmanuel Moire), il est pleinement conscient du monde dans lequel il vit et qu'il gouverne. En atteste la chanson *Pour arriver à moi*, cinquième tableau du deuxième acte du *Roi Soleil*. Autant dire que cette chanson intervient au même moment qu'*Être à la hauteur*, titre phare du premier acte et de la comédie musicale.

¹ *Ibid.*, p. 169

La galerie dont il s'agit est la Galerie des Glaces

² *Le Roi Soleil, Le Roi Soleil. Le livre officiel. Le spectacle musical de Kamel Ouali. Produit par Albert Cohen et Dove Attia, Op. cit.*, p. 160

Être à la hauteur correspond à l'entrée en scène du roi à l'occasion, le 7 juin 1654, de son sacre en la cathédrale de Reims. Le souverain se rend alors compte de l'ampleur des fonctions à venir mais il se ressaisit bien vite car son orgueil et ses ambitions reprennent l'ascendant sur sa personne. Il place lui-même très haut ses exigences et se répète inlassablement ce leitmotiv qui deviendra une obsession :

*Être à la hauteur
De ce qu'on vous demande
Ce que les autres attendent
Et surmonter sa peur*¹

Louis XIV n'est pas n'importe qui. Il est le roi de France *autrement que mortel* et ne dérogera jamais des objectifs qu'il se fixe.

Le second acte s'ouvre, quant à lui, en 1661 avec le décès du Cardinal Mazarin. 1661 est une année de renouveau pour le roi qui se retrouve ainsi seul face à sa destinée. Dès lors, il décide de gouverner seul et tout ce qu'il touchera ensuite se transformera en or : vaillant dans l'art de la guerre, habile gestionnaire étatique, danseur hors pair, organisateur de fêtes flamboyantes et fastueuses, séducteur et amant fougueux. Néanmoins quand on est seul en haut de la pyramide, deux choix s'offrent à soi : soit l'arrogance, soit le doute et l'hésitation. Louis XIV a beau être le « Roi Soleil », il n'en demeure pas moins un homme avec ses forces et ses faiblesses. Il est entouré par des personnes qu'il n'apprécie guère et qui se plient pour mieux l'assujettir. D'une part, il lui faut tenir son rang et ce rôle tant envié et jaloué. D'autre part, il est contraint de jouer le rôle d'un homme qu'il n'est pas :

*On veut croire ce qu'on voit
Un autre qu'on n'est pas
On est là tel qu'il faut paraître
Pour les gens qu'on n'aime pas
Qui nous tire vers le bas
Qui se plient pour mieux nous soumettre*²

¹ Le Roi Soleil, *Le Roi Soleil. Le livre officiel. Le spectacle musical de Kamel Ouali. Produit par Albert Cohen et Dove Attia, Op. cit.*, p. 110

² Le Roi Soleil, *Le Roi Soleil. Piano - Chant - Guitare - Paroles intégrales*, Paul Beuscher, Paris, 2006, p. 58

Louis XIV qui voulait tellement être à la hauteur de son rang réalise soudain tous les sacrifices auxquels il a dû consentir pour parvenir à lui. Il *est* désormais l'État, il ne délègue plus et se doit de décider, seul, de la destinée de son royaume. Ce sera précisément la solitude de ce pouvoir monarchique absolu qui, toute sa vie, lui pèsera.

*Seul, on le demeure,
On vit, on meurt sa dernière heure.
On la fait seul, à la hauteur
De ses erreurs, de sa grandeur
On se fait seul¹*

Conclusion

Comment la comédie musicale *Le Roi Soleil* revisite-t-elle les concepts d'utopie et de dystopie caractéristiques de la société versaillaise ? Telle était la problématique que nous nous sommes proposé de traiter dans cet article.

Pour ce faire, notre analyse s'est divisée en trois parties. La première d'entre elles a constitué le versant théorique de notre étude. Nous avons tenté d'y démontrer pourquoi il nous paraissait judicieux de considérer la chanson comme une œuvre littéraire. Dès les origines, ces deux types d'art entretiennent des liens très étroits. C'est la raison pour laquelle il a fallu aller au-delà des préjugés pour poser un regard le plus objectif possible, lequel permet de nourrir la réflexion musico/littéraire. La deuxième partie s'est, quant à elle, axée sur l'utopie et la dystopie. Nous avons vu comment ces concepts mythiques et le bonheur qui leur est corrélé convenaient, « *depuis que l'immonde et monde sont unis...* »², parfaitement à Versailles. En ce qui concerne la troisième partie, elle a porté plus spécifiquement sur la comédie musicale *Le Roi Soleil* et sur sa manière de revisiter, à travers certaines de ses chansons, les concepts précités.

Bibliographie

Buffard-Moret, B., *La chanson poétique du XIX^{ème} siècle : origine, statut et formes*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2006.

¹ *Idem*

² Paroles extraites de *Ça marche*, chanson du spectacle musical *Le Roi Soleil, Le Roi Soleil. Le livre officiel. Le spectacle musical de Kamel Ouali. Produit par Albert Cohen et Dove Attia, Op. cit.*, p. 111

- Debaisieux, M. (éd.), *Le labyrinthe de Versailles : parcours critiques de Molière à La Fontaine*, Rodopi, Amsterdam, 1998.
- Deproost, P.-A., « Âge d'or et sociétés idéales », http://pot-pourri.fltr.ucl.ac.be/itinera/enseignement/glor2390/age_or_2007/presentation.html (page consultée le 20 août 2016).
- Goupillaud, L., *De l'or de Virgile aux ors de Versailles*, Droz, Genève, 2005.
- Harrison, R., *Jardins : réflexions sur la condition humaine*, trad. Florence Naugrette, Le Pommier, Paris, 2007.
- Jeanneret, M., *Versailles, ordre et chaos*, Gallimard, Paris, 2012.
- Le Roi Soleil, *Le Roi Soleil. Le livre officiel. Le spectacle musical de Kamel Ouali. Produit par Albert Cohen et Dove Attia*, TF1 Editions, Paris, 2006.
- Le Roi Soleil, *Le Roi Soleil. Piano - Chant - Guitare - Paroles intégrales*, Paul Beuscher, Paris, 2006.
- Migliore, O., « Chanson & littérature : multiplier les approches », *Acta fabula*, vol. 16, n° 5, « Musique ! On lit », Mai-juin-juillet 2015, URL : <http://www.fabula.org/acta/document8224.php>, page consultée le 20 août 2016.
- Sabatier, G., *Versailles ou la figure du roi*, Albin Michel, Paris, 1999.
- Yardeni, M., *Utopie et révolte sous Louis XIV*, A.G. Nizet, Paris, 1980.
- Yvetot, G., « Chanson », <http://www.encyclopedie-anarchiste.org/articles/c/chanson.html> (page consultée le 20 août 2016).

**RETOUR DES PERSONNAGES MYTHIQUES PERSANS DANS
LE TEMPS RETROUVÉ : DU CONTE AU ROMAN**

**RETURN OF THE PERSIAN MYTHICAL CHARACTERS IN
THE TIME REGAINED: OF THE TALE IN THE NOVEL**

**VUELTA DE LOS PERSONAJES MITICOS PERSAS EN EL
TIEMPO RECOBRADO: DEL CUENTO A LA NOVELA**

Mohammad Reza FALLAH NEJAD¹

Résumé

Les noms jouent un rôle essentiel dans la création proustienne. Il suffit de rappeler ici les transfigurations et les retours des personnages effectués par l'auteur. Nous constatons avec le romancier que le livre s'écrit peu à peu et qu'il se renouvelle avec les noms. Nous pouvons rappeler au passage le rôle de ceux orientaux : Schéhérazade, Sheriar étant isotopique au couple Xerxès/ Esther dans lequel Proust voit ses propres parents. D'autres termes, tel que Balbec se répète aussi constamment dans le texte.

Dans cet article, il s'agira d'observer le retour de ces noms et leur présence dans le Temps retrouvé. Nous verrons comment l'auteur transfigure et réincarne ses personnages afin d'écrire son roman. Nous décrirons ainsi une poétique de la transfiguration des noms mythiques persans.

Mots clés : Schéhérazade, Schahriar, Balbec, mythique, narrateur

Abstract

Names play an essential role in the Proustian creation. It is enough to remind here the metamorphosis and the return of the characters made by the author. We see with the novelist that the book is written little by little and then is renewed with names. We can remind to the passage the role of those oriental names: Scheherazade, Sheriar being isotopic in the couple Xerxès/Esther in which Proust sees his own parents. Other term, such as Balbec is repeated so constantly in the text.

In this article, we will observe the return of these names and their presence in the Time Regained (Temps retrouvé). We shall see how the author

¹ rfallahnejad1@gmail.com, Shahid Chamran University of Ahvaz, Iran

transfigures and reincarnates his characters to write his novel. We will see a poetics of the metamorphosis of the persian mythical names.

Keywords: Scheherazade, Schahriar, Balbec, mythic, narrator

Resumen

Los nombres desempeñan un papel esencial en la creación de Proust. Basta con recordar aquí las transfiguraciones y las vueltas de los personajes efectuadas por el autor. Comprobamos con novelista que el libro se escribe poco a poco y que se renueva con los nombres. Podemos recordar al pasaje el papel de los orientales : Scheherazade, Sheriar que fue isotópico al pareja Xerxès/Esther en el cual Proust ve a sus propios parientes. Otro término, como Balbec es repetido tan constantemente en el texto.

En este artículo, se tratará de observar la vuelta de estos nombres y su presencia en el Tiempo Recobrado (Temps retrouvé). Veremos cómo el autor transfigura y se reencarna sus personajes con el fin de escribir su novela. Nosotros veremos una poética de la metamorfosis de los nombres persas míticos.

Palabras clave : Scheherazade, Schahriar, Balbec, mítico, narrador

Introduction

L'auteur d'À *La Recherche du temps perdu* construit son univers en s'inspirant de fines images poétiques. L'orient et l'occident sont présents dans ce tableau coloré et nous pouvons rappeler au passage quelques-uns des grands noms cités dans le texte comme ceux des couples Schéhérazade/ Schahriar et Xerxès/ Esther auxquels Proust identifie ses propres parents.

Le chef-d'œuvre contient des figures imaginaires persanes et le romancier est aussi un orientaliste, qui en passant d'un *moi* à un *autre* apprend à s'écrire. Nous pouvons ainsi examiner la présence des personnages et le retour et la transformation des noms mythiques persans dans le *Temps Retrouvé*. Nous observerons de la sorte la formation d'une poétique proustienne par cette transition effectuée entre deux âges, deux espaces et écritures. Le romancier passe de la jeunesse à la maturité, de l'orient à l'occident et du conte au roman. À cette fin, nous étudierons d'abord la figure de Schéhérazade puis celle de Schahriar et nous verrons enfin Balbec "presque persan" auquel l'auteur associe Albertine.

Schéhérazade

Proust lie constamment ses lectures et sa jeunesse au souvenir. C'est à Combray associé à Venise¹ « ville d'orient »² que nous allons retrouver les « assiettes »³ des *Mille et Une Nuits*⁴ rappelant le bonheur perdu au narrateur. C'est à travers le thème du repas que le narrateur évoque cette quête d'un passé heureux et nous y voyons réapparaître métaphoriquement le « paradis perdu » de l'enfance. La « conteuse persane »⁵ est cependant reliée au thème de la nuit. L'écriture est d'ailleurs intimement liée au temps car il faut à l'artiste beaucoup de nuits, « peut-être cent, peut-être mille »⁶. Pour l'auteur de la *Recherche* bien des livres sont écrits contre le jour, comme une « victoire sur la mort ». L'auteur échange alors, tout comme Schéhérazade, ses récits, son existence contre une essence.

L'héroïne lutte également contre le mouvement temporel, quand le soleil se lève et qu'approche le matin, c'est alors que se « dissipe »⁷ l'obscurité et que renaît avec l'aube, l'espoir. C'est en effet à travers ce thème que les *Mille et Une Nuits* se trouvent réunies à la *Recherche* étant les « Contes arabes »⁸ d'une autre époque. Nous voyons dans ces mêmes pages une comparaison entre Schéhérazade et le narrateur s'inquiétant de sa destinée et surtout de savoir si son Maître le « sultan Sheriar, [...], voudrait bien surseoir à mon [son] arrêt de mort »⁹.

Le texte proustien se construit ainsi par des « retours de personnages », des noms ou des greffes successives. Ce procédé balzacien est cependant « condamné par Sainte-Beuve.¹⁰ » Barthes

¹ Proust, Marcel, *À la Recherche du temps perdu*, IV, pléiade, 2002-3, p. 203. L'édition d *À la recherche du temps perdu* utilisée dans cet article est celle de la pléiade, tomes I, II, III, IV, publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, 2002-3.

² *Ibid.*, 206.

³ Fallah Nejad, Mohammad Reza, « Le conte de *Combray* et les noms persans : du voyage à l'écriture », *Studii si cercetari filologice. Seria Limbi Romanice* 19, « Littérature et voyage », Editura Universitatii din Pitesti, mai 2016, p. 79-93.

⁴ Proust, Marcel, *À la Recherche du temps perdu III*, *op. cit.*, p. 638.

⁵ *Ibid.*

⁶ Proust, Marcel, *À la Recherche du temps perdu IV*, *op. cit.*, p. 620.

⁷ Proust, Marcel, *À la Recherche du temps perdu I*, *op. cit.*, p. 184.

⁸ Proust, Marcel, *À la Recherche du temps perdu IV*, *op. cit.*, p. 621.

⁹ *Ibid.*, p. 620.

¹⁰ Barthes, Roland, « Ça prend », *Œuvres Complètes V*, Nouvelle édition, revue et corrigée par É. Marty, Seuil, 2002, p. 656. L'édition des œuvres complètes de Roland Barthes utilisée dans cet article est en cinq volumes. Elle est revue et corrigée par Éric Marty et a été publiée aux éditions du Seuil en 2002.

qualifie cette technique de « marcottage »¹ de héros romanesques. Schéhérazade se trouve réincarné au *Temps retrouvé* sous la forme d'Albertine étant aussi « l'emmurée »² sur laquelle se referment les « gonds du cachot »³. Elle est aussi la princesse d'orient « recluse dans un palais des *Mille et Une Nuits* »⁴. La chambre est le lieu de la lecture mais également de l'enfermement, de la jalousie. Nous pouvons citer l'exemple de *La Prisonnière*, lorsque le narrateur regarde Albertine s'endormir :

*L'après-midi, au grand air, que même si je n'étais resté
qu'un instant hors de ma chambre, en y rentrant, je trouvais
Albertine endormie et ne la réveillais pas.*⁵

Dans ce passage, nous pouvons voir qu'Albertine et le narrateur rejouent la scène du baiser : « Maman resta cette nuit dans ma chambre »⁶. Nous constatons cependant une inversion des rôles : Albertine prend place dans le lit alors que le narrateur entre, tout comme la mère, dans la chambre. Albertine est d'ailleurs couverte d'une robe de Fortuney dont les dessins « naturellement fixés »⁷ font penser à une œuvre d'art. Tout comme dans le couple de Schéhérazade et Schériar, l'amour va de pair avec le calfeutrement et la séquestration. Car d'après Barthes, le « Nom » en particulier, celui propre, est une forme « linguistique de la réminiscence »⁸. Le nom est comme tous les autres éléments permettant de *préparer*⁹ le roman et Barthes remarque sa ressemblance à « la notation d'un haïku »¹⁰. L'œuvre, le nom, est un chemin permettant de reprendre ce

¹ *Ibid.*

² Proust, Marcel, *À la Recherche du temps perdu IV.*, *op. cit.*, p. 220.

³ *Ibid.*

⁴ Proust, Marcel, *À la Recherche du temps perdu, II*, *op. cit.*, p. 406.

⁵ Proust, Marcel, *À la Recherche du temps perdu, III*, *op. cit.*, p. 578.

⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁷ *Ibid.*, p. 543.

⁸ Barthes, Roland, « Proust et les noms », *Nouveaux Essais Critiques*, in *Œuvres Complètes IV*, *op. cit.*, p. 69.

⁹ Fallah Nejad, Mohammad Reza, « Le “haïku” et la création romanesque dans *La Préparation du roman* de Roland Barthes », *Études de langue et littérature françaises*, *Revue des Études de la langue Française*, Revue semestrielle de la Faculté des Langues Étrangères de l'Université d'Ispahan en Iran, Septième année, n° 12, Printemps-Été 2015, p. 41-54.

¹⁰ Barthes, Roland, *La Chambre Claire*, in *Œuvres Complètes V*, *op. cit.*, p. 828.

« leitmotiv proustien »¹. Il permet à l'auteur de s'échapper de son état et Barthes recommence² son roman au « milieu de sa vie »³. Le lien entre « l'écriture » et « la mort » rapproche aussi Barthes et Proust tout comme le « narrateur et [l'] auteur »⁴.

Proust est ainsi à la *Recherche* des noms propres, tout comme dans le « passage dans la première à la seconde partie de *La Chambre claire* »⁵. Leur présence en particulier ceux orientaux s'observe dans les textes proustiens et leurs métamorphoses forment l'ouvrage. Car, le vrai livre n'est pas à écrire mais à « traduire »⁶. Le texte se place ainsi dans le « hors-temps »⁷. Tout livre n'est-il pas d'ailleurs formé par un univers de signes nouveaux ? Et Proust affirme lui-même que le secret de la nouveauté des choses en art, en médecine et en mondanité reposent dans l'apparition des « noms nouveaux »⁸. Ce sont ainsi les personnages fictifs, tout autant que réels, qui permettent de relier la *Recherche* aux *Mille et Une Nuits*. *Schéhérazade* est aussi un ballet⁹ de Rimsky-Korsakov auquel assiste Proust. Nous pouvons ainsi parler d'un autre personnage : la mère¹⁰ offrant au narrateur « *Les Mille et Une Nuits* de Galland et *Les Mille Nuits et Une Nuit* de Madrus »¹¹. Nous retrouvons également cités les noms charmants de « Shéhérazade, de Dinarzade¹² » ou les mots de « Kalifat » et de « Gennis ». Proust s'amuse à transfigurer les noms :

¹ Rabaté, Dominique, « Une conversion intérieure » in *La Vita Nova*, sous la direction de Marie Gil et Frédéric Worms, Hermann, avril 2016, p. 147.

² *Ibid.*, p. 136.

³ Fallah Nejad, Mohammad Reza, « Barthes et “Le ‘milieu’ de notre vie” », *Études de langue et littérature françaises*, troisième année, numéro 1, *Revue des Études de la langue Française*, Revue semestrielle de la Faculté des Langues Étrangères de l'Université d'Ahvaz en Iran, printemps/ été 2012, numéro de série 5, p. 38.

⁴ Herschberg Pierrot, Anne, « Roland Barthes : Marcel Proust, le texte et la vie », in *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 44, 2014, p. 73.

⁵ Gil, Marie, « L'homme affranchi de l'ordre du temps » in *La Vita Nova*, sous la direction de Marie Gil et Frédéric Worms, Hermann, avril 2016, p. 21516.

⁶ Proust, Marcel, *À la Recherche du temps perdu*, IV, *op. cit.*, p. 469.

⁷ Gil, Marie, « L'homme affranchi de l'ordre du temps », *op. cit.*, p. 209.

⁸ Proust, Marcel, *À la Recherche du temps perdu*, IV, *op. cit.*, p. 304.

⁹ Proust, Marcel, *À la Recherche du temps perdu*, III, *op. cit.*, p. 742.

¹⁰ Simon, Anne, « L'Orient, “gisement profond du sol mental” de Proust », introduction traduite en arabe et parue dans « Proust et l'Orient », Cahier de la revue *Akhbar Aladab (Les Nouvelles littéraires)*, trad. en arabe, Anne Simon dir., Caire, été 2007, p. 13-24.

¹¹ Proust, Marcel, *À la Recherche du temps perdu*, III, *op. cit.*, p. 230.

¹² *Ibid.*, p. 231.

Les Mille et Une Nuits où *Shéhérazade* s'appelait *Shahrazade, Dinarzade Doniazade, Aladin Aladdin, les génies, des gennis* pour ne parler que des moindres changements. Mais une fois que j'eus à mon tour ouvert les deux livres, je ne suivis pas les conseils de ma mère.¹

Dans ces phrases, nous pouvons voir « l'orientalisme de la phrase proustienne [...] qui peut évoquer la calligraphie arabe ou les tapis persans »². Dans le texte, les personnages subissent aussi l'influence des figures orientales. Nous pouvons même voir une transformation des noms ayant affaire à des protagonistes des *Mille et Une Nuits*. Dans *La Prisonnière*, nous voyons par exemple qu'Albertine est contrainte à « déployer chaque jour plus d'ingéniosité que Shéhérazade »³ pour surveiller son amie⁴. Nous pouvons ainsi voir dans *La Prisonnière* un échange, une inversion, des rôles de Schéhérazade et Sheriar entre Albertine, docile prisonnière, toujours menacée par son irascible sultan, et Marcel. Le couple mythique persan évoque les assiettes⁵ des *Mille et Une Nuits*⁶ et reste isotopique à un autre étant celui d'Esther-Xerxès. Ce puissant empereur perse fouetta la mer⁷ ayant « englouti » ses vaisseaux, mais tomba aussi amoureux d'un arbre⁸. Assuérus paraît aussi sous les traits du souverain persan, Sheriar, que nous pouvons voir dans une autre partie.

Sheriar

La famille du docteur Adrien Proust possède un tableau d'*Esther* dans leur salon étant décrit sous la forme de « deux

¹ *Ibid.*, p. 1086.

² Sur, Serge, « Les “je” proustiens », in *Lire et relire Proust*, Sous la direction d'Antoine Compagnon, Éditions Nouvelles Cécile Défaud, 2014, ouvrage publié avec le soutien du Collège de France, Nantes, p. 148.

³ Proust, Marcel, *À la Recherche du temps perdu, III, op. cit.*, p. 638.

⁴ Jullien, Dominique, « *Les Mille et Une Nuits dans A la recherche du temps perdu* », in « Proust et l'Orient », Cahier de la revue *Akhbar Aladab (Les Nouvelles littéraires)*, trad. en arabe, Anne Simon dir., Caire, été 2007.

⁵ Proust, M., *À la Recherche du temps perdu, I, op. cit.*, p. 70.

⁶ Proust, M., *À la Recherche du temps perdu, IV, op. cit.*, p. 388.

⁷ Proust, M., *À la Recherche du temps perdu, III, op. cit.*, p. 612.

⁸ Proust, Marcel, *Marcel Proust, Lettres (1879-1922)*, sélection et annotation revue par Françoise Leriche, à partir de l'édition de la *Correspondance de Marcel Proust*, établie par Philip Kolb, Plon, 2005, p. 367.

tapisseries de haute lice »¹ dans la *Recherche*. Esther-Xerxès préfigure, comme nous l'avons vu, un autre couple persan et mythique du chef-d'œuvre : Schéhérazade et Sheriar établissant ainsi une relation entre « l'orient biblique et l'orient des Contes »² des *Mille et Une Nuits*. Comme nous l'avons vue dans la partie précédente, le romancier transfigure ses personnages : « Brichtot est nommé Brochard ; parce que dans neuf occurrences du Cahier 47, le personnage est appelé Crochard »³. Le romancier transpose les noms et le narrateur aime parler de ceux du passé en s'inspirant en particulier de Saint-Simon. Ce dernier point est l'un des aspects de l'esthétique proustienne : « le nom saint-simonien porte en lui-même la vision d'un monde ancien »⁴. Dans le roman, la reine perse⁵ se transforme aussi en Albertine-Esther.⁶ Et elle est poursuivie par l'hostilité de Françoise qui tient le rôle d'Aman, tandis que le narrateur est comparé à Assuérus/ Sheriar.

D'après Jean Rousset, l'orient imaginaire proustien est « l'expression d'une illusion »⁷ dépendant des modes alimentaires et de la relation entre Schéhérazade et Shériar se superposant à celle d'Esther et de Xerxès. Nous retrouvons dans les deux cas le motif du « despote amoureux »⁸ et les rapprocherons avec les tragédies orientales raciniennes d'*Esther* et de *Bajazet* et « l'histoire-cadre »⁹ de Schéhérazade et Shériar dont les apparitions sont plus rares dans le

¹ Proust, Marcel, *À la Recherche du temps perdu, III, op. cit.*, p. 60.

² Jullien, Dominique, *Proust et ses modèles*, Corti, 1989, p. 86.

³ Fraisse, Luc, « Jusqu'à quel point Victor Brochard (1848-1907) sert-il de modèle à Brichtot ? », in *Bulletin d'informations proustiennes*, n°44, 2014, p. 154.

⁴ Landes-Ferrali, Sylvaine, *Proust et le grand siècle*, Gunter Narr Verlag Tübingen, Germany, 2004, p. 258.

⁵ Le tombeau de la reine juive perse, Esther, dont le nom signifie « étoile » en persan, existe toujours et se trouve au cœur de la ville d'Hamédan à l'ouest de l'Iran. Des inscriptions en hébreux sont visibles sur la tombe de cette impératrice épousée en secondes nocces par Xerxès (Assuérus). Elle est enterrée avec son oncle Mordkhaï ou Mardochee. Cette tombe impériale de l'antiquité perse connue à nos jours est unique en son genre.

⁶ Proust, M., *À la Recherche du temps perdu, III, op. cit.*, p. 1722. La comparaison entre le narrateur et Assuérus apparaît aussi aux pages 528 et 633 du même volume.

⁷ Rousset, Jean, *Formes et significations*, Corti, 1964, 135, in Annelise Schulte Nordholt, *Le moi créateur dans 'À la Recherche du temps perdu,' critiques littéraires*, L'Harmattan, 2002, p. 11.

⁸ Enthoven, Jean-Paul et Raphaël, *Dictionnaire amoureux de Marcel Proust*, Plon, Grasset, 2013, p. 224.

⁹ Jullien, Dominique, *Proust et ses modèles, op. cit.*, p. 196.

texte. Le nom persan n'étant pas toujours présent dans le texte. C'est en rappelant le long chemin de la création que le narrateur utilise l'image du couple mythique :

Mais il me faudrait beaucoup de nuits, peut-être cent, peut-être mille. Et je vivrais dans l'anxiété de ne pas savoir si le Maître de ma destinée, moins indulgent que le sultan Sheriar, le matin quand j'interromprais mon récit, voudrait bien surseoir à mon arrêt de mort et me permettrait de reprendre la suite le prochain soir. Non pas que je prétendisse refaire, en quoi que ce fût, Les Mille et Une Nuits, pas plus que les Mémoires de Saint-Simon, écrits eux aussi la nuit, pas plus qu'aucun des livres que j'avais aimés dans ma naïveté d'enfant, superstitieusement attaché à eux comme à mes amours, ne pouvant sans horreur imaginer une œuvre qui serait différente d'eux¹.

Paradoxalement, les noms de la princesse et du prince persans sont associés et Shériar forme un double de la conteuse. Le narrateur décrit en vérité un autre livre et *Les Mille et Une Nuits* proustiennes mettent en abyme son propre chef-d'œuvre romanesque. Car Proust désire refaire un texte propre à son temps et il ajoute même :

On ne fait cela que si on n'a pas voulu le faire, ce sont les buts qu'on n'atteint qu'en visant ailleurs. Car la nature se trouvant sans cesse par le jeu même du Temps en face de nouvelles données, un même pouvoir créateur ne peut avoir qu'un résultat différent².

Pour le narrateur, il s'agit d'imiter les conteurs du temps de Louis XIV et de la régence. Nous pouvons voir que tout se passe la nuit et que nous avons affaire aux espaces clos ressemblant à ceux de Versailles : « Ces chambres tant de naissances et de morts sont détaillées »³. Ces pièces dans lesquelles les contes sont racontés la nuit au sultan Shériar avant que la vie reprenne son cours à l'aube : « C'est dans cette suspension que s'inscrit le conte, condamné à s'arrêter le matin pour être repris le soir »⁴. Ainsi après s'être comparé à Assuérus, le narrateur se transforme en Haroun Al Rashid

¹ Proust, Marcel, *À la Recherche du temps perdu*, IV, op. cit., p. 620.

² *Ibid.*, p. 944.

³ Ergal, Yves-Michel, *Le Temps retrouvé ou la fin d'un monde*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 29.

⁴ *Ibid.*

dans un Paris assimilé à un Bagdad fictif¹. Charlus s’imagine aussi en calife² des *Mille et Une Nuits* récrivant même le conte³ des « Trois Calenders »⁴. Comme nous le constatons, le roman se forme au fur à mesure des métamorphoses des personnages et des espaces. Ce sont ceux-ci, en particulier Balbec, que nous pourrions voir dans une autre partie.

Balbec

Le roman se forme en effet avec l’observation et l’analyse des lieux. Le héros voyage et va de Combray à Balbec, ce mot se rapproche d’autres tels que « Béthel signifie en chaldéen habitation de Dieu, comme Babel, Balbec »⁵ Brichot affirme à propos de ce « nom presque persan »⁶ qu’il vient de Dalbec⁷. Proust analyse ce terme en combinant les deux mots de « *bec et dal* »⁸. Pour d’autres cependant le mot résulte d’une déformation du mot « Bolbec (non loin du Havre) »⁹. Dans une station de chemin de fer, le narrateur lit aussi « le nom, presque de style persan, de Balbec »¹⁰. Pour G. Genette, le style persan du nom tient sans doute à une homophonie avec le nom d’Usbek dans *Les lettres persanes* « sans compter le Baalbek libanais »¹¹. Tout comme les autres noms, il forme le

¹ Proust, M., *À la Recherche du temps perdu, IV, op. cit.*, p. 388.

² Proust, M., *À la Recherche du temps perdu, III, op. cit.*, p. 12.

³ Proust, M., *À la Recherche du temps perdu, IV, op. cit.*, p. 411.

⁴ Fallah Nejad, Mohammad Reza, « Le “bien et le mal” dans *Les Mille et Une Nuits* à travers le conte du *Portefaix et des trois dames* », *La Poétique*, Revue trimestrielle Université Azad Islamique : « Téhéran Unité des sciences et de la recherche », n° 4, Hiver 2014, p. 57-66.

⁵ Du Contant de la Molette, l’Abbé Philippe, *LA GENÈSE EXPLIQUÉE d’après les textes primitifs avec des réponses aux difficultés incroyables*, Dédicée au Roi, Vicaire Général de Vienne, Tome Second, 1776, Chez Le Clerc, Libraire, Quai des Augustins, Berton, Libraire, rue Saint Victor, Crapart, Libraire, Place Saint Michel, Main, Imprimeur-Libraire, rue Saint Jacques, 1776, p. 319.

⁶ Proust, M., *À la Recherche du temps perdu, III, op. cit.*, p. 1475, note a.

⁷ *Ibid.*, p. 327.

⁸ *Ibid.*, p. 1529.

⁹ Roger, Alain, *Proust, les plaisirs et les noms*, Éditions Denoël, 1985, p. 132.

¹⁰ Proust, M., *À la Recherche du temps perdu, II, op. cit.*, p. 19.

¹¹ Genette, Gérard, *Figures III, Essais*, Paris, Seuil, 1969, note 1, p. 237, in Mendelson, David, « Le voyage à Balbecet en Orient », *Marcel Proust 5, Proust au tournant des siècles*, textes réunis par Bernard Brun et Juliette Hassine, Lettres Modernes, Minard, Paris, Caen, 2005, p. 49.

¹¹ Proust, M., *À la Recherche du temps perdu, I, op. cit.*, 2002-3, p. 150.

romanesque car tout commence par le « Nom propre »¹. Et les protagonistes finissent même par disparaître pour laisser place à d'autres car ce qui ne peut être écrit, c'est le « Nom Propre »². Pour Proust, c'est un tort de présenter les noms « tels qu'ils sont écrits »³.

C'est à Balbec que nous trouvons également une église moyenâgeuse⁴ : le plus curieux « échantillon du gothique normand [...] on dirait de l'art persan » empruntant en revanche ses caractéristiques architecturales de la cathédrale de Bayeux et « n'a rien à voir avec celui de Baalbek au Liban »⁵. C'est d'ailleurs, la description de l'église « presque persane »⁶ qui oriente les désirs du narrateur vers « le normand byzantin »⁷. Balbec est aussi relié aux assiettes de la tante Léonie, nous le retrouvons ainsi à « Combray »⁸ évoquant « Aladin ou la Lampe Merveilleuse, [...] Le Dormeur éveillé ou Simbad le Marin [...] »⁹. Au *Temps retrouvé*, le narrateur cherche aussi à se rappeler de « Venise, de Balbec, de Combray »¹⁰. La réussite d'un roman tient à celle de son « onomastique »¹¹. D'après Barthes, ce terme a pour sèmes deux mots dits autrefois au narrateur :

L'un par Legrandin (Balbec est un lieu de tempêtes, en fin de terre), l'autre par Swann (son église est du gothique normand, à moitié roman), en sorte que le nom a toujours deux sens simultanés : « architecture gothique et tempête sur la mer »¹²

¹ BARTHES, Roland, *S/Z, Œuvres Complètes III, op. cit.*, p. 197.

² *Ibid.*

³ PROUST, M., *À la Recherche du temps perdu, IV, op. cit.*, p. 153.

⁴ *Ibid.*, 261.

⁵ PROUST, M., *À la Recherche du temps perdu, III, op. cit.*, p. 1264.

⁶ *Ibid.*, p. 82.

⁷ *Ibid.*

⁸ « Les assiettes de tante Léonie sont de Creil/Montereau. On les fabriquait par douzaines sur un thème (*Les Mille et Une Nuits, Le Tour du monde en quatre-vingts jours* etc.) », in M. Proust, *À la Recherche du temps perdu, II, op. cit.*, p. 1465.

⁹ PROUST, M., *ibid.*, p. 257-8.

¹⁰ PROUST, M., *À la Recherche du temps perdu, IV, op. cit.*, p. 448.

¹¹ BARTHES, Roland, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », *Œuvres Complètes IV, op. cit.*, p. 859.

¹² PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, p. 230 in Roland BARTHES, *Nouveaux essais critiques, Œuvres complètes IV, op. cit.*, p. 71. L'édition de la *Recherche* utilisée par R. Barthes est celle de la pléiade, 1954.

Le romanesque se forme par les noms en s'organisant en fonction de ceux-ci. Dans le *Temps Retrouvé* Balbec est d'abord associé à Albertine, le narrateur l'y voit charger ses malles « en forme de cercueil »¹. Balbec, c'est aussi l'attente du narrateur sous les « arcades d'Incarville »² Albertine est de Balbec³ et se lie au début du *Temps retrouvé* au bonheur du narrateur. Elle est aussi décrite comme la « golfeuse de Balbec, qui n'avait rien lu qu'*Esther* »⁴. Nous pouvons voir qu'elle devient aussi Albertine-Esther⁵. C'est à Balbec que le narrateur a appris d'être avec elle⁶. Le narrateur est heureux et « frissonne » lorsqu'il se retrouve de « Balbec à Incarville »⁷. Aimé est envoyé⁸ par le narrateur afin de savoir ce qu'Albertine est devenue et de « reconstituer »⁹ son parcours. Le protagoniste rencontre Albertine car Swann lui a « parlé de Balbec »¹⁰ et il y connaît Albertine, une « première fois »¹¹. L'endroit s'associe aux déclarations amoureuses du narrateur à Albertine¹² dont la mort insupportable est comparée à un « voyage »¹³. Saint-Loup est « charmant et rose »¹⁴ à Balbec et la salle à manger y est « marine »¹⁵. Et c'est là¹⁶ aussi que le narrateur connaîtra Saint-Loup avant sa mort au front.

Mais peu à peu, le lieu se transforme en celui du désespoir, du souvenir et de cette « courte vie »¹⁷ si vite terminée. Peu à peu, le narrateur découvre le passé d'Albertine et Balbec devient un « Enfer »¹⁸/ C'est alors « le vent froid »¹ à Balbec qu'apporte « les larmes » au narrateur après la disparition d'Albertine :

¹ Proust, M., *À la Recherche du temps perdu*, IV, op. cit., p. 14.

² *Ibid.*, p. 24.

³ *Ibid.*, p. 36.

⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁵ Proust, M., *À la Recherche du temps perdu*, III, op. cit., p. 1722.

⁶ Proust, M., *À la Recherche du temps perdu*, IV, op. cit., p. 58.

⁷ *Ibid.*, p. 64.

⁸ *Ibid.*, p. 73.

⁹ *Ibid.*, p. 94.

¹⁰ *Ibid.*, p. 83.

¹¹ *Ibid.*, p. 142.

¹² *Ibid.*, p. 89.

¹³ *Ibid.*, p. 92.

¹⁴ *Ibid.*, p. 340.

¹⁵ *Ibid.*, p. 453.

¹⁶ *Ibid.*, p. 427.

¹⁷ *Ibid.*, p. 81.

¹⁸ *Ibid.*, p. 99.

*Mais enfin j'avais autrefois l'illusion de ressaisir Balbec,
quand, à Paris, Albertine venait me voir et que je la tenais dans
mes bras.²*

Albertine est une métaphore : celle de Balbec préfigurant l'orient « imaginaire » proustien, Béthel, Babel. Il s'agit d'un « [...] pays de pure fiction »³ et de l'enfance heureuse et du bonheur. Mais ce lieu se transforme aussi en celui de la connaissance de soi et de l'autre, l'être aimée : Albertine. Ce nom mythique, imaginaire, « presque persan » s'insère et forme ainsi l'univers de la *Recherche* et le narrateur des années après, tout comme Aladin « accomplissait précisément le rite »⁴ ramenant soudainement « le bruit identique de la cuiller contre l'assiette » et le souvenir involontaire et fulgurant de la plage du Balbec. C'est là aussi, qu'à « la vue des clochers de Martinville, la saveur d'une madeleine trempée dans une infusion »⁵ les souvenirs renaissent, tout comme dans *Combray*.

Conclusion

Nous pouvons ainsi dire que les noms mythiques se transposent dans le roman et forment « l'imaginaire persan » proustien. Le romancier est sans cesse à la *recherche* de modèles afin de reformer son texte. Ceux-ci sont nombreux et nous pouvons parler particulièrement des *Mémoires Saint-Simon* ou des *Mille et Une Nuits*. Le romancier transfigure de la sorte les noms dans son ouvrage. Il finit par trouver celui « nouveau » au *Temps retrouvé* lui permettant de former le livre. Schéhérazade, Schahriar et Balbec et leurs origines persanes donnent la possibilité d'observer d'autres couples leur étant isotopiques comme celui : Xerxès/ Esther. Dans le roman Xerxès est aussi Assuérus le souverain impérial persan. Nous voyons également en lui un « calife des *Mille et Une Nuits* ». Il est réincarné en sultan Sheriar, l'irascible souverain à qui Schéhérazade doit chaque nuit raconter ses contes afin de sauvegarder sa vie. Il ressemble ainsi au romancier écrivant contre le jour, « beaucoup de nuits ».

¹ *Ibid.*, p. 114.

² *Ibid.*, p. 132.

³ Proust, M., *À la Recherche du temps perdu, I, op. cit.*, p. 130.

⁴ Proust, M., *À la Recherche du temps perdu, IV, op. cit.*, p. 447.

⁵ *Ibid.*, p. 445. Le narrateur évoque aussi cette impression de la madeleine à la page 452.

En « greffant » les personnages, sous une autre forme et en utilisant la technique du « marcottage », l'homme de lettres ressemble alors à la « conteuse orientale » racontant et écrivant son roman. Le narrateur devient alors une autre Schéhérazade recréant le récit et écrivant le roman. C'est aussi dans un lieu mythique, Balbec, « presque persan » que commence et se termine le texte. Nous pouvons ainsi parler d'une « poétique de la traduction » et de la transfiguration des noms persans dans le texte. L'auteur les traduit sans cesse et nous observons constamment des réincarnations des différents personnages : Schéhérazade est ainsi d'abord à l'image de la mère mais se transforme à la fin du texte en Albertine. Tout comme les *Mille et Une Nuits*, le texte et les personnages traversent le temps et l'espace et passe du conte imaginaire au roman mythique : *À la Recherche du temps perdu*.

Bibliographie :

Barthes, Roland, *Œuvres complètes*, Nouvelle édition revue et corrigée par Éric Marty, Seuil, novembre 2002, tomes I à V

Barthes, Roland, « Ça prend », *Œuvres Complètes V*, Nouvelle édition, revue et corrigée par É. Marty, Seuil, 2002

Barthes, Roland, « Proust et les noms », *Nouveaux Essais Critiques*, in *Œuvres Complètes IV*, Nouvelle édition, revue et corrigée par É. Marty, Seuil, 2002

Barthes, Roland, *La Chambre Claire*, *Œuvres Complètes V*, Nouvelle édition, revue et corrigée par É. Marty, Seuil, 2002

Barthes, Roland, *S/Z*, *Œuvres Complètes III*, Nouvelle édition, revue et corrigée par É. Marty, Seuil, 2002

Barthes, Roland, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », *Œuvres Complètes IV*, Nouvelle édition, revue et corrigée par É. Marty, Seuil, 2002

Du Contant de la Molette, l'Abbé Philippe, *LA GENÈSE EXPLIQUÉE d'après les textes primitifs avec des réponses aux difficultés incrédules*, Dédiée au Roi, Vicaire Général de Vienne, Tome Second, 1776, Chez Le Clerc, Libraire, Quai des Augustins, Berton, Libraire, rue Saint Victor, Crapart, Libraire, Place Saint Michel, Main, Imprimeur-Libraire, rue Saint Jacques, 1776

Enthoven, Jean-Paul et Raphaël, *Dictionnaire amoureux de Marcel Proust*, Plon, Grasset, 2013

Ergal, Yves-Michel, *Le Temps retrouvé* ou la fin d'un monde, Paris, Classiques Garnier, 2014

Fallah Nejad, Mohammad Reza, « Le Conte de *Combray* et les noms persans : du voyage à l'écriture », *Studii si cercetari filologice. Seria Limbi Romanice* 19, « Littérature et voyage », Editura Universitatii din Pitesti, mai 2016

Fallah Nejad, Mohammad Reza, « Le “ haïku ” et la création romanesque dans *La Préparation du roman* de Roland Barthes », *Études de langue et littérature françaises*, *Revue des Études de la langue Française*, Revue semestrielle de la Faculté des Langues Étrangères de l'Université d'Ispahan en Iran, Septième année, n° 12, Printemps-Été 2015

Fallah Nejad, Mohammad Reza, « Barthes et “Le ‘milieu’ de notre vie” », *Études de langue et littérature françaises*, troisième année, numéro 1, *Revue des Études de la langue Française*, Revue semestrielle de la Faculté des Langues Étrangères de l’Université d’Ahvaz, printemps/ été 2012, numéro de série 5

Fallah Nejad, Mohammad Reza, « Le “bien et le mal” dans *Les Mille et Une Nuits* à travers le conte du *Portefaix et des trois dames* », *La Poétique*, Revue trimestrielle Université Azad Islamique : « Téhéran, Unité de la recherche et des sciences », n° 4, Hiver 2014

Fraisse, Luc, « Jusqu’à quel point Victor Brochard (1848-1907) sert-il de modèle à Brichot ? », in *Bulletin d’informations proustiennes*, n°44, 2014

Gil, Marie, « L’homme affranchi de l’ordre du temps » in *La Vita Nova*, sous la direction de Marie Gil et Frédéric Worms, Hermann, avril 2016

Herschberg Pierrot, Anne, « Roland Barthes : Marcel Proust, le texte et la vie », in *Bulletin d’informations proustiennes*, n° 44, 2014

Jullien, Dominique, *Proust et ses modèles*, Corti, 1989

Jullien, Dominique, « *Les Mille et Une Nuits dans A la recherche du temps perdu* », introduction traduite en arabe et parue dans « Proust et l’Orient », Cahier de la revue *Akhbar Aladab (Les Nouvelles littéraires)*, trad. en arabe, Anne Simon dir., Caire, été 2007

Landes-Ferrali, Sylvaine, *Proust et le grand siècle*, Gunter Narr Verlag Tübingen, Germany, 2004

Mendelson, David, « Le voyage à Balbec ... et en Orient », *Marcel Proust 5, Proust au tournant des siècles*, textes réunis par Bernard Brun et Juliette Hassine, Lettres Modernes, Minard, Paris, Caen, 2005

Proust, Marcel, *À la Recherche du temps perdu, I à IV*, pléiade, 2002-3, p. 203. L’édition d’*À la recherche du temps perdu* utilisée dans cet article est celle de la pléiade, tomes I, II, III, IV, publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, 2002-3

Proust, Marcel, *Marcel Proust, Lettres (1879-1922)*, sélection et annotation revue par Françoise Leriche, à partir de l’édition de la *Correspondance de Marcel Proust*, établie par Philip Kolb, Plon, 2005

Rabaté, Dominique, « Une conversion intérieure », in *La Vita Nova*, sous la direction de Marie Gil et Frédéric Worms, Hermann, avril 2016

Roger, Alain, *Proust, les plaisirs et les noms*, Éditions Denoël, 1985

Simon, Anne, « L’Orient, “gisement profond du sol mental” de Proust », introduction traduite en arabe et parue dans « Proust et l’Orient », Cahier de la revue *Akhbar Aladab (Les Nouvelles littéraires)*, trad. en arabe, Anne Simon dir., Caire, été 2007

Sur, Serge, « Les “JE” proustiens », *Lire et relire Proust*, Ensemble d’articles réunis sous la direction d’Antoine Compagnon, Éditions Nouvelles Cécile Défaut, 2014, ouvrage publié avec le soutien du Collège de France, Nantes

Schulte Nordholt, Annelise, *Le moi créateur dans ‘À la Recherche du temps perdu,’ critiques littéraires*, L’Harmattan, 2002

**AMELIE NOTHOMB, DU MYTHE DE LA CHUTE AU MYTHE
DE L'ASCENSION**

**AMELIE NOTHOMB, THE MYTH OF FALLING AND THE
MYTH OF ASCENT**

**AMELIE NOTHOMB, DAL MITO DELLA CADUTA AL MITO
DELL'ASCENSIONE**

Imen KACEM¹

Résumé

Amélie Nothomb a créé une version mythologique de sa vie voire de son œuvre. Elle effectue un bricolage mythologique qui lui permet d'évoquer sa vision eschatologique du monde. Obsédée par le mythe de la Chute, elle crée, en contrepartie, le mythe de l'Ascension.

Les mots-clés : mythe, retour, chute, ascension, écriture.

Abstract

Amélie Nothomb created a mythological version of her life and her text. She performed a mythological thinking that allowed her to invoke her eschatological vision of the world. While obsessed with the myth of falling, she created, on the other hand, the myth of ascent.

Key words : myth, return, fall, ascent, writing

Riassunto

Amélie Nothomb ha creato una versione mitologica della sua vita per quanto la sua opera. Svolge una modificazione mitologica permettendo così di evocare la sua visione eschatologica del mondo. Ossessionata dal mito della Caduta, crea così, in cambio, il mito dell'Ascensione.

Parole chiave : mito, ritorno, caduta, ascensione, scrittura.

Amélie Nothomb fait une adaptation mythologique de sa vie. Elle joue avec le factuel dans le dessein d'en créer une version littéraire qui n'est pas, certes, réelle mais qui est vraie. Cette auteure Belge s'avère obsédée par le mythe de la Chute du moment où elle considère le Japon, le pays où elle a passé sa première enfance,

¹ kacemimen@gmail.com, Faculté des Lettres et sciences humaines de Sfax, Université de Sfax, la Tunisie, URLDC (Unité de Recherche en Littérature, Discours et Civilisation)

comme un paradis terrestre duquel elle était chassée à cause d'une carrière paternelle qui a voué la famille Nothomb au déplacement.

Dans la pensée nothombienne, l'enfance est l'âge d'or humain. En quittant cet âge, en s'éloignant du Japon et en franchissant le seuil de la puberté, l'idéal se trouve maculé et la vie de se convertir en calvaire. Or, Amélie Nothomb aime se jouer du destin et prendre sa revanche sur la vie. Elle a, du coup, décidé de récupérer son paradis perdu.

Nous envisageons, en premier temps, d'évoquer l'image du retour de la narratrice à un paradis terrestre converti en enfer bureaucratique, le retour au Japon étant considéré comme une descente aux Enfers dans *Stupeur et tremblements*. En second temps, nous jetterons la lumière sur l'autre face de la médaille à travers l'invention du mythe de l'Ascension nothombien qui s'affiche comme une revanche sur le réel dans *Ni d'Eve ni d'Adam*. En dernier temps, nous allons montrer qu'il existe, au-delà du mythe de la Chute et celui de l'Ascension, le mythe de l'écrivain. Il est une mise en abîme de l'expérience de l'auteure qui est condamnée à vivre dans le paradis textuel pour choir à la fin de chaque livre dans l'enfer du réel. Elle est condamnée à vivre les deux mythes à perpétuité.

Un retour au paradis ou une descente aux enfers ?

Suite à l'obtention de son diplôme en philologie romane, Amélie Nothomb a signé un contrat avec une compagnie japonaise pour travailler comme interprète. Nonobstant, elle était déçue aussitôt qu'elle avait découvert l'autre face de son paradis terrestre. Dans *Stupeur et tremblements*, l'écrivaine brosse l'image d'un paradis métamorphosé en enfer : « J'étais en enfer »¹ affirme Amélie-san. Aux antipodes de l'Eden nippon de l'enfance, l'auteure expose l'image d'un univers capitaliste exempt de chaleur humaine. La chute s'avère, par conséquent, une fatalité. La narratrice est condamnée à revivre le mythe de la Chute :

Adulte, je me résolus à être moins mégalomane et à travailler comme interprète dans une société japonaise. (...) Mais il n'y avait pas de frein à ma foudroyante chute sociale. (...) Et ce

¹ Nothomb Amélie, *Stupeur et Tremblements*, Albin Michel, Paris, 1999, p. 68.

*fut alors que je reçus mon affectation ultime : nettoyeuse de chiottes.*¹

A l'âge adulte, la chute du paradis japonais a pris une autre forme ; c'est une « chute sociale » qui consiste à ravalé cette Belge au plus bas de l'échelle bureaucratique nipponne. L'œuvre s'affiche comme le reflet d'un cadre de claustration qui va s'amenuisant jusqu'à se réduire au cadre le plus bas : « je reçus mon affectation ultime : nettoyeuse de chiottes ».

Le temps fait, à son tour, partie de cette ambiance étouffante du moment où la durée du contrat est considérée par la narratrice comme une « éternité du supplice »² ; Amélie-san se voit « le Sisyphe »³ de la compagnie. La monotonie des tâches qu'elle accomplit ne fait qu'accentuer son aliénation et l'absurdité de sa situation.

Afin de surmonter sa désillusion, l'auteure a décidé de jouer avec les opposés dans le dessein de confronter l'image du paradis de l'enfant avec celle de l'enfer de l'adulte. Elle joue à parsemer des indices qui créent un effet spéculaire insolite du moment où les événements semblent être projetés dans un miroir déformant. Le paradis mué en enfer a entraîné d'autres mutations insolites. D'abord, l'image idyllique du mont Fuji, l'emblème du Japon, est supplantée par une version humaine choquante. L'auteure expose l'image archétypale du bureaucrate obèse qui suscite la répugnance. M. Omochi, le vice-président, est associé à une « montagne de chair »⁴. L'obésité et l'appétit renvoient, dans l'imaginaire nothombien, au maléfique voire au diabolique. Dans cette « géhenne »⁵ nipponne, M. Omochi présente « le Diable »⁶. L'écrivaine déclare dans un entretien : « Manger, c'était le diable, c'était le mal. (...) Donc l'obèse était pour moi une personne diabolique, maléfique »⁷.

Ensuite, si l'image idéale de la femme Japonaise se trouve, dans d'autres romans autobiographiques nothombiens, associée au

¹ Nothomb, Amélie, *Stupeur et Tremblements*, Albin Michel, Paris, 1999, p.123.

² Ibidem, p. 66.

³ Ibidem, p. 73.

⁴ Ibidem, p. 46.

⁵ Ibidem, p. 93.

⁶ Ibidem., p. 86.

⁷ Nothomb Amélie, entretien, *The French Review*, Entretien cité in Amanieux Laureline, *Le récit Siamois, Identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, Albin Michel, Paris, 2009, P. 239.

personnage de Nishio-san, la tendre nourrice, dans *Stupeur et tremblements*, la Nipponne confine, par sa froideur, à un automate voire à un ordinateur. Amélie-san était, par ailleurs, subjuguée par sa supérieure mademoiselle Fubuki, qui présente le prototype de la belle sans merci. Comme cette Nipponne est inaccessible, la narratrice s'est réfugiée dans ses fantasmagories là où elle a créé un substitut informatisé de sa supérieure. Lors de sa troisième nuit blanche passée dans le bureau dans le dessein d'achever son travail, Amélie-san est passée par une crise de « folie »¹. Elle s'est déshabillée et elle a enlacé l'ordinateur de sa supérieure pour se réchauffer – c'était peine perdue : « J'enlace l'ordinateur de Fubuki et le couvre de baisers. (...) Soudain, le froid s'empare de moi. J'ai beau serrer l'ordinateur dans mes bras, ça ne réchauffe pas »².

Le choix du cadre bureaucratique est emblématique. Ce microcosme traduit avec excellence la froideur d'un pays et d'une société dépourvus de la chaleur humaine. Il est une version informatisée non seulement des personnes mais aussi de la nature : « Dans l'obscurité qui m'entoure se hérissent la forêt des ordinateurs de haute futaie »³. La froideur renvoie à l'idée de la mort. La narratrice, l'unique humaine égarée dans cet univers dépourvu d'âme, se trouve menacée par cette ambiance funèbre et par cette froideur inquiétante : « le froid s'empare de moi ». Elle lutte contre cette froideur par ce qui lui reste de souvenirs et d'amour envers ce pays. Or, elle se trouve inapte à redonner la vie au corps défunt de son Japon de jadis lequel est matérialisé par l'image de l'ordinateur de la belle Fubuki, cette femme qui renvoie à l'image d'un Japon incroyablement beau mais horriblement froid : « J'ai beau serrer l'ordinateur dans mes bras, ça ne réchauffe pas ». Ce corps des souvenirs que l'adulte vient réanimer ne répond plus à l'appel de l'adulte.

L'acharnement à retrouver le paradis de l'enfance pousse cette Belge à ne pas céder et à créer sa version miniature de son propre paradis. Partant, elle vit dans l'enfer avec un paradis intériorisé. Influencée par Nietzsche, elle sait bien que chaque chute ne fait que la rendre encore plus forte. Toutes ces chutes l'approchent paradoxalement d'un paradis qui lui est propre et dont elle jouit en catimini. Amélie Nothomb parle d'un « éden mental » :

¹ Nothomb, Amélie, *Stupeur et Tremblements*, Albin Michel, Paris, 1999, p.81.

² Ibidem, p. 79.

³ Ibidem, p. 78.

Il est typique des êtres qui exercent un métier lamentable de se composer ce que Nietzsche appelle un arrière-monde, un paradis terrestre ou céleste auquel ils s'efforcent de croire pour se consoler de leur condition infecte. Leur éden mental est d'autant plus beau que leur tâche est vile.¹

Afin de protéger son paradis, la narratrice le garde à l'abri du réel. Son paradis est souterrain ; elle s'évertue à l'écartier des souillures du présent infernal. Elle le sauvegarde comme un secret qu'elle cache au regard annihilant de l'autre.

Enfin, c'était au Japon que la petite Amélie a connu le sens du plaisir en découvrant le chocolat blanc belge. Ce détail n'a pas échappé à une plume qui s'évertue à faire dénuder un réel fardé. Le vice-président M. Omochi a forcé Amélie-san à goûter son chocolat blanc au melon vert. Elle déclare : « j'aimais le melon nippon, mais l'idée de cette saveur mêlée à celle du chocolat blanc me répugnait réellement ² ». Le chocolat, qui présentait jadis le synonyme du « plaisir », se convertit en source de répugnance. La couleur verte vient maculer le plaisir figuré par la pureté de la couleur blanche. Le vert renvoie à la pourriture qui se cache derrière le masque de l'idéal. Le sens même du plaisir n'a pas échappé à la malédiction du temps. Dans le miroir déformant du roman autobiographique nothombien, le mythe subit, à son tour, une déformation voire un bricolage truculents. Le mythe de la Chute, si cher à Amélie Nothomb, a subi une touche ludique. Forcée de manger le chocolat, Amélie-san rapporte sa situation en recourant au registre mythologique, ce qui n'est pas dépourvu d'ironie :

Je tendis la main vers le paquet en pensant que les choses s'étaient peut-être passées comme cela, au jardin d'Eden : Eve n'avait aucune envie de croquer la pomme, mais un serpent obèse, pris d'une crise de sadisme aussi soudaine qu'inexplicable, l'y avait contrainte.³

Le fruit défendu est, avec humour, transposé dans une barre de chocolat blanc tendu par le vice-président M. Omochi. L'auteure joue incessamment avec les composantes passées pour des constantes

¹ Ibidem, p. 150.

² Ibidem, p. 165.

³ Ibidem, p. 167.

dans un mythe. A ses yeux, Eve n'est souvent pas coupable. Les concepts de l'innocence et de la culpabilité changent sous la plume nothombienne. Le plaisir se trouve du côté de l'innocence et non pas de celui du péché ; c'est la maculation du plaisir qui s'avère le vrai péché. Or, le plaisir est associé chez Nothomb à l'image du chocolat blanc. Cela explique le fait de supplanter la pomme par du chocolat vert ; on dirait que le vrai plaisir se trouve attaqué par la pourriture qui n'épargne aucune composante qui renvoie à un passé paradisiaque ; le jeu chromatique annonce l'imminence de la chute et l'expiration d'un temps idyllique.

La narratrice effectue un détournement de l'obscénité par le recours au jeu. La traduction ludique du destin qui la voue à la chute se manifeste dans le jeu de « défenestration » pratiqué quotidiennement par cette « Blanche »¹. La version ludique de la chute en crée une forme d'émancipation et la narratrice de fuir virtuellement l'enfer de la compagnie :

*Je passais des heures debout, le front collé au verre, à jouer à me jeter dans le vide. Je voyais mon corps tomber, je me pénétrais de cette chute jusqu'au vertige.*²

Le jeu du « vertige » ou ce que Roger Caillois appelle l'« *ilinx* »³ favorise l'évasion de l'enfer bureaucratique. Le vertige sauve la narratrice momentanément. Le jeu de l'*ilinx* permet à la narratrice de s'émanciper du joug des règles bureaucratiques et de déroger au code draconien qui régie ce microcosme. En fait : « Règle et vertige sont décidément incompatibles »⁴. La chute s'avère, en conséquence, une fuite de la mort sociale et une tentative de survivre dans ce cadre absurde. Le moment de la chute présente le moment propice au rêve, à la liberté et à la vie. Peu importe si cette chute est suivie d'une mort – virtuelle – l'essentiel, aux yeux de la narratrice, est de vivre et de jouir avant de mourir : « La ville était si loin en dessous de moi : avant que je ne m'écrase sur le sol, il m'était loisible de regarder tant de choses »⁵.

¹ Ibidem, p. 19.

² Ibidem, p. 140.

³ Caillois Roger, *Les jeux et les hommes, Le masque et le vertige*, Gallimard, Collection Folio/Essais, Paris, 1967, p. 47.

⁴ Ibid., p. 148.

⁵ Nothomb, Amélie, *Stupeur et Tremblements*, Albin Michel, Paris, 1999, p.28.

Force est de constater que l'écrivaine n'hésite pas à jouer avec les données mythiques au profit de son texte. Elle adapte le mythe à sa situation. Amélie parle d'un « *remake* »¹ du mythe, lequel s'avère un matériel de jeu qui lui garantit une traduction fidèle du réel – de son réel. Ainsi a-t-elle décidé de prendre sa revanche sur le destin en partant en quête de son paradis perdu.

Le mythe de l'Ascension : pour un « mythe personnel »

Ni d'Eve ni d'Adam présente l'envers de l'expérience japonaise de l'adulte. C'est la liberté, le jeu, l'amour et le plaisir. La narratrice était traitée par son fiancé Tokyoïte Rinri comme une princesse. Cette Eve Belge a retrouvé le paradis avec le Nippon Adam, mais comme d'habitude, elle était condamnée à la chute du paradis japonais. Le péché originel est, de nouveau, commis, dans l'adaptation nothombienne, par Adam ; c'est lui qui a gâché « la légèreté originelle »² qui a fait vivre le couple dans un univers de jeu et de plaisir. C'est sa demande de mariage qui a maculé cet idéal.

Malgré tout, la présence de Rinri a favorisé les retrouvailles avec un paradis perdu. Le fiançais Tokyoïte a redonné à la narratrice confiance non seulement en elle-même mais aussi au pays qui fait partie de son « mythe personnel »³. Rinri s'avère le contrepoids du présent ; c'est lui qui fait virer l'image du Japon du côté du passé afin de permettre à Amélie d'être à la fois l'enfant et l'adulte. Cette relation a ceci d'intéressant qu'elle est dotée d'une dimension emblématique du moment où cet homme se présente comme le trait d'union entre Amélie adulte et le Japon de l'enfance. La présence de ce Nippon semble renouer le lien avec l'Eden Japonais et ce en faisant revivre Amélie dans le passé, d'une part, en lui faisant savourer son plat Japonais favori de l'enfance, l'*okonomiyaki* : « Cette odeur de chou, de crevettes et de gingembre grésillant ensemble me reporta seize années en arrière »⁴. Cette « aventure de mémoire »⁵ ou ce que Marcel Proust appelle la « mémoire involontaire » a favorisé la récupération d'une part cruciale du passé perdu. La narratrice a franchi, pour quelques instants, le seuil du

¹ Nothomb Amélie, *Ni d'Eve ni d'Adam*, Albin Michel, Paris, 2007, p. 157.

² Ibidem, p. 157.

³ Ibidem, p. 97.

⁴ Ibidem, pp. 20-21.

⁵ Ibidem, p. 22.

passé. Le temps s'est d'un coup annulé ou encore mieux le passé a forcé la porte du présent et il n'y avait à ces moments qu'un présent dans lequel Amélie est redevenue enfant :

J'avais cinq ans, je n'avais jamais quitté les jupes de Nishi-san et je hurlais, le cœur déchiré et les papilles en transe. Je ratiboisai mon okonomiyaki, les yeux dans le vague, en poussant des râles de volupté.¹

D'autre part, les deux personnages ont fait une tentative de franchir le seuil du passé et ce à travers l'épreuve de l'ascension du mont Fuji. Adam et Eve décident de reconquérir le paradis en grim pant la montagne. L'ascension du mont Fuji est une « astuce identitaire »² qui permet à la narratrice de réaliser son rêve d'être Nippone. Le retour au paradis se trouve assuré grâce à l'acquisition de la nationalité Japonaise.

Face à la dureté d'un destin qui la voue à la chute, Amélie Nothomb a créé le mythe de l'Ascension. Elle crée à partir d'éléments réels un décor mythologique et elle se convertit à son tour en personnage mythique. Le mont Fuji s'avère sa voie vers le paradis. Dans ce mont, la narratrice ressent « le picotement mythique sacré »³. L'ascension se convertit en un voyage dans le temps. A mesure de foncer dans le site, les deux personnages s'approchent du passé, se métamorphosent en mythes et Amélie de s'approcher davantage de son paradis-enfance. Dans le mythe nothombien, c'est Eve qui tient bon pour récupérer son paradis. Paresseux, Adam va se reposer. A mesure de s'approcher du sommet, Eve acquiert plus de force et d'« énergie ». Elle se métamorphose à mesure de s'éloigner de la terre. Elle affirme : « passé mille cinq cents mètres d'altitude, je deviens quelqu'un d'autre »⁴. Cette puissance et cette énergie qui poussent la narratrice en avant en quête de son idéal, lui confèrent une force surhumaine. Elle devient la femme « Zarathoustra »⁵ qui marche contre le vent du réel et du destin, contre le cours ordinaire de la vie voire du temps : « Mon corps se transforme en pure énergie

¹ Ibidem, p. 21.

² Ibidem, p. 87.

³ Ibidem, p. 88.

⁴ Ibidem, p. 86.

⁵ Ibidem, p. 89.

(...). Une force surhumaine s'empare de moi et je monte en ligne droite vers le soleil »¹.

Le suc de l'épreuve de l'ascension est d'atteindre le sommet du mont Fuji et d'assister à la naissance de l'astre qui émerge de l'obscurité pour faire propager sa lumière sur la vie et sur les hommes. Contrairement à Adam-Rinri qui est demeuré humain, Eve-Amélie, ayant acquis une force surhumaine, elle a grimpé le mont « dans l'ivresse »². Dans le mythe nothombien, contrairement à Eve, Adam n'est pas rentré au paradis symbolisé par la naissance du soleil, l'astre d'or, l'or qui présente le suc de cette expérience alchimique qui a métamorphosé le réel vil en matière paradisiaque. La narratrice affirme : « Rinri (...) tomba endormi. Je le secouai pour le réveiller, j'avais envie de sa compagnie : autant chatouiller un mort »³.

Le mythe de l'ascension nothombien n'exclut pas la présence d'autres personnages qui sont venus participer à cette « mythologie ». La naissance de l'astre du soleil auquel assiste ce grand nombre de gens se fait dans la solennité absolue :

Je me joignis au groupe. Les gens se tenaient debout et guettaient l'astre dans le silence le plus profond. Mon cœur commença à battre très fort. Aucun nuage dans le ciel d'été. Derrière nous, l'abîme du volcan mort.

Soudain, un fragment rouge apparut à l'horizon. Un frémissement parcourut l'assemblée muette. Ensuite, à une vitesse qui n'excluait pas la majesté, le disque entier sortit du néant et surplomba la plaine.

(...) En vérité, nous ne participions pas à une idéologie mais à une mythologie⁴.

Amélie Nothomb a réussi à lutter contre la laideur du réel par la beauté du mythe qui laisse exhiber ses désirs et ses fantasmes les plus secrets (le japon, l'enfance, la beauté, l'idéal, l'éternité). Si l'apogée du mont Fuji renvoie au paradis, son nadir renvoie à l'enfer du réel. La naissance de l'astre du sein de l'obscurité là où il ne tardera pas à choir fatalement s'affiche comme la métaphore des deux mythes nothombiens inextricables : la montée du soleil renvoie à l'ascension vers le paradis, la lumière, la beauté, l'idéal. Tandis que

¹ Ibidem, p. 89.

² Ibidem, p. 91.

³ Ibidem, p. 93.

⁴ Ibidem, p. 95.

son coucher évoque la chute dans l'enfer, l'obscurité, la laideur et l'obscénité. Il est un renvoi au mythe de l'éternel retour. L'astre d'or est irrémédiablement voué à la chute et à la mort, mais aussi à l'ascension et à la vie. Les moments paradisiaques se trouvent fatalement succédés par des instants infernaux. L'évocation du thème de la mort : « Derrière nous, l'abîme du volcan mort. » n'est pas gratuite. Le fantôme de la mort rôde autour des lieux de la naissance. Le lexème « mort » s'avère pourvu d'une dimension prémonitoire. Il annonce la mort – la chute – imminente.

Force est de constater que l'astre d'or – le soleil – renvoie également à la narratrice elle-même qui a acquis, de par son épreuve de l'ascension une identité zarathoustrienne. En fait, Zarathoustra est « celui à la lumière brillante », appelé aussi « Zoroastre » qui signifie « l'astre d'or ». Cette naissance est riche en emblèmes. Cette identité est anticipatrice ; elle annonce la naissance de l'écrivaine ; la naissance du soleil, du feu, de la lumière. Amélie Nothomb déclare : « j'étais le feu »¹. L'image du soleil qui naît de l'obscurité renvoie à la vocation de l'écrivain qui vient éclairer la voie des hommes : « je serais un flambeau humain »². La promenade dans la montagne est aussi une promenade dans les dédales intérieurs où la narratrice part à la quête de son propre *ego*. C'est la voie qui la mène vers elle-même ; vers le paradis du je qui met fin aux égarements existentiel et identitaire. Ainsi la narratrice assiste-elle finalement à sa propre naissance. La métaphore de la naissance du soleil renvoie à celle du je auctorial. La promenade est le théâtre du je ; il est une projection de l'expérience identitaire et heuristique effectuée dans l'intimité de l'acte de l'écriture.

Partant, le paradis réel, celui de l'enfance se trouve récupéré grâce à l'acte de l'écriture. Dans son « texte paradisiaque »³, Nothomb récupère son paradis de l'enfance. En fait, lors de l'acte de l'écriture, l'auteure se métamorphose en enfant : « J'écris quatre heures par jour, ça signifie que quatre heures par jour, je suis enfant »⁴.

La naissance de l'écrivain prend la dimension d'une « mythologie » à laquelle assistent les spectateurs lesquels

¹ Nothomb Amélie, *Le Sabotage amoureux*, Albin Michel, Paris, 1993, p. 53.

² Ibid., p. 32.

³ Barthes Roland, *Le Plaisir du texte*, Seuil, Paris, 2000, p. 17.

⁴ Nothomb Amélie, entretien cité in S. Lambert, *Les rencontres du mercredi*, Ancre rouge, Bruxelles, 1999, p. 25.

représentent les lecteurs que seul le texte puisse rassembler avec l'auteure. Etant marginalisée voire chosifiée par les autres Nippons dans *Stupeur et tremblements*, Amélie trouve la voie vers l'autre et vers elle-même grâce à l'acte de l'écriture : « Je me joigns au groupe ». La littérature réunit l'auteure et ses lecteurs ; ils regardent tous dans la même direction, celle de l'œuvre, de la lumière de la création littéraire : « Les gens se tenaient debout et guettaient l'astre dans le silence le plus profond ».

Force est de constater que le mythe s'avère un pré-texte ; le vrai mobile de l'auteure est l'écriture. Encore mieux, la vraie vie, celle qui est matérialisée par cette métaphore de l'Ascension et de la Chute est la littérature.

Le mythe de l'écrivain ou l'éternel retour

L'ascension passe davantage du côté du métaphorique lorsqu'elle se trouve pratiquée sous la neige. La présence de l'élémental confère une certaine virginité au site visité. C'est aussi la virginité des commencements. La neige renvoie à la page blanche encore vierge ; seule l'écriture redonne une deuxième voire une éternité de chances. L'acte de l'écriture se convertit lui-même en mythe. La page blanche se trouve enflée aux dimensions d'une montagne. La feuille devient elle-même cette montagne-Olympe où l'accès n'est permis qu'aux Dieux. En grim pant une montagne nippone, la tête de cette femme-Dieu « résonne d'hymnes non pas olympiques, mais olympiens »¹. Amélie redevient le « Dieu » qu'elle était enfant. Du coup, cette promenade se lit comme une mise en abyme de l'acte de l'écriture où l'auteure retrouve l'enfance et récupère son paradis perdu. La promenade dans la montagne est une promenade dans le texte. Le lecteur assiste à une projection gigantesque de la page blanche sur laquelle l'auteure se déplace pour tracer de ses pas l'histoire de son propre moi. La solitude favorise la rencontre avec soi : « Le silence me renvoya, intact, mon cri d'extase »². La con-quête du moi (de l'enfant) et du paradis perdu se fait sur la page même. A mesure de foncer dans le paysage blanc vierge, l'auteure s'approche de son je, et de son paradis-enfance. L'écriture ouvre un paradis antérieur. La blancheur de la page est mystérieuse, son silence est énigmatique. La page blanche de

¹ Nothomb Amélie, *Ni d'Eve ni d'Adam*, Albin Michel, Paris, 2007, p. 89.

² Ibidem, p. 129.

Nothomb prend des mesures gigantesques – c’est un « bouquin kilométrique » :

*La neige, premier papier de l’Histoire, sur lequel furent écrites tant de traces de pas, tant de poursuites sans merci, la neige qui fut donc le premier genre littéraire, immense livre à fleur de terre (...) sorte d’épopée géographique qui donnait au moindre signe une valeur d’énigme (...)*¹

Si le mythe de la chute est un destin, celui de l’ascension est un choix. L’épreuve devient plus difficile lorsque s’ajoute l’élément de la neige. Si la narratrice déclare : être « inaccessible » (NEA, p. 127) dans ce territoire et choisit de partir cette fois seule, c’est que le mythe de l’ascension prend de nouvelles perspectives et se trouve muni de nouveaux enjeux. L’ascension se fait cette fois dans l’univers des mots – de la littérature.

L’ascension se fait cette fois dans la contrition nécessaire pour la rencontre avec soi – avec le paradis du je. L’espace et même le temps vont se métamorphosant ; ils deviennent autres : « je traversai la forêt comme on foule un autre monde. L’exaltation avait remplacé la durée »². A mesure de foncer dans le paysage, la promenade acquiert une dimension symbolique. C’est un peu l’allégorie de l’auteure qui fonce dans la page blanche et finit par s’éloigner progressivement du réel. Il est certes un sentiment de « peur »³ de l’inconnu : « je quittai le village en direction du vide »⁴. Toutefois, l’aventure ne manque pas d’être réalisée dans l’« extase »⁵.

La nature cachée sous l’étoffe blanche est un texte énigmatique qui invite au décryptage. Cette promeneuse solitaire vient surprendre la nature dans son sommeil mystérieux. Ce site dissimulé derrière la blancheur de la neige excite le regard et l’appelle à déchirer la voile blanche pour découvrir l’univers qui gît au-dessous de cette blancheur silencieuse. On dirait que le texte existe désormais au-dessous de la page blanche ; l’écrivaine ne fait que gratter la page pour laisser surgir les mots et découvrir les secrets

¹ Nothomb Amélie, *Le Sabotage amoureux*, Albin Michel, Paris, 1993, pp. 156-157.

² Nothomb Amélie, *Ni d’Eve ni d’Adam*, Albin Michel, Paris, 2007, p. 129.

³ Ibidem, p. 128.

⁴ Ibidem, p. 128.

⁵ Ibidem, p. 129.

inhumés dans le silence mystérieux du paysage enneigé de la feuille-nature. Tout un paradis textuel finit par s'ériger sur la page blanche.

Cette aventure est textuelle. Elle renvoie à l'expérience de l'auteure dans l'univers textuel. La première rencontre avec la page blanche donne l'impression d'aller s'engager dans une voie « en direction du vide », vers l'inconnu, avec cette impression de commencer à franchir le seuil d' « un autre monde » – l'univers des mots. Le fait de commencer à avoir « peur » de cette aventure et de commencer à écouter cette voix qui avertit de l'inconnu : « le ciel rempli d'avertissements que je n'écoutai pas »¹, sont des indices qui annoncent l'engagement de l'auteure dans l'aventure littéraire et l'ascension progressive vers le paradis textuel.

Par la suite, cette aventure prend plus de risques. Une fois retenue au sein de son texte, et qu'elle se trouve incapable de se retirer, l'auteure se trouve piégée au sein de l'obscurité de la nuit. Les forces muettes de la nature se déchaînent et la tempête de menacer la vie de cette promeneuse désarmée. C'est le moment le plus tourbillonnant de l'œuvre. C'est là où la tempête textuelle s'empare de l'écrivaine et que la vie coïncide avec le texte. C'est là où le texte devient une vie à part entière ; la neige devient la vraie page et la nuit le vrai encre :

*Il faisait nuit noire et la blancheur de la neige
tourbillonnante ne se voyait pas, elle se percevait par les
autres sens : cela avait un toucher et un goût blancs, cela
sentait blanc, cela sonnait blanc².*

Absorbée par son texte, l'auteure le conçoit autrement. Il est approché par tous les sens excepté le regard : « la neige tourbillonnante ne se voyait pas, elle se percevait par les autres sens ». Dans l'ivresse de l'acte de l'écriture, l'auteure cesse de concevoir la feuille et l'encre dans leur matérialité ; elle les ressent – elle y vit.

La dernière étape de l'acte de l'écriture présente le zénith de l'extase. C'est lorsque l'écrivaine achève son texte et termine avec succès sa tâche. Elle atteint l'idéal figuré ici par la rencontre avec le mont Fuji. Cette rencontre résume le sentiment mythique éprouvé par l'écrivaine face à son œuvre achevée : « Le mont Fuji est là, devant

¹ Ibidem, p. 129.

² Ibidem, p. 132.

moi. Je tombe à genoux. (...) Je hurle, je pleure, que tu es immense, toi qui m'annonces la vie ! Que tu es beau ! »¹.

La dernière étape de l'acte de l'écriture est celle où l'auteure éprouve le comble de la jouissance mais le sentiment de peur revient de nouveau du moment où l'écrivaine va se retrouver de nouveau face au « vide ». La fin du texte implique le terme du séjour paradisiaque et la chute dans l'enfer du réel. Cette chute est de nouveau annoncée par le recours à l'image du soleil. L'astre qui va coucher implique la fin du séjour paradisiaque : « Le retour s'est déroulé trop vite (...). Je dévale à la vitesse de la lumière déclinante. (...). J'arrive au village en même temps que l'obscurité »². Si le temps s'était quasi annulé lors de l'acte de l'ascension, il se trouve, lors de la chute, accéléré. Cette chute se fait dans la déception. La solitude majestueuse du « Dieu » dans le paradis se trouve succédée par sa chute dans l'univers des humains.

Le texte de Nothomb, fondé sur un jeu intertextuel, semble abolir progressivement les frontières entre le champ du mythe et celui de la littérature laquelle finit par instrumentaliser ce mythe dans des variations ludiques en faveur du texte. C'est parce que le mythe possède sa propre logique, que ce langage indirect s'avère apte à jeter la lumière sur la dimension obscure d'une vie voire d'un je. Le mythe et la littérature s'avèrent deux univers qui ne cessent de se rejoindre et de se nourrir l'un de l'autre dans le roman autobiographique d'Amélie Nothomb :

*Le mythe faisant éclater les structures closes du texte littéraire et le texte offrant au mythe le lit de ses multiples métamorphoses. Interroger l'histoire de ces liens complexes et les raisons de cette liaison hors nature, c'est, d'une façon oblique, réfléchir sur la finalité de la littérature.*³

Conclusion

Eu égard à ce qui a été évoqué, fondatrice d'une vraie mythologie contemporaine, Amélie Nothomb se démarque par sa réécriture du mythe en le détournant et en le décalant de son sens

¹ Ibidem, p. 138

² Ibidem, p. 139.

³ Huet-Brichard Marie-Catherine, *Littérature et mythe*, Ed. Hachette, Coll. Contours Littéraires, Paris, 2001, p. 7.

originel. Ainsi permet-il de penser le présent. Cette auteure a effectué une adaptation moderne du mythe biblique en créant un Adam et une Eve modernes. Or, au-delà des deux mythes inextricables de la Chute et de l'Ascension nothombiens, il est un mythe qui prend naissance ; c'est celui de l'écrivain lequel s'avère condamné à l'ascension à l'apogée du paradis textuel afin de choir fatalement dans un réel infernal. Ainsi, le jeu de réflexion se double-t-il d'un jeu réflexif ; le recours au mythe conduit l'œuvre à s'interroger sur elle-même.

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

Corpus

Nothomb, Amélie, *Stupeur et Tremblements*, Albin Michel, Paris, 1999
Nothomb Amélie, *Ni d'Eve ni d'Adam*, Albin Michel, Paris, 2007

Sur l'œuvre nothombienne :

Amanieux Laureline, *Le récit Siamois, Identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, Albin Michel, Paris, 2009

Ouvrages généraux :

Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1984 (1957)

Barthes Roland, *Le Plaisir du texte*, Seuil, Paris, 2000

Blanchot Maurice, *Le livre à venir*, Gallimard, Paris, 1959

Cailliois Roger, *Les jeux et les hommes, Le masque et le vertige*, Gallimard, Collection Folio/Essais, Paris, 1967

Dällenbach Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Ed. du Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1977

Désordre du jeu, Poétiques ludiques, Etudes réunies et présentées par Jacques Berchtold, Christopher Lucken et Stefan Schoettke, Librairie Droz, Collection Recherches et rencontres, Genève, 1994

Fink Eugen, *Le jeu comme symbole du monde*, Edition originale Spiel Als Weltsymbol, 1960, pour la traduction, Les Editions de Minuit, Paris, 1966

Genette Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Seuil, coll. « Essais », Paris, 1982

Godeau Florence, *Les Désarrois du moi, « A la recherche du temps perdu » de M. Proust et « Der Mann ohne Eigenschaften » de R. Musil*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, Coll. Communicatio, 1995

Huet-Brichard Marie-Catherine, *Littérature et mythe*, Ed. Hachette, Coll. Contours Littéraires, Paris, 2001

La dimension mythique de la littérature contemporaine, Textes réunis et présentés par Ariane Eissen et Jean-Paul Engélibert, UFR Langues Littératures Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la société, Coll. La licorne, 2000

Le détour, Textes réunis et présentés par Liliane Louvel, UFR Langues Littératures Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, Coll. La Licorne, 2000

Le plaisir de l'intertexte, Formes et fonctions de l'intertextualité, Roman populaire, surréalisme, André Gide, Nouveau Roman, Raimund Theis ; Hans T. Siepe, Université de Duisburg, Ed. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris, Peter Lang, 1986 (1989)

Mauron Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la psychocritique*, Editions José Corti, Paris, 1963

Picard Michel, *La lecture comme jeu, Essai sur la littérature*, Les Editions de Minuit, Paris, 1986

Promenades et écriture, Sous la direction d'Alain Montandon, Clermont-Ferrand : Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Université Blaise Pascal, (Les Cahiers de recherches du CRLMC), 1996

Ricœur Paul, *La métaphore vive, L'ordre philosophique*, Editions du Seuil, Paris, 1975

**REFLETS ET INTERFÉRENCES MYTHIQUES DANS LE
TUNNEL DE ERNESTO SÁBATO**

**MYTHICAL PROJECTIONS AND MYTHICAL MIXTURE IN
ERNESTO SÁBATO'S THE TUNNEL¹**

**REFLEJOS E INTERFERENCIAS MITOLÓGICOS EN EL
TÚNEL DE ERNESTO SÁBATO**

Diana-Adriana LEFTER²

Résumé

Notre travail propose une approche mythanalytique du roman Le Tunnel de Ernesto Sábato. Nous proposons plus précisément de déceler et d'expliquer le fonctionnement des mythes de la solitude, de la bâtardise et du besoin de (se) manifester, caractéristiques incontournables du héros mythique et repérables dans les mythes de Narcisse et du Minotaure, considérant que ce sont ces deux mythes à être repérables, à travers les mythes, dans la construction du personnage masculin central du roman, le peintre Juan Pablo Castel.

Mots-clés : solitude, incommunication, représentation, Narcisse, le Minotaure

Abstract

Our paper is a mythanalytical approach of Ernesto Sábato's The Tunnel. Its aim is to find and explain the functioning of the myths of solitude, bastardy and need of self representation, essentials characteristics of the mythical hero and present in two important myths : the one of Narcissus and the one of the Minotaur, considering that these two myths are present, by means of myths, in the construction of the main character of the novel, the painter Juan Pablo Castel.

Keywords : solitude, incommunication, representation, Narcissus, the Minotaur

Resumen

Nuestra ponencia plantea un enfoque mítico analítico de la novela El túnel de Ernesto Sábato. Más precisamente, intentamos descubrir y explicar el funcionamiento de las mitemas de la soledad, del bastardo y de la necesidad de manifestar(se), características inevitables del héroe mítico, detectables en los mitos de Narciso y del Minotauro. Opinamos que estos dos mitos pueden ser

¹ Il y a deux traductions en anglais de ce roman de Ernesto Sábato: *The Outsider* (1950), dans la traduction de Harriet de Onis et *The Tunnel* (1988) dans la version de Margaret Sayers Peden.

² diana_lefter@hotmail.com, Université de Pitesti, Roumanie.

descubiertos por las mitemas representativas, en la construcción del personaje masculino central de la novela, el pintor Juan Pablo Castel.

Palabras clave : soledad, incomunicación, cuerpo, representación, Narciso, el Minotauro

Le Tunnel de Sábato est un court roman illustratif pour l'existentialisme de l'auteur, un roman très « européen » dans la thématique et dans le style, comme bien le remarquait Roger Bastide¹ et aussi, selon le même critique, « le drame de la solitude »² :

*Sábato nous décrit la solitude d'un homme qui n'a pas été complètement socialisé, qui est tout de même resté, dans la grande ville, le petit-fils de ces gauchos perdus dans l'isolement des vastes étendues d'herbes, face à l'infini de la plaine.*³

En partant de ce constat, il serait très intéressant de proposer une approche mythanalitique de ce roman, à savoir y chercher et déceler les mythes de la solitude et de l'incommunication, caractéristiques incontournables du héros existentialiste, isolé et étranger (référence inévitable à Camus) du monde environnant. Nous posons déjà que ces mythes sont incontournables des mythes de Narcisse et du Minotaure⁴. Nous proposons donc de chercher ces mythes dans le roman de Sábato, en cherchant de focaliser surtout la relation masculin-féminin.

Nous rappelons, pour commencer, cette histoire citadine, construite « selon les lois de la tragédie »⁵. Lors d'un vernissage, le

¹ Bastide, Roger, *Sous la croix du Sud: l'Amérique latine dans le miroir de sa littérature* in « Annales : Economie, Société, Civilisations », no. 1/1958, p. 45.

² Ibidem, p. 45.

³ Ibidem, p. 45.

⁴ Nous préférons ici parler du mythe du Minotaure et nous allons expliquer plus loin notre choix, basé sur la position théorique de Pierre Brunel : *Une position culturaliste stricte [...] ne s'interdira pas de parler [...] des mythes du labyrinthe, chacun de ces mythes étant ultérieurement enracinés et tous pouvant faire apparaître un archétype commun. Cet archétype commun ne sera pas le mythe de Narcisse, mais la transformation de l'homme en une autre espèce, et même dans un autre règne.* (Brunel, Pierre, *Thématologie et littérature comparée* in « exemplaire, Revista de literatura comparada », no. 1/1997, p. 5.

⁵ *Tout se passe comme si Juan Pablo Castel était condamné à devoir subir, tout au long de son existence et, pour en jouir, un tête-à-tête infernal, sans qu'aucune*

peintre Juan Pablo Castel aperçoit une femme mystérieuse qui regarde comme envoûtée une de ses peintures, *Maternidad*, présentant une femme regardant un enfant jouer et une fenêtre ouverte sur la mer. Cette femme devient une vraie obsession pour Castel, qui la perd de vue le jour du salon et qui la cherche, désespérément, par la suite, dans le dédale citadin de Buenos Aires, imaginant des possibles scènes de rencontre. Il réussit finalement à la rencontrer, comme par hasard, devant l'édifice de la compagnie T, mais leur communication s'avère lacunaire et difficile. Leurs rencontres se multiplient, par la suite, et le peintre Castel est de plus en plus en proie à une passion malade pour cette femme, María Irribarne Hunter. Dans le désespoir ardent de s'emparer de cette femme, qui semble lui échapper à tout moment, Castel l'appelle au téléphone et ses doutes redoublent en entendant le ton officiel et hésitant de la femme. Pour Castel, le mystère et l'angoisse vont croissant lorsque María termine abruptement la conversation.

Ne réussissant pas à la joindre au téléphone le lendemain, Castel se rend chez María et y découvre que la femme qu'il aimait passionnément est mariée avec un monsieur plus âgé qu'elle et aveugle, Allende. De plus, elle avait quitté la ville pour se rendre à la ferme de son cousin Hunter. La jalousie de Castel, provoquée par les mystères, les hésitations et les mots incertains de María le pousse à soupçonner une relation amoureuse entre la femme et son cousin.

Cette jalousie extrême le fait plonger dans un état presque cataleptique, où les rêves étranges se mêlent à une réalité d'ivresse et de débauche sexuelle. Rongé par les doutes, Castel se rend lui aussi à la ferme, où il ne réussit pas à voir María, mais rencontre Hunter et une femme assez étrange, Mimí. Pourtant, ce voyage et l'approche de Hunter ne fait qu'accroître ses doutes, sa rage, sa jalousie, de manière que, une fois rentré chez soi, il écrit une lettre virulente à María, l'accusant d'immoralité. Il met la lettre à la poste, dans un accès de rage mais, regrettant immédiatement son excès, il essaie de retirer la lettre du circuit, ce qui s'avère impossible. Comme il ne réussit à communiquer avec María ni au téléphone, il menace avec le suicide.

Loin de María, réfugiée de nouveau à la ferme, Castel, enragé, détruit la *Maternidad* et s'en va furibond à la ferme où, de loin, observe María et Hunter. Soupçonnant une malade liaison

possibilité ne lui soit offerte de se libérer de sa prison invisible. (Asensio, Juan, *Ernesto Sábato, le dernier écrivain?* In « Etudes », no. 12/2011, p. 658).

amoureuse dans les deux et au comble de la jalousie, le soir, Castel entre dans la chambre de María et la poignarde avec fureur. Immédiatement après, il fuit à Buenos Aires où rend visite à Allende pour l'informer de son crime. Par la suite, il se rend à la police, en confessant son crime, sans essayer d'échapper à la punition. DE là, il apprend le suicide de Allende.

Dans *Heterodoxia*¹, Sábato explique la genèse de son *Tunnel* et surtout les avatars du personnage principal. Issu de l'idée initiale de la solitude d'un artiste qui devient fou pour ne pas réussir à communiquer, le roman aboutit à une histoire où le sexe et le crime acquièrent un poids important, non pas sans raison, mais pour représenter l'idée métaphysique de la solitude :

*Las ideas metafísicas se convierten así en problemas psicológicos, la soledad metafísica se transforma en el aislamiento de un hombre concreto en una ciudad concreta, la desesperación metafísica se transforma en celos, y el cuento que parecía destinado a ilustrar un problema metafísico se convierte en una novela de pasión y de crimen. Castel trata de apoderarse de la realidad-mujer mediante el sexo.*²

Selon nous, le personnage du peintre Castel est construit d'après le modèle du héros mythique, dont les principales caractéristiques sont *la solitude* – d'où l'impossibilité de communication ou l'incommunication –, *la bâtardise* et *le besoin de (se) représenter/manifester*, tout dans une relation particulière avec le féminin – le plus souvent passion malade, obsession, adversité.

Il devient donc clair que, pour suivre le trajet de Castel, qui est pour nous la projection et l'actualisation du héros mythique, il faut suivre essentiellement l'évolution de sa relation avec la femme qui déclenche son obsession, María Irribarne. C'est dans la relation avec cette femme que s'actualisent la solitude³, la bâtardise⁴ et le besoin de

¹ Sábato, Ernesto, *Heterodoxia*, édition électronique disponible en ligne dans la bibliothèque virtuelle de l'Université Rafael Landívar, Guatemala. <http://www.url.edu.gt/PortalBiblioteca/>

² Ibidem., p. 38.

³ El Túnel es el drama de la soledad, de la incomunicación. (Neyra, Joaquín, *Ernesto Sábato*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1973, p. 74).

⁴ *La bâtardise se manifeste par le désir ardu du héros de s'affirmer, y compris par la violence, pour instaurer un nouvel ordre.* (Lefter, Diana-Adriana, *Du Mythe au moi*, Editura Universitatii din Bucuresti, Bucuresti, 2007, p. 49).

(se) représenter/manifester du héros¹, tous des mythes constitutifs des mythes de Narcisse et du Minotaure. Le besoin de (se) manifester / représenter est définitoire pour la personnalité de Castel ; c'est d'ailleurs l'une des possibles issues de la solitude.

La première phrase du texte, « Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, en pintor que mató a María Irribarne »² définit a posteriori – car la narration, assumée à la première personne est une rétrospective – la personnalité et le trajet de Castel : il est artiste, a accompli une action interdite – le meurtre – et se trouve dans une relation définitoire avec le féminin. La place fondamentale, décisive et déterminante de María dans la destinée de Castel est éclaircie juste après, dans le même discours-confession du peintre :

*[...] aunque no me hago muchas ilusiones acerca de la humanidad en general [...] me anima la débil esperanza de que alguna persona llegue a entenderme. AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA. [...] Existió una persona que podría entenderme. Pero fue, precisamente, la persona que maté.*³

Cette relation de Juan Pablo et María pourrait ainsi être considérée comme une actualisation de la relation Narcisse – Echo. Castel-Narcisse, l'artiste solitaire, incompris et en proie à l'incommunication, trouve dans María-Echo le seul réceptacle de son expression/manifestation artistique ; elle n'y répond presque jamais, dans un processus où la communication / la spéculation échoue(nt), faisant place à la solitude du héros-artiste.

La quête incessante et désespérée de Castel, son obsession de retrouver María dans le dédale urbain de Buenos Aires est en effet son essai d'échapper à la solitude et de retrouver son Echo, l'être féminin qui pourrait le comprendre, lui répondre, donnant ainsi sens à sa manifestation artistique. María-Echo devient pour Castel-Narcisse une nécessité, un besoin, le réceptacle à la fois naïf et instruit de son message artistique. Lors d'une de leurs premières conversations,

¹ [...] le héros ne doit même pas penser à son salut. Il est volontairement et fatalement dévoué, jusqu'à la damnation, pour les autres, pour manifester. (Gide, André, *Journal* in « Œuvres complètes », NRF Gallimard, Paris, 1933, p. 18).

² Sábato, Ernesto, *El Túnel*, édition électronique disponible en ligne dans la bibliothèque virtuelle de l'Université Rafael Landívar, Guatemala, p. 4. <http://www.url.edu.gt/PortalBiblioteca/>

³ Ibidem, p. 5.

Castel répète d'ailleurs à María son besoin d'elle, un besoin inexplicable :

—*Necesito mucho de usted – repetí. No respondió: seguía mirando el árbol.*

—*¿Por qué no habla? – le pregunté. Sin dejar de mirar el árbol, contestó:*

—*Yo no soy nadie. Usted es un gran artista. No veo para qué me puede necesitar.*

Le grité brutalmente:

—*¡Le digo que la necesito! ¿Me entiende? Siempre mirando el árbol, musitó:*

—*¿Para qué?*

No respondí en el instante. Dejé su brazo y quedé pensativo. ¿Para qué, en efecto? Hasta ese momento no me había hecho con claridad la pregunta y más bien había obedecido a una especie de instinto. Con una ramita comencé a trazar dibujos geométricos en la tierra.

—*No sé – murmuré al cabo de un buen rato –. Todavía no lo sé.¹*

Ce besoin inexplicable s'éclaircit chemin faisant et Castel en trouve le sens : María est son double réceptif parfait, celle qui avait compris de la même manière que lui la « escena de la ventana », le leitmotiv de sa création :

Respondí con firmeza:

—*Usted piensa como yo.*

—*¿Y qué es lo que piensa usted?*

—*No sé, tampoco podría responder a esa pregunta.*

Mejor podría decirle que usted siente como yo. Usted miraba aquella escena como la habría podido mirar yo en su lugar. No sé qué piensa y tampoco sé lo que pienso yo, pero sé que piensa como yo.²

« La escena de la ventana », vécue ou rappelée représente un vrai fil conducteur de la relation de Juan Pablo Castel et María. Elle est le premier point de rencontre de leurs regards et continue à ponctuer, lorsqu'elle est évoquée, la relation des deux. Ainsi, elle est présente dans les moments clés de la relation : la rencontre³,

¹ Sábato, Ernesto, *El Túnel*, édition citée, pp. 16-17

² Ibidem, p. 17.

³ *Una muchacha desconocida estuvo mucho tiempo delante de mi cuadro sin dar importancia, en apariencia, a la gran mujer en primer plano, la mujer que miraba jugar al niño. En cambio, miró fijamente la escena de la ventana y mientras lo*

l'installation de l'obsession charnelle¹, l'obsession du créateur², la projection d'un moi idéal³, la claustration punitive.⁴

Il devient clair que la «escena de la ventana», élément récurrent dans la vie et dans le vécu de Castel, représente pour María aussi un point d'encrage, de rencontre entre les deux :

—Esa escena de la playa me da miedo – agregué después de un largo rato—, aunque sé que es algo más profundo. No, más bien quiero decir que me representa más

hacia tuve la seguridad de que estaba aislada del mundo entero; no vio ni oyó a la gente que pasaba o se detenía frente a mi tela. [...] Fue como si la pequeña escena de la ventana empezara a crecer y a invadir toda la tela y toda mi obra. (Ibidem, p. 6)

¹ *Lo importante, lo verdaderamente importante, era que recordaba la escena de la ventana: "La recordaba constantemente." Estaba contento, me hallaba capaz de grandes cosas y solamente me reprochaba el haber perdido el control al pie del ascensor y ahora, otra vez, al correr como un loco detrás de ella, cuando era evidente que podría verla en cualquier momento en la oficina. (Ibidem, p. 12)*

² *Volví a dibujar con la ramita y seguí haciendo un gran esfuerzo mental. Al cabo de un tiempo, agregué:*

—Por lo pronto sé que es algo vinculado a la escena de la ventana: usted ha sido la única persona que le ha dado importancia.

—Yo no soy crítico de arte – murmuró. Me enfurecí y grité:

—¡No me hable de esos cretinos!

Me callé un momento y pensé, tratando de ver claro. Después agregué:

—Podría decirse que toda mi obra anterior es más superficial.

—¿Qué obra anterior?

—La anterior a la ventana.

Me concentré nuevamente y luego dije:

—No, no es eso exactamente, no es eso. No es que fuera más superficial.

¿Qué era, verdaderamente? Nunca, hasta ese momento, me había puesto a pensar en este problema; ahora me daba cuenta hasta qué punto había pintado la escena de la ventana como un sonámbulo. (Ibidem, pp. 17-18) ;

(No sé si dije que, desde la escena de la ventana, mi pintura se fue transformando paulatinamente: era como si los seres y cosas de mi antigua pintura hubieran sufrido un cataclismo cósmico. [...]) (Ibidem, p. 56)

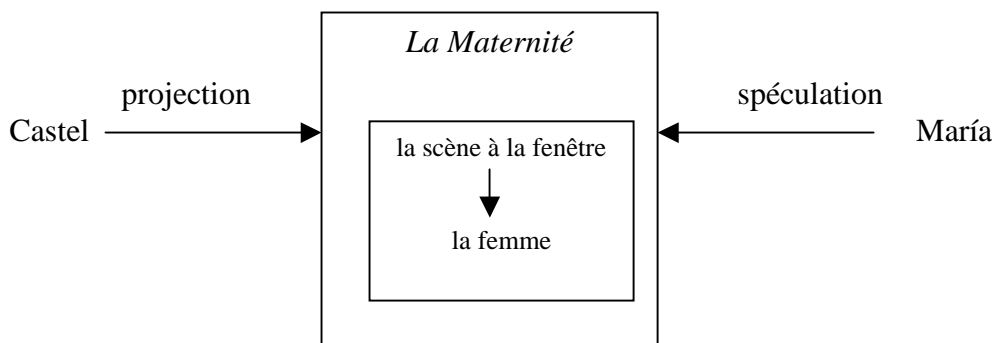
³ *Después de un tiempo, agregó:*

—A veces me parece como si esta escena la hubiéramos vivido siempre juntos. Cuando vi aquella mujer solitaria de tu ventana, sentí que eras como yo y que también buscabas ciegamente a alguien, una especie de interlocutor mudo. Desde aquel día pensé constantemente en vos, te soñé muchas veces acá, en este mismo lugar donde he pasado tantas horas de mi vida. Un día hasta pensé en buscarte y confesártelo. (Ibidem, p. 48)

⁴ *Al menos puedo pintar, aunque sospecho que los médicos se ríen a mis espaldas, como sospecho que se rieron durante el proceso cuando mencioné la escena de la ventana. (Ibidem, p. 65)*

*profundamente a mí... Eso es. No es un mensaje claro, todavía, no, pero me representa profundamente a mí.*¹

Le tableau



Si pour Castel *La Maternité*, surtout la scène de la fenêtre est la projection de son moi le plus profond, pour María, c'est la spéculation d'une possible réalité, d'une possible vérité :

—¿Y usted cree que esa escena es verdadera? —
pregunté. Casi con dureza, afirmó:
—Claro que es verdadera.²

María regarde le tableau et s'y mire / regarde : c'est le premier niveau de spéculation. María projète ses désirs dans la femme du tableau, en y cherchant son moi idéal. Plus loin, la femme du tableau (se) regarde, devant la mer, actualisation évidente de l'élément aquatique, incontournable du mythe de Narcisse : c'est le deuxième niveau de spéculation.

A un niveau supérieur, dans ce processus du regard et de spéculation, María passe outre le monde contingent, plonge elle-même dans l'attraction de la mer figurée dans le tableau et s'intègre, virtuellement, dans le paysage aquatique de la *Maternité*.

La scène de la fenêtre représente pour les deux l'expression du désespoir³. Pour Castel, c'est la recherche désespérée de la figure maternelle qui puisse faire écho à ses pensées et à ses sentiments les

¹ Ibidem, p. 18.

² Ibidem, p. 18.

³ *Oí que ella decía:*

—¿Un mensaje de desesperanza, quizá? La miré ansiosamente:

—Sí —respondí—, me parece que un mensaje de desesperanza. ¿Ve cómo usted sentía como yo? Después de un momento, preguntó:

—¿Y le parece elogiabile un mensaje de desesperanza?(Ibidem, p. 18)

plus profonds. Pour lui, la mer que la femme de la fenêtre regarde, c'est le symbole de la maternité. Par contre, pour María, la même scène est la projection de ses désirs féminins d'indépendance ; ainsi, pour elle, la mer représente l'infini de la liberté.

Pourtant, si pour Castel le tableau représente la projection d'un désir – celui de trouver l'amour féminin total, qui ne peut être que celui maternel¹, pour María, il est projection d'une réalité, elle s'y retrouve, dans sa quête devant la mer, tel qu'elle l'avoue dans la lettre envoyée par María à Castel, après l'une de ses mystérieuses évasions :

He pasado tres días extraños: el mar, la playa, los caminos me fueron rayendo recuerdos de otros tiempos. No sólo imágenes: también voces, gritos y largos silencios de otros días. Es curioso, pero vivir consiste en construir futuros recuerdos; ahora mismo, aquí frente al mar, sé que estoy preparando recuerdos minuciosos, que alguna vez me traerán la melancolía y la desesperanza. El mar está ahí, permanente y rabioso. Mi llanto de entonces, inútil; también inútiles mis esperas en la playa solitaria, mirando tenazmente al mar. ¿Has adivinado y pintado este recuerdo mío o has pintado el recuerdo de muchos seres como vos y yo? Pero ahora tu figura se interpone: estás entre el mar y yo. Mis ojos encuentran tus ojos. Estás quieto y un poco desconsolado, me miras como pidiendo ayuda.

MARÍA²

Cette convergence des regards de Castel et de María vers « la scène de la fenêtre » produit un glissement dans la perception de Castel : il associe María à la fois avec la figure de la femme incarnant le désir charnel et avec la figure de la mère, ce qui rappelle le mythe d'Œdipe. La recherche de la femme, suite à une pulsion charnelle, mais aussi intellectuelle – extrinsèque, celle-ci au mythe classique d'Œdipe – est une projection de la passion incestueuse pour la mère. Cette fois, le désir charnel et de possession ne se manifeste pas par rapport à la mère, mais par rapport à une femme qui incarne, à une première vue, la maternité.

¹ *Pero arriba, a la izquierda, a través de una ventanita, se veía una escena pequeña y remota: una playa solitaria y una mujer que miraba el mar. Era una mujer que miraba como esperando algo, quizá algún llamado apagado y distante. La escena sugería, en mi opinión, una soledad ansiosa y absoluta.* (Ibidem, p. 6)

² Ibidem, p. 27.

Si désirant María et la possédant ensuite équivaut au désir œdipien pour la mère, le sacrifice devient incontournable pour expier le pêché. Contrairement à la version classique du mythe d'Œdipe, où le héros incestueux décide sa propre immolation, ici, c'est l'objet du désir – María – qui subit l'immolation, une double immolation à valeur rituelle : Premièrement, la destruction du tableau, actualisation d'une première pulsion purificatrice et de vengeance, ne réussit pas à effacer le désir. Ensuite, le meurtre sanguinaire de la femme, qui s'y offre sans opposition, assouvit le désir de Castel et, en détruisant la femme à laquelle il était lié, le replace dans le statut de bâtard :

Entonces, llorando, le clavé el cuchillo en el pecho. Ella apretó las mandíbulas y cerró los ojos y cuando yo saqué el cuchillo chorreante de sangre, los abrió con esfuerzo y me miró con una mirada dolorosa y humilde. Un súbito furor fortaleció mi alma y clavé muchas veces el cuchillo en su pecho y en su vientre.¹

La scène du meurtre, lorsque María est poignarder dans la poitrine et dans le ventre, équivaut à une ultime violation et à la possession définitive de la femme. La pénétration de la poitrine renvoie au meurtre de l'amante, tandis que celui du ventre, au meurtre de la mère :

Por fin, cuando el protagonista mata a su amante, realiza un último intento de apoderarse de ella, de fijarla para toda la eternidad.²

Juan Pablo Castel avait commencé à chercher María dans le dédale urbain de Buenos Aires après l'avoir observée envoûtée par « la escena de la ventana ». Comme nous l'avons dit, cette scène représentera, après cette première rencontre, un vrai fil conducteur pour Juan Pablo, un fil qu'il suit pour (re)trouver la femme de sa passion, cette femme qui se transforme dans l'obsession de l'homme est de l'artiste à la fois. María devient ainsi le Minotaure de Juan Pablo.

María est le Minotaure car elle est l'objet de la pulsion charnelle de Juan Pablo, dissimulée, cachée dans le dédale urbain moderne. Pour la María-Minotaure, Juan Pablo est Thésée qui doit la

¹ Ibidem, p. 65.

² Sábato, Ernesto, *Heterodoxia*, p. 33.

dompter, la vaincre, mais il y échoue car le fil qu'il suit le porte sur des chemins trompeurs. A proprement parler, il tue la María-Minotaure, mais il n'écarte ni la pulsion, ni l'angoisse. Il ne réussit pas à passer outre, car il n'élimine pas le monstre que la femme représentait pour lui : la passion malade. En tuant le corps de la femme qui abritait le monstre, Juan Pablo se l'approprie et se transforme lui-même en Minotaure, mi-homme, mi-animal – car tueur, il aura accompli un acte inhumain. Ainsi, l'aveu du crime devient pour Juan Pablo sa propre descente dans le Labyrinthe, dans un labyrinthe intérieur cette fois, celui de sa propre conscience et de sa mémoire, pour essayer de trouver, à l'aide du processus de remémoration qui devient son seul fil conducteur, le Minotaure qu'il abrite.

Texte de référence

Sábato, Ernesto, *El Túnel*, édition électronique disponible en ligne dans la bibliothèque virtuelle de l'Université Rafael Landívar, Guatemala, <http://www.url.edu.gt/PortalBiblioteca/>

Bibliographie

Asensio, Juan, *Ernesto Sábato, le dernier écrivain?* in « Études », no.12/2011, pp. 653-663

Bastide, Roger, *Sous la croix du Sud: l'Amérique latine dans le miroir de sa littérature* in « Annales : Economie, Société, Civilisations », no. 1/1958

Braga, Corin, Ernesto Sábato, *Orbire și incest* in « Phantasma », édition électronique, en ligne sur <http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/?p=1004>

Brunel, Pierre, *Thématologie et littérature comparée* in « exemplaire, Revista de literatura comparada », no. 1/1997

Escomel, Gloria, *Sábato, fantasmes et fantômes* in « Liberté », vol. 21, no 4-5, (124-125) 1979, pp. 257-262

Fuss, Albert, « *El túnel* », *universo de incomunicación* in « Cuadernos Hispanoamericanos », núm. 391-393 (enero-marzo 1983), pp.324-339, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana

Gide, André, *Journal* in « Œuvres complètes », NRF Gallimard, Paris, 1933

Lefter, Diana-Adriana, *Du Mythe au moi*, Editura Universitatii din Bucuresti, Bucuresti, 2007

Neyra, Joaquín, *Ernesto Sábato*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1973

Sábato, Ernesto, *Heterodoxia*, édition électronique disponible en ligne dans la bibliothèque virtuelle de l'Université Rafael Landívar, Guatemala. <http://www.url.edu.gt/PortalBiblioteca/>

**LA RÉFUTATION DE L'ODYSSÉE ET DES VALEURS
MYTHIQUES DANS LE ROMAN FRANÇAIS DU XX^e SIÈCLE**

**REFUTATION OF THE ODYSSEY AND THE MYTHICAL
VALUES IN THE FRENCH NOVEL OF THE 20TH CENTURY**

**EL RECHAZO DE LA ODISEA Y DE LOS VALORES MÍTICOS
EN LA NOVELA FRANCESA DEL SIGLO XX**

Dora LEONTARIDOU¹

Résumé:

Trois écrivains français du XX^e siècle, Emile Gebhart, Jean Giraudoux et Jean Giono entreprennent trois réécritures respectivement du voyage mythique d'Ulysse. Les réécritures mettent en cause tant les valeurs mythiques que la véracité des événements racontés dans les hypotextes antiques. Ces nouveaux regards sont éventuellement causés par les apports venant du changement des conditions sociales les droits accordés aux peuples et aux femmes, mais aussi le changement des mentalités quant aux valeurs héroïques, qui, au XX^e siècle ne sont plus valables.

Mots-clés : Roman français, XX siècle, mythe, Ulysse, intertextualité

Abstarct

Three french writers of the 20th century, EmileGebhart, Jean Giraudoux and Jean Giono create three rewritings respectively of Ulysses mythical journey. The modern novels reconsider the mythical values as well as the veracity of the events told in the ancient hypotexts. These new aspects might have caused by the change of the social conditions with rights granted to the people and women, but also the change of mentalities as for the heroic values, which, in the 20th century are not valid any more.

Keywords : french novel, 20th century, myth, Ulysses, intertextuality

Resumen

Tres escritores franceses del siglo XX, Emile Gebhart, Jean Giraudoux y Jean Giono empiezan individualmente tres reescrituras del legendario viaje de Ulises. Las reescrituras implican tanto los valores míticos como la veracidad de los hechos narrados en los antiguos hipotextos. Estas nuevas miradas son posiblemente causadas por las contribuciones de los cambios en las condiciones sociales de los derechos concedidos a los pueblos y a las mujeres, pero también

¹ dora@leontaridou.eu, Université Ouverte Hellénique, Grèce.

por el cambio de mentalidad acerca de los valores heroicos, que en el siglo XX ya no son válidos.

Palabras clave: novela francesa, siglo XX, mito, Ulysse, intertextualidad

Le mythe d'Ulysse fascine l'imagination de l'humanité depuis sa naissance. Tout au long des siècles les écrivains s'inspirent sans cesse de ce personnage pour raconter ses aventures fabuleuses. Or, dans le roman français du XXe siècle apparaissent des réécritures qui procèdent plutôt à la deshéroïsation des personnages surtout d'Ulysse. Trois écrivains, Emile Gebhart, Jean Giraudoux et Jean Giono, racontent de nouveau le voyage mythique, mais en contestant les sources qui les mettent sous un angle critique scrupuleux. Ces relectures conduisent à de nouveaux épisodes évidemment inventés et le mythe est relu sous la lumière du XXe siècle. Il donc est intéressant de suivre comment le canevas mythique est transformé et de considérer les causes des choix nouveaux. Ce nouveau parcours est probablement nourri des progrès de la psychanalyse et de l'évolution des conditions sociales que le XXe a engendré. Dans cet article nous examinerons comment le regard critique sur les points cruciaux conteste et finalement réfute les aventures présumées et même les capacités du personnage mythique.

Le renversement des données mythiques

Juste au début du XXe siècle, Emile Gebhart publie un roman en sorte de suite de l'Odyssée, intitulée *Les aventures du divin Ulysse*¹. Emile Gebhart fut Professeur de l'Université et auteur de plusieurs ouvrages. Il est né à Nancy en 1839, il fit ses études au lycée de Nancy et ensuite il fut accueilli à l'École Française d'Athènes. Il est évident que ces études l'orientent vers l'Antiquité, sur laquelle il publia plusieurs ouvrages comme *Histoire du sentiment poétique de la nature dans l'Antiquité grecque et romaine* (1860), *Essai sur la peinture de genre dans l'Antiquité* (1869), *D'Ulysse à Panurge, contes héroï-comiques* (1902), et évidemment *Les aventures du divin Ulysse*. À son retour, il enseigna au lycée et puis il prit la chaire de littérature étrangère à Nancy. Par la suite, il reçut la chaire de littérature méridionale à la Faculté des lettres de la Sorbonne. En 1895, il fut élu à l'Académie des Sciences Politiques, et

¹ Gebhart, Emile, *Les aventures du divin Ulysse*, dans *Contes héroï-comiques*, Paris, Hachette 1908, (prem. éd. 1902), pp. 1-148.

en 1905, à l'Académie Française. Ses domaines de recherches furent l'Antiquité grecque et la Renaissance italienne sur laquelle consacra aussi plusieurs ouvrages comme *De l'Italie, essais de critique et d'histoire* (1876), *Rabelais, la Renaissance et la Réforme* (1877), *Les Origines de la Renaissance en Italie* (1879), *Études méridionales, La Renaissance italienne et la philosophie de l'histoire* (1887), *Conteurs florentins au Moyen-Âge* (1901), *Un pape de l'époque de la Renaissance, Jules II* (1904). Il est mort en 1908 à Paris.

L'intrigue des *Les aventures du divin Ulysse* raconte les aventures que le héros vit après son nouveau départ de l'Ithaque. Une fois revenu à Ithaque, Ulysse, accablé par la misère de la quotidienneté décide de repartir. L'arrière hypotexte de ce roman pourrait être *La Télégonie*, une épopée antique qui date du VI^e siècle, -postérieure de deux siècles à l'Iliade et d'un siècle à l'*Odyssée*- qui racontait les aventures qu'Ulysse a eues après son retour à Ithaque. *Les Aventures* qui traitent justement ce sujet continuent en quelque sorte le texte de l'*Odyssée*. Ce type de réécriture constitue l'opération de la continuation selon Genette. La continuation est une forme d'imitation qui consiste à continuer l'œuvre d'un auteur dans une autre œuvre par un autre auteur¹. La *Télégonie* est une épopée du cycle troyen, qui fut attribuée à Eugammon de Cyrène et elle est aujourd'hui perdue. Nos connaissances proviennent d'un résumé des épopées antiques intitulé *Chrestomathie*² que le grammairien Proklos en a fait au II^e siècle³. Photios, patriarche de Constantinople du IX^e siècle, a conservé ce résumé dans sa *Bibliothèque*⁴. Cependant les aventures racontées dans l'épopée antique sont tout à fait différentes au contenu du récit des *Aventures* de Gebhart. Il ne s'agit nullement d'une relecture de l'hypotexte antique, de ce qui en reste au moins- mais une réécriture d'inspiration entièrement libre. Dans le texte français, le roi d'Ithaque est rentré enfin sur son île, mais son retour et son séjour à Ithaque, tant attendu, ne le rend pas heureux. Le

¹ Sur la notion et la pratique de l'opération de la continuation selon Genette, voir Genette Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992, p. 222-291, surtout p. 244 et suiv.

² *Χρηστομάθεια* ayant comme explication "connaissance utile".

³ Allen, Thomas, W., *Homer, The origins and the transmission*, Oxford, Clarendon Press, 1969, p.51. Certains attribuent toutefois cette œuvre au philosophe Proclus qui est du Ve siècle.

⁴ Burgess, Jonathan, S., *The tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 2001, p.12.

lecteur apprend d'une part la nostalgie qu'Ulysse ressentait tout au long de son voyage :

Cet homme qui, tant de fois, au cours de ses aventures avait souhaité de revoir la fumée bleuâtre monter lentement, à l'heure du crépuscule des toits de la rocheuse Ithaque, languissait dans l'ombre de son foyer domestique.¹

Mais d'autre part, il meurt d'ennui. La sagesse de son fils Télémaque le rend ennuyeux aux yeux de son père aventureux. Les rôles sont renversés. C'est le fils qui conseille le père. Ce trait du caractère de Télémaque est insupportable pour Ulysse.

Télémaque, trop candide et trop pur, lassait et irritait Ulysse. L'adolescent triste qu'Athéna avait formé à la sagesse semblait vraiment trop vertueux. Le fils accablait son père de maximes austères et de bons conseils².

Egalement, la douce et sage figure de la Pénélope homérique est transformée à une femme difficile à vivre. L'écho des légendes fabuleuses est annulé par le récit de leur quotidienneté. La femme légendaire dont la fidélité et la dignité furent exemplaires pendant les siècles, est abaissée au niveau d'une femme jalouse et râleuse qui demande sans cesse à Ulysse de lui révéler tous les détails de son voyage.

Sa curiosité n'était point bienveillante. Elle jugeait ridicule l'invention du cheval de Troie et haussait les épaules quand son mari rappelait ses exploits dans l'ancre du Cyclope. Elle calculait fiévreusement l'emploi de ces dix années de vagabondage après la chute de Priam. Il avait beau mentir, imaginer des accidents sans nombre et de mauvais tours de Poséidon pour expliquer l'inexplicable retard, Pénélope l'interrompait brusquement : « Dix ans, c'est neuf années de trop pour une route que, la première fois, les Grecs avaient parcourue en trois mois³.

Qui plus est, Ulysse ressent des remords pour la mort d'Astyanax, le jeune fils d'Hector qu'il avait jadis précipité des

¹ Gebhart, Emile, *Les aventures du divin Ulysse*, op.cit., p. 1-2.

² *Ibid.*, p. 2.

³ *Ibid.*, p. 3.

remparts de Troie lors du sac de la ville. Sur cet événement il avoue à son serviteur Eumée: « Il est heureux, celui-ci, [soupira Ulysse,] car il échappe au regard des Dieux !¹ » Cette phrase écho du fameux poème de Du Bellay² constitue aussi sa réfutation. Car, dans la réécriture, comme il est évident, le roi d'Ithaque, après son retour, n'est pas du tout heureux, tout au contraire. Quand un jour Ménélas arrive sur Ithaque – chemin faisant pour retrouver Hélène qui elle lui aurait échappé lors du sac de Troie – donne à Ulysse l'occasion de fuir. Il décide d'accompagner Ménélas et d'aller à Troie, où il compte faire des libations pour l'âme d'Asryanax. Mais avant il passe chez Circé. Or, la magicienne trouve l'occasion pour se venger. Elle lui présente un jeune homme, Télégone, sans pour autant révéler à Ulysse qu'il s'agit de son fils. Ulysse et Eumée décident de fuir car ils se sentent menacés. Télégone gagne toutefois leur bateau. Ils le prennent avec eux, malgré les réticences d'Eumée³. Par la suite, Télégone guérit de façon miraculeuse une blessure d'Ulysse, et cet événement le remplit d'encore plus de mystère. Le mystère va se résoudre quand Ulysse arrive à Troie. Il monte sur le rempart d'où il avait autrefois précipité Asryanax. Un cri « Père ! Père ! »⁴ se fait entendre. Ulysse a à peine le temps de comprendre ; il accepte son destin. « Il n'essaya point de fuir. Il comprit que Némésis passait dans la nuit et le touchait à l'épaule »⁵. Il se trouve lui aussi précipité de ce même rempart d'où il avait jadis précipité Asryanax, par son propre fils, Télégone.

Selon la *Télégonie*⁶, Ulysse trouva bien la mort par ce fils, mais à l'insu de ce dernier. Télégone, qui n'avait jamais vu son père, ne pouvait pas le connaître. La version de Gebhart, elle, attribue cette mort à un plan prémédité, à une sorte de justice surnaturelle qui a réservé à Ulysse la même fin qu'il avait lui-même jadis réservée au fils d'Hector.

¹ *Ibid.*, p. 6.

² Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage

Ou comme cestuy là qui conquist la toison,

Et puis est retourné, plein d'usage et raison

Vivre entre ses parents le reste de son aage ! Du Bellay, *Les regrets* dans *Les Antiquitez de Rome, Les regrets*, Paris, Flammarion, 1994, sonnet XXXI, v. 1-4.

³ Gebhart, Emile, *Les aventures du divin Ulysse, op.cit.*, p. 113.

⁴ Gebhart, Emile, *Les aventures du divin Ulysse, op.cit.*, p. 146.

⁵ *Ibid.*

⁶ Severyns, Albert, *Le cycle épique*, Paris, Champion, 1967, p. 409-416.

En somme, dans les *Aventures* sont renversées les données mythiques. Contrairement aux apparences, au lieu de lire une suite de l'*Odyssée*, nous lisons le « verso » de l'*Odyssée*. Les figures bonnes et chastes de Pénélope et de Télémaque y sont réfutées, la figure belle et charmante de Calypso est devenue une vieille femme, Hélène est présentée comme raisonnable et respectée, et Ulysse ne rentre jamais de ce voyage, il n'est plus le héros malin qui vainc ses ennemis et surmonte toutes les difficultés, mais un coupable qui trouve une mort considérée comme la juste récompense de son crime. Tous les personnages mythiques donc sont composés à l'inverse des contenus venant des matrices antiques. La conclusion qui s'ensuit consiste en un regard critique sur tout ce que le mythe raconte. L'idée véhiculée est que les choses pourraient être déroulées différemment de ce que les textes antiques racontent, et que la vérité pourrait être différente. Cette tendance du renversement des données mythiques persiste aussi dans les réécritures qui suivent.

Le remplacement du héros par un personnage secondaire.

Dans *Elpénor*¹ de Jean Giraudoux, est entreprise une transposition humoristique de certains chants d'Odyssée et une fusion des données légendaires. Le plus incompetent des compagnons d'Ulysse prend sa place dans le texte d'Elpénor en pastichant l'épisode de l'Odyssée qui raconte la venue d'Ulysse sur l'île de Phéaciens et son rencontre avec la fille de roi, Nausicaa. Elpénor est pris pour Ulysse. La mise en parodie des personnages et des épisodes mythiques est une pratique que Giraudoux a effectué aussi dans sa pièce *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. Les hypotextes d'*Elpénor* selon Jean-Yves Tadié sont nombreux. Il écrit : « Il y a donc un premier texte, celui d'Homère, et un second, qui le transpose, le développe, l'imité et le parodie. [...] et Homère n'est pas le seul pastiché : il y a aussi Pindare, Théocrite, les philosophes présocratiques, Claudel, l'helléniste Croiset »².

Or, le regard humoristique de la nouvelle *Elpénor* ne se limite pas à la parodisation des personnages mythiques. Des personnages

¹ Giraudoux, Jean, *Elpénor*, dans *Œuvres romanesques complètes*, t.1, édition publiée sous la direction de Jacques Body, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990, pp. 399-462.

² Tadié, Jean-Yves, « Elpénor, notice » dans Giraudoux, Jean, *Œuvres romanesques complètes*, édition publiée sous la direction de Jacques Body, Paris, Gallimard, nrf, p. 1509.

mineurs assument des rôles principaux à l'exemple de Marivaux dans *Télémaque travesti*¹. Ainsi Circé et Ulysse sont remplacés par Ecclissé et Elpénor. Elpénor est une figure mythique mineure, mentionnée une seule fois par Homère comme « le moins brave au combat, le moins sage au conseil »². Dans la réécriture, avant l'arrivée de ce dernier sur l'île des Phéaciens, Minerve avertit le roi Alcinoüs de l'arrivée d'Ulysse : « « Alcinoüs », dit-elle, « une tempête va rejeter Ulysse sur ton île. Elle le déposera près du lavoir de ta fille. Je voudrais que Nausicaa fût présente et le reçût »³. Le sage roi, qui est transformé lui aussi en une figure bouffonne, informe à son tour ses sujets :

Peuple, dit Alcinoüs, Minerve m'est apparue : « Alcinoüs, mon ami, m'a-t-elle dit, toi dont l'île, seul point fixe de l'univers, dénudée comme un diamant, raye de traits ineffaçables les prunelles des dieux, Ulysse va être rejeté près du lavoir de Karados, non loin de la réserve du pêcheur Attilée... » Comment Minerve retient tous ces noms, c'est le secret des dieux !⁴

Jean-Yves Tadié qualifie le personnage d'Alcinoüs comme « une autre figure digne de Meilhac et Halévy »⁵. Il considère aussi que cette transposition des données mythiques en la personne d'Alcinoüs, constitue « une autre occasion de moquer le pouvoir »⁶. L'ironie parodique attaque tout aussi impitoyablement les apparitions des dieux si fréquentes dans l'*Odyssée*, ainsi que dans l'*Iliade* où ils apparaissent soit bienveillants soit justiciers pour les humains. Alors que tout le monde en est averti et attend Ulysse, à l'heure prévue et au lieu prévu, ce n'est pas Ulysse qui arrive, mais Elpénor, que tout le monde prend pour Ulysse. La légende se déroule très bien, personne ne comprend la différence. Ce malentendu permet l'émergence -de façon humoristique- d'une critique sur la crédulité du peuple. Le

¹ Nous allons y revenir avec l'analyse de cette œuvre dans le chapitre 3.1.2 de cette partie.

² Homère, *Odyssée*, HOMERE, *Odyssée*, texte établi et traduit par Victor Bérard, Paris, Les: Belles Lettres, 1959, X., v. 553.

³ Giraudoux, Jean, *Elpénor*, *op.cit.*, p. 438.

⁴ *Ibid.*, p. 439.

⁵ Les librettistes de l'opéra bouffe d'Offenbach, *La Belle Hélène*, qui réservent une critique ravageuse à la monarchie.

⁶ Tadié, Jean-Yves, « Elpénor, notice » dans Giraudoux, Jean, *Œuvres romanesques complètes*, édition publiée sous la direction de Jacques Body, Paris, Gallimard, nrf, p. 1510.

matelot Elpénor leur raconte les événements d'une vie bien insignifiante. Mais les Phéaciens, sûrs d'avoir devant eux le fameux héros, les interprètent différemment. Ils « voyaient au travers des trous la doublure de l'épopée, et ne le trouvaient point ridicule »¹. Selon Pierre Duroisin, « Elpénor peut commencer sa carrière de héros, sans avoir à prétendre qu'il est Ulysse; il suffit de taire son nom, comme Ulysse dans l'*Odyssée*. Il aura l'air d'un nain quand Alcinous le présente au peuple dans des vêtements trop longs. Qu'importe puisque c'est Ulysse »².

La transposition du mythe n'est pas seulement « un jeu de lettré » comme le voit Alberès³. Elle est une relecture qui interprète l'hypotexte et qui propose une signification nouvelle. Dans Elpénor, est exprimée une critique double : d'une part envers le roi et par extension sur les hommes politiques et d'autre, contre la crédulité du peuple, car tous les deux (le roi et son peuple) érigent en héros un homme tout à fait insignifiant sans que ne le comprennent. Ainsi que Jean-Yves Tadié l'écrit,

*Elpénor, s'il n'est pas complètement inventé, reçoit de Giraudoux son caractère, sa fonction, sa biographie. Dans l'Odyssée, on ne lit que les circonstances de la mort de ce matelot, et sa rencontre aux Enfers. D'un figurant, notre auteur a fait un personnage, et un symbole. Le personnage, peu séduisant, bancal, sot, est d'abord l'innocent qui dit que le roi est nu, qui révèle l'envers du caractère d'Ulysse ; c'est ensuite le maladroit qui fait échouer les meilleurs plans, volontairement ou non ; une sorte de jeteur de sorts, qui évoque le trickster des contes folkloriques*⁴.

D'après son créateur, Elpénor, « était simplement un spécimen de tous les milliers d'ignorants et d'anonymes peu curieux qui sont le canevas des époques illustres. Il n'avait touché de ces

¹ Giraudoux, Jean, *Elpénor* p. 449.

² Duroisin, Pierre, « Les Petites *Odyssées* de Jean Giraudoux : *Elpénor*, et de Jean Giono : *Naissance de l'Odyssée* », », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, Année 2005, Volume 1, num. 1, pp. 172-210, p. 189.

³ Albères, René Marill, *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, Paris Nizet, 1962, p. 360.

⁴ Tadié, Jean-Yves, « Elpénor, notice » dans Giraudoux, Jean, *Œuvres romanesques complètes*, édition publiée sous la direction de Jacques Body, Paris, Gallimard, nrf, p. 1511.

héros et de ces immenses exploits que la partie méprisée¹». Et malgré sa médiocrité, tout le monde le considère comme le héros fameux. « Elpénor ayant tout de l'anti-héros, Giraudoux va le substituer, au fil des ans et des pages, au seigneur de l'épopée, et si Ulysse, dans les deux premiers récits, conserve, comme il se doit, la première place, il va bientôt rétrograder et le céder à son minable substitut jusqu'à n'être plus lui-même qu'un retardataire, peut-être même un ... imposteur²».

Le dénouement réserve une solution de type deus ex machina. Le dieu Apollon intervient pour remettre les choses à leur juste place.

C'est qu'Apollon, irrité du triomphe d'Elpénor, qui, incapable d'inventer, avait chanté les refrains de l'équipage, La Fille au nid et Meunier baise en ta galère les faisant reprendre en chœur par les Phéaciens et méritant le premier prix, l'avait enlevé pour l'écorcher³.

Il accorde aussi à ses filles, les Muses, la punition de l'insolent. Elpénor rentre dans ses dimensions humaines. Il crie misérablement : « Muses, Muses, dit-il, pour qui me prenez-vous ? C'est un malentendu ! Je ne suis pas de ceux auxquels jusqu'ici ont daigné s'attaquer les dieux. Je suis Elpénor⁴».

Enfin Ulysse arrive avec « deux heures de retard sur l'horaire de l'*Odyssée*⁵ ». Il entend les clameurs et demande de quoi il s'agit. Il apprend que c'est un concours où « Ulysse a eu tous les prix⁶ ». Alors il s'exclame : « O Minerve, se dit-il, je comprends. Ma vie est d'un canevas si serré, chaque épisode en est à l'avance si fortement conçu que l'on ne me convoque même plus à la vivre. Bientôt, si je n'y prends garde, elle va se passer sans moi⁷ ». Selon Jacqueline de Romilly, *Elpénor* est une contre-Odyssée, « une œuvre qui se sert

¹ Giraudoux, Jean, *Elpénor*, p. 451.

² Duroisin, Pierre, « Les Petites *Odyssées* de Jean Giraudoux : *Elpénor*, et de Jean Giono : *Naissance de l'Odyssée* », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2005, n° 1, pp.172-210, cit.p. 177.

³ Giraudoux, Jean, *Elpénor*, *op. cit.*, p. 459.

⁴ *Ibid.*, p. 460.

⁵ *Ibid.*, p. 461.

⁶ *Ibid.*, p. 462.

⁷ *Ibid.*, p. 462.

d'Homère pour refuser résolument tout grandissement épique, choisissant bien plutôt l'humain et le quotidien¹ ».

Dans cette réécriture, le mythe d'Ulysse est vu avec un humour malin qui permet une transposition du personnage mythique dans la culture contemporaine. La force héroïque est attribuée à un homme insignifiant, sans que personne ne le conçoive. Mais l'échec final de ce dernier, qui réussit pourtant à se faire passer quelques temps pour Ulysse, démontre l'écart entre le faux et le vrai, entre le héros – l'homme aux compétences exceptionnelles – et l'homme ordinaire. Et l'on en revient de cette façon au point de départ, à l'*Odyssee*, l'épopée qui raconte les aventures d'un homme extraordinaire. Mais dans l'intervalle est passée une critique forte sur l'impuissance du peuple de distinguer le vrai et le faux, fasciné facilement par les rumeurs et les apparences. De même est critiquée aussi l'incompétence du roi (ou d'un homme politique par extension du paradigme) de discerner ce qui réside derrière les apparences et de jauger correctement la réalité. En somme un charlatan serait en mesure de tromper tout le monde.

Cette conception des données mythiques qui sont présentées en quelque sorte renversés est maintenue aussi dans la *Naissance de l'Odyssee*.

Le voyage inventé: *La Naissance de l'Odyssee*

La *Naissance de l'Odyssee* est le premier roman de Giono, paru en 1930. Il paraît que l'auteur le travaillait pendant deux ans entre 1925 et 1927. Sa composition vient après une étude attentive de l'*Odyssee* d'Homère, dont Giono, était passionné³. L'attachement de Giono à l'*Odyssee* est décrit par Pierre Citron⁴. Cependant son

¹ Romilly, Jacqueline de, « L'amitié de Giraudoux avec l'hellénisme: "Elpénor" », dans le *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1983, n° 2, p. 192.

² Fourcaut, Laurent, « Enquête sur une fondation » dans la *Revue des Lettres Modernes*, Jean Giono 7, textes réunis par Laurent Fourcaut, Paris-Caen, Lettres modernes Monard, 2001, pp. 5-16, cit. p.5.

³ Mottet, Philippe, *La métis de Giono*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004, p. 20 et 25-6.

⁴ « Démobilisé en juillet 1919, Giono, employé de banque, est affecté, comme il le dit dans sa préface de 1960, et comme il me l'a raconté, à une agence de Marseille. Il y emporte quelques livres, dont l'*Odyssee*. Mais pourquoi se mettre à écrire en marge d'Homère? [...] Enseveli, Giono se libère en devenant Ulysse, en voyageant avec lui. Je lui ai demandé, « naïvement », si l'*Iliade* n'aurait pas aussi bien fait l'affaire. J'ai préféré l'*Odyssee*, m'a-t-il répondu. "Parce que l'aventure était

œuvre procède à une désacralisation de son hypotexte. Il est qualifié par Gérard Genette comme une dévalorisation qui consiste en une opération qui permet de diminuer le mérite ou la valeur symbolique du héros¹. Dans ce cas « un hypotexte est déclaré mensonger, et l'hypertexte se présente comme rétablissant la « véritable histoire »². Ainsi que Gérard Genette l'observe, l'hypotexte lui-même autorise sa réfutation par le caractère rusé d'Ulysse que l'*Odyssée* le présente comme « habile à tisser des mensonges ».

Giono ne fait donc, en un sens, qu'aggraver le trait – si Ulysse est souvent menteur, le récit de ses aventures, que nous ne tenons que de lui (Odyssée, IX-XIII), peut-être lui-même mensonger -, puis l'étendre à l'aède lui-même : Si Homère nous rapporte un récit mensonger, le sien propre (le reste de l'Odyssée) pourrait l'être tout autant. Et la « véritable histoire », ce pourrait être, par exemple...³

Le reversement des matrices mythiques

Dans ce roman le personnage d'Ulysse n'est plus un être extraordinaire, un héros vaillant et malin, le vainqueur de tous les obstacles. Au contraire, il est relégué au statut d'un vagabond, qui passe misérablement son temps auprès de Circé de Cythère. Très loin de son modèle mythique, vainqueur de la magicienne, cet Ulysse moderne est sa victime :

Savante, entraînée au pourchas, elle l'avait tenu en haleine, l'affolant : chaque fois sur le point de céder, sa large chair ombrée offerte, puis s'arrachant par cris et coups, ou par soubresauts de hanches. Elle avait eu à la fin un Ulysse énervé, mol, lié inexorablement à elle.⁴

beaucoup plus bleue, si je peux dire. Et en réalité c'était bien mon idée de dire bleue, parce que c'était une aventure ; [...] j'avais besoin de cet espace spirituel que je trouvais dans l'*Odyssée*, que je n'aurais pas trouvé dans l'*Iliade*. », Citron, Pierre, notice, dans Giono, Jean, *Œuvres romanesques complètes, complètes* t. I, édition établie par Robert Ricatte avec la collaboration de Pierre Citron, Lucien et Janine Miallet et Luce Ricatte, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, pp. 3-123, *cit.*, p. 814-5.

¹ Sur la notion de la dévalorisation voir, Genette, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, pp. 491-514.

² *Ibid.*, p.510.

³ *Ibid.*, p.510-11.

⁴ Giono, Jean, *Naissance de l'Odyssée*, dans *Œuvres romanesques complètes* t. I, édition établie par Robert Ricatte avec la collaboration de Pierre Citron, Lucien et

Un jour, Ménélas arrive sur l'île de Circé, et Ulysse « se réjouit en son cœur de la surprise qu'il allait lui faire »¹. L'ancien compagnon d'Ulysse lui raconte les soucis de sa vie à Sparte après son retour. Au cours de la conversation, Ménélas se réfère aux débordements de Pénélope, dont il croyait Ulysse averti. L'image mythique de la chaste Pénélope est fracassée pour toujours. Ménélas lui révèle que « elle avait pris des amants, des jeunes ; puis l'âge venant, s'était amourachée d'un certain Antinoüs qui la grugeait et avec lequel elle mangeait son bien »². Pénélope n'est plus la femme symbole de la fidélité conjugale³. Elle est éloignée de la matrice antique de l'épouse modèle mais aussi du modèle de la femme ordinaire. Le nombre de jeunes amants qu'elle aurait eu l'éloigne même du modèle d'une femme habituelle qui n'aurait jamais osé de commettre des actes pareils. Qui plus est, la réécriture a introduit le personnage de Kallidassa, personnage secondaire, jeune fille vierge, modèle de chasteté, la fiancée de Télémaque. Ainsi que Ballestra-Puche le suggère, ce personnage a des traits indiens -puisque son prénom a une origine védique – elle s'oppose au personnage de Penelope dans le roman ; sont opposées « la jeunesse à la maturité, la vierge à l'épouse adultère »⁴

Dans le déroulement de l'intrigue, ces nouvelles bouleversent profondément Ulysse. Excité par la jalousie, il aspire à retrouver sa Pénélope, mais en même temps, la figure d'Égisthe le hante : « il se vit lui-même égorgé comme un porc, sa vie épandue dans une touffe de sang fleuri »⁴. En fait, le héros est présenté troublé et balançant entre son désir excité et sa crainte de connaître le sort d'Agamemnon. Il est évident qu'il est présenté en termes d'un homme ordinaire, qui

Janine Miallet et Luce Ricatte, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, pp. 3-123. cit. p. 6.

¹ *Ibid.*, p. 7.

² *Ibid.*, p. 8.

³ Avant Giono, deux auteurs français lui ont porté ombrage. Guichard dans son *Ulysse* dépeint une Pénélope prête à commettre l'adultère, sous l'empire de sorts de Circé, et Jules Lemaître dans le conte *La confession d'Eumée* a insinué une intention éventuelle d'infidélité.

⁴ Ballestra-Puech, Sylvie, « Le rideau déchiré de l'épopée dans Naissance de l'Odyssee de Jean Giono », Séminaire Modernités antiques. La littérature occidentale (1910-1950) et les mythes greco-romains, Séance du 18 janvier 2008, http://www.fabula.org/atelier.php?Le_rideau_d%26acute%3Bchir%26acute%3B_de_1%27%26acute%3Bpop%26acute%3Be

est bouleversé par les sentiments quotidiens tels que la jalousie et la crainte.

De ces analyses, il est incontestable que les deux principaux personnages, Ulysse et Pénélope, les piliers de l'épopée, sont dénudés de leurs valeurs mythiques. Ainsi que Gérard Genette l'écrit,

Plus rien d'épique, non, ni même de cet héroïsme par souvenir qui colore l'Odyssée d'un reflet d'Iliade: tout est ici à l'échelle dite humaine, au sens médiocre et inévitablement dépréciatif qu'Aristote évoquait en parlant de personnages "pareils à nous" (kat-hèmas). C'est bien l'univers terre à terre et « trop humain » du premier Giono - paradoxalement loin des âmes fortes et des énergies farouches de ses dernières chroniques-, qui semble découler tout naturellement d'une négation, ou plutôt d'un renversement des valeurs héroïques: efface l'épopée, évitée la tragédie, reste inmanquablement ce que l'on désigne ordinairement d'un peu glorieux: « C'est la vie ! »¹.

Le même bouleversement des données antiques est appliqué au personnage d'Antinoüs, le prétendant mythique de Pénélope qu'Ulysse avait tué impitoyablement. Dans ce roman, ce n'est plus Ulysse qui le tue, il meurt par accident en tombant dans un précipice². Sa mort n'ajoute rien à la gloire héroïque du roi d'Ithaque. Qui plus est, dans *La Naissance de l'Odyssée* est introduit aussi le personnage de sa mère qui déplore la mort prématurée de son fils.

Vers le midi, la mère d'Antinoüs arriva. Elle semblait échappée d'Hadès. Elle portait le silence avec elle. [...] Elle s'effondra sur le corps de son fils : ses cheveux gris couvrirent le visage du mort.³

Faisant appel à la qualité humaine du jeune prétendant, qui était précieux pour sa mère, il rend le personnage encore plus sympathique et valorisé en renversant les échos de l'hypotexte qui le voulait détestable à cause de son caractère immoral comme prétendant de Pénélope. Puisque Pénélope elle-même désirait des amants, le prétendant est par conséquent acquitté du crime d'offense de la chaste femme d'un héros glorieux.

¹ Genette, Gérard, *Palimpsestes*, op. cit., p. 512-3.

² Giono, Jean, *Naissance de l'Odyssée*, op. cit., p. 96.

³ *Ibid.*, p. 105.

La dévalorisation des personnages mythiques ne constitue pas bien entendu une nouveauté. La parodie des siècles précédents avait déjà fait un long chemin dans cette direction. Mais le récit romanesque ne s'arrête pas seulement à ce regard humoristique. Au contraire il suggère un regard sceptique sur toutes les données mythiques, commençant par le caractère surhumain des exploits d'Ulysse et sur la chasteté mythique de Pénélope. La dévaluation d'Ulysse suscite ces pensées. Il n'est plus le héros fabuleux, le vainqueur de toute difficulté, mais tout simplement un menteur habile. Le mythe est implosé dans une tentative de voir derrière les mythes, de la même façon que Barthes le fera dans ses *Mythologies*¹. Ce regard bouleversant pourrait éventuellement engendrer chez le lecteur un certain scepticisme sur tout ce qui est raconté.

Le double meurtre du père

Finalement, Ulysse prend la décision de rentrer à Ithaque. Chemin faisant, il entend dans une auberge un ânier affirmer que tout le monde sait qu'Ulysse est mort. Ne pouvant le supporter et cachant toujours sa vraie identité, il commence à inventer : « J'aurai voulu que tu sois dans les caniers de l'Eurotas quand Ulysse me conta ses aventures »². C'est justement à cette nuit là qu'Ulysse invente ses propres histoires. Le lendemain, il continue son chemin avec l'impression d'avoir trop menti. Mais la nuit suivante, quand son hôte l'invite à une fête pour le vin nouveau, il écoute à son grand étonnement la nouvelle chanson du guitariste aveugle de l'auberge : « Ulysse ou le beau périple », qui englobe les aventures que lui-même avait racontées dans l'auberge. Sur ce point, François Curill note que l'opération de Giono ne se limite pas à la démythification et la deshéroïsation de l'*Odyssée*. En proposant «une fiction dans la fiction (le récit mensonger d'Ulysse) et en mettant en scène l'acte de narration Giono [et Jonson] problématise la création littéraire. La dimension méta-poétique présente dans l'*Odyssée* est ainsi adaptée à la poétique des auteurs. Le mensonge créateur dans Naissance de l'*Odyssée* illustre le pouvoir de la fiction pour s'échapper d'une réalité triste et ennuyeuse en la transfigurant »³.

¹ Barthes, Roland, *Mythologies*, dans *Œuvres Complètes*, Paris, Plon, 1993.

² Giono, Jean, *Naissance de l'Odyssée*, op. cit., p. 31.

³ Cyrille, François « Récrire l'Odyssée au XXe siècle. Mensonge et création littéraire dans Naissance de l'Odyssée de Jean Giono et Strändernas svall d'Eyvind

Or, comment Ulysse parvient-il au point d'inventer et de raconter ses aventures ? L'être mou et inactif ne nous permet pas de comprendre ce saut surprenant. En fait, quand Ulysse, poussé par la nécessité dans l'auberge, commence à inventer ses aventures, c'est Archias son compagnon qui « avait reçu des dieux le triste privilège de parler avec eux » qui lui vient à l'esprit : « Archias passa devant ses yeux brouillés, conduisant l'échevelée procession des dieux et il sentit comme une source fraîche crever en lui »¹. Ulysse se transmue et il acquiert soudain la compétence d'inventer et de raconter des histoires ; ses propres aventures, de sa pure invention. Or il faut souligner que ce personnage d'Archias, ami d'Ulysse, est un personnage totalement inventé. Il est le « compagnon de tribulations d'Ulysse », mais comme l'écrit Laurent Foucault, son rôle « est d'une extrême conséquence »². Dans son analyse, celui-ci insiste à juste titre sur la différence qui sépare Archias et Ulysse. « Le premier – et c'est en cela qu'il est fou, étant possédé – est traversé par les forces qui, à la lettre, parlent à travers lui. C'est comme si le chant du monde – la symphonie du mouvement universel des forces, constamment englouties et réémises – sortait naturellement d'une bouche humaine, au lieu que la parole humaine, étant système symbolique, se dresse d'ordinaire au contraire sur la négation du chant du monde. » Il reconnaît également qu'Archias « n'est pas encore l'écrivain mais, c'en est l'ébauche ». Et il conclut : « Il est donc, dans la mythologie gionienne, un être double, ou plutôt un être de la limite, improbablement à cheval sur deux mondes : le monde réel, le monde de la Force, dans lequel il reste intimement plongé et duquel il est véritablement possédé ; le monde factice de l'imaginaire, puisqu'en même temps il est déjà un déserteur, et que de sa bouche flue une parole encore informe qui cependant ébauche ce qui va devenir avec Ulysse un contre-monde »³. Sur ce point nous devons aussi souligner que le nom du personnage renvoie au mot grec du début (archè, αρχή) et nous supposons que Giono, qui avait consacré tant de temps à la lecture et à l'étude de l'Odyssée, ne l'avait pas

Johnson», *Revue de littérature comparée* 2/2008 (n° 326), p. 151-174
URL : www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-2-page-151.htm.

¹ Giono, Jean, *Naissance de l'Odyssée*, *op. cit.*, p. 30.

² Foucault, Laurent, « Naissance de l'écrivain » dans « *Naissance de l'Odyssée* — enquête sur une fondation » in *Revue des Lettres Modernes*, Jean Giono 7, Laurent Fourcaut ed., Caen, Lettres Modernes Minard, 2001, p.228, cit. 96.

³ *Ibid.*, p. 102.

choisi au hasard. Archias est le poète, l'équivalent éventuellement de celui qui a marqué le début de la littérature occidentale, Homère. Ulysse, s'identifiant à lui pour inventer ses propres histoires, s'identifie en fait à Homère. Du coup, ce n'est plus Homère qui compose l'histoire que les aèdes vont répéter, mais c'est Ulysse qui raconte et un aède qui l'écoute par hasard commence à répéter la fameuse histoire. Cette identification dévalorise aussi Homère, lui dénie le génie littéraire en en faisant un don facilement acquis par tout un chacun. Il n'est plus le créateur d'une histoire glorieuse, mais un simple conteur.

L'identification ou la confusion Ulysse-Homère nous semble d'une extrême importance puisque Giono choisit de tuer son personnage au cours du roman, ce que l'*Odyssee* ne fait pas. Il est vrai que des épopées antiques racontaient la « suite » de l'*Odyssee* où Ulysse trouvait la mort sous la main de son propre fils¹. Or dans *La Naissance* le tueur n'est pas le fils « mouton noir », Télégone, mais Télémaque, le bon garçon, le fils légitime. Le personnage de Télémaque subit lui aussi l'opération de la dévalorisation. Il n'est plus le fils exemplaire, mais un fils ordinaire qui étouffe dans l'ombre de son père brillant et honoré. Il décide de partir lui aussi pour vivre des aventures, pour avoir enfin la joie et l'honneur de les raconter. Un fils identifié à son père, jusqu'ici rien d'étrange. Or, Télémaque, à son retour, décide de raconter ses aventures, qui de surcroît sont de vraies aventures et non des aventures fictives. Mais quand il commence, il ne trouve pas de la part de l'auditoire le même accueil que son père. Personne ne le croit. Qui plus est, il est un mauvais conteur qui ennuie le peuple. Désespéré, écrasé sous le poids de la gloire de son père, il décide de le tuer. Yves-Jean Laurichesse observe que « Giono fait de lui un révolté, introduisant tout à la fois la dimension psychanalytique de l'Œdipe et celle, tragique, du parricide »². Dans le même sillage, Agnès Landes lie l'histoire racontée dans le roman à l'histoire personnelle de Giono : « le thème odysseén est aussi une trahison du père en littérature, à partir de laquelle le jeune romancier pourra voler de ses propres ailes »³. Nous

¹ Cf *Télégonie* partie 1 de cet article.

² Laurichesse, Yves-Jean, « Télémaque ou la chronique du fils rebelle », dans la *Revue des Lettres Modernes*, Jean Giono 7, op.cit., p. 56.

³ Landes, Agnès, « Présence du mythe dans *Naissance de l'Odyssee* » dans la *Revue des Lettres Modernes*, Jean Giono, n° 7, textes réunis par Fourcaut, Laurent, Paris - Caen, Lettres Modernes, Minard, 2001, p. 20.

voulons bien souscrire à cette approche. Un auteur peut bel et bien « tuer » le père spirituel en le dévalorisant, pour les mêmes raisons que le Télémaque de Giono a tué Ulysse : pour se libérer de son ombre, pour prendre le courage de dire lui aussi sa propre histoire et se faire entendre, pour avoir lui aussi sa chance. Qui plus est, dans la *Naissance de l'Odyssee* est aussi détruit non seulement le père, mais l'interprétation de son œuvre-hypotexte, l'*Odyssee*. Milan Kundera considère cet acte destructif comme un acte libérateur : « c'est en déchirant le rideau de la préinterprétation que Cervantès a mis en route [l'] art nouveau [du roman] ; son geste destructeur se reflète et se prolonge dans chaque roman digne de ce nom ; c'est le signe d'identité de l'art du roman »¹.

Ce récit qui conteste la véracité de l'épopée homérique et propose un dédoublement d'Ulysse et de ses aventures, va de pair avec les recherches scientifiques sur la vraie personne d'Ulysse. En fait il a des indications qui montrent qu'il y avait deux personnages qui ont formé le personnage d'Ulysse qu'il nous est parvenu. Sur ce sujet W. B. Stanford mentionne :

*Évidemment l'Ulysse primitif a pu avoir été une personne historique, un prince d'Ithaque doté de capacités mentales peu communes et renommé pour des voyages aventureux en mer, comme Homère l'affirme ; ou bien un commerçant égyptien, ou un capitaine dans une flotte minoenne. Ou bien, comme d'autres érudits le suggèrent, il a pu avoir été un dieu de la mer pré-grec (d'où l'hostilité de son successeur olympien, Poséidon), ou une divinité solaire, ou un démon. Les anthropologues de leur côté ont mis en évidence certains traits primitifs de son mythe, y retrouvant des traces de fétiches d'ours, de cheval, ou d'un loup (Dietrich). Ces théories minutieuses expliquent assurément quelques détails dans le récit d'Homère ; il se peut que des éléments d'un Ulysse pré-homérique aient été incorporés par la suite dans son mythe*².

¹ Kundera, Milan, *Le Rideau. Essai en sept parties*, Paris, Gallimard, 2005, p.111, cité dans Ballestra-Puech, Sylvie, « Le rideau déchiré de l'épopée dans Naissance de l'Odyssee de Jean Giono », Séminaire Modernités antiques. La littérature occidentale (1910-1950) et les mythes greco-romains, Séance du 18 janvier 2008, http://www.fabula.org/atelier.php?Le_rideau_d%26acute%3Bchir%26acute%3B_de_l%27%26acute%3Bpop%26acute%3Be

² « Obviously the primeval Ulysses may have been a historical person, a prince of Ithaca endowed with unusual mental ability and renowned for adventurous sea voyages, as Homer asserts; or else an Egyptian trader, or a captain in some Minoan fleet. Or else, as other scholars suggest, he may have been a pre-Greek sea-god,

A cette constatation s'ajoute le large éventail des douze noms attribués à ce héros mythique qui vont de Odysseus à Ulixes ; ce double nom a conduit aussi à l'hypothèse selon laquelle il y avait deux héros mythiques différents, Odysseus et Ulixes, qui ont été fusionnés en un seul au cours des siècles¹. Dans ce sillage de la double origine nous pouvons ajouter les différentes traditions sur son père. En fait, les textes antiques lui chargent deux pères, Laërte ou Sisyphe. Selon Schmidt, la parenté d'Ulysse avec Sisyphe lui est déjà attribuée par l'un des premiers généalogistes, tandis que Wilamowitz l'attribue aux influences pré-doriennes et anti-corinthiennes². Ce roman propose donc une autre version sur le dédoublement du personnage, un Ulysse qui était en fait un homme simple, que l'épopée l'a rendu un être extraordinaire.

Conclusion

De ces analyses il est clair que ces réécritures ont des points communs. Tout d'abord les personnages secondaires ou mineurs prennent le devant de la scène : Télégone, Ecclissé, Elpénor, Kalidassa, Archias, Antinoüs, la mère d'Antinoüs etc. Ce sont des gens ordinaires, et non extraordinaires. Par conséquent il y a une tendance claire de se pencher sur l'homme quotidien et de s'occuper de lui. L'homme mineur est élevé de son statut d'insignifiance et il devient un héros important dans le déroulement de l'intrigue des romans.

De plus, les réécritures traitent des données mythiques sous un regard critique et transforment les personnages héroïques en les rabaisant. L'opération de dévalorisation selon la terminologie de Genette, est partout présente dans le récit de ces trois œuvres. Cette pratique qui émerge dans trois textes de trois auteurs différents concerne surtout le personnage d'Ulysse mais d'autres personnages mythiques aussi dont le statut a changé, comme Hélène, Pénélope,

(whence the enmity of his Olympian successor, Poseidon), or a solar divinity, or a year-daimon. Anthropologists have dwelt on certain primitive-looking features in his myth, finding traces of a bear or horse fetish, or a Wolf Dietrich, in his description. These far reaching theories undoubtedly explain some details in Homer's narrative, and it may be that at an early stage in the evolution of the pre-Homeric Ulysses myth elements of this kind were incorporated into it. », Standfort, W. B., *The Ulysses theme*, Oxford, Basil Blackwell, 1968, p. 9.

¹ Voir Standfort, W. B., *op. cit.*, p. 8, note 4 et p. 11, note 11.

² *Ibid.*, p. 261, n. 4.

Antinoüs, le roi des Phéaciens, etc. La réfutation du mythe d'Ulysse passe par un regard soupçonneux sur sa véracité, et par une contestation des valeurs qu'il véhicule. Qui plus est, Ulysse est une figure emblématique de l'homme hors de commun, compétent qui réussit à surpasser tous les obstacles. Le regard critique des œuvres littéraires que nous avons analysés lui ôte justement ces qualités. Il est intéressant de réfléchir justement sur ce choix. Pourquoi un homme symbole celui qui a réussi l'impossible attire les attaques de la critique ? Si on osait formuler une hypothèse, pour expliquer cette tendance, elle pourrait être la suivante : Ce serait justement pour ses qualités extraordinaires qui attire les flèches de la critique, dans une tentative de se débarrasser des objectifs surhumains que le mythe d'Ulysse véhicule. Il pourrait montrer une volonté de se pencher sur la vie paisible et le bonheur venant des joies d'une vie simple, au lieu de se battre contre des moulins à vent.

Cette mise en cause suscite aussi un examen plus attentif des données mythiques et stimule la pensée critique sur tout ce qui est raconté et sur les idées dominantes, la *doxa*. A cela pourrait éventuellement s'ajouter le progrès de la psychanalyse, le meurtre du père originaire théorie développée dans *Totem et Tabou* de Freud, - entre autres comme le tabou de l'inceste- étant à l'origine de la formation des sociétés. Elle serait donc un acte abominable mais nécessaire pour le progrès de l'humanité.

Les transformations des matrices ne sont jamais innocentes. Ainsi que le souligne François Cyrille¹ raconter est un acte qui est en mesure de « transformer la réalité ». En fait le « mensonge créateur » dans la *Naissance de l'Odyssée* se trouve dans ce chemin :

Non seulement le récit d'Ulysse est mensonger, mais de plus, tout l'argument de l'Odyssée est transformé en un voyage bien plus trivial. Le but n'est pas de raconter un monde héroïque et fantastique, ni de déshéroïser celui de l'épopée homérique comme le fait Johnson, mais de montrer comment l'imagination peut transfigurer un homme banal, voire médiocre, et créer un monde héroïque².

¹ Cyrille, François, « Récrire l'Odyssée au XXe siècle. Mensonge et création littéraire dans *Naissance de l'Odyssée* de Jean Giono et Strändernas svall d'Eyvind Johnson », *Revue de littérature comparée* 2/2008(n°326)p. 151-174
URL : www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-2-page-151.htm

² *Ibid.*

Cette hypothèse est également exprimée par Agnès Landes quand elle parle de « la parole créatrice »¹. Il apparaît alors comme une tendance de se débarrasser des doxas du passé de montrer que le récit ou les récits pourraient être le fruit des transformations multiples. Rien ne doit être donné, tout doit être soumis à la réflexion et à la critique.

Cette même tendance de la critique des hypotextes antiques dure tout au long du XXe siècle, elle est présente dans la plupart des réécritures, et elle continue à parcourir la plus grande partie des réécritures du XXIe siècle.

Bibliographie

Albéres, René Marill, *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, Paris Nizet, 1962

Allen, Thomas, W., *Homer, The origins and the transmission*, Oxford, Clarendon Press, 1969

Ballestra-Puech, Sylvie, « Le rideau déchiré de l'épopée dans Naissance de l'Odyssée de Jean Giono », Séminaire Modernités antiques. La littérature occidentale (1910-1950) et les mythes greco-romains, Séance du 18 janvier 2008,

http://www.fabula.org/atelier.php?Le_rideau_d%26acute%3Bchir%26acute%3B_de_1%27%26acute%3Bpop%26acute%3Be

Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957

Burgess, Jonathan, S., *The tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 2001

Cyrille, François « Récrire l'Odyssée au XXe siècle. Mensonge et création littéraire dans Naissance de l'Odyssée de Jean Giono et Strändernas svall d'Eyvind Johnson », *Revue de littérature comparée* 2/2008 (n° 326), p. 151-174
URL : www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-2-page-151.htm.

Foucault, Laurent, « *Naissance de l'Odyssée* — enquête sur une fondation », *Revue des Lettres Modernes*, Jean Giono 7, Laurent Fourcaut ed., Caen, Lettres Modernes Minard, 2001

Gebhart, Emile, « Les aventures du divin Ulysse », dans *Contes héroï-comiques*, Paris, Hachette 1908, (prem. éd. 1902

Genette Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992

Giono, Jean, *Naissance de l'Odyssée*, dans *Œuvres romanesques complètes* t. I, édition établie par Robert Ricatte avec la collaboration de Pierre Citron, Lucien et Janine Miallet et Luce Ricatte, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971

Giraudoux, Jean, *Elpénor*, dans *Œuvres romanesques complètes*, t.1, édition publiée sous la direction de Jacques Body, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990

Duroisin, Pierre, « Les Petites *Odyssées* de Jean Giraudoux : *Elpénor*, et de Jean Giono : *Naissance de l'Odyssée* », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, Année 2005, Volume 1, num. 1

¹ Landes, Agnès, « Présence du mythe dans *Naissance de l'Odyssée* » *op.cit.*, p.20

- Homère, *Odyssée*, texte établi et traduit par Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 1959
- Kundera, Milan, *Le Rideau. Essai en sept parties*, Paris, Gallimard, 2005
- Mottet, Philippe, *La métis de Giono*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004
- Romilly, Jacqueline de, « L'amitié de Giraudoux avec l'hellénisme: *Elpénor* », dans le *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1983, n° 2
- Severyns, Albert, *Le cycle épique*, Paris, Champion, 1967
- Standford, W. B., *The Ulysses theme*, Oxford, Basil Blackwell, 1968

IL MITO DI NARCISO IN OVIDIO E VALÉRY

THE MYTH OF NARCISSUS IN OVID AND VALÉRY

LE MYTHE DE NARCISSE CHEZ OVIDE ET VALÉRY

Michela MEMMOLA¹

Riassunto

In questo lavoro presentiamo due estratti dalla nostra inedita tesi di laurea “Il mito di Narciso in Ovidio e Valéry”. Abbiamo selezionato una prima parte dedicata all’analisi del mito di Narciso nel suo ipotesto più celebre, ovvero le “Metamorfosi” di Ovidio, per poi analizzarne la declinazione in un ipertesto, la poesia “Narcisse parle” di Paul Valéry, in cui è lo stesso autore a prendere le distanze da Ovidio. Oltre a effettuare una capillare analisi della poesia, il nostro scopo è mostrare come la riscrittura di un mito non possa prescindere da quelle precedenti

Parole chiave: mito, Ovidio, Valéry, Mallarmé, simbologia

Abstract

This work offers two extracts from our unpublished thesis “The Myth of Narcissus in Ovid and Valéry”. We chose a first part dedicated to the analysis of the myth of Narcissus in his most known hypotext, that is the “Metamorphoses” by Ovid. Then, we analysed its rewriting in an hypertext, the poem “Narcisse parle” by Paul Valéry, where is the same author who distanced himself from Ovid. In addition to analyse carefully the poem, our aim is to show how the rewriting of a myth cannot forget the previous ones

Keywords: myth, Ovid, Valéry, Mallarmé, symbology

Résumé

Cette dissertation propose deux extraits de notre mémoire inédit “Le mythe de Narcisse chez Ovide et Valéry”. Nous avons sélectionné une première partie dédiée à l’analyse du mythe de Narcisse chez son hypotexte le plus célèbre, à savoir les “Métamorphoses” d’Ovide. Ensuite, nous avons analysé sa réécriture dans un hypertexte, le poème “Narcisse parle” de Paul Valéry, où c’est l’auteur même qui prend ses distances de Ovide. En plus de faire une analyse très précise du poème, notre but est de montrer comment la réécriture d’un mythe ne peut pas faire abstraction des réécritures précédentes

Mots-clés: mythe, Ovide, Valéry, Mallarmé, symbologie

¹ michela.memmola@gmail.com, Università degli studi di Firenze, Italia.

Il mito di Narciso in Ovidio

La vicenda di Narciso ed Eco si trova nel libro terzo delle *Metamorfosi* (vv. 339-510), poema che Ovidio compose tra il 3 e l'8 d.C. Il libro terzo comincia col mito di Cadmo sulla fondazione di Tebe e prosegue con la narrazione di altri miti relativi alla storia di questa città, tra cui quello dell'indovino Tiresia, figura che Ovidio utilizza per introdurre il mito di Narciso.

Accecato da Giunone, Tiresia riceve da Giove il dono di predire il futuro come compensazione alla perdita della vista. È proprio per dimostrare la veridicità di una sua profezia che viene raccontata la storia di Narciso. Alla domanda di Liriope, madre di Narciso, se il figlio sarebbe vissuto abbastanza a lungo da vedere la vecchiaia, Tiresia rispose: «si se non noverit»¹, profezia che si contrappone all'antico precetto delfico "conosci te stesso", in quanto Narciso troverà la morte proprio dopo aver preso consapevolezza di sé.

Narciso, nato dalla violenza fatta dal dio fluviale Cefiso a Liriope, è un bellissimo giovane, amato da ninfe e da ragazzi, che da lui però sono indistintamente respinti e disprezzati. Fra i tanti innamorati di Narciso si distingue la ninfa Eco, che lo scorge mentre sta cercando di catturare dei cervi e se ne innamora perdutamente. Subito vorrebbe avvicinarlo ma glielo vieta la sua natura, infatti Eco non può mai prendere la parola per prima, può solo ripetere gli ultimi suoni che sente, e questa è la punizione inflittale da Giunone per averla distratta con le parole mentre le ninfe insidiavano il suo sposo Giove. Così, l'incontro tra Eco e Narciso è un crudele equivoco: Eco, ripetendo le parole d'invito del giovane, si illude di essere in qualche modo desiderata da lui, illusione che viene brutalmente spezzata dalla frase di profondo disprezzo di Narciso: «'Manus complexibus aufer! Ante' ait 'emoriar quam sit tibi copia nostri'»². Il dolore che deriva da questo rifiuto è così grande per Eco che il suo corpo dimagrisce fino a scomparire e le sue ossa si trasformano in pietra, tanto che alla fine è solo la voce a restare di lei. Ma Eco non è la sola ad aver sofferto, qualcun altro di cui si ignora l'identità è rimasto ferito dalla superbia di Narciso e invoca Nemese per attuare la sua vendetta: che lo stesso Narciso ami e non possa raggiungere l'essere amato.

¹ Ovidio, *Le metamorfosi*, in *Opere*, trad. di Guido Paduano, Einaudi, Torino, 2000, vol. II, pp. 120-121: «purché non conosca se stesso».

² «'Giù le mani!' le intima, 'piuttosto morire che darti la mia persona'». Cfr. *Ivi*, pp. 122-123.

Affaticato da una battuta di caccia, Narciso giunge presso una fonte dalle acque pure e argentee dove nessun pastore e nessun animale si era mai abbeverato. Lui beve per placare la sete, ma un'altra sete si accende, quella del desiderio, poiché si innamora perduto del bellissimo giovane il cui riflesso scorge nella fonte. Crede di amare una persona reale e non si accorge che invece ciò che ama è solo l'immagine di se stesso, e si inganna a tal punto che l'autore deve intervenire: in un'apostrofe fa notare a Narciso che si perde dietro a un'ombra e che quello che cerca non esiste: «quam cernis, imaginis umbra est»¹. Solo allora Narciso si accorge che il giovane nella fonte assume le sue stesse espressioni, compie gli stessi gesti, e quindi non può più sbagliarsi: «Iste ego sum!»². Se prima Narciso soffriva poiché non capiva come raggiungere l'amato, adesso che sa di amare se stesso si dispera e quasi impazzisce per l'impossibilità di realizzare un simile amore. Il grande dolore che ne deriva lo distrugge e il suo corpo si consuma fino a morire, anche se la sua grande passione in realtà sembra sopravvivere perché giunto nell'Ade continua a specchiarsi nello Stige. Al suo posto, vicino alla fonte, crescerà l'omonimo fiore.

La versione del mito fornita da Ovidio è una delle prime che ci siano pervenute e l'unica a descrivere la vicenda di Narciso in maniera estesa. Sono 172 versi che ne raccontano la nascita, la morte, la metamorfosi e il comportamento nell'Ade. Anche se la metamorfosi di Narciso in fiore è forse la più importante, altre due metamorfosi la precedono, ed entrambe riguardano Eco.

La prima consiste nella trasformazione della capacità di parlare della ninfa, la quale per volere di Giunone è condannata a ripetere in eco la parte finale delle parole che sente. Non è un caso che a Eco nel testo sia legato un lessico che rimanda sempre al campo acustico; ad esempio è definita *resonabilis, vocalis nymphe* e, del resto, il suo stesso nome in greco significa “suono”. Ridotta da Giunone a mero riverbero sonoro privo di significato, Eco diventa, durante l'incontro con Narciso, uno specchio acustico³ in cui il giovane sente riflettersi la propria voce.

Nella seconda metamorfosi invece, a mutare è il corpo di Eco: le sue ossa si trasformano in pietre. Stavolta la metamorfosi non è

¹ «quella che vedi è un'ombra riflessa». Cfr. *Ivi*, pp. 124-125.

² «io sono lui». Cfr. *Ivi*, pp. 126-127.

³ Cavarero, Adriana, *A più voci*, Feltrinelli, Milano, 2003, pp. 183-184.

determinata dal volere della divinità ma deriva dal dolore di essere stata rifiutata.

Anche nella terza e ultima metamorfosi, quella di Narciso, è il corpo a subire una trasformazione che si deve sempre a una delusione amorosa. Ma in questo caso, invece che un rifiuto, è l'impossibilità di Narciso di amare se stesso che provoca il dolore. Il perché della metamorfosi in quel determinato fiore può essere ricavato dall'etimologia della parola Narciso: νάρκη (*narke*) significa "torpore" (da cui il termine "narcosi") ed è evidente il legame tra il sonno, la morte e la rinascita¹. Ad esempio, nell'*Inno a Demetra* (VII-VI secolo a. C.) attribuito a Omero, nel quale si istituisce la celebrazione dei misteri eleusini e si narra della disperazione di Demetra per il rapimento della figlia, tra i fiori colti da Persefone c'è anche il narciso; il suo profumo la stordisce permettendo a Ade di portarla negli inferi:

Inizio a cantare Demetra dalla bella chioma, dea veneranda, lei e sua figlia che Aidoneo rapì; [...] coglieva fiori: rose, croco e belle viole sul tenero prato, iridi, giacinto e narciso, che generò come trappola per la fanciulla dal volto simile a bocciolo di rosa la Terra, [...] narciso di mirabile splendore, meraviglia a vedersi in quel giorno per tutti, per gli dèi immortali e per gli uomini mortali. Dalla sua radice erano spuntati uno stelo a cento teste e un odoroso profumo; tutto l'ampio cielo in alto e tutta la terra sorrideva e il flutto salato del mare. Quella, stupita, tese in alto entrambe le mani per prendere il bel giocattolo; ma la terra dalle ampie strade si spalancò [...].²

Nel mito di Ovidio invece il narciso è il fiore che nasce dalla morte dell'omonimo giovane; in questo senso esso è legato all'idea di perpetua rinascita che fa parte della filosofia di fondo delle *Metamorfosi*: *omnia mutantur, nihil interit*. L'elemento che permette il passaggio dalla vita alla morte è l'acqua, che nel mito ha un ruolo di primo piano perché è da lì che Narciso nasce (suo padre Cefiso era un fiume) ed è lì che si inganna e muore. Secondo Bachelard l'acqua, elemento transitorio per eccellenza, contraddistingue persone dotate

¹ Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Laffont, Paris, 1982, pp. 658-659.

² Omero, *Inni omerici*, a cura di Silvia Poli e Franco Ferrari, UTET, Torino, 2010, pp. 89-91.

di una certa personalità che attorno a quest'elemento sviluppano un immaginario legato al concetto di metamorfosi. Bachelard definisce "ouverte"¹ l'immaginazione di Narciso in quanto lo specchio d'acqua riflette un'immagine vaga e non definita. Così, Narciso si ritrova davanti all'immagine di un bellissimo viso dai tratti confusi che gli permette di idealizzare a tal punto ciò che vede da non riconoscere nemmeno se stesso.

Il mito di Narciso in Valéry

Paul Valéry (1871-1945) rielabora il mito di Narciso sin dai primi scritti, per poi recuperarlo nel corso di tutta la sua opera. Trattano il mito il componimento *Narcisse parle* (1891), i *Fragments du Narcisse* (1926), raccolta di tre frammenti su Narciso, *La Cantate du Narcisse* (1939), libretto scritto per una cantata di Germaine Tailleferre, e infine il poema *L'ange* (1945), in cui il protagonista si specchia in una fonte. L'opera che tratteremo è *Narcisse parle*, in cui il mito di Narciso viene affrontato per la prima volta.

Narcisse parle figura nell'*Album des vers anciens*, pubblicato nel 1920 e contenente ventuno poesie scritte negli anni 1890-1900. La prima versione di *Narcisse parle* risale al 1891, quando fu pubblicato sulla rivista *La Conque* di Pierre Louÿs; tuttavia, la versione scelta per l'*Album* è quella del 1920, la quale presenta qualche variante. Esiste anche una terza e ultima versione del poema risalente al 1927. Inoltre, è da un sonetto del 1890 che prende forma *Narcisse parle*, sonetto che rimase inedito fino al 1945 quando Henri Mondor decise di pubblicarlo nell'*Hommage à Paul Valéry*. Le circostanze che fornirono la materia di questo primo sonetto sono importanti per capire alcuni aspetti di *Narcisse parle*, come lo stesso Valéry disse durante la conferenza *Sur les "Narcisses"* che tenne a Marsiglia nel 1941: «ce thème de Narcisse que j'ai choisi, est une sorte d'auto-biographie poétique qui demande quelques petites explications et indications»². Nel 1890 Valéry si trovava a Montpellier, dove fece la conoscenza di Pierre Louÿs e André Gide, intrattenendosi con quest'ultimo più di una sera nel Giardino botanico della città a discorrere di vari argomenti. Una sera si sedettero su una tomba la cui iscrizione in latino è riportata in epigrafe a *Narcisse*

¹ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, José Corti, Paris, 1942, p. 33.

² Paul Valéry, *Œuvres*, par Jean Hytier, Gallimard, La Pléiade, Paris, 1975, vol. I, p. 1557.

parle: «*Narcissae placandis manibus*» (per placare i Mani di Narcisa). Si trattava della presunta tomba della figlia del poeta Young, morta nel XVIII secolo e seppellita segretamente dal padre una sera al chiaro di luna, che ricordò a Valéry il mito di Narciso: «Pour moi, ce nom de Narcissa suggérait celui de Narcisse. Puis l'idée se développa du mythe de ce jeune homme, parfaitement beau, ou qui se trouvait tel dans son image.»¹. Da questa esperienza dunque egli trasse l'ispirazione per il suo primo sonetto su Narciso; come anche Gide per il *Traité du Narcisse*, che non a caso fu scritto anch'esso nel 1891. L'anno dopo, Pierre Louÿs chiese a Valéry una poesia da pubblicare sulla rivista che aveva appena fondato: *La Conque*. Per acconsentire alla richiesta dell'amico, Valéry sviluppò in soli due giorni la materia di quel suo primo sonetto scrivendo la prima versione di *Narcisse parle* (1891) che, come abbiamo detto sopra, verrà in seguito rielaborata.

Narcisse parle è un poema composto da cinquantotto alessandrini, organizzati in undici strofe liberamente composte dai tre agli undici versi. In generale lo schema di rime adottato è AABB, anche se viene variato nella maggior parte delle strofe. Dal sonetto originario sono stati ripresi esattamente il primo e il terzo verso della prima quartina: «Que je déplore ton éclat fatal et pur» e «Où puisèrent mes yeux dans un mortel azur»², che in *Narcisse parle* sono andati a costituire rispettivamente il primo e il terzo verso della quarta strofa³. Il poema è un monologo in cui Narciso descrive l'amore impossibile per se stesso. Egli analizza l'avanzare della sua passione passando dalla descrizione del riflesso di se stesso nell'acqua fino all'addio finale.

La prima strofa, introduttiva, (vv. 1-4):

*O Frères ! tristes lys, je languis de beauté
Pour m'être désiré dans votre nudité,
Et vers vous, Nymphes, Nymphes, ô Nymphes des fontaines,
Je viens au pur silence offrir mes larmes vaines.*

contiene due invocazioni: nella prima Narciso si rivolge ai gigli, chiamati fratelli, e nella seconda alla Ninfa delle fonti, chiedendole di prestare ascolto al suo amore vano. La scelta del giglio

¹ *Ibid.*

² *Ivi*, p. 1554.

³ Valéry, Paul, *Narcisse parle*, in *Œuvres*, cit., p. 82.

risiede probabilmente nella sua ricca simbologia, generalmente legata all'acqua e alla luna; elementi, questi, che si ripresentano nel corso di tutto il componimento. Inoltre il giglio è un simbolo di purezza e di innocenza, ma non solo: può essere anche il fiore della passione o della morte, infatti è spesso associato al narciso o ricordato tra i fiori che Persefone colse prima di essere rapita¹.

La seconda strofa ci informa che è sera o mattina presto perché l'erba è coperta di rugiada: «J'entends l'herbe d'argent grandir [...]» e Narciso specchiandosi nella fonte non vede solo il suo riflesso, ma anche quello della luna: «Et la lune perfide élève son miroir/jusque dans les secrets de la fontaine éteinte.» (vv. 8-9)². La luna è un elemento che fa parte della simbologia dell'acqua e quindi dello specchio; essa stessa è specchio dei raggi solari. Narciso definisce la luna “perfide” probabilmente perché, riflettendosi anch'essa nella fonte, in un certo senso gli ruba la scena.

Nella terza e quarta strofa viene descritta la stasi di Narciso di fronte alla propria bellissima immagine riflessa nella fonte. Questa è la terza (vv. 10-13):

*Et moi! De tout mon cœur dans ces roseaux jeté,
Je languis, ô saphir, par ma triste beauté!
Je ne sais plus aimer que l'eau magique
Où j'oubliai le rire et la rose ancienne.*

Lo zaffiro, come è noto, è una pietra preziosa di colore azzurro, colore che ricorre altre tre volte nel poema³. L'azzurro e il blu sono colori legati all'acqua, più in generale alla purezza e al riflesso⁴, ma quanto alla scelta di fare riferimento proprio alla pietra dello zaffiro, è lo stesso Valéry che la motiva: «A cette époque, les poètes disposaient volontiers de tous les trésors du langage des lapidaires. [...] Depuis, la poésie a connu les restrictions, nous sommes devenus plus simples, plus pauvres.»⁵. L'epoca cui Valéry si riferisce è chiaramente quella simbolista, dove, come è noto, il linguaggio scelto dai poeti era ricercato e spesso oscuro. L'acqua è chiamata “magicienne” perché è come se avesse stregato Narciso

¹ Chevalier - Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, cit., pp. 577-578.

² Valéry, *Narcisse parle*, in *Œuvres*, cit., pp. 82-83.

³ «Où puisèrent mes yeux dans un mortel azur» (v. 16), «A travers les bois bleus et les bras fraternels» (v. 19), «La flûte, par l'azur enseveli module» (v. 47). Cfr. *Ibid.*

⁴ Chevalier - Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, cit., p. 129.

⁵ Valéry, *Œuvres*, cit., p. 1558.

riflettendo la sua immagine e facendolo innamorare. Un altro elemento da sottolineare è il riferimento al fiore della rosa nel primo e quarto verso di questa stessa strofa, fiore molto importante perché viene citato altre tre volte nel poema¹. Probabilmente le rose erano presenti nel Giardino botanico di Montpellier dove Valéry trasse l'ispirazione per il poema, come testimonia Gide: «sous les cyprès nous mangions des pétales de roses, en causant de choses immortelles...»². Infatti la “rose ancienne” è proprio una tipologia di rosa. Ma la rosa è anche il fiore per antonomasia, il *flos florum*, un topos della letteratura di tutti i tempi; attributo di Venere nella latinità, la rosa è stata spesso interpretata in chiave sensuale da poeti quali Catullo, Marziale o Orazio. Nella cultura cortese invece ha anche un valore mistico ereditato dal cristianesimo: la rosa è simbolo del sacrificio di Cristo il cui sangue è raccolto nella corolla rossa del fiore. Anche la tradizione alchemica ne fa il fiore mistico per eccellenza perché il suo colore rosso indica l'ultima fase del lavoro alchemico, detto appunto “opera al rosso” o “rubedo”. Inoltre questo fiore è generalmente assunto come simbolo della giovinezza che sfiorisce e dell'amore che, se non colto quando è il momento, appassisce. Forse in *Narcisse parle* la rosa sta a simboleggiare il tipo di passione che il Narciso di Valéry prova per se stesso: una passione irrealizzabile e perciò destinata a morire.

La quinta strofa può essere analizzata in relazione con la prima poiché ne riprende i termini e gli aspetti principali. Narciso, mentre si guarda nella fonte disperandosi per la propria situazione, è perfettamente consapevole che «l'image est vaine et les pleures éternels!» (v. 18), come già aveva anticipato nella prima strofa, dicendo alle ninfe di piangere delle “larmes vaines” (v. 4). Nella quinta strofa, la debole luce che filtra attraverso gli alberi e “le bras fraternel”, permettono a Narciso di vedere nell’“eau triste” in cui si specchia il suo riflesso: un fidanzato “nu”. Questi termini, che abbiamo evidenziato, si ritrovano nei primi due versi della prima strofa: «O frères! tristes lys, je languis de beauté/pour m'être désiré dans votre nudité». L'identificazione che Narciso opera tra il riflesso di se stesso e il fidanzato, rinvia alla tematica omosessuale che è sempre stata implicita nel mito di Narciso. L'amore per se stessi

¹ «Voici dans l'eau ma chair de lune et de rosée» (v. 24), «Sur ce vide tombeau la funérale rose» (v.33), «Sois, ma lèvre, la rose effeuillant le baiser» (v. 34). Cfr. *Ivi*, pp. 82-83.

² Valéry, *Œuvres*, cit., p. 18.

definisce anche il narcisismo come patologia, in cui la libido della persona si sposta dall'oggetto esterno al proprio corpo¹. Il pericolo di un tale amore consiste nella sua difficile realizzazione, e una conseguenza possibile è l'omosessualità, l'amore per ciò che è uguale a noi². L'ambiguità sessuale è un tema caro all'Ottocento e compare anche nell'opera di Pierre Louÿs, fondatore della *Conque* e tramite tra Valéry e Mallarmé. In *Les Chansons de Bilitis* (1897), descrivendo la vita della poetessa greca Bilitis, il suo amore per Mnasidika e la sua scelta di diventare cortigiana in nome della dea Astarte, Louÿs espone la sua idea di amore omosessuale che trova la propria realizzazione in quello femminile. Rifiutando l'ideologia della società capitalistica borghese che vede l'amore come finalizzato alla procreazione, Louÿs sostiene invece un ideale di amore omoerotico perché libero da vincoli matrimoniali e perciò casto, ma anche sterile³.

L'ultimo verso della quinta strofa, anziché riprendere i motivi della prima, introduce il concetto di "démon" (v. 23). Il demonio che Narciso vede e desidera probabilmente non è altro che il suo riflesso colpevole, come vedremo anche nel corso del resto del componimento.

La sesta strofa descrive il corpo di Narciso come lui lo vede nella fonte, (vv. 24-29):

*Voici dans l'eau ma chair de lune et de rosée,
O forme obéissante à mes yeux opposée !
Voici mes bras d'argent dont les gestes sont purs !...
Mes lentes mains dans l'or adorable se lassent
D'appeler ce captif que les feuilles enlacent,
Et je crie aux échos les noms des dieux obscurs !...*

I colori del corpo di Narciso riprendono, per mimetismo, quelli del paesaggio circostante: il suo incarnato è roseo come le rose che lo circondano e perlaceo come la luna riflessa nella fonte, le sue braccia sono argentee come l'erba e, in generale, l'immagine riflessa corrisponde a quella reale. Gli ultimi tre versi descrivono il tentativo inutile delle mani di Narciso di toccare la propria immagine; non

¹ Pieri, Francesco Paolo, *Dizionario Junghiano*, Boringhieri, Torino, 2005, p. 276, alla voce "Narcisismo".

² Dalla Volta, Amedeo, *Dizionario di psicologia*, Giunti – Barbera, Firenze, 1974, p. 466, alla voce "Narcisismo".

³ Landi, Michela, *Les Chansons de Bilitis*, 2011, http://www.aaiiff.it/doc/landi_bilitis.pdf, (contributo consultato nel giugno 2014).

possono riuscirci perché Narciso è prigioniero di “feuilles”, termine che ritorna in un poliptoto nella settima e ottava strofa¹. Per quanto riguarda l’“oro” in cui le mani di Narciso si stancano, merita ricordare che l’oro non è un metallo qualsiasi ma uno dei simboli alchemici per eccellenza, simbolo di ogni ideale da raggiungere e, in questo caso, da possedere. Quali siano i nomi degli dèi oscuri che Narciso grida lo scopriamo nella settima strofa (vv. 30-33), dove comincia l’addio di Narciso a se stesso, ripreso poi nell’incipit della decima²:

*Adieu, reflet perdu sur l’onde calme et close,
Narcisse...ce nom même est un tendre parfum
Au cœur suave. Effeuille aux mânes du défunt
Sur ce vide tombeau la funérale rose.*

Narciso grida il suo stesso nome: pare che gli dèi o il demone che vede non siano altro che la propria immagine riflessa. Lo stesso campo semantico del demonico si ritrova tanto in “mânes”, con riferimento alle anime dei defunti che presso i romani erano considerate spiriti benigni e venerate come vere e proprie divinità, che nello “spectre” dell’ottava strofa (v.35), che forse non è relativo a Narciso ma alla figlia del poeta Young. Infatti, gli ultimi due versi sono caratterizzati da un tono piuttosto macabro, e il defunto di cui Narciso parla è molto probabilmente Narcisa, suo alter-ego femminile, sulla cui tomba appunto Valéry si sedette con Gide sfogliando delle rose. Per quanto riguarda l’espressione “funérale rose”, Valéry dice: «Ce mot rare [...] est un de ces mots de l’époque de ma jeunesse. Nous usions volontiers d’un vocabulaire incertain, toujours recherché.»³. Ancora un riferimento, quindi, al linguaggio ricercato dell’epoca simbolista.

I primi due versi dell’ottava strofa riprendono il tema degli ultimi due della settima: «Sois, ma lèvres, la rose effeuillant le baiser/ Qui fasse un spectre cher lentement s’apaiser». È il bacio di Narciso che potrà placare i Mani di Narcisa; “s’apaiser” infatti richiama il *placandis* dell’epigrafe. In questa strofa e nella seguente, Narciso continua a specchiarsi e a desiderare se stesso: «Je t’adore, sous ces

¹ «[...] Effeuille aux mânes du défunt» (v. 32), «Sois, ma lèvres, la rose effeuillant le baiser» (v. 34). Cfr. Valéry, *Narcisse parle*, in *Œuvres*, cit., p. 83.

² «Adieu, Narcisse...Meurs! Voici le crépuscule.»(v. 45). Cfr. *Ibid.*

³ Valéry, *Œuvres*, cit., p. 1558.

myrthes, ô l'incertaine/ Chair [...]» (vv. 39-40). Un nuovo fiore è introdotto: il mirto, pianta sacra a Venere, simbolo dell'amore ma anche della gloria poetica. La simbologia legata ai fiori è evidentemente significativa per Valéry, infatti nel poema nomina le specie del giglio, della rosa, del mirto e implicitamente anche quella del narciso.

La decima strofa, che conta undici versi ed è la più estesa, segna il definitivo addio di Narciso alla vita (vv. 45-55):

*Adieu, Narcisse...Meurs! Voici le crépuscule.
Au soupir de mon cœur mon apparence ondule,
La flûte, par l'azur enseveli module
Des regrets de troupeaux sonores qui s'en vont.
Mais sur le froid mortel où l'étoile s'allume,
Avant qu'un lent tombeau ne se forme de brume,
Tiens ce baiser qui brise un calme d'eau fatale !
L'espoir seul peut suffire à rompre ce cristal.
La ride me ravisse au souffle qui m'exile
Et que mon souffle anime une flûte gracile
Dont le joueur léger me serait indulgent !...*

Il monologo di Narciso volge quasi al termine, ormai ha capito che sta per morire e che il suo amore non si realizzerà mai. Prima che una tomba di nebbia fitta si formi, Narciso vorrebbe almeno riuscire a baciare il riflesso nell'acqua che però ondeggia e scompare come lui vi si sporge: è il suo stesso respiro a incresparsi la superficie dell'acqua. Desidera perciò che il suo soffio faccia suonare un flauto, definito come lo “strumento che riproduce rimpianti di greggi”. L'atteggiamento del Narciso di Valéry mentre cerca invano di baciare il riflesso ricorda da vicino il gesto che compì il Narciso di Ovidio, malgrado Valéry sostenga di non essersi ispirato al poeta latino («[...] je commencerais par remercier le critique de m'avoir fait ouvrir Ovide pour la première, et sans doute ultime, fois. Je n'ai trouvé d'autre similitude que le titre dans son *Narcisse* [...]»¹). È, infatti, un mito narrato da Ovidio nel libro primo delle *Metamorfosi* che può fornirci lo spunto per l'interpretazione di questo passo, ovvero il mito di Siringa e Pan. Siringa era una ninfa delle fonti, una Naiade di cui il dio Pan, protettore delle greggi, si era innamorato. Non ricambiando l'amore di Pan, Siringa lo sfuggiva in ogni modo, ma poiché il fiume Ladone le impediva la corsa, chiese alla sorelle

¹ *Ivi*, p. 1560.

Naiadi di salvarla mutandole aspetto. Queste la trasformarono in canne di palude, cosicché quando Pan la abbracciò non afferrò che alcune canne, in cui per la disperazione sospirò facendole suonare. Tra l'altro, il Narciso di Valéry nella prima strofa invoca Siringa, la Ninfa delle fonti, per parlarle della sua passione amorosa. Inoltre, è evidente il richiamo all'*Après-midi d'un faune* (1876) di Mallarmé, poema che dà avvio al movimento simbolista e in cui è rielaborato questo stesso mito. L'incipit di questo componimento è, similmente a *Narcisse parle*, un'invocazione alle ninfe, con la differenza però che il fauno non le invoca con il suono del flauto per esprimere la passione che prova come fa il Narciso di Valéry, ma per irretirle: «Ces nymphes, je les veux perpétuer.»¹.

Anche nell'undicesima e ultima strofa il flauto viene ripreso insieme ad altri termini che ricorrono in tutta poesia (vv. 56-58):

Evanouissez-vous, divinité troublée!
Et, toi, verse à la lune, humble flûte isolée,
Une diversité de nos larmes d'argent.

La luna è ancora presente, ha fatto da sfondo a tutto il componimento ed è a lei che il flauto versa le lacrime d'argento di Narciso. Anche l'argento è un elemento che attraversa l'intero testo di *Narcisse parle*: definisce il colore dell'erba nella seconda strofa e delle braccia di Narciso nella sesta; inoltre è generalmente legato alla simbologia dell'acqua, della femminilità e della luna il cui bagliore argenteo è il riflesso del sole. Nella scala alchemica dei metalli l'argento è secondo solo all'oro, metallo associato al sole e assunto a principio maschile. La divinità cui Narciso comanda di svanire è il suo stesso riflesso; si tratta sempre, a nostro avviso, del "démon" della quinta strofa o dei "dieux obscurs" della sesta. Per di più, considerando che nell'opera di Valéry la figura di Narciso ricorre costantemente, questi può essere considerato un riflesso del suo autore. Valéry si specchia e confronta in Narciso, e nella sua storia d'amore per se stesso egli rappresenta il suo ideale di "Art poétique": come per Narciso è impossibile impadronirsi del proprio riflesso, allo stesso modo l'autore non potrà mai raggiungere un ideale perfetto,

¹ Mallarmé, Stéphane, *L'Après-midi d'un faune*, in *Œuvres Complètes*, par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, La Pléiade, Paris, 1945, p. 50.

puro, della propria opera¹; ed è in questo senso che essa può essere definita sterile.

Venendo alla questione delle fonti a cui questo testo si richiama, nonostante Valéry neghi di aver attinto direttamente alle *Metamorfosi*, esse restano comunque un grande serbatoio di miti a cui ogni riscrittura moderna non può che far riferimento. Un autore cui invece Valéry si ispira direttamente è Mallarmé. Considerandolo un maestro, Valéry oltre e leggere le sue opere gli inviò anche i propri componimenti per avere il suo parere. Come apprendiamo dalla corrispondenza che Valéry scambiava con Pierre Louÿs negli anni novanta dell'Ottocento, le opere che a quel tempo Valéry privilegiava erano quelle di Edgar Allan Poe, *A rebours* di Huysmans, e *Hérodiade*, di cui Louÿs dovette mandargli dei versi manoscritti poiché non riusciva a procurarsene una copia². Nel 1890 quando Valéry invia *Narcisse parle* a Mallarmé, cui segue una lettera dell'anno successivo per sollecitarne l'attenzione, la poesia sembra interessare molto al poeta dei *mardis*, il quale risponde: «Votre *Narcisse parle* me charme...Gardez ce ton rare...»³. A questo proposito potremmo fare un breve confronto tra *Narcisse parle* e *Hérodiade*, dato che quest'ultima è una delle opere più lette da Valéry nel periodo in cui scriveva il suo componimento, e notare che ci sono alcune analogie significative. Dal punto di vista compositivo, entrambi si confronteranno con una lunga gestazione dell'opera e molteplici stesure: Mallarmé lavorerà per tutta la sua vita a *Hérodiade*⁴, poemetto che rielabora la storia biblica di Erodiade suddiviso, come i *Fragments du Narcisse*, in tre sezioni: "Ouverture", "Scène" et "Cantique de saint Jean". Cominciato nel 1864, Mallarmé lo perfezionò fino alla morte: il "Cantique de saint Jean" apparirà addirittura postumo nel 1913. Similmente, la stesura di *Narcisse parle* accompagna Valéry a lungo; ad esempio il componimento si ripresenta, modificato e rielaborato, nei *Fragments* del 1926. Dal punto di vista tematico, senza soffermarci a confrontare nel dettaglio due opere il cui studio richiederebbe senza dubbio un lavoro molto

¹ Galli, Pauline, « Paul Valéry : autour de la figure de Narcisse », *Fabula / Les colloques*, Arts poétiques et arts d'aimer, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1073.php>, (contributo consultato nel giugno 2014).

² Valéry, Paul, *Œuvres*, cit., p. 17.

³ *Ivi*, p. 18.

⁴ Mallarmé, *Hérodiade*, in *Œuvres Complètes*, cit., pp. 41-49.

approfondito, possiamo semplicemente limitarci a far notare come certi termini chiave presenti in *Hérodiade* si ritrovino anche in *Narcisse parle*. Ad esempio, nella seconda strofa della prima parte, “Ouverture”, ritroviamo la rosa, l’oro, la luna, i fiori e il verbo “s’effeuiller” che in *Narcisse parle* appare due volte in un poliptoto, (vv. 30-34):

*Un arome qui porte, ô roses ! un arome,
Loin du lit vide qu’un cierge soufflé cachait,
Un arome d’ors froids rôdant sur le sachet,
Une touffe de fleurs parjures à la lune
(A la cire expirée encor s’effeuille l’une)*

Nella seconda parte di *Hérodiade* ritroviamo nuovamente questo verbo, dove il fiore i cui petali vengono strappati non è la rosa come in *Narcisse parle*, ma il giglio, che come abbiamo visto è un fiore legato a Narciso: «Je m’arrête rêvant aux exils, et j’effeuille./Comme près d’un bassin dont le jet d’eau m’accueille./Les pâles lys qui sont en moi [...]» (vv. 114-116). Infine, un ultimo elemento che si riallaccia a Narciso e al tema del narcisismo in generale, è lo specchio, nominato sempre in questa seconda parte: «Assez! Tiens devant moi ce miroir. O miroir!/Eau froide par l’ennui dans ton cadre gelée» (vv. 141-142).

Conclusion

In questo lavoro abbiamo preso in esame due momenti dell’elaborazione del mito di Narciso partendo dalle sue origini fino ad arrivare all’ultimo decennio dell’Ottocento.

Nella prima parte abbiamo osservato come il mito di Narciso sia stato immortalato da Ovidio nella versione tramandata dalle *Metamorfosi* diventando così l’ipotesi imprescindibile di ogni riscrittura successiva.

Nella seconda parte abbiamo analizzato nello specifico come Valéry ha rielaborato il mito di Narciso nella poesia *Narcisse parle*. L’autore si è distanziato dalla versione di Ovidio, anche se il richiamo a questa fonte appare ineludibile. In Valéry la figura mitica di Narciso guida una riflessione, in forma di monologo, sulla poesia, tra narcisismo e suprema sterilità dell’arte; mettendosi a confronto con Narciso l’autore scopre che è impossibile realizzare il desiderio di creare un’opera perfetta e di impadronirsene.

Dall'ininterrotta riscrittura del mito di Narciso possiamo dedurre che esso è un archetipo fondamentale della nostra cultura; nelle sue rivisitazioni leggiamo il riproporsi del grande tema dell'amore di sé, che l'uomo rielabora nel corso della storia sotto le sue diverse rappresentazioni individuali e sociali. Non esistendo una versione unica e giusta di uno stesso mito, ogni autore lo riscrive in modo originale e secondo il significato che vuole dargli: «Le mythe est un palimpseste où chaque artiste greffe son propre message»¹.

Autori di riferimento

Publio Ovidio Nasone, *Le metamorfosi*, in *Opere*, trad. di Guido Paduano, Einaudi, Torino, 2000, vol. II

Valéry, Paul, *Narcisse parle* in *Œuvres*, par Jean Hytier, Gallimard, La Pléiade, Paris, 1975

Bibliografia

Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves*, José Corti, Paris, 1942

Cavarero, Adriana, *A più voci*, Feltrinelli, Milano, 2003

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Laffont, Paris, 1982

Dalla Volta, Amedeo, *Dizionario di psicologia*, Giunti – Barbera, Firenze, 1974

Grauby, Françoise, *La création mythique à l'époque du symbolisme*, Nizet, Paris, 1994

Mallarmé, Stéphane, *Œuvres Complètes*, par Henri Modor et G. Jean-Aubry, Gallimard, La Pléiade, Paris, 1945

Omero, *Inni omerici*, a cura di Silvia Poli e Franco Ferrari, UTET, Torino, 2010

Pieri, Francesco Paolo, *Dizionario Jungiano*, Boringhieri, Torino, 2005

Sitografia

Galli, Pauline, « Paul Valéry : autour de la figure de Narcisse », *Fabula / Les colloques*, Arts poétiques et arts d'aimer, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1073.php>, (contributo consultato nel giugno 2014)

Landi, Michela, *Les Chansons de Bilitis*, 2011, http://www.aaiff.it/doc/landi_bilitis.pdf, (contributo consultato nel giugno 2014).

¹ Grauby, Françoise, *La création mythique à l'époque du symbolisme*, Nizet, Paris, 1994, p. 11.

**LE MYTHE DE LA FEMME FATALE DANS HILDA
FURACÃO DE ROBERTO DRUMMOND : UNE ANALYSE
HERMENEUTIQUE**

**THE MYTH OF THE FEMME FATALE IN HILDA FURACÃO
ROBERTO DRUMMOND: AN HERMENEUTIC ANALYSIS**

**O MITO DA FEMME FATALE EM HILDA FURACÃO DE
ROBERTO DRUMMOND : UMA ANÁLISE HERMENÊUTICA**

Luísa PESCHÉ¹

Résumé

Cette étude s'intéresse au mythe de la femme fatale dans la littérature brésilienne du XX^e siècle à travers le roman Hilda Furacão de Roberto Drummond (1991). Nous étudierons, à partir d'un traitement herméneutique, le personnage féminin de l'œuvre et sa dimension mythique en tant qu'héroïne femme fatale. Dans le récit, la femme entraîne la chute de l'homme. Elle évoque les grandes valeurs symboliques de ce mythe et des archétypes qui l'engendrent, soit par rapport à l'homme, soit par rapport à leur milieu, époque, idéologie et société. Cette recherche permet davantage une réflexion sur le mythe de la fatalité féminine menant à une compréhension des constructions imaginaires et des réseaux symboliques qui affleurent le roman et, dans un contexte plus ample, l'imaginaire brésilien. La théorie littéraire côtoie l'herméneutique des images, des symboles et des archétypes afin d'assurer la qualité de la réflexion autour du mythe et de son rapport avec la littérature et l'imaginaire individuel et collectif dans le contexte brésilien.

Mots-clés : mythe, femme fatale, littérature, Brésil

Abstract

This paper seeks to explore the myth of the femme fatale in 20th Brazilian literature, focusing on Roberto Drummond's Hilda Furacão (1991). The goal is to hermeneutically analyze the female character in the books and its mythical dimension as a "fatal woman" heroin. In this case, the woman causes the men's fall. She evokes symbolic values of the myth, and archetypes that leads to it, in relation to the man or to the environment where she lives – period, ideology and society. This research aims to consider the myth of the fatal woman as an aspect of imaginary constructions and symbolic networks, which bring out the romance – but also the Brazilian ideal. To ensure the quality of the work regarding the myth and its relation with literature and social and collective imaginary in Brazil, I conjugate literary theory and hermeneutics (of images, symbols and archetypes).

Keywords : Myth, femme fatale, literature, Brazil

¹ luisapesche@hotmail.com, Sorbonne Nouvelle Paris 3, CREPAL, France/Brésil.

Resumo

O presente estudo tem por objetivo analisar o mito da femme fatale na literatura brasileira do século XX a partir do romance Hilda Furacão de Roberto Drummond (1991). Pretende-se estudar, através de uma análise hermenêutica, o personagem feminino da obra e sua dimensão mítica enquanto heroína femme fatale. Na narrativa, a mulher provoca a queda do homem. Ela evoca os grandes valores simbólicos deste mito e dos arquétipos que o ocasionam, seja em relação ao homem ou ao meio em que vive, época, ideologia e sociedade. Esta pesquisa permite traçar uma reflexão sobre o mito da fatalidade feminina levando à uma compreensão das construções imaginárias e das redes simbólicas que afloram o romance e, em um contexto mais amplo, o imaginário brasileiro. A teoria literária divide seu espaço com a hermenêutica das imagens, dos símbolos e dos arquétipos a fim de assegurar a qualidade da reflexão em torno do mito e sua relação com a literatura e o imaginário individual e coletivo no contexto brasileiro.

Palavras-chave: mito, femme fatale, literatura, Brasil

Au fil du temps, le rôle social de la femme est sans cesse réduit par la société. Dans l'imaginaire occidental, le féminin est souvent associé à l'élément d'altérité: insaisissable et énigmatique. Les plus grands récits littéraires, émanant des cultures gréco-latine et judéo-chrétienne, furent inspirés, implicitement ou explicitement, par des figures féminines dangereuses. Les intrigues d'une féminité à la fois sanctifiée et démonisée ont toujours circulé. « Dès qu'il y a eu fable, littérature, il y a eu quelque irrésistible et mortelle charmeuse »¹.

C'est principalement à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, à l'époque décadente, que les figures féminines mythiques, incarnant une fatalité inquiétante, se reproduisent jusqu'au paroxysme. Ce mythe, d'origine européenne, est considéré comme l'une des incarnations les plus persistantes de la modernité. Il s'agissait d'une période « de crise »². La fin du siècle se dresse contre les valeurs traditionnelles et montre une femme qui dépasse les catégories préétablies. La femme fatale est la femme moderne qui se meut et qui évolue dans un espace que l'homme ne parvient pas à limiter. Elle entraîne ainsi l'échec du Père, du héros. Nana, Carmen ou Emma Bovary en sont de grands exemples.

À travers le temps, le mythe permet d'appréhender les caractéristiques tangibles et les rapports spécifiques propres aux

¹ Maingueneau, Dominique, *Féminin Fatal*, Paris, Descartes & Cie, 1999, p. 11.

² Higonnet, Anne, « Femmes et Images : Apparences, loisirs, substance » in Geneviève Fraisse, Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident, Le XIX^e siècle*, Paris, Plon, coll. Tempus, 1991, p. 304.

différentes cultures. Le mythe est donc une configuration dynamique archétypique et symbolique qui témoigne de l'universalité de certains comportements humains¹. Le caractère de diffusion du mythe de la femme fatale dans le temps et dans l'espace réside au cœur de cet article. Plus spécifiquement, nous nous proposons de réfléchir sur ce mythe – par le truchement de la littérature – et sa structure symbolique et dynamique qui permet, de façon explicite ou implicite, de prendre acte de certains aspects de la représentation de l'imaginaire du féminin dans la société brésilienne de la fin du XX^e siècle, l'époque qualifiée de postmoderne. Hilda Furacão, la prostituée du roman homonyme de Roberto Drummond (1991) est l'héroïne qui intéresse à notre étude. Ce travail a pour but de réfléchir sur le mythe et sur ses effets dans le contexte brésilien, représenté par cet ouvrage, menant à une compréhension des constructions imaginaires et des réseaux symboliques qu'il engendre.

Riche en symbolisme, *Hilda Furacão*, mêle le sacré et profane, l'héroïne rassemble « tous les éléments nécessaires à un récit dont elle est le fondement idéologique »². La principale énigme de l'intrigue est la question du brusque changement de vie d'Hilda: pourquoi une jeune femme née dans un berceau d'or, dans la haute société de Minas Gerais a-t-elle changé de statut social en devenant prostituée d'un quartier populaire de Belo Horizonte? En attendant la révélation sur le mystère de l'héroïne, le lecteur suit de près les événements politiques susceptibles de bouleverser le pays et l'état de Minas Gerais. Le personnage de Hilda Furacão apparaît comme une figure de rhétorique qui possède une forte portée symbolique évoquant le mystère. Elle représente la révolution, la liberté, elle séduit tous les hommes, y compris le prêtre Malthus, victime de son charme. Hilda Furacão symbolise une époque d'espoir et de rêve d'un pays qui s'anéantissait. L'héroïne annonce la déchéance, la fin d'un âge d'or. Comme l'affirme le narrateur vers la fin du récit: « Todos sabiam que estavam se despedindo de um tempo inocente simbolizado por uma garota do maiô dourado, transformada em sonho erótico que fazia a alegria dos homens »³.

La figure de la femme fatale fascine l'esprit et est porteuse de

¹ Cf. Durand, Gilbert, *Introduction à la mythologie, Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1966, p. 25.

² Stroun, Isabelle, *Roberto Drummond*, Paris, L'Harmattan (Coll. Classiques pour demain), 1993, p. 78.

³ Drummond, Roberto, *Hilda Furacão*, São Paulo, Geração Editorial, 2008, p. 268.

ressorts conscients et inconscients de l'homme. À partir d'une analyse herméneutique, en mettant avant des thèmes symboliques redondants¹, nous proposons de voir ici comment l'héroïne de Roberto Drummond, en tant que femme fatale, s'inscrit dans la lignée archétypale du mythe. Hilda rappelle d'autres femmes fatales de l'histoire de la littérature et fait (re)surgir, dans son contexte socio-historique, des éléments, situations et leçons qui composent le mythe. Nous verrons comment la figure de l'héroïne permet, par une voie symbolique, une meilleure compréhension des complexes idéologiques propres à la société brésilienne de la deuxième moitié du XX^e siècle, son histoire et son imaginaire.

La femme fatale : crise et chaos

La littérature hégémonique est patriarcale. C'est à partir de l'observation du discours de l'ordre que nous parvenons à comprendre ce qui est désordre et subversion. Pour l'homme, souvent la femme est l'être marginal ou l'Autre. En corollaire, nous percevons que les discours attestent de l'esprit de déstabilisation causé par la progression des femmes dans l'espace social et culturel en Occident. Si la transgression est la femme, c'est elle qui sera associée au trouble, au chaos et aux images de la mort. Nous verrons que dans le roman brésilien la femme fatale est synonyme de la manifestation d'une crise suivie d'une transformation.

Hilda avait déjà quitté sa vie bourgeoise pour devenir prostituée dans la zone bohème de Belo Horizonte lors des premières pages du roman. Le changement de vie de l'héroïne est le premier événement critique qui caractérise le roman, mais il y a également un deuxième : celui du coup d'État militaire du premier avril 1964. Le récit de *Hilda Furacão* se situe dans le Belo Horizonte de la fin des années 1950-1959 à l'année 1964. Le roman commence donc dans un espace déjà déstructuré et chaotique : « la situation de l'homme n'est plus désespérée puisque il n'y a plus d'âge d'or auquel se référer et dans lequel il puisse espérer »².

Ces événements marquent l'espace fragmenté. L'héroïne et les autres personnages vivent dans un espace trouble dans le temps historique du récit. Et le coup d'État est en marge du texte, il existe

¹ Gilbert Durand parle de « variations redondantes ». Cf. *Introduction à la mythologie, Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1966, p. 73.

² Stroun, Isabelle, *Roberto Drummond, op.cit.*, p. 70.

une lecture idéologique de la société de cette période. La situation politique est omniprésente et est annoncée de façon allégorique à travers les situations dramatiques dans lesquelles les personnages sont insérés, en particulier, Hilda. La tension pré-coup d'État militaire se mêle au mystère de la vie de l'héroïne au fur et à mesure que l'intrigue avance.

Le récit est raconté à partir du point de vue du narrateur, Roberto Drummond, un journaliste qui rencontre Hilda Furacão lors d'une intervention dans l'affaire de la Cité des Camélias. Il s'agit d'un projet créé par la société conservatrice qui souhaite transférer la zone bohème du centre de Belo Horizonte dans un nouveau quartier situé à la périphérie.

A ideia era tirar a Zona Boêmia do coração de Belo Horizonte, ali, onde a Rua Guaicurus era o centro das atenções, e levar prostitutas, hotéis, pensões, bares e até mesmo o mitológico Montanhês Dancing e o não menos mitológico Maravilhoso Hotel (o templo erótico onde Hilda Furacão enfeitiçava os homens) para a Cidade das Camélias, que seria construída longe, na periferia.¹

Frei Malthus est l'orateur du discours de « la nuit de l'Exorcisme », une manifestation réalisée en opposition à ce projet mais également contre le « démon », surnom attribué à Hilda, elle qui était la représentante de la lutte pour l'égalité et les droits des prostituées. A l'occasion de « la nuit de l'exorcisme », Hilda a le pouvoir de transformer moralement Malthus qui tombe amoureux d'elle.

La date du premier avril, connue traditionnellement pour le canular, le mensonge et la fantaisie, revêt une extrême importance dans le récit. L'héroïne drummonienne est née un 1^{er} avril et c'est à cette même date qu'elle « décide » de quitter la vie bourgeoise pour ensorceler tous les hommes dans la chambre 304 de l'*Hôtel Maravilhoso*. C'est également un premier avril, en 1964, date du coup d'État militaire, que l'héroïne doit dévoiler son mystère au moins légendaire Hôtel Maravilhoso (temple à Eros où Hilda Ouragan ensorcelait les hommes) à la Cité des Camélias qui serait construite loin, à la périphérie de la ville.

Le mystère d'Hilda perdure à la fin du récit. Aucune

¹ Drummond, Roberto, *op.cit.*, p. 36.

révélation n'est faite et le rendez-vous avec Malthus n'a pas lieu. Celui-ci ne peut s'y rendre pour rejoindre Hilda car il est arrêté par la police en chemin, accusé d'actes subversifs. Hilda finit exilée en Argentine :

Visto da Rua Guaicurus, na Zona Boêmia de Belo Horizonte, na noite de 31 de março de 1964, o Brasil não parecia estar nos momentos iniciais de um golpe militar para depor o Presidente da República; nem mesmo um tanque extraviado, que passou na Rua Guaicurus por volta das 10 da noite, estragou o clima de uma festa de adeus: a última noite de Hilda Furacão na Zona Boêmia de Belo Horizonte.¹

La femme fatale est dans le roman drummonien la pièce fondamentale de ce discours fragmenté, parodique et double. Hilda est elle-même une figure décentralisée. Le mystère d'Hilda incite à la réflexion sur la situation politique dans laquelle le pays se trouvait à l'époque. Dans ce roman où la demoiselle est une prostituée et le prince enchanté un prêtre, le dénouement malheureux et frustrant peut être lu comme une allégorie d'un rêve d'une société idéale vécu par les Brésiliens dans les années qui précèdent 1964.

En effet, cette décentralisation, la fragmentation et l'ambiguïté s'avèrent importantes autant dans l'œuvre même que dans la réflexion sur le symbolisme de la femme. C'est Hilda qui réunit tous les éléments énigmatiques de l'intrigue. Hilda devient de cette façon une *cendrillon d'un 1^{er} avril*, un mythe, une fantaisie, une farce, une fiction. Elle représente un élément évaluateur d'une société en transition. Ici la ligne de partage est le coup d'État Militaire, tout comme les récits plus anciens, la femme fatale vient annoncer un grand changement. Il faut toujours un acte de transgression pour qu'un nouvel ordre s'établisse et la femme fatale est au centre de ce mouvement critique.

La figure de la prostituée au cœur de la fatalité

La figure de la prostituée se confond souvent avec celle de la femme fatale, les deux sont perçues de façon ambiguë. Aux yeux des hommes, elles sont un objet d'amour et de désir. La littérature reproduit tout à fait la représentation de la prostituée au sein de la société. La prostitution étant un problème dans les sociétés

¹ *Ibid.*

occidentales, au Brésil ou ailleurs, l'écrivain expose cette figure marginale en tant qu'acteur social d'autant que sa représentation dans la littérature fait souvent référence à des stéréotypes présents dans la création littéraire. La figure de la prostituée s'avère donc intemporelle, utilisée à toutes les époques et dans toutes les civilisations. La fascination des écrivains pour les courtisanes et prostituées s'explique par le fait que celles-ci peuvent servir de creuset à toutes les représentations possibles de l'imaginaire du féminin.

La prostitution est le métier marginal et de transgression par excellence. La prostituée incarne la femme indépendante, entièrement maîtresse de son corps. C'est l'univers mystérieux, profane et marginal de la prostituée qui fascine. En littérature les crises et les transgressions sociales sont souvent associées à ces femmes, à leurs modes et espaces de vie. Même la Bible se fait l'écho de cela et transmet à la postérité la tradition de ses récits : « Tous les textes qui reprennent, sous des noms différents, la figure de la Prostituée biblique, racontent l'histoire de ses débauches de sa chute, de sa condamnation »¹. Les textes prophétiques font de la prostituée sacrée un symbole du peuple ou du lieu. La Grande Prostituée est « Babylone la grande, mère des prostituées et des abominations de la terre »².

Inquiétante et fascinante, Hilda possède les caractéristiques de la Prostituée de l'Apocalypse, associée à Satan : « Ela é o Diabo, você duvida? Sabia quantos já se suicidaram por causa dela? Sabia? Sete já se suicidaram. Sete »³. Le nombre sept peut faire allusion aux sept têtes de la bête de l'Apocalypse, les sept montagnes sur lesquelles la prostituée s'est assise ou encore les sept rois qui tombent⁴. Une « entité d'Apocalypse »⁵, Hilda incarne dans son contexte historique la Grande Prostituée de Belo Horizonte, la nouvelle Babylone. Notre interprétation est la suivante : durant la nuit de l'exorcisme, Hilda *versus* Malthus est la ville/le peuple/le pays contre Dieu. Mère de toutes les prostituées, mère du peuple, elle est la

¹ Brunel, Pierre, *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Editions du Rocher, 2002, p. 1585.

² *Ibid.*, p. 1583.

³ Drummond, Roberto, *op.cit.*, p 31.

⁴ Cf. Apocalypse 17: 8-11.

⁵ Dottin-Orsini, Mireille, *Cette femme qu'ils dissent fatale*, Paris, Grasset, 1993, p. 334.

Grande Déesse Mère primordiale.

On note que les traits de la prostituée sacrée se mêlent à ceux de la femme fatale dans un processus syncrétique bien connu des romans décadents dans lesquels: « le héros rencontre en chemin une courtisane, il entretient avec elle un rapport de domination qui le conduit généralement à sa perte »¹. Hilda est solidaire des prostituées exotiques de la littérature décadente (telles que Salammbô de Flaubert et Aphrodite de Pierre Louÿs), sa figure dialogue avec la femme orientale lorsque, dans la scène du carnaval, Hilda est déguisée en Cléopâtre ou encore lorsque Malthus l'appelle Reine de Saba.

Hilda rappelle une autre célèbre courtisane décadente, celle-ci plus moderne, plus urbaine : la Nana de Zola, héroïne qui incarne la détérioration de Paris et de la République. Hilda, tout comme Nana dans la décadence, est figure de rupture. À l'exemple de Nana, Hilda incarne, le « ferment de destruction » de la société, « sans le vouloir elle-même, corrompant et désorganisant » tout Belo Horizonte. Elle précipite le chaos social. En même temps qu'elle incarne le « peuple », « l'espoir », « le bonheur », elle représente la déstabilisation de l'ordre associée à la « crise », au « danger ». Tout comme Nana, Hilda incarne pleinement l'ambivalence et l'ambiguïté, toutes deux étant, chacune dans leur spécificité ou à leur niveau, des figures à la fois diabolisées et « en accord avec le stéréotype de la prostituée au cœur tendre »². Toutes les deux incarnent symboliquement le peuple opprimé et sa ruine. Parallèlement au déclin des héroïnes, les récits expriment le déclin d'un régime politique, d'une société³.

Roberto Drummond crée une fable qui peut être analysée par opposition avec celle de Zola dans laquelle l'héroïne, *Nana*, incarne une « mouche envolée de l'ordure des faubourgs, apportant le ferment

¹ Zola, Émile, *Nana*, Paris, Pocket, 1991, p. 227.

² Auraix-Jonchière, Pascale, *Isis, Narcisse, Psyché entre lumières et romantisme: mythe et écritures, écritures du mythe*, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2000, p. 264.

³ Dans la ligne chronologique du roman décadent, deux épisodes sont importants. Zola fait le récit des événements ayant eu lieu à partir de 1852 avec la naissance de Nana suivie de l'accession de Napoléon III au pouvoir et de ceux de 1870, date de la mort de l'héroïne et de la chute de l'Empire suite à la déclaration de guerre adressée à la Prusse. Chez Drummond, figurent également deux moments clefs: celui du changement de vie de l'héroïne et celui de son exil occasionné par le coup d'État militaire.

des pourritures sociales »¹. Nana quitte les bas-fonds de la société, d'où venaient ses parents opprimés, pour aller séduire la bourgeoisie impériale. Il s'agit d'une ascension sociale par la prostitution. Hilda, dans un mouvement presque contraire, quitte le monde de l'élite *mineira* dans lequel elle est née pour intégrer celui des quartiers populaires de la ville où elle devient prostituée et proche des opprimés. Certes, le Brésil des années 60 n'a pas grand-chose à voir avec le Second Empire et ses mœurs corrompues, toutefois, le point commun entre ces deux récits est que les écrivains se servent de l'histoire de la vie de leurs héroïnes prostituées afin de dénoncer une désorganisation sociale en évoquant continuellement leurs réalités politiques et historiques.

La prostituée femme fatale postmoderne semble établir des liens avec la période historique dont elle fait partie. La référence aux figures les plus anciennes de la littérature décadente comme Nana ou Salammbô ou encore aux figures gréco-latines et bibliques, ne fait que renforcer son rôle dans l'imaginaire collectif. La dérivation favorise une actualisation des potentialités du mythe.

L'ouragan fatal

Tout ce que l'Homme ne peut pas contrôler cause effroi et inquiétude. Hilda est l'ouragan, un phénomène cataclysmique ayant un lien avec les images du déluge. Il faut savoir que le prénom Hilda fait référence au cyclone qui s'est formé dans le Golfe du Mexique, près de Cuba en 1964, année du coup d'État militaire au Brésil². La femme est ici « alliée au dragon diluvial »³, en ce sens elle symbolise l'Antéchrist, le faux Messie qui annonce le chaos, le renversement des valeurs sociales, morales et religieuses. Elle est comparée à Jeanne d'Arc « la pécheresse » lors de « la nuit de l'exorcisme ». Cette scène peut d'ailleurs rappeler le mythe du combat entre Dieu et le Dragon⁴. Un déluge ne détruit que parce que les formes sont utilisées et épuisées, mais il est toujours suivi d'une nouvelle humanité et d'une nouvelle histoire. Il évoque l'idée de résorption de

¹ Zola, Émile, *Nana*, Paris, Pocket, 1991, p. 463.

² En lisant les chapitres concernant la nuit de l'exorcisme, on révèle les expressions : «fúria diluviana », «rugido do trovão », « chuva dos trópicos », « violenta, furiosa, chicotadas de água ».

³ Durand, Gilbert, *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Paris, José Corti, 1961, p. 108.

⁴ Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 89.

l'humanité dans l'eau et l'institution d'une nouvelle époque, avec une nouvelle humanité¹.

Incarnant le phénomène naturel, Hilda représente la menace. Encore une fois la femme est la pièce centrale de l'annonce d'un nouveau cycle. Elle est complice de l'état chaotique et d'une nouvelle cosmogonie qui proclame la fin d'un âge d'or avec l'avènement de la dictature. L'ouvrage drummonien suit le raisonnement postmoderne et demeure marqué dans sa complétude par un discours fragmenté caractérisé par le manque d'espoir en l'avenir et dans lequel la femme est le présage: « une des causes principales réside dans les péchés des hommes et aussi dans la décrépitude du Monde »².

Dans ses recherches sur l'imagination, Bachelard propose de considérer l'ouragan comme une « image dynamique simple » qui compose la psychologie de l'imagination du mouvement. L'ouragan est l'air violent qui évoque « la furie élémentaire, celle qui est tout mouvement et rien que mouvement »³. La poésie chante l'ouragan, le cri du vent furieux : « Le vent semble une vipère », écrit Victor Hugo dans *La légende des siècles*. Les folklores attestent des liens entre l'image du vent et celle du serpent et de son alliée, la femme.

L'ouragan est aussi connu sous le nom de cyclone, terme qui étymologiquement contient la même racine latine que le mot cycle : *cyclus*. Le mouvement circulaire temporel dans lequel gravitent les grands commencements et les grandes fins des époques historiques. La trajectoire d'Hilda est celle de l'ouragan fatal, son histoire est l'histoire du « mystère du vent » : « Lorsque les désirs d'avenir ou les regrets de souvenir s'éveillent dans une partie quelconque de ce crâne géant, le Globe, — le vent se lève »⁴. La prostituée drumonnienne symbolise ainsi la nostalgie d'un éternel Âge d'or, un regret de sa terre natale « chargé de souvenirs, gonflé de présages »⁵.

Le parfum : l'allié de la femme fatale

Hilda est la femme fatale dont le « cheiro adocicado do perfume muguet du bonheur » ensorcelle tous les hommes. Son

¹ Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Editions Robert Laffont, 1969, p. 346.

² Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 75. □

³ Bachelard, Gaston, *L'air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1990, pp. 257-257.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

parfum troublant et nauséabond produit les mêmes effets que la drogue *lança-perfume*¹. « Deus vos salve, dor de cabeça. É uma dor de cabeça divina e abençoada por Deus »² : c'est le « Mal de Hilda ». Ce mal a des effets similaires à ceux d'une drogue qui provoque des sensations d'euphorie et de bonheur.

Sous cet aspect, sa figure dialogue encore une fois avec celle de Nana qui porte également un parfum floral, marque de sa présence, qui envahit l'atmosphère qui l'entoure: « Un rideau fermé y faisait un petit jour blanc, qui semblait dormir, comme chauffé d'un parfum de violette, ce parfum troublant de Nana dont l'hôtel entier, jusqu'à la cour, était pénétré »³.

L'odeur de Nana gâte le monde⁴. On trouve dans le roman drummonien un tableau similaire à celui apparaissant dans Nana : le « perfume maldito » d'Hilda cause un « sentiment de vertige » chez les hommes qui font la queue pour accéder à sa chambre d'hôtel : « era lá que Hilda Furacão fazia a loucura dos homens. Já no corredor sentia-se o cheiro adocicado do perfume preferido por Hilda Furacão: o Muguet du Bonheur »⁵.

Nana et Hilda, ces prostituées parfumées, sont des descendantes de la pécheresse biblique Marie-Madeleine, « qui est descendue sur Terre pour attirer les peuples autour d'elle par sa bonne odeur ». En effet, le parfum est un artifice qui annonce la présence féminine, artifice d'incantation qui renvoie aux souvenirs et aux images inspirés par la femme.

Notre réflexion sur le rôle du parfum féminin, de ses essences florales, nous conduit à analyser la fleur elle-même. La fleur est un véritable archétype (substantif), symbole métaphorique de la femme. L'histoire d'Adam et Ève au jardin d'Eden fait déjà de la fleur et du fruit des emblèmes de la nature belle et tentatrice. Dans le recueil poétique *Les Fleurs du mal*, l'esthétique baudelairienne chante dans ses vers le parfum mystérieux que la femme dégage dans ses vers. Pour le poète, le parfum de la fleur « doux comme un secret » est ambigu : à l'image de la beauté de la femme et de la femme elle-même.

¹ Drogue à base d'éther et vendue sous forme de vaporisateur très en vogue au Brésil dans les années 60.

² Drummond, Roberto, *op.cit.*, 232.

³ Zola, Émile, *Nana*, *op. cit.*, 322.

⁴ « [...] dont l'odeur seule gâtait le monde » *Id.*, *ibid.*, p. 226.

⁵ Drummond, Roberto, *op.cit.*, 40.

En effet, la fleur est comme un sort jeté, une malédiction. Le diable peut cacher la femme, pour ainsi dire, le mal peut ressembler à une fleur. N'oublions pas que dans *Carmen* l'héroïne porte une « fleur de cassie » au coin de sa bouche qu'elle lance comme une balle à Don José. Celui-ci ramasse la fleur par terre et la garde avec lui. C'est la fleur fatale à l'odeur ensorcelante : « Et puis, malgré moi, je sentais la fleur de cassie qu'elle m'avait jetée, et qui, sèche, gardait toujours sa bonne odeur... S'il y a des sorcières, cette fille-là en était une ! »¹.

Hilda ou l'or des Mines

L'expression « anos dourados » est l'épithète associée à la période où le Brésil a été gouverné par Juscelino Kubitschek. Ce sont les années de jeunesse d'Hilda Furacão. Cette période euphorique peut rappeler un autre âge d'or que le Brésil a connu : le moment historique majeur de l'économie de l'État de Minas Gerais. Dans une interprétation d'ordre symbolique nous pouvons associer la trajectoire de l'héroïne au «Ciclo do ouro» de la période coloniale, de son opulence à sa décadence. La mémoire de la période demeure fortement ancrée dans l'imaginaire brésilien et surtout dans l'imaginaire de la région des mines.

La symbolique de l'or dans « l'âme brésilienne » est associée à son caractère rare, inaltérable, à sa richesse luisante, sa pureté et son authenticité. La trajectoire de l'héroïne drumonnienne, prenant la forme d'une décadence, incarne avant tout une espèce de passage du «mythe de l'Âge d'or» au «mythe de l'Âge de fer» en référence aux origines de la race humaine dans le sens hésiodien.

Dans la décadence française, Baudelaire, comme un « parfait alchimiste », transforme la boue en or, et l'or en fer. Dans le Brésil postmoderne Roberto Drummond convertit, suivant sa réalité historique, l'or en plomb, cette substance infecte et corrompue². Hilda figure comme une Pandore qui clôt définitivement l'âge de la prospérité. Son mouvement fonctionne comme une alchimie dans laquelle l'or devient le plomb. En devenant prostituée, elle « pollue ce qu'elle touche et précipite l'univers dans le mal »³, elle corrompt

¹ Mérimée, Prosper, *Carmen*, Paris, Gallimard, 2000, p. 85.

² Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté* [en ligne], p. 223, disponible sur: <http://classiques.uqac.ca/> [consulté le 3 août 2016].

³ Chauvin, Danièle, « Prostituée Biblique », in Pierre Brunel (dir.) *Dictionnaire des mythes féminins*, op. cit., 1584.

ce qui était pur.

Nana est la « mouche d'or », et Hilda est la « fille-au-maillot-doré »¹. L'or est symbolisé par le maillot de bain de sa jeunesse (renvoyant à l'ordre et à l'abondance) qui par la suite n'existera plus et laissera place, de façon symbolique, au plomb (renvoyant au chaos). Il est vrai que la mouche, la bête, la boue ou la pourriture ne sont pas tout à fait présents dans le roman drummonien comme c'est le cas dans celui naturaliste de Zola, toutefois symboliquement la matière minérale se métamorphose également de façon péjorative : des années d'or aux années de plomb. Dans le roman brésilien postmoderne, une fois de plus, « la courtisane est-elle le produit d'une mauvaise alchimie qui se décompose et porte le ferment de putréfaction sur tout ce qui l'entoure »².

La femme, l'or, l'eau... ces éléments étaient déjà associés dans l'Apocalypse de Jean. La Prostituée apparaît assise sur une bête écarlate au bord des grandes eaux vêtue d'ors et de pierreries. « Les bijoux, les ors, les pierreries qui étincellent sur la robe pourpre reconduisent cette image de la débauche et de la perversion »³. La force symbolique de l'archétype est bien présente dans le roman drummonien.

Le folklore brésilien renferme aussi des images où la femme, l'or et l'eau sont alliés. Métaphoriquement Hilda peut être associée à la figure légendaire de la « Mãe do Ouro » récurrente dans la mémoire collective des régions du cycle de l'or. C'est la gardienne des mines d'or, souvent représentée à Minas Gerais par une boule de feu dorée, parfois sous la forme d'un serpent de feu. Elle se manifeste à travers les intempéries, les éclairs, les orages et ouragans, exprimant sa colère et annonçant la nouvelle direction de changement temporel. Cette « Mãe do Ouro », Mélusine des tropiques est décrite selon les modèles de son temps.

Nous voyons ainsi que Durand a raison lorsqu'il affirme qu'«

¹ Le maillot de bain doré peut encore évoquer certains aspects de l'histoire de la mode féminine du Minas Gerais. À la période coloniale, l'or est une matière qui inspire nombre de polémiques auprès de la Cour par rapport à son usage par les femmes du bas peuple. La façon dont les prostituées esclaves s'habillent dérange la société. Le port de tissus luisants comme la soie dorée est interdit par le roi. Cf. Luciano Figueiredo, « Mulheres nas Minas Gerais », in Mary del Priore (org.) *História das mulheres no Brasil*, São Paulo, Editora Contexto, 1997, p. 156.

² Brunel, Pierre, *Dictionnaire des mythes féminins*, op. cit., p. 1418.

³ Chauvin, Danièle, « Prostituée Biblique », in Pierre Brunel (dir.) *Dictionnaire des mythes féminins*, op. cit., 1584.

il est bien avéré que le symbolisme de l'or [...] est lié à l'archétype de la femme»¹. La femme et l'or, cet excrément naturel, c'est la tentation au carré. Ainsi, ils sont assimilés au mal.

Une lecture herméneutique nous a permis d'approfondir l'interprétation et de saisir des grandes images symboliques qui lient les archétypes qui composent le mythe de la femme fatale, ici représenté par Hilda Furacão : celui de la prostituée, de l'ouragan, du parfum et de l'or.

Dans son roman, Drummond retravaille le mythe en le mêlant à sa réalité afin d'assurer la puissance de l'héroïne dans le « changement social » concerné. Hilda représente à la fois la décadence et le souvenir ; et les années dorées qui précèdent le coup d'État militaire et la puissance symbolique de cette période est dans le souvenir de l'âge d'or de l'histoire des Minas Gerais, celui-ci rappelant déjà le mythe primordial.

L'héroïne postmoderne évoque tout à fait la fatalité, le présage d'une chute. Dans le roman postmoderne, la femme fatale est celle qui, paradoxalement, donne à l'homme le goût du bonheur, d'un temps révolu et qui lui apporte en même temps le malheur. «Mãe de Ouro», elle est la Grande Mère de Mines, le sein maternel paradisiaque et la Mère Terrible, femme impure, la prostituée qui évoque tous les symboles de la chute et de la chair liés à l'imaginaire brésilien.

Bibliographie

Auraix-Jonchiere, Pascale, *Isis, Narcisse, Psyché entre lumières et romantisme: mythe et écritures, écritures du mythe*, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2000

Bachelard, Gaston. *L'air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1990

Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté* [en ligne], disponible sur: <http://classiques.uqac.ca/> [consulté le 3 août 2016]

Brunel, Pierre, *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Editions du Rocher, 2002

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1969

Del Priore, Mary (org.), *História das Mulheres no Brasil*, São Paulo, Editora Contexto, 1997

Dottin-Orsini, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale, Textes et images*

¹ Durand, Gilbert, « Lointain atlantique et prochain tellurique », in *Champs de l'imaginaire*, textes réunis par Danièle Chauvin, Grenoble, ELLUG, 1996, p. 185.

- de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993
- Drummond, Roberto, *Hilda Furacão*, São Paulo, Geração Editorial, 2008
- Durand, Gilbert, *Champs de l'imaginaire*; textes réunis par Danièle Chauvin, Grenoble, ELLUG, 1996
- Durand, Gilbert, *Introduction à la mythologie, Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1966
- Durand, Gilbert, *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Paris, José Corti, 1961
- Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963
- Fraisse, Geneviève, Perrot, Michelle (dir.), *Histoire des femmes en Occident, Le XIX^e siècle*, Paris, Plon, coll. Tempus, 1991
- Maingueneau, Dominique, *Féminin Fatal*, Paris, Descartes & Cie, 1999
- Merimée, Prosper, *Carmen*, Paris, Gallimard, 2000
- Stroun, Isabelle, *Roberto Drummond*, Paris, L'Harmattan (Coll. Classiques pour demain), 1993
- Zola, Émile, *Nana*, Paris, Pocket, 1991

**SUBVERSION DU MYTHE DE DON JUAN DANS LA PIÈCE
LA MORT QUI FAIT LE TROTTOIR DE MONTHERLANT**

**MYTH SUBVERSION OF DON JUAN IN LA MORT QUI FAIT
LE TROTTOIR BY MONTHERLANT**

**SUBVERSION DEL MITO DE DON JUAN EN LA OBRA LA
MORT QUI FAIT LE TROTTOIR DE MONTHERLANT**

Ángeles SANCHEZ HERNANDEZ¹

Résumé

Le personnage de Don Juan naît au Moyen-Âge, mais il ne s'établit comme personnage littéraire qu'à partir de la publication d'El Burlador de Sevilla en 1630 par Tirso de Molina. Ce mythe fondamental s'est construit et déconstruit tout au long de son évolution depuis sa création au XVII^e siècle jusqu'à l'actualité. Dans notre article nous nous proposons de décrire le personnage dans ses origines littéraires et dans ses caractéristiques essentielles pour focaliser ensuite notre étude sur les transformations subies par le héros d'Henri de Montherlant dans la pièce La mort qui fait le trottoir. Au XX^e siècle, certaines versions du mythe ont souffert des changements dans les caractéristiques qui formaient ce mythe. Henri de Montherlant écrit cette pièce en 1956 ; la subversion des marques distinctives qui se sont produites dans la personnalité de ce personnage est en rapport avec les intentions de l'auteur, mais, à notre avis, est aussi en relation directe avec le nihilisme existentialiste de l'époque.

Mots-clés : Don Juan, subversion, mort, Montherlant.

Abstract

Don Juan's character arises in the Middle Ages, but it only acquires the status of literary character with Tirso de Molina's El Burlador de Sevilla in 1630. This key myth has been both constructed and deconstructed in its development from the 17th century to date. We begin this paper describing the literary origins of Don Juan's character, paying special attention to his essential characteristics. And later on, we focus our attention on the changes that the main character undergoes in Henri de Montherlant's La mort qui fait le trottoir (1956). In the 20th century, some versions of this myth have incorporated changes related to its main features. So, the subversion of personality traits that take place in Motherland's character are closely linked to the author's purposes but also to the social and literary situation, reflection of the existential nihilism of the time.

Keywords: Don Juan, subversion, death, Montherlant.

Resumen

¹angeles.sanchez@ulpgc.es, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Espagne.

*El personaje de Don Juan surge en la Edad Media, pero no se instaura como personaje literario hasta la publicación de El Burlador de Sevilla de 1630 por Tirso de Molina. Este mito fundamental se ha ido construyendo y de-construyendo en su evolución desde su creación en el siglo XVII a hasta la actualidad. En nuestro artículo nos proponemos describir el personaje de Don Juan en sus orígenes literarios y en sus características esenciales para luego centrar nuestro estudio en las transformaciones que sufre el protagonista de la obra de Henri de Montherlant *La mort qui fait le trottoir* (1956). En el siglo XX, algunas versiones del mito han sufrido cambios en las características que constituían los pilares de este mito. Así la subversión de rasgos que se producen en la personalidad del personaje de Montherlant tiene que ver con las intenciones de su autor, pero creemos que están relacionadas también con el contexto literario y social del nihilismo existencial de la época.*

Palabras clave: Don Juan, subversión, muerte, Montherlant.

Introduction

La figure de don Juan appartient aux grands mythes de la littérature universelle. Pierre Albouy a été le premier à utiliser l'expression *mythe littéraire* d'une façon définitive. Il la circonscrit sans ambiguïté à un récit légendaire, hérité par une tradition orale ou littéraire, qu'« un auteur traite et modifie avec une grande liberté » et auquel il ajoute des « significations nouvelles »¹. Pierre Brunel² établit la différence entre les « mythes littéraires hérités » qui sont souvent nés des récits empruntés à la mythologie grecque ou à la Bible et ceux qu'il appelle « mythes littéraires nouveau-nés » qui dérivent des récits prestigieux de l'Occident moderne comme Tristan et Iseut, Faust ou Don Juan. A l'origine, ces personnages qui sont devenus des mythes n'étaient pas perçus comme tels mais ils le deviennent au fil de leurs apparitions. Ce personnage devient mythe « parce qu'il est reçu comme tel par un public qui reconnaît en lui la représentation emblématique de ses désirs, fantasmes ou peurs »³.

Le débat sur les origines espagnoles du mythe de Don Juan est encore ouvert. Menéndez Pidal, dans son étude *Sobre los orígenes del Convidado de Piedra*, reprend plusieurs *romances*⁴ qui sont, selon lui, des antécédents de ce personnage littéraire. Certains considèrent qu'il existait déjà un *Don Giovanni* ou « una pasquinata romana del mayo

¹Albouy, P., *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, Paris, 1969, p. 9.

² Brunel, P., *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher, Monaco, 1988, p. 13.

³ Huet-Brichard, M.-C., *Littérature et mythe*, Hachette, Paris, 2001, p. 29.

⁴ Menéndez Pidal, R., *Estudios literarios*, Espasa-Calpe, Madrid, 1957, pp. 81-107.

del 1556 y dirigida contra Giovannie Carafa, sobrino de Paulo IV, con ocasión de ser elevado a duque»¹. Il est constaté, dans l'imaginaire collectif européen depuis des temps immémoriaux, la présence d'un mort vivant qui était l'agent du divin sur terre, de même que l'affrontement sacrilège au mort personnifié en la statue ou encore l'illogique invitation d'un mort à dîner. Ce sont tous des motifs propres aux légendes ancestrales qui circulaient en Europe.

Don Juan : des origines à nos jours

Mais, en général, les chercheurs considèrent *El Burlador de Sevilla o convidado de piedra*, écrit en 1630 par le moine Tirso de Molina, le premier Don Juan de la littérature qui crée un personnage spécialement sensible aux problèmes largement abordés par la Contre-réforme². La pièce expose les thèmes théologiques de la prédestination et de la grâce, auxquels vient se joindre le thème baroque de l'inconsistance de l'homme opposée à la permanence de Dieu. Le *burlador* de Tirso de Molina est un homme inconstant mais croyant qui vit dans le moment présent et dédaigne toutes les règles et tous les tabous. L'œuvre souligne bien le heurt de l'homme avec l'au-delà ; Tirso est moine et œuvre pour en défendre les valeurs de l'église. La relation avec le surnaturel est essentielle car elle oppose le temps humain à l'éternité. Les composantes du mythe sont désormais en place : le jeune homme inconstant, les femmes et le mort. Mais le personnage poursuit son chemin en dehors de frontières espagnoles car il est interdit jusqu'au XIXe siècle en Espagne, époque à laquelle Zorrilla tire ce mythe de l'oubli.

Entre le XVIe siècle et le XXe, il y a eu plusieurs Don Juan. Celui que Molière compose en 1665, peu après l'échec de son premier *Tartuffe*, est une pièce en prose qui tourne autour du personnage de Tirso car son héros est un modèle d'inconstance qui séduit toutes les femmes et vit dans l'instant, toujours en quête de son plaisir sans s'inquiéter de l'avenir. C'est un homme qui affronte la mort et Dieu. Mais l'un de ses traits marquants de ce héros donjuanesque est l'hypocrisie, il devient menteur s'il le faut pour protéger ses appétits derrière le masque de l'amour. Molière poursuit ainsi sa lutte contre les faux dévots ; idée qu'il développera plus tard dans son

¹Molho, M., « Don Juan en Europa », en *Cuadernos de teatro clásico*, Compañía nacional de teatro clásico, Madrid, 1988, p. 79.

²Brunel, P., *Revue de littérature comparée*, n° 2, 2014, p. 132.

second *Tartuffe*. Le XVIII^e siècle est le plus prolifique en matière d'opéras sur ce personnage. On écrit plus de neuf Don Juan dont le plus connu est celui de Mozart : *Don Giovanni* (1784). Jaume Radigales¹ justifie cette prolifération du personnage, surtout dans des représentations musicales, à cause de la représentation au Carnaval de Venise en 1736 d'une comédie de Goldoni *Don Giovanni Tenorio ossia il dissoluto* qui eut un grand succès.

Au XIX^e siècle, Mérimée introduit des éléments et des traits de caractère empruntés au Don Juan de Tirso dans son œuvre *Les Âmes du Purgatoire* transformant le nom (Juan de) Mañara en Maraña, et ce jeu de mots n'est pas innocent en espagnol. Alexandre Dumas père s'est inspiré de la nouvelle de Mérimée pour composer un drame en cinq actes intitulé *Don Juan de Maraña ou la chute d'un ange*, pièce qui aura beaucoup d'influence en Espagne et ailleurs. Barrès, Baudelaire, Apollinaire, Bataille et surtout Milosz, puis Joseph Delteil, prolongeront la tradition en France. En Espagne, la version la plus populaire, jouée souvent sur les places publiques le premier novembre, est *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla, drame romantique où l'amour traverse les limites de la mort pour arriver à sauver le personnage du châtement divin d'après la doctrine chrétienne qui offre à l'homme la possibilité du repentir pour être pardonné et accéder ainsi au salut éternel. Les œuvres se succèdent en reprenant les mythes ou en les métamorphosant, mais de ce fait « elles favorisent l'éternel retour »².

Tout mythe possède des éléments invariables. Dans ce cas, il y en a trois : le héros toujours sous un nom identifiable, un groupe de femmes et une statue conviée à dîner par le héros. Et ces éléments vont se poursuivre à travers deux thèmes essentiels : la séduction et la transcendance³. Don Juan est passé d'un auteur à l'autre à travers les siècles endurent des transformations, mais il garde toujours une même moelle qui nous fait le reconnaître.

L'héroïsme donjuanesque repose sur des critères difficilement transposables au XX^e siècle. On retrouve, dans certaines réécritures contemporaines, l'idée selon laquelle le relâchement de la morale

¹ Radigales, J., « Música para un libertino. El mito de Don Juan en Occidente », in *El mundo de la música*, Barcelona, 1992, p. 47.

² Brunel, P., « Métamorphoses des mythes », in *Revue de Littérature comparée*, 2014-2, p. 133.

³ Losada Goya, J.-M., « Mito moderno y proceso de mitificación », en Losada Goya, J.-M (ed.) *Mito y mundo contemporáneo*, Levanti Editori, Bari, 2010, p. 560.

amoureuse et sexuelle ôte à Don Juan toute possibilité de s'affirmer en tant que héros. Le caractère héroïque de Don Juan provient, avant tout, du fait qu'il représente un danger pour les normes de la société monogamique. Cette idée d'opposition est fondamentale : Don Juan ne peut conserver son prestige mythique si la société ne le condamne plus. Dans la société contemporaine, cette tendance peut même le conduire à adopter un comportement inverse de celui qu'on attend de lui face à la libéralisation des mœurs, Don Juan peut, parfois, se trouver dégoûté par l'amour et être tenté de renoncer au plaisir. Mais il est évident que « Les Don Juan contemporains, qu'ils soient romanesques ou théâtraux, ne peuvent plus faire abstraction de tout l'héritage littéraire dans lequel ils s'inscrivent »¹.

La mort qui fait le trottoir respecte la structure générale des pièces précédentes et elle maintient les trois composants essentiels du mythe. Cependant, il est surprenant que, d'un côté, l'auteur dépasse le comique de certaines pièces du passé qui plaçaient ce héros au centre de la trame pour construire des scènes qui vont vers l'absurde et des dialogues remplies des propos vulgaires très éloignés d'autres pièces de Montherlant. Ces données nous permettent de comprendre la raison pour laquelle son public, à la fin des années 1950, lui tourna le dos. Les scènes se rapprochent parfois de ce nouveau théâtre qui commençait à se profiler sous de nouvelles orientations dramatiques. Dans ce renouvellement théâtral, il y avait un refus des conventions théâtrales traditionnelles, et on remettait en question les formes et la fonction du langage pour essayer de montrer son arbitraire et son inadéquation à la pensée². La plupart des pièces théâtrales de Montherlant sont éloignées de ces fondements et, nonobstant, dans celle-ci l'ambiance se rapproche à bien des moments de ce nouveau théâtre.

D'un autre côté, le désarroi qui étouffe le héros est perçu tout au long de l'œuvre et, de là, il se relie au théâtre existentiel, bien que le héros de Montherlant ne se révolte pas contre ce sentiment du néant, il n'y a qu'angoisse et solitude qu'il tente d'apaiser par la passion. La personnalité psychologique de ce personnage est celle qui nous intéresse particulièrement. D'après nous, les changements du don Juan de Montherlant visent deux aspects : l'attitude face aux

¹ Gournay, A., « Les Don Juan français contemporains : de la crise du héros à celle de l'écriture », in *Voix plurielles*, 10.2, 2013, p. 259-260.

² Lagier, Ch., *Le théâtre de la parole-spectacle*, Summa publications INC, Alabama, 2000, p. 2.

femmes en rapport étroit au sentiment du néant qui envahit la pièce du début à la fin et le penchant vers un mélange de tragicomédie grotesque pas très habituel pour la dramaturgie de l'auteur.

Don Juan, les femmes et la mort dans *La mort qui fait le trottoir*

Montherlant commence assez tard sa carrière théâtrale, et ce n'est qu'à l'âge mûr que sa dramaturgie se développe et qu'il accorde une place privilégiée à la psychologie des personnages à la personnalité puissante. Sa production littéraire a généralement été considérée comme classique par sa filiation à une esthétique de l'ordre, de la mesure et de la clarté qui essayait de mettre en scène les problèmes moraux qui accablent l'être humain. Dans l'ensemble de son œuvre dramatique, certains critiques considèrent qu'il réhabilite la femme¹, contrairement à sa réputation de misogyne attribuée à ses œuvres romanesques.

La mort qui fait le trottoir (Don Juan) fut écrite en 1956² peu après *Brocéliande* et représentée en 1958 sous le titre de *Don Juan*, titre qui va être modifié à partir de 1972 au moment de son apparition dans la collection Folio de Gallimard. Cette pièce dont l'action se passe à Séville vers 1630 est écrite en trois actes ; elle ose le mélange des genres dans une certaine tradition baroque et elle en « représente l'exemple le plus achevé »³ pour certains critiques. Mais ce mélange de genres ne fut pas compris au moment de la première représentation ce qui n'étonna pas l'auteur qui, lui-même, avait averti le metteur en scène et l'acteur principal (Georges Vitaly et Pierre Brasseur) des risques d'un échec car il savait que cette pièce allait assez loin dans l'expression de la vérité et que le public ne serait pas capable de la supporter. Et cependant, Montherlant considère que c'est une pièce admirable.

Dès 1949 avec le scandale et la presque interdiction de la pièce *Demain il fera beau*, Montherlant avait déjà l'expérience de l'échec. Il semblait considérer que ses expérimentations où il fait « un bond encore plus haut dans la solitude »⁴ n'étaient pas du goût de

¹ Brunel, Pierre et D. Couty, *Approches littéraires. Les thèmes*, Bordas, Paris, 1976, p. 102.

² Notes de l'auteur à cette pièce dans l'édition de la Pléiade, p. 1079.

³ Brunel, Patrick, *La littérature française au XX siècle*, Nathan, Paris, 2002, p. 115.

⁴ Article de Christophe Alix, *Libération* (10 juin 2013), disponible à l'adresse : http://next.liberation.fr/culture/2013/06/10/des-lendemain-qui-dechantent_909769

l'époque. Le mélange de genres va faire que le Don Juan traditionnellement dramatique devient une comédie qui tourne parfois au grotesque, pas très éloignée de certaines scènes du théâtre par l'in vraisemblable de l'absurde et de l'angoisse existentielle de Beckett comme on l'a déjà indiqué. Pourtant elles sont présentées sous un ton bien différent ce qui fait l'originalité de cet auteur qui est souvent perçu sous le prisme du classicisme. Il a su garder les éléments du mythe car presque tous les composants apparaissent mais la mise en scène est bien différente. On a déjà souligné que le mythe donjuanesque s'articule autour de trois invariants : le Mort, les femmes et le héros. Il faut insister sur le châtement divin du héros qui ne se conforme pas aux lois d'une société chrétienne soumise aux lois divines. Ce sont ces trois aspects qui vont guider notre travail afin d'identifier les points sur lesquels nous croyons que l'auteur fait une subversion des traits de son Don Juan.

Le Don Juan de *La mort qui fait le trottoir* est un mécréant. Montherlant possédait une éducation et une sensibilité qui lui ont permis d'entrer de plein pied dans l'univers chrétien dans un bon nombre de ses œuvres. Et cependant, ce sont les figures des vaincus et des solitaires en révolte contre les valeurs dominantes du catholicisme qui lui inspirent le plus. Il est convaincu que le 'vrai Don Juan' n'a rien de commun avec le Don Juan forgé par les chrétiens¹. Du début à la fin de la pièce, on respire un sentiment de vide dans l'existence du héros qui se voit proche de sa fin et qui poursuit sa quête obsédée du plaisir pour oublier la mort qui le traque. Ce Don Juan est incapable de croire en Dieu, en ce dieu chrétien qui l'avait accompagné traditionnellement pour lui montrer le droit chemin qui le conduirait vers le salut éternel. Les manifestations de son incroyance sont multiples. À l'instar de ces phrases :

*ALCACER : Vous n'avez pas dit, selon votre habitude :
'qu'elle se donne, et je croirais en Dieu'.*

*DON JUAN : J'ai dit cela tant de fois ! mais la femme se donnait et je ne pouvais toujours pas croire en Dieu. Riant Dieu ! Jadis la religion m'indignait. Maintenant, elle n'est plus pour moi que quelque chose de comique.*²

¹Avis présenté par G. Matzneff dans la préface à l'édition Folio de *La Mort qui fait le trottoir*, p. 9.

²Montherlant, *La Mort qui fait le trottoir*, Gallimard Pléiade, Paris, 1972, p. 1030.

Même à la fin de la pièce, au moment où le Commandeur revient de l'au-delà pour dîner avec Don Juan, il avertit le spectre : « [...] ne pense pas que tu me fasses croire en Dieu. Les morts reviennent peut-être, mais cela ne prouve pas Dieu »¹. Il est conscient de la mort qui le guette de près par sa vieillesse et il ne croit en aucun dieu ni vie éternelle. La passion est le seul sentiment capable de lui faire oublier cette mort. Lorsqu'il éprouve la passion et qu'il se trouve entre les bras d'une femme, il redevient vivant. Pour cela, il ne veut lâcher aucune opportunité : « L'atrocité de n'exister plus en peu de temps ne peut être adouci que par des joies intenses et je suis capable de tout pour les obtenir »².

Le portrait du séducteur de Montherlant est assez éloigné de la norme car il est âgé, il a soixante six ans et, de plus, il se voit décrépité ; il perçoit son corps comme déjà usé « Quand un homme se voit marqué par la mort, cela se voit sur son visage. Dis-moi où je suis marqué »³. Une de ses conquêtes, Linda, lui fait la remarque de sa vieillesse « Un homme de votre âge qui fait le libertin ! »⁴. La dégradation physique est parfois renvoyée par ce regard féminin et le héros est si conscient d'elle qu'il met un masque pour cacher son visage et permettre ainsi à la dame de le supporter ; ces préventions à l'égard de la dame sont assez éloignées du conquérant de qui toute femme tombe amoureuse. Le Don Juan montherlantien semble prédéterminé par son passé, il est devenu un professionnel de la séduction comme par hasard, puisqu'il ne paraît pas avoir suivi une détermination personnelle mais il est plutôt prédestiné par ce passé. Il affirme : « si ma profession n'était pas d'être un amant, j'aurais été magistrat »⁵. Alors, il tente de jouer le rôle que la vie lui a octroyé.

Mais il poursuit ses conquêtes malgré tout, car « il est porté par une passion »⁶; cette perception le libère de son angoisse. La passion se couvre de transcendance parce que « c'est par ses passions qu'on est sauvé »⁷, et ce salut humain et terrestre lui fait poursuivre ses proies sans délai. Cette recherche incessante pousse le héros

¹ *Id.*, p. 1076.

² Montherlant, H., *La Mort qui fait le trottoir*, Gallimard Pléiade, Paris, 1972, p. 1075.

³ *Id.*, p. 1030.

⁴ *Id.*, p. 1026.

⁵ *Id.*, p. 1043.

⁶ *Id.*, p. 1057.

⁷ *Id.*, p. 1033.

toujours vers d'autres femmes sans presque les avoir conquises ou même vues. Il est intéressé par cette chasse féminine pour tenter de vérifier s'il aboutit à la passion capable d'assouvir sa faim. Il précise que les seuls moments où il se sent vivant sont ceux où il est entre les bras d'une femme et il redevient inhumain quand elle le desserre. Et de là, le sentiment de chasse et de poursuite qui cherche aussi la fin de sa proie: « Oh ! Que cela est adorable, cette agonie d'une innocence qui se débat et meurt ! Les fruits et les femmes ne sont bons que lorsqu'ils tombent »¹. Son désarroi semble se délecter après l'échec de la rencontre amoureuse dans la damnation sadique de la femme qui n'a pas su le libérer du sentiment de la mort. Cette perception de l'amour-prostitution produit chez lui un besoin de fuite en avant pour essayer d'aboutir à la passion.

Il soutient qu'il ne cherche pas l'amour et semble même fuir le sentiment amoureux : « J'ai horreur d'être aimé »². Mais ce n'est que l'insatisfaction profonde dans l'étreinte amoureuse qui lui fait expérimenter d'autres amantes puisque cette recherche semble sans espoir et vouée à l'échec; il ne cherche pas de femmes précises car toutes sont les mêmes pour lui. Son désespoir devient tragique, aucune ne pourra lui donner satisfaction, aucune ne pourra maintenir son esprit éloigné de la seule certitude humaine qu'il possède : la mort. Cette mort qui apparaît dès le début de la pièce, le héros dit : « à présent je dois songer un peu à ma mort »³. Et, nonobstant, Don Juan se contredit et se sent confus à la fin de la pièce. La contradiction vient de ce sentiment amoureux méprisé au début qui réapparaît sous une autre nuance à travers le personnage d'Ana. Elle redevient aux yeux du séducteur un être sincère et reconnaissant car Don Juan l'avait rendue femme. Mais le héros n'est pas dupe car Ana accepte l'amour de cet homme plus pour sa compétence comme amant que pour une passion irréfrenable. Et il se voit plutôt comme le père —que Don Juan avait tué involontairement— ou même comme son grand-père. Il va avoir des doutes sur le parcours de son existence mais il ne le fait ni pour des raisons divines ni pour la recherche du salut. Il doute puisqu'il aurait pu trouver cet amour bienfaiteur qui l'aurait fait se sentir vivant, alors il aurait pu être libéré de son angoisse. Don Juan se pose la question : « Pour une fois, je me

¹ Montherlant, H., *La Mort qui fait le trottoir*, Gallimard Pléiade, Paris, 1972, p. 1030.

² *Id.*, p. 1028.

³ *Id.*, p. 1018.

demande : « Ai-je eu raison de vivre comme j'ai vécu ? »¹. Mais ce salut par l'amour n'apparaît qu'au dénouement et lié au personnage d'Ana qui se met à l'écart d'une société qui ne vit que d'apparence et de mensonge, ce qu'il réproche à maintes occasions. Et c'est sur cet aspect que la contradiction et l'in vraisemblance reposent.

Si la femme est perçue à travers la prostitution, c'est que ce Don Juan avoue toujours avoir payé pour leur amour, même quand il était jeune. Car les femmes ne tombaient pas amoureuses de lui sous l'influence de son charme ; il n'a donc jamais joué le jeu de la séduction. D'un côté, les femmes semblent se prostituer avec une extrême facilité et, puis, il se méfie d'elles car elles « trompent pour cacher ce qu'elles éprouvent »² ; de l'autre, il les trouve menteuses, et ce don Juan n'apprécie pas le mensonge. Sur cet aspect, elles agissent bien différemment que les hommes qui sont capables de tout proclamer, même ce qu'ils ne ressentent pas. Mais tous les deux mentent. Et cet autre sujet va mener une autre partie de l'intrigue vers une préoccupation majeure de l'auteur : celle des apparences sociales qu'il relie plutôt aux conventions instaurées par la religion.

Pour Don Juan, le plaisir suppose le comble de ce qu'un être humain peut donner et il ne se sent pas coupable de faire du mal aux femmes car il croit qu'il les a rendues heureuses, or s'il y a du plaisir, il n'aperçoit aucun mal. Face au Commandeur Don Juan, au moment où il avoue sa culpabilité au père d'Ana, se montre satisfait de lui-même car « on ne souille pas lorsqu'on donne du plaisir, et je vous certifie que là-dessus...la première fois, quand j'ai eu fini...elle m'a dit : 'Merci' »³. Montherlant est épicurien et le plaisir suppose pour lui l'un des sommets les plus élevés que l'homme puisse ambitionner. Don Juan affirme que « le plaisir que [m'] lui ont donné les femmes est le comble de ce qui peut donner la créature humaine »⁴. Mais ce plaisir amoureux qui est son but le plus cher, il ne le retrouve que très rarement. Par conséquent, la fuite en avant du héros est une fuite remplie d'anxiété car, à son âge, il est pressé, il ne lui reste que peu de temps. Il avoue que « l'atroce de n'exister plus dans peu de temps ne peut être adouci que par des joies intenses »⁵. Alors il va vers

¹ *Id.*, p. 1072.

² Montherlant, H., *La Mort qui fait le trottoir*, Gallimard Pléiade, Paris, 1972, p. 1031.

³ *Id.*, p. 1045.

⁴ *Id.*, p. 1042.

⁵ *Id.*, p. 1075.

d'autres liaisons amoureuses sans répit, sans presque attendre la présence féminine.

Au commencement de la pièce, il attend Linda et il est prêt à partir avant l'heure du rendez-vous, ce qui exprime un manque absolu de conviction de retrouver le plaisir chez elle et donc il a un besoin fou d'aller en avant pour tenter de retrouver la passion amoureuse. Son anxiété vient du besoin de se sentir vivant et il est avide d'exploits amoureux pour oublier sa fin et le néant.

Mettons de preuves que j'existe. Tout ce qui ne me transporte pas me tue. Tout ce qui n'est pas l'amour se passe pour moi dans un autre monde, le monde des fantômes. Tout ce qui n'est pas l'amour se passe pour moi en rêve, et dans un rêve hideux. Entre une heure d'amour et une autre heure d'amour, je fais celui qui vit, je m'avance comme un spectre, si on ne me soutient pas je tomberais. Je ne redeviens un homme que lorsque des bras me serrent ; lorsqu'ils se desserrent je me refais spectre à nouveau¹.

Il établit clairement la différence entre le plaisir et l'amour, et c'est dans cet aspect que réside la nouveauté, car, pour mécréant qu'il soit dans la plupart des scènes, il montre une sensibilité marquante pour la fusion amoureuse parce que, si l'une de ces femmes était capable de lui faire éprouver de l'amour, alors il s'y soumettrait. La position d'Ana nous le signale à la fin de la pièce. Elle représente l'amour, elle avait gardé silence face à son père au moment où il culpabilise Antonio de lui avoir enlevé l'honneur à cause de la ceinture retrouvée dans sa chambre, mais elle était la seule à savoir que c'était Don Juan et le silence venait de son amour pour lui, voulant ainsi l'épargner de la justice humaine. Alors le Commandeur avoue : « je suis comme paralysé par cet amour que ma fille vous garde »². Don Juan fait semblant de ne pas croire à l'amour, il ne cesse de parler de la prostitution dans une société qui ne saisit que les apparences, il a toujours été obligé de payer pour essayer de retrouver le plaisir et l'amour même dans sa jeunesse, lorsqu'il était beau et épanoui, car il n'avait jamais rencontré que l'amour intéressé.

¹ Montherlant, H., *La Mort qui fait le trottoir*, Gallimard Pléiade, Paris, 1972, p. 1043.

²*Id.*, p. 1047.

D'après le héros, il n'y avait que «la façon qui diffère, et le plus ou le moins de doigté qu'elles mettent à estomper la chose »¹.

Il insiste sur le mensonge, car il ne se voit pas menteur et il ne veut pas tromper les femmes. Il n'attend que cet amour qui n'arrive jamais ; le désespoir vient de ce manque. Et il n'éprouve que détresse près de la fin de son existence. Dans l'une des dernières tirades de la pièce, l'auteur retrouve un ton plus doux pour parler de l'amour d'Ana. Il se dirige à elle pour lui montrer son dévouement envers elle : « Désormais, j'ai à te mériter. Je te mériterais ! J'en fais le serment sur cette croix... »². Mais, en réalité, ce rêve d'amour qui semble l'avoir comblé ne reste qu'une illusion car peu après, aux derniers vers de la pièce, Alcaccer lui fait noter qu'il porte le masque de la mort sur son visage et lui dit de l'enlever, mais il part définitivement avec ce masque malgré sa tentative de l'ôter car « il est incrusté dans mon visage, il est mélangé à ma chair »³. Il n'y a qu'un masque car derrière lui se cache une tête de mort qui épouvante même son fils Alcaccer. Et il s'échappe à nouveau vers Séville au galop parce qu'il n'y a pas de repos pour le héros.

Le théâtre de Montherlant a été toujours traité de classique et cependant le Don Juan de Montherlant présente, dès les premières scènes, les aspects d'un personnage absurde qui pourrait se trouver dans une pièce du nommé *antithéâtre*, cette dramaturgie qui loge dans le grossissement des procédés dramatiques, dans l'exagération du réel en essayant de pousser tout au comble pour arriver précisément aux sources du tragique. Ce théâtre de l'absurde prend sa force dans l'exagération du réel comme a souligné Ionesco qui disait qu'il n'avait jamais compris la différence que l'on fait entre comique et tragique⁴. Et c'est précisément ce mélange de comique des situations et des propos grotesques qui cache la vérité qui angoisse le personnage et qui lui donne sa dimension tragique et sans issue.

Dans l'histoire littéraire de don Juan, la mort en forme de statue poursuit les différents Don Juan pour les faire se repentir des méfaits causés aux femmes et, surtout, elle poursuit les délits occasionnés à une morale chrétienne qui maintient l'individu soumis aux lois de l'église ou de la religion sous la crainte du châtement éternel aux enfers. Dans *La mort qui fait le trottoir*, l'enfer reste dans

¹ *Id.*, p. 1031.

² *Id.*, p. 1073.

³ *Id.*, p. 1078.

⁴ Boisdeffre, P., *Les écrivains français d'aujourd'hui*, Puf, Paris, 1979, p. 115.

la vie quotidienne. Pour Sartre, 'l'enfer, c'est les autres' mais, pour Montherlant, il est dans la propre nature de l'homme « Quand on a toujours vécu parmi les flammes... »¹.

Le comique de l'œuvre loge dans certaines scènes pleines grotesques, dans le vocabulaire qui devient vulgaire et même par des propos malicieux. L'auteur joue avec les spectateurs car les didascalies nous indiquent comment la scène doit se présenter aux des spectateurs de la pièce. Par exemple, les spectateurs voient les carnavaliers mais les personnages ne le voient pas :

LE COMMANDEUR, regardant alentour : « On dirait encore que quelqu'un nous écoute »

DON JUAN, regardant de même : Regardez vous-même. Il n'y a personne.

*Les carnavaliers étant toujours très visibles.*²

Quand il présente la prostitution des femmes, sa fausseté ou son ignorance, il le fait sur un ton railleur : « LINDA : Qu'est-ce que c'est, caresser ? DON JUAN : c'est câliner, cajoler, aimer, toucher. LINDA : Et ça s'écrit comment ? Avec deux r ? DON JUAN, *la caressant* : Avec deux mains »³. De même, au début de la pièce, au moment où il attend Linda, le spectateur reste bouche bée devant les pots de chambre qui tombent sur la tête de Don Juan ; et de ce fait, il désacralise le héros dès cet instant même. Les comiques et la critique sociale se poursuivent avec le groupe de penseurs 'qui-a-des-idées-sur-Don Juan' qu'il nomme sous des noms comme : Angelus Bornibus, Don Tintin du Retintin, M. le Catedratico Blablaba y Blablaba, titulaire de la chaire d'organo-psychie à l'Université de Corral de las Gallinas⁴.

Cependant, sous cet aspect peu très flatteur, il révèle un autre sujet qui lui est cher, « les fausses apparences » et en cela il rejoint le *Dom Juan* de Molière. Don Juan choque le lecteur à cause de sont portrait qui est opposé à tout l'imaginaire du séducteur, beau et attirant auquel nous sommes habitués. Le lecteur ou le spectateur vont déjà être surpris par ce premier effet ; car être vieux et libertin ne

¹Montherlant, H., *La Mort qui fait le trottoir*, Gallimard Pléiade, Paris, 1972, p.1033.

²*Id.*, p. 1045.

³Montherlant, H., *La Mort qui fait le trottoir*, Gallimard Pléiade, Paris, 1972, p. 1025.

⁴*Id.*, p. 1059.

vont pas bien ensemble. Comme dans le théâtre de l'absurde, l'auteur nous présente des idées antagoniques qui ne trouvent de sens que dans cet amalgame de tragique et de comique. Et malgré tout, il poursuit finalement sa quête mais sous son vrai visage. Montherlant avoue que son Don Juan « veut mourir dans ce qu'il est »¹.

La dérision et les scènes inattendues se répètent du début à la fin où apparaît la statue du commandeur au dîner et lui rappelle l'accord convenu entre les deux pour ce repas où il ne devait pas avoir de petits pois, tout en lui reprochant le manque d'élégance familiale, d'hygiène et de bonnes manières pour s'asseoir à table et manger.

Conclusion

La pièce de Montherlant est construite de façon classique en trois actes : un premier acte léger où le personnage s'affirme peu ; dans le second, il s'affirme psychologiquement, il n'y a de drame à aucun moment sauf à la dernière minute lorsqu'est dévoilée la seule vérité pour cet homme qui méprise le mensonge et les apparences. Tout au long de l'œuvre s'étale la problématique de la mort, de la vieillesse et de la décrépitude humaine reliées au seul élément capable de donner un sens à la vie : la passion amoureuse. Ce sujet est rendu dramatique par la présentation de la scène finale où il semble précisément vouloir montrer au lecteur le jeu dans lequel vit l'être humain.

Dans le dénouement de la trame, on perçoit les thèmes qu'on a entremêlés à travers les différents actes pour aboutir aux deux sujets majeurs : la farce sociale que le christianisme a bâtie sur l'idée de Dieu —le bien, le mal et l'enfer— et la seule vérité que ce Don Juan éprouve : la condamnation à la mort de l'être humain. Le masque de la fin qui horrifie Alcacer, celle d'une tête de mort que le héros ne peut pas enlever parce qu'elle est incrustée dans son visage et mélangée dans sa chair, est celle qui constitue son masque de tous les jours.

Ce sujet tragique suit un traitement de légèreté sous la plume de l'auteur qui, dans certaines répliques, mélange le sérieux et la bouffonnerie. Ce mélange provenant d'un écrivain 'classique' ne pouvait qu'échouer au moment de sa 'première', mais il conviendrait peut-être de le relire sous un autre angle.

¹ *Id.*, p. 1084, (notes de l'auteur à son œuvre).

Bibliographie

- Albouy, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, Paris, 1969
- Boisdeffre, Pierre, *Les écrivains français d'aujourd'hui*, PUF, Paris, 1979
- Brunel, Pierre et Couty, Daniel, *Approches littéraires. Les thèmes*, Bordas, Paris, 1976
- Brunel, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Édition du Rocher, Monaco, 1988
- Brunel, Patrick, *La littérature française au XX siècle*, Nathan, Paris, 2002.
- Brunel, Pierre, *Revue de littérature comparée*, n° 2, 2014, p. 131-134
- Gournay, Aurélia, « Les Don Juan français contemporains : de la crise du héros à celle de l'écriture », in *Voix plurielles*, 10.2, 2013, p. 257-272
- Huet-Brinchard, Marie-Catherine, *Littérature et mythe*, Hachette, Paris, 2001
- Losada Goya, J.-M., « Mito moderno y proceso de mitificación », en *Mito y mundo contemporáneo*, Levanti Editori, Bari, 2010
- Menéndez Pidal, Ramón, *Estudios literarios*, Espasa-Calpe, Madrid, 1957
- Molho, Maurice, « Don Juan en Europa », in *Cuadernos de teatro clásico*, Compañía nacional de teatro clásico, Madrid, 1988, p. 79-85
- Montherlant, Henri, *Théâtre*, Gallimard Pléiade, Paris, 1972

**IL MITO DI VOLO E LA POETICA DELL' IMMAGINARIO
NELLA LETTERATURA ITALIANA CONTEMPORANEA: IL
VOLO DI PERSEO E LA LEGGEREZZA DI CALVINO**

**THE MYTH OF FLIGHT AND THE POETIC IMAGINATION IN
CONTEMPORARY ITALIAN LITERATURE: THE PERSEUS
FLIGHT AND THE LIGHTNESS OF CALVINO**

**LE MYTHE DU VOL ET LA POÉTIQUE DE L'IMAGINAIRE
DANS LA LITTÉRATURE ITALIENNE CONTEMPORAINE :
LE VOL DE PERSÉE ET LA LÉGÈRETÉ DE CALVINO**

Sandra Sabrina TRIKI¹

Riassunto

Vogliamo attraverso il nostro intervento illustrare la presenza del mito di volo in numerose esperienze letterarie del novecento e spiegare come si può leggere e interpretare l'opera dello scrittore italiano Italo Calvino alla luce della leggerezza. Il mito in letteratura serve e aiuta a raccontare storie e soprattutto a restituire una memoria antichissima, rilevando gli aspetti immutabili della storia umana. I miti ci trasmettono un insegnamento secolare nel quale possiamo vedere rispecchiati le nostre paure e i nostri desideri più nascosti. Anche se hanno perso il loro carattere sacro hanno tuttavia conservato un valore d'insegnamento. Così il mito di volo s'iscrive nella memoria più antica della storia universale. Ne vedremo la trascrizione in letteratura ossia come il mito di volo si ritrova restituito, riscritto e trasformato attraverso il linguaggio letterario rivestendo così diversi aspetti. Il mito sostiene Calvino deve parlare per sé, non deve essere interpretato. Nel 1967, nel saggio "Cibernetica e fantasmi", affermava che "il mito è la parte nascosta d'ogni storia, la parte sotterranea, la zona non ancora esplorata perché ancora mancano le parole per arrivare fin là".

Parole chiave: letteratura italiana, Calvino, mito di volo, leggerezza

Abstract

We want through our intervention illustrate the presence of flight myth in numerous literary experiences of the twentieth century and explain how you can read and interpret the work of the Italian writer Italo Calvino in the light of lightness. The myth in literature serves and helps to tell stories and above all to return an ancient memory, recognizing the immutable aspects of human history. Myths send us a secular education in which we can see reflected our fears and our deepest desires. Even if they have lost their sacred character they have nevertheless preserved a teaching value. So the flight myth enrolled in the oldest memory of

¹ triki_sandra@yahoo.fr, Département d'Italien, Faculté des Lettres, Sciences humaines et Sociales, Université Badji Mokhtar Annaba (UBMA) Algérie.

universal history. We will see the transcript in the literature that is as the flight myth finds himself returned, rewritten, and transformed by the literary language. The myth says Calvin, must speak for themselves, should not be interpreted. In 1967, essay in "Cibernetica e fantasmî", stated that "the myth is the hidden part of every story, the underground part, the area not yet explored because they still lack the words to get there".

Keywords : italian literature, Calvino, flight myth, lightness

Résumé

Nous aimerions à travers cette intervention illustrer la présence du mythe du vol dans de nombreuses expériences littéraires du XXe siècle et expliquer comment il est possible de lire et d'interpréter le travail de l'écrivain italien Italo Calvino, à la lumière de la légèreté. Le mythe dans la littérature sert et aide à raconter des histoires et surtout à retrouver une mémoire ancienne, en reconnaissant les aspects immuables de l'histoire humaine. Les mythes nous transmettent un enseignement séculaire dans lequel nous pouvons voir reflété nos peurs et nos désirs les plus profonds. Même si les mythes ont perdu leur caractère sacré, ils ont néanmoins conservé une valeur d'enseignement. Ainsi le mythe de vol s'inscrit dans la plus ancienne mémoire de l'histoire universelle. Nous allons en voir la transcription dans la littérature qui est aussi le mythe de vol se retrouve retourné, réécrite, codée par la langue littéraire. Il est toutefois important de laisser parler le mythe, nous explique Calvino, sans en forcer l'interprétation. En 1967, dans son essai «Cibernetica e fantasmî » Calvino a déclaré que «le mythe est la partie cachée de chaque histoire, la partie souterraine, la zone non encore exploré, car ils manquent encore les mots pour y arriver"

Mots clés : littérature italienne, Calvino, mythe du vol, légèreté

Introduzione

Interessarsi al rapporto che esiste tra il mito e la letteratura si rivela un compito arduo ma denso di risultati. I miti ci trasmettono un insegnamento secolare nel quale possiamo vedere rispecchiati le nostre paure e i nostri desideri più nascosti. Anche se hanno perso il loro carattere sacro hanno tuttavia conservato un valore d'insegnamento. Nella letteratura il mito serve e aiuta a raccontare storie e soprattutto a restituire una memoria antichissima, rivelandoci spesso gli aspetti immutabili della storia umana. Per affrontare la presenza del mito nella letteratura contemporaneo, il novecento rappresenta un campo d'indagine interessante e sorprendente. Italo Calvino, che ci propone una lettura interessante del mito di volo, è una figura centrale del panorama culturale italiano, ed ha costantemente corredato la sua abbondante opera di finzione, con una riflessione sull'atto stesso dello scrivere ma anche sui meccanismi coinvolti nel processo di scrittura. Si è inoltre interrogato sul ruolo che avrebbe continuato a svolgere la letteratura nel XXI secolo. Gli

ultimi saggi scritti, riuniti oggi in volume col titolo *Lezioni Americane*, trattano appunto di alcuni valori o qualità da attribuire alla letteratura. Così troviamo al primo posto nelle *Lezioni Americane* una lezione sulla leggerezza. Nell'intento di spiegare la sua idea di leggerezza Calvino usa il linguaggio plurisecolare del mito soffermandosi sul famoso mito di Perseo, uccisore di Medusa. Possiamo affermare che il mito di volo s'iscrive nella memoria più antica della storia universale. Proveremo a spiegare come si può leggere e interpretare l'opera dello scrittore italiano Italo Calvino alla luce della leggerezza così come vogliamo attraverso vari esempi, illustrare la presenza del mito di volo in numerose esperienze letterarie del novecento.

Dal mito etno-religioso al mito letterario

La parola mito è di origine greca "mythos" e significa "parola, discorso, racconto". Si ricollega alla definizione di Barthes, per cui, il mito è parola. Prima di essere scritti, i miti erano racconti che si tramandavano e si diffondevano oralmente. All'origine quindi il mito è un racconto orale. Il mito viene considerato come una storia vera, che racconta un evento accaduto in tempi primordiali e non è un'intenzionale alterazione della verità. Nel pensiero filosofico il mito si contrappone al logos, in quanto non richiede un'argomentazione razionale. Troppo spesso però, in particolare nell'età contemporanea, la parola mito è stata impiegata in modo confuso e spropositato, e volgarizzata in modo irritante, soprattutto dal linguaggio dei media. Un uso che lo ha svuotato del suo significato e della sua funzione originaria. In realtà, secondo lo storico delle religioni, Mircea Eliade il mito ha tre funzioni primordiali: il mito racconta, il mito spiega e il mito rivela. Infatti per l'uomo primitivo il mito è molto più di un racconto:

il mito è una storia vera che è avvenuta agli inizi dei tempi e che serve da modello ai comportamenti degli uomini. Imitando gli atti esemplari di un dio o di un eroe mitico, o semplicemente raccontando le loro avventure, l'uomo delle società arcaiche si stacca dal tempo profano e si ricongiunge magicamente al Grande Tempo, al tempo sacro.¹

¹ Eliade, Mircea, *Miti Sogni e Misteri*, Rusconi, 1986, p.20.

Se partiamo da questa premessa capiamo che il mito non è una favola ma è una realtà assoluta, un mistero rivelato ai primi uomini, un modello da seguire, una legge da non trasgredire. Nei miti rileviamo inoltre la presenza fondamentale degli archetipi. Entrambi risalgono ad un tempo indeterminato e esistono da sempre e dappertutto. Gli archetipi sono modelli originari stabili, manifestazioni dell'inconscio collettivo e sono presenti nei miti, nei riti e nelle opere d'arte.

L'archetipo del volo, ha nel mito un significato molto chiaro, legato alla nostalgia del paradiso perduto. Si costruisce inoltre sulla dicotomia tra corpo e anima. Questa è una delle nostalgie più forti dell'uomo moderno e corrisponde nei miti allo stato primordiale quando Cielo e Terra non erano ancora separati. L'uomo allora andava in totale libertà godendosi tutti i piaceri senza conoscere il male.

Nella letteratura il mito diventa il motivo ispiratore di uno scrittore o di un artista. Secondo le epoche e le correnti letterarie c'è stato più o meno interesse per i miti, che ora sono stati rigettati perché contrari allo spirito razionalista del '700, ora accolti come fonte d'ispirazione come durante il romanticismo. In realtà, il mito è indivisibile dalla produzione letteraria. In un primo momento si pensa alle tradizioni mitologiche rivisitate da tutti i generi letterari e che permettono così di realizzare una trama universale di motivi mitici: luoghi, personaggi, temi. Altri scrittori invece creano nuovi miti che colpiscono profondamente l'immaginario collettivo in modo universale e attraversano le epoche senza che venga meno la loro forza evocatrice. Così possiamo ricordare Hamlet o il Dott. Jekyll.

Il mito è sempre presente nella letteratura, e “gli archetipi mitici sopravvivono [...] nei grandi romanzi moderni”¹ in un modo implicito o esplicito. Non possiamo in questo ambito citare tutti gli innumerevoli esempi di miti che sono diventati dei miti letterari, ma possiamo soffermarci un attimo sul caso di Cesare Pavese, contemporaneo di Calvino, che seppe usare in modo consapevole il mito per leggere il mondo e l'uomo contemporaneo.

Nei *Dialoghi con Leucò*, i miti sono presenti in modo esplicito, e Pavese ne fa un uso non convenzionale per parlare del quotidiano, mettendo in bocca ad eroi mitologici problemi riguardanti l'uomo contemporaneo. Composto tra il 1945 e il 1947 i *Dialoghi*

¹ Eliade, Mircea, op.cit., p. 27.

con *Leucò* viene pubblicato nel 1947 con questa presentazione dell'autore

[l'autore] Ha smesso per un momento di credere che il suo totem e tabù, i suoi selvaggi, gli spiriti della vegetazione, l'assassinio rituale, la sfera mitica e il culto dei morti, fossero inutili bizzarrie e ha voluto cercare in essi il segreto di qualcosa che tutti ricordano.¹

I problemi della vita contemporanea sono presentati e discussi sotto forma di dialogo, ma tutti traslati sul piano mitologico. Vi è, infatti, un avvicinamento dell'uomo all'eternità, alla vita dopo la morte, ad alcuni dei grandi temi dell'esistenza umana.

Pavese replica al neorealismo con un'operazione ben precisa, con un ripensamento della realtà attuale, attraverso l'esperienza degli antichi. Grazie ai *Dialoghi con Leucò*, Pavese sembra uscire dalla realtà oggettiva per tornare indietro sino al tempo mitologico.

Insomma, i *Dialoghi con Leucò*, rappresentano un tentativo originale di comunicare con la realtà contemporanea per mezzo di una realtà antica attraverso un'operazione che consiste ad un re-utilizzo del mito. Passiamo ora ad esaminare il significato del mito di volo.

Il Mito di volo

Il volo, tema ricorrente nei miti e nelle leggende, è il desiderio espresso dall'uomo di ristabilire lo stato primordiale quando si poteva passare dal cielo alla terra e vice versa. Esprime inoltre un "desiderio di sublimazione, la ricerca di un'armonia interiore, di un superamento dei conflitti."²

In un tempo molto lontano, che sfugge al nostro ricordo la Terra e il Cielo erano vicini. In quei tempi idillici l'uomo poteva senza difficoltà salire in Cielo. Per questo aveva bisogno di una scala o di un albero o poteva lasciarsi trasportare dagli uccelli. Fra le possibilità di cui godeva l'uomo in "illo tempore" ricordiamo: «[l'] immortalità, [la] spontaneità, [la] possibilità di ascesa al cielo e [il]

¹ Pavese, Cesare, dalla presentazione dell'autore alla prima edizione dei *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi editore, 1947.

² Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dizionario dei simboli*, ed. italiana a cura di Italo Sordi, Milano, Garzanti, 1986, p.564, v.II.

*facile incontro con gli dèi, amicizia con gli animali e conoscenza del loro linguaggio*¹.

Quando all'improvviso il Cielo e la Terra si sono allontanati per sempre, la scala, l'albero e tutto ciò che permetteva all'uomo di salire in Cielo è sparito. Da quel tempo l'uomo è costretto a rimanere sulla terra: lo stato paradisiaco è finito.

Il volo serve anche a passare dal mondo dei viventi al regno della morte. Spesso questo volo si realizza con l'aiuto di animali (o addirittura mediante la trasformazione dell'uomo in animale, metamorfosi che si presenta spesso nella fiaba).

Oggi l'uomo ha perso i poteri di cui godeva in quel tempo, ne rimane però il ricordo e più di ogni altra cosa il desiderio di ristabilire l'ordine turbato. L'immagine di essere umano che sfugge ai lacci della vita terrena per liberarsi ed elevarsi in cielo senza pesi e libero compare nei miti religiosi, nei trattati mistici, nei drammi rituali e nelle espressioni immaginifiche in tutto il mondo, dalla più arcaica alla più contemporanea delle culture. Anche se le specifiche circostanze storiche e le motivazioni sono varie, tuttavia si percepisce che in qualche modo l'immaginazione dell'abitante di una caverna paleolitica che ha dipinto la figura di un uomo con la testa di uccello sulle pareti delle grotte di Lascaux non è diversa da quella che ha creato l'antica storia greca di Icaro. Un secolo fa J.G. Frazer e Julius Von Negelein, hanno messo in rilievo come in tutte le religioni del mondo sia fatto uso dell'immagine dell'uccello per indicare l'anima, suggerendo che i simboli celesti e aerei rappresentano emozioni sublimi e ideali spirituali. Questi temi possono essere riconosciuti nel racconto che fa Sant'Agostino nelle sue *Confessioni* dell'esperienza vissuta a Ostia, quando lui e la madre Monica, accesi dall'amore spirituale, si elevarono ai cieli da dove i corpi celesti irradiano il loro splendore sulla terra. Si possono ovviamente ritrovare temi simili nella tradizione islamica dei racconti sul Mi'rāj di Maometto, quando il Profeta salì attraverso i sette cieli del cosmo verticale per apprendere gli insegnamenti sacri dei suoi predecessori nella genealogia profetica. Tale ascensione è diventata un paradigma mitico e poetico per le pratiche e gli ideali del misticismo sufi.

I racconti di volo attraverso i cieli spesso implicano un tono emotivo di ansia per la liberazione dei lacci che incatenano l'umanità al mondo. I personaggi che volano lo fanno per ragioni che vanno ben

¹ Eliade, Mircea, op.cit., p.72.

oltre quelle emotive e mistiche. Essi possono affermare la loro capacità di innalzarsi al di sopra delle leggi del mondo fisico e perciò di acquisire il controllo su quanto possa essere sperimentato come un universo soffocante.

In altri casi ancora, si ritiene che il mondo rifletta la bellezza e la saggezza del piano divino, allora volare in esso vuol dire vedere più di quanto sia normalmente possibile. Così il mistico sufi Farīd al-Dīn ‘Attār nel suo poema epico *Il linguaggio degli uccelli* esprimeva il desiderio di volare nell’aria verso tutte le regioni della terra così da “goderne tutte le bellezze”.

Nei casi relativi a esseri umani o sovrumani che, raggiunti il cielo, vi circolano liberamente, lo spazio è diverso. In questo caso viene abolito il peso ed avviene un mutamento dell’essere umano. Secondo Eliade il motivo di volo o ascensione celeste è attestato a tutti i livelli delle culture arcaiche. È un’esperienza comune a tutta l’umanità primitiva. Inoltre è importante notare come questo simbolismo costituisce un’importante dimensione della spiritualità. Così possiamo dire che la vita spirituale è un’elevazione, un’ascensione. L’uccello è un simbolo ricorrente nel mito del volo uccello-anima-volo estatico¹

Secondo Bachelard troviamo nel nostro immaginario, gli *schemi* della *caduta* e *dell’ascensione*, che ritroviamo anche nel mito di volo. Se lo schema ascensionale e l’archetipo del cielo sono immutabili, il simbolo che li caratterizza può trasformarsi passando dalla scala alla freccia, dall’aereo al campione di salti. Così l’angoscia umana davanti al tempo che passa è rappresentata da alcuni simboli “catamorphes” che sono “les images dynamiques de la chute”. Lo schema della caduta è il tema del tempo funesto e mortale. Il contrappunto allo schema della caduta, è lo schema dell’ascensione, dell’elevazione. Da una parte abbiamo tutte le immagini legate allo schema della caduta: vertigine, tempo che passa, punizione, regressione, tempo funeste e mortale, essere sottomesso alla legge di gravità, la pesantezza, la morte, le tenebre/ l’oscurità e anche l’inferno. Dall’altra parte nello schema dell’ascensione, dell’elevazione troviamo la verticalità come tensione verso l’alto, luce, viaggio in sé stesso, introspezione, trascendenza, leggerezza, il

¹ Eliade, Mircea, *Miti Sogni e Misteri*, Milano, Rusconi, 1976, p.123.

paradiso e l'elevazione come purificazione per salire verso Dio. L'ascensione costituisce ancora, secondo Bachelard, un itinerario dentro di sé, il viaggio immaginario il più reale di tutti. Questo schema dell'elevazione si ritrova nel simbolismo della montagna sacra. Da questa nostalgia innata della verticalità gli uomini costruirono colline artificiali: piramide, ziqqurat, Kaaba ecc...

Bisogna notare che le ali sono una creazione dell'uomo perché sono la razionalizzazione del volo, dice ancora Bachelard in *L'air et les songes*. Gli esempi sono numerosi: vediamo per esempio lo sciamano, la strega, l'eroe fiabesco, le esperienze mistiche. Nelle fiabe gli eroi non hanno ali solo se si trasformano in uccelli.

Nella storia dell'immaginario umano alcuni personaggi hanno la capacità di volare. Tra di loro abbiamo scelto l'esempio della strega. Il volo della strega verso le riunioni notturne chiamate Sabba, ci ricorda un altro elemento presente sia nelle fiabe sia nei miti: il viaggio dei vivi verso il regno dei morti.

Il volo notturno della strega rientra nello stesso ambito del trasferimento da un luogo all'altro. Ancora una volta si ritrova il volo come particolare capacità data solo a chi è iniziato: volare significa possedere capacità particolari, attribuite da un rito d'iniziazione. Per la strega si tratta di un patto col diavolo, che gli conferisce potenza. In questo caso il volo richiede facoltà particolari e vari mezzi sono usati dalle streghe. Troviamo allora il volo corporeo, il volo su manici di scope, l'unguento magico usato per spalmarci il corpo, e il cavalcare animali o uomini trasformati in animali. Ora che abbiamo visto le caratteristiche del volo possiamo esaminare la dialettica che Calvino stabilisce tra leggerezza e mito di volo.

Dalla razionalità scientifica all'agile salto della fantasia: la leggerezza di Calvino e il mito del volo.

Il rigore scientifico al quale Calvino fu abituato fin dall'infanzia, essendo nato in una famiglia di scientifici, fu fortunatamente compensato da una felice capacità inventiva sviluppata durante gli anni in cui non sapeva ancora leggere. E se una forte tensione conoscitiva attraversa tutta l'opera di Calvino, possiamo dire che la dimensione fantastica ne è il contrappunto, cioè la leggerezza.

Nelle *Lezioni Americane* Calvino intende esporre argomenti che riguardano una *leggerezza* ideale e atemporale, e perché è tenuta

ad essere considerata un valore. *Leggerezza* non è frivolezza come del resto gravità/peso non implica sempre riflessione e serietà.

Con un flash-back, Calvino ripercorre la sua vita e torna ai suoi esordi, in quegli anni del neorealismo quando allo scrittore era affidato il compito di rappresentare ciò che accadeva attorno a lui.

Si rese subito conto che non poteva andare avanti così, perché era difficile far coincidere realtà e scrittura. Una scrittura che già voleva animata di un “agilità scattante e tagliente”. Scoprivà invece come la scrittura poteva diventare pesante e come era difficile liberarsi dal peso della storia. Certamente il ventennio fascista e l’orrore della guerra appena finita costituivano esperienze drammaticamente pesanti. Era come se il mondo stesse pietrificandosi sotto lo sguardo della Medusa. Così dall’inizio Calvino cercò di alleggerire anche quello che era carico di peso; cercava di trasmettere la sua esperienza di partigiano in un modo che egli sentiva più congeniale, e che non era quello del realismo che andava di moda nel secondo dopo guerra.

Per spiegare questo sentimento che lo invase quando cominciò a scrivere, Calvino ricorre al mito di Perseo.

Figlio di Danae e di Zeus, Perseo è un eroe della mitologia greca. La prima, e sicuramente la più pericolosa delle sue avventure, fu quella di tagliare la testa della Medusa. Ma uccidere la Medusa non fu un’impresa facile. Munito da una spada e dallo scudo, volando grazie ai sandali alati, tutti regali divini, Perseo riuscì a tagliare la testa della Medusa.

Vediamo che quello che ritiene l’attenzione di Calvino in questo mito, è l’atteggiamento di Perseo. Per non essere mutato in pietra, Perseo non guarda direttamente la Medusa. Si serve dello scudo come di uno specchio, per vedere solo il riflesso del mostro e poter tagliargli la testa. Si sostiene inoltre sul vento e sulle nuvole, ciò che c’è di più leggero, dice Calvino.

È dal sangue della Medusa che nasce il meraviglioso cavallo alato, Pegaso. “La pesantezza della pietra può essere rovesciata nel suo contrario”.¹

La testa tagliata della Medusa viene nascosta da Perseo in un sacco. In caso di grande pericolo, Perseo si serve della testa come di

¹ Calvino, I., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Verona, Mondadori, 1° edizione dei Meridiani, 1995, v.I e II, p.633.

un'arma terribile, che conserva, anche dopo la morte, il suo terribile potere micidiale.

Il mito di Perseo è per Calvino, “un'allegoria del rapporto del poeta col mondo, una lezione del metodo da seguire scrivendo.”¹ Cerchiamo di capire perché. Come abbiamo visto, Perseo per affrontare la Medusa, vola con i sandali alati, sostenendosi sul vento e sulle nuvole, e rivolge lo sguardo verso un'immagine indiretta, cioè verso il riflesso nello scudo.

Come Perseo, il poeta, lo scrittore, è tenuto a sostenersi su una scrittura aerea e leggera, per riuscire ad affrontare la realtà e a trascriverla secondo una visione indiretta, una visione più personale. Non significa però che la sua realtà sia sbagliata.

Calvino grazie al mito, che contiene in sé un sapere antico e pieno d'insegnamento per chi è in grado di servirsene come chiave di lettura del mondo, riesce a spiegare al lettore il suo punto di vista.

Difatti:

*Il mito è la parte nascosta d'ogni storia, la parte sotterranea, la zona non ancora esplorata perché ancora mancano le parole per arrivare fin là. [...]. Il mito vive di silenzio oltre che di parola; un mito taciuto fa sentire la sua presenza nel narrare profano, nelle parole quotidiane;*²

Secondo A. Asor Rosa “al fondo della letteratura,-d'ogni letteratura[...] in modo particolare della sua propria visione della letteratura,- Calvino colloca una sostanza mitica, che ha a che fare con la parte più profonda, germinale della natura umana”³

In realtà, dice Calvino, la forza di Perseo sta “in un rifiuto della visione diretta [...] ma non in un rifiuto della realtà del mondo di mostri in cui gli è toccato vivere, una realtà che egli porta con sé, che assume come proprio fardello.”⁴ Nello stesso modo, Calvino non rifiuta mai la realtà che lo circonda: è il suo modo di affrontarla che è diverso. Si serve dell'allegoria, della fantasia, dell'utopia, dell'ironia, della fiaba per affrontare il mondo in cui anche a lui “è toccato vivere”. Secondo questa prospettiva si apre una chiave di lettura che

¹ Calvino, I., *ibid.*, p.632.

² Calvino, I., *Una pietra sopra, Discorsi di letteratura e società*, Oscar Mondadori, Verona, 1997², p.212.

³ Asor Rosa, A., *Lezioni Americane*, in AA. VV. *Letteratura italiana. Le Opere IV. Il '900. La ricerca letteraria*, 1999, Einaudi editore, p.989.

⁴ Calvino, I., *Saggi*, *op.cit.*, p.633.

rende più agevole la comprensione di opere calviniane dette fantastiche e fiabesche. La trilogia de *I nostri antenati* diventa in questo modo un segno della partecipazione di Calvino al dibattito culturale. La creazione di personaggi e situazioni fantastiche non nega la possibilità di emettere un giudizio, e la fantasia voluta da Calvino non è mai un modo di rifugiarsi nell'evasione.

Il poeta stilnovista Cavalcanti figura tra gli esempi scelti da Calvino per illustrare la sua idea di leggerezza. Cavalcanti dimostra come dietro a un'apparenza austera e, apparentemente pesante, si nasconde la sua leggerezza corporale e mentale. Invece la leggerezza, e la *nonchalance* dei cavalieri che lo scherniscono, non è altro che "frivolezza [...] pesante e opaca". Conserviamo allora quest'immagine del poeta-filosofo che si solleva sul mondo, propone Calvino, un poeta che dietro alla sua pensosità nasconde una vera leggerezza contrapposta alla falsa vitalità moderna appartenente "al regno della morte". Calvino sceglie questo atteggiamento del poeta, ovvero la sua leggerezza come "simbolo augurale dell'affacciarsi al nuovo millennio".¹ Cavalcanti il poeta-filosofo, diventa così il poeta della leggerezza.

Il '900 e la conquista dello spazio: la verticalità, l'apertura dello spazio, la libertà

Il novecento letterario ha bisogno più degli altri secoli, di essere inserito nel suo contesto storico, al quale è strettamente legato, da ragioni profonde e drammatiche. Se è stato definito secolo breve dallo storico inglese Eric Hobsbawm, non è certo per i suoi limiti cronologici ma per la dolorosa svolta che va dalla prima guerra mondiale alla caduta del muro di Berlino. Il Novecento è soprattutto fortemente caratterizzato da una volontà di rottura con la tradizione

In realtà gli esperimenti e le innovazioni nate alla fine dell'ottocento daranno nascita ai vari movimenti d'avanguardia del novecento. Il novecento oppone alla ferma tradizione del passato, nuove soluzioni artistiche di avanguardia in rottura con la prospettiva realistica del verismo, più popolare durante l'ottocento.

A questo proposito il critico letterario Ezio Raimondi spiega: "All'ortodossia e alle certezze di un realismo statico subentra la consapevolezza di un'esperienza perpetuamente in divenire, immersa senza scampo nel flusso del tempo, nell'intrico mobile del reale di cui

¹ Calvino, I., op.cit., p.639.

la scrittura cerca di decifrare il senso”¹. Il mondo stava cambiando con rapidità e le distanze si accorciavano sempre di più.

Quest’esperienza umana, immersa nel flusso rapido del tempo, crea una letteratura in perpetuo movimento, capace di affrontare la molteplicità e complessità del reale. In Europa e in Italia nascono vari movimenti artistici in rottura col passato.

In tutti i campi si nota la volontà di una rottura radicale, come nel futurismo. I vari movimenti o correnti cercano di presentare una nuova realtà, un mondo in piena metamorfosi, usando perciò strumenti espressivi nuovi e più adeguati.

Da un’altra parte bisogna considerare l’esistenza della tradizione e il richiamo a quei valori atavici che occorre integrare nel mondo moderno. La tradizione, nel senso etimologico della parola, ha il compito di tramandare e consegnare ai contemporanei i valori del passato, ma non imitarli ciecamente, senza portare innovazioni.

Dopo una prima stagione di rottura violenta con il passato ci sarà in un secondo tempo il ritorno all’ordine che si realizzerà integrando le innovazioni, ma guardando con un occhio attento alla tradizione. Spesso in questo periodo il recupero del passato avviene in chiave ironica.

Il novecento è quindi un secolo di profondi cambiamenti. Il mutamento universale di direzione che derivò dall’aeroplano determinò addirittura una nuova visione del mondo. I valori radicati all’asse alto-basso (positivo-negativo) definirono l’impatto culturale che l’aeroplano ebbe da quel momento sull’immaginario umano. Il simbolismo dell’aereo è simile a quello dell’uccello. Per la prima volta nella storia umana la visione dell’uomo si spostava realmente dal basso all’alto. Ossia si guardava il mondo dall’alto: la cosiddetta prospettiva aerea. Lo spazio apparve diverso perché senza confini. Così come si era costretti a guardare verso l’alto per seguire le acrobazie degli aviatori. Ma nella capacità di innalzarsi, di staccarsi dalla gravità terrestre risiedeva anche la paura di essere di nuovo improvvisamente ripreso dall’attrazione, e quindi di cadere. Vediamo in seguito

¹ Raimondi, Ezio in *La letteratura italiana*, diretta da Ezio Raimondi, *Il Novecento*. Vol. 1 Da Pascoli a Montale. A cura di Gabriella Fenocchio, Milano, Bruno Mondadori, 2004, p. IX.

Mito e archetipo di volo in opere come *le Maître et Margherite, Il Barone rampante, Staccando l'ombra da terra*

Attraverso i tre esempi che presenteremo successivamente vogliamo illustrare la presenza del mito e dell'archetipo di volo nella letteratura del novecento. Il primo esempio è tratto dal romanzo di Bulgakov *Le Maître et Marguerite*, nel quale ritroviamo il volo della strega nel capitolo XXI intitolato *Dans les airs*.

La protagonista di nome Margherita, insoddisfatta della propria vita, priva dell'amore e della presenza di colui che lei chiama le Maitre, si vede offrire un unguento magico da Azazel, uno dei fedeli compagni del diavolo. Si conclude in questo modo un patto e Margherita, in cambio dell'unguento, accetterà di essere la regina di un ballo che a mezzanotte accoglie tutte le anime dannate. Margherita, da sola in casa, si spoglie e quindi si spalma il corpo con un unguento magico che la rende giovane e li conferisce una bellezza diabolica poi cavalcando una scopa s'innalza nell'aria e vola verso una riunione notturna una notte di Sabba. La sua serva, ripete la stessa operazione ma cavalca un uomo trasformato in maiale. Il romanzo di Bulgakov riprende quindi gli elementi tipici dei racconti di voli di streghe. Ovviamente il grottesco e l'ironia del romanzo permettono l'uso di varie immagini per denunciare la realtà dell'epoca sovietica.

Nell'esempio successivo parliamo del *Barone rampante* di Calvino. Il protagonista Cosimo Piovasco di Rondò diventa un'immagine figurale di leggerezza perché sceglie di spostare la sua vita sugli alberi. Questo personaggio appare davvero come una figura singolare. La figura di Cosimo è affascinante perché come un saltimbanco del circo riesce a stare in equilibrio sugli alberi e muove il suo corpo in modo completamente naturale, in uno spazio che non appartiene all'uomo. *Il barone rampante*, è quindi un conte *philosophique*, come lo furono *Zadig* e *Candide* di Voltaire. In questo romanzo sono numerose le immagini di leggerezza, di volo e di spazi aperti. Come primo atto di ribellione, l'azione da cui parte tutto l'intreccio vediamo Cosimo che si alza da tavola, volta le spalle alla famiglia e esce dalla sala da pranzo. Si arrampica su per un elce, movendosi con sicurezza e rapidità, sale fino "alla forcina d'un grosso ramo dove poteva stare comodo" e si siede adottando un'attitudine di diniego e di ostinata volontà. Quel giorno tirava vento dal mare e si muovevano le foglie.

Cosimo era sull'elce. I rami si sbracciavano, alti ponti sopra la terra. Tirava un lieve vento; [...]. Cosimo guardava il mondo dall'albero: ogni cosa, vista di lassù, era diversa, e questo era già un divertimento. [...]. In fondo si stendeva il mare, alto d'orizzonte, ed un lento veliero vi passava ¹.

La ribellione di Cosimo, se in un primo tempo, riveste l'aspetto di un rifiuto istintivo e impreciso, diventa progressivamente una ricerca di valori positivi, di cui nutrirsi. Questa ricerca svolta dall'eroe, simboleggiata dalla permanenza sugli alberi, a metà strada tra il cielo dei sogni ambiti e dell'utopia e la terra del conformismo e della realtà, darà alla vita del Barone il carattere di una forte tensione morale. La sua leggerezza sarà il frutto di una straordinaria volontà, in grado di sollevarlo sopra l'uomo comune. Il romanzo presenta la leggerezza come quella capacità di muoversi con agilità e rapidità. Salire sugli alberi significa rifiutare l'ordine temporale, l'ordine divino che sottomette l'uomo all'azione del tempo. La sparizione di Cosimo, che non muore ma svanisce un giorno nel cielo ribadisce questo rifiuto della normalità:

L'agonizzante Cosimo,[...] spiccò un balzo di quelli che gli erano consueti nella sua gioventù, s'aggrappò alla corda,[...] e così lo vedemmo volare via, trascinato nel vento, frenando appena la corsa del pallone, e sparire verso il mare...”, “Si suppose che il vecchio morente fosse sparito mentre volava in mezzo al golfo”².

Chiudiamo il nostro discorso con un autore che sviluppa attraverso i racconti di *Staccando l'ombra da terra* ³ il tema del volo. In questa raccolta di racconti pubblicati nel 1994, Daniele Del Giudice sperimenta delle variazioni su un unico tema, quello del volo. Il testo che sfugge a classificazioni abituali per la varietà dei registri e dei toni usati, possiede così un carattere ibrido. I racconti sono tenuti insieme sia grazie al personaggio dell'istruttore *Bruno*, che appare nei diversi racconti ma in epoche diverse, sia grazie alle variazioni costruite sui vari aspetti, esperienze e sensazioni legati al volo. I racconti sono collegati dall'unicità del tema, in modo da formare un romanzo.

¹ Calvino, I., *Il barone rampante*, Cles (TN), Oscar Mondadori, 2009, p.17.

² Ibid., p.261.

³ Del Giudice, D., *Staccando l'ombra da terra*, Torino, Einaudi Tascabili, 2000.

Racconti di volo e di caduta, di ascesi e di morte, racconti sull'uomo, i suoi drammi e il suo destino. Lo spazio dentro il quale si svolgono questi voli e imprese leggendarie è l'aria, uno spazio libero, dove si compie il destino di coloro che staccano la propria ombra da terra e sperimentano nello stesso tempo l'estasi della libertà e l'angoscia della caduta. "I racconti fondano la fascinazione connessa all'arte di volare con l'angoscia profonda che essa porta con sé"¹

L'aria, conquista maggiore del XX secolo, permette all'uomo di realizzare il suo antico sogno di volo. Il volo diventa così un'esperienza tecnica e sostituisce l'idea del volo come mito. Abbiamo scelto di soffermarci su due racconti: *Per l'errore*, il terzo *E tutto il resto*.

Il racconto posto in apertura, intitolato *Per l'errore*, narra la prima esperienza di volo in *solista* di un pilota. L'autore usa il "tu" cercando di distanziarsi dal personaggio, mentre intuiamo come lettori che questo è il racconto forse più autobiografico di questa raccolta. È un racconto molto bello in quanto descrive tutti i momenti del volo, dalla corsa dell'aereo sulla pista al decollo, passando in rassegna tutta la variegata gamma di sentimenti: dal dubbio alla paura e all'eccitazione e alla felicità di volare. Il protagonista rileva quel momento di disequilibrio, in quale tutto si decide tra elevazione e peso dell'aereo attaccato alla pista. L'aereo s'impenna, scrive Del Giudice, si trasforma in gigantesco uccello, rivestendo gli attributi consueti che sono, nell'immaginario umano, uno dei simboli del volo. Momento di dubbio e di eccitazione insieme, per le potenzialità che l'aereo dà all'uomo, per quella leggerezza necessaria al volo, di questa struttura metallica, acquisita e conquistata in realtà solo grazie alla tecnologia. Infatti l'autore presenta il decollo come una trasformazione del pesante in leggero:

La corsa di decollo è una metamorfosi, ecco una quantità di metallo che si trasforma in aeroplano per mezzo dell'aria, ogni corsa di decollo è la nascita di un aeroplano, anche questa volta l'avevi sentita così, con lo stupore di ogni metamorfosi; verso la fine della trasformazione e della pista senti che l'aeroplano prorompe, non è più terrestre [...] aspetti solo che diventi definitivamente un aeroplano²

¹ Raimondi, E., in *La letteratura italiana*, diretta da Ezio Raimondi, *Il Novecento*, vol.2 *Dal neorealismo alla globalizzazione*, A cura di Gabriella Fenocchio, Milano, Bruno Mondadori, 2004, p. 218.

² *Staccando l'ombra da terra*, op.cit., pp.5-6.

La quantità di metallo, così viene descritto l'aereo, con funzione indefinita si trasforma in oggetto addetto al volo. In questa descrizione, sono evocate tutte le fasi, anche quelle impercettibili, della trasformazione. La narrazione è rapida, il ritmo è sfrenato e segue il correre dell'aereo sulla pista e il suo rapido decollo. Non ci devono essere né pause né rallentamenti: il minimo dubbio o esitazione condannerebbe l'aereo al suo destino pesante, a restare prigioniero dell'attrazione terrestre.

Nel cielo il pilota prova la solitudine, il vuoto e il caos ordinato di un elemento che non oppone resistenze al moto. Il volo in *solista* mette l'uomo di fronte ad un'immensa solitudine e il primo decollo, dice l'autore è come il primo amore "perché l'intensità è quella; curioso però che la prima e più travolgente compenetrazione con un'altra creatura si trovi per te in compagnia della prima e più grande solitudine, radicale, 'solista' nell'aria"¹

L'esperienza del volo è quindi un'esperienza di libertà e di solitudine insieme. L'uomo libero è un uomo che si è allontanato dagli altri, così come lo scrittore è solo davanti alla pagina bianca, e in un certo senso, la solitudine del pilota è uguale alla solitudine dello scrittore.

Conclusioni

Abbiamo visto attraverso questo nostro percorso come il mito si è inserito nel tessuto letterario ma ha conservato alcune sue caratteristiche primordiali. La sua presenza è spesso rintracciabile grazie agli archetipi e ai simboli. Nel caso del mito del volo, abbiamo provato ad illustrare la sua presenza o sopra vivenza sia attraverso gli schemi dell'ascesa e della caduta, sia attraverso personaggi che volano, sia attraverso la metafora della leggerezza. Accanto al tema della leggerezza, che oltre a tutta la parte simbolica legata all'archetipo del volo, all'immaginario e agli schemi della caduta e dell'ascensione, a tutti i tipi di volo magico, alla rete tematica costruita da Calvino attraverso il cronotopo dell'aria aperta, esiste il procedimento formale. La leggerezza privilegia, e si sviluppa attraverso alcuni generi, alcune tecniche stilistiche tra cui le più importanti sono la fiaba, l'ironia, il gioco, il grottesco, il fantastico.

¹ Ibid. p. 13.

La simbolica del volo è sempre legata all'idea di libertà, di innalzamento dell'anima, della scoperta di un reame fuori della terra. Di spiritualità e di ascesi verso la Verità suprema. Gli schemi legati all'ascensione sono connotati positivamente. Salire è una ricompensa. Così il volo, come più antico sogno dell'uomo, è nei miti, nell'antropologia, nelle fiabe, nella letteratura, simbolo di una fortissima tensione verso la libertà, verso il superamento delle difficoltà legate sia all'ambiente, sia alla concezione del corpo come prigionia dell'anima, o ad una concezione più materialistica del corpo, incapace di innalzarsi perché sottomesso alle leggi terrestri.

Bibliografia

- Asor Rosa, Alberto, *Lezioni americane* di Italo Calvino in AA.VV. *Letteratura italiana. Le opere. Il '900*. Einaudi, Torino, 1996
- Bachelard, Gaston., *L'air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 5^e édition, 1998
- Boulgakov, Mikhaïl, *Le Maître et Marguerite*, Saint Amand, Robert Laffont, 2000
- Bresciani Califano, Mimma, *Uno spazio senza miti, scienza e letteratura, quattro saggi su Italo Calvino*, introduzione di Giorgio Luti, Le Lettere, Firenze, 1993
- Calvino, Italo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, (1^oedizione 1947), Mondadori, Verona, 13^o edizione, 1999
- Calvino, Italo, *I nostri antenati, Il visconte dimezzato, Il barone rampante, Il cavaliere inesistente*, 1960 nota dell'autore
- Calvino, Italo, *Una pietra sopra, Discorsi di letteratura e società*, Oscar Mondadori, Verona, 1997, Milano, Mondadori, 1996
- Calvino, Italo, *Lezioni Americane, Sei proposte per il prossimo millennio*, (1^o edizione 1988), Mondadori, 9^o edizione, Verona, 1998
- Calvino, Italo, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Verona, Mondadori, 1^o edizione dei Meridiani, 1995, v. I e II
- Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dizionario dei simboli*, ed. italiana a cura di Italo Sordi, Milano, Garzanti, 1986, v.II
- Dâli-Balta Muhamad., *Histoire des prophètes*, trad. de l'arabe par Hamza Amin Yahiaoui, Al-Namouzajieh, Beyrouth-Saida, Liban, 1999
- Del Giudice Daniele, *Staccando l'ombra da terra*, Einaudi Tascabili, Torino, 2000
- Evrard, Franck., *Mythes et mythologies de la Grèce*, Toulouse, Milan ed., 1999
- Jung, Carl Gustav, *Opere*, edizione diretta da Luigi Aurigemma, Boringhieri, Torino, 1954
- Michelet, Jules, *La Sorcière*, chronologie et préface par Paul Viallaneix, Flammarion GF, Paris, 1966
- Mircea, Eliade, *Miti Sogni e Misteri*, Rusconi, Milano, 1976
- Pavese, Cesare, *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, 15^o edizione, Milano, 1998

DOUĂ MITURI LITERARE HISPANOAMERICANE¹
DE DIANA-ADRIANA LEFTER

Cătălina CONSTANTINESCU²

Este libro de la señora profesora Diana-Adriana Lefter constituye un enfoque literario coherente dentro de una preocupación constante por la mitocrítica, eligiendo, esta vez, volver a entrar en el espacio mágico de la literatura hispanoamericana, es decir la de un continente donde los mitos tienen una estrecha correlación con la vida misma de sus pueblos a lo largo de su historia y civilización.

Como subraya la autora en el *Prefacio* del libro, la literatura hispanoamericana es la tierra prodigiosa donde nacen mitos, algunos propios que surgen de las realidades sociopolíticas, culturales y religiosas de este espacio identitario, a las cuales se añaden los mitos universales.

El libro abarca principalmente dos mitos literarios hispanoamericanos, el del dictador que Márquez considera como un mito concebido exclusivamente en la literatura hispanoamericana y el mito del escritor, que encontramos también en otras literaturas. En el análisis crítica el mito del dictador viene ilustrado por dos obras maestras de la literatura hispanoamericana y, por supuesto, universal: la novela *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez y una obra teatral de Carlos Fuentes, *Todos los gatos son pardos*.

La autora menciona que, para la novela de Márquez, ha elegido un enfoque mítico político basado en la teoría de Raoul Girardet y, para la pieza de Fuentes, ha intentado establecer una relación entre la permanente preocupación del escritor por la identidad mexicana y la figura del dictador. En analizar las dos obras, la autora se ha preocupado por un aspecto que considera de máximo interés y, al mismo tiempo, específico para la figura del dictador: el problema del poder absoluto en relación con la feminidad, el erotismo tratando de observar si el poder político incluye o, al contrario, excluye, el poder erótico en todas sus manifestaciones.

En lo que concierne el segundo mito, la indagación se refiere a la novela de Sergio Pitol, *Domar a la divina garza*, apoyando su

¹ Diana-Adriana Lefter, *Doua mituri literare hispanoamericane*, Editura Universitatii din Pitesti, Pitesti, 2013.

² eucat_ct@yahoo.com, Universidad de Pitesti, Rumania

crítica en elementos y conceptos específicos a las últimas conquistas de la teoría de la comunicación y recepción.

El libro está dividido en dos capítulos que tienen como título el mismo nombre del mito estudiado: Capítulo I, *El mito del Dictador*; Capítulo II, *El mito del Escritor*.

El primer capítulo tiene como subtítulos los siguientes temas que dan ya al lector la imagen primera de los complejos problemas detallados dentro de cada uno de estos subcapítulos, como por ejemplo: *El dictador, una figura mítica histórica latinoamericana, El mito del dictador en "El otoño del patriarca"* de G. G. Márquez, con las secuencias de los pormenores en análisis sugestivamente titulados: *Los grandes mitos políticos de la sociedad contemporánea, el mito del Salvador, El Patriarca, el héroe Salvador y Seductor, El tiempo del Salvador y el tiempo de la ciudad, Poder y erotismo, Philia, El Eros*.

El lo que toca al estudio sobre la obra de Fuentes, los temas son: *Ritualidad teatral y mito, Mito e identidad nacional, En el principio fue la mujer*.

La autora define su visión original y compleja detallada y panorámica a la vez, empezando con la interesantísima evolución etimológica de la palabra *dictador*, sus transformaciones semánticas y sus sinónimos a lo largo de los tiempos, para focalizarse al final en el sentido identificado en la literatura que incluye una realidad verdadera y social dentro de una narración, una entidad todopoderosa, semejante o mismo identificable con un dios.

Fijándose, a continuación, en la novela de Márquez, cuyo tema principal es, según la autora, la dictadura y el delirio del poder, identifica tres características del mito político que consisten en: explicar, movilizar y ser dual, proyectando una teoría sobre los mitos políticos en correlación con los etnológicos, también en visión diacrónica, para llegar al mito del Salvador y sus arquetipos en la historia de los pueblos y para poder entrar en la profundidad de los detalles ofrecidos abundantemente por el texto de Márquez. Un estudio a fondo de un personaje polifacético, constantemente en relación con los arquetipos que representa pero, al mismo tiempo, está aislado de ellos, debido a una muy fuerte originalidad situada entre Poder, Eros y Thanatos, entre los peligrosos juegos del poder y de la seducción. Los tipos de seducción en los cuales está involucrado este personaje despótico y desalmado, siempre en búsqueda de la supremacía, las implicaciones culturales, sociales y morales de sus

relaciones con las mujeres constituyen una de las partes, quizás, más intensas de este libro sumamente interesante, original y bien documentado al mismo tiempo.

En el capítulo II notamos un cambio de punto de vista crítico, ya que estamos no solamente frente a otro gran escritor sino también se ha cambiado el género literario. El teatro implica otra manera de plantear las realidades y ficciones y, por supuesto, otro tipo de análisis. Utilizando ideas y conceptos expresados en otro libro suyo (*Mythe et théâtre. Théâtre et mythe*¹), la autora menciona que la representación teatral es ella misma un rito que suspende el tiempo histórico para que deje libre el tiempo interno de la historia representada en la escena, creándose así un “tiempo en tiempo” específico del rito mismo.

La autora hace una ingeniosa conexión entre este rasgo característico del teatro y el hecho de que Fuentes elige una obra teatral para mostrar que los orígenes del pueblo mexicano se constituyen en un fenómeno cíclico, un nacimiento/ renacimiento puesto siempre bajo el signo del eterno retorno, la repetición. Fuentes recrea la creación tomando como cómplices los espectadores que vuelven a vivir siempre el drama identitario del nacimiento del pueblo mexicano. Comentando la trayectoria trazada por Fuentes en todos los pormenores de la multitud de símbolos la autora define con inteligencia crítica y mucha fuerza de penetración en el texto dramático la visión de Fuentes acerca del mito fundador mexicano en el gran contexto de los mitos de los orígenes.

Como cualquier crítico muy buen conocedor de la cultura en el dominio la autora percibe todos los guiños de Fuentes reconstruyendo la arquitectura de una obra cuya unicidad se nos revela. Muy fuerte y llena de sutiles matices, también en este capítulo, es la interpretación del papel de la mujer en la historia del poder y en los mitos, ya que Marina/Malinche resulta ser al fin y al cabo más importante que Moctezuma y Cortés.

En el capítulo II se trata del mito del escritor tomando como pretexto la novela *Domar a la divina garza* de Sergio Pitlor. El capítulo tiene dos partes: *Emisores y receptores; Comunicación y autocomunicación*. Siguiendo, entre otros, los términos de Umberto Eco, la autora estudia la manera de construcción del proceso de

¹ Lefter, Diana-Adriana, *Mythe et théâtre. Théâtre et mythe*, Editura Universitaria Craiova, Craiova, 2013.

comunicación en esta novela cuyo trama sigue tres niveles comunicativos: el del laboratorio del personaje “viejo escritor”, la historia de Dante C. de Estrella narrada a una familia y una “puesta en abismo” de la vida de Gogol narrada por una mujer a Dante y que este introduce en su propia historia.

Siguiendo el interesante juego de narradores y receptores de la novela, la autora nota la ruptura comunicacional y sus causas sugeridas por Sergio Pitol: la falta de un código común, la errónea elección del receptor por parte del emisor (Dante, aquí) que paradójicamente no facilita el entendimiento de su mensaje, y otros recursos muy sutiles e ingeniosos para demostrar el largo y tortuoso camino desde la comunicación hasta la autocomunicación, cuando los actores involucrados traicionan. Finalmente, como subraya la autora en su muy pertinente interpretación, se trata de un catharsis debido a la desaparición/aparición del emisor y sus papeles.

El libro *Dos mitos literarios hispanoamericanos* de Diana-Adriana Lefter es un acto de cultura en un dominio crítico de máximo valor, un libro interesantísimo tanto por la manera de indagar como por la elegancia de la expresión.

**LE SACRÉ ET SON EXPRESSION CHEZ ANTOINE DE
SAINT-EXUPÉRY¹ DE LAURENT DE BODIN DE
GALEMBERT**

Doina TANASE²

En 2006, une étude intéressante et inédite sur l'œuvre d'Antoine de Saint-Exupéry attirait l'attention des critiques et des lecteurs. Il s'agit de la thèse de doctorat de Laurent de Galembert - *Le sacré et son expression chez Antoine de Saint-Exupéry*. S'intéresser au sacré lorsqu'on analyse l'œuvre exupérienne, cela peut sembler bizarre, puisque Saint-Exupéry est généralement connu comme le pilote écrivain des années 1930 et 1940, situé habituellement à côté de Sartre et Camus – les représentants du courant existentialiste. Il est connu aussi grâce au retentissement mondial du conte *Le Petit Prince*.

Mais voilà que Laurent de Galembert se penche sur une autre facette de l'écrivain Saint-Exupéry, celle de penseur et de philosophe - une facette moins visible au premier abord mais qui, au-dessous de la trame, des personnages et des histoires déroulées dans ses écrits, vit comme la braise sous la cendre et configure la vision de l'auteur, pour se transformer dans un véritable système conceptuel, une perspective porteuse de l'idée du sacré et de l'absolu, de l'existence d'une vérité suprême, universelle et éternelle.

Cette étude est salutaire, étant donné la profondeur de la recherche et aussi le fait qu'elle vient sur un fond assez réduit de travaux universitaires consacrés à l'œuvre exupérienne. Dans une série d'articles publiés en 2012 sous le titre *Panorama de la critique exupérienne*³, Laurent de Galembert montre que c'est surtout la biographie de Saint-Exupéry qui a attiré l'attention de la critique, tandis que les recherches consacrées à l'esthétique, au style et aux idées de l'auteur ont été peu nombreuses et souvent fragmentaires et imprécises.

En fait, ce n'est pas la première fois que Laurent de Galembert analyse l'œuvre de Saint-Exupéry. Il l'avait fait quelques années

¹ Galembert, Laurent (de), *Le sacré et son expression chez Antoine de Saint-Exupéry*, Lille III, A.N.R.T., 2006.

² doinatanase67@yahoo.com, drt., Université de Pitesti, Roumanie.

³ Galembert, Laurent (de), *Panorama de la critique exupérienne*, 14 juillet 2012 in « Cercle des lecteurs d'Antoine de Saint-Exupéry ».

auparavant par une autre étude: *Idée, Idéalisme, Idéologie dans les œuvres choisies de Saint-Exupéry*¹. Là il concluait que le style de Saint-Exupéry, avant d'être politique ou idéologique, est un style poétique, et que Saint-Exupéry a usé de la métaphore, de la parabole et du dessin, dans *Le Petit Prince* pour éviter les pièges d'un rationalisme réducteur. Cette étude annonçait une idée capitale: Saint-Exupéry a toujours été à la recherche d'un système capable d'absorber toutes les idées, même contradictoires, dans un tout cohérent vif et si ouvert, un véritable testament que l'écrivain français a voulu laisser aux générations futures.

L'étude est structurée en trois grandes parties. Dans la première partie intitulée *Du roman au discours poétique*, Laurent de Galembert réalise un parcours intéressant dans la prose de Saint-Exupéry - un parcours censé relever les caractéristiques de l'écriture exupérienne. Il remarque que Saint-Exupéry commence par la narration des faits dans les romans *Courrier Sud* et *Vol de nuit*, recourt à l'essai dans *Terre des Hommes* pour arriver finalement à une écriture de nature poétique, comme on peut le constater dans *Le Petit Prince* et *Citadelle*. Au-delà de cet aspect, Galembert remarque aussi chez Saint-Exupéry une quête permanente de la transcendance. Il ne s'agit pas de la transcendance telle qu'elle est vue dans la vision traditionnelle, mais d'une démarche permanente de l'homme vers un système de valeurs qu'il doit atteindre. Il s'agit donc d'une construction humaine dirigée constamment vers des valeurs qui prennent, peu à peu, la forme d'un système de concepts.

Très intéressante est l'analyse des images qui illustrent *Le Petit Prince*. Galembert découvre que, à la différence du surréalisme, qui affranchit les images du contrôle de la raison, cette fois les images soutiennent la logique et le rythme du texte, pour lui apporter des nuances poétiques d'une richesse de sens capable de dire beaucoup plus que le texte ou les images prises séparément.

Dans la deuxième partie de l'étude – *La conception du sacré chez Saint-Exupéry* – Laurent de Galembert montre qu'il s'agit dans ce cas d'une conception qui diffère totalement des conceptions traditionnelles. Dans la vision exupérienne, le sacré ne renvoie pas à une divinité qui descend sur terre, chez les humains (vus comme des êtres inférieurs), mais à une construction humaine dirigée

¹ *Idée, Idéalisme, Idéologie dans les œuvres choisies de Saint-Exupéry* // nitescence.free.fr/maitrise.pdf

constamment vers des valeurs qui assurent le progrès de l'humanité. Bien que cette construction ait des imprécisions, elle permet à chaque homme d'atteindre un niveau de conscience supérieur.

Galembert rappelle les noms de deux grands philosophes qui constituent, en quelque sorte, le sol dont la pensée de Saint-Exupéry tire sa sève: Nietzsche et Platon. Dans le sous-chapitre *Lidéalisme nietzschéen* Galembert parle de la théorie du philosophe allemand sur le *surhomme* – l'homme capable d'autodépassement – un concept qui préfigure l'*Homme* de Saint-Exupéry¹. Le philosophe antique Platon inspire Saint-Exupéry par l'idée qu'il existe une réalité idéale mais invisible, puisqu'elle se cache derrière les apparences. Cela explique l'image de l'éléphant qui se cache dans un serpent boa dans *Le Petit Prince*².

Galembert montre que la vision de l'*action* chez les représentants de l'existentialisme s'avère réductrice par rapport à ce que Saint-Exupéry désigne par ce mot. Pour définir l'action, Saint-Exupéry fait appel à deux autres mots: *œuvre*, c'est-à-dire création, travail dirigé vers un sens selon un projet élaboré et *échange*³ – don se soi, sacrifice pour un idéal. Par ce sacrifice, l'homme domine le temps, inscrivant son nom sur une œuvre qui dure plus que sa vie. Il précise aussi que le sacrifice ne doit jamais être fait par vanité ou orgueil.

Laurent de Galembert présente les événements historiques qui ont influencé l'œuvre et les réflexions de Saint-Exupéry: les crimes et les désastres produits par la Deuxième Guerre mondiale, l'apparition des idéologies, le renversement des valeurs, etc. Tout cela a déterminé dans la société une confusion totale en ce qui concerne les valeurs à défendre. Saint-Exupéry – témoin de cette époque mouvementée et tragique – se propose de formuler un système de concepts capables de réunir les réalités disparates, pour leur donner un sens, une cohérence. Dans ce contexte, Galembert rappelle le philosophe allemand Hegel qui, au début du XIXe siècle essayait de créer un système de pensée capable d'assimiler les vérités partielles et les inadvertances⁴.

¹ Galembert, Laurent (de), *Le sacré et son expression chez Antoine de Saint-Exupéry*, Lille III, A.N.R.T., 2006, pp. 123-124.

² Idem, pp. 130-131.

³ Idem, pp. 140-141.

⁴ Galembert, Laurent (de), *Le sacré et son expression chez Antoine de Saint-Exupéry*, Lille III, A.N.R.T., 2006, p. 157.

Pour trouver la formule capable d'absorber les vérités opposées mais évidentes, il faut trouver un nouveau langage. Ce type de langage sera différent de la langue courante et il devra se développer en réseau¹, pour donner la possibilité de saisir beaucoup plus de nuances que dans le langage ordinaire. La nouvelle formule que trouve Saint-Exupéry pour mieux s'exprimer et qui répond à ses exigences est le langage poétique.

Dans la troisième partie de son étude (*Une écriture poétique*) Galembert montre que le langage poétique dont se sert Saint-Exupéry dans les dernières œuvres (*Le Petit Prince* et *Citadelle*) désigne le pôle de spiritualité vers lequel il tend. En fait, la langue de Saint-Exupéry a évolué constamment, jusqu'à devenir, dans *Citadelle*, un véritable poème lyrique. Saint-Exupéry nommait parfois cette œuvre inachevée: « Bible ».

Laurent de Galembert remarque que Saint-Exupéry fait une distinction très nette entre *mot* et *langage*. Si le *mot* précise la notion, le *langage* peut détourner le sens, pour devenir source de malentendu. Quelle est la cause de cette distorsion au moment où il entre dans des contextes plus larges? Saint-Exupéry trouve la cause dans une faible pratique avec les mots. Cela le pousse à chercher un style capable de mieux transmettre les idées. Il ne s'agit pas, dans ce cas, de chercher à employer des mots précieux ou de faire des phrases aux tournures compliquées. Ce qui compte c'est la mise en relation des mots. Il appelle ce processus « opération divine »².

Galembert n'oublie pas de nommer deux personnalités qui ont marqué le parcours de Saint-Exupéry dans sa recherche du style. Le premier est André Gide qui sert de mentor et l'autre – André Breton, qui sert d'antimodèle. Saint-Exupéry rejette donc le surréalisme et, en plus, il construit sa propre théorie de l'image. Il affirme qu'une image cohérente réunissant deux ou plusieurs éléments apparemment différents peut créer un univers nouveau et, par extension, un concept nouveau³. S'il faut choisir entre image et concept, Saint-Exupéry préfère l'image, en la considérant supérieure grâce à la multitude de sens quelle peut dégager. Dans *Le Petit Prince* il réalise une démarche presque didactique avec l'image: elle éclaire et complète le sens, elle peut corriger les imprécisions propres à l'abstraction.

¹ Idem, p. 167.

² Idem, p. 286.

³ Idem, pp. 210-211.

Galembert montre que dans *Le Petit Prince* il y a un dialogue permanent entre le texte et les dessins: le texte renvoie aux dessins et ceux-ci, au texte. Les dessins permettent à la fin au lecteur d'avoir une perception d'ensemble, synthétique. Galembert tient à préciser que le décalage entre le texte et l'image définit le mode de fonctionnement du dessin. Il prête aussi attention à la musique de la phrase et au rythme, à l'alternance des phrases courtes et lapidaires, à l'aphorisme à la fin du texte etc.

L'étude de Laurent de Galembert nous fait comprendre l'importance que l'écrivain français a accordée aux valeurs spirituelles et au sacré. Cette recherche minutieuse et subtile nous restitue une image plus complète de l'homme qui a été à la fois aviateur et écrivain et qui a impressionné le monde par l'histoire d'un petit prince à la recherche du sens de la vie.