RILUNE – Revue des littératures européennes

Littérature classique et littérature européenne

N° 19, 2025

Influence, réception, métamorphose

sous la direction de
José Pedro Serra et Bruna Conconi

RILUNE

RILUNE – Revue des littératures européennes

N° 19, 2025

Littérature classique et littérature européenne : influence, réception, métamorphose

sous la direction de José Pedro Serra et Bruna Conconi

Table des matières

Bruna Conconi
(Université de Bologne)
Prémisses I

Pedro Serra
(Université de Lisbonne)
Introduction. La longue tradition de la tragédie
et la résurgence du tragique 3

Bertrand Marquer
(Université de Strasbourg)
Le « réalisme épique » de *Salammbô* 17

Aphrodite Sivetidou
(Université Aristote de Thessalonique)
Mythe, adaptation et théâtre du réel 31

Sophia Felopoulou
(Université Nationale et Capodistrienne d'Athènes)
Le tragique dans la dramaturgie contemporaine.
Le cas de Jean-Luc Lagarce et de Howard Barker 41

Maria Litsardaki
(Université Aristote de Thessalonique)
Le "contre-Ulysse" d'É.-E. Schmitt
ou de l'intertexte épique vers le tragique contemporain 55

Patrick Werly
(Université de Strasbourg)
Écriture romanesque et reprise du mythe antique
dans *Perséphone 2014* de Gwenaëlle Aubry 69

Alessandro Zironi
(Université de Bologne)
Immaginare il Nord 83

BRUNA CONCONI

Prémisses

Je prétends qu'il faut désormais faire des tragédies pour nous, jeunes gens raisonneurs, sérieux et un peu envieux de l'an de grâce 1823.

Stendhal, Racine et Shakspeare

À l'origine de ce volume, il y a un projet international de formation et de recherche coordonné par l'Université de Bologne et réunissant huit universités (Bologne, Dakar, Haute-Alsace, Lisbonne, Mumbai, Strasbourg, Thessalonique, Tbilissi), auquel l'Union européenne a accordé le label d'excellence Erasmus Mundus. Son domaine d'étude sont les cultures littéraires européennes – d'où son acronyme CLE – et sa vocation est d'offrir à des jeunes provenant du monde entier une formation littéraire qui dépasse les clivages académiques traditionnels entre ancien et moderne, national et étranger, continental et colonial. L'analyse de la réception des littératures anciennes et de leur influence sur les littératures européennes modernes et contemporaines croise ainsi dans le projet CLE l'étude du regard que d'autres traditions culturelles ont porté sur l'Europe.

Des journées d'approfondissement sont habituellement organisées à l'occasion des rencontres périodiques conçues pour les étudiants inscrits dans les universités du Consortium, et ce dans le but de partager les différentes approches et spécialisations. Après *Raconter l'Europe*, *L'Europe en devenir* et *L'Europe ou la langue rêvée*, c'était le tour de *Littérature classique et littérature européenne : influence, réception, métamorphose*, séminaire organisé en juillet 2022 par le Centro de Estudos Clássicos de l'Université de Lisbonne, dont la réputation et l'autorité vont bien au-delà, depuis près de soixante ans, des frontières du pays. José Pedro Serra et Rodrigo Furtado ont organisé et dirigé la rencontre, dont on a voulu garder les traces. Nous leur savons donc gré d'avoir accepté qu'elles soient conservées dans notre revue, consacrée depuis sa naissance, en 2003, à l'étude des littératures européennes, et qui a témoigné, même

récemment, de son intérêt pour le réemploi des modèles antiques (n° 17, *Dans le sillage de Calliope.* Epos *et identité dans les littératures européennes*, sous la direction de Vasilina Avramidi et Benedetta De Bonis).

Comme le lecteur pourra s'en rendre compte en parcourant même rapidement la table des matières, il s'agit, dans la plupart des cas, de voix très proches de nous dans le temps. Ce sont souvent les voix d'auteurs encore vivants ; d'auteurs qui ont pu connaître le succès sur la scène européenne ou susciter l'intérêt des lecteurs et des critiques, mais qui ne sont qu'exceptionnellement entrés dans les manuels d'histoire de la littérature et qui, pour cette raison aussi, ont constitué pour les étudiants une rencontre aussi inattendue que passionnante. Que leurs œuvres soient en prise directe avec l'actualité et interpellent la conscience de ces jeunes, ou qu'elles les invitent plutôt à une réflexion philosophique sur le potentiel du mythe et de sa réécriture à partir du récit de la perte et de l'oubli auquel, comme dans un mystère initiatique, l'expérience fondatrice de l'amour peut conduire : chacun de ces dramaturges ou de ces romanciers a su ainsi montrer une manière différente d'entretenir sa relation avec les racines de la culture européenne.

Manière qui a changé dans le temps et dans l'espace, certes, et qui a souvent contaminé d'autres traditions : c'est ce qui a été démontré à travers l'illustration de la récupération complexe – et incomprise par les critiques de son temps – que le plus grand romancier du XIXe siècle opère du modèle épique dans un texte peu fréquenté comme *Salammbô*, ou bien à travers l'étude des dettes profondes que l'imaginaire du Nord, communément pensé en opposition et en rivalité avec la tradition classique, a au contraire contractées à son égard.

L'inquiétude qui accompagne tout contact – même nié, même manqué – avec la sphère du sacré, avec toute forme de transcendance, traverse, souterrainement, chacune de ces manifestations du sentiment du tragique. À la seule résonance des mots de tragédie et de tragique, écrit José Pedro Serra dans sa splendide introduction, « un sentiment de douleur s'éveille dans nos cœurs en même temps qu'une terrible menace plane sur nous ». Le ciel est désormais vide, il est vrai, et le christianisme, qui avait remplacé le conflit opposant l'homme au destin, en lui faisant croire que sa vie avait un sens, n'est plus là pour nourrir son espérance. Mais il en reste quelque chose, ne peut-il s'empêcher de conclure.

C'est peut-être aussi pour cela que ces réflexions initiales, ainsi que celles qui lui font écho tout au long du volume, n'ont pas laissé indifférents les jeunes qui remplissaient l'amphithéâtre de l'Université de Lisbonne, prétendant, comme les jeunes de 1823, à une littérature qui leur parle des urgences de la contemporanéité, d'eux, mais toujours à la recherche de quelque chose qui transcende le particulier et sache répondre

aux questions fondamentales, à la soif d'absolu qui se fait le plus sentir là où l'élan vital est plus fort.

C'est pour cette raison aussi que ce numéro de RILUNE leur est dédié.

Bruna Conconi
(Université de Bologne)

RILUNE – Revue des littératures européennes

“Littérature classique et littérature européenne : influence, réception, métamorphose”

N° 19, 2025

José Pedro Serra
(Centre d'Études Classiques, Université de Lisbonne)

Introduction
La longue tradition de la tragédie et la résurgence du tragique

Pour citer cet article

José Pedro Serra, « Introduction. La longue tradition de la tragédie et la résurgence du tragique », dans *RILUNE – Revue des littératures européennes*, n° 19, *Littérature classique et littérature européenne : influence, réception, métamorphose* (José Pedro Serra et Bruna Conconi, dir.), 2025, p. 3-15 (*version en ligne*, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR Après les XIXe et XXe siècles, la tragédie est notre *destin*, envisagé non pas nécessairement comme le port d'arrivée de notre parcours personnel et collectif, mais comme un moment inévitable de réflexion et de *crise*, où s'enracinent nos préoccupations les plus profondes et les plus vives, notre quête de *sens*, la question du visage le plus authentique de l'homme, du monde et de la vie. Ce qui peut résulter de ce questionnement est imprévisible et indomptable. Dans cette réflexion, nous essayons d'abord de reparcourir le moment où naît la tragédie et d'esquisser les principales questions qui en découlent, dans le contexte religieux, social, politique et philosophique de l'Athènes du Ve siècle avant J.-C. Nous tentons ensuite d'analyser le « retour du tragique », à partir de l'annonce de la « mort de Dieu ». L'annonce de la « mort de Dieu » est un événement philosophico-culturel auquel on ne peut se soustraire, quelle que soit notre position religieuse. Pour s'y plonger ou la dépasser, nous croyons qu'essayer de percevoir comment l'écho de ce meurtre effréné s'est fait entendre à travers notre modernité représente une *authentique fatalité* et une *vérité existentielle.*

Mots-clés : tragédie/tragique, Athènes, « mort de Dieu », absurdité/espoir, modernité.

EN After the 19th and 20th centuries, tragedy is our *destiny*, not necessarily as the final port of our personal and collective journey, but as an inevitable moment of reflection and *crisis*, in which our deepest and most vibrant concerns are rooted, our quest for *meaning*, the question of the most authentic face of man, the world and life. What can result from this questioning is unpredictable and indomitable. In this reflection, we first try to follow the moment of the birth of tragedy and outline the main issues that emerge from it, in the context of the religious, social, political, and philosophical environment of Athens in the 5th century BC. We then try to analyse the « return of the tragic », based on the proclamation of the « death of God ». The announcement of the « death of God » is a cultural and philosophical statement that cannot be avoided, whatever one's religious position. To plunge into it or to overcome it, it is, I believe, an *authentic fatality* and an *existential truth* to try to see how the echo of this unbridled murder has been heard throughout our modernity.

Keywords : Tragedy/Tragic, Athens, « Death of God », Absurdity/Hope, Modernity.

José Pedro Serra

Introduction
La longue tradition de la tragédie et la résurgence du tragique

« Tragédie » et « tragique » sont des mots denses et lourds qui, au « fil des siècles, dans la littérature, la philosophie et les arts, ont donné lieu à une vaste chaîne de variations sémantiques évoquant davantage un frisson émotionnel qu'un sens rigoureux. En les écoutant, un sentiment de douleur s'éveille dans nos cœurs en même temps qu'une terrible menace plane sur nous. Et contrairement à ce qui se passe souvent, le sens étymologique ne nous aide pas à cerner le contenu, à délimiter le sens : « τράγος » + « ᾠδή », « τραγωδία », signifie le chant du bouc, étymologie qui renvoie certainement aux circonstances rituelles et religieuses de l'origine du théâtre, plus précisément aux fêtes en l'honneur du dieu Dionysos, mais qui ne nous éclaire pas sur la spécificité de la vision tragique du monde et de la vie[1]. Le but de cette réflexion n'est pas d'analyser un texte précis ou une tragédie particulière, mais celui d'observer les circonstances dans lesquelles la tragédie est née et aussi d'observer comment elle se présente aujourd'hui à nos yeux. Se demander aujourd'hui ce qu'est le tragique, c'est, je crois, approfondir la conscience de notre condition contemporaine, non pas en dressant un portrait définitif et pessimiste, mais en l'acceptant comme un moment de crise,

[1] Voir « Τραγῳδία », dans Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1968. Pour l'origine du théâtre grec et les fêtes dionysiaques, outre les ouvrages classiques de Ludwig Deubner, *Attische Feste*, Berlin, Akademie-Verlag, 1956, et d'Arthur Wallace Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, second ed. revised by John Gould and David M. Lewis with new supplement, Oxford, Clarendon Press, 1988, voir Albin Lesky, *Die griechische Tragödie*, Stuttgart, Kröner, 1964 ; Jacqueline de Romilly, *La Tragédie grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970 ; Andrew Brown, *A New Companion to Greek Tragedy*, London, Croom Helm, 1983 ; Francisco Rodríguez Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígines griegos del teatro*, Madrid, Alianza Editorial, 1983 ; Patricia Elisabeth Easterling (dir.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997 ; Justina Gregory (dir.), *A Companion to Greek Tragedy*, Malden (MA)-Oxford, Blackwell, 2008 ; David Stuttard (dir.), *Looking at Greek Drama. Origins, Contexts and Afterlives of Ancient Plays and Playwrights*, London, Bloomsbury, 2024.

c'est-à-dire un moment d'examen, par lequel nous devons nécessairement passer[2]. En ce sens, je crois que penser le tragique est notre destin, notre tâche incontournable. Pour affirmer la puissance insurmontable de la tragédie comme demeure ultime et irrévocable de nos espoirs et de nos aspirations, ou pour la comprendre comme le moment d'où surgit quelque chose de plus qui la dépasse, la tragédie est pour moi une étape obligatoire pour la victoire de l'esprit.

La naissance de la tragédie a lieu en 534 avant J.-C., à Athènes. La meilleure explication de l'origine de la tragédie reste celle d'Aristote qui voit son origine dans le dithyrambe dionysiaque, chant choral en l'honneur du dieu Dionysos. Avec Thespis, un nom qui n'est pour nous qu'une ombre matinale, un élément (le « protagoniste » – le premier acteur), un membre du chœur, devient autonome et se sépare des autres membres, tout en pouvant dialoguer avec eux. Le germe de la situation dramatique est ainsi créé, c'est-à-dire l'action, le « drame ». Avec Eschyle et Sophocle, respectivement, un deuxième membre (le deuxième acteur, le « deutéragoniste ») et un troisième élément (le troisième acteur, le « tritagoniste ») deviennent également autonomes. D'un point de vue formel, la tragédie grecque ne fera jamais appel à plus de trois acteurs – il ne faut pas confondre les acteurs avec les personnages, qui peuvent être multiples ; c'est-à-dire que sur la *skene,* il n'y a jamais plus de trois personnages, tandis que le chœur exécute ses mouvements, en chantant et en dansant dans l'espace circulaire, appelé « orchestre ». Cette explication de la genèse de la tragédie permet de comprendre d'abord la structure littéraire de la tragédie et, ce qui est bien plus important encore, la tension qui anime la relation entre les personnages et le chœur. Formellement, la tragédie est composée d'interventions entrecoupées par

[2] Le texte fondamental qui marque l'ouverture de la modernité au tragique et à la tragédie est sans doute l'œuvre de Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, dans *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, t. I, Berlin, Deutscher Taschenbuch Verlag-De Gruyter, 1980, p. 9-156. Pour sa profonde dimension existentielle, on pourrait ajouter Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Barcelona, Folio, 2002. Sur le concept de tragédie à travers l'histoire et aussi dans la modernité, voir George Steiner, *The Death of Tragedy*, London, Faber and Faber, 1961 ; Oscar Mandel, *A Definition of Tragedy*, New York, New York University Press, 1961 ; Raymond Williams, *Modern Tragedy*, London, Chatto & Windus, 1966 ; Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967 ; Clifford Leech, *Tragedy*, London, Methuen, 1969 ; Charles R. Beye (dir.), *La Tragedia Greca. Guida Storica e Critica*, Roma-Bari, Laterza, 1991 ; Richard H. Palmer, *Tragedy and Tragic Theory. An Analytical Guide*, Westport (CT)-London, Greenwood, 1992 ; Michael Stephen Silk (dir.), *Tragedy and the Tragic : Greek Theatre and Beyond*, Oxford, Clarendon Press, 1996 ; Alain Beretta, *Le Tragique*, Paris, Ellipses, 2000 ; Vassilis Lambropoulos, *The Tragic Idea*, ed. Paul Cartledge and Susanna M. Braund, London, Bloomsbury, 2006 ; Rita Felski, *Rethinking Tragedy*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008 ; Joshua Billings and Miriam Leonard (dir.), *Tragedy and the Idea of Modernity*, Oxford, Oxford University Press, 2015 ; Claire Lechevalier, *Actualité des tragédies grecques : la tentation mélancolique*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

le chœur et par les acteurs. Ces interventions sont clairement distinctes, tant du point de vue du contenu que du point de vue de la métrique. Les acteurs représentent l'action ; le chœur, par des interventions lyriques, accompagnées de musique et de danse, commente l'action. Seul le jeu des acteurs fait réellement avancer le « drame », l'action ; le chœur n'est pas exactement un acteur parmi les acteurs et sa fonction, amplement discutée par philologues, historiens et philosophes, n'est pas tant de développer le mythe, c'est-à-dire, de faire avancer l'action, mais plutôt de la commenter et d'y réfléchir, d'en rehausser le caractère et le sens. La tension qui s'établit entre les acteurs et le chœur est extraordinairement féconde, permettant une sorte de retour critique sur le sens de l'action et donnant l'occasion d'une « ré-flexion », d'un double regard sur l'action, une action perçue au fur et à mesure qu'elle se déroule. C'est d'ailleurs la grande différence entre l'épopée et la tragédie. Par le contenu qui les anime, le lien qui unit la tragédie à la tradition mythique est bien sûr l'épopée homérique. Comme Platon l'a très bien compris, et pas seulement pour des raisons formelles, lorsqu'il a inclus Homère parmi les poètes dramatiques qu'il faudrait expulser de la cité idéale, et aussi comme l'a très bien compris Aristote lorsqu'il en a tiré la *mimesis* tragique de *l'Iliade* et de *l'Odyssée*[3], un souffle mythico-poétique essentiel anime la tragédie, sans lequel la tragédie s'évanouirait dans le néant. Sans l'épopée, la tragédie n'existerait pas, n'aurait pas pu exister. À tort, on pourrait penser que les récits mythiques et l'épopée homérique ne feraient qu'offrir à la tragédie le cadre culturel superficiel, une sorte d'argile primordiale amorphe, d'où la tragédie émergerait indépendamment et gagnerait son identité autonome. C'est un pur malentendu. Le rythme épique détermine la tragédie et une flamme héroïque essentielle illumine le théâtre tragique. En quoi consiste ce souffle ? Porter le regard vers les horizons les plus lointains, élever la parole jusqu'à la pure résonance d'un dire authentique, tendre les bras vers les étoiles, risquer la vérité de l'honneur, de la gloire et de la mort, et comprendre que dans ce geste large et généreux peuvent se glisser la violence mesquine et aveugle, la barbarie cruelle et insensée. Peu importe que cette figuration du geste épique se retrouve dans les larmes chaudes d'Achille pleurant le mort Patrocle, alors que lui-même plonge lucidement dans la mort, atteignant ainsi une immortalité empruntée – je dis « empruntée » car aucun mortel ne peut réellement échapper à l'Hadès –, ou que cette figuration se retrouve dans le héros aux mille ruses, qui surmonte tous les obstacles, qui refuse l'offre de Calypso et préfère retourner à Ithaque, vers Pénélope, vers Télémaque. Peu importe, car le visage de l'aspiration épique est transfiguré selon la

[3] Aristote, *Poétique*, 1448b.

nature de la conscience qui marque l'intentionnalité du geste. Ce que l'on retrouve toujours dans l'expression épique, c'est un appel à quelque chose de plus que soi, un désir lancé vers un au-delà qui déchire le cours de notre vie et de notre condition. L'aspiration à l'infini qui brode le tissu de notre finitude, la résistance effervescente de la conscience à la mort et au néant, la blessure de l'Absolu lacéré par la relativité de la vie et la limitation de l'amour, voilà l'étincelle tragique qui, recueillie dans l'épopée, éclaire le sens profond du tragique. Ce que la tragédie ajoute à l'épopée, c'est un recul, un regard qui se voit regarder, et donc l'écho d'une étrangeté fracturante, étrangeté dans les rapports des hommes entre eux, parce qu'elle est aussi étrangeté dans leurs rapports avec les puissances qui les déterminent : les dieux, le destin, la Nécessité. Mais ici, nous abordons déjà le deuxième aspect auquel j'ai fait allusion ci-dessus.

Il est courant de parler des racines politiques de la tragédie, une forge sans laquelle la tragédie perdrait son intelligibilité. Cela est vrai, mais ces mots peuvent donner lieu à des malentendus. Pour de multiples raisons, nous aimons voir la *polis* comme un lieu de revendication collective, de pèlerinage commun, malgré les accords et les désaccords, un lieu de polémique, une métamorphose civilisée non moins héroïque que le combat guerrier ; et nous avons ainsi pris l'habitude de considérer la politique comme le maillon essentiel pour la réalisation d'un idéal d'homme. La conquête du pouvoir et l'exercice de la domination, avec tout ce que cela implique, oblitèrent souvent cette perspective. Mais avant tout, dans la construction de notre parcours historique, la politique se fonde toujours sur une idée de l'homme – de ce qu'il est –, de sa vie publique et privée, des multiples possibilités de sa relation avec les autres, de la récolte des charmes les plus sublimes et des douleurs les plus amères. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre la présence de la tragédie à Athènes au Ve siècle avant J.-C. Comprendre la tragédie comme un simple reflet des différents problèmes factuels qui traversaient la société athénienne serait réducteur, au point d'être faux. La tragédie les reflète, mais plus que la passivité d'une image reflétée, la tragédie les provoque, les forge, les projette, leur donne plus d'écho et d'ampleur. Une dissonance nous place au bon portique pour une juste compréhension. Comme nous l'avons vu, ce sont les récits mythiques et épiques qui nourrissent les textes des auteurs tragiques. Mais ici, loin du contexte de la société héroïque originelle, ces récits sont déplacés dans le contexte très différent de l'Athènes démocratique d'Éphialtès, de Périclès et de Cléon, où l'ancienne *paideia* et l'ancienne vision du monde n'ont plus cours. Ce décalage déchire et révèle une crise, une crise énorme et inquiétante, presque inimaginable, à la base de laquelle se trouve l'architecture d'une nouvelle intelligibilité de la réalité. Pour suggérer et résumer, je dirais que nous

assistons à une provocation rationnelle du mythe[4]. En quoi consiste cette provocation ? Quelles questions soulève-t-elle ? Sur quelles questions la tragédie s'affirme-t-elle ? Tout d'abord, en réfléchissant sur la liberté et le libre arbitre. Dans l'épopée homérique, la *Moira*, le destin, et le pouvoir des dieux gouvernent l'homme et déterminent ses actes. Pour résumer – la question est complexe – je dirais qu'une excentricité totale caractérise l'homme homérique et son action. Dans la tragédie, la question est déjà celle de l'autonomie de l'action humaine, c'est-à-dire de la capacité à affirmer une action, et donc tout un horizon, qui lui est propre. La lutte contre l'*ananke*, contre la nécessité, est donc un thème central de la tragédie, étroitement lié à l'autonomie de l'action humaine. Jean-Pierre Vernant parle du moment historique de la tragédie, moment où l'homme n'est pas entièrement dépendant du destin et des dieux, mais où il ne se comprend pas encore comme un être libre qui affirme de manière autonome ses propres actions[5].

Étroitement liée à ces *quaestiones* se trouve aussi la question de la culpabilité, souvent enracinée dans des conflits, c'est-à-dire dans des situations où il y a une opposition insurmontable, irréconciliable, irrémissible entre deux pôles ou principes irréductibles l'un à l'autre, situation dont le développement a toujours des conséquences dévastatrices. À côté de ces thèmes, mais toujours en relation avec eux, il y a aussi la grande question de la connaissance et de l'ignorance, comme on le voit dans *Œdipe roi*. L'énigme du Sphinx peut être interprétée comme une synthèse de tout cela. Et bien qu'il ne soit pas possible, à mon avis, de définir la tragédie, de trouver l'essence de la tragédie grecque (il n'y a pas non plus de dénominateur commun entre les nombreux drames tragiques), ce sont les grands thèmes à travers lesquels la tragédie et le tragique émergent et s'élèvent. Liberté/Necéssité, culpabilité/innocence, connaissance/ignorance, conflit, telles sont les catégories de la tragédie grecque. Par « catégories tragiques », j'entends les différentes notions à travers lesquelles le tragique s'exprime, ou, en d'autres termes, les manières les plus génériques de dire le tragique[6].

Je pense que, même si on les assimile différemment, la validité troublante de ces thèmes demeure jusqu'à l'époque moderne – le tragique

---

[4] La crise a plusieurs visages. D'un point de vue philosophique, la mort de Socrate est un moment privilégié dans l'émergence d'une nouvelle intelligibilité (la philosophie) qui prend le pas sur la tradition mythique. La bibliographie sur Socrate et les sophistes est infinie. Pour intégrer la comédie *Les Nuages* dans la crise de tradition, voir Peter Sloterdijk, *Après nous le déluge*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Payot, 2018, surtout p. 25-275.

[5] Voir Jean-Pierre Vernant, « Le moment historique de la tragédie en Grèce : quelques conditions sociales et psychologiques », dans Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet (dir.), *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1981, p. 13-17.

[6] Voir José Pedro Serra, *Pensar o Trágico. Categorias da tragédia grega*, Lisboa, Abysmo, 2018.

émerge toujours de l'une ou l'autre de ces catégories. Mais si l'on veut choisir une perspective modélisante à partir de laquelle se constitue le tragique contemporain, je n'hésiterais pas à invoquer Nietzsche et à citer le fameux fragment 125 de *Gai Savoir*[7] :

> *L'insensé* – N'avez-vous pas entendu parler de cet homme insensé qui, ayant allumé une lanterne en plein midi, courait sur la place du marché et criait sans cesse : « Je cherche Dieu ! Je cherche Dieu ! » – Et comme là-bas se trouvaient précisément rassemblés beaucoup de ceux qui ne croyaient pas en Dieu, il suscita une grande hilarité. « L'a-t-on perdu ? » dit l'un. « S'est-il égaré comme un enfant ? » dit un autre. « Ou bien se cache-t-il quelque part ? A-t-il peur de nous ? S'est-il embarqué ? A-t-il émigré ? » – ainsi ils criaient et riaient tous à la fois. L'insensé se précipita au milieu d'eux et les perça de ses regards. « Où est Dieu ? » cria-t-il, « je vais vous le dire ! *Nous l'avons tué* – vous et moi ! Nous tous sommes ses meurtriers ! Mais comment avons-nous fait cela ? Comment avons-nous pu vider la mer ? Qui nous a donné l'éponge pour effacer l'horizon tout entier ? Qu'avons-nous fait, de désenchaîner cette terre de son soleil ? Vers où roule-t-elle à présent ? Vers quoi nous porte son mouvement ? Loin de tous les soleils ? Ne sommes-nous pas précipités dans une chute continue ? Et cela en arrière, de côté, en avant, vers tous les côtés ? Est-il encore un haut et un bas ? N'errons-nous pas comme à travers un néant infini ? Ne sentons-nous pas le souffle du vide ? Ne fait-il pas plus froid ? Ne fait-il pas nuit sans cesse et de plus en plus nuit ? Ne faut-il pas allumer les lanternes dès le matin ? N'entendons-nous rien encore du bruit des fossoyeurs qui ont enseveli Dieu ? Ne sentons-nous rien encore de la putréfaction divine ? – les dieux aussi se putréfient ! Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué ! Comment nous consoler, nous, les meurtriers des meurtriers ? Ce que le monde avait possédé jusqu'alors de plus sacré et de plus puissant a perdu son sang sous nos couteaux – qui essuiera ce sang de nos mains ? Quelle eau lustrale pourra jamais nous purifier ? Quelles solennités expiatoires, quels jeux sacrés nous faudra-t-il inventer ? La grandeur de cette action n'est-elle pas trop grande pour nous ? Ne nous faut-il pas devenir nous-mêmes des dieux pour paraître dignes de cette action ? Il n'y eut jamais d'action plus grande – et quiconque naîtra après nous appartiendra, en vertu de cette action même, à une histoire supérieure à tout ce que fut jamais l'histoire jusqu'alors ! » – Ici l'homme insensé se tut et considéra à nouveau ses auditeurs : eux aussi se taisaient et le regardaient sans comprendre. Enfin il jeta sa lanterne au sol si bien qu'elle se brisa et s'éteignit. « J'arrive trop tôt, dit-il ensuite, mon temps n'est pas encore venu. Ce formidable événement est encore en marche et voyage – il n'est pas encore parvenu aux oreilles des

[7] Voir Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, dans *Id.*, *Œuvres philosophiques complètes*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, trad. Pierre Klossowski, t. V, Paris, Gallimard, 1982. Sur la « mort de Dieu », voir Martin Heidegger, « Le mot de Nietzsche "Dieu est mort" », dans *Id.*, *Chemins qui mènent nulle part*, trad. Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962, p. 253-322 ; José Pedro Serra, « O anúncio da morte de Deus », dans Manuel Costa Freitas (dir.), *Falar de Deus Hoje*, Lisboa, Didaskalia, 1992, p. 65-75 ; Paul Valadier, « Nietzsche : Mort(s) de Dieu », *Revista Portuguesa de Filosofia*, vol. 57, n° 1, 2001, p. 47-59 ; Dany-Robert Dufour, *On achève bien les hommes. De quelques conséquences actuelles et futures de la mort de Dieu*, Paris, Denoël, 2005 ; Sofiane Meziani, *L'homme face à la mort de Dieu*, Paris, Les Points sur les i, 2016.

> hommes. Il faut du temps à la foudre et au tonnerre, il faut du temps à la lumière des astres, il faut du temps aux actions après leur accomplissement, pour être vus et entendus. Cette action-là leur est encore plus lointaine que les astres les plus lointains – *et pourtant ce sont eux qui l'on accomplie !* ». On raconte encore que ce même jour l'homme insensé serait entré dans différentes églises où il aurait entonné son *Requiem aeternam Deo*. Jeté dehors, et mis en demeure de s'expliquer, il n'aurait cessé de répartir : « À quoi bon ces églises, si elles ne sont les caveaux et les tombeaux de Dieu ? »[8].

Proclamées sous la forme d'une annonce lucide et visionnaire, et donc traversées d'une saveur volontairement prophétique, ces paroles de Nietzsche, déjà soumises à l'érosion du temps, mais encore neuves dans les conséquences dont elles sont les messagères, nous placent certainement sur l'un des chemins les plus décisifs de la formation de la conscience contemporaine. Si je les cite, c'est parce que nulle part ailleurs, sous une forme aussi fructueusement condensée et lumineusement sombre, le portique et le profil de l'âme contemporaine n'ont été culturellement dessinés. « Gott ist tot », « Dieu est mort » ! Ainsi, comme sur une scène, comme dans une tragédie, le XIXe siècle a fait ses adieux, laissant la place à l'aube du XXe siècle. C'est chez Nietzsche, dans sa formulation austère et claire, inversement calquée sur la Bonne Nouvelle chrétienne, que l'annonce prend l'aura du crépuscule d'un coucher de soleil, d'une épiphanie agonisante. Et sur l'horizon déchiré, tantôt joyeux et séduisant, tantôt lourd et bouleversant, mais toujours dominant, se dresse le large dessein de la tragédie, cette pulsation profonde d'un sentiment de vie tragique, qui marque le rythme cardiaque de notre temps. D'autres se joignent à la voix de Nietzsche ; Marx et Freud, ces sculpteurs de ce que nous sommes aujourd'hui, prolongent et complètent la dénonciation, car c'est d'une dénonciation qu'il s'agit – la différence entre eux n'a pas d'importance ici. En effet, c'est d'une dénonciation qu'il s'agit, une dénonciation généalogique, la dénonciation de la genèse illusoire de l'idée de Dieu, non pas en termes psychologiques, mais en termes ontologiques, une idée de Dieu qui a toujours été affirmée de manière intéressée par les habiletés cyniques de la raison. C'est dans cette dénonciation que se sculpte le tombeau de Dieu et que commence la spécificité de notre tragédie. Il y a eu des siècles où les hommes reconnurent dans le souffle de Dieu le souffle qui les animait ; maintenant une brise glacée nous atteint et un ciel vide de dieux nous embrasse. C'est, je crois, le bateau spécifique de notre tragique voyage contemporain. Et je ne pense pas, à moins de souffrir d'aveuglement, d'insouciance ou de néo-hédonisme déformé, que nous puissions échapper à la géographie tragique de notre manière

[8] Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, dans *Id.*, *Œuvres philosophiques complètes*, *op. cit.*, p. 148.

d'habiter la terre. La « mort de Dieu » et la résurgence du tragique ne sont pas des événements lointains et étranges ; le lien qui les unit, la main qui les conduit, déchire un chemin de pensée, un chemin que nous parcourons encore et d'où émerge, renouvelée, notre vision tragique du monde. Que signifie donc la nouvelle de la « mort de Dieu », l'aube d'un sens renouvelé du tragique ? Sans la développer, mais aussi sans l'abandonner, je laisse en suspens la question selon laquelle nous nous demanderions si la négation de Dieu correspond au moment culminant d'un processus historique, à la fin d'un cycle qui commence avec l'exigence printanière de l'intelligibilité d'un *logos* qui ordonne la réalité, qui se développe à travers l'affirmation mûre des capacités de la raison discursive et qui s'achève dans le dépérissement d'un rationalisme épuisé, méfiant et incrédule à l'égard de lui-même et de ses capacités. D'une manière ou d'une autre, la question du nihilisme serait soulevée ici. Je laisserai également en suspens la question selon laquelle nous nous demanderions si le néo-hédonisme libéral et désorienté qui triomphe aujourd'hui, et qui a suivi de deux pas la « mort de Dieu » – l'effritement des idéologies étant l'étape intermédiaire – n'est pas le signe, à la manière de Spengler, de l'inévitable, fatale et inéluctable décadence de notre culture, éteint le principe faustien dont elle est issue, et dont il ne reste que les réalisations matérielles de la civilisation, un geste vidé de son sens, un écho déformé privé de sa voix essentielle d'origine. Concentrons-nous sur le cœur de l'annonce et suivons la gestation du visage tragique de notre époque. Dans une première lecture, qui n'est pas moins juste, le Dieu qui meurt est le Dieu biblique, le Dieu de la révélation, le Dieu vivant d'Abraham, d'Isaac et de Jacob, le Dieu incarné, crucifié puis glorifié, en un mot, le Dieu de la chrétienté. Dans l'annonce de l'insensé, et par une ironie inverse et oblique, on dénie la résurrection au Dieu de la mort rédemptrice et ainsi, arraché au point décisif de l'Histoire du Salut, Il se retrouve, à la mutilation des espérances humaines, dompté par le temps qui réduit tout en cendres. Ce qui est en jeu n'est pas une question de foi personnelle. Le caractère dénonciateur de la nouvelle, le démasquage qui l'accompagne comme une vocation, l'intention de déconstruire et de dissiper l'ancienne et lourde illusion, confèrent à l'annonce du crépuscule de Dieu une inéluctabilité confiante, une sorte de sourire prophétique que l'histoire devra tôt ou tard accomplir. Mais que signifie cette « mort » et quelles en sont les conséquences ? La « mort de Dieu » est un déicide de la pensée, une mort culturelle qui consiste à se rendre compte de la nature illusoire du principe d'intelligibilité qui sous-tendait, soutenait et ordonnait la réalité, principe lumineux à partir duquel, par suite de sa splendide diffusion, tout ce qui « vaut la peine », les « valeurs », principe qui, en assurant une téléologie, donnait un sens et une finalité à nos

actions, à notre vie. Ayant découvert la tromperie du principe, « Dieu étant mort », c'est ce fondement, cet ordre, cette source de valorisation, ce *telos* et ce sens ultime et décisif qui l'accompagnent jusqu'à la tombe. D'où un enchevêtrement de chemins et de carrefours, d'impulsions et de contradictions, de valeurs opposées dont l'éclat et l'obscurité se mélangent confusément et qui, plutôt qu'une opposition ou un conflit de valeurs, illustrent la disparition du principe à partir duquel les valeurs ont été établies. Le destin, compris comme un point d'arrivée, s'est métamorphosé en une partie mortelle et finie du voyage. Ithaque n'est plus le port à trouver, elle est devenue un prétexte au départ[9] ; et le bateau du voyage, un voyage errant que l'on retrace le plus noblement possible, est désormais dirigé par la main effrontée d'un rêve aveugle ou d'un idéal arbitraire. La vertu est devenue un caprice. Il est facile de voir, d'après les mots précédents, que la « mort de Dieu » englobe plus que le requiem pour le Dieu chrétien. Le déicide englobe l'idée du Bien de Platon, ainsi que, par exemple, la Raison universelle du stoïcisme ; dans la même tombe se trouvent, en fin de compte, les causes premières et les principes premiers à partir desquels la métaphysique occidentale a été construite. Enveloppés dans le manteau métaphorique et oraculaire qui les caractérise, on entendra les mots de Zarathoustra : « Avec du sang écris et tu apprendras que sang est esprit »[10]. Mais quel est le visage profond de ce sang spirituel qui apparaît ainsi dans notre écriture la plus authentique ? Est-ce la tempête dionysiaque, innocent devenir indifférent aux catégories du Bien et du Mal ? Est-ce la mâchoire prédatrice, le souffle chaud de l'animal dans ses premières pulsations frémissantes ? Est-ce la voix sourde d'une détermination biologique qui nous guide ? Qui sommes-nous, après tout, et quelle est la nature de notre lieu d'habitation, de notre demeure, après qu'un ciel nuageux se soit abattu sur la terre, mélangeant les éléments et brouillant les pistes ? La portée, le risque et l'ampleur de la question sont immenses. En témoignent les tentatives agitées, rebattues, moralisatrices et infructueuses d'affirmation de l'humanisme, cri plus révélateur de la peur qui nous traverse que du trait irréductiblement humain sur lequel se fonde l'aspiration humaniste[11].

---

[9] Voir le poème de Constantin Cavafy, *Ithaca*, dans *Id.*, *Before Time Could Change Them, The Complete Poems of Constantine P. Cavafy*, transl., with introduction and notes by Theoharis Constantin Theoharis, New York-London, Harcourt, 2001, p. 11. Voir également Marguerite Yourcenar, *Présentation critique de Constantin Cavafy. 1863-1933*, suivie de Constantin Cavafy, *Poèmes*, trad. intégrale par Marguerite Yourcenar et Constantin Diramas, éd. mise à jour, Paris, Gallimard, 1978.

[10] Friedrich Nietzsche, « Du lire et de l'écrire », *Ainsi parlait Zarathoustra*, dans *Id.*, *Œuvres philosophiques complètes*, *op. cit.*, t. VI, p. 52-53.

[11] Voir le texte indispensable de Freud sur cette question : Sigmund Freud, « Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse », *Imago*, vol. 5, 1917, p. 1-7 (Sigmund Freud, « A Difficulty in the Path of Psycho-Analysis », dans *Id.*, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*

Celui-ci est le cadre, l'arrière-plan sur lequel s'ancre de manière transfiguratrice le sentiment tragique qui nous transperce ; telle est la source de la vision tragique qui nous submerge. On pourrait dire que les échos, déjà centenaires, ont assombri encore plus la scène et donné à l'annonce un caractère encore plus tragique. Du ciel vidé, on ne peut distinguer l'émergence de ce héros aristocratique qui, bénissant l'innocence tragique de la vie au vent frais de la haute montagne, offre l'*amor fati*, le chant et la danse. On ne voit pas non plus comment « l'éducation à la réalité » (je reprends les mots de Freud dans *L'Avenir d'une illusion*) et le dépassement de l'infantilisme religieux ont pu s'épanouir en un immense progrès, dans un enrichissement incontestable de la civilisation. Des violences aux limites du possible de la pensée et du langage ont semé les graines du XXe siècle. Des millions de morts couronnent les ruines de promesses décevantes, voire d'espoirs sincères et généreux. Le puissant « retour du tragique » n'est certainement pas indifférent à tout cela. L'annonce de la « mort de Dieu » est la pierre angulaire de la recréation contemporaine du tragique. Elle déchire une crise analogue, mais désormais de signe opposé – symétriquement inverse, en quelque sorte – à celle qui a entouré l'émergence de la tragédie grecque. Nous ne pouvons ni la déguiser, ni l'oublier, ni la minimiser. Elle est arrivée, elle est là. Mais établir cette relation, se placer sur le même chemin et revendiquer l'appartenance à une même tradition (la tradition tragique, en Grèce, telle qu'elle est née, autrement dit) nécessite d'expliquer et de revisiter le moment fondateur.

À la crise de l'émergence du tragique, que j'évoquais tout à l'heure, succède aujourd'hui une autre crise, en quelque sorte symétrique à celle-ci, à travers l'annonce de la « mort de Dieu » ouverte. Le tragique contemporain s'épanouit différemment de la manière dont, avec des résonances multiples, ces deux crises sont enlacées. C'est à la manière contemporaine de présenter le tragique que je veux consacrer le dernier souffle de cette réflexion.

La « mort de Dieu » a entraîné un sentiment d'ennui, un sentiment diffus de la vacuité des choses, de l'inutilité des gestes, de l'absurdité de la vie. Ce voile sombre qui nous recouvre depuis plus d'un siècle est si proche de nous, si familier, qu'une lassitude, une lassitude épuisée accompagne les mots qui l'expriment. Parfois, il me semble que la tragédie n'est même pas dans l'absurdité et le vide que les mots expriment, mais dans le silence oublié et flétri, fait d'habitudes et de conformisme, qui n'a même pas le courage ou la conscience de crier au tragique. *En attendant*

---

of Sigmund Freud, trans. James Strachey, with Anna Freud, Alix Strachey and Alan Tyson, vol. 17, London, Hogarth, 1973, p. 135-144).

Godot de Beckett est une expression exemplaire de cette expression radicalement nouvelle et contemporaine du tragique. Je laisse en suspens la question de savoir si le terme « tragédie » est approprié pour ce texte, étant donné, entre autres, la différence formelle par rapport au modèle littéraire consacré par le genre tragique. Puisque la réponse à cette question dépend en grande partie des paramètres – plutôt fluides – que nous attribuons aux termes « tragédie » et « tragique », il suffira de dire que, de mon point de vue, non seulement nous trouvons de la tragédie dans ce texte, mais que nous la trouvons exprimée au plus haut degré.

C'est peu dire qu'il se dégage de *En attendant Godot* une maladive dérision, une souffrance pétrifiée, un désespoir immobile, une solitude insoluble qui s'entend à voix basse. Dans le cadre de cette réflexion, il importe d'établir le lien entre ce texte et la nouvelle de la « mort de Dieu », et de vérifier la manière (tragique) dont se construit la vision désenchantée d'une attente qui n'attend que la mort. Que le texte fait vibrer le froid d'un ciel vide, c'est ce que l'on peut – et doit – conclure des nombreuses références, plus ou moins voilées, à Dieu (le Dieu de la Révélation) et au champ sémantique qui lui est associé, à savoir la Bible. Couronnant cet ensemble de références significatives, on trouve cette attitude prolongée, évidemment non dénuée de résonances religieuses, qui donne son nom à la pièce : l'attente de Godot – paradoxalement, Godot, contre toute attente des critiques littéraires, était en fait le nom d'un cycliste toujours très en retard dans les courses … Un soupçon de la tragédie la plus profonde traverse cette attente, inassouvie, creuse, vide. Et c'est précisément pour l'architecture de cette attente qu'il faut une nouvelle grammaire et une nouvelle syntaxe, forgées ici par Beckett, et qui constituent l'une des manifestations les plus flagrantes du tragique à l'époque contemporaine. Cette nouvelle grammaire et cette nouvelle syntaxe sont immédiatement perceptibles dans la forme et l'apparence du langage théâtral, mais elles les dépassent. Elles sont perceptibles dans la forme et l'apparence parce que le style élevé de la tragédie s'est transformé en vie quotidienne ordinaire, parce que le statut élevé du héros s'est transformé en statut infirme de vagabond, parce que la grandeur de l'action s'est transformée en la pratique mesquine d'un passage amorphe des jours. La tragédie de la banalité, dit-on, pour désigner cette nouvelle forme d'expression de la tragédie. Cette transformation avait déjà eu lieu dans *Woyzeck* de Büchner et se retrouve aussi, par exemple, dans *Mort d'un commis voyageur* d'Arthur Miller. Dans *En attendant Godot*, cependant, cette nouvelle grammaire va plus loin et se caractérise, si je puis dire, par une désubstantialisation des êtres, c'est-à-dire par une vidange de ce qui est substance en eux, de ce qui, en tant qu'essence, les sous-tend. Une fois que les entités sont dé-substantialisées, elles

apparaissent comme de simples ombres, des simulacres passagers d'un monde spectral dont on ne peut dire qu'il est réellement. Et ce portrait est réalisé en vidant l'idée d'« attente ». En rendant l'attente vaine, ou plutôt en retirant le sens de l'attente elle-même – ce qui est différent de l'affirmation de sa non-réalisation – Beckett atteint le cœur de notre tradition la plus vitale. Au pied d'*En attendant Godot*, s'effondrent le messianisme juif, l'eschatologie chrétienne et, aussi, leur reflet séculier, la confiance dans le progrès et l'espoir d'une société meilleure. Il nous reste alors une immobilité déserte et pétrifiée, héritière d'une attente épuisée et assignificatrice. Et pourtant, me semble-t-il, un foyer de lumière résiste à ce scénario dévasté et refuse de s'éteindre. Avec son éclairage et son intelligence habituels, George Steiner, dans *Tragédie absolue*[12], affirme que la « tragédie absolue », difficilement supportable parce que tout en elle penche vers le néant, est très rare. Elle repose sur le postulat que l'homme est voué à une perte imméritée mais irréparable, et se nourrit d'une « ontologie négative » (expression qu'il utilise lui-même), selon laquelle le plus grand crime est d'exister. « La tragédie absolue conduit au suicide, elle n'admet ni analyse rationnelle ni thérapie discursive, qu'elle soit philosophique ou esthétique »[13]. La tragédie conduirait donc à un lourd silence de plomb. Il me semble cependant que les propos de Steiner ne sont pas à la hauteur des conséquences qu'ils impliquent. Si je vois bien, il n'y a pas de tragédie absolue, et il ne peut y en avoir. Elle correspondrait à un silence chaotique, à un non-être inimaginable et impensable. Qu'il s'agisse d'une inspiration esthétique, éthique, philosophique ou religieuse, il y a dans l'énonciation du tragique une traînée de lumière contradictoire qui refuse de s'éteindre. Une graine de lumière habite les scénarios les plus terribles, comme une perle noire qui, bien que noire, reste une perle. Dans la plus terrible des scènes tragiques, il reste une voix, peut-être faible, très faible, qui dit : « Je suis encore ! »[14]. Cette aspiration à être est très grecque, comme si le char d'or de l'Aurore ouvrait, dans le sourire safrané avec lequel il déchire la nuit, un immense et profond désir d'être, un désir ontologique d'être, d'être plein, entier ; un désir qui peut ou non se réaliser, mais qui est glorieux et authentique dans l'immense désir qui le soutient. La tragédie, je crois, a toujours la main tendue vers les étoiles.

Proclamer cette nostalgie de l'absolu n'en garantit pas l'accomplissement, pas plus qu'elle ne masque le choc provoqué par les

---

[12] Voir George Steiner, « Tragédie absolue », dans *Id.*, *Passions Impunies*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat et Louis Évrard, Paris, Gallimard, 1997, p. 189-206.

[13] *Ibid.*, p. 190.

[14] Cf. José Pedro Serra, « *Agamémnon*, *En attendant Godot* : da heróica palavra trágica ao trágico silêncio do exílio », *Philosophica. International Journal of the History of Philosophy*, vol. 15, n° 30, 2007, p. 183-202 ; Karl Jaspers, *Tragedy is Not Enough*, trans. Harald A. T. Reiche, Harry T. Moore and Karl W. Deutsch, London, Victor Gollancz, 1953.

questions évoquées. C'est déjà beaucoup d'essayer de maintenir une noblesse d'esprit dans des temps sombres. Mais les bonnes manières ne suffisent pas à guérir les blessures ouvertes par l'absence d'absolu, la douleur d'une solitude radicale ressentie dans la chair et dans l'âme, un désarroi du monde qui blesse les aspirations élémentaires à la Justice. Ce point de lumière, trouvé dans la tragédie, m'oblige à la regarder et à ne pas l'oublier.

Et il me semble que c'est un privilège – et je le ressens et le vis comme un privilège – d'avoir une terre comme celle-ci, une terre qui regarde le ciel, dans laquelle j'enracine ma, peut-être tragique, fidélité.

José Pedro Serra
(Centre d'Études Classiques, Université de Lisbonne)

RILUNE – Revue des littératures européennes
“Littérature classique et littérature européenne : influence, réception, métamorphose”

N° 19, 2025

Bertrand Marquer
(Université de Strasbourg)

Le « réalisme épique » de *Salammbô*

Pour citer cet article

Bertrand Marquer, « Le “réalisme épique” de *Salammbô* », dans *RILUNE – Revue des littératures européennes*, n° 19, *Littérature classique et littérature européenne : influence, réception, métamorphose* (José Pedro Serra et Bruna Conconi, dir.), 2025, p. 17-29 (*version en ligne*, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR Cet article analyse les raisons qui ont pu pousser Saint-René Taillandier à attribuer à *Salammbô* de Flaubert le qualificatif de « réalisme épique ». Très critique sous sa plume, cette expression permet néanmoins d'envisager le rapport ambivalent de Flaubert à l'épopée, et la manière toute particulière qu'il a de construire, avec *Salammbô,* un roman historique fondé sur l'« imagination scientifique ». C'est donc également du rôle proprement poétique de l'antiquité que traite cet article, et du rapport que tisse Flaubert entre passé et présent, par le biais d'un sombre roman où se donne à lire, selon son auteur, l'origine de notre société monothéiste.

Mots-clés : Flaubert, *Salammbô*, antiquité, religion, épopée.

EN This article analyses the reasons that led Saint-René Taillandier to describe Flaubert's *Salammbô* as « epic realism ». Although highly critical of Flaubert's work, this expression nevertheless allows us to consider Flaubert's ambivalent relationship with epics, and the very particular way in which he constructs, in *Salammbô*, a historical novel based on « scientific imagination ». This article therefore also deals with the specifically poetic role of antiquity, and the relationship that Flaubert weaves between past and present through a very dark novel that, according to its author, reveals the origins of our monotheistic society.

Keywords : Flaubert, *Salammbô*, antiquity, religion, epics.

BERTRAND MARQUER

Le « réalisme épique » de *Salammbô*

L'expression qui donne son titre à cet article est utilisée par le critique et homme de lettres Saint-René Taillandier, qui l'appliquait en 1863 au roman de Flaubert, publié l'année précédente[1]. *Salammbô* s'inspire d'un épisode mineur de la première guerre punique, et raconte la révolte des mercenaires engagés par Carthage, à la suite de différents concernant le paiement de leur solde. En choisissant cette expression, Saint-René Taillandier semble vouloir insister sur la bizarrerie de ce curieux roman, qui adapterait une esthétique normalement associée au roman de mœurs contemporaines (le « réalisme » auquel était rattaché, malgré lui, le Flaubert de *Madame Bovary*) à un objet supposant *a priori* un traitement très différent (les guerres antiques, associées à l'épopée).

La formule, pour Saint-René Taillandier, est en réalité très critique, et elle vise à stigmatiser les errances et les déviances d'un romancier qui, « en quittant le roman bourgeois pour le roman épique », « a l'air de se jouer un peu du lecteur »[2]. L'expression de « réalisme épique » avait en effet été utilisée avant lui par Gustave Planche, qui s'en servait pour caractériser les romans historiques dans la lignée de *Notre-Dame de Paris* (1831), et critiquer un goût condamnable pour le pittoresque, typique selon lui d'un romantisme à la française[3] (inférieur, donc, à son modèle allemand, incarné en particulier par Goethe). Le « réalisme épique » que Saint-René Taillandier associe à *Salammbô* est donc une manière de l'inscrire dans une filiation romantique où l'Histoire est avant tout mise au service d'un romanesque aux effets faciles, sans respect ni réel intérêt

[1] Saint-René Tallandier, « Le réalisme épique dans le roman. *Salammbô*, par M. Gustave Flaubert », *Revue des Deux Mondes*, 15 février 1863, p. 840-860.

[2] *Ibid.*, p. 845, 851.

[3] Voir Gustave Planche, « Moralité de la poésie » [1835], dans *Id.*, *Portraits littéraires*, Paris, Charpentier, 1853, t. II, p. 416-417 : « Il ne s'agit plus de connaître la politique des rois, les passions qui les entraînaient aux périlleuses aventures ; il faut savoir, avant tout, quel écusson était placé à la porte du château, quelle devise était inscrite sur l'étendard, quelles couleurs portées par l'amoureux baron ».

pour la réalité (historique), c'est-à-dire, dans l'optique qui est celle de Saint-René Taillandier, pour la vérité.

J'aimerais me servir de cette étiquette de « réalisme épique » pour interroger, d'une part, les raisons qui ont poussé la critique contemporaine à émettre un jugement si sévère, et cerner, d'autre part, le rapport que ce « roman archéologique »[4] entretient avec le modèle et les présupposés de l'épopée. Doit-on, autrement dit, considérer que l'Histoire antique n'est, dans *Salammbô,* qu'un argument au service d'un romanesque quelque peu daté (une résurgence du goût romantique pour le pittoresque), ou peut-on à l'inverse y déceler une véritable poétique de l'Histoire ? Le réemploi de schèmes épiques doit-il être considéré comme une entorse préjudiciable au code de représentation réaliste, comme le laisse entendre Saint-René Taillandier, ou est-il possible de comprendre différemment ce curieux attelage que constitue le « réalisme épique », en le confrontant au projet qui a été celui de Flaubert lorsqu'il a voulu « ressusciter Carthage » ?

1. « Ressusciter Carthage »

Pour essayer de répondre à ces questions, il est nécessaire de s'attarder un instant sur la genèse du roman, né d'un désir d'évasion à la fois historique et géographique, après l'épreuve qu'ont représenté la rédaction de *Madame Bovary* et le procès lié à sa publication.

« On ne saura jamais ce qu'il a fallu être triste pour entreprendre de ressusciter Carthage »[5], écrit ainsi Flaubert à Ernest Feydeau dans une lettre du 29 novembre 1859, après avoir confié dès mars 1857 à Mlle Leroyer de Chantepie, grande admiratrice de *Madame Bovary,* son désir de fuir la médiocrité contemporaine que son roman avait précisément pour but de décrire : « Je vais écrire un roman dont l'action se passera trois siècles avant J.-C, car j'éprouve le besoin de sortir du monde moderne, où ma plume s'est trop trempée et qui d'ailleurs me fatigue autant à reproduire qu'il me dégoûte à voir »[6].

---

[4] Saint-René Taillandier, art. cit., p. 850. Le terme est à la mode dans les années 1860, où le roman archéologique est devenu un véritable sous-genre du roman historique. On peut penser au récent *Roman de la momie* de Théophile Gautier (1858).

[5] Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. III, *Janvier 1859 - Décembre 1868*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 59 (lettre à Ernest Feydeau du 29 novembre 1859).

[6] Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. II, *Juillet 1851 - Décembre 1858,* éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 691 (lettre à Mlle Leroyer de Chantepie du 18 mars 1857).

Après s'être imposé volontairement un « livre sur rien »[7], c'est-à-dire sans matière romanesque, pour se purger de sa propension au lyrisme, Flaubert aurait, somme toute, ressenti le besoin de renouer avec ses goûts véritables, notamment pour un Orient en grande partie fantasmé : de même que le projet de *Madame Bovary* était né du fiasco de la première *Tentation de Saint Antoine,* dont la lecture avait été accueillie plus que froidement par ses amis Louis Bouilhet et Maxime Du Camp, de même *Salammbô* serait le contrecoup de cet exercice de style aride et ingrat qu'a représenté la rédaction de *Madame Bovary.*

Salammbô constituerait donc une sorte de rechute, pour celui qui se décrit d'ailleurs comme un « romantique enragé »[8]. L'exorcisme tenté avec *Madame Bovary* n'aurait fonctionné que très momentanément, et Flaubert serait vite retourné à ce qu'il appellera plus tard sa « vieille toquade »[9], lorsqu'il se remettra, pour la troisième fois, à la rédaction de sa version, foisonnante et lyrique, de la tentation de Saint Antoine. Le « réalisme épique » stigmatisé par Saint-René Taillandier peut dans cette perspective être interprété comme la traduction stylistique de cette rechute dans un romantisme orientalisant considéré comme néfaste, et en tous points contraire à « l'écriture au scalpel »[10] qui a assuré le succès critique de *Madame Bovary.*

Cette impression peut d'ailleurs être confortée à la lecture des premières pages de *Salammbô,* qui mettent en scène le banquet des mercenaires à Carthage. La recherche du pittoresque semble dominer, et s'exprime à travers les nombreuses mentions de couleur, la minutie de descriptions contribuant à ce tableau oriental où le sentiment d'exotisme domine. Suggestive, la scène du festin préfigure en outre le chaos à venir, en faisant de la table un véritable champ de bataille où menacent de se confondre le sujet et l'objet, celui qui consomme et ce qui est consommé[11]. L'incipit du roman, que Flaubert associait à la couleur pourpre, évoque par bien des aspects l'orientalisme de peintres romantiques comme

---

[7] Voir la célèbre lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852 : « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut ». *Ibid.*, p. 31.

[8] *Ibid.*, p. 710 (lettre à Sainte-Beuve du 5 mai 1857).

[9] Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. IV, *Janvier 1869 - Décembre 1875*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 60 (lettre à George Sand du 24 juin 1869).

[10] Ce célèbre rapprochement de la plume et du scalpel est opéré par Charles-Augustin Sainte-Beuve, dans « *Madame Bovary* par Gustave Flaubert », *Le Moniteur universel*, 4 mai 1857.

[11] Voir par exemple Gustave Flaubert, *Salammbô,* dans *Œuvres complètes*, t. III, *1851-1862*, éd. Claudine Gothot-Mersch, avec la collaboration de Jeanne Bem, Yvan Leclerc, Guy Sagnes et Gisèle Séginger, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, p. 575-576 : « Des Nègres n'ayant jamais vu de langoustes se déchiraient le visage à leurs piquants rouges […]. La fumée des viandes montait dans les feuillages avec la vapeur des haleines ».

Delacroix, où priment la force de la vision et l'énergie dégagée par le sujet choisi.

Ce choix de la rutilance trahit, pour les critiques contemporains, la dimension artificielle d'une représentation qui s'appuie sur une documentation très lacunaire. En dépit des fouilles récentes effectuée à Byrsa[12], la société punique est en effet encore très mal connue, et le tableau qu'en dresse Carthage est accueilli avec, au mieux, une certaine circonspection, au pire une ironie teintée de condescendance. L'archéologue Guillaume Froehner dresse ainsi la liste des erreurs ou incohérences du romancier, réactivant en somme la critique traditionnelle du roman comme représentation mensongère : « Pour nous », synthétise-t-il, « il nous semble que *Salammbô* est la fille naturelle des *Misérables* et du musée Campana »[13]. Saint-René Taillandier reprend quant à lui les arguments de Froehner, et ironise sur un romancier qui s'est « dit qu'il devancerait […] les conquêtes de l'archéologie la plus récente » par une « érudition fantasque », qu'illustrent des descriptions « violant les conditions du vrai savoir »[14] :

> M. Flaubert connaît aussi la cuisine des Carthaginois, il a étudié leur médecine et leur pharmacie ; chimiste prudent, il a voulu analyser une certaine pâte que *des masseurs tout nus, suant comme des éponges*, écrasent sur les articulations d'un malade, et il y a trouvé « du froment, du soufre, du vin noir, du lait de chienne, de la myrrhe, du galbanum et du styrax ». Avis aux sociétés médicales ![15]

Le reproche général adressé à Flaubert est résumé en une phrase lapidaire du célèbre critique Sainte-Beuve : « On la restitue, l'Antiquité, on ne la ressuscite pas »[16]. La Carthage de Flaubert ne serait donc qu'une vision, une chimère, voire un « monstre », pour Saint-René Taillandier, constitué de « traits disséminés, sans lien, sans cohésion vivante, qui se rencontrent celui-ci chez Hérodote, celui-là chez Pline, l'un chez Sanchoniaton, l'autre chez Ammien Marcellin », soit « des écrivains que sépare un long intervalle de siècles »[17].

---

[12] L'archéologue Charles Étienne Beulé avait entrepris des fouilles à Byrsa, en 1859. Flaubert avait pris contact avec lui (une lettre autographe datée du 5 ou 12 janvier 1860 lui est adressée).

[13] Guillaume Froehner, « Le roman archéologique en France », *Revue contemporaine*, 31 décembre 1862, p. 855. Giampietro Campana était un célèbre collectionneur, qui avait réuni à Rome, durant la première moitié du XIXe siècle, une très importante collection privée d'œuvres d'art et d'antiques, qui n'échappe pas à une forme de disparate.

[14] Saint-René Taillandier, art. cit., p. 845, 848.

[15] *Ibid.*, p. 848.

[16] Charles-Augustin Sainte-Beuve, « *Salammbô* par M. Gustave Flaubert (Suite et fin) », *Le Constitutionnel,* 22 décembre 1862.

[17] Saint-René Taillandier, art. cit., p. 851.

2. Un roman historique ?

Le « réalisme épique » de Flaubert l'éloignerait ainsi radicalement des ambitions du « roman archéologique », comme du modèle du roman historique, au profit d'une sorte d'« encyclopédie de l'Antiquité »[18], pour reprendre la formule de Jacques Neefs – encyclopédie qu'il rapproche significativement de celle que constituera *Bouvard et Pécuchet* (qui est, selon les mots mêmes de Flaubert, une « encyclopédie critique en farce »[19], qui tourne en dérision les différents savoirs qu'elle reprend, par un effet de collage, générateur de contradictions).

Dans les deux cas, la méthode suivie par le romancier est de fait relativement similaire, et repose sur un énorme travail de documentation, dont témoigne cette lettre du 22 juillet 1857 : « Savez-vous combien, maintenant, je me suis ingurgité de volumes sur Carthage ? Environ 100 ! Et je viens, en quinze jours, d'avaler les 18 tomes de la Bible de Cahen ! avec les notes et en prenant des notes ! »[20]. La finalité de cette méthode est néanmoins très différente, et n'a aucune visée satirique, contrairement à *Bouvard et Pécuchet*. Peu de temps avant sa mort, Flaubert confiait à l'écrivain naturaliste Léon Hennique :

> Dieu sait jusqu'à quel point je pousse le scrupule en fait de documents, livres, informations, voyages, etc. Eh bien, je regarde tout cela comme secondaire et inférieur. La vérité matérielle (ou ce qu'on appelle ainsi) ne doit être qu'un tremplin pour s'élever plus haut. Me croyez-vous assez godiche pour être convaincu que j'aie fait dans *Salammbô* une vraie reproduction de Carthage […] ? Ah ! non ! mais je suis sûr d'avoir exprimé l'idéal qu'on en a aujourd'hui[21].

L'argument avancé par Flaubert pour justifier son rapport à la reconstitution historique peut certes sembler facile, et même conforter l'impression d'une rechute dans l'idéalisme romantique. Il trahit néanmoins l'ambition heuristique de ce « roman archéologique », qui n'a jamais été pensé comme un simple divertissement romanesque, mais bien comme une œuvre capable de restituer une « idée » de l'Antiquité, et de l'inscrire dans une conception plus générale de l'Histoire (il s'agit d'exprimer « l'idéal qu'on en a aujourd'hui »).

---

[18] Jacques Neefs, « *Salammbô,* textes critiques », *Littérature*, vol. 15, 1974, p. 57.

[19] Gustave Flaubert, *Correspondance,* t. IV, *op. cit.*, p. 559 (lettre à Edma Roger des Genettes du 19 août 1872).

[20] Gustave Flaubert, *Correspondance,* t. II, *op. cit.*, p. 747 (lettre à Jules Duplan du 26 juillet 1857).

[21] Gustave Flaubert, *Correspondance,* t. V, *Janvier 1876 - Mai 1880*, éd. Jean Bruneau et Yvan Leclerc avec la collaboration de Jean-François Delesalle, Jean-Benoît Guinot et Joëlle Robert, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 814 (lettre à Léon Hennique du 2-3 février 1880).

Salammbô ne peut pourtant être considéré comme un « roman historique » au sens où l'avait défini Walter Scott. Sainte-Beuve reproche ainsi à Flaubert de ne pas avoir introduit un personnage permettant de faire le lien entre le passé et le présent, lien indispensable pour susciter l'intérêt du lecteur, et lui permettre de tirer les leçons de la représentation du passé. À l'inverse d'*Ivanhoé,* « roman qui est presque de plain-pied avec nous encore »[22], remarque Sainte-Beuve, *Salammbô* cultive la distance : l'éloignement dans le temps ne s'accompagne pas d'une forme de mise en parallèle, ou de filiation permettant d'articuler passé et présent. Alors qu'*Ivanhoé* s'inscrivait dans un cycle romanesque permettant de comprendre les événements majeurs de l'histoire de la Grande-Bretagne, *Salammbô* se concentre sur un épisode mineur et finalement anecdotique des guerres puniques. Là où Scott rendait intelligible la causalité historique, Flaubert s'évertue à la gommer, en supprimant par exemple le chapitre introductif qu'il avait d'abord prévu pour donner au lecteur les informations lui permettant de se familiariser avec le cadre du récit. En lieu et place de cette contextualisation, le romancier choisit de multiplier les termes abscons (les mois sont par exemple indiqués dans une langue supposément phénicienne), et de passer rapidement sur la cause première du conflit (l'origine du refus, par les Carthaginois, de payer les mercenaires). Les batailles, dans la suite du récit, se répondent, les itinéraires se répètent et instaurent une sorte de monotonie paradoxale de l'horreur. De manière générale, donc, le sens des événements tend à se diluer, empêchant de faire du roman une grande fresque historique, voire une épopée (qui est censée véhiculer un récit fondateur).

Quel savoir historique tirer de cette résurrection romanesque de Carthage, alors ? Quelle « leçon » tirer de ce sombre épisode historique, que Flaubert associait à un « idéal » révélateur de son époque (« je suis sûr d'avoir exprimé l'idéal qu'on en a aujourd'hui ») ?

3. « Imagination scientifique » et « travail archéologique »

Pour tenter de répondre à cette question, il faut revenir à la méthode documentaire de Flaubert, et à ce qu'il a appelé dans l'une de ses lettres son « travail archéologique »[23]. On sait en effet que le romancier a consulté des sources historiques (Polybe, notamment, et l'*Histoire romaine* de Michelet, publiée en 1831), qu'il a effectué un voyage en Tunisie, mais aussi qu'il a lu la Bible juive dans la traduction qu'en avait

[22] Charles-Augustin Sainte-Beuve, « *Salammbô* par M. Gustave Flaubert », art. cit.

[23] Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. II, *op. cit.*, p. 713 (lettre à Jules Duplan du 10 mai 1857).

donné Samuel Cahen, et qu'il s'est également renseigné sur les sacrifices humains effectués par les Aztèques, qui inspirent en partie l'épisode final du supplice de Mâtho, le chef des mercenaires, dont le cœur est arraché pour être offert au Soleil (associé au dieu Moloch). Rien de plus hétéroclite, donc, que ces recherches documentaires, qui confortent les critiques adressées à Flaubert.

Elles répondent pourtant à une méthode qui vise à contourner le problème central pour « ressusciter Carthage », qui est précisément le manque d'informations directes. Cette méthode repose sur plusieurs postulats qui épousent finalement la pensée contemporaine d'Hippolyte Taine, qui insistait sur l'importance de la race, du moment et du milieu. On peut en effet considérer que les recherches documentaires effectuées par Flaubert sont guidées par un principe directeur analogique, postulant que ce qui vaut pour un lieu oriental vaut pour un autre lieu oriental, même à une autre époque (or, l'Orient comme milieu peut être connu – et l'on retrouve l'un des critères de Taine, auquel on peut ici ajouter celui de la « race », qu'il faut comprendre dans ce cadre comme déterminisme bio-culturel) ; que ce qui est « antique » vaut pour une autre société antique (or l'Antiquité gréco-romaine et l'antiquité sémitique sont bien connues – c'est ici le critère du moment) ; que les réactions des hommes et les habitudes sont les mêmes partout et toujours (il existe une forme d'invariant de la nature humaine).

Le « travail archéologique » du romancier relève donc pour Flaubert d'une démarche scientifique, qui fonctionne sur l'analogie et la reconstitution par déduction. Cette méthode a bien été comprise par Théophile Gautier qui, dans son compte rendu élogieux du roman, compare le romancier au célèbre professeur d'anatomie comparée Georges Cuvier :

> Comme Cuvier, qui recomposait un monstre antédiluvien d'après une dent, un fragment d'os, moins que cela, une trace de pas figée sur le limon des créations disparues [...], l'auteur de *Salammbô* restitue un édifice d'après une pierre, d'après une ligne de texte, d'après une analogie[24].

Flaubert pratiquerait donc bien une forme d'« imagination scientifique » pour reprendre la formule utilisée, de manière très caustique, par un autre critique contemporain, Alcide Dusolier[25]. Cette « imagination scientifique » n'a en effet rien d'une aberration ou d'un oxymore, pour Flaubert : elle est le moyen de construire un savoir par analogie et de pouvoir « entrer », comme il écrit dans une de ses lettres,

[24] Théophile Gautier, « *Salammbô* par Gustave Flaubert », *Le Moniteur universel*, 22 décembre 1862.

[25] Alcide Dusolier, « *Salammbô* », *Revue française*, 1er janvier 1863, p. 117.

« dans le cœur [d']hommes […] [vivant] il y a plus de deux mille ans », et « dans une civilisation qui n'a rien d'analogue avec la nôtre »[26].

« Entrer dans le cœur des hommes » suppose de se mettre à leur place, c'est-à-dire d'épouser leurs croyances, leur système de pensée, et donc leur part d'étrangeté irréductible (par opposition à l'ambition du roman historique à la Walter Scott, qui cherchait à bâtir des ponts entre le passé et le présent). Cette ambition permet de comprendre les choix de Flaubert évoqués précédemment : la suppression de tout commentaire explicatif, l'adoption d'un point de vue correspondant, globalement, à celui des personnages, et non d'un point de vue favorisant une réflexion sur eux. « Entrer dans le cœur des hommes » de l'antiquité, c'est aussi restituer un rapport particulier au langage, où le signifiant et le signifié ne sont pas séparés, ce qui est perceptible, par exemple, dans la manière dont est présenté le vol du voile de la déesse Tanit (la Lune) par les mercenaires : une action sacrilège qui équivaut au rapt de la déesse elle-même, et permet, dans l'esprit de ces hommes d'autrefois, d'assurer la suprématie guerrière (jusqu'à ce que Salammbô, alors prêtresse de Tanit, le récupère en allant le chercher dans la tente de Mâtho, avec lequel elle passe la nuit). La restitution de cette pensée que l'on peut qualifier d'animiste ou de « mythique » accompagne et étaie la psychologie des personnages, et en particulier la relation amoureuse entre Mâtho et Salammbô. C'est, de manière générale, cette pensée qui donne au roman sa cohérence, et articule le roman d'amour et le drame collectif, sous la forme d'une lutte entre deux principes divins, Tanit et Moloch, le Féminin et le Masculin, la Lune et le Soleil. Le « réalisme épique » peut donc également se comprendre comme le choix d'une représentation en conformité avec les cadres de pensée de l'époque représentée, et comme la volonté de restituer, dans le cas présent, la conscience mythique propre à l'antiquité.

Le travail de documentation effectué par Flaubert a été essentiel pour construire cette conscience mythique, mais il relève également d'une ambition que l'on pourrait qualifier de plus fondamentale, qui croise celle des travaux contemporains sur la mythographie comparée, et la réflexion menée sur l'origine commune des religions.

[26] Gustave Flaubert, *Correspondance,* t. II, *op. cit.*, p. 784 (lettre à Mlle Leroyer de Chantepie du 12 décembre 1857).

4. Le roman des religions

La religion est en effet centrale dans *Salammbô,* et les erreurs et simplifications relevées par l'archéologue Guillaume Froehner ne peuvent être imputées à l'ignorance, ni uniquement à une volonté romanesque de simplification. Si Flaubert choisit de polariser le panthéon carthaginois, et de se concentrer sur les figures de Moloch et de Tanit, c'est certes pour incarner une forme de dualisme riche en significations symboliques, mais aussi pour mettre en roman une forme d'épopée de la croyance religieuse, conformément aux principes dégagés par la mythographie comparée.

Pour écrire *Salammbô,* Flaubert a en effet consulté les *Études religieuses* d'Ernest Renan, publiées en 1857, mais aussi les travaux de l'érudit Alfred Maury, qui a participé à l'édition française de l'œuvre de Frédéric Creuzer, à l'origine des travaux en mythographie comparée. L'ouvrage de Creuzer, traduit sous le titre *Religions de l'Antiquité, considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques* (1825-1851), avait pour ambition de remonter à la source commune des religions, composée de symboles primordiaux (les Dieux ont d'abord été les astres personnifiés, avant de prendre des formes plus diverses). Creuzer était un savant de l'époque romantique, qui voyait dans le retour aux sources orientales le moyen de régénérer l'Occident, comme la Renaissance avait pu le faire par le recours aux sources grecques. Flaubert retient quant à lui la tendance monothéiste de la pensée de Creuzer, qui permet au romancier d'envisager une source commune, et de justifier sa démarche analogique. La lecture de la Bible ou d'ouvrages sur la religion inca s'inscrit dans cette volonté de remonter aux figures primordiales qui ont alimenté la pensée religieuse.

La critique Agnès Bouvier a étudié précisément les enjeux du syncrétisme religieux pratiqué dans *Salammbô*[27]. Elle s'intéresse en particulier à la singulière annotation apposée par Flaubert lors de sa lecture de la Bible de Cahen, « Jéhovah égale Moloch ». Elle montre que, loin de servir une quelconque rhétorique antisémite (qui reposait à l'époque sur la dénonciation du Dieu cruel et avide de sacrifice dépeint dans l'Ancien Testament), l'équivalence établie par Flaubert s'inscrit dans une interprétation plus globale de la naissance du monothéisme. Dans le roman, les Carthaginois décident en effet de tous se rallier au culte sanguinaire de Moloch, en acceptant le sacrifice de leur fils aîné pour s'assurer la victoire (Moloch qui devient le « Baal suprême »).

[27] Voir Agnès Bouvier, « Jéhovah égale Moloch : une lecture "antireligieuse" de *Salammbô* », *Romantisme*, vol. 136, nº 2, 2007, p. 109-120 ; *Ead.*, « Moloch en expansion », *Flaubert. Revue critique et génétique*, vol. 1, 2009, http://journals.openedition.org/flaubert/384. [Dernière consultation : 13/04/2024]

Cet événement est interprété par Agnès Bouvier comme un acte fondateur du monothéisme, qu'elle met en relation avec les notes de Flaubert, mais aussi avec les travaux contemporains sur l'histoire des religions, qui notent l'importance du sacrifice (sacrifice d'abord humain, puis animal, puis de plus en plus symbolique, jusqu'aux *ex voto*). Moloch incarnerait donc pour Flaubert le principe même du monothéisme, et ne renverrait pas à une altérité barbare, ce qu'exprimerait l'annotation « Jéhovah égale Moloch » : en tant que « Baal suprême » fondé par le sacrifice, Moloch serait le fondement de notre civilisation (judéo-chrétienne).

Cette réflexion sur le fondement des religions et le passage du polythéisme au monothéisme rejoint donc une autre problématique souvent soulignée par la critique (du vivant de Flaubert ou plus récente) : celle de la « modernité » du roman, et de son lien avec l'époque contemporaine de l'écriture. Dès lors que l'on considère *Salammbô* comme un roman des religions, on peut donc réintroduire ce lien avec le présent qui est au cœur du roman historique, mais qui suit ici une modalité différente, et beaucoup plus subtile : *Salammbô* raconterait la naissance de notre civilisation monothéiste, dont le principe fondateur n'est guère positif.

Ce roman des religions a également une autre fonction, qui est de rappeler l'origine « naturelle » des divinités (la Lune/le Soleil), car adopter le point de vue des hommes de l'antiquité ne veut pas dire, bien entendu, épouser leurs croyances. Le choix d'un épisode historique mineur pour mettre en scène le fondement de la civilisation judéo-chrétienne est d'ailleurs éclairant : nul dessein divin pour Flaubert, ni de réelle finalité. Dieu égale la nature, pourrait-on dire pour paraphraser la formule de l'écrivain, qui notait dans ses brouillons, lorsqu'il réfléchissait à ce que « [pouvait] être la moralité du livre » : « Impassibilité de la nature »[28].

5. « Réalisme épique » et crise téléologique

L'« impassibilité » domine en effet dans ce roman pourtant guerrier, où se multiplient les événements violents et les renversements de situation. Toute action semble vaine, et alimente en réalité une forme de monotonie du massacre, qui serait à l'image du cycle naturel, et du dualisme qui le structure (l'alternance du Jour et de la Nuit, de la Lune et du Soleil, de la Vie et de la Mort). De nouveau, le choix d'un épisode mineur des guerres puniques prend tout son sens, puisqu'il s'agit

[28] *Salammbô,* BnF, N.a.f. 23662, f. 208 r°.

d'insister sur la vanité des entreprises humaines, dont la finalité réelle échappe à ceux qui pensent en être les acteurs.

Flaubert prend ici le contrepied des philosophies romantiques de l'Histoire, qui reposaient sur une pensée du *telos,* qu'elle soit nostalgique ou progressiste (comme chez Michelet, qui faisait de la figure du Peuple la force agissante et anonyme de l'Histoire). *Salammbô* rejoint de ce point de vue la critique plus générale de la croyance dans le progrès, que l'on retrouve en particulier dans *L'Éducation sentimentale.* On comprend dès lors que ce roman sur Carthage ne puisse être une œuvre épique, même si les thèmes et les personnages pouvaient s'y prêter : en lieu et place d'une épopée, Flaubert préfère un roman qui ne prouve rien, si ce n'est que l'Humanité ne progresse pas, que les massacres ne servent à rien, mais qu'ils épousent, finalement, le rythme d'une nature impassible et cruelle. Le « réalisme épique » pratiqué par Flaubert relève donc bien du paradoxe, mais pas de l'oxymore : il incarne la pensée critique de Flaubert, et la tension ironique qui caractérise son écriture. Je prendrai pour terminer deux exemples.

Le premier est tiré du chapitre VI, consacré à la première bataille véritable entre les Carthaginois, dirigés par Hannon, le rival d'Halmicar qui est encore absent, et les mercenaires. Le récit de cette bataille met en place un schéma récurrent, qui est celui de la versatilité du combat, mais elle s'exprime ici par une modalité particulière, en elle-même hautement significative, qui est celle du grotesque. Un grotesque incarné par le difforme Hannon, atteint d'éléphantiasis, et par l'armée des Carthaginois, engoncés dans leurs armures :

> Des goujats munis de frondes étaient espacés sur les ailes. Les gardes de la Légion, sous leurs armures en écailles d'or, formaient la première ligne, avec leurs gros chevaux sans crinière, sans poil, sans oreilles et qui avaient au milieu du front une corne d'argent pour les faire ressembler à des rhinocéros. Entre leurs escadrons, des jeunes gens, coiffés d'un petit casque, balançaient dans chaque main un javelot de frêne ; les longues piques de la lourde infanterie s'avançaient par-derrière. Tous ces marchands avaient accumulé sur leurs corps le plus d'armes possible : on en voyait qui portaient à la fois une lance, une hache, une massue, deux glaives ; d'autres, comme des porcs-épics, étaient hérissés de dards, et leurs bras s'écartaient de leurs cuirasses en lames de corne ou en plaques de fer. Enfin apparurent les échafaudages des hautes machines : carrobalistes, onagres, catapultes et scorpions, oscillant sur des chariots tirés par des mulets et des quadriges de bœufs ; et à mesure que l'armée se développait, les capitaines, en haletant, couraient de droite et de gauche pour communiquer des ordres, faire joindre les files et maintenir les intervalles. Ceux des Anciens qui commandaient étaient venus avec des casques de pourpre dont les franges magnifiques s'embarrassaient dans les courroies de leurs cothurnes. Leurs visages, tout barbouillés de vermillon, reluisaient sous des casques énormes surmontés de dieux et, comme ils

> avaient des boucliers à bordure d'ivoire couverte de pierreries, on aurait dit des soleils qui passaient sur des murs d'airain. Les Carthaginois manœuvraient si lourdement que les soldats, par dérision, les engagèrent à s'asseoir. Ils criaient qu'ils allaient tout à l'heure vider leurs gros ventres, épousseter la dorure de leur peau et leur faire boire du fer[29].

La tonalité épique de la description de cette armée à proprement fabuleuse, avec ses chevaux grimés en rhinocéros, ses guerriers « hérissés de dards » « comme des porcs-épics » (à l'image de Hannon, l'homme-éléphant), est ici désamorcée par le grotesque, sans que ce dernier n'interdise une forme de terreur (puisqu'après une première défaite, les éléphants des Carthaginois réduiront littéralement en pièces les mercenaires, avant que ceux-ci ne les retournent contre les Carthaginois en semant la panique par le biais de cochons en feu, enduits de bitume). Le grotesque et le terrible cohabitent donc toujours, et apparaissent comme les deux modalités de l'exagération épique (en témoignent également le nombre toujours faramineux des victimes dans les batailles de *Salammbô*).

Le second exemple se situe à la fin du chapitre XIII, lors de la dernière véritable bataille que livrent les mercenaires, avant leur défaite. Mâtho y est décrit comme un héros digne des épopées antiques, évoquant, avec sa peau de lion, à la fois Hercule et Achille :

> Mâtho s'était d'abord retenu de combattre pour mieux commander tous les Barbares à la fois. On l'avait vu le long du golfe avec les Mercenaires, près de la lagune avec les Numides, sur les bords du lac entre les Nègres ; et du fond de la plaine il poussait les masses de soldats qui arrivaient incessamment contre les lignes de fortifications. Peu à peu il s'était rapproché ; l'odeur du sang, le spectacle du carnage et le vacarme des clairons avaient fini par lui faire bondir le cœur. Alors il était rentré dans sa tente, et, jetant sa cuirasse, avait pris sa peau de lion, plus commode pour la bataille. Le mufle s'adaptait sur la tête en bordant le visage d'un cercle de crocs ; les deux pattes antérieures se croisaient sur la poitrine, et celles de derrière avançaient leurs ongles jusqu'au bas de ses genoux. Il avait gardé son fort ceinturon, où luisait une hache à double tranchant, et avec sa grande épée dans les mains s'était précipité par la brèche, impétueusement. Comme un émondeur qui coupe des branches de saule, et qui tâche d'en abattre le plus possible afin de gagner plus d'argent, il marchait en fauchant autour de lui les Carthaginois. Ceux qui tentaient de le saisir par les flancs, il les renversait à coups de pommeau ; quand ils l'attaquaient en face, il les perçait ; s'ils fuyaient, il les fendait. Deux hommes à la fois sautèrent sur son dos ; il recula d'un bond contre une porte et les écrasa. Son épée s'abaissait, se relevait. Elle éclata sur l'angle d'un

[29] Gustave Flaubert, *Salammbô, op. cit.*, p. 653.

> mur. Alors il prit sa lourde hache, et par-devant, par-derrière, il éventrait les Carthaginois comme un troupeau de brebis[30].

Le combat individuel attendu entre les deux chefs (Mâtho et Hamilcar) n'aura cependant pas lieu, mais sera remplacé par un face à face à distance avec Schahabarim, le prêtre eunuque de Tanit ayant abdiqué sa foi pour Moloch (et dont on comprend qu'il est secrètement amoureux de Salammbô). La rivalité héroïque est ainsi déplacée, et désamorcée par cette confrontation avortée du guerrier et de l'eunuque.

Flaubert joue ainsi constamment avec les représentations et les attentes de l'épopée, pour les rendre finalement déceptives ou inopérantes, au nom d'un réalisme qui rend compte à la fois des schémas d'intelligibilité de l'époque antique, et de la distance critique avec laquelle l'auteur de *Salammbô* les envisage. À la fois fascinant et terrifiant, le roman de Flaubert illustre d'une manière à la fois originale et complexe la manière dont le XIXe siècle a pu s'emparer de l'antiquité.

Bertrand Marquer
(Université de Strasbourg)

[30] *Ibid.*, p. 780-781.

RILUNE – Revue des littératures européennes
“Littérature classique et littérature européenne : influence, réception, métamorphose”

N° 19, 2025

Aphrodite Sivetidou
(Université Aristote de Thessalonique)

Mythe, adaptation et théâtre du réel

Pour citer cet article

Aphrodite Sivetidou, « Mythe, adaptation et théâtre du réel », dans *RILUNE – Revue des littératures européennes*, n° 19, *Littérature classique et littérature européenne : influence, réception, métamorphose* (José Pedro Serra et Bruna Conconi, dir.), 2025, p. 31-40 (*version en ligne*, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR Suivant la vieille pratique « Faire du neuf avec du vieux », deux auteurs français, Michel Vinaver et Michel Azama, puisent leur inspiration dans le même mythe, à plus de trente ans de distance : *Iphigénie Hôtel* (1958) de Vinaver et *Iphigénie ou Le Péché des dieux* (1991) d'Azama. Point commun aux auteurs des deux textes, leur attachement à l'actualité. Opération politique, en prise directe avec son époque, la question pour le théâtre « est de savoir comment [il] s'y est pris pour en rendre compte », l'intention de l'auteur étant régie par l'acte de la réception ; c'est donc dans cette voie que mon analyse est orientée, focalisant le mythe revisité modifié dans sa nouvelle forme. Or, c'est à partir de ces deux auteurs français bien connus du XXe siècle, qui, sans pouvoir « se passer d'un travail de remise en question formelle », questionnent chacun à sa manière sur l'inhumanité et la violence, que j'ai étudié la nouvelle proposition du « déjà connu » afin de repérer la pratique moderne et le fonctionnement du mythe grec antique dans la mesure du public d'aujourd'hui.

Mots-clés : mythe, réécriture, forme, réception, réel.

EN Following the old saying « I create the new through the study of the old », two well-known French writers, Michel Vinaver and Michel Azama, are inspired by the same myth, with a distance of more than thirty years between them : *Iphigénie Hôtel* by Vinaver (1958), *Iphigénie ou Le Péché des dieux* d'Azama (1991). The common element of both authors is their concern with current issues. The theatrical rewriting, as a political act directly related to contemporary affairs, is raising the question of the use of the « old » given that the writer is predominantly concerned with present-day issues. Lead by this question, in the context of the work of the two writers outlining their views on human cruelty and violence in the current manifestation of the « old », I studied these new interpretations of a well-known narrative to identify the application and function of ancient Greek myth with regard to the perceptions of today's audiences.

Keywords : Myth, Rewriting, Form, Reception, Reality.

APHRODITE SIVETIDOU

Mythe, adaptation et théâtre du réel

Je me dis qu'un poète devait, pour être vraiment poète, prendre pour matière des mythes.

Socrate dans Phédon *(61 avant J.-C.)*

« Faire du neuf avec du vieux » est une très vieille pratique, qui remonte aux origines de la littérature. Notons qu'au concept du « déjà lu » des livres correspond le « déjà vu » du théâtre qui, par sa nature représentative, est fondé sur un fait de communication tout autre que celui de l'acte de lecture, visant fermement à une participation plus active du récepteur du spectacle vivant. Rappelons que dans l'Antiquité les grands poètes grecs s'inspiraient de la source intarissable de la mythologie pour écrire leurs tragédies sur lesquelles, par la suite, sont revenus les auteurs, de la Renaissance à nos jours. C'est ainsi que mythe grec antique et adaptation se rencontrent dans un nombre considérable de pièces, tentant l'inventivité des auteurs qui risquent l'indifférence du nouveau public.

Des titres tels qu'*Iphigénie Hôtel* (Michel Vinaver), *Iphigénie ou Le Péché des dieux, Médée black* (Michel Azama), *L'amour de Phèdre* (Sarah Kane), *Elles disent… l'Odyssée, Clytemnestre* (Jean-Luc Lagarce), *Homériade*, *Phaéton* (Dimitris Dimitriadis), révélant de la reprise des thèmes de la mythologie antique, ou tels que *Gibiers du temps* (Didier-Georges Gabily) et *Saint amour* (Michel Azama), qui cachent soigneusement l'inspiration des auteurs, sont nombreux dans la littérature dramatique contemporaine. C'est à partir de deux auteurs français bien connus du XXe siècle que je tenterai d'étudier la ré-proposition du « déjà connu », afin de saisir la pratique moderne et le fonctionnement du vieux mythe auprès du public d'aujourd'hui.

Michel Vinaver et Michel Azama puisent leur inspiration dans le même mythe, à plus de trente ans de distance. *Iphigénie Hôtel* de Vinaver, écrite en 1958, est publiée en 1960, *Iphigénie ou Le Péché des dieux* d'Azama date de 1991. Point commun aux auteurs des deux textes, qui partagent le nom de la célèbre victime, leur attachement à l'actualité.

Sous quelle forme chacun des auteurs élabore l'ancien pour parler de son temps ? C'est la question posée impérativement quand la littérature revient ouvertement sur ses pas.

Signalons de plus le flou théorique autour des termes : réécriture, intertextualité et adaptation. Si la réécriture au théâtre est employée pour indiquer la reprise d'une pièce entière, à savoir une nouvelle version d'un texte existant, et que l'intertextualité réside en principe dans l'emploi de citations ou d'allusions, la définition commune de l'adaptation repose sur la transposition d'une œuvre dans un genre différent[1]. Néanmoins, Michel Azama, qui a écrit une nouvelle version de la tragédie d'Iphigénie, vient brouiller les pistes, quand il note dans l'introduction de son œuvre calquée sur le modèle antique : « Je n'ai pas écrit une énième adaptation d'Euripide mais un texte pour la jeunesse d'aujourd'hui »[2]. Et voulant mettre l'accent sur l'actualité de sa pièce, il nous informe : « Les répétitions de cette Iphigénie ont commencé fin janvier 1991, juste après l'expiration de l'ultimatum des alliés dans le Golfe… »[3]. En tant qu'opération politique, en prise directe avec son époque, la question pour le théâtre « est de savoir comment [il] s'y est pris pour en rendre compte »[4]. En fait, l'adaptation – utilisée dans le sens large du terme et en vogue de nos jours – jaillit de l'intention de l'auteur et est fortement régie par le régime de la réception ; c'est donc dans la voie du renouvellement du « déjà connu » que mon analyse sera orientée, se focalisant sur le mythe revisité, modifié dans sa nouvelle forme.

Romancier autour des années 1940, Vinaver vient au théâtre avec *Les Coréens* en 1955, pièce suivie par *Iphigénie Hôtel* en 1958. Entretemps, il entreprend une adaptation de l'*Antigone* de Sophocle (1957) et met l'accent sur la contemporanéité de l'œuvre. Notons par ailleurs que son œuvre est solidement ancrée dans l'actualité. La guerre de Corée, l'Algérie, le 11 septembre, la catastrophe aérienne dans les Cordillères des Andes (1972) :

> Toute mon activité d'écriture […] est une tentative de pénétrer ce territoire, le quotidien, qui ne m'a jamais été *donné*, dont l'accès est toujours

---

[1] Voir Marie-Claude Hubert (dir.), *Les Formes de la réécriture au théâtre. Actes du colloque international tenu à Aix-en-Provence les 9, 10, et 11 juin 2004*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006 ; Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, édition revue et corrigée, Paris, Armand Colin, 2002 ; Anne-Françoise Benhamou, « Adaptation », dans Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995, p. 14.

[2] Michel Azama, « Introduction », dans *Id.*, *Iphigénie ou Le Péché des dieux*, Paris, Éditions Théâtrales, 1991, p. 8.

[3] *Ibid.*

[4] Christian Biet, « L'après apocalypse », dans Michel Azama (dir.), *De Godot à Zucco : anthologie des auteurs dramatiques de langue française*, t. III, *1950-2000*, Paris, Éditions Théâtrales, 2004, p. 83.

> à découvrir, à forcer. Autant dire que pour l'écrivain que je suis rien n'existe avant d'écrire, et qu'écrire c'est essayer de donner consistance au monde, et à moi dedans. Le monde ça ne peut se créer qu'à partir de l'informé, de l'indistinct, du tout-venant[5],

disait l'auteur dans son intervention lors des rencontres *Écritures au présent*, en 1978, voulant non pas théoriser sa pratique de travail, mais en donner des éléments de description. Et son adaptation des chœurs de l'*Antigone* manifeste son fort attachement à l'actualité, comme déclaré par lui-même.

Ce n'est pas un paradoxe la reprise de l'œuvre sophocléenne par un écrivain qui avoue avoir l'obsession du quotidien. Essayant d'expliquer la permanence de la tragédie, « aujourd'hui son actualité paraît plus immédiate que celle de la plupart des pièces contemporaines »[6], disait-il, se référant au thème de l'*Antigone* applicable aux différentes cadres historiques. Son adaptation « mettrait l'accent sur la contemporanéité de l'œuvre. Vinaver choisit de ne rien changer au texte original [...] mais de substituer aux chœurs de Sophocle des chœurs qui feraient la jonction entre l'actualité du Ve siècle avant J.-C. et celle de 1957 »[7], écrit Michelle Henry. Or, c'est en retravaillant les parties chorales que l'auteur s'attache à jeter le pont sur les 2400 ans qui séparent les deux textes – l'*Antigone* antique ayant été écrite en 441 avant J.-C. Des extraits tirés des *Chœurs pour Antigone* illustrent l'obsession de « *l'art du présent,* le seul », selon Vinaver, « qui touche, le seul qui répond à la situation vécue »[8]. L'auteur pénètre dans l'espace du chœur pour s'exprimer sur le pouvoir, la guerre inévitable et catastrophique, le vieux mythe installé fermement au sein de l'écriture :

> – Pourquoi Etéocle, à la fin de la première année, a-t-il refusé de laisser venir Polynice ? – On le comprend. Il suffit de tâter du pouvoir pour y prendre goût. Les racines poussent vite. – Mais il y avait un accord entre les deux frères. – Il ne sortira rien de cette victoire. – Sort-il jamais rien de la guerre ? Qui perd veut prendre sa revanche[9].

C'est dans les six interventions du chœur que l'auteur fait entendre sa voix sur de grandes questions, à savoir la guerre, le pouvoir, l'amour, la mort. Sous la forme dialoguée, les représentants du peuple développent leurs pensées par rapport aux faits du mythe connu. Dans sa forme

---

[5] Michel Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, réunis et présentés par Michelle Henry, t. I, Paris, L'Arche, 1998, p. 123-124. Les rencontres *Écritures au Présent* avaient été organisées par le Théâtre de Bourgogne à Dijon.

[6] *Ibid.*, p. 37.

[7] *Ibid.*, p. 29.

[8] *Ibid.*, p. 37.

[9] Michel Vinaver, *Iphigénie Hôtel*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 41.

traditionnelle, la conception et le rôle du chœur antique sont régis par le statut de l'entre-deux ; le groupe choral est en principe placé entre les personnages et le public, considéré le porte-parole de ceux qui sont assis sur les gradins. À l'encontre du lyrisme du chœur antique, qui se charge généralement du discours de la *vita contemplativa*, la version moderne répond par une parole pragmatique, marquée par la présence de l'auteur :

> – Mais le peuple de Thèbes n'a pas de voix. Le roi parle et le peuple baisse la tête et suit dans le silence. – C'est notre silence qui fait les mauvais rois. La vérité est que nous n'avions rien dit, parce que nous n'avions rien à dire[10].

En modernisant le rôle du groupe choral, notre contemporain semble rejoindre Schiller en sens inverse. Car si le chœur, selon le philosophe allemand, est un « mur vivant dont s'entoure la tragédie pour s'isoler du monde réel et par là préserver son espace idéal et sa liberté poétique »[11], Vinaver lui confie une parole critique qui dit l'état de notre monde et joue dans le dispositif théâtral, substituant « aux chœurs chantés des "interludes" parlés, visant à ouvrir un accès direct et en même temps "critique" à la pièce, pour le spectateur contemporain »[12]. Avec admiration pour « l'intelligence politique » du thème traité dans *Antigone*, l'auteur vise « à faire bouger le public »[13]. Par le biais de la parole inventée du chœur, Vinaver réussit le métissage de l'ancien et du moderne, du mythe éloigné dans le passé et de notre présent, agit sur le rapport entre scène et salle, réintègre le spectateur dans la représentation, et fait du théâtre une « communauté vivante »[14]. Accusant ainsi sa présence, l'auteur exploite le régime de la réception et invite le public du XXe siècle à une attitude critique. Notons, par ailleurs, que dénoncer la convention théâtrale est une pratique commune dans les écritures contemporaines, imposée régulièrement dans les reprises de textes existants.

Écrite juste au moment de la crise de mai 1958, *Iphigénie Hôtel* vient à première vue interroger sur son titre énigmatique. Si le mythe d'Iphigénie apparaît comme matière de l'œuvre, sa relation avec la tragédie d'Euripide n'est repérable que dans la dimension allégorique du sacrifice de la jeune fille. Rappelons qu'en 1958 des manifestations éclatent en Algérie française. Le quatrième de couverture nous informe :

---

[10] *Ibid.*, p. 48.

[11] Voir à propos Friedrich Schiller, cité par Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, trad. Michel Haar, Philippe Lacoue-Labalthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, 1986, p. 54.

[12] Michel Vinaver, *Écrits sur le théâtre, op. cit.*, p. 39.

[13] *Ibid.*, p. 35, 38.

[14] Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2006, p. 852.

> Habituellement on ne s'arrête qu'une demi-journée à Mycènes, le temps d'une visite guidée des ruines de l'acropole où régna Agamemnon. Mais nous sommes quelques jours après le 13 mai 1958, et des touristes français, inquiets de ce qui leur parvient des nouvelles du séisme politique en cours à Alger et à Paris, prolongent leur séjour à l'*Iphigénie Hôtel*.

L'ancien et le nouveau, le passé glorieux et le présent menaçant constituent le cadre de l'action dramatique qui est censée se dérouler dans un hôtel de Mycènes. Patrocle, Oreste, Aphrodite, à côté d'Émilie et de Théodora, figurent dans la longue liste de personnages[15] ; à côté d'eux, des noms français soit du personnel de l'hôtel, soit des clients venus y passer quelques jours. Il est clair que Vinaver s'engage dans une dialectique permanente entre l'autrefois de la légende et l'actualité de l'époque, entre les figures mythiques et les personnages ordinaires, voire entre le faux et le vrai, pour s'interroger sur les rapports du théâtre avec la réalité. Découpée en trois journées, l'action se déroule uniquement dans le lieu clos de l'hôtel, en contact avec deux espaces dramatiques : les ruines où vécurent les personnages légendaires et tragiques, et le territoire français où sont en train de se déployer les événements politiques de l'époque – l'Histoire installée au noyau de l'écriture. Et Antoine Vitez de remarquer en 1976 : « Mais cette pièce est tout le contraire d'une tragédie. Elle montre l'ascension de Monsieur Alain, qui profitant de la mort de Monsieur Oreste, ancien propriétaire légitime de l'hôtel, étend progressivement le domaine de son autorité sur tout le personnel »[16]. Dans ce drame, image inversée d'une tragédie, avec des serviteurs à la place des rois et des princes, on est tenté de discerner une choralité moderne, produite par les conversations de nombreux personnages autour des faits. C'est ainsi que par la déconstruction critique du chœur antique, remplacé par une choralité éparpillée parmi les personnages, voire par un « chœur éclaté » et sans héros, l'auteur retravaille la forme théâtrale pour rendre compte de l'Histoire[17].

Préoccupé par la crise politique et inquiet du danger d'une guerre civile, Michel Vinaver s'éloigne des événements et choisit le cycle des Atrides pour parler de la menace d'un conflit et de ses conséquences sanglantes. Agamemnon, Clytemnestre, Égisthe, Cassandre reviennent constamment dans les paroles des personnages, à côté de de Gaulle, des politiciens français, du célèbre armateur grec Onassis, tandis que Goering, Himmler, Goebbels rappellent le grand massacre de la Seconde Guerre

---

[15] Michel Vinaver, *Iphigénie Hôtel*, *op. cit.*, p. 21.

[16] Antoine Vitez, *Le Théâtre des idées*, anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Paris, Gallimard, 1991, p. 497.

[17] À propos de la déconstruction du chœur et du chœur éclaté, voir le chapitre « Aspirations chorales », dans Christian Biet et Christophe Triau, *op. cit.*, p. 852-853.

mondiale. Trois temporalités se croisent au *hic et nunc* de l'action dramatique afin de susciter le regard critique du spectateur. Si dans la mythologie grecque le nom du guerrier de Troie est littéralement « la gloire du père », dans *Iphigénie Hôtel* le Patrocle moderne est le premier personnage par ordre d'entrée en scène ; dans le rôle de muletier, il est constamment assis par terre dans un coin, plongé dans le mutisme. Représentant du mythe, héros célèbre, ami intime d'Achille tué par Hector, mal mis, mal propre, en état de sommeil dans sa version moderne, fantôme d'une guerre controversée, il sert de symbole négatif rappelant les ambitions des gouvernants menant à des catastrophes. Oreste, héritier d'Agamemnon, réceptionnaire-concierge de l'hôtel, ex-propriétaire de la maison, meurt au début de la pièce, seul dans sa chambre, tandis qu'Alain, valet de chambre, se prépare à le remplacer. Descendue du socle divin, Aphrodite, la plus belle des déesses jouant un rôle décisif dans le déclenchement de la guerre de Troie, apparaît ici comme « serveuse » de gens ordinaires. Les trois personnages mythiques abaissés ne sont donc que des allégories de la décadence d'un passé qui se voulait glorieux – car après tout imprégné de sang – leur résurrection scénique jouant contre la force de l'oubli et en faveur des rapports du théâtre à la réalité. L'Iphigénie du titre, fantôme qui hante les consciences de part et d'autre du plateau[18], reste apparemment sous silence. Néanmoins, Vitez reconnaît au personnage de Mademoiselle Lhospitallier « si pure et si ardente à vivre, vierge encore c'est sûr », la célèbre victime qui « sera sacrifiée à la nécessité du départ, comme une autre vierge le fut, jadis, en ce pays même »[19]. Le symbolisme des personnages et des faits mythiques révèle éloquemment la relation du présent avec la matière antique et traverse résolument le texte moderne, l'usage du théâtre selon l'auteur étant d'émouvoir son public.

À la vision purement contemporaine de Vinaver s'oppose la conception de Michel Azama. Puisant dans le même mythe et voulant parler des péripéties de notre monde, il choisit de rester près de la tragédie d'Euripide. Signalons que le titre *Iphigénie ou Le Péché des dieux* est révélateur de l'intention de l'auteur de parler de « l'effondrement des mythologies », de dire « [le] déshonneur de notre temps », car comme il l'écrit lui-même : « Ce n'est pas que rien n'a changé, c'est que tout est

[18] Seulement trois pages avant la fin, M. Veluze, l'archéologue, nous rappelle que la jeune fille a été « froidement égorgée devant les yeux et sur l'ordre du père », son sacrifice ayant permis le départ de la flotte de l'armée grecque, voire du déclenchement de la guerre de Troie. Michel Vinaver, *Iphigénie Hôtel*, *op. cit.*, p. 240.

[19] Antoine Vitez, *op. cit.*, p. 497.

devenu pire ». Et l'auteur d'expliquer : « [c]haque jour dans un lieu du monde s'accomplit le sacrifice de milliers d'Iphigénie »[20].

En conservant la structure tragique d'un seul acte, il installe lui aussi l'action à Aulis et introduit sur scène les personnages connus sans oublier le chœur des adolescentes, amies d'Iphigénie. Écrite en vers, par le biais d'un langage lyrique et avec de courts passages de l'original repris deux fois en grec ancien, l'*Iphigénie* d'Azama rappelle au public d'aujourd'hui le tragique toujours présent. Sans modifier les faits principaux, l'auteur élargit la liste des personnages avec des héros mythiques absents chez Euripide et mise résolument sur les dieux, ne figurant pas dans la tragédie. Dionysos, Kronos, d'autres dieux, plus Artémis et Athéna représentent une sorte de contre-chœur ; à l'exception d'Apollon, ils décident d'offrir la mort pour s'amuser du mal des humains, leur rôle néfaste et leur responsabilité catastrophique se manifestant déjà au sous-titre de l'œuvre « le péché des dieux ».

Si l'histoire d'Iphigénie sert de toile de fond dans la pièce essentiellement moderne de Vinaver et que les événements politiques sont répercutés par les échos du mythe, la parodie de l'*Iphigénie à Aulis* réussit la diachronie de la pensée antimilitariste d'Azama. Avec ironie aigüe l'auteur raille la sagesse des dieux qui « ne sont pas absents de nos guerres des étoiles », écrit-il ; au contraire, « les dieux sont toujours là pour nous persuader de la fameuse "nécessité historique" »[21]. Michel Azama transgresse franchement les normes. Dans l'entre-deux – l'ancien et le moderne – il se situe au-delà de la convention théâtrale et accuse sa présence. En guise de rapsode antique, il découpe la pièce en dix-huit tableaux-épisodes titrés et invite le spectateur à un jeu permanent d'identification/distanciation. Les chants du chœur, le rêve d'Achille qui voit le fantôme de Patrocle lui annoncer sa mort prochaine à Troie, le cri de désespoir de Clytemnestre à Agamemnon, « je te frapperai à mort dans ton bain »[22], ajoutés aux vers de l'écriture, renforcent l'irréel de la vieille légende et par le mélange des temps mythiques affirment le théâtre, assignant à l'œuvre moderne une force purement poétique. Dans le langage lyrique du chœur, le procédé répétitif assure le rythme et accélère l'action tragique : « Dans le ciel plombé immobile / Les mouettes tracent des signes fous : / Ils vont tuer Iphigénie ! »[23]. Repris huit fois le vers « Ils vont tuer Iphigénie » n'est que le rappel obsédant de la mort prochaine de la jeune fille, la mort inhérente à toute guerre. De même, le *Leitmotiv* du chœur, « Assez / Assez de paroles », qui vient interrompre l'adieu à la

[20] Michel Azama, « Introduction », *op. cit.*, p. 8.
[21] *Ibid.*
[22] Michel Azama, *Iphigénie ou Le Péché des dieux*, *op. cit.*, p. 49.
[23] *Ibid.*, p. 56.

vie de l'héroïne, annonce la fin inéluctable et l'inutilité des paroles ; les jeux sont faits, parce que les dieux ont voulu ainsi. « Morte pour la guerre pour le plaisir des dieux / morte pour rien / […] / Mourir alors que la lumière est si douce »[24] sont les derniers mots de l'héroïne – avant que son « sang [ne] coule le long de l'autel »[25], sous le coup de Kalkhas. Ils expriment la futilité des entreprises guerrières et contredisent l'idée dominante, « Un héros n'a pas le droit d'aimer la vie »[26].

En 1991, Azama reconstruit le mythe dans une forme libre, où l'épique et le lyrique, le narratif et le poétique, se fondent au profit de mots. « Je suis pleine de mots »[27], avoue Iphigénie à Artémis, ignorant le sort qui l'attend ; peu après, nous écoutons Agamemnon, en proie au trouble intérieur, dire dans son face à face avec sa fille aînée : « les mots les mots / ne me laissent pas faire »[28]. Ces allusions à la parole, suscitées par des raisons différentes, afin d'exprimer la joie d'aimer et d'être aimée de l'héroïne et le besoin du roi de retarder l'action, ajoutées au commentaire du chœur – « Assez / Assez de paroles » – feraient retentir la réponse d'Hamlet à Polonius qui lui demande ce qu'il lit : « Words … words … words … »[29]. Dans la réplique, à première vue anodine, se cache la pensée profonde du prince : « Seulement des mots, accumulés, comme dans le babillage étourdissant qui fait le comique et la vacuité tragique de Polonius, ou comme dans les livres bavards, sans relation avec l'action »[30]. À l'encontre de l'esprit railleur du héros shakespearien, Azama fait du théâtre fondé uniquement sur les paroles – futiles et mensongères lors des décisions désastreuses des chefs –, et reconnaît à l'art du spectacle vivant le pouvoir d'« interroger quelques consciences »[31]. L'auteur se focalise sur l'ignorance de la future victime et invente des scènes à deux – Iphigénie / Électre, Iphigénie / Agamemnon, Iphigénie / Clytemnestre, Iphigénie / Achille – pour accentuer les rêves d'une vie heureuse et l'insouciance des jeunes, condamnés à mort parce que « Les dieux décident »[32] ainsi, selon l'héroïne. L'amour de la vie inhérent à la jeunesse et la mort au cours des guerres sont les deux pôles autour desquels s'organise le texte, qui montre une jeunesse impuissante à la

[24] *Ibid.*, p. 67.
[25] *Ibid.*, p. 68.
[26] *Ibid.*, p. 61.
[27] *Ibid.*, p. 27.
[28] *Ibid.*, p. 39.
[29] William Shakespeare, *Hamlet*, dans *The Oxford Shakespeare. The Complete Woks of William Shakespeare*, ed. with a glossary by William James Craig, Oxford-London, The Clarendon Press-Frawde, 2012, p. 666 (II, II).
[30] Jeanne Bovet, Jean-Marc Larrue, Marise-Madeleine Mervant-Roux, « Introduction », *Théâtre/Public*, vol. 201, *Voix /Words Words Words*, 2011, p. 19.
[31] Michel Azama, « Introduction », *op. cit.*, p. 8.
[32] Michel Azama, *Iphigénie ou Le Péché des dieux*, *op. cit.*, p. 30.

merci des dirigeants qui se divertissent en la sacrifiant. « Sacrifions sacrifions. Du sang ! »[33] : c'est la décision des dieux plongés dans l'ennui. « Les Achéens seront-ils capables de vaincre Troie ? »[34], c'est la question des « immortels de tous les horizons ». Ironie et sarcasme régissent la conception des dieux parodiés cruellement pour dénoncer la légèreté de ceux qui décident de la vie des jeunes. Azama termine sa pièce avec le dix-huitième épisode intitulé « La folie d'Achille », et range son héros dans la liste des personnages célèbres qui par amour ou par remords ont perdu la raison. Son Achille rencontre ainsi Oreste, persécuté par les Érinyes et, en proie à des crises de folie, rejoint Tristan de la légende médiévale et se range aux côtés du prince shakespearien. Renonçant à son rôle légendaire du meilleur des Grecs, l'*aristos achaïon* refuse la gloire du héros et perd la tête : il s'insurge contre les dieux et se livre à une lamentation sur la mort des jeunes, pour être finalement saisi par une manie guerrière :

> Vous les dieux insatiables
> soyez contents
> [...]
> Allons donner boire aux dieux.
> Allons.
> Pas de descendance pour nous jeunes gens
> pas d'immortalité plantée dans nos enfants.
> Pas de pitié. L'ivresse. Le carnage. L'hécatombe.
> Tuons.
> Tuons[35].

Achille finit son discours en glorifiant la guerre ; il passe de la rage de l'amant désespéré à la furie du combattant assoiffé de sang, et son évolution opère sur le régime de la réception. Par l'ironie cruelle des paroles « Vive la guerre camarades ! / Vive la mort ! / Laissons ici un deuil dans chaque maisonnée »[36], sur lesquelles le rideau tombe, en présence d'Agamemnon, de Tirésias et du chœur, l'auteur obtient avec certitude le consentement du spectateur moderne, le laissant plus que sceptique, ennemi avoué de toute guerre.

À partir du même mythe, deux auteurs du XXe siècle questionnent chacun à sa manière l'inhumanité et la violence, ne pouvant « se passer d'un travail de remise en question formelle »[37]. Au-delà de la thématique commune de l'actuel, l'un installe le *hic et nunc* de son écriture moderne dans le cadre du vieux mythe, l'autre reste proche de la tragédie antique

[33] *Ibid.*, p. 11.
[34] *Ibid.*, p. 31.
[35] *Ibid.*, p. 70.
[36] *Ibid.*
[37] Christian Biet et Christophe Triau, *op. cit.*, p. 84.

qu'il modifie librement selon son idéologie. Là où Michel Vinaver et Michel Azama se rencontrent également, c'est sur le principe formel de la convention théâtrale. Des touristes français et des figures légendaires habitent *Iphigénie Hôtel*, pièce qui traduit la cruauté de l'auteur. Entre la vie et l'art, le réel et l'irréel, le vieux et le nouveau, cette œuvre agit discrètement sur la lucidité du spectateur. C'est notamment l'usage de l'histoire légendaire qui révèle la présence de l'auteur dramatique qui, pareil à une force créatrice, compose les parties de l'œuvre. Le réel, apparent chez Vinaver, est soigneusement caché chez Azama ; l'irréel affiché assure au texte de celui-ci une diachronie permanente et universelle. Son *Iphigénie ou Le Péché des dieux* s'attaque directement au pouvoir, et sa tragédie moderne fait retentir un cri de colère en faveur des jeunes. Reprenant ostensiblement le rôle du rapsode antique[38], l'auteur coud ensemble les parties de son *Iphigénie*, construite sur son modèle, au-delà de toute vraisemblance. Citoyens inquiets, très attentifs aux malheurs des hommes, les deux auteurs revisitent avec respect et savoir profond la matière du mythe dans l'ambition d'éveiller le regard critique du public. Et nous lecteurs et spectateurs de nous interroger : le Théâtre peut-il changer le monde ? Question suspendue pour de bon, il n'y a aucun doute que, « superbe charognard et perpétuel naufrageur, le théâtre dira *quelque chose* des naufrages et du monde »[39], son pouvoir avéré étant de rendre compte de l'Homme dans l'Histoire. Et Michel Azama d'avouer : « le théâtre ne change rien au monde. Puisse-t-il continuer longtemps d'interroger quelques consciences »[40].

Aphrodite Sivetidou
(Université Aristote de Thessalonique)

[38] Voir à propos Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012, chap. VI « La pulsion rhapsodique », p. 293-340.

[39] Christian Biet et Christophe Triau, *op. cit.*, p. 86.

[40] Michel Azama, « Introduction », *op. cit.*, p. 8.

RILUNE – Revue des littératures européennes
"Littérature classique et littérature européenne : influence, réception, métamorphose"

N° 19, 2025

Sophia Felopoulou
(Université Nationale
et Capodistrienne d'Athènes)

Le tragique dans la dramaturgie contemporaine
Le cas de Jean-Luc Lagarce et de Howard Barker

Pour citer cet article

Sophia Felopoulou, « Le tragique dans la dramaturgie contemporaine. Le cas de Jean-Luc Lagarce et de Howard Barker », dans *RILUNE – Revue des littératures européennes*, n°19, *Littérature classique et littérature européenne : influence, réception, métamorphose* (José Pedro Serra et Bruna Conconi, dir.), 2025, p. 41-53 (*version en ligne*, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR À l'ère du « post » et du « meta », où le théâtre et surtout le drame semblent tellement méconnaissables, la notion du tragique demeure vivante, bien que la tragédie, en tant que genre et forme, ait complétement changé. Il s'agit d'un tragique qui, à l'aide des matériaux nouveaux, continue à déclencher la peur, l'effroi. Si la *catharsis* est absente (elle a disparu, selon C. Naugrette), le « cathartique » a pris sa place. La violence, toujours présente, est véhiculée par le langage, un langage à la fois réaliste et poétique, soigné et argotique, au gré du dramaturge. L'homme et l'(in)humanité se trouvent au cœur des nouvelles écritures et le « nouveau tragique » recherche l'essence de l'homme dans sa réalité la plus brute et il l'accepte tel qu'il est, sans aucun embellissement, au contraire, au fond de la douleur se trouve une beauté cachée. Les pièces de Howard Barker, Edward Bond, Sarah Kane offrent des paradigmes excellents de cette nouvelle écriture et de la « réinvention » de la tragédie. Mais le défi pour moi serait de mettre en parallèle deux écritures qui semblent différentes, celle de Barker et de Jean-Luc Lagarce. *The Dying of Today* et *Juste la fin du monde* combinent l'épique et le dramatique, pour exprimer la tragédie de la parole, avec des ambiguïtés (Barker) ou des équivoques (Lagarce), optent pour la confrontation des arguments (un nouveau type d'*agón*) et présentent la fin, la mort et la catastrophe sous une optique nouvelle.

Mots-clés : tragique, inhumanité, théâtre de la catastrophe, cathartique, souffrance.

EN In the age of the « post » and the « meta », when theatre and especially drama seem so unrecognizable, the notion of the tragic remains alive, even though tragedy as a genre and form has completely changed. It is about a tragic that, with the help of new materials, continues to trigger fear and dread. If *catharsis* is absent (it has disappeared, according to C. Naugrette), the « cathartique » has taken its place.The violence, always present, is conveyed through language – language that is both realistic and poetic, polished and slangy, as the playwright sees fit. Human and (in)humanity are at the heart of the new writing, and the « new tragedy » seeks out the essence of man in his rawest reality, accepting him as he is, without any embellishment ; on the contrary, in the depths of pain lies a hidden beauty. The plays of Howard Barker, Edward Bond, Sarah Kane offer excellent paradigms for this new writing and « reinvention » of tragedy. But the challenge for me would be to parallel two seemingly different types of writing, those of Barker and Jean-Luc Lagarce. *The Dying of Today* and *Juste la fin du monde* combine the epic and the dramatic, to express the tragedy of speech, with ambiguities (Barker) or equivocations (Lagarce), opt for the confrontation of arguments (a new type of *agon*) and present the end, death, and catastrophe in a new light.

Keywords : Tragic, Inhumanity, Theatre of Catastrophe, Cathartique, Pain.

Sophia Felopoulou

Le tragique dans la dramaturgie contemporaine
Le cas de Jean-Luc Lagarce et de Howard Barker

À l'instar de la tragédie qui, depuis l'antiquité grecque, a subi des changements tant dans le domaine de l'écriture que dans celui de son étude, critique et esthétique, et surtout dans celui de sa représentation scénique, la notion de tragique a, elle aussi, évolué mais, étant plus vaste, elle semble demeurer aujourd'hui plus dynamique que jamais, s'adaptant aux mutations et aux besoins sociopolitiques de notre époque, en étroite correspondance avec les données du théâtre contemporain et en osmose avec l'écriture dramatique et scénique.

1. Bilan historique et théorique

La *Poétique* d'Aristote, la première étude sur la tragédie – l'art poétique qui représente des hommes en action[1] – et sa différence avec l'épopée, fonde le théâtre sur la *mimèsis*, grâce à laquelle l'homme acquiert ses premières connaissances, qui sont sources de plaisir[2]. Or la tragédie ne doit pas offrir n'importe quel plaisir, mais celui qui lui est propre, à savoir celui qui est provoqué par deux sentiments, la crainte et la pitié (ou terreur ou frayeur)[3], pour atteindre finalement l'effet désiré, qui est la *catharsis*. À noter ici que le sentiment positif du plaisir est créé par des émotions négatives, la crainte et la pitié sont douloureuses et pénibles, ce qui a été remarqué et critiqué vivement. Aristote ne précise pas, au moins dans la partie sauvée, ce que c'est la *catharsis*, terme traduit comme « épuration » ou « purgation », et qui suscitera à la suite maints débats. Dès lors, le théâtre de l'Occident, défini comme l'art de la *mimèsis* – en opposition à la *diègèsis*, dans laquelle l'art de raconter ne

[1] Aristote, *Poétique*, éd. Jean Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1979, 1448a 1, 1448a 28.
[2] *Ibid.*, 1448b 4-9.
[3] *Ibid.*, 1453b 10-11.

passe pas par l'imitation – sera hanté par la recherche d'une *catharsis* incomprise, revendiquant pourtant chez le spectateur les deux sentiments essentiels, la peur et la pitié.

L'aristotélisme va affecter la dramaturgie occidentale, de la tragédie romaine, grâce à Horace, à la Renaissance qui redécouvre la *Poétique*. Le classicisme français et la tragédie du XVIIe siècle sont édifiés sur Aristote, qui a été reformulé, interprété et imposé selon les nécessités politiques et les visions personnelles des gouvernants. Cependant, les règles strictes de la « *Poétique* française » ont été critiquées par les mêmes auteurs qui étaient obligés de les utiliser et l'aristotélisme est ainsi sapé de l'intérieur.

Le drame bourgeois de Diderot, qui vient remplacer la tragédie, orienté vers l'humanisme et la morale, revendique que le plaisir du spectateur provient d'une leçon de vertu ; les éléments traditionnels de la peur et de la pitié sont réutilisés, cette fois, comme support de la morale qui acquiert un effet cathartique. Après 1880, la dramaturgie, exprimée surtout par « le drame-de-la-vie »[4], la dramaturgie qui parle de la vie entière du personnage principal ou d'un groupe de personnages, se focalise sur l'intériorité et la vie intime du héros. Paradoxalement cette extension de mesure sur la durée chronique du drame de la vie du personnage est suivie d'une « minoration », d'une réduction de proportion sur les autres caractéristiques/données du drame, telles l'absence de grands retournements de fortune qui faisaient les tragédies ; maintenant plus de grande catastrophe mais une série de (toutes) petites, une vie plane, avec alternance de bonheur et de malheur, ce que Mæterlinck appelle « le tragique quotidien » qui est « bien plus réel, bien plus profond […] que le tragique des grandes aventures »[5]. Les personnages ordinaires prennent la place du grand héros et leur inertie, leur statisme reflète le manque d'action, le manque de fable. Le dramatique est substitué par « l'infradramatique »[6], et la dramaturgie depuis 1880 conduit directement au théâtre d'avant-garde de la décennie 1950, enrichi de l'héritage des horreurs de la Seconde Guerre mondiale, qui sont vécues et exprimées dans un cadre personnel.

---

[4] Jean-Pierre Sarrazac étudie, révise et met à jour la *Théorie du drame moderne* de Peter Szondi qui, en 1954, avait parlé de la crise du drame qu'il situait à partir de 1880, avec le théâtre de Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Mæterlinck. Sarrazac et son équipe de recherche prennent leurs distances vis-à-vis des interprétations szondiennes et nomment le drame avant 1880 « drame-dans-la-vie » ; c'est la dramaturgie du « drame absolu », selon Szondi, où un événement important change complètement la vie du héros. Voir Jean-Pierre Sarrazac, « Crise du drame », dans *Id.* (dir.), assisté de Catherine Naugrette, Hélène Kuntz, Mireille Losco, David Lescot, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, p. 7-21.

[5] Maurice Mæterlinck, *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Labor, 1986, p. 101.

[6] Tout se passe sur un plan inférieur par rapport à celui du drame absolu (« infra », dérivant de « inférieur »). Voir Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012, p. 77-80.

Le théâtre contemporain et immédiatement contemporain subit le double héritage, d'une part le changement de régime, dont parle Jean-Pierre Sarrazac (« la minoration »), et d'autre part les monstruosités des guerres, des camps de concentration, l'enfermement en soi qui s'est aggravé et qui a déclenché de différentes crises d'identité, secourues aussi par l'insécurité à tous les niveaux. Le présent et ses problèmes se trouvent au cœur de la fiction ; et même si au premier plan l'histoire/la fable semble quelquefois soit concerner le passé soit être atemporelle, le présent occupe toujours le centre, dissimulé dans un faux passé ou une prétendue atemporalité. Si le théâtre depuis l'époque des Lumières était orienté vers l'humanisme, la liberté et le progrès et, si de 1789, date de la Révolution française, à 1989, date de la chute du mur de Berlin, le régime d'historicité, dont parle François Hartog, était orienté vers l'avenir et le progrès, depuis lors le nouveau régime d'historicité – la manière d'articuler le passé, le présent et l'avenir – s'intéresse seulement au présent. Le passé n'est qu'une série de traces et ne délivre pas de messages, alors que le futur ne crée plus un horizon d'attente. Le « présentisme » règne, et tout intérêt pour le passé ou l'avenir n'a comme point de départ que le présent[7].

2. Humanité et inhumanité : les enjeux du nouveau tragique

Dans ce contexte historique et surtout théorique, bien que l'homme continue à se trouver au cœur de la problématique du théâtre actuel, l'humanisme qui avait régné pendant des siècles dans le théâtre occidental, prend un autre sens depuis la deuxième moitié du XXe siècle ; il dérive de la lignée rationaliste et des principes des Lumières, pour montrer le côté obscur de l'homme et de l'humanité, scrupuleusement caché jusqu'alors, probablement pour des raisons éducatives (voir Diderot), ou pour favoriser l'optimisme et le progrès (tenant compte des régimes de Hartog). Une grande partie de la nouvelle dramaturgie libère l'homme de ses instincts et de toute contrainte ; le théâtre est loin de montrer la morale et l'humanité – jugée jusqu'alors naturelle à l'homme – et préfère montrer à sa place l'inhumanité. Il arrive pourtant que le sens de l'humain et la notion d'« humanité » puissent bien se cacher dans l'« inhumanité ». Edward Bond, par exemple, crée des scènes – il les appelle « scènes obscures » – où l'individu doit faire face à des crises où il est difficile d'être humain et où parfois on fait des choses qui sont

[7] À propos des régimes d'historicité, voir François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.

inhumaines sous prétexte de faire des choses humaines. Et cela parce que « nous vivons dans une société inhumaine »[8], dit-il. Pour Bond « l'humanité est créée dans des situations qui nous mènent aux limites de l'expérience. C'est là que nous trouvons ce que nous sommes »[9]. Pour Howard Barker – le dramaturge dont je vais m'occuper plus loin – l'humanisme est faussement idéaliste, le véritable humanisme on le trouve en pénétrant dans les zones les plus enfouies de la conscience[10]. C'est en allant visiter les situations extrêmes, explorer les actions les plus violentes, expérimenter les crimes les plus monstrueux, que l'on essaie de trouver ou de retrouver l'humain[11]. Et suivant Aristote, le but des poètes est de susciter l'émotion tragique et « le sentiment d'humanité »[12] ou « le sens de l'humain »[13], dans une traduction différente. Ce sentiment diffère, comme on voit, d'une époque à l'autre.

Pour le philosophe allemand Peter Sloterdijk l'époque moderne est l'époque du monstrueux, d'un monstrueux créé et provoqué par l'homme. Tous les contemporains sont témoins et complices potentiels du monstrueux créé par l'homme et « est moderne celui qui est touché par la conscience du fait que lui ou elle, au-delà de l'inévitable qualité de témoin, est intégré par une sorte de complicité à ce monstrueux d'un nouveau type […]. La modernité, c'est le renoncement à la possibilité d'avoir un alibi »[14]. Nous sommes, alors, tous témoins de crimes, d'actes jugés inhumains et ne faisant rien pour les éviter, on devient complices de ces actions, on les soutient. Une grande partie des pièces de la fin du XXe et même du début du XXIe siècle sont influencées par Auschwitz ou la Shoah[15], telles les pièces de Heiner Müller, Peter Weiss, Harold Pinter, Edward Bond, Didier-Georges Gabily.

---

[8] Edward Bond, « Le sens du désastre », *Registres*, vol. 6, 2001, p. 146, cité par Catherine Naugrette, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé, 2004, p. 16-17.

[9] Edward Bond, « Quelque chose s'est passé sur la scène du Théâtre de la Colline », *Théâtre/Public*, vol. 156, 2000, p. 9, cité par Catherine Naugrette, *op. cit.*, p. 145.

[10] Michel Corvin, *L'Homme en trop. L'abhumanisme dans le théâtre contemporain*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2014, p. 20.

[11] Edward Bond, « Quelque chose s'est passé », art. cit.

[12] Aristote, *op. cit.*, 1455a 20.

[13] Suivant la traduction des Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot d'Aristote, *Poétique*, Paris, Seuil, 1980.

[14] Peter Sloterdijk, *L'Heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Hachette, 2001, cité par Catherine Naugrette, *op. cit.*, p. 11-12. Naugrette estime que Sloterdijk, parlant au début en général de l'époque moderne, se réfère à la période des temps modernes dans leur ensemble depuis le XVe siècle. Scientifiquement, l'époque moderne, qui a commencé au XVIIe siècle, s'est achevée au début du XXe ; politiquement, le monde moderne dans lequel nous vivons est né avec les premières explosions atomiques. Voir aussi Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne* [1958], trad. Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1993.

[15] Voir, à titre d'exemple, le documentaire *Shoah* de Claude Lanzmann (1985).

Dans cette ambiance d'inhumanité, il semble normal que le tragique domine et que le comique disparaisse. Jacques Nichet qui s'interroge sur la disparition du rire dans le théâtre occidental moderne, la justifie, considérant qu'il est difficile de répondre à la violence de la société par une violence comique et que la comédie est incapable de rendre compte de l'éclatement du monde actuel[16]. Alain Badiou pense différemment ; selon lui, il faut retrouver le sens du comique aujourd'hui et les « conditions d'une comédie moderne »[17]. Pour Catherine Naugrette, Beckett montre justement la voie pour un comique nouveau, fondé à partir de l'image du chaos ; il s'agirait d'un rire extrême, d'un rire tragique, appartenant à la perspective tragique. Les rires qui éclatent chez Beckett, remarque Naugrette, sont sardoniques, de brefs échos venus se moquer d'autres rires depuis longtemps disparus[18]. Bref, le comique dans le théâtre moderne ne se distingue plus, ne peut plus se distinguer du tragique. Douleur et dommage sont désormais parties intégrantes du processus comique[19]. Barker avoue qu'il y a de la comédie dans son œuvre, mais que c'est une comédie cruelle, et que le rire qui en émerge péniblement est un rire d'incrédulité[20]. Le rire peut être aussi souvent oppressif qu'il est rarement libérateur[21].

Le nouveau tragique intègre le comique, réveille le sens de l'humain revendiqué par Aristote, et se sert d'une grande gamme du matériau classique du tragique. Et justement cela : tous les éléments tragiques sont traités comme du matériau, ils sont recyclés, revisités et sont mis hors des canons. On ne parle peut-être plus de *catharsis*, elle a probablement disparu, estime Naugrette, mais il y a du « cathartique », du matériau cathartique, telle la pitié (peut-être) ou la peur, devenue effroi ou terreur[22], la « terreur belle » comme Müller appelle cette terreur installée dans le drame[23]. Et encore la panique, non pas le jeu de provocation employé par Arrabal dans les années 1960, 1970, pour « effrayer les bourgeois et décoiffer les traditions »[24], mais « une panique profonde,

---

[16] Catherine Naugrette, *op. cit.*, p. 34.

[17] *Ibid.*, p. 38-39.

[18] *Ibid.*, p. 42-43.

[19] *Ibid.*, p. 50.

[20] Howard Barker, *Arguments pour un théâtre et autres textes sur la politique et la société*, trad. Élisabeth Angel-Perez, Ivan Bertoux, Isabelle Famchon *et al.*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006, p. 45.

[21] *Ibid.*, p. 69.

[22] Maintenant il ne s'agit plus d'une option de traduction du mot grec « phobos », mais d'une question d'essence.

[23] Catherine Naugrette, *op. cit.*, p. 146.

[24] *Ibid.*, p. 157.

objective, inéluctable, qui s'avère consubstantielle d'une écriture dramatique à laquelle elle s'identifie désormais »[25].

3. Le tragique chez Howard Barker

Pour illustrer ce nouveau tragique et ses traits multiples, j'ai choisi deux auteurs de théâtre, qui à première vue semblent différents. Et c'est exactement cette divergence qui va mieux illuminer, je pense, les aspects du tragique moderne, le sens de l'humain étant commun aux deux. Jean-Luc Lagarce (1957-1995) avec *Juste la fin du monde* (1990)[26] et Howard Barker (1946) avec *The Dying of Today* (2004)[27] mettent le langage et la parole au service du tragique. Une annonce funeste et funèbre, dans les deux cas, déclenche l'action. Chez Lagarce, l'annonce n'a pas lieu, mais elle cède la place à une série d'aveux ; chez Barker, elle a lieu, néanmoins elle ne se fait pas par le messager, comme elle devrait se faire, mais par le prétendu récepteur. Pour les deux, l'écriture scénique a la même importance que l'écriture textuelle, et chacun a (ou avait) sa propre troupe, Lagarce, *La Roulotte*, où il était metteur en scène, Barker, *The Wrestiling School*[28] (*École de catch*, dirait-on en français), où ses pièces sont jouées.

Dying of today est la « tragédie » de la « discipline de mauvaises nouvelles », de la séduction du mal et du plaisir de raconter des événements sinistres. L'action se situe chez un barbier, le jour où un inconnu, Dneister, arrive lui annoncer la mort de son fils, lors de la campagne des Athéniens en Sicile, à la suite du désastre de leur flotte[29]. L'art de la narration marque la pièce et nous assistons à un débat entre l'étranger et le barbier, rappelant Koltès. Non seulement le barbier devine la raison de la présence de l'inconnu, mais il raconte, lui-même, les circonstances de la mort de son fils et les événements qui se sont déroulés, en joignant l'expédition en Sicile à la défaite athénienne d'Amphipolis, quelques années auparavant, à laquelle il avait participé comme soldat.

---

[25] *Ibid.*

[26] La pièce est écrite en 1990 à Berlin, sa première représentation a eu lieu à Lausanne, en 1999, dans la mise en scène de Joël Jouanneau et elle a fait son entrée à la Comédie-Française en 2008, avec la mise en scène de Michel Raskine.

[27] Écrite en 2004, la pièce gagne la scène en 2008, à Arcola Theatre, dans la mise en scène de Gerard MacArthur.

[28] Le spectateur doit se battre tout seul contre le sens de la pièce. Personne, ni l'auteur, ne doit offrir au spectateur d'explication, ni clarifier le sens. Au contraire on doit lui présenter une pièce avec un sens complexe et ambigu.

[29] Barker se réfère à Thucydide et à l'expédition en Sicile (415-404 av-J.-C.), lors de la guerre de Péloponnèse (431-404 av. J.-C.). Plutarque mentionne que l'annonce de la défaite a été faite par un inconnu chez un barbier au Pirée.

Les deux catastrophes se joignent et l'une déclenche la mémoire de l'autre. La pièce à travers la mort, la douleur, l'ambiguïté, la parole et le silence présente tous les traits du théâtre dont Barker parle dans son œuvre théorique.

Examinons les grandes lignes théoriques sur lesquelles Barker fonde son œuvre dramatique. Le dramaturge distingue « le théâtre » de « l'art du théâtre » – le théâtre a pour objectif de donner du plaisir au grand nombre, alors que l'art du théâtre suscite l'angoisse du petit nombre[30] – et il constate que le plaisir n'est pas une fin en soi. Si pour Aristote la tragédie devrait offrir le plaisir qui lui était propre, pour Barker le plaisir est associé à une émotion pénible. Il estime, de plus, que l'art du théâtre est un art élitiste, il en va de même pour la tragédie, puisqu'elle est expression pure de l'art du théâtre ; elle est élitiste parce qu'elle ne peut pas s'adresser à tout le monde[31].

L'art du théâtre englobe, sous de différentes appellations, le théâtre que l'auteur prône. Chaque dénomination met en valeur l'élément qui la détermine et qui est une expression du tragique : théâtre de la catastrophe, de l'obscurité, de la boîte noire, de l'imagination, de l'ambiguïté, de la douleur, de la souffrance, de la colère. Ce théâtre s'oppose au théâtre humaniste, au théâtre de la morale, de la conscience, de la lumière, de la précision, du plaisir, de la clarté, de la réalité et des faits divers, de l'imitation et de la représentation exacte qui entraîne une sorte de reconnaissance.

Le théâtre de la catastrophe revendique « l'abolition des distinctions entre les bonnes et les mauvaises actions, l'intuition que le bien et le mal coexistent dans la même psyché, que liberté et bonté puissent ne pas être compatibles, que la pitié est à la fois un poison et un stimulant érotique » et tout cela mène à une forme moderne de tragédie que Barker appelle le « catastrophisme »[32]. Ce tragique s'éloigne de la *mimèsis* classique du théâtre humaniste qui présentait l'évolution de l'homme dans un contexte social et selon les conditions psychologiques qu'il affectait[33]. Il ne reproduit pas la vie (donc la vérité) mais il l'invente[34] ; il doit s'écarter de la vérité, parce que « les plus grands moments de théâtre étaient les plus ambigus »[35]. Par conséquent le sens ne joue plus le rôle qu'il jouait auparavant, il n'y a pas un seul sens, et ce n'est ni l'auteur ni l'acteur qui le possède. En revanche, « l'acteur porte la lourde responsabilité

[30] Howard Barker, *La Mort, l'unique et l'art du théâtre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, p. 9.

[31] Howard Barker, *Arguments pour un théâtre*, *op. cit.*, p. 19, 20.

[32] *Ibid.*, p. 69.

[33] *Ibid.*, p. 159.

[34] Howard Barker, *La Mort, l'unique et l'art du théâtre*, *op. cit*, p. 15.

[35] Howard Barker, *Arguments pour un théâtre*, *op. cit.*, p. 31.

d'entraîner le public vers la vie inconnue qui existe dans le texte »[36], et Barker aperçoit ici un moment du plus pur, du plus radical des élitismes. Pour que cela arrive, le théâtre qui honore son public ne sera pas une icône de clarté et donnera place à l'imagination chez l'auteur et le spectateur. Pour vivre alors l'expérience de l'imagination, le public doit se sentir seul, sans voisins, dans « la boîte noire » qui est la salle – l'art du théâtre « est ténèbres, parce qu'il parle aux ténèbres »[37], nous rappelle Barker. L'obscurité de la salle – de la « boîte noire » – permet l'acte criminel et amoral. L'obscurité permet la pensée, elle autorise, elle mord, parfois d'amour, parfois de peur[38]. C'est le contraire du théâtre de la clarté, du didactisme ; c'est pour cela que « la pièce didactique a lieu dans la rue – le théâtre de rue concerne l'enseignement, le théâtre de boîte noire, l'imagination »[39]. On dirait que le tragique de Barker retrouve le sens du plaisir aristotélicien, restaurant le plaisir de la connaissance ; là où Aristote disait « apprendre » (*manthanein*)[40], Barker dit « inventer », c'est-à-dire qu'il est au public de chercher et de trouver la connaissance, celle-ci ne lui étant pas offerte gratuitement.

Le théâtre de la catastrophe est plus douloureux que la tragédie (telle que nous l'entendons/ions à l'Occident), « puisque la tragédie console avec la restauration, la réaffirmation de valeurs morales existantes. Il ne berce pas le public de promesses d'espoir, mais plutôt lui consent de la douleur »[41]. Dans ce sens, le théâtre de la catastrophe rétablit indirectement la tragédie dans la lignée d'Aristote.

Dans *Dying of today* nous rencontrons les caractéristiques précédentes. La pièce, sans ponctuation, favorise l'ambiguïté ; la narration du barbier mêle les deux moments historiques et les deux histoires, du père et du fils, et il y a des moments où on n'est pas sûr de quelle histoire il s'agit. Même quand le père parle de la mort de son fils dans une carrière, il semble ne pas être complétement sûr :

> my boy died in the quarry did he did he really yes he was one of the quarry deaths the worst of all the deaths the quarry death but none of this is of supreme importance[42].

La douleur, la souffrance, la terreur, le chaos s'expriment par le langage et par les images créées par le vocabulaire ; les mots sont brisés,

---

[36] *Ibid.*, p. 50.
[37] Howard Barker, *La Mort, l'unique et l'art du théâtre*, *op. cit.*, p. 62.
[38] Howard Barker, *Arguments pour un théâtre*, *op. cit.*, p. 104.
[39] *Ibid.*, p. 104.
[40] Aristote, *op. cit.*, 1448b 13.
[41] Howard Barker, *Arguments pour un théâtre*, *op. cit.*, p. 97.
[42] Howard Barker, *The Dying of Today*, London, Bloomsbury, 2009, p. 102.

pareils aux bouteilles en verre cassées par terre, ils reflètent le monde brisé comme le miroir du barbier reflète l'expression de son visage lorsqu'il raconte la défaite d'Amphipolis. Barker s'oppose à la cohésion sémantique et favorise l'extrait, le morceau, la brisure. Cette préférence sémantique est réfléchie dans le langage et le style :

> so [the soldiers] got divided into parts [...] and cannot be defeated except in details that's another word we learned cohesion is the opposite of detail if you want to annihilate an army you must chop it into parts the parts are details I expect my boy was one he was a detail and the sun was[43].

La mort, le sujet le plus parfaitement adapté à la forme du théâtre[44] , le thème à première vue principal de la pièce, est présentée dans toute sa beauté. La Mère du barbier lui avait dit :

> the beauty is the fact so many of you will be dead [...] it is death that makes the soldier beautiful [...] my son [...] I was in Amphipolis [...] I saw death[45].

L'horreur est introduite progressivement avec la description des corps mutilés, les cris des mourants, les hurlements des soldats : « amplified by these vertical cliffs the sound of piled-up dying » ou « appalling howling », « pulped skulls, pulped faces », « a floor of flesh »[46] sont quelques-unes des descriptions d'horreur.

Il y a des nuances dans la formulation de la prétendue vérité et une intrusion de douleur :

> there are qualities in the telling of a truth that make the simple affirmation quite inadequate true [...] but double true in your mouth only grief could lend you such authority it is as if pain lent you intuition in prodigious quantities[47].

Les mauvaises nouvelles, comme nous avons dit, sont pure expression de douleur, et la douleur dissimule du plaisir. Dneister dit : « bad news is such a volatile commodity you cannot be entirely sure what oceanic transformations it brings with it [...] it is medicine it is disease [...] (*he laughs*) »[48]. Quels sont ses sentiments après avoir délivré les nouvelles ?

---

[43] *Ibid.*, p. 100.
[44] Howard Barker, *Arguments pour un théâtre*, *op. cit.*, p. 13.
[45] Howard Barker, *The Dying of Today*, *op. cit.*, p. 95.
[46] *Ibid.*, p. 102.
[47] *Ibid.*, p. 96.
[48] *Ibid.*, p. 98.

> When the bad news is delivered I am always I have never known it to be otherwise peculiarly light-headed I dance I trip rather as a ship with neither cargo nor ballast tosses on the waves a leaf a cork a paper-cup[49].

Barker est contre la réconciliation hégélienne de la tragédie. Le barbier ne s'est pas réconcilié avec Dneister ; il reconnaît pourtant la beauté avec laquelle il a appris la nouvelle :

> I have been ungracious I have been sarcastic I have attempted to belittle you when [...] despite the terrible character of your visit it was now I can judge it more objectively a privilege and a profound compensation for my loss no others can be brought so beautifully to know as I have been the awful things they are destined to know[50].

3. Le tragique chez Jean-Luc Lagarce

Dans *Juste la fin du monde*, Louis, 34 ans, après des années d'absence, retourne à la maison familiale pour annoncer à ses proches sa mort imminente. Semblable à *Dying of Today*, la mort et son annonce ne constituent pas l'achèvement du drame mais elles deviennent le principe de l'« action » (de la fable), une catastrophe inaugurale[51]. Action et catastrophe ici ne désignent pas proprement l'action mais l'inaction ; le « statisme » y est absolu, et à part l'arrivée et le départ du fils aîné[52] – sans que l'annonce ne soit faite –, les controverses familiales qui comprennent les confidences, voir la confession, l'aveu des sentiments refoulés de chaque membre de la famille, rien ne se passe.

Dans les deux pièces la mort, prétexte pour la fable, engendre le tragique. Lagarce, comme Barker, refuse la *mimèsis* et préfère la narration à l'action. Il s'agit d'un drame intérieur, intime et subjectif[53], exprimé exclusivement par la parole, et qui semble avoir la structure d'une

---

[49] *Ibid.*, p. 116.

[50] *Ibid.*

[51] Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, *op. cit.*, p. 169. Sarrazac se réfère à *Juste la fin du monde* et au « drame-de-la-vie », mais ses remarques (à part le « drame-de-la-vie ») valent autant pour *Dying of Today*.

[52] Sarrazac aime voir ici une variation sur le thème du fils prodigue qui, à la dernière étape de son chemin, semble faire le bilan de sa vie. *Ibid.*, p. 167.

[53] Selon Hélène Kuntz, « l'ensemble de la pièce semble être orienté par le point de vue de Louis, et le dialogue qui se noue avec les membres de sa famille peut être interprété comme l'extériorisation d'une scène intérieure, comme une projection des fantasmes du personnage central ». Hélène Kuntz, « Aux limites du dramatique », dans *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Colloques Lagarce, vol. IV, Colloque de Paris III, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, p. 18.

tragédie antique[54] ; on dirait une tragédie de l'attente et une tragédie de la parole, au double sens : d'une part nous constatons « l'impossibilité de dire son intimité la plus secrète »[55] et d'autre part, la parole reste le seul moyen dont le personnage dispose pour affirmer sa présence. Il n'est pas simplement le sujet du discours qu'il profère, mais il en devient l'objet, puisque les autres parlent de lui, ils ont une idée précise de lui. La douleur physique de Barker, véhiculée par le langage – vers la fin seulement nous sommes témoins d'un accès de violence physique de la part du barbier – est remplacée dans la pièce de Lagarce par une souffrance morale, une détresse accablante. Et si chez Barker la parole créait des images de guerre et de crime, s'il s'agissait d'un langage « actif », avec une sorte d'*agôn* entre les deux personnages, chez Lagarce, le langage reste passif, malgré les duels langagiers parmi les membres de la famille, peut-être parce qu'ils expriment ainsi leur moi intérieur. Rares sont les moments où le langage lagarcien imite l'agressivité barkerienne :

> Louis : Parfois […] je deviens haineux et enragé / […]. Je mords, il m'arrive de mordre. / Ce que j'avais pardonné je le reprends, / un noyé qui tuerait ses sauveteurs, je leur plonge la tête dans la rivière, / je vous détruis sans regret avec férocité. / Je dis du mal […]. Je vomis la haine. / […] Je vous tue les uns après les autres / […]. Je n'aime personne et je suis solitaire, / […] je décide de tout, / la mort aussi, elle est ma décision / et mourir vous abîme et c'est vous abîmer que je veux. / Je meurs par dépit, je meurs par méchanceté et mesquinerie, / je me sacrifie[56].

Les personnages parlent, ils témoignent à la fois d'eux-mêmes et du monde, et le titre de la pièce est bien explicite : Lagarce par le biais de Louis parle de lui-même et raconte le Monde[57]. Le sens de l'humain se trouve probablement ici, entre le singulier (moi) et le pluriel (moi et le monde). L'homme est seul, toujours un inconnu, un méconnu, un étranger, même pour sa famille ; la sœur et la mère avouent que la famille ne connaît pas vraiment Louis[58], et lui, il confirme le manque d'amour de leur part :

---

[54] Avec son prologue, une première partie, un intermède (*parodos*), une deuxième partie (première et deuxième partie pourraient constituer les épisodes, composés de plusieurs scènes) et un épilogue (*exodos*, la scène finale et le dernier chant du chœur). Voir aussi Alexandra Moreira da Silva, « Briser la forme, vers un "paysage fractal" », dans *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, *op. cit.*, p. 72.

[55] *Ibid.*, p. 63.

[56] Jean-Luc Lagarce, *Juste la fin du monde*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 44-45.

[57] Voir à propos Jean-Pierre Sarrazac, « Jean-Luc Lagarce, le sens de l'humain », *Europe*, vol. 969-970, *Jean-Luc Lagarce*, 2010, p. 13 et Aphrodite Sivetidou, *Le Drame contemporain : la parole du silence* [*Το σύγχρονο δράμα : ο λόγος τη σιωπής*], Thessalonique, University Studio Press, 2013, p. 144.

[58] Jean-Luc Lagarce, *op. cit.*, p. 21, 35.

> Louis : Je compris que cette absence d'amour dont je me plains et que toujours fut pour moi l'unique raison de mes lâchetés, / […] que cette absence d'amour fit toujours plus souffrir les autres que moi. / Je me réveillai avec l'idée étrange et désespérée / […] qu'on m'aimait déjà vivant comme on voudrait m'aimer mort / sans pouvoir et savoir jamais rien me dire[59].

Le langage, d'une musicalité intense, est simple, quotidien, familier, mais les personnages sont toujours à la recherche du mot juste, n'étant pas sûrs du mot correct, ils se corrigent souvent et l'usage de l'épanorthose est fréquent. L'épanorthose consiste à revenir sur ce qui a été dit pour l'amplifier, le nuancer ou l'infirmer complètement[60], ce qui fait de la pièce une « tragédie de l'expression », parallèlement à la « tragédie de la parole » :

> Catherine : puisque vous n'avez pas de fils, / et c'est surtout cela, / puisque vous n'aurez pas de fils, / il était logique / (logique, ce n'est pas un joli mot pour une chose à l'ordinaire heureuse et solennelle, le baptême des enfants, bon)[61].

Les points communs avec Barker sont nombreux, comme l'ambiguïté, l'obscurité du sens à la place de la clarté, la liberté laissée au spectateur. L'ambiguïté est créée ici par le doute constant des héros à propos de ce qu'ils prononcent ou de ce qu'ils pensent, mais aussi par de nombreuses lacunes détectées dans la fable. Lagarce laisse exprès dans l'obscurité son lecteur et spectateur et quelquefois même ses personnages : on ne connaît pas la raison de la mort prochaine de Louis (maladie, suicide ?), ni la raison de son départ initial ; un mystère recouvre aussi l'histoire de la famille. Le monde et le vocabulaire brisé de Barker sont décelés dans *Juste la fin du monde*, où la fragmentation et les brisures des mots reflètent le monde brisé lagarcien. Sarrazac qualifie Lagarce d'écrivain rhapsode : « son œuvre se présente comme un corps morcelé […] il pratique la vivisection dans la chair du drame. Il coupe et découpe, puis il recoud » (*raptein* signifie « coudre »)[62].

Chez les deux l'espace est clos et connote, surtout chez Lagarce, l'enfermement du personnage en lui-même et le confinement. Dans la pièce anglaise, la boutique du barbier est un lieu public et les clients qui assiègent la boutique pourraient représenter le *demos* athénien. La maison de Lagarce, un lieu privé, familial, intime, n'est pas le nid protecteur, au

---

[59] *Ibid.*, p. 31.

[60] Armelle Talbot, « L'épanorthose : de la parole comme expérience du temps », dans *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, *op. cit.*, p. 258.

[61] Jean-Luc Lagarce, *op. cit.*, p. 17.

[62] Jean-Pierre Sarrazac, « Jean-Luc Lagarce, le sens de l'humain », art. cit., p. 6.

contraire, il est un endroit d'aliénation[63], comme le remarque Aphrodite Sivetidou.

Le tragique moderne de Lagarce et de Barker est détaché de la tragédie antique et classique, il est sans action, sans héros, il parle du monde à travers le moi, il parle de la souffrance humaine, individuelle et universelle, il montre la solitude, il ne craint pas le lyrisme. La *catharsis* s'inscrit dans l'univers imaginaire qui vise l'éveil des sentiments et des pensées du spectateur[64]. Lagarce, plus peut-être que Barker, recherche le tragique dans l'intime et le subjectif, mais c'est surtout leur propre style qui distingue nettement l'un de l'autre. Les deux pièces étudiées illustrent le nouveau tragique, fondé à la fois sur des matériaux nouveaux et sur des éléments revisités de la tragédie classique. Cette écriture est influencée par et adaptée à la réalité et aux données socio-politiques de son époque, de sorte qu'on peut parler de la réinvention de la tragédie.

Sophia Felopoulou
(Université Nationale et Capodistrienne d'Athènes)

[63] Aphrodite Sivetidou, *op. cit.*, p. 154.

[64] Kalliopi Exarchou, « La crise de l'humain chez Joël Pommerat », *Critical stages/Scène critiques*, vol. 17, 2018, https://www.critical-stages.org/17/la-crise-de-lhumain-chez-joel-pommerat/. [Dernière consultation : 08/06/2025]. Bien que l'auteur se réfère à Pommerat, sa remarque est valable pour Lagarce aussi.

RILUNE – Revue des littératures européennes
"Littérature classique et littérature européenne : influence, réception, métamorphose"

N° 19, 2025

Maria Litsardaki
(Université Aristote de Thessalonique, Université Ouverte de Grèce)

Le "contre-Ulysse" d'É.-E. Schmitt ou de l'intertexte épique vers le tragique contemporain

Pour citer cet article

Maria Litsardaki, « Le "contre-Ulysse" d'É.-E. Schmitt ou de l'intertexte épique vers le tragique contemporain », dans *RILUNE – Revue des littératures européennes*, n° 19, *Littérature classique et littérature européenne : influence, réception, métamorphose* (José Pedro Serra et Bruna Conconi, dir.), 2025, p. 55-67 (*version en ligne*, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR Dans le roman d'É.-E. Schmitt, *Ulysse from Bagdad*, l'intertexte homérique est exploité comme toile de fond, afin de permettre au romancier de raconter les aventures d'un jeune irakien, qui quitte son pays dévasté par la guerre, pour aller en Angleterre, pays rêvé comme un paradis à rejoindre, mais aussi unique moyen de survivre et d'aider sa famille. D'une escale à l'autre, les obstacles qui se multiplient, les dangers et la mort qui guettent à tout moment ne réussissent pas à fléchir l'élan du héros envers la réalisation de son rêve, nous rappelant la persévérance de son ancêtre homérique. Or, à un deuxième niveau de lecture, le roman dévoile ce qui pourrait être considéré comme le tragique contemporain, à savoir les aspects terrifiants et horribles de notre époque, d'un monde nourri des guerres, divisé par des frontières et fondé sur des exclusions, sans pitié et sans respect pour autrui. Parallèlement, on constate que le modèle du héros fabuleux fonctionne à rebours et paraît déconstruit, puisque le personnage de Schmitt fait l'expérience d'une aliénation et d'un abaissement même au statut de sous-homme. Dans notre article, nous cernons le sens du tragique chez Schmitt, un tragique qui n'est pas dû à la colère divine ou à l'*hybris*, mais à tout ce que l'être porte d'inhumain, de monstrueux et de barbare, qui conditionne son comportement envers l'autre et l'étranger, ce qui transforme par conséquent l'Ulysse épique en héros tragique, en quête d'une identité et d'un avenir plein d'espoir.

Mots-clés : intertextualité, exil, tragique, identité, humanisme.

EN In É.-E. Schmitt's novel *Ulysses from Baghdad*, the Homeric intertext is used as a backdrop to allow the novelist to recount the adventures of a young Iraqi who leaves his war-torn country to go to England, a country he dreams of as a paradise to reach, but also as the only way to survive and help his family. From one port of call to the next, the obstacles that multiply, the dangers and death that lurk at every turn, do nothing to dampen the hero's drive to realize his dream, reminding us of the perseverance of his Homeric ancestor. On a second level, however, the novel reveals what could be considered as the contemporary tragic, namely the terrifying and horrifying aspects of our times, of a world nourished by wars, divided by borders and founded on exclusion, without mercy or respect for others. At the same time, we can see that the model of the fabulous hero works in reverse and appears deconstructed, since Schmitt's character experiences alienation and is even lowered to the status of sub-human. In our article, we identify the sense of tragedy in Schmitt, a tragedy that is not due to divine anger or *hybris*, but to all that is inhuman, monstrous, and barbaric in the human being, which conditions his behavior towards the other and the foreigner, and which consequently transforms the epic Ulysses into a tragic hero, in search of an identity and a hopeful future.

Keywords : intertextuality, exile, tragic, identity, humanism.

Maria Litsardaki

Le "contre-Ulysse" d'É.-E. Schmitt ou de l'intertexte épique vers le tragique contemporain

« Je m'appelle Saad Saad, ce qui signifie en arabe *Espoir Espoir* et en anglais *Triste Triste* ; [...] ma vérité glisse de l'arabe à l'anglais »[1], affirme le héros-narrateur et c'est par ces paroles que commence le roman d'Éric-Emmanuel Schmitt *Ulysse from Bagdad*. Si ce nom reflète en réalité des états psychologiques contradictoires du personnage, il ne correspond pas au nom annoncé par le titre. Celui-ci, en revanche, prédispose à la lecture d'une réécriture de l'épopée homérique, où la figure d'Ulysse se présenterait dans un temps et un milieu contemporain. Il est vrai que les références intertextuelles sont nombreuses et fonctionnent comme toile de fond évidente dès le début du roman. Les nombreux intertextes peuvent nous faire croire à la parenté des deux personnages et considérer Schmitt parmi les écrivains qui inscrivent leur œuvre sous le signe d'Homère.

Notre problématique ne va pas, cependant, se limiter aux affinités homériques, déjà examinées par ailleurs[2]. Elle dépassera cette première lecture, pour prouver, en revanche, que l'intertexte n'est qu'un prétexte, qui aboutit à un profil du personnage de Saad Saad, qui se présente comme un « contre-Ulysse ». Dans une deuxième étape, nous essayerons de montrer que l'œuvre, malgré les aventures de nature épique qu'elle

[1] Éric-Emmanuel Schmitt, *Ulysse from Bagdad* [2008], nouvelle édition avec *Journal d'écriture. Journal d'avant journal d'après* ..., Paris, Albin Michel, 2021, p. 9. Toutes les citations suivantes sont tirées de cette édition.

[2] Joëlle Cauville dresse la liste des épisodes repris et dit précisément : « L'écrivain reprend également, sans toutefois respecter la chronologie de l'épopée homérique et en accommodant la trame épique à son récit du XXIe siècle, le passage de Circé (chap. 6/Chant X), celui des sirènes (chap. 8/Chant XII), celui du cyclope (chap. 9/Chant IX), le passage de Charybde et Scylla (chap. 10/Chant XII), l'idylle du héros grec avec Calypso alias Vittoria (chap. 10/Chant V), qui ayant trouvé Saad Saad nu sur la plage, « telle Nausicaa découvrant Ulysse nu entre les roseaux ». Voir Joëlle Cauville, « Réécriture de la figure mythique d'Ulysse dans *Ulysse from Bagdad* d'Éric-Emmanuel Schmitt », *Tangence*, vol. 101, 2013, p. 14-15.

relate, sort de ce cadre et s'inscrit à un registre différent, à savoir celui du tragique contemporain, reflétant l'ambition de l'auteur de réveiller les consciences et d'inspirer l'engagement humaniste.

Il est vrai que l'assimilation au héros épique est tissée sur les aventures de Saad Saad, dans sa recherche de « la chance d'habiter un endroit habitable »[3], après avoir fui son pays natal, l'Irak d'après la destitution de Saddam Hussein. De nombreux clins d'œil au texte homérique signalent le rapport intertextuel. À titre d'exemple, nous en présentons quelques-uns : en Égypte, première étape de son périple pour atteindre le pays rêvé, l'Angleterre, Saad Saad est interrogé par une sociologue de l'ONU. C'est elle qui va rédiger le rapport pour qu'on lui accorde le statut de réfugié politique ou pas. Le nom de cette femme évoque la parenté avec le texte homérique. Elle s'appelle en effet « Docteur Circé »[4]. Son ancêtre homonyme était une très puissante magicienne, qualifiée même par Homère de « polyphármakos », c'est-à-dire experte en de multiples drogues ou poisons, propres à opérer des métamorphoses. De même, Saad croit avoir devant lui « une magicienne ». Il dit précisément : « elle tient ma vie entre ses mains », « elle a le pouvoir de me métamorphoser en avocat anglais ou en porc vautré dans sa souille »[5].

Une autre scène du texte, développée comme un écho homérique, est celle de la tentative de Saad de passer de l'Italie en France. C'est lorsque le fantôme de son père mort fait une de ses fréquentes apparitions. Il s'agit, en fait, de son unique compagnon fidèle, qui « raisonne à l'ancienne […] [qui] raisonne à l'Homère »[6], jouant le rôle de conseiller et, au niveau textuel, représentant le merveilleux, autre emprunt au monde homérique. Dans la difficulté de la situation alors, le fantôme du père lui offre la solution, en lui rappelant l'épisode d'Ulysse et de son équipage à la grotte du Cyclope aveugle. Pour échapper au monstre, il se sont attachés au ventre de ses moutons, alors que lui ne tâtonnait que le dos de ses moutons[7]. À l'instar d'Ulysse et imitant sa ruse, Saad Saad s'attache, à l'aide de sa ceinture, sous le châssis et entre les essieux d'un camion transportant des brebis[8]. Plus éloquent cependant s'avère être le passage où Saad lui-même, cachant sa propre identité, s'identifie à

[3] Éric-Emmanuel Schmitt, *Ulysse from Bagdad*, *op. cit.*, p. 10.
[4] *Ibid.*, p. 127.
[5] *Ibid.*, p. 126.
[6] *Ibid.*, p. 266.
[7] Voir *ibid.*, p. 229-231.
[8] De pareilles références au Cyclope sont parsemées dans le texte, comme dans le cas où, arrêté après la traversée de la Méditerranée, il est interrogé par un policier borgne, décrit comme « un géant qui attendait ses amis pour jouer à la dînette », ou comme une « montagne à l'œil unique ». *Ibid.*, p. 165, 168.

Ulysse, pour tromper un douanier, lors d'un interrogatoire, parmi les nombreux qu'il a subis :

> – Comment vous appelez-vous ? – Ulysse. – Pardon ? – Ulysse. Parfois aussi je m'appelle Personne. […] – D'accord, je vois. D'où venez-vous ? – D'Ithaque. – D'Irak ? – Non, d'Ithaque. Là d'où viennent tous les Ulysse[9].

Outre la ressemblance phonique qui permet à l'auteur le jeu de nom entre « Ithaque » et « Irak », Saad Saad se souvient d'Ulysse et, aussi malicieux que lui, il se présente comme Personne, c'est-à-dire « Οὖτις » en grec ancien, nom fictif qu'Ulysse a utilisé pour berner le Cyclope et esquiver le danger. Ces exemples sont suffisants, croyons-nous, à confirmer que le texte de Schmitt est mis sous l'égide d'Homère.

Or, même si le réseau intertextuel nous fait lire les lignes de Schmitt comme une réécriture contemporaine du texte fondateur, comme une épopée moderne par conséquent, les deux personnages ne semblent pas partager de caractéristiques communes, ni le même statut, ni non plus la même destinée. L'Ulysse homérique, on le sait, est un héros ingénieux et vainqueur, modèle de courage, d'intelligence, de persévérance, de force, entouré de compagnons fidèles qui s'avèrent être des adjuvants pendant son périple. Plein de dignité, il jouit d'admiration et, malgré la poursuite des dieux, il atteint son but, à savoir le retour à son pays natal, pour lequel, durant vingt ans, il avait su garder le souvenir chaud et la nostalgie vive. Le personnage de Schmitt, au contraire, n'est pas un héros guerrier qui a remporté des victoires glorieuses dans une guerre fameuse. Malgré les attributs d'Ulysse qui lui sont conférés, comme le courage ou la détermination et la fourberie, Saad Saad est un clandestin et sans-papiers, que personne ne reconnaît et qui ne représente aucun modèle de comportement. Il a été contraint de partir pour esquiver un régime dictatorial, avec le seul espoir d'une vie meilleure, de paix et de liberté et avec le désir d'aider aussi sa famille, restée en Irak. Il n'est même pas fait pour de longs périples, puisque la mer lui fait peur, « rien qu'à regarder la surface dansante, instable, de l'eau, [il] éprouvai[t] un malaise »[10]. Dans sa faiblesse matérielle et sa carence de moyens, il n'a que son « optimisme nomade » et « sa vie à vendre » aux terroristes, pour pouvoir sortir du pays[11]. Hormis son père, il n'a que des compagnons circonstanciels. Si la

[9] *Ibid.*, p. 222. C'est également le nom que lui a donné une jeune femme italienne, qui l'a trouvé sur une plage en Sicile, où il a abouti après un naufrage. C'est elle qui, « telle Nausicaa découvrant Ulysse nu entre les roseaux », décide de l'appeler Ulysse et nous rappelle l'épisode de la princesse homérique. *Ibid.*, p. 185.

[10] *Ibid.*, p. 106. Quelques lignes plus bas, nous lisons qu'« un Irakien sur un bateau, c'est aussi incongru qu'une poule chez le dentiste ou un Écossais à une fête de charité ». *Ibid.*, p. 107.

[11] *Ibid.*, p. 73, 75.

persévérance dans son but et son audace lui assurent une certaine ressemblance avec son ancêtre homonyme, en s'échappant au régime établi après la soi-disant libération de son pays par les Américains et la fin du régime de Saddam, il emprunte un chemin dangereux et incertain, mais surtout absolument pas glorieux. Schmitt lui-même avoue que « si tout le monde reconnaît encore un héros dans un chef qui rentre d'une guerre victorieuse, personne ne perçoit un héros dans un migrant sans papier »[12]. Progressivement, Saad perd sa dignité, ne jouit d'aucune admiration, ni même de respect et, sans être poursuivi par des dieux, il se voit poursuivi par les hommes, jusqu'à perdre son identité. « Ulysse avait une identité stable, celle de Saad est en mouvement »[13]. Au lieu d'être armé de nostalgie pour son pays comme la grande figure grecque, il ne nourrit au fond de son âme qu'un dégoût et une haine profonde pour l'Irak. Ses sentiments face à son pays sont révélés d'une manière caractéristique lorsqu'il affirme :

> Je n'ai pas l'impression d'être né dans un pays mais dans un piège. « Mon pays », cette formulation me semble bizarre. « Mon pays » ! L'Irak ne m'appartient pas, il ne m'a pas accueilli, ni accordé une place spécifique ; je n'ai guère été heureux en Irak, ou alors malgré l'Irak ; je ne suis pas certain que l'Irak m'aime, encore moins que j'aime l'Irak[14].

Dès lors, il se transforme en un anti-héros, un contre-Ulysse. D'ailleurs, à l'avant-dernière page, il mesure sa différence et déclare nettement sa dissemblance avec Ulysse :

> Quoique j'aie voyagé et que j'aie rencontré de milliers d'obstacles pendant ce périple, je suis devenu le contraire d'Ulysse. Il retournait, je vais. À moi l'aller, à lui le retour. Il rejoignait un lieu qu'il aimait ; je m'écarte d'un chaos que j'abhorre. Il savait où était sa place, moi je la cherche […]. Son odyssée était un circuit nostalgique, la mienne un départ gonflé d'avenir. Lui avait rendez-vous avec ce qu'il connaissait déjà. Moi j'ai rendez-vous avec ce que j'ignore[15].

Dans ce contexte, se pose alors la question pourquoi É.-E. Schmitt tisse son récit sur le fond homérique et inscrit son héros dans le destin littéraire d'un nom célèbre. Si certains critiques tiennent que « Saad Saad contribue au renouvellement du mythe »[16] du héros homérique et

---

[12] Laurence Sudret, « Entretien avec Éric-Emmanuel Schmitt », *Magnard*, https://www.magnard.fr/site/eric-emmanuel-schmitt-parle-dulysse-bagdad. [dernière consultation : 29/05/2022]

[13] *Ibid.*

[14] Éric-Emmanuel Schmitt, *Ulysse from Bagdad*, *op. cit.*, p. 128.

[15] *Ibid.*, p. 266.

[16] Joëlle Cauville, art. cit., p. 17.

considèrent que notre auteur fait même une parodie du texte fondateur[17], offrant souvent le rire au lecteur, nous optons pour une interprétation de dimension tragique. À partir du moment qu'on constate cet écart entre la figure homérique et Saad Saad, celui-ci perd, effectivement, son allure épique, pour se revêtir de l'armure du héros tragique. Mais a-t-il commis l'*hybris* en quittant son pays ou en faisant disparaître ses papiers, pour ne pas être reconnu et renvoyé en Irak ? A-t-il vraiment commis un acte irréparable, qui le classe au rang des personnages tragiques, selon la conception ancienne du tragique ? La réponse est évidemment négative, mais Saad Saad incarne, croyons-nous, le héros tragique de la tragédie contemporaine, celle qui, selon Catherine Naugrette « en allant visiter les situations extrêmes, explorer les actions le plus violentes, expérimenter les crimes les plus monstrueux, [essaye] de trouver, ou de retrouver l'humain »[18].

Si l'on adopte ce point de vue, on constate que Saad Saad, dès le début de son récit, paraît effectivement être la victime non des caprices des dieux ou de la justice divine, mais des situations extrêmes provoquées par les hommes et leur mentalité, d'abord dans son pays et ensuite aux pays qu'il a traversés. Le tragique qu'incarne notre personnage est « un tragique parfaitement indépendant du genre désormais historiquement obsolète de la tragédie »[19]. Il s'agit plutôt du tragique moderne et contemporain, qui « ne saurait donc procéder, comme chez Aristote, d'un grand "retournement de fortune" débouchant sur la catastrophe finale ; il serait plutôt l'effet d'une catastrophe inaugurale : le seul fait d'être né, d'avoir été jeté au monde », pour emprunter les termes de Jean-Pierre Sarrazac[20]. Il est né en Irak, où, après la libération, « la situation s'empirait » à cause de l'embargo et de la guerre, puisque « à la guerre de territoires succédait la guerre civile »[21] entre chiites et sunnites. Bagdad, divisée en zones, était devenue « une vaste aire d'insécurité où l'on communiquait par balles et par explosifs […]. Aucune journée, aucune nuit ne s'écoulait sans peur car chaque acte était dangereux »[22]. Ayant été témoin oculaire de la mort de son père, lors de l'explosion d'une bombe, et de celle de ses deux gendres à de pareils attentats, ainsi que de la mort de sa nièce, par manque de médecins et de médicaments, il décide de

---

[17] *Ibid.*, p. 19-20.

[18] Catherine Naugrette, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain,* Belval, Circé, 2004, p. 145.

[19] Jean-Pierre Sarrazac, « Sept remarques brèves sur la possibilité d'un tragique moderne – qui pourrait être un tragique (du) quotidien », *Études théâtrales*, vol. 56-57, n° 1, *Passage du témoin. Autour de Jean-Pierre Sarrazac*, 2013, p. 197-207.

[20] *Ibid.*

[21] Éric-Emmanuel Schmitt, *Ulysse from Bagdad*, *op. cit.*, p. 52.

[22] *Ibid.*, p. 52-53.

quitter l'Irak. Ce sont d'ailleurs les événements décisifs qui l'ont conduit à fuir.

Une fois en route, Saad Saad devient la victime de la mentalité humaine, qui marginalise et humilie celui qui n'appartient pas à un groupe nettement défini. Il a alors « l'impression de devenir étranger à l'espèce humaine » et avoue avoir « honte de se reproduire, et, ce faisant, perpétuer une catastrophe »[23]. « Aux yeux du plus grand nombre, je ne suis rien »[24], dit-il, devenant ainsi véritablement *Outis*, Personne[25]. « Migrant, mendiant, illégal, sans-papiers, sans droits, sans-travail », autant d'identités qu'il emprunte selon le cas, pour se considérer définitivement comme clandestin et étranger : « Parasite m'épargnerait. Profiteur aussi. Escroc encore plus. Non, clandestin. Je n'appartiens à aucune nation, ni au pays que j'ai fui ni au pays que je désire rejoindre, encore moins aux pays que je traverse. Clandestin. Juste clandestin. Bienvenu nulle part. Étranger partout »[26].

Ulysse from Bagdad n'est pas une tragédie proprement dite, vouée à la représentation sur la scène théâtrale. Il s'agit plutôt de la tragédie vécue, qui se déroule sur la scène du monde occidental contemporain, de cette époque moderne « dans laquelle des choses monstrueuses ont été provoquées par des acteurs humains »[27]. Notre Ulysse est un personnage tragique, dans le sens que Jean-Pierre Sarrazac donne au héros tragique, en parlant du drame moderne et contemporain : « c'est de plus en plus la figure de l'homme ordinaire, voire de l'homme du quotidien, qui va porter le tragique. Un homme ordinaire qui ne peut qu'abusivement être désigné comme "héros", simplement parce qu'il tient le/un rôle principal dans la pièce »[28]. Saad Saad incarne alors tous ces êtres forcés de fuir pour éviter les régimes dictatoriaux, la famine, les guerres et la violence qui dominent à leurs pays, avec l'espoir de trouver une terre de liberté et de paix. C'est un héros tragique du « drame-de-la-vie », qui « embrasse non plus un épisode (une "journée fatale", dirait Sophocle) mais toute une vie, toute la chronique d'une vie »[29] ou encore mieux du « drame-de-l'homme »[30].

---

[23] *Ibid.*, p. 11.

[24] *Ibid.*

[25] Voir aussi *ibid.*, p. 165.

[26] *Ibid.*, p. 11.

[27] Peter Sloterdijk, *Essai d'intoxication volontaire* suivi de *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Hachette, 2001, p. 205, cité par Catherine Naugrette, *op. cit.*, p. 11.

[28] Jean-Pierre Sarrazac, art. cit., p. 201.

[29] *Ibid.*, p. 204.

[30] C'est dans son ouvrage *Poétique du drame moderne*, que Sarrazac introduit le terme du « drame-de-la-vie », pour parler du drame moderne et contemporain. À la fin de son étude il conclut que, dans le nouveau paradigme du drame, il s'agit « de s'interroger sur l'existence même

Par conséquent, en s'appelant Personne, il représente chaque personne anonyme qui s'embarque vers l'inconnu, dont elle rêve comme s'il s'agissait d'un paradis, d'un lieu où l'on pourrait sauvegarder son identité d'homme. Il représente tous ceux qui sont contraints d'abandonner ce qui constitue pour l'être humain son univers vital, intime, de sûreté et de bien-être chaleureux du foyer. Il parle au nom de tous ceux qui, contraints de traverser la mer, vers la Grèce, vers Lampedusa ou Malte[31], deviennent victimes des passeurs, « dessaisis du pouvoir de décision » et qui n'ont que « l'optimisme [comme] unique acte qui dépend encore de [leur] décision »[32]. Contraints de traverser surtout la Méditerranée, devenue ainsi cimetière liquide, puisque leur périple aboutit souvent au naufrage, comme celui qui est raconté au chapitre 10 : « La nuit hurlait. Déchirant l'air comme une plainte humaine, le vent sifflait, grondait sur l'océan enténébré […]. La mort allait monter à l'abordage »[33]. Et même si certains ont la chance d'arriver quelque part, ils n'y trouvent que les « hot spots », ces camps modernes de concentration, inventions de la civilisation occidentale et de la « modernité du monstrueux »[34], des véritables « hétérotopies » foucaldiennes[35]. Exclu de la société, dans une lutte incessante et inégale pour survivre, Saad Saad tient le rôle du protagoniste de la tragédie contemporaine, de la tragédie de tous ces réfugiés, de ces migrants ou exilés, de ces êtres humiliés qui sont des « êtres provisoires », des êtres qui vivent « à côté d'eux-mêmes »[36], des « sous-hommes »[37], toujours en quête d'un pays et d'un milieu accueillant, mais souvent au prix de leur vie et abandonnés à la fortune.

Par ailleurs, si l'on examine le choix narratologique de Schmitt qui donne la parole à un narrateur autodiégétique, pour raconter à la

---

de l'homme – affective, sociale, éthique, politique, métaphysique. Le drame-de-la-vie, c'est le drame-de-l'-homme […]. À la limite, il n'y a pas de crise du drame, mais une crise de l'homme ». Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012, p. 395.

[31] Voir Éric-Emmanuel Schmitt, *Ulysse from Bagdad*, *op. cit.*, chap. 8.

[32] *Ibid.*, p. 156.

[33] *Ibid.*, p. 177.

[34] Peter Sloterdijk explique qu'« est moderne celui qui est touché par la conscience du fait que lui ou elle, au-delà l'inévitable qualité de témoin, est intégré par une sorte de complicité à ce monstrueux d'un nouveau type ». Peter Sloterdijk, *op. cit.*, p. 205.

[35] Foucault définit les « hétérotopies » en tant que « lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables ». Michel Foucault, « Des espaces autres », dans *Id.*, *Dits et écrits : 1954-1988*, t. IV, *1980-1988*, Paris, Gallimard, 1994, p. 755.

[36] Voir Éric-Emmanuel Schmitt, *Ulysse from Bagdad*, *op. cit.*, p. 123.

[37] *Ibid.*, p. 219.

première personne sa propre aventure, on pourrait déduire que l'auteur a en réalité donné une voix à tous les Saad Saad. Le « je » du narrateur devient ainsi un « nous », dans les récits d'aventures communes avec ses compagnons de route, avec tous les rescapés comme lui. Dès lors, les diverses étapes de son voyage en terre ou en mer, la description de cette inhumanité que subissent tous les êtres comme lui, sont autant d'alarmes pour les lecteurs. Ceux-ci sont, en effet, appelés à prendre conscience de tous ces actes violents et de tous ces crimes monstrueux, ces traitements qui ravalent « au rang des bestiaux »[38] dans le monde d'aujourd'hui, où l'homme est séparé de ses pareils, exclu même de la communauté humaine, ce qui constitue la véritable tragédie contemporaine :

> Puisque nous étions traités comme des animaux, nous mettions notre point d'honneur à nous conduire en hommes, sans nous plaindre, en nous arrangeant pour ne pas nous écraser […]. Je me rappelle ce périple comme une série d'incommodités qui me tourmentèrent successivement. La chaleur d'abord. La faim ensuite. Puis l'envie d'uriner ; à celle-ci, je résistai longtemps ; mais il arriva un moment où, après avoir supporté les crampes d'estomac, la gorge sèche, la langue raide, salée, énorme, je subis une telle inflammation de la vessie que, même lorsque je la vidai dans ma bouteille, elle me brûlait encore […]. Nous ne savions plus si c'était le jour, la nuit, depuis combien d'heures nous roulions. Incapable de dormir debout, je me récitai mon Coran[39].

Il faut également tenir compte que Schmitt lui-même avoue, lors d'un entretien avec Catherine Lalannne, que son livre a pris naissance d'une colère et d'une honte :

> *Ulysse from Bagdad* est né […] d'une colère. J'avais vu un reportage à la télévision qui présentait des clandestins découverts par des douaniers dans un camion. La caméra les exhibait comme des sous-hommes, des rats, des parasites… J'ai eu honte de la scène… Honte de la lenteur avec laquelle la révolte gonflait en moi… Écrire m'offrait de m'opposer à l'effet corrupteur de ces images, d'apporter mon point de vue subjectif. Contrairement au journaliste, le romancier peut dire « je », adopter le regard du sans-papiers, dépeindre la société à travers ses yeux, pénétrer de façon charnelle la vie intérieure de l'exilé[40].

En adoptant ainsi le regard du sans-papiers, l'auteur donne à voir au lecteur la réalité atroce, la monstruosité dont il devient complice, quand des événements pareils se déroulent à côté de lui et il se limite à rester un témoin passif. Il lui fait voir l'obscurité de la nature humaine, ce que

[38] *Ibid.*, p. 213.
[39] *Ibid.*, p. 215-216.
[40] Éric-Emmanuel Schmitt, *Plus tard, je serai un enfant. Entretiens avec Catherine Lalanne*, Paris, Bayard, 2017, p. 117.

l'homme contemporain est devenu pour son proche. Le texte développe, en effet, une réflexion qui concerne la notion d'humanisme et d'humanité. Face au fantôme de son père, Saad Saad affirme : « Avant d'être un modèle d'Irakien, je me soucie d'être un modèle d'homme. Je veux pouvoir travailler, gagner de l'argent, aider ma famille, assurer la survie des femmes qui travaillent à la maison et des enfants qui ont besoin d'apprendre. Trouves-tu mon comportement indigne ? »[41]. Certes, son projet est moralement justifié et la dignité de son comportement incontestable. Or, son dessein est obstrué par la conception de dignité et d'humanité de la mentalité européenne :

> Les Européens, ils adorent les intellectuels, ils leur offrent gloire, fortune, influence pour que ceux-ci leur procurent l'impression qu'ils ne sont pas comme ils sont, mais le contraire : pacifistes, humanistes, fraternels, idéalistes […]. Grâce à leurs intellectuels, les Européens peuvent vivre à l'aise dans un monde double : ils parlent de paix et ils font la guerre, ils créent de la rationalité et tuent à tour de bras, ils inventent les Droits de l'homme et ils totalisent le plus grand nombre de vols, d'annexions, de massacres de toute l'histoire humaine […]. Moi, à la différence d'eux, je ne traverse pas la frontière avec des armes, des soldats ou la noble mission de changer leur langue, leurs lois, leur religion. Non, moi, je n'envahis pas, je ne veux rien transformer, je veux juste dégoter un petit espace pour m'y blottir[42].

Par conséquent, si l'on accepte que le tragique contemporain scrute des situations extrêmes et interroge l'humanité sur la notion de l'humanisme et de la nature humaine, pour « appréhender ce qui en l'homme caractérise l'humain »[43], *Ulysse from Bagdad* illustre cette dimension par les situations extrêmes de souffrance existentielle et les vérités cruelles qu'il révèle, dans un langage poignant :

> – Parce qu'ils s'attendaient à trouver des rats dans le camion, ils voyaient vraiment des rats. Ils n'ont pas l'air certain que nous soyons des hommes. – Ils ont peur. – Ça effraie, un homme qui ne possède plus rien ? Non, Père, ils ne s'apitoient pas, ils ne sympathisent pas, ils ne s'imaginent pas à ma place, ils me dévisagent comme un être inférieur. Dans leurs yeux, j'appartiens à une autre race. Je suis un clandestin, celui qui ne devrait pas être là, celui qui n'a pas la permission d'être[44].

De même, au chapitre 13 du livre, on assiste à une interrogation et une analyse approfondie de la nature humaine, cette « forme entière de l'humaine condition » de Montaigne que chaque homme porte. Si l'homme lutte contre la peur, ce n'est pas la peur de la mort : « La seule

[41] Éric-Emmanuel Schmitt, *Ulysse from Bagdad*, *op. cit.*, p. 97.
[42] *Ibid.*, p. 203-206.
[43] Catherine Naugrette, *op. cit.*, p. 142.
[44] Éric-Emmanuel Schmitt, *Ulysse from Bagdad*, *op. cit.*, p. 219.

peur universelle, la peur unique, celle qui conduit toutes nos pensées, c'est la peur de n'être rien »[45], affirme Saad Saad et le prolongement de cette pensée aboutit à la constatation suivante :

> En face de moi, [les Européens] réalisent qu'ils ont de la chance, qu'ils ont tiré un bon numéro […]. Car les hommes tentent, pour oublier le vide, de se donner de la consistance, de croire qu'ils appartiennent pour des raisons profondes, immuables, à une langue, une nation, une région, une race, une morale, une histoire, une idéologie, une religion. Or, malgré ces maquillages, chaque fois que l'homme s'analyse, ou chaque fois qu'un clandestin s'approche de lui, les illusions s'effacent, il aperçoit le vide : il aurait pu ne pas être ainsi, ne pas être italien, ne pas être chrétien, ne pas… Les identités qu'il cumule et qui lui accordent sa densité, il sait au fond de lui qu'il s'est borné à les recevoir, puis à les transmettre. Il n'est que le sable qu'on a versé en lui ; de lui-même, il n'est rien[46].

L'égalité affirmée à la naissance des hommes, un des principes fondamentaux des droits de l'homme et des Constitutions des nations du monde moderne, est ainsi transgressée, pour des raisons d'appartenance, qui érigent des frontières entre les peuples, entre les êtres humains et génèrent par la suite des discriminations, des exclusions, des exterminations. Et c'est ainsi que se développe et se perpétue la tragédie contemporaine de l'inhumanité.

Or, cette inhumanité qui domine acquiert même une figure encore plus cruelle, elle devient de la barbarie :

> On se comporte comme si vous n'étiez là, comme si vous ne souffriez pas quand il fait froid, comme si vous ne saigniez pas lorsqu'on vous blesse. C'est là que commence la barbarie, Saad : quand on ne se reconnaît plus dans l'autre, quand on désigne des sous-hommes, quand on classe l'humain de façon hiérarchique et qu'on exclut certains de l'humanité. […] Et tant qu'il y aura des « gens qui ont droit à » et des « gens qui n'ont pas droit à », il y aura barbarie. […] La civilisation se trahit elle-même tant qu'elle désigne des « autres », des « moins bien », des « aspirant au progrès ». Aucune civilisation digne de ce nom ne devrait exiger des certificats de naissance[47].

Ensuite, viennent d'autres déformations des notions et d'autres mensonges en découlent : « Il n'y a pas de société humaine sans un tracé de frontière »[48]. Identité et altérité sont fondées sur un « nous » bien protégé par les frontières d'une nation, d'une religion, d'une couleur, ou d'une communauté : « L'origine des conflits, c'est le "nous" d'une communauté contre une autre, ce "nous" exprimant une identité et

[45] *Ibid.*, p. 227.
[46] *Ibid.*, p. 228.
[47] *Ibid.*, p. 256.
[48] *Ibid.*, p. 238.

justifiant d'attaquer les identités étrangères »[49]. C'est peut-être l'utopie d'un monde sans frontières dont rêve aussi Saad Saad, lorsqu'il affirme : « Je ne rêve pas d'être apatride, je rêve que le monde le devienne. Je rêve que le "nous" que je prononcerai un jour soit la communauté des hommes intelligents qui cherchent la paix »[50].

Si « le XXe siècle est la période de l'anéantissement des identités nationales, de la transformation de l'individualité en individualisme, de l'hybridisme culturel provoqué par les constantes vagues migratoires »[51], comme l'affirme Isabelle Simões Marques, le XXIe siècle est celui de l'absolu anéantissement de l'Autre. La violence manifestée à l'égard des migrants illégaux, des émigrés clandestins pendant les deux dernières décennies n'est qu'une des preuves de la barbarie contemporaine, celle qui fait Saad Saad poser la question à son père, question qui reste cependant sans réponse : « – Papa, qui sont les barbares ? Ceux qu'on estime inférieurs ? Ou ceux qui s'estiment supérieurs ? »[52].

Dès lors, nous pouvons affirmer qu'une tragédie contemporaine occupe la scène du monde, ayant comme acteurs tous ceux qui veillent aux portes de l'Europe, au nom de la paix et de l'ordre. É.-E. Schmitt a écrit *Ulysse from Bagdad* en 2008, mais, presque vingt ans après, la situation n'a pas évolué. En 2021 l'agence des Nations Unies pour les réfugiés compte plus de 2 500 personnes mortes ou disparues en mer, en moins d'un an. Et en 2022, avec la guerre d'Ukraine, la pièce se répète tragiquement et les chiffres des émigrés montent d'une vitesse impensable.

En conséquence, le tragique de notre époque n'est pas le tragique de la grandeur, mais du sordide et de l'abject. La catharsis ne viendra que si les spectateurs de cette tragédie arrêtent d'être simplement des spectateurs, des complices passifs de « ce monstrueux [de] nouveau type »[53], pour prendre conscience du fait que c'est une honte pour le genre humain, pour l'homme contemporain qui se croit civilisé. Celui-ci doit se réveiller, réfléchir et reconsidérer le sens de l'humanité, repenser les valeurs humaines et redécouvrir sa nature d'homme. C'est, également, le sens de la phrase de Giraudoux, que Schmitt a utilisé comme exergue de son livre : « il n'y a d'étranger que ce qui n'est pas humain », phrase qui

[49] *Ibid.*

[50] *Ibid.*, p. 239.

[51] Isabelle Simões Marques, « *Ulysse from Bagdad* d'Éric-Emmanuel Schmitt ou l'épopée d'un clandestin », dans Ana Clara Santos et José Domingues de Almeida (dir.), *L'Étranger tel qu'il (s') écrit*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2014, p. 40.

[52] Éric-Emmanuel Schmitt, *Ulysse from Bagdad*, *op. cit.*, p. 219.

[53] Peter Sloterdijk, *op. cit.*, p. 205.

trouve son écho dans les paroles de Saad, lorsqu'il affirme : « Un véritable humaniste ne reconnaît pas les frontières »[54].

Si l'art est une façon de voir et de représenter le monde, si l'art en général et pas seulement le théâtre a un but cathartique, comme nous le croyons, l'artiste, l'écrivain se doit d'« éveiller le sens de l'humain »[55]. Il a comme devoir de tendre un miroir au monde qui puisse le refléter dans sa totalité, dans sa violence et sa monstruosité, dans sa non-humanité même, et par là aider le monde à se repenser, à se corriger, à devenir meilleur, à ne pas céder au côté noir de l'être. « Je suis l'homme qui fournit un regard, pas les solutions. Et je demeure pourtant convaincu que mon regard aidera à les trouver », avoue Schmitt, pour ajouter : « en écrivant un roman, […] je crée du lien, je remets de l'humanité, je refonde la possibilité d'une vision humaniste »[56].

En bon dramaturge qu'il est, Schmitt met en scène dans son roman la violence et l'horreur de la vie, pour assumer la fonction que l'art devrait toujours accomplir, à savoir devenir cette expérience partagée, où l'homme se voit dans le miroir de sa propre vie. L'art et la littérature ne peuvent pas se mettre du côté d'Adorno, qui avait affirmé qu'« écrire un poème après Auschwitz est barbare »[57]. Ils doivent plutôt faire face à la négativité des circonstances contemporaines, en forgeant une nouvelle éthique et même une nouvelle politique. Cela est possible, si l'on croit qu'« une fiction [peut] déplacer les lignes, contribuer à rendre le monde meilleur »[58]. Schmitt y croit, car il en a eu l'expérience. En effet, le président permanent du Conseil européen, Herman Van Rompuy, lorsqu'il était Premier ministre de Belgique, « avait dû réformer le droit d'asile et le traitement des étrangers. Son projet était verrouillé quand il avait découvert *Ulysse from Bagdad* ; sa lecture l'avait incité à refondre le texte et à y introduire le maximum d'humanité »[59]. C'est dans ce sens que notre auteur soutient qu'« il ne faut jamais cesser d'espérer et de lutter. Se résigner, c'est non seulement consentir au mal, mais accepter l'idée que le mal se propage, que ce sera pire demain, et pire le surlendemain… Le pessimiste oisif se rend complice du mal. L'optimiste actif s'engage et tente de changer le monde pour l'améliorer »[60].

---

[54] *Ibid.*, p. 244.

[55] Voir Catherine Naugrette, *op. cit.*, p. 142.

[56] Éric-Emmanuel Schmitt, *Journal d'écriture. Journal d'avant, journal d'après …*, dans *Id.*, *Ulysse from Bagdad, op. cit.*, p. 296.

[57] Cité par Giorgio Agamben, *Le Langage et la mort. Un séminaire sur le lieu de la négativité*, trad. Marilène Raiola, Paris, Christian Bourgois, 1997, p. 26.

[58] Éric-Emmanuel Schmitt, *Plus tard, je serai un enfant, op. cit.*, p. 125.

[59] *Ibid.* Cet épisode est relaté avec plus de détails dans le *Journal d'écriture, op. cit.*, p. 296-299.

[60] Laurence Sudret, art. cit.

Par ailleurs, le choix de « l'optimisme actif » semble avoir indiqué à Schmitt le double nom de son personnage. Si Saad-triste reflète l'identité de l'homme en proie au mal dominant et à l'atrocité du monde inhumain de cette époque post-moderne, Saad-espoir montre la voie positive de la lutte contre le mal, de la résistance face à l'horreur. Le sens de l'humain s'identifie ainsi à l'espoir, d'autant plus que c'est justement ce mot-nom qui clôt le texte : « Je regardai la verrue ultime, celle qui résistait à tout, et, en soufflant sur elle, je prononçai enfin son nom, ce nom qui était le mien et me définissait, je la nommai : "Espoir" »[61].

Il est, dès lors, évident que l'œuvre de Schmitt, *Ulysse from Bagdad*, transgresse les limites intertextuelles d'une pure transposition du texte homérique à notre époque, pour illustrer le tragique moderne et contemporain. Le héros s'avère être un anti-héros au sens de l'épopée homérique et de la tragédie ancienne, pour s'inscrire désormais à la liste des héros du « drame-de-l'homme ». En même temps, le texte se présente comme une tentative et un appel de l'auteur à réfléchir sur la notion de l'identité humaine, à retrouver ce qui fait de l'homme un véritable être humain et à reconstruire une communauté, fondée sur les principes de fraternité, d'hospitalité et d'humanité.

Maria Litsardaki
(Université Aristote de Thessalonique,
Université Ouverte de Grèce)

[61] Éric-Emmanuel Schmitt, *Ulysse from Bagdad*, *op. cit.*, p. 267.

RILUNE – Revue des littératures européennes
“Littérature classique et littérature européenne : influence, réception, métamorphose”

N° 19, 2025

Patrick Werly
(Université de Strasbourg)

Écriture romanesque et reprise du mythe antique dans *Perséphone 2014* de Gwenaëlle Aubry

Pour citer cet article

Patrick Werly, « Écriture romanesque et reprise du mythe antique dans *Perséphone 2014* de Gwenaëlle Aubry », dans *RILUNE – Revue des littératures européennes*, n°19, *Littérature classique et littérature européenne : influence, réception, métamorphose* (José Pedro Serra et Bruna Conconi, dir.), 2025, p. 69-82 (*version en ligne*, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR Deux romans de Gwenaëlle Aubry reprennent, chacun à leur façon, le mythe grec de Perséphone : *Le Diable détacheur* et *Perséphone 2014*. L'épisode antique du rapt de la jeune fille par Hadès aide à dire une rencontre amoureuse et sexuelle dont l'intensité rend difficile le retour à la vie ordinaire. Dans chaque livre, le mythe permet à l'autrice d'aborder une expérience qui ne relève pas de la sociologie mais n'est pas unique et se répète dans le temps, au moins depuis l'Antiquité grecque. Le mythe aide à reprendre l'événement, à le comprendre, à montrer qu'il a été vécu par d'autres, qu'il est barbare certes, loin des belles formes de la civilisation, mais qu'il n'en est pas moins partageable, digne d'entrer dans la parole, de se faire parole commune.

Mots-clés : Gwenaëlle Aubry, Perséphone, Éleusis, mystères, mystique.

EN In her two novels, *Le Diable détacheur* and *Perséphone 2014*, Gwenaëlle Aubry returns to the Greek myth of Persephone, each time in a very different way. The ancient myth of the abduction of the girl by Hades is used by the author to tell a sexual relationship so intense that it makes difficult to return to ordinary life. In each novel, the myth helps the author to approach an experience that is not unique but that escapes the means of sociology, to tell once more what has been known since early Greek antiquity. Myth helps to understand the event, to show that it has been lived by others, that it is barbaric indeed and far from the beautiful forms of civilization, but that it is nonetheless shareable and worth of entering common understanding.

Keywords : Gwenaëlle Aubry, Persephone, Eleusis, Mysteries, Mysticism.

Patrick Werly

Écriture romanesque et reprise du mythe antique dans *Perséphone 2014* de Gwenaëlle Aubry

Comment dire ce qui s'éprouve et se vit en retrait du langage ? Et faut-il le dire ? Quel besoin y a-t-il de retourner au langage commun lorsqu'un événement a ouvert la porte qui menait à une vie plus intense ? Questions que se sont posées de nombreux mystiques et de nombreux poètes. Garder le silence est une réponse qui s'est proposée très tôt, dès les mystères d'Éleusis, dont il était interdit, sous peine de mort, de révéler le contenu. Détruire le langage ordinaire a été une réponse plus tardive, celle d'Antonin Artaud ou de Marguerite Duras, parmi d'autres, qui ne manquaient pas de raisons de se défaire des formes héritées et figées dans le temps.

Gwenaëlle Aubry a proposé plus récemment une autre réponse, qui ne contredit pas, du reste, l'intérêt d'Artaud pour les mythes : chercher dans le détour de la tradition grecque antique un récit capable de nous parler de la présence la plus intense, telle qu'elle peut être vécue aujourd'hui. C'est paradoxalement à la lointaine Antiquité que remonte le chemin qu'elle a choisi pour court-circuiter tous les discours qui feraient obstacle à l'épreuve d'amour intense qu'elle cherche à dire. Gwenaëlle Aubry est une romancière française contemporaine, née en 1971, docteure en philosophie après avoir soutenu une thèse sur le concept de puissance d'Aristote à Leibniz ; spécialiste de Plotin, elle mène de front une carrière d'universitaire et d'écrivaine. Je m'intéresserai, pour commencer, à son premier roman, *Le Diable détacheur*, publié en 1999[1]. D'autres ont suivi, comme *L'Isolement* (2002, sur Florence Rey en prison), *Personne* (2009), *Partages* (2012) ou *Perséphone 2014* (2016), qui sera l'objet principal de mon étude[2].

[1] Gwenaëlle Aubry, *Le Diable détacheur*, Arles, Actes Sud, 1999.
[2] Gwenaëlle Aubry, *Perséphone 2014*, Paris, Mercure de France, 2016.

Le Diable détacheur et *Perséphone 2014*, qui se présentent tous deux comme des romans, racontent la même histoire mais de façon différente. Le premier met en scène l'amour de deux personnages contemporains, Ariane et Luc, qui vivent dans une intrigue de fiction ce que l'autrice a vécu à dix-huit ans. Le second, *Perséphone 2014*, reprend la même histoire à partir du mythe de Perséphone, en se dégageant de toute intrigue linéaire. Il ne s'agit pas seulement de la réécriture d'un mythe mais plus précisément d'un récit dont la narratrice nous dit qu'elle a fait l'expérience de ce que raconte le mythe : le rapt, le ravissement mortel (en un sens qui est aussi celui du *Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras, citée dans le texte), la fascination pour la mort. Le récit se repose donc sur le mythe antique et sur le rite pour penser un événement que l'autrice a vécu, qu'elle a déjà tenté de comprendre en le racontant dans un premier roman, sans y réussir complètement, ce qui l'a conduite à reprendre la question à partir du mythe antique. Notons que l'autrice est une importante historienne de la philosophie grecque, ce qui suggère que ni la philosophie ni un premier roman n'ont réussi à tenir à distance une hantise que le mythe de Perséphone aura permis de mieux comprendre. Dans un entretien accordé à Adèle Van Reeth, elle dit qu'elle a mis de côté pour ce récit ce qu'elle savait en tant que philosophe : Schelling et la *Philosophie de la Révélation*, le néoplatonisme ou Nietzsche, et qu'il s'agit plutôt d'une incorporation du mythe que de son interprétation académique[3]. Le propos de cet article sera de présenter les deux livres en question, en regard des mystères qui y sont évoqués, afin d'interroger les raisons du recours à ce mythe antique.

1. *Le Diable détacheur*

La narratrice de ce roman, Ariane, raconte un moment récent de sa vie passée, où, en 1989, jeune fille parisienne de dix-huit ans, elle a pris son indépendance, s'est installée dans une chambre de bonne, place des Abbesses à Montmartre, et a découvert sa liberté. Elle errait au hasard dans les rues, espérant une rencontre, un événement qu'elle n'aurait su nommer – jusqu'à ce que, lors d'une fête, elle retrouve Luc, un ami de la famille, plus âgé qu'elle, et comprenne aussitôt qu'elle était saisie,

[3] Voir « Actualité philosophique : *Perséphone 2014* et *Lazare mon amour* : Sylvia Plath par Gwenaëlle Aubry », *Les Chemins de la philosophie*, émission radiophonique de France Culture, 15 janvier 2016, https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/actualite-philosophique-persephone-2014-et-lazare-mon-amour-sylvia-plath-par-gwenaelle-aubry-1090463. [dernière consultation : 03/06/2025]

« raptée », pour reprendre son mot. Le désir était réciproque, d'une même violence : « j'étais une barbare », écrit-elle.

À propos de l'une de leurs premières rencontres, alors que Luc lui raconte qu'il vient de déménager et de quitter sa femme, la narratrice écrit : « Ces confidences m'éloignaient, comptines d'adultes, trop banales pour que j'y croie. Tant pis pour lui s'il avait envie de se faire peur avec ça. C'étaient des histoires de vieux, de déjà fané, de déjà abîmé »[4]. Se fait jour ici une lucidité propre à l'adolescence : la jeune narratrice voit que l'homme est en deçà de ce qu'il est en puissance et en deçà de ce qu'elle désire. Elle est donc la mémoire de son possible à lui, dont elle incarne la promesse : le futur de Luc réside dans la mémoire d'Ariane, qui peut en témoigner, et cet intérêt pour une puissance entraperçue n'est peut-être pas sans rapport avec le travail de la philosophe Gwenaëlle Aubry sur la puissance dans la pensée d'Aristote. Ariane reste seule à en avoir conscience pour l'homme aimé car il est en train d'oublier ce qu'il peut être, au profit de peurs mesquines, de problèmes qui n'en sont pas. Tout le projet de Gwenaëlle Aubry me semble résider dans cette notation : elle a discerné à dix-huit ans un autre possible dans les relations entre les êtres, un amour plus grand, qui implique la perte ou l'oubli non plus de l'essentiel, comme dans la vie courante, mais, au contraire, des questions superficielles qui occupent presque toute la conscience dans nos vies.

Cette conscience, dite par une narratrice qui raconte son histoire, sera nommée plus tard du nom de Perséphone, un nom qui n'apparaît qu'une fois, à la fin du roman, mais à une place qui y était préparée dès le début. Et ce qui amène ce nom est la question du mysticisme, lorsqu'Ariane a décidé de quitter le monde pour se donner entière à cet homme, malgré sa conscience qu'il y a un risque de tout perdre s'il l'abandonne[5]. Elle a alors l'idée qu'ils cherchent quelque chose au-delà d'eux-mêmes et parle de « l'autre état »[6] pour nommer ces heures intenses qui se distinguent des heures ternes de la vie. « L'autre état » désigne pour elle plus particulièrement la perte de conscience cherchée dans le sexe[7] ; or cette expression est aussi celle qu'emploie Robert Musil dans *L'Homme sans qualités*, dans la traduction de Philippe Jaccottet, pour parler de ce que cherchaient, hors du monde, Ulrich et sa sœur Agathe[8]. Ariane et Luc,

---

[4] Gwenaëlle Aubry, *Le Diable détacheur*, *op. cit.*, p. 18.

[5] *Ibid.*, p. 38.

[6] *Ibid.*, p. 39.

[7] *Ibid.*, p. 52.

[8] Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, trad. Philippe Jaccottet, nouvelle éd., Paris, Seuil, 2004. Dans le prolongement de cette traduction, dont la première édition date de 1956, Philippe Jaccottet est revenu à plusieurs reprises sur cet « autre état », en particulier dans « À partir du rêve de Musil », dans *Éléments d'un songe* [1961], repris dans *Œuvres*, éd. José-Flore Tappy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 259-277. Comme l'écrit Jean-Marc Sourdillon

eux, vivent leur amour avec une telle intensité qu'après un séjour sur l'île d'Aran, à l'extrémité de l'Europe donc, ils se disent tous deux qu'ils mourraient désormais sans regret. Or, c'est à partir de ce point extrême qu'écrit Gwenaëlle Aubry et la question qui se pose à elle est : comment revenir à la vie ordinaire, celle de tous, après avoir vécu de tels moments ? Elle fait dire un peu plus loin à sa narratrice : « J'avais dix-huit ans, et je ne me voyais d'autre avenir que la commémoration de ce passé. Ma demande essentielle avait été comblée »[9]. Et c'est dans ce souvenir qu'elle se met à lire les mystiques : « Je reconnaissais chez eux le culte de l'instant fondateur, et d'un instant désigné comme tel en vertu de sa seule intensité »[10].

La question est doublement celle du retour, à la vie commune et à la parole, puisque la réalité atteinte par la mystique, comme par les mystères, est au-delà des catégories du langage (on sait que « mystique » et « mystère » ont leur racine dans le verbe grec *muô*, « se fermer, se taire, faire silence », qu'on retrouve aussi dans « myope »). Les moments intenses dans l'amour d'Ariane et de Luc sont suivis de chutes, qui confrontent la jeune femme à la nécessité de revenir vers le monde des autres. Et l'écriture est une exploration des voies qui permettraient ce retour. Le mythe de Perséphone en sera une.

Car ce que vit le personnage féminin est une forme d'initiation ; après leur séparation, elle écrit : « C'est en m'oubliant que j'avais vécu, cette année, avec la plus grande intensité. Cet amour-propre sacrifié l'était par amour de mon meilleur moi ; de celui-ci, Luc était la clef »[11]. Aimer lui a donc révélé un autre moi, jusqu'alors masqué par le moi superficiel, l'a initiée à un moi « meilleur », à la réalité la plus intense, incompréhensible aux non-initiés. Mais contrairement aux initiés d'Éleusis, Ariane sort triste et anéantie de ces mystères qu'elle a vécus, incapable de poursuivre une vie ordinaire. Même si Luc confond cette initiation avec un vague ésotérisme et l'enrobe de doctrines superficielles, discours de pacotille d'un homme qui a été philosophe en 1968 avant de devenir publicitaire comme beaucoup de ses amis, elle est si réelle pour Ariane que, dans le dernier quart du livre, elle se sent pour la première fois plus forte que lui : « Il fallait lui rappeler qu'un autre en lui demandait à être que le vieil enfant, le mauvais prêtre »[12]. Jusqu'au bout elle reste donc sa conscience

dans sa notice pour ce livre, Jaccottet réfléchit sur l'utopie rêvée par Musil, « une façon pour le personnage, privé de la plénitude expérimentée dans "l'autre état", de s'adapter à son exil ». *Ibid.*, p. 1400. Ce retour de « l'autre état », à la croisée de l'amour et de la mystique, est bien ce qui motive l'écriture de Gwenaëlle Aubry.

[9] Gwenaëlle Aubry, *Le Diable détacheur*, *op. cit.*, p. 65.

[10] *Ibid.*, p. 67.

[11] *Ibid.*, p. 147.

[12] *Ibid.*, p. 149.

morale, la mémoire de ce qui ne demeure en lui qu'en puissance. Et c'est pour évoquer cette difficulté à vivre hors des moments de grande intensité que la narratrice fait allusion pour la première fois à Éleusis : « Les Grands Mystères étaient venus en premier. Seuls les petits restaient à pénétrer : le sexe sans amour, dépouillé du sacré »[13]. C'est aussi dans ces périodes de retombée que Luc offre à Ariane un dessin, portrait d'elle intitulé « Quelques fragments d'un songe de Perséphone », enfin nommée dans le roman[14].

2. Les mystères d'Éleusis

Quelques mots pour comprendre l'enjeu de ces mystères dans le roman. L'initiation offerte par les mystères d'Éleusis était toujours individuelle, même si de très nombreux initiés pouvaient être présents chaque année, la grande salle du Telesterion pouvant en contenir jusqu'à trois mille. Elle était ouverte à tous : femmes, enfants, esclaves, étrangers, pourvu qu'ils n'aient pas été souillés par un crime et comprennent le grec (car les formules grecques prononcées par les prêtres permettaient seules de comprendre le rite ; des témoignages montrent que les gestes sans les paroles restaient incompréhensibles). L'initiation, qui durait plusieurs jours, avait lieu chaque année en deux temps distincts, celui des Petits Mystères au printemps et celui des Grands Mystères, à l'automne. Au cours de ces derniers, un premier temps de préparation permettait de se purifier, par le jeûne et le bain rituel dans la mer, puis avait lieu une première initiation. Tous ces actes étaient publics et la procession qui menait à Éleusis était même suivie par une foule importante, mais l'initiation majeure des Grands Mystères était secrète : les initiés ou « mystes » (*mustai*) savaient qu'ils ne devaient rien révéler de ce qui leur serait montré et dit. Et le secret a été gardé puisqu'il est impossible aujourd'hui de savoir à quoi exactement ils étaient initiés. L'on sait toutefois que l'initiation majeure avait lieu la nuit, qu'elle consistait en *dromena* (« choses accomplies », probablement une procession, qui mimait peut-être l'attente de Déméter dans la nuit, sa recherche de sa fille perdue, Perséphone) ; puis en *legomena* (« choses dites » qui expliquaient le rituel, probablement des formules liturgiques) ; enfin en *deiknumena* (« choses montrées », sans que l'on sache lesquelles, même si certains parlent d'un épi de blé). Les initiés repartaient libres : ils n'étaient tenus à aucun retour au temple d'Éleusis, ne faisaient partie d'aucune secte et

[13] *Ibid.*, p. 168.
[14] *Ibid.*, p. 168-169.

retournaient à leur vie quotidienne, plus heureux, plus confiants, car le mystère provoquait à la fois terreur et joie. Au bout du parcours, l'initié était assuré de connaître la félicité, dans cette vie et selon certains après la mort, car il est probable que la vision concernait la vie après la mort, la façon de vivre heureux dans l'Hadès, et que le cycle de la vie et de la mort était comparé au cycle de la plante.

Le rite était en effet lié au mythe grec de la culture des céréales, révélée aux mortels par Déméter dans la plaine d'Éleusis, l'une des plus riches de Grèce, et de là répandue dans le monde entier. Perséphone, fille de Déméter et de Zeus, avait été enlevée par Hadès aux Enfers ; au moment de la disparition de sa fille, Déméter avait cessé de veiller sur l'agriculture pour partir à sa recherche et la terre s'était désertifiée. Bien accueillie à Éleusis pendant son errance, elle y a fondé plus tard un rituel. Et l'accord arrangé avec Hadès lui rendra Perséphone une partie de l'année : chaque hiver, en effet, celle-ci retourne chez Hadès et revient sur terre au printemps (selon les versions du mythe, la séparation dure un tiers ou la moitié de l'année). Il y a bien sûr un lien, au moins à l'origine, entre le retour de Perséphone, sa renaissance en quelque sorte, et les rites agraires, qui célèbrent la mort de la plante, le sommeil de la graine puis sa germination. Et le rituel d'Éleusis, qui aboutissait, au bout de la nuit, à une renaissance, était lié symboliquement à ce rite, même si l'origine agraire des mystères d'Éleusis n'est pas acceptée par tous les historiens[15].

3. *Perséphone 2014*

En 2013-2014, Gwenaëlle Aubry est revenue à cette histoire pour la reprendre sous une autre forme, celle du roman *Perséphone 2014*. Le titre pose une question : sous quelle forme Perséphone peut-elle être présente en 2014, sous quelle forme son mythe peut-il encore être raconté

[15] Les ouvrages sont nombreux sur ces mystères. Une bonne synthèse est celle de Walter Burkert, *Les Cultes à mystères dans l'antiquité*, trad. Alain-Philippe Segonds, Paris, Les Belles Lettres, 2003 ; voir aussi les articles de l'encyclopédie *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, hrsg. von Hubert Cancik und Helmuth Schneider, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1996-2003 : « epopteia », t. 4 (1998) ; « Mysteria », « Mysterien » et « myesis », t. 8 (2000). Enfin, parmi les études les plus importantes : Raffaele Pettazzoni, *I Misteri. Saggio di una teoria storico-religiosa* [1924], Cosenza, Edizioni Lionello Giordano, 2009, p. 48-54 ; Georges Méautis, *Les Mystères d'Éleusis*, Neuchâtel, La Baconnière, 1934 ; George E. Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, Princeton, Princeton University Press, 1961 ; Dario Sabbatucci, *Essai sur le mysticisme grec* [1965], Paris, Flammarion, 1982, chapitre IV ; Karl Kerényi, *Eleusis. Archetypal Image of Mother and Daughter* [1962], trad. Ralph Mannheim, Princeton, Princeton University Press, 1967 ; Carl Gustav Jung et Charles Kerényi, *Introduction à l'essence de la mythologie. L'enfant divin, la jeune fille divine* [1941], trad. Henri E. Del Medico, Paris, Payot, 1953 ; Giorgio Agamben et Monica Ferrando, *La ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore*, Milano, Electa, 2010.

aujourd'hui ? Je prendrai le terme « mythe » au sens que lui donnent les anthropologues, celui de récit ou de discours formulé dans les sociétés grecques anciennes ou celles qui ne connaissent pas l'écriture ni la rationalité qu'elle autorise, et dans lesquelles le mythe rassemble le mémorable, transmis oralement de génération en génération pour que le monde garde sa forme et son bel ordonnancement. Le mythe littéraire est une lointaine transformation de ces récits-discours oraux à jamais perdus et dont les sociétés modernes ne connaissent pas d'équivalent. L'une des deux épigraphes du livre est une citation de Yeats à propos du mythe, qui lui donne encore un autre sens : « J'ai souvent eu l'idée qu'il existe pour chaque homme un mythe qui, si nous le connaissions, nous permettrait de comprendre tout ce qu'il a fait et pensé »[16]. On comprend donc que le mythe va être ici un moyen de connaissance de soi, une exploration de ce qui était resté énigmatique : Gwenaëlle Aubry écrit en cherchant une clé dans les récits antiques ou en essayant de faire jouer son écriture dans des serrures antiques, les soustrayant ainsi à leur silence.

Il faut décrire rapidement la structure de ce livre. Il commence par une citation entre guillemets de l'article « Perséphone » d'un dictionnaire, dont la référence ne nous est pas donnée[17] ; à la fin du livre, une série de noms propres de personnes est précédée de la mention « On trouve dans ce texte des traces de », mais rien n'y renseigne sur ce dictionnaire[18]. L'ensemble que constitue le livre est ensuite construit par sections. La première n'a pas de titre[19] : nous y lisons une série de fragments, sans majuscules et presque sans ponctuation, remplacée par des passages à la ligne, si bien que ces fragments se présentent comme des vers et que cette ouverture évoque au lecteur une impossibilité de dire dans la prose ordinaire ce que ce livre tente de transmettre. Ces fragments commencent d'ailleurs par poser la difficulté à dire : « ça n'a rien à voir avec vous, ça parle une langue où manquent les lettres pour vous épeler / ça ne vous appartient pas, c'est une histoire que tout le monde connaît »[20]. En somme, il ne s'agit pas d'une parole mythique mais d'une parole poétique pour essayer de dire ce que serait un mythe aujourd'hui : « une histoire que tout le monde connaît », dite dans une langue impersonnelle mais simple et parfois proche de l'oralité. Ces fragments sont adressés à un « vous », conjugué au féminin et qui peut donc renvoyer à soi-même : « ça vous a saisie, ça vous a étreinte, ça vous a raptée »[21], un « vous » à qui il

[16] Gwenaëlle Aubry, *Perséphone 2014*, *op. cit.*, p. 7.
[17] *Ibid.*, p. 9.
[18] *Ibid.*, p. 117.
[19] *Ibid.*, p. 11-14.
[20] *Ibid.*, p. 11.
[21] *Ibid.*, p. 12.

est rappelé qu'il y a une origine violente et difficile à dire, quelque chose qui dépasse la personne mais qui la concerne au plus près, qui est pour elle « *le lieu le plus vrai* ». Et le récit qui suit va donc aider à dire ce lieu d'origine, à lui donner une forme narrative, quelque chose comme un *muthos*.

Suit une série de dix chapitres imprimés en romain et portant chacun un titre, numérotés de 0 à 9 : « 0. Mythomanie » ; « Ruine 1 (1989) » ; « 1. Korè (Théorie de la jeune fille) » ; « Ruine 2 (1990) » ; 2. Narcisse » ; « 3. Rapt » ; « Ruine 3 (1989-1994) » ; « 4. L'Antiterre (Enfer, saison 1) » ; « Ruine 4 (1990-1995) » ; « 5. Tentative de retour » (après une page noire) ; « 6. Banlieue (Enfer, saison 2) » ; « Ruine 5 (1995) » ; « 7. Anna Perenna » ; « 8. Baubô » ; « 9. Éleusis » (après une page blanche). On le voit, entre ces chapitres s'insèrent cinq sections intitulées « Ruines », numérotées de 1 à 5 et datées d'un ou plusieurs millésimes, pages imprimées en italiques et qui intercalent au sein du récit des textes anciens, datant de la période où a été vécu cet amour et où ont été faites de premières tentatives de récit. Il n'y a pas de table des matières, rien qui puisse être rassemblé à la surface d'une table, probablement, tant l'exploration est abyssale.

Il serait fastidieux de rendre compte de chaque chapitre et je me contenterai de relever quelques éléments qui intéressent la réécriture du mythe. Dans le premier chapitre (« 0. Mythomanie »), le lien à Perséphone est dit dès la première phrase : « Je suis entrée dans le mythe par un homme, Perséphone, m'a-t-il dit, je la connais bien, je te la présenterai »[22] ; elle y entre donc par la parole, par les mots de l'homme aimé. Et elle décrit ensuite le dessin offert par cet homme, dont il avait été question déjà dans *Le Diable détacheur*, si bien que la continuité entre les deux récits est établie pour le lecteur. Ce dessin intitulé « Quelques brefs instants d'un songe de Perséphone » est cette fois qualifié d'emblée de « kitsch », « mais directement prélevé au fusain sur son cerveau » « et à travers lui clairement découpé sur le songe collectif, obsédant et barbare auquel il a, comme moi, donné ce nom »[23].

En somme, ce nom de déesse sert aux amants à nommer un « songe collectif », quelque chose comme ce qu'on appelle aujourd'hui un mythe, non pas tant au sens de modèle collectif de vie sociale qu'au sens où il témoigne d'une vie barbare, rejetée par la civilisation mais nourrissant ce songe collectivement partagé. Voilà quel rôle vont jouer le nom ancien de Perséphone et les récits qui lui sont attachés, qui ne seront repris que par fragments, au gré du rêve et dans la mesure où ils éclairent ce moment de

[22] *Ibid.*, p. 15.
[23] *Ibid.*, p. 16.

l'existence. Même si ce roman dit une initiation, il n'est pas une allégorie, dont le sens figuré serait le mythe initiatique antique. Gwenaëlle Aubry a privilégié dans le mythe ce qui éclaire leurs rencontres sexuelles et en a exclu ce qui avait pour elle perdu de son sens, toute la symbolique agraire en particulier.

Dans ce premier chapitre, la narratrice raconte comment elle est entrée dans le mythe, n'a cessé de tenter de le réécrire, puis en est sortie, n'en gardant que la trace. Suit la première « ruine » du livre, « Ruine 1 (1989) », un texte écrit l'année-même où elle vivait cet amour, à dix-huit ans, et qui commence ainsi, à la première personne : « Je suis celle, ô mortels, dont vous n'osez prononcer le nom »[24]. Il s'agit d'un avertissement de la jeune femme barbare, qui nous dit que ce nom est réservé à la nuit, au rêve, au cauchemar, et qui évoque la question du silence lié au rituel d'Éleusis. Et il faut souligner que réécrire ce mythe pour comprendre son présent n'est pas réécrire n'importe quel mythe antique car il a ceci de paradoxal qu'il ne peut se dire, ou plutôt (puisqu'il peut se dire partiellement, sinon on ne saurait parler de mythe) que lui est attaché un mystère plongé dans le silence et la nuit, qui ne peut se dire, qui peut seulement être vécu et dont on devine qu'il change la vie.

Le chapitre premier, intitulé « 1. Korè (Théorie de la jeune fille) » commence à la deuxième personne du singulier : « Tu as dix-huit ans, tu te crois immortelle (et tu as raison puisque c'est encore toi qui dis je à travers moi) »[25]. Ce « tu » auquel s'adresse un « je » apparaît donc clairement comme une dimension passée du sujet de l'énonciation. Et une grande part du récit se présente ainsi comme un dialogue « intérieur » (si ce mot a encore un sens dans une perspective mystique), comme un dialogue avec soi.

Il est question dans cette histoire de la jeune fille de ses errances, de son désir de ce qu'elle ne saurait nommer, des livres qu'elle lit, des disques qu'elle écoute, et ce chapitre, comme les suivants, est traversé par des apparitions éphémères, David Bowie, Radiohead, André Breton, Sofia Coppola, Sugarhill Gang, Kierkegaard, Iggy Pop, dans le joyeux désordre des découvertes de la jeunesse, que l'instance narrative considère avec un peu plus de distance, comme le montre cette parenthèse :

> (Je pourrais rire de toi […]. Tu ne m'inspires pas de tendresse, ce n'est pas toi que j'aime, pas à toi que je suis fidèle : c'est à tout ce qui t'a mise hors de toi, à ce qui t'a saisie, à ce qui t'a raptée, laissée muette et pantelante, sans

[24] *Ibid.*, p. 19.
[25] *Ibid.*, p. 22.

réponse au *Qui suis-je ?*, sans nom à déclarer, car c'est dans cette défaillance-là qu'est encore pour moi et sera à jamais la clef du *Qui vive ?*)[26]

Ce que le « je » cherche dans le « tu », c'est donc ce qui les excède toutes deux, ce qui déborde toute identité, dans un mouvement mystique. Les questions « qui suis-je » et « qui vive » sont des échos de *Nadja* d'André Breton, si bien que l'histoire est en quelque sorte celle de Nadja enfin racontée par elle-même. Breton commence en effet sa narration par la question « Qui suis-je ? » pour prendre les choses de haut, sachant qu'il ne sera jamais un romancier, comme Aragon pouvait l'être[27]. Et il y répond en cherchant qui il hante, aux deux sens du verbe, de sorte que la réponse dépend d'autrui. Si Breton ne voyait dans la question qu'un simple détour, Gwenaëlle Aubry ne cherche pas plus que lui à savoir qui elle est ; elle aussi ne peut s'atteindre que dans l'excès, hors de soi, en passant par autrui.

Elle évoque dans ce chapitre des moments de sa vie où elle est à la recherche de rites, par exemple la période où elle passe ses nuits dans Paris avec un groupe de graffeurs, qui taguent les murs de la capitale. Mais elle voit très vite que ces rites ne lui offrent pas l'excès qu'elle cherche, qu'ils n'offrent que d'autres formes de socialité : « Tu cherches un autre rite, qui reste à instituer, un rite qui brise le cercle, le cycle, tu cherches un rite de désintégration »[28]. Qu'est-ce qu'un rite de désintégration, sinon le contraire d'un rite de passage, puisqu'on sait que les rites de passage, dans la plupart des sociétés, soustraient d'abord les jeunes gens ou jeunes filles à leur groupe, leur font vivre une période éprouvante dans une marginalité dangereuse, avant de les réintégrer à leur société, nantis désormais d'un savoir qui leur permettra de vivre leur vie d'adulte ? Or, ce que la narratrice attendait du rite n'était pas son intégration au groupe mais une désintégration beaucoup plus sauvage ; elle cite d'ailleurs *Walk on the wild side*, la chanson de Lou Reed, dans cette page.

Ici aussi, le choix du mythe antique de Perséphone n'est pas anodin car si l'on suit l'interprétation des rituels mystériques de Dario Sabbattucci[29], les religions mystiques de la Grèce antique (orphiques, dionysiaques ou autres) étaient des rituels qui cherchaient par différentes voies à vivre un autre rapport au monde que celui qu'imposait le système majoritaire hésiodique, la « religion » officielle. Les mystères permettaient aux mortels de vivre un moment d'immortalité par l'extase mystique, dont ils ressortaient à jamais transformés – alors que l'un des

[26] *Ibid.*, p. 25.

[27] André Breton, *Nadja* [1928], deuxième éd. entièrement revue par l'auteur [1964], Paris, Gallimard, « Folio », 1972, p. 48-49 et p. 167-172 pour « Qui vive ? ».

[28] Gwenaëlle Aubry, *Perséphone 2014*, *op. cit.*, p. 28.

[29] Dario Sabbatucci, *Essai sur le mysticisme grec*, *op. cit.*

traits de la religion hésiodique était la séparation rigoureuse entre mortels et immortels. Ce partage du divin, c'est bien ce que cherche le « tu » ici, sans pouvoir encore le nommer.

Le chapitre intitulé « 2. Narcisse » raconte le moment du renversement, du basculement, du rapt, le moment où Korè dans sa prairie quitte la danse des jeunes filles et va cueillir un narcisse, geste qui ouvre la faille qui la précipite au Royaume des Morts. Elle dit la facilité avec laquelle les choses peuvent basculer : plus une surface est belle, lisse, pleine de couleur, plus elle risque de cacher le grouillement de la matière et de la mort. Plusieurs images disent dans sa mémoire ce basculement et l'une d'elles montre bien quelle perspective guide l'écriture de Gwenaëlle Aubry. Il s'agit d'une scène vécue à Gagnoa en Côte d'Ivoire, où elle a risqué d'être tuée par un homme qui la suivait avec un couteau[30]. Le récit de cette scène est suivi d'une adresse au « tu » qui a cueilli le narcisse, fasciné, et qui est devenu pierre, sombrant dans un autre monde. Ces pages disent combien la menace est fascinante et fait miroiter la promesse d'un accès à un autre monde. Elles montrent comment un événement vécu est interprété par le mythe de Korè, des Bacchantes, ou par des scènes d'ordre mystérique : le mythe permet de comprendre la passivité, la curiosité qui s'empare d'elle devant la menace de mort, de disparition, de glissement dans le néant.

La narratrice s'est approchée de loin du moment où l'existence du « tu » a basculé :

> tu as croisé le regard inévitable, celui qui te sidère, te met à terre, et finalement (tu sens naître cette envie, précise, sans nuances) va te tuer. Tu viens de faire la rencontre-catastrophe. C'est à une fête, c'est dans une rue, c'est dans un train (car ça recommencera, petite, tu m'entends, ça recommencera)[31].

Il apparaît nettement ici que ce « roman » raconte les choses sur un tout autre mode que *Le Diable détacheur*, qui racontait un événement unique, un ravissement fondateur pour le personnage. Ici, le croisement du nom mythique et de la date permet à l'autrice de généraliser ou au moins de raconter de façon itérative un événement, de dire une seule fois ce qui se répète et arrive à beaucoup, sinon à tous. Telle serait pour Gwenaëlle Aubry la fonction du mythe : dire le collectif et ce qui se répète dans les temps, au moins depuis l'Antiquité grecque – un peu comme si le récit était à l'infinitif, impersonnel et hors du temps. Le recours au mythe antique lui a permis de resituer parmi d'autres faits, d'autres fascinations, la rencontre avec l'homme aimé : moment central, certes, qui permettra

[30] Gwenaëlle Aubry, *Perséphone 2014*, *op. cit.*, p. 39-41.
[31] *Ibid.*, p. 42.

de donner le nom de Perséphone à cette histoire, mais que d'autres moments ont préparé et que d'autres suivront, comme le recul du temps lui permet désormais de le comprendre.

Le mythe pourrait aider à reprendre l'événement, à le comprendre, à montrer qu'il a été vécu par d'autres, qu'il est barbare certes, du côté de la matière brute (comme sur les toiles de Francis Bacon) et non des belles formes de la civilisation, mais qu'il n'en est pas moins partageable, digne d'entrer dans la parole, de se faire parole commune. Le mythe antique serait une forme hors du temps qui, dans le cas de Perséphone au moins, permet d'approcher une extase qui fait basculer hors du langage et risque de rendre difficile le retour à la vie ordinaire. Mais si Gwenaëlle Aubry est devenue écrivaine et philosophe, c'est qu'elle a su se détacher de cette fascination pour la faille et revenir à la parole, au langage commun, comme celles et ceux des mystiques qui ont été de grands poètes. Une page noire interrompt le récit, suivie d'un chapitre intitulé « 5. Tentative de retour ». Ce retour ne se fait pas d'une traite, il est traversé d'hésitations, de doutes, de demi-tours. Contemplant la pluie, elle commence par se proposer de revenir à la durée ordinaire, celle des moissons, du blé, de la mère et de la terre, c'est-à-dire de Déméter[32] ; puis apparaît la perspective de ne pas renoncer à tout :

> Mais tu te dis aussi que si tu parviens à transfuser dans tes petits gestes agiles le grand élan, l'instant dans la durée, si, sans trahir l'ivresse, tu en prolonges à jamais les effets, si tu tiens ce pari-là, lui aussi insensé : tendre le fil des jours de l'intensité maximale qui jadis le rompait, alors viendra ton double règne, celui qui ajuste, réconciliés, l'ici et le là-bas et sur l'un comme l'autre s'étend souverain, alors tu ressembleras trait pour trait à cette statue que j'aime de toi, ce double buste, ces deux visages accolés sous un unique crâne[33].

Il s'agit d'un moment de délibération que le « je » rappelle ici au « tu » et le double visage est aussi celui de l'allégorie antique de la Prudence, traduction latine de la *phronèsis* grecque, tournée des deux côtés, considérant les deux chemins[34]. Le pari ici est de réussir à ne pas être infidèle à ce qu'elle a été et a vécu. Ces deux visages, ces deux règnes figurent la double vie de Perséphone après le pacte – et le mythe permet à la narratrice de faire un choix au cours de cette difficile délibération. Ce

[32] *Ibid.*, p. 72-73.

[33] *Ibid.*, p. 73-74.

[34] Sur l'allégorie de la prudence, voir Erwin Panofksy, « *Signum triciput*. Un symbole cultuel hellénistique dans l'art de la Renaissance », dans *Id.*, *Hercule à la croisée des chemins et autres matériaux figuratifs de l'Antiquité dans l'art plus récent* [1930], trad. Danièle Cohn, Paris, Flammarion, 1999. Sur la *phronèsis* grecque, voir Pierre Aubenque, *La Prudence chez Aristote*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

problème qu'elle essaie de résoudre (comment revenir au monde sans perdre l'intensité de l'instant vécu dans l'outre-monde ?) est aussi celui que lègue la poésie moderne à notre présent, depuis qu'elle affronte la situation de devoir fonder une existence durable sur l'intensité, sur ce qui n'apparaît que de façon épiphanique mais dont une mémoire doit être conservée. Virginia Woolf s'est posé ces mêmes questions pour l'écriture romanesque.

Le tout dernier chapitre, « 9. Éleusis » (après une page blanche) est le récit d'un voyage en bus à Éleusis, désormais banlieue industrielle d'Athènes, sinistrée par la crise vécue par la Grèce à partir de 2008, puis une interrogation sur le silence gardé sur les Mystères. Des ruines, elle dit :

> C'est une trace pauvre, comme l'était peut-être le secret révélé – non pas petit, mais pauvre, oui, très partagé et pourtant éminent. Il faut bien un lieu, un socle, une vieille histoire folle où l'inscrire et en retrouver l'écho, une scène où le situer. Le sexe le figure mieux que l'épi de blé, il frappe de néant les épiphanies douces, les prairies solaires et l'ordinaire des saisons[35].

Ce choix du sexe plutôt que de l'épi de blé, symbole d'Éleusis, montre que la trajectoire temporelle se fait dans les deux sens : le mythe antique l'aide à comprendre son présent par un détour lointain mais le présent, en l'occurrence le sexe plutôt que le monde de la pastorale, l'aide et doit nous aider à mieux comprendre ce qu'étaient les mystères.

Conclusion

Gwenaëlle Aubry n'a pas écrit *Perséphone 2014* pour montrer l'actualité d'un mythe grec ancien, comme on l'a parfois fait pour Médée par exemple. Le mythe de Perséphone lui a d'abord servi à dire une vie construite sur des moments d'une telle intensité qu'il est difficile d'envisager une continuité entre ces moments extatiques et la grisaille de nos vies quotidiennes. L'écriture du livre est une écriture de survie, qui a permis de faire retour vers le monde qui est le nôtre. Dans un entretien radiophonique, Gwenaëlle Aubry a dit qu'écrire, à travers le corps, la voix et le souffle, c'était « se réapproprier les processus de la désappropriation »[36]. L'écriture est d'abord le moment d'une absence de soi, d'une fascination mais elle est ensuite le temps d'une ressaisie dans le travail du rythme et de la langue. Dans un autre entretien avec Anik Schuin, elle a dit que ce qui l'intéressait chez Plotin, chez les philosophes ou les mystiques n'était pas l'ascension mais le moment où l'on

[35] *Ibid.*, p. 114.
[36] Voir « Actualité philosophique : *Perséphone 2014* et *Lazare mon amour* », entretien cité.

descendait, la recherche d'un langage pour atterrir : « comment revenir ici après avoir été là-bas »[37]. Et elle ajoute que c'est la littérature qui permet ce retour et non la philosophie, grâce au travail sur la langue. Écrire, c'est pour elle rejoindre son rythme propre, une respiration première.

Elle a dû tâtonner pour trouver cette forme, jusqu'à découvrir que pour interroger un moment fondateur dans sa propre vie, l'autobiographie ne suffisait pas ni l'autofiction du *Diable détacheur*. La raison en est, me semble-t-il, que ce moment fondateur l'a dégagée de l'emprise du moi. L'adolescence de Gwenaëlle Aubry lui a découvert d'emblée la vanité du moi et l'espace fascinant de ce qui nous lie aux autres en deçà du moi. Elle a pris la véritable mesure de l'expérience qu'elle a vécue en la racontant en dialogue avec le mythe de Perséphone, qui agit comme une autoanalyse, en dégageant à l'intérieur des histoires dont elle est faite cette ligne narrative, qui la traverse et lui a permis de vivre ces moments si intenses. Comme toute forme proprement poétique, cependant, rien ne dit qu'elle puisse être définitive ni donner naissance à un genre littéraire et Gwenaëlle Aubry a bien dit qu'elle pourrait écrire un jour une Perséphone 2024 ou 2034[38].

Patrick Werly
(Université de Strasbourg)

[37] Anik Schuin et Gwenaëlle Aubry, « Gwenaëlle Aubry : Perséphone aujourd'hui », *Le Grand Entretien*, émission radiophonique de la Radio Télévision Suisse, 26 février 2016, https://www.rts.ch/audio-podcast/2016/audio/gwenaelle-aubry-persephone-aujourd-hui-25430271.html. [dernière consultation : 03/06/2025]

[38] Dans une présentation du roman publiée sur le site des éditions du Mercure de France et filmée le 29 décembre 2015, l'autrice présente son livre comme un point d'intersection entre une vie et un mythe, mais un point parmi d'autres, puisqu'il pourrait y en avoir un autre en 2024, 2034, etc., qui serait différent : « Gwenaëlle Aubry – *Perséphone 2014* », *Mercure de France*, https://www.mercuredefrance.fr/persephone-2014/9782715242258.

[dernière consultation : 03/05/2024]

RILUNE – Revue des littératures européennes
“Littérature classique et littérature européenne : influence, réception, métamorphose”

N° 19, 2025

Alessandro Zironi
(Università di Bologna)

Immaginare il Nord

Pour citer cet article

Alessandro Zironi, « Immaginare il Nord », dans *RILUNE – Revue des littératures européennes*, n° 19, *Littérature classique et littérature européenne : influence, réception, métamorphose*, (José Pedro Serra et Bruna Conconi, dir.), 2025, p. 83-98 (*version en ligne*, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR L'article retrace la formation et la diffusion de notre imaginaire de l'idée du Nord. Ainsi, il est perçu et représenté dans son opposition entre la lumière et l'obscurité, qui devient celle entre le bien et le mal. La fascination du Nord est liée à sa situation géomorphologique et atmosphérique, qui en fait un lieu primordial. C'est là que les peuples européens d'origine germanique partent à la recherche de leurs origines païennes. Le Nord, de lieu inconnu et inquiétant, devient alors l'emblème des racines culturelles. Dès l'époque préromantique, cette perception s'accompagne de deux autres : le Nord est un lieu de nature primitive ainsi que de pureté et de force morale. Tout cela conduira, notamment grâce à la littérature fantastique qui puise dans cet héritage, à la formation d'une vision stéréotypée de ce monde qui accompagne encore aujourd'hui une grande partie de la réception du Nord.

Mots-clés : Nord, littérature scandinave, réception du Nord, pays scandinaves, Islande.

EN The essay traces the emergence and diffusion of images associated with the idea of the North. It is thus perceived and represented in its opposition between light and darkness, which becomes the opposition between good and evil. The fascination of the North is linked to its geomorphological and weather situation, which makes it a primordial place. It is there that European peoples of Germanic descent go in search of their pagan origins. The North, therefore, went from being an unknown and disturbing place to a symbol of cultural roots. From the pre-Romantic period, this perception was accompanied by two others : the North was a place of primeval nature, as well as a of purity and moral strength. All of this, thanks in part to the fantasy literature that drew on this heritage, led to the formation of a stereotyped view of this world that still accompanies much of the reception of the North today.

Keywords : North, Scandinavian Literature, Reception of the North, Scandinavian Countries, Iceland.

ALESSANDRO ZIRONI

Immaginare il Nord

Ask where's the North ? at York, 't is on the Tweed ;
In Scotland at the Orcades ; and there,
At Greenland, Zembla, or the Lord knows where.
No creature owns it in the first degree,
But thinks his neighbour further gone than he[1].

Alexander Pope

Non sbaglia Peter Davidson ad aprire il suo saggio sull'idea di Nord con le parole del poeta britannico Alexander Pope (1688-1744)[2]. Come si comprende, il Nord si sposta sempre più in là man mano che si avanza di latitudine. Per chi vive in Northumbria il Nord è oltre il fiume Tweed, quindi in Scozia, ma per uno scozzese il Nord è ben oltre, nelle Orcadi o piuttosto, per gli abitanti di quell'arcipelago, il Nord deve essere collocato in Groenlandia, e così via. Le parole dello scrittore inglese fanno riflettere sulla mutevolezza del dato geografico quando esso si congiunge all'immaginario culturale. Il Nord, infatti, è uno di quei concetti indeterminabili, che, nell'immaginario letterario e, più in generale, culturale, non si presenta come monolitico ma assume caratteristiche diverse e risponde a differenti interpretazioni.

Se volessimo semplificare, nella cultura occidentale europea il Nord può essere collegato ai due non-colori : il bianco e il nero, in corrispondenza della contrapposizione fra luce e buio che popola il nostro immaginario rispetto a quei luoghi estremi. Si tratta di una rappresentazione binaria che talvolta si ritrova all'interno degli stessi testi. Un caso sicuramente emblematico è la fiaba *Sneedronningen* (*La regina delle nevi*) (1845) di Hans Christian Andersen (1805-1875). Quando la regina compare nella fiaba per rapire il piccolo Kay, è descritta in tutto il suo algido biancore :

[1] Alexander Pope, *Essay on Man*, in *Id.*, *Poetical Works*, ed. by H. Davies, Oxford, Oxford University Press, 1966, p. 256 (Epistle II, V, v. 222-226). « Chiedi : "Dov'è il Nord ?" Per quelli di York è sul Tweed, / in Scozia alle Orcadi, e là / in Groenlandia, a Zembla, o Dio sa dove. / Nessuna creatura lo sa per certo, / ma crede che il suo vicino si sia spinto più lontano di lui ». Qui e oltre, se non altrimenti segnalato, le traduzioni sono dell'autore del saggio.

[2] Peter Davidson, *L'idea di Nord*, trad. Giovanni Tarantino, Roma, Donzelli, 2005, p. 4.

> arrivò una grande slitta ; era tutta dipinta di bianco e dentro sedeva qualcuno avvolto in una pelosa pelliccia bianca con un cappello altrettanto bianco e peloso ; [...] la grande slitta si fermò e la persona che c'era dentro si alzò, la pelliccia e il cappello erano fatti di neve ; era una donna alta e snella, di un bianco splendente : la regina delle nevi[3].

Il bianco della regina è luminoso, abbagliante : in danese Andersen scrive « skinnende hvid », dunque il bianco proprio che riflette la luce accecando chi lo guarda. Ma quando Gerda, messasi alla ricerca del suo amico, giungerà infine nel Finnmark, al castello della regina, il paesaggio sarà illuminato soltanto dalla luce notturna dell'aurora boreale, in un mondo completamente ghiacciato :

> il cielo era completamente limpido e scintillante per l'aurora boreale ; [...] c'erano più di cento sale, a seconda di come la neve turbinava, [...] tutte illuminate dalla forte aurora boreale, ed erano così grandi, così vuote, così ghiacciate e così scintillanti[4].

Per Andersen, dunque, il Nord estremo si colloca nel Finnmark, la regione scandinava che si affaccia sul mare Artico, il luogo del ghiaccio e del buio, attraversato soltanto dalla luce dell'aurora boreale. È un paesaggio connotato da un biancore glaciale, che non dà serenità, ma piuttosto conduce attraverso le immagini connesse al gelo e al freddo a un immaginario algido, senza emozioni, dunque distante, che non viene scosso dal calore : soltanto il caldo pianto di Gerda riuscirà infine a riscaldare il cuore di Kay.

Il Nord è perciò buio, oscurità opprimente, tanto che non si riesce a discernere quando terminerebbe il giorno e inizierebbe la notte. Sono queste le parole che spende Petter Dass (1647-1707), pastore protestante e scrittore norvegese che redige un'opera poetica intitolata *Nordlands Trompet* (*La tromba del Nord*)[5] in cui descrive l'estremo paesaggio settentrionale della Norvegia, la regione del Nordland :

> Thi Vinteren fører stedsvarende Mørk,
> Indfalder i Landet, som over en Ørk :
> U-endelig Nætter tilhobe.
> I medens har Bonden ey synderlig Kaar,

[3] Hans Christian Andersen, *La regina delle nevi*, in *Id.*, *Fiabe e storie*, a cura di Bruno Berni, Milano, Feltrinelli, 2012, p. 226-227.

[4] *Ibid.*, p. 243-244.

[5] Petter Dass, *Nordlands Trompet*, Kiøbenhavn, til trøkken befodret af Friderick Jacobsen Bruun, 1739. L'opera, composta tra la fine degli anni '60 del XVII secolo e il 1700, venne poi pubblicata postuma. Non esiste ad oggi una traduzione in italiano, mentre è stata tradotta in lingua inglese : Petter Dass, *The Trumpet of Nordland and other Masterpieces of Norwegian Poetry from the Period 1250-1700*, trans. and ed. Theodore Jorgenson, Northfield (Minn.), The St. Olaf College Press, 1954.

I Mørk han sig legger, i Mørk han opstaaer,
En Nat til den anden monn' raabe.
Han ofte veed hverken om Døign eller Dag,
Men Ugen igiennem alt under et Tag
Ved Tælge-lys eder sin Davre ;
[…]
En spørger, hør Broder : hvor langt er til Dag ?
en anden man spørger med Længsel og Plag
Vil Dag ikke snarligen vorde ?[6]

Tuttavia, alle deprimenti descrizioni dell'oscurità Dass contrappone immediatamente quelle connesse alla gioia della luce estiva :

Tvert om naar at Soel er i Tvillingens Huus !
Meddeler hun Landet et yndelig Lius,
Det Sommeren varer til ende,
Og dummeste Nat vel en Favn over Vand
Beskinner baad' Nætter og Dage vort Land
Ved Maaneder to eller trende.
[…]
O Sommer! kierkommen til alles Behag,
Paa hvilken at Natten den lyser som Dag,
Og Fugle sin Skabermand love ![7]

È perciò possibile ricondurre l'immaginario del Nord a due visioni discordanti : esso può essere virtuoso, felice, austero oppure, di contro, maligno e oscuro. Si tratta di una contrapposizione che trova le sue origini già nell'età classica. Il Nord luminoso e positivo rimanda al mito degli Iperborei. Gli Iperborei sono citati da numerosi autori greci[8] ; qui interessa la testimonianza di Ecateo di Mileto, vissuto nel VI secolo a.C. Egli pone questa popolazione all'estremo Nord tra l'oceano e i Monti Rifei[9]. Gli Iperborei vivrebbero al di là di Borea cioè oltre quel vento

[6] Petter Dass, *Nordlands Trompet*, in *Id. Samlede verker*, Bind 1, *Nordlands Trompet, Leilighetsdiktning*, redaksjon Kjell Heggelund, Sverre Inge Apenes, Oslo, Gyldendal, 1980, p. 27. « Perché l'inverno porta con sé un'oscurità perenne, / che piomba sulla terra come su un deserto : / notti senza fine. / Allora il contadino non ha vita semplice : / nell'oscurità si corica, nell'oscurità si alza ; / una notte che parla con l'altra. / Spesso non sa se sia giorno o notte, / ma passa le settimane sotto il suo tetto / a mangiar zuppa alla luce della candela / […] / Uno chiede : "Dimmi, fratello, quanto manca al giorno ?" / Un altro chiede con desiderio e angoscia : / "Non arriverà mai questo giorno ?" ».

[7] *Ibid.*, pp. 28-29. « Al contrario, quando il sole giunge nella casa dei Gemelli, / dona alla terra una luce adorabile, / un'estate che non ha mai fine, / e la notte più cupa è cacciata. / Le notti e i giorni della nostra terra si fanno spettacolo delizioso / per due o tre mesi. / [...] / O estate ! Per tutti sei un piacere, / In cui la notte risplende come il giorno, / e gli uccelli amano il loro Creatore ! ».

[8] Per una prima, sintetica, disamina delle fonti, con ulteriore bibliografia, si veda Annemarie Ambühl, « Hyperboreioi », in *Der Neue Pauly*, t. 5, hrsg. Hubert Cancik und Helmut Schneider, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1998, p. 802-803.

[9] Martino Menghi, *L'utopia degli Iperborei*, Milano, Iperborea, 1998, p. 32.

scagliato dai Monti Rifei e che sferza e gela le regioni settentrionali ; essi, però, vivono in un luogo sereno e pacifico, al di là di quei luoghi freddi e malvagi :

> mox Ripaei montes et adsiduo nivis casu pinnarum similitudine Pterophoros appellata regio, pars mundi damnata a rerum natura et densa mersa caligine neque in alio quam rigoris opere gelidisque Aquilonis conceptaculis. Pone eos montes ultraque Aquilonem gens felix, si credimus, quos Hyperboreos appellavere, annoso degit aevo, fabulosis celebrata miraculis. [I]bi creduntur esse cardines mundi extremique siderum ambitus semenstri luce [et una die] solis adversi, non, ut imperiti dixere, ab aequinoctio verno in autumnum : semel in anno solstitio oriuntur iis soles brumaque semel occidunt. Regio aprica, felici temperie, omni adflatu noxio carens[10].

Il mito degli Iperborei ha avuto una notevole fortuna letteraria[11] : con la riscoperta della *Geographia* di Tolomeo in età umanistica, si ripropone la questione della collocazione geografica degli Iperborei. La cartografia del tempo li pone all'estremo nord dell'emisfero boreale, immaginando Iperborea nel mare Artico, come si evincerebbe dalle carte di Gerhard Kremer (Mercatore) (1512-1594) e Abrahamus Ortelius (1527-1598)[12]. È possibile, come suggerisce Peter Davidson[13], che la stessa Mary Shelley (1797-1851) sia rimasta affascinata dal mito degli Iperborei e lo abbia utilizzato in apertura del suo *Frankenstein* :

> I try in vain to be persuaded that the pole is the seat of frost and desolation ; it ever presents itself to my imagination as the region of beauty and delight […]. There, Margaret, the sun is for ever visible; its broad disk just skirting the horizon, and diffusing a perpetual splendour. […] [T]here snow and frost are banished ; and, sailing over a calm sea, we may be wafted

---

[10] Plinio, *Naturalis Historia*, vol. 1, post Ludovici Iani obitum recognovit et scripturae discrepantia adiecta edidit Carolus Mayhoff, Lipsiae, in aedibus Teubneri, 1906, p. 341-342. « Poi ci sono i monti Rifei e la regione chiamata Pterophoros per la frequente caduta di neve, a somiglianza di piume, una parte del mondo condannata dalla natura e immersa in una densa oscurità, occupata solo dall'azione del gelo e dai freddi ricettacoli dell'Aquilone. Dietro quelle montagne e al di là dell'Aquilone, un popolo fortunato (se crediamo), che chiamarono Iperborei, vive fino a vecchiaia famoso per leggendari portenti. Si crede che in quel luogo siano i cardini del mondo e gli estremi limiti delle rivoluzioni delle stelle, con sei mesi di chiaro e un solo giorno senza sole, non, come dissero gli inesperti, dall'equinozio di primavera fino all'autunno : per essi il sole sorge una volta all'anno, nel solstizio d'estate, e tramonta una volta, nel solstizio d'inverno. È una regione luminosa con clima mite, priva di ogni nocivo flagello ». Traduzione in Martino Menghi, *op. cit.*, p. 35, 37.

[11] Per la letteratura greca, si veda il lavoro di Timothy Bridgman, *Hyperboreans : Myth and History in Celtic–Hellenic Contacts*, London-New York, Routledge, 2005.

[12] Si veda Asen Bondzhev, « Hyperborea on Maps – Always the North », *Open Journal for Studies in History*, vol. 6, n° 2, p. 41-42 con le riproduzioni delle carte di Ortelius e Mercatore.

[13] Peter Davidson, *op. cit.*, p. 23.

> to a land surpassing in wonders and in beauty every region hitherto discovered on the habitable globe[14].

A questo immaginario luminoso si contrappone il buio che, nella cultura classica, si rintraccia nel luogo abitato dai Cimmeri. Ne tratta Omero, nell'*Odissea* (XI, 13-19). Nel poema i Cimmeri vivono in terre oscure sull'Oceano, ovvero sul mare che si colloca alla fine del mondo. È un luogo di perenne oscurità, l'ingresso al mondo dei morti.

> ἡ δ' ἐς πείραθ' ἵκανε βαθυρρόου Ὠκεανοῖο.
> ἔνθα δὲ Κιμμερίων ἀνδρῶν δῆμός τε πόλις τε,
> ἠέρι καὶ νεφέλῃ κεκαλυμμένοι· οὐδέ ποτ' αὐτοὺς
> Ἠέλιος φαέθων καταδέρκεται ἀκτίνεσσιν,
> οὔθ' ὁπότ' ἂν στείχῃσι πρὸς οὐρανὸν ἀστερόεντα,
> οὔθ' ὅτ' ἂν ἂψ ἐπὶ γαῖαν ἀπ' οὐρανόθεν προτράπηται,
> ἀλλ' ἐπὶ νὺξ ὀλοὴ τέταται δειλοῖσι βροτοῖσι[15].

Alla tradizione classica si aggiunge, a partire dalla tarda antichità e ancor più nel medioevo, il racconto biblico. In particolare, va ricordato un versetto del profeta Geremia (I, 14) : « Et dixit Dominus ad me / ab aquilone pandetur malum super omnes habitatores terrae »[16].

Il Nord allora si fa luogo apocalittico, in cui avvengono prodigi, come nella lontana Islanda. Basti ricordare le parole di Sassone Grammatico (1150 ca.-1220) nella sua opera sulle gesta dei re di Danimarca scritta alla fine del XII secolo. Nella prima parte, in cui come di consueto in questa tipologia di testi la narrazione si apre con l'introduzione geografica dei luoghi in cui si svolgeranno le vicende che saranno raccontate, rammenta che l'Islanda è un luogo difficile da abitare poiché lì vi avvengono fenomeni mai riscontrati altrove. Secondo Sassone Grammatico, vi è in Islanda una fonte che tramuta le cose che vi sono immerse in dura pietra :

---

[14] « Invano cerco di convincermi che il polo è la terra del gelo e della desolazione : sempre si presenta alla mia immaginazione come un luogo di bellezza e delizia [...] Margaret, là il sole è sempre visibile ; il suo ampio disco sfiora appena l'orizzonte e diffonde uno splendore eterno. [...] [N]eve e gelo sono banditi ; e, navigando su un mare calmo, potremo forse arrivare a una terra che, in meraviglia e bellezza, superi ogni regione finora scoperta nel mondo abitato». Mary Shelley, *The New Annotated Frankenstein*, ed. with a foreword and notes by Leslie S. Klinger, London-New York, Norton & Co, 2017, p. 11. Si tratta della prima edizione : *Frankenstein ; or, the Modern Prometheus*, London, Lackington, Hughes, Harding, Mayor, & Jones, 1818.

[15] Omero, *Odissea*, trad. Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1963, p. 292. « E ai confini arrivò dell'Oceano corrente profonda. / Là dei Cimmeri è il popolo e la città, / di nebbia e nube avvolti ; mai su di loro / il sole splendente guarda con raggi, / né quando sale verso il cielo stellato, / né quando verso la terra ridiscende dal cielo ; / ma notte tremenda grava sui mortali infelici ». *Ibid.*, p. 293.

[16] *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, rec. Robert Weser-Roger Gryson, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 2007, p. 1167. « Il Signore mi disse : "Dal settentrione dilagherà la sventura / su tutti gli abitanti della terra" ». *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, EDB, 2009, p. 1850.

> Ab huius latere occidentali insula, que Glacialis dicitur, magno circunfusa reperitur Oceano, obsolete ad modum habitacionis tellus, rerumque ueri fidem excedencium et insolitorum euentuum miraculis predicanda. Illic fons est, qui fumigantis atque uicio natiuam rei cuiuslibet originem demolitur. Sane quicquid fumi huius exhalacione respergitur, in lapidee naturam duriciam transmutatur. Que res mirabilior an periculosior existat, in dubio positum constat, cum fluidam aque teneritudinem tantus obsisdeat rigor, ut admotum quidlibet fumidoque eius uapore perfusum in lapidis proprietatem, forma duntaxat superstite, subita couersione transmutet[17].

Sassone Grammatico è un danese e pertanto possiede una conoscenza, seppur frammentaria, delle estreme regioni settentrionali ; ciononostante non si esime dal descrivere luoghi e fenomeni come qualcosa che potrebbero essere frutto del male (*uicio*) e, perciò, mostruosi. Ancor prima di lui, in un'omelia anglosassone, probabilmente del decimo secolo, il Nord è descritto come un luogo popolato da mostri e demoni :

> Swa S*anctus* Paulus wæs geseonde on norðanweardne þisne middangeard, þær ealle wætero niðergewítað, & he þær geseah ofer ðæm wætere sumne harne stán ; & wæron norð of ðæm stáne awexene swiðe hrimige bearwas, & ðær wæron þystro-genipo, & under þæm stáne wæs niccra eardung & wearga. & he geseah þæt on ðæm clife hangodan on ðæm ís gean bearwum manige swearte saula be heora handum gebundne ; & þa *fynd þara on nicra onlicnesse heora gripende wæron, swa swa grǽdig wulf ; & þæt wæter wæs sweart undr þæm clife neoðan[18].

Il Nord diviene luogo arcano, popolato da mostri e strane creature, spazio perturbante ma anche sede del meraviglioso e del fantastico. Tale rappresentazione si rafforza all'inizio dell'età moderna, a seguito della riforma protestante. La Riforma interrompe o, se vogliamo, rende più

---

[17] Saxo Grammaticus, *Gesta Danorum*, hrsg. v. Alfred Holder, Strassburg, Karl J. Trübner, 1886, p. 6. « A ovest della Norvegia si trova un'isola chiamata Islanda circondata dal vasto Oceano. È questo un luogo difficile da abitare, ma che merita di essere menzionato per il verificarsi di fatti prodigiosi e inauditi, che sembrano sfuggire a ogni verosimiglianza. Esiste laggiù una fonte che, per maleficio della sua acqua fumante, distrugge l'essenza di ogni cosa. Ogni oggetto che venga investito dalle sue esalazioni vaporose viene sicuramente trasformato in solida pietra. Non saprei dire se questo fenomeno sia più pericoloso o stupefacente : queste proprietà solidificanti sono talmente attive nella sua acqua che qualsiasi cosa si avvicini e venga immersa nel suo vapore fumante viene subito trasformata in pietra, assumendone tutte le caratteristiche e mantenendo soltanto l'aspetto esteriore che aveva prima ». Sassone Grammatico, *Gesta dei re e degli eroi danesi*, a cura di Ludovica Koch, Torino, Einaudi, 1993, p. 14.

[18] *To Sanctae Michaheles Mæssan*, in *The Blickling Homilies of the Tenth Century*, ed. with a trans. and index of words by R. Morris, London, Early English Text Society-Trübner, 1880, p. 209, 211. « Al tempo in cui San Paolo perlustrava le regioni settentrionali della terra, dove scorrono tutte le acque, egli vide sopra l'acqua un massiccio roccioso grigio e a nord di quello dei fitti boschi, ricoperti di brina. Sotto quella roccia, tra fitte nebbie, vivevano mostri e terribili creature. E poi vide sulla collina di fronte quei boschi molte anime scure appese con le mani legate ; diavoli mostruosi infierivano su di loro, al pari di lupi feroci e l'acqua sottostante era nera ».

complessi e politicamente più inquinati i contatti tra il nord e il sud dell'Europa : l'Europa cattolica, perciò, tende a ostracizzare o, al limite, a mitizzare il Nord, sede dei ribelli, di coloro che si sono posti al di fuori della Chiesa, e che diviene pertanto il luogo dove alberga il maligno. È soprattutto grazie a un cattolico svedese fuoriuscito, Olaus Magnus (1490-1557), il quale pubblica a Roma nel 1555 la *Historia de gentibus septentrionalibus*, dedicata agli usi e costumi degli svedesi, che le genti mediterranee conoscono il mondo nordico[19]. Quanto Olaus racconta assume un taglio antropologico e gli usi e costumi riportati non si distanziano molto dalla verità dei fatti. Pur tuttavia il Nord diviene nell'immaginario collettivo un luogo comunque estremo anche perché Olaus stesso popola le sue pagine anche con racconti leggendari di esseri mostruosi e di animali straordinari alla stregua di quello che, nel medioevo, contraddistingueva l'immaginario dell'Oriente. Il Nord si fa anche immagine, sulla scia della riscoperta della *Germania* di Tacito, di ciò che è vigoroso, primitivo, bellicoso. Tutto ciò è raccolto anche da Cesare Ripa (1555-1622) nella sua fondamentale opera *Iconologia* (1593), in cui al Nord ardimentoso e guerriero, inserito in un paesaggio tenebroso, si contrappone il Sud, abbacinato dal sole, ma sicuramente primitivo[20].

Le opere di Olaus Magnus e di Cesare Ripa rimarranno a lungo la fonte di ispirazione letteraria per coloro che si lasciarono affascinare dal Nord. Uno di questi, lo scrittore italiano Torquato Tasso (1544-1595), ambienta in Norvegia due sue tragedie, *Galealto re di Norvegia* (incompleta) e *Il re Torrismondo* (1587). Nella dedica a Vincenzo Gonzaga, duca di Mantova, Tasso, invocando la pace e l'armonia sul duca, riprende l'immaginario mostruoso legato al Nord :

> E piaccia à DIO di scacciar lontano da la sua casa ogni infelicità, ogni tempesta, ogni nube, ogni nebbia, ogni ombra di nemica fortuna, ò di fortunoso auenimento, spargendolo non dico in Gothia, ò in Noruegia, o'n Suetia, ma frà gli vltimi Biarmi, e' frà i mostri, e le fiere, e le notturne larue di quella horrida Regione, doue sei mesi de l'anno sono tenebre di perpetua notte[21].

Immaginario che riprende nel I atto, scena III, laddove Torrismondo rammenta il suo viaggiare giovanile in quei paesi ostili :

---

[19] Olaus Magnus, *Historia de gentibus septentrionalibus, earumque diuersis statibus, conditionibus, moribus, ritibus, superstitionibus* [...]. *Opus vt varium, plurimarumque rerum cognitione refertum, atque cum exemplis externis, tum expressis rerum internarum picturis illustratum*, Romae, apud Ioannem Mariam de Viottis Parmensem, in aedibus diuae Birgittae nationis Suecorum & Gothorum, 1555.

[20] Cesare Ripa, *Iconologia, or, Moral Emblems*, London, Benjamin Motte, 1709, p. 77.

[21] Torquato Tasso, *Il re Torrismondo*, Verona, Girolamo Discepolo, 1587, f. a6v°-a7r°.

Seco à l'estremo gli vltimi Biarmi
Vidi tornando, e quel sì lungo giorno,
A cui succede poi sì lunga notte ;
Et altre parti de la terra algente,
Che giaccia a' sette Gelidi Trioni,
Tutta lontana dal camin del Sole[22].

La guerra dei Trent'anni porterà sul continente europeo gli Svedesi. La Svezia, il regno del Nord, entra nello scacchiere europeo, al pari degli altri stati, togliendo così al Nord quell'aura fantastica che lo aveva accompagnato nel corso del medioevo e della prima età moderna : con la Guerra dei Trent'anni il Nord perde i suoi tratti favolosi.

Il Nord tornerà al centro degli interessi degli eruditi e, più in generale, del pubblico dei lettori, col sopraggiungere dell'età preromantica, ma già durante tutto il secolo XVIII stava montando un recupero della cultura nordica a seguito della diffusione di traduzioni in lingua latina dei testi in islandese antico, saghe ma, soprattutto, i carmi mitologici dell'*Edda* e l'opera con egual nome di Snorri Sturluson (1178 ca.-1241), anch'essa miniera di informazioni sul passato pagano delle genti nordiche. La cultura di espressione anglo-germanica, che sino a quel momento aveva ricercato nel proprio passato medievale le ragioni ideologiche nonché dottrinali che giustificavano il distacco dalla sede Pontificia, rivolge i propri interessi a una ricerca più attenta alla letteratura del passato medievale che viene man mano riscoperto e pubblicato. Le traduzioni in latino si accompagnano all'interesse per quel medioevo barbarico che in Germania Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) stava scoprendo ; allo stesso tempo una forte influenza scaturisce dallo sviluppo dell'ossianismo in tutta Europa. Tutto ciò si andava ad unire a quel gusto antiquario e di raccolta che aveva caratterizzato il tardo XVII secolo e il Settecento, per lo più in terra danese. Grazie alle traduzioni in latino, il resto dell'Europa al di fuori dell'area scandinava comincia a conoscere ad esempio i carmi mitologici ed eroici raccolti nell'*Edda*, il canzoniere islandese copiato nella seconda metà del tredicesimo secolo e da cui noi attingiamo buona parte di ciò che sappiamo di una supposta età pagana germanica. Il fascino nei confronti del Nord allora non è più legato alla stranezza o addirittura mostruosità di quei luoghi, ma l'età fra il Settecento e il secolo successivo si popola di dèi ed eroi che daranno estro a poeti, soprattutto di area britannica e tedesca, di comporre liriche ispirate a quel mondo. Gli esempi in questo caso potrebbero essere tantissimi ; citerò soltanto Thomas Gray (1716-1771), che scrive testi di ispirazione eddica, così come sempre di

[22] *Ibid.*, f. 7r°.

ispirazione nordica sono alcune liriche della tedesca Karoline von Günderrode (1780-1806) ; allo stesso tempo si infittisce la produzione di traduzioni – che potremmo a dir la verità definire rifacimenti – del materiale eddico da parte di Thomas Percy (1729-1811) per l'area britannica, o di Michael Denis (1729-1800) per il mondo tedescofono[23].

Insomma, l'elenco sarebbe lungo e forse non è qui necessario ricomporlo in una serie tassonomica. Sono più interessanti le ragioni ideologiche. Non va dimenticato infatti che né i tedeschi né gli inglesi possiedono una letteratura mitologica e pertanto per poter ricostruire il proprio passato pagano debbono ricorrere ai testi nordici che diventano allora opere fondanti dell'identità nazionale per quanto riguarda le proprie radici. Diverso invece è il discorso per quanto riguarda il patrimonio eroico : in questo caso sia gli inglesi che i tedeschi possedevano opere importanti come appunto *Beowulf* oppure il *Nibelungenlied*.

Se allora da un punto di vista eroico è possibile ricostruire una filiera che porta a testi manoscritti composti nei rispettivi paesi, non così è per il precedente mondo pagano poiché i paesi scandinavi, *in primis* Danimarca e Svezia, sono regni con cui il resto dell'Europa ha stretto ormai da lungo tempo delle relazioni stabili. Il luogo in cui identificare l'origine, la purezza primigenia viene allora immaginato e ricercato ancora più lontano, nella remota isola di Islanda da cui è giunta la produzione poetica mitologica. Dalla fine del Settecento si sviluppa uno spiccato interesse nei confronti dell'Islanda soprattutto da parte degli inglesi, anche per ragioni geografiche, giacché l'Islanda era raggiungibile abbastanza facilmente dai porti scozzesi, specie da Aberdeen[24]. I primi a interessarsi all'Islanda sono però i geografi, i geologi e gli studiosi di storia naturale, che vanno sull'isola per ricercare e tracciare quel mondo primordiale che non era più riconoscibile nel resto dell'Europa[25] : a dire il vero in molti casi non siamo molto distanti dalle descrizioni pseudo-

[23] Per l'area britannica, un punto di riferimento bibliografico importante sono i volumi di Margaret Clunies Ross, *The Norse Muse in Britain 1750-1820*, Trieste, Parnaso, 1998 e di Andrew Wawn, *The Vikings and Victorians. Inventing the Old North in Nineteenth-Century Britain*, Cambridge, Brewer, 2000. Per l'area tedesca si possono invece consultare Ulrike Hafner, *Norden und Nation um 1800 : der Einfluß skandinavischer Geschichtsmythen und Volksmentalitäten auf deutschsprachige Schriftsteller zwischen Aufklärung und Romantik, 1740-1820*, Trieste, Parnaso, 1996 e Liamin, Sergej, *Mythen der* Edda *in der deutschen Dichtung : Gerstenberg, Klopstock, Gunderrode, Heine*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2017.

[24] Si veda, a titolo di esempio, il volume di George Steuart Mackenzie, *Travels in the Island of Iceland during the Summer of the Year MDCCCX*, Edinburgh, Constable, 1812.

[25] Si veda, ad esempio, la raccolta di lettere di Joseph Banks, *Letters on Iceland : Containing Observations on the Civil, Literary, Ecclesiastical, and Natural History ; Antiquities, Volcanos, Basaltes, Hot Springs ; Customs, Dress, Manners of the Inhabitants, &c. &c*, London, Printed by and for W. Richardson, 1780.

naturalistiche che popolavano le pagine di Sassone Grammatico[26]. A seguito degli scienziati, e successivamente ad essi, per tutto l'Ottocento si susseguono viaggi di inglesi, di ambo i sessi, che lasceranno traccia dei loro soggiorni sull'isola in resoconti di viaggio. Anche costoro si soffermano maggiormente sugli aspetti naturali dell'isola piuttosto che su quelli culturali. Alcuni di essi, però, si muovono verso l'Islanda alla ricerca dei luoghi citati nelle saghe, in quelle narrazioni composte soprattutto nel corso del tredicesimo e quattordicesimo secolo e ambientate sull'isola. Alcuni di questi viaggiatori pongono come sorta di appendice al loro *travelogue* la traduzione di una saga o parte di essa : anche i testi delle saghe allora cominciano a popolare i volumi stampati in Inghilterra e a incrementare l'immaginario nordico dei britannici.

Si accompagna a questa riscoperta naturalistica e letteraria dell'Islanda anche una produzione di argomento più storico che ripercorre gli avvenimenti e le vicende delle genti germaniche, in particolare quelle nordiche, che interessavano ovviamente paesi come l'Inghilterra che era stata a lungo dominata dai Danesi, ma anche la Francia, che aveva conosciuto la dominazione normanna lungo le sue coste settentrionali. Le opere sicuramente fondamentali di questa riscoperta storica sono quelle dello svizzero Paul-Henri Mallet (1730-1807), *Introduction à l'histoire de Dannemarc* (1755)[27] e *Monuments de la Mythologie et de la Poésie des Celtes, et particulièrement des Anciens Scandinaves* (1756)[28], tradotte e pubblicate congiuntamente in lingua inglese nel 1770 da Thomas Percy col titolo *Northern Antiquities or a Description of the Manners, Customs, Religion and Laws of the Ancient Scandinavians, with incidental notices respecting our Saxon Ancestors*[29]. La traduzione di Percy – con quel sottotitolo che richiama immediatamente il senso di mutua identità fra genti nordiche e anglosassoni –, diviene il testo canonico e fondamentale, ma allo stesso tempo popolare, per tutti coloro che vogliono conoscere la mitologia nordica. A metà del secolo successivo, all'opera di Mallet si affiancherà

[26] Anna Agnarsdóttir, « Iceland in the Eighteenth Century: An Island Outpost of Europe? », *1700-tal : Nordic Journal for Eighteenth-Century Studies*, vol. 10, 2013, p. 11-38.

[27] Paul Henri Mallet, *Introduction à l'histoire de Dannemarc, où l'on traite de la religion, des loix, des mœurs & des usages des anciens Danois*, Copenhague, de l'imprimerie des héritiers de Berling, 1755.

[28] Paul Henri Mallet, *Monuments de la mythologie et de la poésie des Celtes et particulièrement des anciens scandinaves, pour servir de supplément et de preuves à l'*Introduction à l'histoire de Dannemarc, Copenhague, Philibert, 1756.

[29] Thomas Percy, *Northern Antiquities or an Historical Account of the Manners, Customs, Religion and Laws, Maritime Expeditions and Discoveries, Language and Literature of the Ancient Scandinavians, with Incidental Notices Respecting our Saxon Ancestors, with a Translation of the* Edda [...] *and Other Pieces, from the Ancient Islandic Tongue*, London, Carnan, 1770.

quella di Benjamin Thorpe (1782-1870), anch'essa dedicata alla mitologia nordica[30].

Di tutti questi *amateurs* del Nord il più importante e famoso è stato William Morris (1834-1896), di cui sarebbe qui impensabile poter restituire il percorso intellettuale sul mondo nordico che lo accompagna per un lungo tratto della sua esistenza[31]. In breve, Morris con la collaborazione dell'islandese Eiríkr Magnusson (1833-1913) traduce un gruppo di saghe degli islandesi e alcuni poemi eddici. Ma sono le saghe che lo interessano in maniera particolare perché trova in esse, soprattutto negli eroi di quelle narrazioni, nella grande capacità e forza d'animo di quei personaggi, un modello per resistere alle avversità dell'esistenza. L'immaginario nordico di Morris non ha bisogno di dèi perché sono gli uomini stessi che vengono divinizzati grazie alla loro forza etica. Morris compone anche delle opere originali di argomento nordico che sono tuttavia ispirate ai personaggi e agli eventi di alcune di quelle saghe e in particolare alla *Saga dei Volsunghi* che ripercorre le vicende del ciclo nibelungico.

Non stupisce di trovare intellettuali come William Morris nel panorama culturale anglosassone ; risulta invece più interessante capire come l'immaginario del Nord si sviluppi nel corso dell'Ottocento e, in seguito, del Novecento nei paesi mediterranei. Qui il Nord torna ad essere oggetto di interesse per merito, soprattutto, della ricezione della produzione operistica di Richard Wagner (1813-1883). È il wagnerismo che si fa promotore della diffusione di un immaginario filtrato, però, attraverso gli occhi del compositore autore : prevalgono i toni drammatici, riconoscibili nella tetralogia nibelungica, atmosfere crepuscolari, che tanto piacquero a Giosuè Carducci (1835-1907), non per nulla già traduttore nel 1881 di due liriche di Klopstock di argomento notturno e sepolcrale (*Tombe precoci* ; *Notte d'estate*) pubblicate nella sua

[30] Benjamin Thorpe, *Northern Mythology, Comprising the Principal Popular Traditions and Superstitions of Scandinavia, North Germany, and the Netherlands … from Original and Other Sources*, 3 vol., London, Edward Lumley, 1851.

[31] Si veda Alessandro Zironi, « Nordic Myths in William Morris' Works : Contextualization and Recontextualization », in Ana Raquel Fernandes, José Pedro Serra and Rui Carlos Fonseca (dir.), *The Power of Form. Recycling Myths*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholar Publishing, 2015, p. 29-56 ; *Id.*, « William Morris and *The Poetic Edda* », in Judy Quinn and Maria Adele Cipolla (dir.), *Studies in the Transmission and Reception of Old Norse Literature. The Hyperborean Muse in European Culture*, Turnhout, Brepols, 2016, p. 211-237 ; *Id.*, « *The Sorrow of Odin the Goth* : gli dèi nordici nella ricezione di William Morris », in Gianfelice Peron e Tobia Zanon (dir.), *Il destino degli dèi. Permanenze, riprese e travestimenti letterari*, Padova, Esedra Editrice, 2021, p. 237-247.

edizione delle *Nuove Odi barbare* (1882)[32]. Non è dunque un caso che Carducci si fece promotore e sostenitore del mondo wagneriano in Italia[33].

A parte qualche testimonianza, non sono noti significativi diari di viaggio di gente mediterranea nei luoghi nordici, e in essi prevale ancora l'interesse naturalistico, l'occhio sul sublime il quale, a dir la verità, accompagna tuttora la gran parte dei viaggiatori dei nostri giorni che si muovono verso le lande settentrionali dell'Europa. Dopo la temperie wagneriana, nei paesi mediterranei la riscoperta e l'immaginario del Nord si recuperano, per quanto concerne gli aspetti più meramente culturali, soprattutto grazie all'influenza esercitata da John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973) col suo *The Lord of the Rings* (1954-1955) che, diffondendo la letteratura *fantasy* a livello globale, trasporta milioni di lettori in un medioevo immaginato, ma ampiamente fondato sulle conoscenze dell'autore del mondo germanico antico[34]. La fascinazione nei confronti del Nord si sviluppa allora partendo dal genere *fantasy* in tutte le sue forme, anche intersemiotiche, come attestano ampiamente recenti operazioni quali quella legata ai romanzi del ciclo *A Song of Ice and Fire* (1996-2011) di George Raymond Richard Martin (1948), da cui è stata tratta la serie televisiva *Game of Thrones*. Si tratta di una ricezione semplicistica, che propone lo stereotipo di un immaginario nordico legato all'epopea vichinga, canalizzato in una ricezione sclerotizzata in cui si mette in luce la primigenia *barbaritas* che avrebbe contraddistinto quelle genti. Attraverso queste operazioni la rappresentazione del mondo dei vichinghi si fa globalizzata: si pensi alla serie televisiva *Vikings*, uscita in addirittura sei stagioni fra il 2013 e il 2021 per un totale di 89 episodi. Presenterò un unico caso che ritengo interessante e poco noto. Riguarda una serie di fumetti intitolata *Ogan* che circola negli anni '60 del ventesimo secolo. Prodotta in area anglofona, essa viene immediatamente pubblicata anche nei paesi romanofoni : ne conosciamo la versione in francese, in italiano e anche in portoghese. Possiamo ritrovarvi tutti gli stereotipi propri su quel mondo barbarico : gli elmi con le corna, l'eroismo maschile, il senso di lealtà nei confronti dei compagni d'arme.

Apparentemente non vi è indipendenza da parte dei paesi mediterranei in merito all'immaginario nordico ; già sarebbe complicato di per sé in un mondo globalizzato, ma lo diventa ancor più quando ci si rispecchia in una cultura che non appartiene alla memoria collettiva e identitaria di una comunità. Ciò si conferma nell'immaginario collettivo,

[32] Giosuè Carducci, *Odi barbare*, a cura di Luigi Banfi, Milano, Mursia, 1986, p. 181-182.

[33] Stefania Baragetti, « "Più sonan forte, più mi piace". Appunti su Carducci e la musica », *Studi e problemi di critica testuale*, vol. 96, 2018, p. 127-142.

[34] Si veda almeno il capitolo 2 del catalogo di una recente mostra su Tolkien : *Tolkien. Uomo, Professore, Autore*, Milano, Skira, 2023, p. 85-113.

dando vita a una produzione narrativa che, del mondo nordico, esalta soprattutto l'idea di luogo estremo da un punto di vista naturale. Partiamo da una delle tante proposte di *tour* in Islanda : quella che presento è portoghese, ma troveremmo le stesse cose in cataloghi di viaggio italiani, francesi, spagnoli, greci e così via :

> Viagem Islândia … Uma aventura na ilha de beleza incomparável no meio do norte do oceano Atlântico, repleta de glaciares e vulcões activos, rios de lava e geysers. Um país que no inverno fica meses às escuras e no verão tem dias infinitos. Um país cheio de extremos, com paisagens que incendeiam os olhos, milhares de cascatas, cada uma maior que outra, onde correm milhões de litros daquela que dizem ser a água mais pura e saborosa do mundo[35].

Non voglio elencare la letteratura di viaggio contemporanea dedicata ai paesi nordici, che ben rispecchia questa percezione di quei luoghi come estremi, primigeni, selvaggi, sublimi ; come se a Reykjavík non ci fosse una delle più importanti biblioteche di manoscritti medievali del mondo, in Norvegia non si fossero svolti i drammi borghesi di Henrik Ibsen (1828-1906) e non fosse stata lì descritta la spietata fotografia del paese attuale da parte dello scrittore Jon Fosse (1959), recente premio Nobel per la letteratura, i cui testi teatrali sono stati messi in scena anche all'estero. Al paesaggio naturale quale immaginario collettivo del Nord si unisce talvolta il contesto magico e favoloso, provocato dalla proliferazione della letteratura *fantasy* che ha portato anche scrittori nordici ad approfittare di questa tendenza. Porto il caso dell'islandese Jón R. Hjálmarsson (1922-2018), il quale ha scritto un volume che ha trovato particolare fortuna, *Þjóðsögur við þjóðveginn* (2000), un libro di viaggio in Islanda che raccoglie racconti folklorici dei luoghi oggetto di visita : tradotto in inglese nel 2006, in tedesco nel 2011, in italiano nel 2017 e addirittura in galiziano nel 2019[36]. Manca, in questo immaginario nordico, il passato delle saghe, che incontra il favore soltanto di qualche appassionato che, come qualche viaggiatore ottocentesco, si mette in cammino per ritrovare i luoghi in cui sono ambientate le *íslendingasögur* (« saghe degli

[35] « Islândia. A ilha do gelo e do fogo ! », *Leva-me*, https://leva-me.com/viagem/islandia/. [ultima consultazione : 27/05/2025]. Si noti che il testo originale segue norme ortografiche brasiliane, sebbene il sito sia portoghese. « Viaggiare in Islanda … Un'avventura su un'isola di incomparabile bellezza nel mezzo dell'Oceano Atlantico settentrionale, ricca di ghiacciai e vulcani attivi, fiumi di lava e geyser. Un Paese che rimane buio per mesi in inverno e ha giornate interminabili in estate. Un Paese pieno di estremi, con paesaggi che incendiano gli occhi, migliaia di cascate, una più grande dell'altra, dove scorrono milioni di litri di quella che si dice sia l'acqua più pura e gustosa del mondo ».

[36] Jón R. Hjálmarsson, *Atlante leggendario delle strade d'Islanda*, trad. Silvia Cosimini, Milano, Iperborea, 2017.

islandesi ») : non esiste – che io conosca – una produzione odeporica contemporanea al riguardo.

Va detto che gli studi nordici sul periodo letterario medievale sono ancora poco diffusi in molti paesi europei, ma qualcosa si sta muovendo. Anche la conoscenza della mitologia nordica sta diventando patrimonio dell'immaginario e oggetto di riflessione letteraria, non tanto in relazione a una ricezione legata alle riscritture intersemiotiche delle divinità nordiche, connessa alla produzione fumettistica e ai film, ma piuttosto relativa a una conoscenza più precisa degli dèi nordici così come tramandati dalle fonti medievali. Mi è parso un caso interessante l'opera prima di uno scrittore portoghese, João Dórdio (1970), che nel 2016 ha pubblicato, per la collana *Viagem filosófica* della Chiado Editora un volume dal titolo *O suspiro de Odin*[37]. Il volume può essere collocato nel genere della *consolatio* : il richiamo alla *De consolatione philosophiae* di Severino Boezio (475 ca.-524) è piuttosto evidente. Boezio compone la sua opera mentre si trova in carcere nel secondo decennio del VI secolo, accusato dal re ostrogoto Teoderico di aver complottato contro lo stato. Il grande sconforto di Boezio è alleviato dalla comparsa della Filosofia con cui l'autore stringe un fitto dialogo che lo porta a trovare un senso esistenziale alle vicende che gli sono accadute. Dórdio immagina una vicenda per molti versi simile. Un poeta si trova a guardare a ritroso una sua fallimentare relazione amorosa e interloquisce con Odino, che gli chiede di scrivere una meditazione al riguardo con al centro una riflessione sulla passione. È un rapporto privilegiato fra il poeta e il dio, in un orizzonte in cui il dio stesso partecipa emotivamente delle passioni umane : « Suspiro ao ouvir-te, Poeta. Suspiro por tudo o que passaste. Suspiro pelos sítios, pelas pessoas e pelas letras. Suspiro em forma de admiração »[38]. Alla fine dell'opera, Odino ricorda chi è :

> Olá, Poeta. Eu sou Odin, Pai de Tudo e de Todos, deus da sabedoria, da guerra e da morte, mas também da magia, da poesia, da profecia, da vitória e da caça. Estás em Asgard e se te fui buscar para o meu palácio, Valaskjálf, é porque temos imenso para conversar ...[39]

Il dio nordico è qui rammentato nelle sue fondamentali caratteristiche, con informazioni, quali il nome del palazzo del dio stesso, che non sono conoscenza usuale. Ma ancor di più merita essere rimarcato

[37] João Dórdio, *O suspiro de Odin*, Lisboa, Chiado Editora, 2016.

[38] *Ibid.*, p. 52. « Sospiro quando ti sento, Poeta. Sospiro per tutto quello che hai passato. Sospiro per i luoghi, le persone e le lettere. Sospiro di ammirazione ».

[39] *Ibid.*, p. 172. « Salve, Poeta. Io sono Odino, padre di tutto e di tutti, dio della sapienza, della guerra e della morte, ma pure della magia, della poesia, della vittoria e della caccia. Sei ad Asgard e se sono venuto a cercarti per condurti nel mio palazzo, Valaskjálf, è perché abbiamo molto da dirci ... ».

lo stretto connubio fra uomini e dèi, la reciproca necessità che viene qui sottolineata. Gli dèi non possono vivere senza gli uomini, e gli uomini hanno bisogno degli dèi, divinità che hanno però perduto la loro aura per dialogare con i mortali. Le figure divine sono allora quanto mai riflesso dell'uomo e come l'uomo gioiscono e patiscono. Anche questo c'è nell'immaginario del Nord : già lo aveva detto William Morris, in un passaggio del suo poema *The Lovers of Gudrun*. Descrivendo le raffigurazioni del carro funebre del dio Baldr, così ricordava Odino :

> [...] and last of all
> Was Odin's sorrow wrought upon the wall,
> As slow-paced, weary-faced, he went along,
> Anxious with all the tales of woe and wrong
> His ravens, Thought and Memory, bring to him[40].

In conclusione, è possibile sostenere che sin dalla classicità la cultura occidentale ha coltivato una propria idea del Nord, di un'ultima Thule, collocata ai confini del mondo, come rivelerebbe la stessa etimologia, che qualcuno vorrebbe dall'etrusco *tular*, « confine » (ma esiste già nella forma greca Θούλη), e che si fa luogo estremo, di luce o di buio. In definitiva, ancora oggi, ciò che immaginiamo del Nord trova le sue radici nella classicità, nei viaggi immaginari narrati nella perduta opera di Antonio Diogene (II sec. d.C.), *Le meraviglie al di là di Tule* e a noi conosciuti grazie all'epitome di Fozio di Costantinopoli (810 ca.- 897)[41], ma anche il viaggio di Pitea di Marsiglia (V sec. a.C.), anch'esso a noi noto frammentario o per citazione indiretta, come nel caso di Strabone (*ante* 60 a.C.-ca. 24 d.C.) : « Πυθέαν, […] προσιστορήσαντος δὲ καὶ τὰ περὶ τῆς Θούλης καὶ τῶν τόπων ἐκείνων ἐν οἷς οὔτε θάλαττα οὔτ'ἀήρ »[42].

L'età romantica aggiunge alla formazione dell'immaginario la tradizione letteraria e mitologica delle genti nordiche, alla ricerca di un'età dell'oro primigenia. Se dovessimo, allora, individuare una parola che più di ogni altra incarna l'immaginario nordico, proporrei il termine primigenio. Il Nord rappresenta l'incontaminato, l'origine, l'assenza di sovrastrutture. È in questa consapevolezza di un mondo altro e astorico che è possibile immaginare un dialogo con Odino, o piuttosto perdersi nella luce del paese degli Iperborei. Il Nord, in definitiva, dà forma al

---

[40] William Morris, *The Lovers of Gudrun*, in *Id.*, *The Earthly Paradise. A Poem, Part III*, London, F. S. Ellis, 1870, p. 353. « […] e, ultimo di tutti, / il dolore di Odino si è posato sul muro, / mentre, a passo lento e col volto stanco, avanzava, / ansioso di tutte le storie di sventura e di male / portate dai suoi corvi, Pensiero e Memoria ».

[41] Si veda Fozio, *Biblioteca*, a cura di Nigel Wilson, Milano, Adelphi, 2007, p. 271-280.

[42] Strabon, *Géographie*, t. I, texte établi et traduit par Germaine Aujac, Paris, Le Belles Lettres, 1969, p. 70. « Pitea [...] raccontò anche delle cose che riguardavano Thule, luoghi in cui non c'è né terra, né mare, né aria ».

nostro desiderio di proiettarci in un'altra dimensione, al di là del tempo e della storia, così come, sino a non molti secoli fa, il Nord era anche al di là di ogni terra conosciuta, sino al giorno in cui, come cantava il secondo coro della *Medea* di Seneca (4 a.C.- 65 d.C.) :

> Venient annis
> saecula seris quibus Oceanus
> uincula rerum laxet et ingens
> pateat tellus Thetysque nous
> detegat orbes nec sit terries ultima Thule[43].

Alessandro Zironi
(Università di Bologna)

[43] Sénèque, *Médée*, in *Id.*, *Tragédies*, t. I, texte établi et traduit par François-Régis Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 171. « Verranno, avanzando con gli anni, / tempi in cui l'Oceano / scioglierà i lacci del creato e la terra / si aprirà ; Teti svelerà nuovi mondi, / e Thule cesserà di essere delle terre la più remota ».