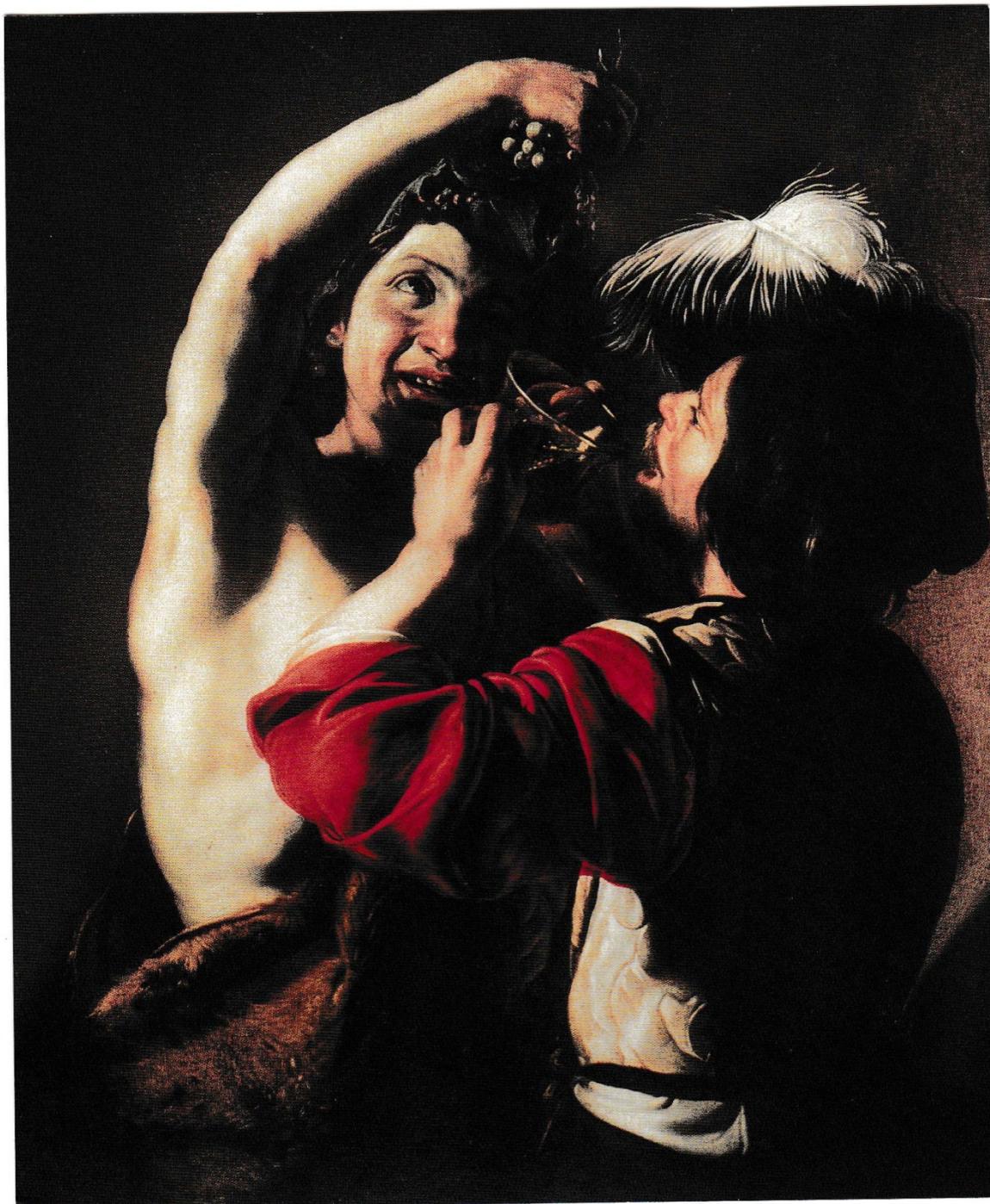


**Figures antiques ambiguës : le sexe et la mort, l'art et les monstres**



Bartolomeo Manfredi, *Bacchus et un buveur*, vers 1621-1622

(Galleria nazionale d'arte antica, Rome)

Communications au séminaire doctoral interdisciplinaire « Réception de l'Antiquité » (ED-SHS Lille Nord de France), journées organisées par Claudine Nédelec, Textes & Cultures (Université d'Artois), les 9 avril 2014 et 17 avril 2015.

Prononcées dans le cadre d'un séminaire interdisciplinaire portant sur la réception de l'Antiquité, les communications ici rassemblées visaient à montrer que les figures complexes, hybrides, transgressives, voire monstrueuses, de l'héritage antique ont elles aussi nourri la pensée et l'imaginaire des écrivains et des artistes, et ce depuis le Moyen Âge jusqu'à notre modernité.

## Sommaire

<b>Myriam White, <i>Les ancêtres de Mélusine : décalages et inversions</i></b>	<b>4</b>
<b>Marianne Closson, <i>La fable de Salmacis et Hermaphrodite : exégèses modernes (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)</i></b>	<b>18</b>
<b>Claudine Nédelec, <i>Quelques aspects de la figure du satyre au XVII<sup>e</sup> siècle</i></b>	<b>35</b>
<b>Nicolas Wanlin, <i>Les avatars du faune au XIX<sup>e</sup> siècle : repérage d'un corpus</i></b>	<b>60</b>
<b>Machteld Castelein, <i>Hécate dans l'œuvre romanesque de Pierre Jean Jouve</i></b>	<b>72</b>
<b>Dorothee Catoen-Cooche, <i>De Méduse à Hélène : émergence d'une figure structurante de Dans les années profondes de Pierre Jean Jouve</i></b>	<b>101</b>
<b>Vivien Bessières, <i>Monstres antiques à l'écran</i></b>	<b>117</b>
<b>Isabelle-Rachel Casta, <i>De Galatée aux « hubots » : animer quelle matière ?</i></b>	<b>131</b>

## Les ancêtres de Mélusine : décalages et inversions

Établir un rapport entre Mélusine, figure éminemment et presque caricaturalement médiévale, et les figures mythologiques antiques peut paraître incongru. Pourtant – j'y reviens souvent avec mes étudiants, qui découvrent la période médiévale – en dépit de l'impression qu'en donnent les livres d'histoire ou d'histoire littéraire, le Moyen Âge n'est pas soudain apparu, sans lien avec la période qui l'a précédé, l'Antiquité. On peut certes concéder que les Grandes Invasions, notamment, ont constitué une véritable et longue période de rupture ou d'acculturation, mais il n'en demeure pas moins qu'on peut observer pendant la longue période médiévale différents souvenirs de l'Antiquité.

Dès l'abord, la figure de Mélusine, que l'on représente souvent près d'une source, d'une fontaine ou dans un grand bain, convoque dans l'imaginaire différentes figures d'ondines ou de nymphes, mais je tenterai de montrer qu'elle peut être rapprochée avec profit de figures plus précises et que son histoire rencontre ce qu'on sait de différents personnages issus de l'Antiquité. Pour ce faire, je rappellerai à grands traits l'histoire de la belle Dame de Lusignan telle que la rapportent deux grands écrivains de la fin du Moyen Âge, à la charnière entre le XIV<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècles. Jean d'Arras, en 1392, puis Coudrette, entre 1401 et 1405, ont consacré deux romans à un personnage rapidement qualifié de « fée » que Jean d'Arras a, semble-t-il, le premier nommé Mélusine. Les deux romans reprennent à peu près la même matière : l'histoire de l'union entre cette créature surnaturelle et un être humain, et la descendance fameuse qui l'a suivie. Dans cette hiérogamie – mariage qu'on veut sacré entre des êtres de natures différentes – Laurence Harf-Lancner voit l'origine d'un schéma narratif récurrent qu'elle appelle du nom de l'héroïne « schéma mélusinien »<sup>1</sup>. Ce schéma comporte différents éléments constitutifs : une rencontre entre un mortel et un être surnaturel, la conclusion d'un pacte puis la transgression de ce pacte et la découverte d'un détail monstrueux ; en général, il présente également une ou des naissances destinées à perpétuer dans le monde des vivants le lignage de l'être surnaturel. Dans les *Romans de Mélusine*, la rencontre a lieu alors que Mélusine erre à travers le monde en quête d'un homme qui voudra bien l'épouser après que sa mère a prononcé une malédiction à son encontre, pour la punir d'avoir causé la mort de son père. Mélusine l'a enfermé dans une montagne en punition d'avoir trahi sa mère. Le futur époux, Raymondin, est interpellé par la belle, en pleine forêt,

<sup>1</sup> Laurence Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge, « Morgane et Mélusine, La naissance des fées »*, Paris, Champion, 1984, puis *Le Monde des fées dans l'occident médiéval*, Paris, Hachette littérature, « Vie quotidienne », 2003, *passim*.

alors qu'il est au désespoir après un accident de chasse au cours duquel il a mortellement blessé son oncle. Le jeune homme croit que son destin funeste est scellé, mais Mélusine non seulement lui offre une solution immédiate pour faire passer l'accident pour une blessure de sanglier, mais encore lui propose de l'épouser à condition qu'il ne cherche jamais à savoir ce qu'elle fait le samedi puisque, selon la malédiction prononcée par la propre mère de la jeune femme, ce jour-là, Mélusine devient mi-serpente et se baigne longuement à l'écart des hommes. Elle promet également fertilité et prospérité à son bien-aimé, qui accepte le pacte. Toutefois, selon le schéma traditionnel et sous l'influence néfaste d'un jaloux, Raymondin transgresse l'interdit : il épie la belle pendant son bain du samedi et découvre son apparence métamorphique animale. Pourtant, bien que la fée sache la trahison, l'union n'est pas immédiatement rompue car le couple est solidement implanté dans le tissu social de son temps : le couple a eu dix fils dont les aînés se sont déjà illustrés lors de croisades. Leurs terres sont vastes et la fée a magiquement érigé différentes bâtisses qui honorent le nom des Lusignan. Ce n'est donc qu'en différé que le schéma se vérifie, quand l'un des fils tumultueux, Geoffroy la Grande Dent, ainsi nommé en raison de l'immense dent qui sort de sa bouche à la façon d'une défense de sanglier, cause la mort de l'un de ses frères en mettant volontairement le feu à l'abbaye que ce dernier a rejointe, voulant entrer dans les ordres. En proie à l'horreur suscitée par ce crime, Raymondin dénonce en public ce geste en l'expliquant par le caractère monstrueux de son épouse. Devant cette condamnation manifeste, Mélusine prend son envol, sous la forme d'une dragonne, pour quitter à jamais le monde des hommes, non sans avoir adressé à son époux des mots d'amour et des recommandations, notamment le curieux désir que soit mis à mort l'un de ses derniers fils, baptisé Horrible. Pour répondre à la sidération de Raymondin qui n'a jamais connu d'elle qu'un grand dévouement maternel, elle explique son vœu par le danger que représente Horrible pour le devenir de la famille et de son domaine. L'enfant sera ainsi mis à mort pour préserver l'ensemble de la lignée des Lusignan de la menace qu'il représente.

Un grand nombre de commentateurs de l'histoire de Mélusine ont déjà montré que ce schéma se retrouve depuis bien longtemps dans la littérature et les mythes mondiaux. Même si le modèle de la « fée » semble très médiéval, il désigne avant tout des personnages dont le point commun est souvent une beauté extrême et des caractéristiques qui dépassent le cadre naturel ou rationnel. Outre sa capacité à se métamorphoser, qui aurait suffi à surprendre, Mélusine apparaît aussi douée de différentes aptitudes surnaturelles : elle bénéficie de connaissances inexplicables sur le passé et l'avenir, notamment de son époux, et elle s'avère être une bâtisseuse et une défricheuse, selon les mots de Jacques Le Goff et Emmanuel

Leroy-Ladurie, dans un article célèbre sur la fée<sup>2</sup>, dont l'activité ne peut être assimilée à une œuvre humaine par son ampleur et sa rapidité. De fait, cette qualification féerique pose problème et Jean d'Arras n'hésite pas à exprimer ses réticences pour l'emploi du terme dès le début de son roman. Il conclut qu'il emploiera le terme, faute de mieux, mais sans savoir exactement ce qu'il recouvre, si ce n'est quelque chose de merveilleux et d'éblouissant, qui échappe à la compréhension humaine. De fait, je tâcherai de montrer ici que Mélusine fait écho à différentes figures anciennes et que son histoire présente des points communs avec celles d'êtres de l'Antiquité. Toutefois, ces convergences s'appuient avant tout sur les ambiguïtés de ces figures antiques et se logent dans l'espace précisément dessiné par les ambiguïtés de la belle Dame de Lusignan.

### **Proximité d'apparences**

Le mot « fée » porte une signification incertaine : il est souvent associé au domaine de la littérature d'influence celtique, alors même qu'on a souvent vu dans les figures féeriques des avatars de créatures antiques, en mettant en avant une étymologie de « fée » qui dériverait du latin « *fata* ». Les fées présideraient ainsi à la destinée, et, en ce sens, elles ont souvent été perçues comme le souvenir des Parques antiques. De fait, comme les trois sœurs de l'Antiquité, Clotho, Lachésis et Atropos, les fées médiévales se présentent souvent par groupes de trois et ont une étrange familiarité avec la mort et la connaissance de l'avenir. Dans les *Romans de Mélusine*, la belle n'apparaît pas seule et elle est plusieurs fois flanquée de deux autres figures féminines. Mélusine a en effet deux sœurs : Mélior et Palestine, qui grandissent avec elle auprès de leur mère Présine, en Avalon, et ce sont peut-être elles qui apparaissent auprès de la fée lors de la rencontre avec Raymondin, à la fontaine de Soif, même si les textes restent allusifs à ce sujet. Mélusine préside à la destinée de Raymondin et de ses fils, mais également de l'ensemble du domaine et de la lignée des Lusignan. Elle distribue et retire la prospérité.

La proximité avec les Parques concerne non seulement Mélusine mais un grand nombre de figures féeriques. En outre, la métamorphose de Mélusine en créature à queue de poisson, qui se baigne tous les samedi, en battant l'eau d'un large bassin de sa queue gigantesque, ainsi que l'insistance sur la beauté et la puissance de séduction de la belle, qui attire Raymondin en partie par sa voix, ne sont pas sans faire écho dans notre imaginaire actuel aux sirènes. De fait, même si les sirènes antiques se présentaient plutôt comme ailées, l'envol de la fée,

---

<sup>2</sup> « Mélusine maternelle et défricheuse », *Annales*, 1971, p. 587-622, repris dans *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1977, p. 307-331.

lorsqu'elle quitte le monde, lui donne leur apparence, d'autant qu'au Moyen Âge les sirènes sont déjà devenues femmes-poissons. En outre, par-delà leur beauté fatale, les sirènes sont aussi, pour l'époque médiévale, des incarnations de la maternité, et on raconte différentes histoires de héros médiévaux allaités par des sirènes. Or, on sait la face maternelle et nourricière de Mélusine et on n'oublie pas que, même après avoir quitté le monde des hommes, les romans rapportent qu'elle revient allaiter ses deux plus jeunes fils. Dans l'iconographie, en outre, la sirène portant dans les bras une petite figure humaine peut faire référence à son caractère psychopompe, ce qui renvoie, concernant Mélusine, à sa nature féerique qui la place hors-temps, en sorte qu'elle accompagne les humains d'un monde à l'autre, par-delà les limites du temps d'une vie humaine.

Au-delà les convergences générales, il existe des figures antiques dont les liens semblent plus intenses avec la fée médiévale. La première que j'aborderai est celle d'Échidna dont la tête, le torse et les bras sont ceux d'une belle femme, mais qui pour le reste de son corps est un énorme et affreux serpent recouvert d'écailles aux couleurs changeantes. Scylla, souvent représentée avec des sirènes, présente un aspect proche. La mythologie la décrit comme une nymphe qui fut changée en monstre marin par Circé. Elle apparaît comme un être hybride, avec une poitrine de femme, un ventre de loup, et une queue de dauphin. Les termes de cette hybridité sont proches de celle de Mélusine, notamment par l'association d'une queue pisciforme et d'une poitrine féminine. En outre, pour Scylla comme pour Mélusine, la métamorphose est associée à une malédiction amoureuse. L'hybridité est aussi rupture entre soi et soi, puis, *a fortiori*, entre soi et l'autre, d'où une forme d'impossibilité de l'amour, qui s'exprime très simplement par le rejet du corps monstrueux par l'être aimé, comme une image de la difficulté à accepter l'altérité toujours radicale de l'autre dans l'amour. En outre, comme pour Mélusine, l'hybridité de Scylla est causée par une malédiction prononcée par un personnage féminin, doué de pouvoirs surnaturels : Présine, la mère de Mélusine, apparaît comme tout aussi magicienne et potentiellement malfaisante que Circé. Scylla et Mélusine s'inscrivent dans cette mesure dans un monde féminin très inquiétant et menaçant.

Circé, elle-même, présente des traits communs avec Mélusine. Elle est une femme-oiseau, comme cette Mélusine ailée qui quitte le monde des hommes. Circé est *kirkos*, c'est-à-dire faucon ou épervier, oiseaux qui sont familiers à l'époque médiévale et qu'on trouve dans la légende mélusinienne puisque Mélior, l'une des sœurs de Mélusine, est emprisonnée au Château de l'épervier et ne pourra être délivrée que par un homme capable de veiller l'oiseau pendant trois jours et trois nuits. En outre, même si elles ne l'affectent pas elle-même, comme c'est le cas pour Mélusine qui se transforme tous les samedis, Circé sait opérer des

métamorphoses, comme nous en avons vu l'expression avec Scylla, mais également comme nous les avons pour les compagnons d'Ulysse qui deviennent des porcs. Là encore, le sanglier mélusinien, cochon sauvage, n'est guère loin !

Toujours dans l'entourage de Scylla, Lamia, qui passe parfois pour sa mère, présente des points communs avec Mélusine. Elle fut l'amante de [Zeus](#) et encourut la jalousie d'[Héra](#), qui tua ses enfants et égara son esprit en empêchant ses paupières de pouvoir se fermer, afin qu'elle n'ait plus de repos. Cette malédiction rappelle l'histoire médiévale d'union entre une femme et un chevalier faé poisson, dans le lai anonyme de Tydorel. L'enfant de cette union, Tydorel, ne peut fermer les paupières et est ainsi privé de sommeil. Il y aurait donc un lien entre le mariage sacré unissant des êtres de deux natures différentes et ce type de malédiction. Pour Lamia, devenue folle, elle prend une apparence monstrueuse : elle aussi a un buste de femme et un corps de serpent. Elle se terre en outre dans une caverne, ce qui n'est pas sans rappeler le puissant imaginaire chthonien lié à Mélusine : Mélusine enferme son père dans une montagne, elle apparaît près d'une source qui coule à côté d'un rocher de taille impressionnante, et son fils Geoffrey devra poursuivre un géant dans les entrailles de la terre pour accéder à l'histoire de sa mère, représentée sur une fresque souterraine. Enfin, par jalousie envers les autres mères, Lamia sort parfois pour dévorer un jeune enfant. Or cette figure d'ogresse, en apparence éloignée de la figure maternelle de Mélusine, n'est plus si loin quand, au moment de quitter le monde, la fée demande qu'on mette à mort son fils Horrible et qu'elle en donne le moyen précis : Horrible sera étouffé dans une cave par des gaz produits par un incendie.

Ainsi, l'apparence de la belle et son histoire viennent croiser celles de différentes figures antiques. L'impression d'une ascendance mythologique antique de cette fée, qui ne semble pas issue d'un pur folklore celtique comme d'autres fées médiévales, est également renforcée par la proximité d'autres signes convergents. Ainsi, les fils de la fée ont souvent été rapprochés de géants et, plus encore, de cyclopes en raison des différentes tares physiques dont ils souffrent et dont la récurrence oculaire a marqué les esprits. Telle Échidna, Mélusine a des descendants qui n'ont parfois qu'un œil, comme son fils Renaud, mais, plus généralement, ce sont toutes sortes de difformités oculaires qui frappent les fils de la fée : Urien a un œil rouge et d'imposantes oreilles, Guy a un œil plus haut que l'autre, et Horrible trois yeux dont l'un au milieu du front. Outre une apparence proche de celle des cyclopes, les fils de Mélusine partagent avec eux la force et le pouvoir, et le fait de faire partie d'une lignée de bâtisseurs.

### **Proximité de motifs ou de mythèmes**

La proximité avec d'autres figures antiques s'opère non plus au niveau de l'apparence, mais essentiellement autour de motifs ou de mythèmes communs entre leurs histoires et celle de la fée. C'est dans ce sens, par exemple, que certains commentateurs ont rapproché l'histoire de Mélusine et Raymondin de celle d'Orphée et Eurydice, en mettant en avant qu'il s'agissait de deux histoires d'amour extrême, par-delà la mort, qui imposaient aux amoureux une séparation brutale suivie du désespoir de l'amant. Mélusine a encore pu être rapprochée d'une Gorgone, en particulier de Méduse. On dit que sa tête était entourée de serpents, qu'elle avait de grosses défenses pareilles à celles de sangliers et des mains de bronze, autant d'animaux auxquels fait référence la légende mélusinienne. Des ailes d'or devaient lui permettre de voler, comme des ailes apparaissent pour Mélusine quand il s'agit de quitter le monde, en sautant d'une fenêtre de son palais. Comme Mélusine et ses sœurs, les Gorgones sont trois : toutefois, au rebours des filles de Présine qui rivalisent de beauté, les Gorgones sont tour à tour connues pour leur beauté ou pour leur laideur. On dit parfois qu'elles n'ont qu'un œil et qu'elles figent par leur regard. On retrouve là l'importance cruciale de la question scopique dans la légende mélusinienne, comme en atteste le fait que la scène de transgression du pacte amoureux par le regard soit au centre du plus grand nombre de programmes iconographiques pour l'illustration des romans médiévaux : pour Elinas, le père de Mélusine, il ne faut pas voir son épouse en couches ; pour Raymondin, l'époux de la fée, il ne faut pas voir Mélusine le samedi. Les deux hommes transgressent l'interdit et perdent en conséquence non seulement leur bien-aimée, mais encore la prospérité qu'elle leur assurait. Comme en souvenir de ce tabou, différents fils de Mélusine souffrent de tares qui touchent leurs yeux.

Toutefois, il semble y avoir un noyau mythique qui ait un rayonnement particulièrement fort, alors même qu'il n'apparaît que tardivement dans l'histoire de la belle. C'est le changement radical de la tonalité et de l'image maternelle, au moment où Mélusine quitte le monde des hommes et demande la mise à mort d'Horrible. Souvent, l'image de Mélusine omet cet épisode quelque peu gênant. Pourtant, il semble bien qu'il constitue une caractéristique rattachant l'histoire de la fée à des ancêtres nombreux et ambigus. Alors qu'elle a revêtu jusque-là les traits d'une mère aimante et douce, pardonnant même le geste criminel de son fils Geoffroy qui cause la mort de l'un de ses frères et de nombreux moines dans l'incendie volontaire d'une abbaye, Mélusine demande que l'on mette Horrible à mort, en expliquant qu'il représente un danger trop grand pour son propre lignage et pour le monde. Il semblerait que la présence de sa mère soit nécessaire pour contenir les puissances de chaos

d'Horrible et qu'elle soit contrainte à l'éliminer puisqu'elle ne pourra plus être là pour protéger le monde du péril qu'il encourt. Ce schéma qui s'appuie à la fois sur un parent infanticide et sur la réponse à une menace portée par l'enfant a effectivement de nombreux échos mythologiques parmi lesquels je retiens la référence à Chronos, proposée notamment par Philippe Walter<sup>3</sup> qui rapproche également Chronos de Mélusine au sens où ils peuvent tous deux être considérés comme des mesureurs de temps. Mélusine cherche à ramener son existence au temps d'une vie humaine et elle annonce les limites du temps des Lusignan. Elle incarne la fin d'un monde pré-chrétien au profit d'un nouvel ordre au service des valeurs chrétiennes de la croisade, par exemple. Elle est la fée de l'essor économique médiéval, de l'expansion de l'urbanisme, défricheuse et bâtisseuse. Chronos est fils de Gaïa, la Terre, et d'Ouranos, le Ciel, tout comme la nature métamorphique de Mélusine l'associe à différents éléments, l'eau et l'air, en sus de son origine chtonienne. Comme Chronos est le roi des Titans, Mélusine est la reine-mère d'un lignage de trop grands chevaliers, proches des géants. À la vue de Geoffroy, ses adversaires croient effectivement voir un géant et, par deux fois, il est le seul chevalier de taille à se mesurer aux géants qui pillent et menacent le monde des hommes, Grimaut et Gardon. En outre, la mythologie rapporte parfois que l'homme serait apparu du temps de Chronos, ce qui rappelle combien Mélusine lutte pour changer de nature : elle semble vouloir faire advenir un nouvel être, abolir la fée pour devenir humaine.

En outre, le père de Chronos, Ouranos, emprisonne ses enfants, qu'il n'aime pas, dans les entrailles de leur mère Gaïa, tout comme la transgression d'Elinas, le père de Mélusine, cause l'exclusion de sa progéniture du monde des hommes et leur vie dans le domaine, souvent qualifié d'utérin, d'Avalon. Chronos s'en prend à son père qu'il émascule pour libérer ses frères et sœurs, tout comme Mélusine commet un parricide en enfermant son père dans une montagne, afin de le punir de la transgression du pacte qui l'unissait à Présine et de la peine causée à son épouse féerique. C'est Gaïa qui a permis le crime de son fils, en lui donnant l'arme avec lequel il le commet : de même, c'est par la révélation maternelle que le crime de Mélusine est causé. Toutefois, les motifs ne font pas que se superposer : ils s'inversent ou se croisent puisque quand Chronos cherche à libérer ses frères des entrailles de la terre, Mélusine y enferme son père. On rapporte également que Chronos est le seul parmi ses frères et sœurs à avoir une apparence « normale », et à ne pas être un cyclope, ce qui rejoint l'imaginaire mélusinien de la tare ou de la difformité physique, tant pour la fée métamorphique que pour ses enfants aux différents stigmates rappelant, nous l'avons vu, souvent ceux des cyclopes, ou pour les deux derniers fils de Mélusine dont les romans

---

<sup>3</sup> Philippe Walter, *La Fée Mélusine, le serpent et l'oiseau*, Paris, Imago, 2008, p. 46.

médiévaux précisent qu'ils sont exempts de toute trace physique de leur ascendance. Chronos précipite d'ailleurs finalement les Cyclopes dans le Tartare. Dans l'histoire mélusinienne, il est également question d'une beauté qui transcende les tares physiques. Tous les fils sont présentés comme ayant une beauté extrême en dépit de leurs tares, jusqu'aux derniers fils, totalement parfaits physiquement. Progressivement, la part monstrueuse du lignage a été reléguée au monde de l'invisible, comme les Cyclopes oubliés dans le Tartare. Enfin, comme dans l'histoire mélusinienne, le geste parricide est suivi d'une malédiction du coupable : Ouranos annonce à Chronos qu'il sera à son tour détrôné par son propre fils. Mélusine, elle, n'est pas maudite par son père, mais par sa mère, ce qui associe définitivement la féminité à une part d'obscurité mais aussi de puissance. La malédiction la touche directement, mais ce n'est qu'indirectement qu'on retrouve le motif du fils menaçant ses parents, au moment de la révélation concernant le caractère terrible d'Horrible. Mais, de nouveau, le modèle est brouillé puisque si Mélusine demande la mort d'Horrible ce n'est pas pour se préserver elle-même, mais précisément au moment où elle s'apprête à quitter le monde des hommes. Chronos engloutit ses enfants jusqu'au sixième, Zeus, auquel sa mère substitue une pierre. Mélusine, elle, ne sauve pas l'enfant, mais au contraire demande sa mort.

On retrouve en partie ce schéma mythique dans l'histoire de Zeus, de nouveau : il n'hésite pas à engloutir sa première épouse, Métis, sur les conseils de Gaïa et Ouranos, car elle lui aurait donné un fils au cœur violent, qui serait devenu le roi des hommes et des dieux. Mélusine n'engloutit pas son époux, et sa présence terrestre protège le fils menaçant, dont elle protège également le monde. Toutefois, en décalant un peu les choses, un autre fils introduit le chaos et la violence en causant la mort de son frère : Geoffroy cause indirectement la rupture entre ses parents par son fratricide et l'engloutissement symbolique de sa mère par son père, lorsque ce dernier rend inévitable la rupture du pacte par le fait d'accuser publiquement son épouse d'être la cause du geste monstrueux du fils.

Dans la mythologie gréco-romaine, les aventures de Pélée et de Thétis comportent un schéma proche : Zeus et Poséidon qui souhaitent un enfant de Thétis renoncent quand ils apprennent que l'enfant serait plus puissant que son père. Les dieux décident alors de marier Thétis à un mortel, Pélée. Thétis conçoit alors un fils et, souhaitant le rendre immortel, elle le recouvre d'ambrosie, le jour, et le plonge dans les braises, la nuit. Quand il s'en aperçoit, Pélée s'oppose à ce rituel cruel, mais Thétis, heurtée par le manque de confiance de son époux, s'enfuit dans la mer. Les convergences avec l'histoire de Mélusine sont très indirectes mais intéressantes. Il est déjà question de la trop grande puissance du fils par rapport au père : dans l'histoire mélusinienne, Horrible constitue une menace à laquelle son père ne saurait

faire face seul. La mère apparaît cruelle, ce qui n'est pas le cas pour Mélusine, sauf quand elle demande la mise à mort d'Horrible. Toutefois, les tares physiques des fils peuvent être conçues comme un malheur causé par leur mère et, surtout, on peut rapprocher le manque de confiance de Pélée avec la dénonciation par Raymondin de la nature monstrueuse de Mélusine.

Le conte d'« Amour et Psyché », figurant dans *L'Âne d'or ou les Métamorphoses* (IV-VI) d'Apulée (vers 180), se rapproche aussi de la légende mélusinienne, à la fois par le fait qu'il se situe à la frontière entre conte et mythe<sup>4</sup>, comme l'histoire de la fée, et parce qu'il narre les amours d'une mortelle et d'un dieu, scellées par un pacte. Psyché ne peut voir l'apparence de son époux qui la visite toutes les nuits. Les sœurs jalouses de la jeune mariée lui font accroire que l'interdit s'explique par la monstruosité de l'époux, qu'elle devrait plutôt chercher à tuer. Psyché se laisse persuader, toutefois elle ne tue pas Amour car elle voit sa beauté extrême quand elle allume sa lampe pour commettre son forfait. Néanmoins, le serment est rompu et Amour disparaît. Différentes convergences apparaissent avec la légende mélusinienne. Il s'agit d'une hiérogamie, c'est-à-dire d'une union avec un être divin ou divinisé car, même si Mélusine n'est pas une déesse, elle partage l'immortalité des fées, lorsqu'elle rencontre Raymondin, et participe d'une autre nature que la nature humaine. L'union de Mélusine et Raymondin est également conditionnée par un pacte qui repose sur l'interdit de voir l'apparence véritable non pas du bien-aimé mais de la bien-aimée : Raymondin est ébloui par la beauté de Mélusine sous sa forme de femme mais il ne doit pas voir l'apparence métamorphique de la fée quand le bas de son corps est celui d'une serpente, jusqu'au nombril. Dans les deux cas, la transgression repose sur un regard interdit, sur une image volée. Le pacte mélusinien est également transgressé en raison des propos d'un jaloux qui convainc Raymondin d'épier son épouse. Toutefois, ce n'est pas une beauté foudroyante que surprend Raymondin mais l'apparence monstrueuse de son épouse. Pour autant, Raymondin n'exprime aucune répugnance et, au contraire, se repent de sa transgression et craint de perdre la meilleure femme qui soit. On rejoint donc l'histoire d'Amour et Psyché car la transgression renforce l'amour de celui qui la commet. Enfin, même si cela se fait en deux temps dans l'histoire médiévale, la transgression de l'interdit conduit à la rupture des amants et à une disparition de l'être trahi dans un autre monde, inaccessible pour l'humain. Il est intéressant d'observer que, dans les deux cas, il est question d'un interdit portant sur la

---

<sup>4</sup> Voir Véronique Gély, *L'Invention d'un mythe : Psyché – Allégorie et fiction du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, Paris, H. Champion, 2006.

possibilité de poser le regard sur la beauté ou sur une beauté d'une autre nature, et sur l'acceptation du mystère que porte autrui.

### **Par-delà les ressemblances...**

Ce cheminement parmi quelques figures et quelques histoires de l'antiquité montrent dans quelle mesure la figure mélusinienne, qui semble essentiellement médiévale, peut se comprendre dans un réseau de significations qui dépassent largement le seul cadre médiéval. Cela prouve, une fois encore, qu'il n'y a pas de rupture radicale entre l'Antiquité et le Moyen Âge, même quand on observe une des figures qui comporte beaucoup de caractéristiques irréductiblement médiévales : rencontre d'une créature féerique, christianisation d'un souvenir du paganisme, invention d'un ancêtre lignager totémique, brouillage du genre du récit rapportant l'aventure... Toutefois, si la critique ne considère que marginalement les ancêtres antiques de Mélusine, c'est qu'il est très malaisé de dessiner une filiation avec certitude tant on ignore beaucoup de la lecture et du simple accès du Moyen Âge à une grande partie des sources antiques. Pour les figures et histoires que nous avons rencontrées, nous avons quelques indications : Ovide, qui parle de Scylla, de Circé ou des Gorgones, était connu au moins depuis le XII<sup>e</sup> siècle, et on lit Apulée au XIV<sup>e</sup> siècle. Pour autant, rien n'indique que Jean d'Arras ou Coudrette ne se soit directement inspiré de sources antiques.

De surcroît, ce qui empêche les commentateurs de pousser trop loin la question de l'inspiration médiévale est également l'ampleur des divergences et des inversions des hypothétiques sources antiques. J'en examinerai quelques-unes, en prenant à rebours certains des exemples de convergences observés précédemment, pour lesquels j'avais déjà mis en lumière quelques écarts. Dans le conte d'« Amour et Psyché », Psyché, repentante, va reconquérir son bien-aimé, qui, sensible à sa démarche, lui offrira l'immortalité et une éternité d'amour. Dans la légende mélusinienne, dans une certaine mesure, on trouve la même chose puisque la rupture du pacte est retardée par le fait que Raymondin se repente immédiatement de la transgression. Il faudra une seconde trahison pour que la rupture soit consommée. Dans un premier temps, on observe que Mélusine est sensible comme l'est Amour au repentir de son bien-aimé. Toutefois, il y a bien une seconde transgression et la rupture des amants qui, précisément, prive non plus celui qui a trahi, mais celui qui l'a été, du salut, soit, au XIV<sup>e</sup> siècle, de la seule forme véritable d'immortalité, puisque l'extrême longévité féerique n'est rien au regard du salut en Dieu, auquel aspire Mélusine et qu'elle estime ne pouvoir atteindre que dans le mariage avec un mortel et par une mort tout humaine. L'inversion du motif est complexe au sens où la privation du salut correspond à une privation de la mort : Mélusine est

dans cette curieuse position des êtres du monde pré-chrétien qui n'aspirent qu'à offrir leur âme à Dieu, c'est-à-dire à mourir, ce qui est bien différent des héros de l'antiquité.

En outre, une autre inversion majeure à laquelle nous avons déjà été sensible, et que présente la légende mélusinienne au regard du conte d'« Amour et Psyché », est l'inversion des rôles masculins et féminins : investir la femme d'une charge magique et inquiétante, en faire un avatar du serpent et la revêtir d'une beauté trompeuse ne surprend guère dans un contexte judéo-chrétien qui nous y a habitués, mais faire d'une femme l'ancêtre d'un lignage et de sa puissance est plus surprenant. Montrer une femme qui cherche à sauver son âme et un homme faible trop sensible au discours d'autrui est intéressant dans le contexte médiéval. Ce renversement des pôles du masculin et du féminin est encore sensible dans le rapprochement avec l'histoire de Chronos : dans le récit antique, c'est un fils qui s'en prend à son père, dans le récit médiéval, une fille. On pourra voir là encore une preuve de l'image inquiétante des femmes durant la période. Toutefois, il faudrait nuancer le propos car la légende mélusinienne est à la fois l'histoire d'une malédiction et d'une rédemption qui se cristalliseront particulièrement bien dans une figure féminine, incarnant la morale courtoise de rachat par l'amour et les vertus chrétiennes, dans un monde aux mœurs refondées autour de figures féminines. En ce qui concerne le rapprochement avec Chronos, il apparaît aussi que la place des personnages dans la fratrie a une influence : Chronos est le plus jeune et un mâle, tandis que Mélusine est, chez Jean d'Arras, l'aînée et de sexe féminin (chez Coudrette, elle est la plus jeune). Cette double nuance peut être comprise comme l'expression d'un contraste important de perspectives : Chronos met fin à un ordre du monde qu'il conteste, à un ordre ancien, Mélusine est à l'origine d'un lignage. L'un clôt un temps tandis que l'autre en ouvre un autre : le choix d'une héroïne engage le récit du côté de la fécondité et de l'avenir.

Enfin, la troisième grande raison qui a pu détourner les commentateurs d'un examen trop approfondi de l'inspiration antique des auteurs médiévaux est également la grande différence dans le statut des récits. Mélusine est d'abord l'héroïne d'un roman qui se présente comme historique, selon l'acception médiévale : il s'agit de remonter le temps pour inventer l'ancêtre d'un lignage et ainsi remotiver sa valeur. On le comprend, il ne s'agit pas d'Histoire au sens moderne, mais d'un appui du réel sur la légende ou sur le mythe. On hésite entre les deux termes tant la figure mélusinienne est ancrée dans un espace géographique et une époque précise. Cette coloration légendaire de son histoire est renforcée par la mention de preuves de l'existence de la fée dans le réel, depuis les bâtisses qu'elle a édifiées en Poitou jusqu'à l'empreinte de son pied laissé dans la pierre au moment de son envol, en passant par l'existence de ses nombreux descendants Lusignan. Pourtant, les convergences que nous

avons mises en lumière rappellent surtout la nature mythologique, voire franchement mythique, de la belle de Lusignan. La filiation dont il a été question n'est pas objective ou linéaire, elle est davantage un avatar, la concentration de symboles ou d'archétypes, hérités de mythes plus que d'une mythologie précise. Mélusine rencontre des figures antiques au sens où elle pose les mêmes questions ou utilise les mêmes métaphores pour s'interroger sur l'amour, sur les rapports entre le féminin et le masculin, entre parents et enfants, ou sur Dieu et ses créatures, sur la mort et le devenir de l'âme, sur la contemplation de la beauté, sur l'interdit ou la transgression, l'union de l'âme et de l'amour divin, par exemple. On comprend que l'histoire de Mélusine fait toucher à des fondements mythiques et à des fantasmes très profonds, ce qui explique qu'elle puisse rencontrer différentes figures, notamment issues de l'antiquité, et que, qui plus est, l'ambiguïté soit l'un des traits qu'elle partage avec ses différents prédécesseurs, tant la psyché comporte intrinsèquement différents degrés de paradoxes.

### **En guise de conclusion : questions de méthode**

Ce qui nous retiendra encore un peu ici, dans le contexte d'études et de recherches littéraires, est la façon dont s'élabore cette catégorie spécifique du mythe qu'est le mythe littéraire. Il semble que Mélusine soit à la croisée du mythe comme invariant psychique et de l'histoire littéraire, c'est pourquoi il semble légitime de l'aborder sous l'angle de la mythologie comparée. Pourtant, il faut rappeler que la méthodologie même de la mythologie comparée pose de nombreuses questions et ne va pas de soi. Étudier l'histoire de Mélusine sous l'angle de la mythologie comparée a permis de mettre en lumière, non seulement les sources antiques dont nous avons évoqué certaines, mais aussi d'autres modèles, plus éloignés. Parmi les plus anciens, les premiers textes qui rapportent l'histoire d'une union entre un humain et un être surnaturel datent vraisemblablement des IV-V<sup>e</sup> siècles, on peut évoquer ceux consacrés aux amours de Pururavas et de la nymphe Urvaçi, dans toute la poésie brahmanique : la nymphe, momentanément exilée du ciel, s'éprend de Pururavas qui le lui rend bien. Ils filent le parfait amour en respectant un pacte : Urvaçi doit garder deux agneaux qu'elle considérera comme ses enfants, auprès d'elle, et Pururavas ne doit pas la laisser le voir dans sa nudité. Mais les Gandharva, qui désirent qu'Urvaçi regagne le ciel, volent les deux agneaux et, tandis que Pururavas s'élance, en pleine nuit et nu, à la poursuite des ravisseurs, ils produisent un éclair qui conduit Urvaçi à briser le second aspect du pacte. La nymphe disparaît alors, au comble du désespoir. Toutefois, à la différence des aventures de Raymondin, Pururavas parvient, au prix de puissants efforts, à retrouver sa bien-aimée qui lui

donne un fils, puis quatre autres pendant les quatre années qui suivent. Enfin, Pururavas obtient la grâce des Gandharva et est élevé jusqu'au royaume céleste où il vit dans la félicité avec Urvaçi. Toujours dans le domaine indien du *Mahabharata*, sans doute daté des VIII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècles avant J.-C., on peut considérer la relation du roi Santanu et de la déesse Ganga. Ayant revêtu l'apparence d'une jeune femme d'une beauté sans pareille, Ganga épouse le roi Santanu, à la condition qu'il ne la questionnera jamais sur ses actes. En effet, elle vient sur terre afin de donner naissance à sept enfants qu'elle tuera en les noyant dans le fleuve, dès la naissance. En apparence, ce geste paraît bien curieux. En réalité, ces enfants sont autant de personnes célestes qui avaient subi une malédiction qui les condamnait à s'incarner. Afin de réaliser le présage, tout en ménageant les victimes, Ganga vient sur terre et procréé. Le supplice des personnes divines ne dure pas longtemps. Après avoir été tuées par leur mère, elles sont retournées au ciel. Le roi garde le silence pour sept enfants, mais au moment où Ganga s'apprête à noyer le huitième, il ne peut s'empêcher de l'interroger sur ses actes. Elle lui explique qui elle est, mais le quitte immédiatement avec le dernier enfant, qu'elle rendra cependant à son père, lorsqu'il aura atteint l'adolescence.

Dans une autre tradition, la figure de Mélusine se rapproche également, par la menace qu'elle fait peser sur Horrible, du personnage de Lilith, forme de première Ève tentatrice. Car Lilith est une sorte de démon femelle nocturne, doté d'ailes et de longs cheveux, parfois femme-serpent ailé, qui met en péril les femmes en couches dont elle dévore les enfants. On voit que la métamorphose et la mise à mort de son fils pourraient faire de Mélusine une figure familière : Mélusine et Lilith partagent une forme de sacralité féminine primordiale, ainsi qu'un caractère profondément ambigu : à la fois aériennes et chtoniennes, dévoratrices et fécondes... Derrière Lilith, on a souvent considéré que se dessinait la silhouette d'Ishtar/Innana, la déesse du Moyen-Orient. Ishtar/Innana est une forme de déesse de l'amour qui revêt un aspect hermaphrodite, comme peut le faire Mélusine avec son corps métamorphosé dont la queue de serpent évoque pour certains commentateurs un phallus, faisant de la belle un être double. Ishtar/Innana est au centre de différents rituels rappelant le mariage sacré d'un dieu et d'un mortel.

Enfin, plus loin encore des traditions judéo-chrétiennes et de leurs ancêtres, on trouve des figures féminines qui rappellent la Belle de Lusignan comme Cihuacoatl, la femme serpent aztèque, déesse de la maternité et de la fertilité. Cela souligne combien la figure de Mélusine s'élabore à partir d'antécédents littéraires et culturels, mais surtout d'un imaginaire très universel, se cristallisant dans certaines images, autour de certains mythes. Il est impossible, dans l'état actuel des connaissances au moins, de suivre une filiation précise de

ces figures et cette aporie salutaire ramène nécessairement le critique vers le travail d'analyse minutieuse de la figure. Cela engage la prise de conscience de l'épaisseur propre de la figure mélusinienne et du caractère irréductible de toute grande figure de la littérature. Identifier un intertexte, des ancêtres, des doubles ou des sœurs de Mélusine, attire l'attention vers ce qui, dans l'héroïne médiévale, les déborde ou les contrarie, vers la matière mystérieuse de la fée. Au plan de la recherche, cela souligne que le savoir, la culture doivent toujours dialoguer avec la pensée et la sensibilité.

*Myriam White-Le Goff*

*Univ. Artois, EA 4028, Textes & Cultures, Arras, F-62000, France*

## La fable de Salmacis et Hermaphrodite : exégèses modernes (XVI<sup>e</sup>- XVII<sup>e</sup> siècles)

Le récit ovidien de la création d'un être bisexué par la fusion du jeune Hermaphrodite et de la nymphe Salmacis<sup>5</sup> n'est certes pas la plus célèbre des *Métamorphoses*, mais elle a été, probablement du fait de son caractère énigmatique et dérangent, l'objet à travers les siècles de multiples interprétations et représentations iconographiques. *Les Métamorphoses* connurent, après avoir traversé le Moyen Âge, une diffusion exceptionnelle à la Renaissance<sup>6</sup>, et l'étude de la réception de la fable de Salmacis et Hermaphrodite entre dès lors dans le cadre général de l'histoire des interprétations de la fable antique à l'époque moderne. À travers les très nombreuses éditions des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles – dont nous ne donnerons qu'un aperçu, tant elles sont nombreuses<sup>7</sup> – nous nous demanderons comment traducteurs, commentateurs et illustrateurs ont interprété la charge « subversive » de cet épisode<sup>8</sup>. L'immense succès des *Métamorphoses* en Occident se nourrit en effet probablement, au-delà de l'enchantement poétique, de la découverte d'un monde où les amours des dieux et des hommes ne connaissent ni les interdits chrétiens ni les lois dites « naturelles », puisqu'il est possible de changer de sexe, comme Tirésias, ou encore Iphis<sup>9</sup>, ou d'être... un Hermaphrodite.

### L'héritage antique

Hermaphrodite est le nom d'un dieu grec tardif, apparu au IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C., et dont nous connaissons de nombreuses représentations grâce aux sculptures antiques qui nous sont parvenues ; le plus souvent, il prend la forme d'un personnage debout dans une attitude gracieuse, parfois nu, parfois habillé et coiffé en femme, qui dévoile impudiquement, en relevant sa tunique, ses attributs sexuels masculins [**Fig. 1**]. C'est néanmoins la série des

<sup>5</sup> *Métamorphoses* IV, v. 285-389. On peut en trouver une édition électronique sur le site de la *Bibliotheca Classica Selecta* en regard du texte latin : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met04/M04-274-415.htm>. C'est le texte que nous utiliserons. Pour accéder à quelques illustrations du mythe, on pourra consulter : [http://www.latein-pagina.de/iexplorer/ovids\\_metas.htm](http://www.latein-pagina.de/iexplorer/ovids_metas.htm)

<sup>6</sup> Nombre d'enfants auraient pu écrire comme l'auteur des *Essais* : « Le premier goût que j'eus aux livres, il me vint du plaisir des fables de la *Metamorphose* d'Ovide », *Essais*, I, 26, « De l'institution des enfants ».

<sup>7</sup> Voir Ghislaine Amielle, *Recherches sur les traductions françaises des métamorphoses d'Ovide, illustrées et publiées en France à la fin du XV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Touzot, 1988 ; Ann Moss, *Ovid in renaissance France : a survey of the Latin editions of Ovid and commentaries printed in France before 1600*, London, Warburg institute : University of London, 1982.

<sup>8</sup> Le sujet n'est pas tout à fait neuf : voir aussi Sophie Comarmond, « Le mythe de l'Hermaphrodite dans la Renaissance », dans Peter Schnyder (dir.), *Métamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*, Paris, Orizons, 2008 ; Ann Moss consacre une grande partie de ses analyses à la fable de Salmacis et Hermaphrodite dans son ouvrage *Poetry and Fable: Studies in Mythological Narrative in 16th Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

<sup>9</sup> *Métamorphoses*, IX, v. 666-713.

« hermaphrodites endormis » provenant d'un unique modèle et constituant une pièce majeure de nombreux musées européens qui est la plus connue ; le Louvre en possède deux : le fameux Hermaphrodite découvert à Rome dans les thermes de Dioclétien et pour lequel le cardinal Borghese fit sculpter en 1620 par Le Bernin un matelas de marbre [Fig. 2], et celui de Vellitri – découvert en 1795 dans cette ville qui se trouve au sud de Rome – qui est aujourd'hui exposé au Louvre-Lens<sup>10</sup> [Fig. 3]. La dimension érotique de ce corps lascif, exaltée par les sculpteurs de l'âge baroque déposant sur des coussins de marbre ces statues arrachées à la terre, fait souvent oublier au spectateur moderne qu'il s'agit là d'un dieu, d'une représentation qui n'a pas de modèle dans la réalité, comme l'avait bien remarqué l'historien d'art Winckelmann : « L'art redoublant d'industrie chercha à combiner les beautés des deux sexes dans les figures des Hermaphrodites qui, telles que nous les voyons représentées par les anciens artistes, sont des productions idéales »<sup>11</sup>. Pour l'historienne Marie Delcourt<sup>12</sup>, Hermaphrodite serait un « mythe pur » qui prendrait naissance dans des rites archaïques de passage qu'on aurait ensuite « expliqués » en inventant des légendes mettant en scène des divinités bisexuées ; autrement dit, l'entrée tardive dans le Panthéon d'Hermaphrodite ne signifie pas que ce dieu soit marginal, loin de là : il serait l'incarnation tardive d'une idée primitive, celle de l'androgynie divine. Les dieux bisexués et l'ambiguïté de nombreuses divinités du monde antique signalent en effet la présence d'un archétype dont Hermaphrodite serait à un moment devenu l'incarnation. Il est donc davantage une « idée » qu'une « personne » : preuve en est qu'en dehors de la fable ovidienne de Salmacis et Hermaphrodite, le dieu bisexué n'est l'objet d'aucun récit, d'aucune aventure.

En examinant les rituels antiques, en particulier nuptiaux, où il y a inversion des sexes – les femmes mettant des barbes et se rasant la tête pendant que les hommes s'habillent en jeunes filles –, Marie Delcourt constate que le travestissement a pour fonction d'unir les deux sexes en une seule entité. L'« androgynie symbolique » a dès lors une valeur positive « chacun des deux sexes recevant quelque chose du pouvoir de l'autre ». Étudiant ensuite « l'hermaphrodisme successif », à travers la figure de Tirésias, elle montre que le don

<sup>10</sup> Outre le Louvre, la Villa Borghese et le Musée des Thermes à Rome, l'Ermitage à Saint-Petersbourg, le British Museum à Londres et les Offices à Florence en possèdent chacun un exemplaire. Ces statues romaines seraient les répliques d'un original grec sans doute du deuxième siècle avant J.-C. qu'on attribue à Polyclès. Plinie l'Ancien évoque en effet un *Hermaphroditus nobilis* de Polyclès sans le décrire (*Histoire naturelle*, XXXIV, 80). Mais il n'est pas sûr qu'il s'agisse bien de cette statue.

<sup>11</sup> Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art de l'antiquité*, Michael Huber trad., Leipzig, J. G. I. Breitkopf, 1781, t. 2, liv. IV, p. 47-48. Il faut signaler que l'on doit à Winckelmann l'invention de l'hermaphrodite comme idéal esthétique ; l'éphèbe efféminé devient, plus que la femme, le modèle de la beauté classique.

<sup>12</sup> Marie Delcourt, *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'antiquité classique*, Paris, PUF, 1959. On pourra compléter cet ouvrage par celui plus récent de Luc Brisson, *Le Sexe incertain, androgynie et hermaphrodisme dans l'antiquité gréco-romaine*, Paris, Les Belles Lettres, 2008 (1<sup>ère</sup> éd. 1997).

divinatoire est très clairement lié au double sexe. Autrement dit la bisexualité est associée à des pouvoirs surnaturels de fertilité ou de voyance. Et pourtant, rien n'était plus monstrueux aux yeux des Anciens que la naissance d'un enfant présentant les deux sexes : ces « monstres » étaient immédiatement abandonnés et même le plus souvent noyés pour qu'il n'en reste aucune trace. Mais c'est là, comme l'écrit Marie Delcourt, la traduction de « l'ambivalence du sacré » : l'anomalie sexuelle, tout en désignant dans le réel l'être à détruire pour garantir l'ordre du monde, est sur le plan mythique un signe d'élection : aussi ne faut-il pas s'étonner que le culte du dieu Hermaphrodite – dont le nom est un composé de celui de son père, Hermès, et de celui de sa mère, Aphrodite – soit clairement lié à l'union sexuelle.

Traces de cette androgynie divine, de nombreuses cultures connaissent le mythe d'une humanité originellement bisexuée : dans la tradition occidentale, la Bible propose ainsi un premier récit de création, « Mâle et femelle il les créa » (*Gen.* 1, 27), antérieur à celui d'Adam et Ève ; et *Le Banquet* de Platon nous a transmis, à travers l'auteur comique Aristophane, l'image d'êtres sphériques dotés de deux sexes, coupés en deux par Zeus pour s'être révoltés contre les dieux, et qui dès lors cherchent à se rejoindre pour « fondre deux être en un seul », car c'est ainsi que « l'amour recompose l'antique nature »<sup>13</sup>.

S'il ne fait guère de doute qu'Aristophane parodie ici le mythe de l'origine sphérique du monde, de cet « œuf primordial »<sup>14</sup> né du chaos que l'on trouve à la même époque dans les cosmogonies, c'est néanmoins une lecture « sérieuse » du texte platonicien qui s'est imposée à toute la culture occidentale ; on doit à Marsile Ficin (1433-1499), l'interprétation la plus spiritualisée du texte de Platon. Dans son *Commentaire du Banquet*, il exclut l'amour homosexuel et ne retient, parmi ces trois êtres originels, que l'androgynie, à la fois homme et femme. L'amour humain permet de reconstituer l'androgynie originel et d'accéder ensuite à l'amour divin. Symbole de l'amour parfait, le mythe de l'androgynie primordial habite, à partir de la Renaissance, la culture occidentale.

Tous ces éléments éclairent la réception qui sera faite du récit ovidien<sup>15</sup>, qui offre *a priori* une image d'Hermaphrodite très éloignée de l'idée même d'androgynie divine et/ou originelle. Dans ce texte tardif dont la composition date des toutes premières années de l'ère chrétienne, le fils d'Hermès et d'Aphrodite est un bel adolescent de quinze ans. La nymphe

<sup>13</sup> Platon, *Le Banquet*, trad. E. Chambry, Paris, Flammarion, « GF », 1964, p. 49-51.

<sup>14</sup> Sur « l'œuf primordial », il existe une importante littérature critique, souvent de type ésotérique. Karl Jung y a consacré une partie de sa réflexion en lien avec l'« *animus* » et l'« *anima* » : cette image d'un œuf cosmique originel comprenant les principes féminin et masculin dont la différenciation donnera naissance à la vie est présente dans de très nombreuses cosmogonies.

<sup>15</sup> *Métamorphoses* IV, v. 285-389.

Salmacis, saisie par sa beauté, lui déclare sa passion : il la repousse, indigné. Mais alors qu'il se baigne dans la source, elle l'étreint et fait le vœu que leurs deux corps ne soient jamais séparés. Le nom de Salmacis disparaît et il ne reste plus qu'un seul être au double sexe : Hermaphrodite.

Il faut tout de suite préciser que le nom de Salmacis n'est pas une invention d'Ovide. Cette source, qui avait la réputation de rendre efféminés les hommes qui en buvaient<sup>16</sup>, se trouvait en Carie (Asie mineure), et était proche d'un temple dédié à Mercure et Vénus : ces éléments factuels sont probablement à l'origine de la fable. S'il est impossible de savoir si Ovide a été ou non le premier à établir un lien entre les propriétés de cette source et la figure d'Hermaphrodite, on est en revanche sûr qu'on lui doit, outre le premier récit consacré au dieu bisexué, l'innovation de la métamorphose d'un jeune garçon en un être à la fois homme et femme.

Hermaphrodite est en effet appelé du début à la fin du texte « *puer* », ce qui désigne en latin à la fois l'enfant des deux sexes et le tout jeune homme ; cet éphèbe encore vierge est à la fois entre deux âges et entre deux sexes, comme l'indique son visage qui rassemble les traits maternels et paternels<sup>17</sup>, et il porte dans son nom – fusion de celui de ses parents – son destin. La belle nymphe, qui près de sa source limpide se repose et contemple, tel Narcisse, sa beauté dans le miroir de l'eau, sort de sa langueur dès qu'elle aperçoit l'adolescent ; dans la scène de viol qui suit, les comparaisons utilisées par le poète pour traduire l'étouffement du jeune homme, avec l'image monstrueuse du « polype » écrasant sa proie de ses tentacules, ou du serpent enserrant les ailes de l'aigle, peuvent se lire comme une mise à mort et en même temps une incorporation : Salmacis engloutit le garçon qui lui résiste et c'est elle qui invoque les dieux pour que leurs deux corps ne fassent qu'un : « *nec duo sunt et forma duplex, nec femina dici/ nec puer ut possit, neutrumque et utrumque uidentur* » [ils ne sont plus deux, mais une forme double, dont on ne peut dire si elle est fille ou garçon ; ils semblent n'être ni l'un ni l'autre et être l'un et l'autre]<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Pour Strabon les « efféminés » désignaient les hommes corrompus par la richesse, le luxe et la débauche (*Géographie* XIV, 2, 16). Cette idée est développée d'une façon différente par Vitruve dans son ouvrage *Sur l'architecture* (II, 8, 11-12), où il précise que la réputation de la source provenait du fait qu'elle avait changé les barbares en êtres civilisés. Attirés par la saveur de la source et le temple qui avait été construit sur ce lieu par les Grecs, les autochtones qui se trouvaient à proximité de la colonie grecque d'Halicarnasse « troquèrent leur caractère dur et farouche pour le mode de vie et l'affabilité des Grecs ». La source aurait donc civilisé les barbares en les féminisant ; il y a là peut-être une lecture positive de l'effémination, mais une autre interprétation est possible : en opposant la débauche (les délices de Capoue) aux valeurs viriles de la guerre, la source dévirilise les ennemis des Grecs, qui peuvent ainsi les vaincre plus aisément.

<sup>17</sup> *Métamorphoses*, IV, v. 290.

<sup>18</sup> *Ibid.*, v. 378-379.

Hermaphrodite constate alors qu'il n'est plus qu'un demi-homme (« *semimarem* »<sup>19</sup>). Il prie alors les dieux que les hommes se baignant dans la source deviennent eux aussi des moitiés d'homme (« *semivir* »<sup>20</sup>). Les mots du poète latin sur la « *forma duplex* », forme « double » mais aussi « divisée », montrent qu'Hermaphrodite est à la fois l'un et l'autre, mais aussi ni l'un ni l'autre : « *neutrumque et utrumque videntur* »<sup>21</sup>. Par ailleurs dans une culture qui affirme la supériorité absolue des mâles, cette métamorphose traduit une déchéance : le pouvoir magique de la source effémine les hommes, c'est-à-dire les transforme, selon toute probabilité, en homosexuels passifs<sup>22</sup> au statut très dévalorisé.

Le mythe ovidien est d'ailleurs doublement le récit d'une perte ; si Hermaphrodite a perdu sa virilité, Salmacis a disparu dans la fusion. Certes, l'être double est le résultat d'une étreinte qui par là même reconstituerait l'androgynie originel – et ce sera l'une des lectures possibles du mythe –, mais il est clair que si tel est l'arrière-plan du récit, l'archétype bisexué apparaît comme singulièrement dégradé...

Par ailleurs, il n'y a pas seulement métamorphose du jeune homme mais aussi de la nymphe, signe que la source fabrique des êtres doubles quel que soit le sexe d'origine – et c'est là une interprétation qui sera récurrente dans les éditions des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, alors qu'elle n'est pas explicite chez Ovide – l'insistance sur le fait que Salmacis ne soit pas comme ses sœurs chasseresses, qu'elle languisse auprès de sa source en prenant soin de sa beauté, que sa seule activité consiste à ramasser des fleurs, font d'elle un condensé de la féminité ; elle n'a aucun caractère masculin... sauf quand elle se métamorphose à son tour ; dans l'eau, elle révèle sa force et elle renverse les rôles : elle viole le jeune homme, tandis que ce dernier rougissant « comme une pomme vermeille » a tous les caractères d'une jeune fille. C'est la femme et non l'homme qui joue le rôle actif. On peut donc penser que l'inversion des caractères masculins et féminins et le fait qu'il s'agisse avant leur fusion de deux êtres l'un et l'autre incomplets réactivent le mythe androgynique. On notera cependant que chez le jeune homme comme chez la nymphe, ce qui manque à l'origine, c'est la part masculine, et que dans un système de pensée qui valorise exclusivement le masculin, l'être hermaphrodite qui naît de cette fusion ne peut que se caractériser par sa faiblesse. Hermaphrodite n'est donc plus ce dieu bénéfique protecteur de l'union sexuelle, mais une figure de la castration, une menace de stérilité.

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, v. 381.

<sup>20</sup> *Ibid.*, v. 386.

<sup>21</sup> *Ibid.*, v. 379.

<sup>22</sup> Voir les analyses de Luc Bresson dans *Le Sexe incertain, op. cit.* chap. II, « Bisexualité et homosexualité » (p. 41-66).

### Survivance de l'herméneutique médiévale

Tel est donc le fascinant récit dont hérite la culture européenne moderne. Au Moyen Âge, dans un monde qui ne connaissait pas encore clairement la distinction du sacré et du profane, *Les Métamorphoses* furent christianisées et lues selon quatre niveaux d'interprétation<sup>23</sup> : le « sens naturel » ou « physique » – qui identifie les dieux à des planètes, des parties du corps ou des phénomènes naturels – ; le « sens historique », qui met le récit en relation avec des événements et des personnages historiques, le plus souvent bibliques ; le « sens moral », qui voit dans tout récit une allégorie des vices et des vertus ; et enfin le « sens spirituel » qui met le texte en relation avec la révélation chrétienne.

Ce schéma quaternaire d'interprétation est bien sûr à l'œuvre dans les premières éditions des *Métamorphoses*, nombreuses dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle. En 1484 paraît ainsi à Bruges sous la direction de Colard Mansion, à la fois auteur et éditeur, *La Bible des poètes*. Cette première édition intégrale du texte ovidien s'insère dans la tradition des *Ovide(s) moralisé(s)*<sup>24</sup> commencée au XIV<sup>e</sup> siècle ; plus que d'une traduction, il s'agit donc d'une « translation » en prose, que l'auteur commente de ses propres gloses et de celles de ses prédécesseurs, en vue de faire correspondre la fable païenne au message chrétien.

Le récit « Comment le jeune hermaphroditus fut mué en demy homme et en demy femme par la damoiselle Salmacis », est accompagné, dans la magnifique édition illustrée de *La Bible des Poètes* de 1493, publiée par l'éditeur Antoine Vérard à la demande de Charles VII, d'une miniature<sup>25</sup> [Fig. 4] représentant une femme nue s'emparant d'un jeune homme qui résiste et qui semble protéger ses parties sexuelles ; les vêtements jetés des deux côtés de la rivière semblent dotés de vie, comme s'ils s'échappaient ; peut-être symbolisent-ils les moitiés masculine et féminine de chacun des deux protagonistes qui sont en train de disparaître... Le récit subit des modifications importantes par rapport au texte ovidien – les

<sup>23</sup> Nous avons choisi ce système herméneutique – que nous reprenons aussi à *Poetry and Fable*, *op. cit.* d'Ann Moss – parce qu'il correspond à celui que nous avons rencontré dans les interprétations de la fable de Salmacis et Hermaphrodite ; mais il s'agit là d'une simplification et d'autres formes – ou d'autres appellations – de lecture plurielle du texte existent dans la scolastique médiévale ; on parle ainsi, à propos de « l'esprit » du texte – différent de la « lettre » – de commentaires « allégoriques », « tropologiques » (symboliques), et « anagoniques » (spirituels), ou encore d'une lecture à quatre niveaux : littéral, naturaliste, historique, spirituel. Les dénominations – « allégorique », « moral », etc. – sont de fait assez flottantes dans les textes où nous les avons rencontrées.

<sup>24</sup> Avec la rédaction de l'*Ovide moralisé* en vers, la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle marque l'avènement des transcriptions intégrales des *Métamorphoses* d'Ovide. Le succès du long poème est tel que, jusqu'à la Renaissance, les versions en prose et les remaniements en vers se succéderont régulièrement. Parue en 1484 à Bruges sous la presse de l'imprimeur Colard Mansion, *La Bible des poètes* en est la première version imprimée. Cette édition reprend en effet le texte de l'*Ovidius Moralizatus* attribué au dominicain Pierre Waleys et traduit en français par Pierre Bersuire (XIV<sup>e</sup> s.).

<sup>25</sup> [La Bible des poètes, Métamorphose \[d'Ovide moralisée\] par Thomas Walleys et traduite par Colard Mansion, Paris, A. Vérard, 1493, BNF réserve VELIN-559, f° XL r.](#) La BnF possède une autre édition dont les miniatures sont légèrement différentes (Réserve VELIN-560).

atroces métaphores animales et végétales décrivant le viol d'Hermaphrodite sont absentes – et le commentateur propose une série d'interprétations qui correspondent – parfois avec des appellations différentes<sup>26</sup> – à l'exégèse médiévale. Hermaphrodite serait ainsi le « benoist filz de dieu » quittant le « paradis », et la nymphe « lhumaine nature lors donnee a oyseuse » ; quant à la fontaine, elle représenterait « la benoiste vierge clere et pure par dessus toutes ». Autrement dit, Hermaphrodite est une figure du Christ dont la « nature divine » se « conjoignit » à la nature humaine dans le sein de la Vierge, la « partie masle » représentant « dieu », la « partie femme », l'« homme »<sup>27</sup>.

La fontaine représenterait par ailleurs cet utérus à sept chambres que l'on trouve dans certains traités médiévaux :

De Hermaphroditus vous diray et exposeray la signifiance. Avis est que la fontaine est le lieu la ou la semence sassemble qui vient de charnelle mixtion dhomme et de femme. Ce lieu est appelé matrix qui doit estre si grant et si large que sept chambres y puissent estre troys a dextre troys a senestre et une au millieu. Alors doit naistre Hermaphroditus cest demy masle et demy femelle et les masles a dextre et les femelles a senestre.<sup>28</sup>

Enfin, il y a le sens moral, celui qui perdurera le plus longtemps :

Par Salmacis est entendue femme qui met sa cure à elle farder, pigner et parer de joiaux et daornemens pour abuser les musars et veult user toute sa vye en vanitez et desirs de la chair. Folz et desvoyez sont ceulx qui ne les eschievent et fuyent.<sup>29</sup>

Toutes ces interprétations, très éloignées de la culture antique<sup>30</sup>, sont loin de former un ensemble cohérent, et peuvent surprendre le lecteur moderne tant elles semblent contradictoires, mais le but de cette herméneutique ne vise nullement à unifier les niveaux de sens d'un texte.

Quoi qu'il en soit, le discrédit de l'exégèse médiévale peut se lire à travers l'histoire éditoriale de *La Bible des poètes* : c'est à peu près le même texte qui reparaît en 1532, mais sous un nouveau titre – *Le Grand Olympe des hystoires poetiques du prince de poesie Ovide Naso en sa metamorphose* – et cette version se réduit désormais au « naturel du livre sans allegories »<sup>31</sup>. Comme l'explique fort bien Ann Moss, dans son passionnant ouvrage *Poetry*

<sup>26</sup> Le sens « moral » est ici celui qui transforme Hermaphrodite en figure christique, le sens « allegoricque » est celui qui fait de la fontaine un utérus, etc.

<sup>27</sup> *La Bible des poètes*, BnF Réserve VELIN-559, f° XLI r.

<sup>28</sup> *Ibid.*, f°41v.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> L'explication « naturelle » est directement reprise de *La Généalogie des Dieux* de Boccace qui a joué un grand rôle dans l'interprétation allégorique des fables antiques, voir Ann Moss, *Poetry and Fable*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>31</sup> Lesquelles, précise l'éditeur, « mieux que ailleurs sont traictees par fulgence en ses mythologies », *Le Grand Olympe*, Paris, Arnoul Langelier, préface, n. p. Les *Mythologies* de Fulgence, édition bilingue d'Étienne Wolf et Philippe Dain, viennent de paraître aux Presses Universitaires du Septentrion, dans la collection « Mythographes » (2013). Fulgence, auteur chrétien du V<sup>e</sup> ou VI<sup>e</sup> siècle, a proposé une « moralisation » de cinquante fables païennes par une méthode allégorique, celle qui a été ensuite développée pendant tout le Moyen Âge.

*and Fable*, l'interprétation spirituelle « *which turns Hermaphroditus into the Son of God* »<sup>32</sup> n'est désormais plus possible ; de la même façon, la métamorphose de Tirésias<sup>33</sup> en femme ne pourra plus être lue comme celle du « peuple judaïque cheut en la nature féminine » pour n'avoir pas reconnu dans les serpents accouplés la « Double nature De Jesuschrist » (son retour au sexe masculin étant l'annonce de la conversion des Juifs !). Cette condamnation de la lecture spirituelle – ou « anagonique » – des textes païens provient certes des milieux humanistes – on se souvient de la préface du *Gargantua* –, mais aussi de l'Église, puisque saint Thomas d'Aquin s'y était déjà fermement opposé. Quoi qu'il en soit en 1559, les *Ovides moralisés* et leurs épigones comme *La Bible des poètes* sont mis à l'index<sup>34</sup>.

Par ailleurs la « translation » du texte ovidien dans *La Bible des poètes*, reprise dans le *Grand Olympe*, est elle aussi désormais rejetée. Les éditions latines, accompagnées de commentaires exclusivement historiques ou philologiques (Aldine 1502, Gryphius 1534, etc.) font reconnaître l'immense valeur poétique de l'œuvre. Aussi Clément Marot traduit-il en français, en 1534, le premier livre des *Métamorphoses*<sup>35</sup>, puis le second. Barthélemy Aneau poursuit cette œuvre et, se prétendant meilleur latiniste que Marot, fait paraître en 1556 *Les Trois premiers livres de la métamorphose d'Ovide*<sup>36</sup> ; c'est enfin en 1557 que paraît la première traduction complète des quinze livres, toujours en décasyllabes, par François Habert<sup>37</sup>. On peut aussi citer la parution, en 1617, de la première traduction en alexandrins, par Raymond et Charles de Massac<sup>38</sup>, dénuée de tout commentaire.

En 1606, Nicolas Renouart<sup>39</sup> renoue avec la tradition des commentaires – le peu de succès des traductions en vers tenant peut-être au fait qu'elles décontenaient le lecteur habitué à lire le texte avec ses gloses – qui, cette fois-ci, accompagnent une traduction en prose assez fidèle ; cet ouvrage, qui connaîtra de nombreuses rééditions au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, préfigure ce qui deviendra l'ouvrage de référence, la magnifique édition bilingue illustrée de Pierre du Ryer, qui paraît en 1658 et qui connaîtra treize éditions jusqu'en 1718.

<sup>32</sup> *Poetry and fable, op. cit.*, p. 43.

<sup>33</sup> *Bible des poètes, op. cit.*, fol XXXII v°.

<sup>34</sup> Voir Ann Moss, *Poetry and Fable, op. cit.*, p. 43.

<sup>35</sup> *Le Premier livre de la Métamorphose d'Ovide*, Paris, Étienne Rosset, 1534.

<sup>36</sup> Lyon, Guillaume Rouille, 1556. Voir aussi Clément Marot et Barthélemy Aneau, *les Trois premiers livres de la Métamorphose d'Ovide*, édition critique publiée par Jean-Claude Moisan avec la collaboration de Marie-Claude Malenfant, Paris, Champion, 1997.

<sup>37</sup> *Les Quinze livres de la métamorphose d'Ovide, interpretez en rime françoise selon la phrase latine*, Paris, Kerver, 1557.

<sup>38</sup> *Les Métamorphoses d'Ovide mises en vers François* par Raymond et Charles de Massac, pere et fils, Paris, François Pomeray, 1617 [éd. des 7 premiers livres en 1603].

<sup>39</sup> Nous avons consulté une édition plus tardive : *Les Métamorphoses d'Ovide, De nouveau traduites en françois, Avec XV discours Contenans l'explication morale des fables*, Rouen, Jean Berthelin, 1626 (vol. 1) - 1630 (vol. 2).

Pour achever ce tour d’horizon – qui est loin d’être exhaustif<sup>40</sup> – on peut citer la traduction, toujours en alexandrins, des quinze livres par Thomas Corneille, qui paraît absolument sans glose en 1697<sup>41</sup>.

L’absence ou la présence de commentaires interprétatifs pourrait servir de ligne de partage entre ces éditions – d’autant plus que ce critère traduit le choix d’une traduction en vers ou en prose – mais l’absence de glose ne signifie pas que le texte soit lu et apprécié seulement pour ses qualités esthétiques : Renouart, s’inscrivant dans la conception de la mythologie païenne des poètes de la Renaissance<sup>42</sup>, affirme ainsi que le poète latin nous a transmis « l’histoire du monde sous des feintes, et sous le voile subtil de ses fabuleux changemens, nous a laissé les plus rares thresors de la sagesse antique »<sup>43</sup> ; quant à l’exégèse médiévale, elle n’est pas morte : preuve en est qu’en ce début du XVII<sup>e</sup> siècle, Charles de Massac, qui pourtant traduit le texte latin en vers et ne propose pas de glose, ne peut s’empêcher d’évoquer dans son « épître au Roy », la « lecture de ses beaux vers si utile et sérieux en ses sens litteral, moral, allegorique et mystique, et si divin en ses enthousiasmes et fureurs poetiques »<sup>44</sup>, et rend un vibrant hommage au dominicain Thomas Waleys, à qui on attribue l’*Ovidus moralizatus*. La tradition des *Ovides moralisés* perdure donc, comme l’atteste le fait que l’on trouve encore en 1595 la transcription en alexandrins par un certain Christofle Desfrans, non pas du texte d’Ovide, mais du *Grand Olympe*<sup>45</sup>.

Néanmoins, tous les auteurs sont conscients que l’interprétation « mystique » n’est plus d’actualité ; aussi Charles de Massac propose-t-il de « contrecarrer ces quinze livres de Métamorphoses morales par quinze autres de Métamorphoses saintes, sur les argumens sacrez qu’en fournissent tant le vieil et nouveau Testament »<sup>46</sup>, projet qui ne verra pas le jour. Mais si la distinction entre textes païens et textes sacrés rend impossible l’interprétation « spirituelle » des *Métamorphoses*, les trois autres niveaux de lecture de l’exégèse médiévale restent actifs.

Le premier à prendre explicitement ce chemin est Renouart dont le titre complet est *Les Métamorphoses d’Ovide, De nouveau traduites en françois, Avec XV discours Contenant l’explication morale des fables*. Or, contrairement à ce que son titre laisse entendre, l’auteur

<sup>40</sup> Voir, sur ces questions, Ghislaine Amielle, *Recherches sur les traductions françaises des métamorphoses d’Ovide*, op. cit.

<sup>41</sup> Les deux premiers livres étaient parus en 1669.

<sup>42</sup> Voir Guy Demerson, *La Mythologie classique dans l’œuvre lyrique de la « Pléiade »*, Genève, Droz, 1972.

<sup>43</sup> *Les Métamorphoses d’Ovide* (1626-1630), op. cit., vol. 2, p. 5.

<sup>44</sup> *Les Métamorphoses d’Ovide* (1617), op. cit., p. 5.

<sup>45</sup> *Les Histoires des poètes Comprises au Grand Olympe, en ensuyvant la Metamorphose d’Ovide : et autres aditions et Histoires poëtiques propres pour la poésie*, Niort, Thomas Porteau, 1595.

<sup>46</sup> *Les Métamorphoses d’Ovide* (1617), op. cit., p. 17.

ne s'arrête pas à la lecture « morale » ; pour la fable de Salmacis et Hermaphrodite, il propose ainsi une interprétation « naturelle », avec un développement sur la planète Mercure qui a des « qualitez fort temperées et qui tiennent le milieu »<sup>47</sup> entre les astres mâles et femelles ; puis il renouvelle l'interprétation « historique » en évoquant une rhétorique « hermaphrodite », terme qui, dans les textes de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et du début du XVII<sup>e</sup> siècle, caractérise ceux qui changent sans cesse et opportunément de camp<sup>48</sup> :

D'autres (repartit Aristie) rapportent ces deux sexes d'Hermaphrodite à la belle vertu attachée à la langue des enfans du bien disant Mercure, par laquelle ils sçavent tantost soutenir un party, puis changer et fortifier de mille raisons la verité du contraire, si bien que faisant naistre un[e] double opinion de toutes choses, leurs esprits comme Hermaphrodites semblent estre ou neutre, ou doüez d'une double nature, pour paroistre si dissemblables à eux-mesmes en leurs diverses conceptions : Et leurs paroles plus puissantes que les eaux de la fontaine Salmacis, n'ont pas seulement le pouvoir d'amollir les cœurs, et faire des masles femelles en attiedissant la fiere ardeur d'un genereux courage : mais encore de loger un cœur masle dans un sein de femme, et rechauffer d'une valeureuse pointe d'honneur les ames les plus debiles et plus casanieres.<sup>49</sup>

La parole, semblable à la source, métamorphose les hommes en femmes et vice-versa ; ce monde à l'envers – prolongement de la duplicité perverse contenue dans l'éloquence trompeuse des « enfans » de Mercure – peut se lire aussi comme une inversion des catégories de genre et donc comme un éloge des femmes au « cœur masle ». En revanche, l'interprétation « morale » reprend le *topos* misogynne attaché à la figure de la nymphe, Salmacis incarnant à la fois la « volupté » – « doux poison des corps et des ames » et « pere nourricier » de tous les vices – et « l'Oysiveté », « contagieuse peste », « demon » : tous ceux qu'« une impudique lascheté tient comme assoupis dedans leur delices, au borbier desquels ils ne sont pas si tost plongez [...] perdent leur masle vigueur » ; dès lors, le « seul Antidote » à un tel péril est « l'exercice et le travail »<sup>50</sup>.

Un demi-siècle plus tard, Du Ryer qui annonçait dans son titre « de nouvelles Explications Historiques, Morales et Politiques »<sup>51</sup>, reprendra néanmoins, pour la fable de Salmacis et Hermaphrodite, les mêmes trois niveaux d'explications, tout en les modifiant :

s'il faut en croire quelques naturalistes, il arrive quelquefois que l'enfant qui est conçu pendant la conjonction de ces deux planètes, Mercure et Venus, naît Hermaphrodite. L'on dit même que la raison pourquoi il y a des peuples entiers qui sont Hermaphrodites, est que ces deux planetes dominent particulièrement en ces pays-là.<sup>52</sup>

<sup>47</sup> *Les Métamorphoses d'Ovide* (1626-1630), *op. cit.*, vol. 2, p. 86.

<sup>48</sup> Voir Cécile Cerf « Hermaphrodisme et langage : le cas de l'équivoque », *L'Hermaphrodite de la Renaissance aux Lumières*, Marianne Closson dir., Paris, Classiques Garnier, « Masculin/Féminin dans l'Europe moderne », 2013, p. 325-340.

<sup>49</sup> *Les Métamorphoses d'Ovide* (1626-1630), *op. cit.*, vol. 2, p. 87.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 88-89.

<sup>51</sup> *Les Métamorphoses d'Ovide [Texte imprimé], en latin et françois, divisées en XV livres. Avec de nouvelles Explications Historiques, Morales et Politiques, sur toutes les Fables, chacune selon son sujet*, Amsterdam, P. et J. Blaeu, Janssons à Waesberge, Boom et Goethals, 1702.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 126.

Cette explication « naturelle » vise à donner un fondement rationnel à l'existence de ces peuples bisexués, évoqués par Pline mais aussi par ces voyageurs contemporains qui ont diffusé la légende d'un troisième sexe dans le Nouveau Monde, et tout particulièrement en Floride<sup>53</sup>. Pour l'explication historique, le commentateur, tout en reprenant les récits antiques concernant la source Salmacis – les habitants de la Carie étaient si « laches et si adonnez à toutes sortes de délices, qu'ils en furent appelez Hermaphrodites » –, n'exclut pas que le fait de boire l'eau de la fontaine ait pu « amolir et effeminer » ceux qui en buvaient, car après tout la « délicatesse des hommes » dépend de la « qualité de l'air qu'il[s] respire[nt] »<sup>54</sup>. On constate qu'explication naturelle et historique renvoient toutes deux à des discours qui se veulent scientifiques ; dans ce monde « désenchanté » la seule lecture allégorique ne peut donc plus être que « morale » :

il est aisé de juger qu'Ovide a voulu nous figurer la volupté par Salmacis. Voiez comme il l'a décrit, voiez l'occupation qu'il lui donne, voiez le lieu où il la met, et vous ne verrez rien, ce me semble, qui ne vous paroisse voluptueux. Mais il n'auroit rien fait pour nous, s'il ne nous avoit fait voir par l'exemple d'Hermaphrodite combien il est dangereux d'en approcher.<sup>55</sup>

Hermaphrodite était un « jeune homme bien né, qui avait de belles inclinations et qui aimait le travail qui pouvait former son esprit » ; « cette fable nous enseigne donc que les hommes les plus laborieux, et les plus grands ennemis de la volupté ont peine à s'en sauver »<sup>56</sup>.

Si l'on excepte l'allusion à l'existence de peuples hermaphrodites, on ne peut que constater l'appauvrissement et l'affadissement des interprétations de l'épisode. La morale de la fable n'évoque que les effets de l'eau de Salmacis (efféminer les hommes) sans s'interroger sur l'être au double sexe qui naît de cette conjointure. L'illustration dans l'édition de Du Ryer ne montre d'ailleurs que la scène de séduction, assez agressive [Fig. 5]. Les mythes antiques sont désormais, comme le signale Marie-Claire Chatelain, lus comme des *exempla*, dont il faut tirer une leçon avant tout morale<sup>57</sup>.

### Lectures néo-platoniciennes

Avec la disparition de l'Ovide christianisé s'achève une période herméneutique qui a permis le maintien au sein du monde médiéval des grands textes de la culture païenne. Mais dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle s'ouvrait une nouvelle voie pour une lecture allégorique de type « spirituel ». Dans la présentation du texte du *Grand Olympe* – qui pourtant ne fait que

<sup>53</sup> Le mythe des Hermaphrodites de Floride, apparu dès le XVI<sup>e</sup> siècle, a perduré pendant deux siècles, malgré le grand nombre de voyageurs affirmant qu'il ne s'agissait que d'hommes travestis en femmes ; on peut citer à ce propos le long chapitre (IV<sup>e</sup> partie, section 3) consacré à ces « créatures défectueuses » par Cornelius de Pauw dans ses *Recherches philosophiques sur les Américains* (1774).

<sup>54</sup> *Les Métamorphoses d'Ovide* (1702), *op. cit.*, p. 126.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> Marie-Claire Chatelain, *Ovide savant, Ovide galant*, Paris, H. Champion, 2008, p. 163.

reprendre le texte de *La Bible des poètes* et non le texte ovidien – l'éditeur du texte écrit ainsi :

Le divin philosophe Plato estant malade et voyant les limites de sa science commanda luy estre faict oreiller du livre de Sophron poete mimographe, estimant poesie estre profonde philosophie couverte du rideau de infatigable delectation, et ayant la cognoissance de la vie de l'homme.<sup>58</sup>

En un mot, la fable reste porteuse d'une vérité qui n'est pas seulement morale, mais philosophique et même « théologique » si l'on se souvient de la théorie de la *prisca theologia* (« théologie antique ») développée par Marsile Ficin. Nombre de lecteurs, telle Marguerite de Navarre, continueront à lire les *Métamorphoses* comme des allégories de l'amour de Dieu pour l'âme humaine. C'est d'ailleurs dans l'entourage de cette dernière que l'on trouve Antoine Heroët qui, en 1536, offre à François 1<sup>er</sup> *L'Androgyne*, première traduction française du texte platonicien faite à partir de la traduction latine de Ficin. Comment le mythe platonicien, qui nourrit désormais toute la poésie de la Renaissance, a-t-il rencontré la fable de Salmacis et Hermaphrodite ?

Tournons-nous vers Barthélemy Aneau, qui dans les *Trois premiers livres de la metamorphose d'Ovide* (1556), propose une « Preparation de voie à la lecture et intelligence des Poètes fabuleux ». On constate d'emblée combien la Renaissance s'inscrit dans la continuité du Moyen Âge, puisque dès le titre le poète propose de lire les fables ovidiennes comme « allégories Historiales, Naturelles et Moralles »<sup>59</sup>, répondant ainsi probablement à l'attente d'un public décontenancé par la traduction de Marot totalement dépourvue de commentaire. Mais à ces trois niveaux d'interprétation, il ajoute, comme on pouvait s'y attendre, la lecture néoplatonicienne :

les bons et anciens Poètes qui estoient estimez divins, et Prophetes ont couvert les nobles ars, la Philosophie et la Theologie antique (c'est la naturelle connaissance de Dieu par ses effectz) soubz mythologies et specieux miracles de fables.<sup>60</sup>

Fort de cette conviction, et contrairement à ce qui se pratiquait jusque-là – les gloses succédaient au récit – Aneau va mêler ses interprétations au texte d'Ovide. Mais l'épisode de Salmacis et Hermaphrodite se trouvant dans le quatrième livre des *Métamorphoses*, il nous faut aller voir du côté d'un ouvrage antérieur du poète, *L'Imagination poétique*<sup>61</sup>, paru en 1552, pour savoir comment est traitée la fable et quel est son lien avec l'androgyne platonicien.

<sup>58</sup> *Le Grand Olympe*, op. cit., 1539, n. p.

<sup>59</sup> Le titre complet est en effet *Trois premiers livres de la metamorphose d'Ovide [...] mythologisez par allegories Historiales, Naturelles et Morales*.

<sup>60</sup> Barthélemy Aneau, *Trois premiers livres de la metamorphose d'Ovide*, op. cit., préface, n. p.

<sup>61</sup> *L'Imagination poétique*, Lyon, Macé Bonhomme, 1552.

Aneau, ayant trouvé chez son éditeur des bois gravés dont la plupart illustraient des *Métamorphoses* d'Ovide, décide de les réutiliser – en feignant parfois d'ignorer complètement la fable qu'elles illustrent – dans un ouvrage qui se veut une illustration de l'adage horatien, « *ut pictura poesis* » ; ces images « muettes, et mortes », il les rendra « parlantes, et vives : leur inspirant ame, par vive Poësie »<sup>62</sup>.

On trouve dans les 102 épigrammes, souvent d'une violente misogynie, illustrant les gravures, une « fontaine de Salmacis, paillardise effeminante », dont le texte n'a qu'un rapport lointain avec celui d'Ovide. La fosse est « obscure et tenebreuse », l'eau « limoneuse et de bourbeuse fange » et la « fontaine infame » rime, comme il se doit, avec « pute femme » :

Car qui se plonge en ce borbier batu  
De l'homme masle, il perd la vertu.  
Et sa chaleur naturelle sestaingt.  
Car paillardise humide tant l'attaingt  
Qu'elle le rend mol et flac : ainsi comme  
Effeminé, sans force, et demy-homme.<sup>63</sup>

C'est pourtant dans le même recueil que l'on trouve la célèbre gravure [Fig. 6] de « l'hermaphrodite en figure de mariage », dont Aneau précise qu'il l'a lui-même fait graver ; elle est d'ailleurs d'une facture plus complexe et plus raffinée que les autres bois, et l'artiste a suivi la description qu'en fait le poète :

L'hermaphrodit est icy en pincture  
A double face, & à double Nature.  
Lune de Masle, & l'autre de Femelle,  
En un seul corps, ou l'un l'autre se mesle.  
Puys deux baisers sont baillez, & renduz  
Par les deux chefz l'un vers l'autre estenduz.  
Qui sont plaisirs d'Amour perpetuel  
De l'un vers l'autre, en effect mutuel.<sup>64</sup>

Et Aneau de conclure après avoir soigneusement expliqué pendant 84 vers les détails de la gravure :

Ainsi sera figurée l'Image  
D'un convenable, & bien fait Mariage,  
Que l'on pourra mettre en un ciel de lict  
Auquel Mary, & Femme hont leur delict.<sup>65</sup>

On constate donc la dissociation complète du mythe platonicien de l'androgynie, si puissant à la Renaissance – qui d'une certaine façon rejoint ici la morale commune en se

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 44-45.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> *Ibid.* On trouve aussi dans *L'Imagination poétique* (p. 111) l'épigramme très célèbre aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles sur l'hermaphrodite condamné à mourir à la fois tué, pendu et noyé, attribué à un poète latin nommé Pulex (ou Pollux selon l'abbé de Marolles, *Tableaux du Temple des Muses*, Paris, Nicolas Langlois, 1655, p. 249).

faisant allégorie du mariage – et la fable ovidienne d’Hermaphrodite ; par ailleurs, dans l’un et l’autre cas, il n’est plus question d’un être au double sexe. En un mot, la force subversive, l’inquiétante séduction du texte latin sont complètement oubliées au profit d’une lecture moralisante.

Il en est de même dans la célèbre édition de la *Métamorphose d’Ovide figurée* de 1557 parue chez Jean de Tournes à Lyon, qui connut aussi une édition italienne, et dont l’illustrateur est Bernard Solomon [Fig. 7] : les gravures seront réutilisées dans de nombreuses éditions postérieures<sup>66</sup>, et l’illustration de la fable de Salmacis et Hermaphrodite largement diffusée ; on remarque son caractère narratif : la source (inquiétante) à gauche, la scène de séduction au premier plan, puis la métamorphose dans un second plan. Le modèle de cette représentation en deux temps se trouve probablement chez Jan Gossaert, œuvre qui date du début du XVI<sup>e</sup> siècle [Fig. 8].

Les huitains qui se trouvent sous les vignettes sont parfois attribués à Aneau (mais cela ne semble pas tout à fait établi) et là encore, on peut constater la perte de sens de la fable :

Salmacis voit le bel adolescent  
 En sa fontaine : et de lui amoureuse  
 Tresardemment, lors prend le fruit recent.  
 Mais qu’advient-il ? chose tresmerveilleuse,  
 Que l’on peut dire estrangement honteuse :  
 Des deus n’est qu’un personnage, qu’on dit  
 Masle et femelle, en couple unique hideuse :  
 Et autrement, c’est un Hermaphrodite.<sup>67</sup>

La fable ovidienne devient « honteuse », « hideuse » ; ce qui s’exprime c’est l’horreur devant une telle métamorphose, horreur qui provient de l’inversion des rôles sexuels : la femme prédatrice et donc masculine met en danger la virilité du jeune homme.

Dans la plupart des éditions des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, la métamorphose n’est d’ailleurs plus du tout représentée, à la fois pour des raisons esthétiques, car un tel monstre serait contraire à l’idéal classique, mais aussi parce que le sens « mythique » de la fable se perd au profit d’une histoire de séduction scandaleuse d’un homme par une femme. Ainsi dans les *Tableaux du Temple des Muses [...] Représentant les Vertus et les Vices sur les plus illustres fables de l’antiquité*, où Michel de Marolles commente la série de gravures mythologiques issues de la collection de feu M. Favereau, l’illustration [Fig. 9], au demeurant fort belle, montre au premier plan un petit Amour, qui a tiré sa flèche sur la nymphe, dans un paysage tourmenté avec des arbres penchés par le vent. Salmacis se précipite nue sur le jeune homme effrayé. « Cette nymphe a bien peu de pudeur », commente sentencieusement l’abbé,

<sup>66</sup> Voir, par exemple David Ferrand, *Les Figures des metamorphoses d’Ovide, sommairement descrites souz chasque Figure en vers François*, Rouen, Chez l’auteur, 1641.

<sup>67</sup> *Métamorphose d’Ovide figurée*, Lyon, Jean de Tournes, 1557, n. p.

car « l'honnesteté si bienséante aux filles lui devrait inspirer plus de retenuë ». Ce commentaire moralisant est néanmoins en décalage avec une image dont le caractère franchement érotique est immédiatement perceptible. Preuve en est que l'auteur ajoute :

Cette fontaine, à ce qu'on dit, a tousjours esté depuis de telle vertu, que ceux qui s'y sont plongez, ont tous acquis une double nature ; de sorte que celle des hommes s'y est affoiblie, mais celle des femmes s'y est fortifiée. Voilà ce me semble une figure assez agréable de l'union conjugale, selon cette parole si expresse, et si remarquable, Ils seront deux en une seule personne.<sup>68</sup>

La citation évangélique – qui s'inscrit dans la proposition d'Aneau de faire de l'androgynie le symbole de l'union sexuelle *dans le mariage* – vise à empêcher d'autres interprétations moins morales : l'abbé précise en effet que « ceux qui donnent un autre sens à la fable d'Hermaphrodite et de Salmacis, ne s'en expliquent pas, à mon avis, avec autant de bienséance qu'il seroit à désirer »<sup>69</sup>.

Ces garde-fous mis en place pour éviter une lecture « malséante » sont loin d'être franchement convaincants, et il est fort probable que nombre de lecteurs les lisaient avec amusement ; il faut néanmoins noter les deux interprétations dominantes de la fable de Salmacis et Hermaphrodite : l'une, traditionnellement misogyne, avec une mise en garde contre les femmes séductrices, et l'autre allégorique, sous l'influence de l'androgynie platonicien, mais selon laquelle l'être bisexué symbolise le couple légitime et l'indissolubilité du mariage. Dans les deux cas, tous les aspects non-conformes à la morale chrétienne – tant de la fable ovidienne que du mythe platonicien – ont été gommés.

Il faut donc se tourner vers les textes « marginaux », qu'ils soient libertins ou burlesques, pour que le texte d'Ovide reprenne vie.

Louis Richer, dans son *Ovide bouffon ou les Métamorphoses travesties en vers burlesques*<sup>70</sup>, propose ainsi une lecture franchement érotique et pour le moins ambiguë de la fable :

Pourquoy faut-il que l'on se plaigne,  
Quand en Salmacis on se baigne,  
D'avoir double sexe et voisin,  
Moitié figue, moitié raisin,  
Moitié Monsieur, moitié Madame ?  
Et d'où vient cette force infame  
Qui fait que qui sort de ce ru,  
Après s'estre lavé le cu,  
Si femme c'est, se sent homasse,  
Et si c'est homme, tout molasse ?<sup>71</sup>

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 244. Citation de *Marc*, 10 : 8.

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> *Ovide bouffon ou les Métamorphoses travesties en vers burlesques* suivi de *L'Ovide en belle humeur* de Dassoucy, Paris, Estienne Loyson, 1665 (1<sup>ère</sup> éd. 1649).

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 379.

Il est fort probable que ce dizain contient des allusions à l'homosexualité ; et c'est probablement ainsi qu'il faut lire la réécriture que Cyrano de Bergerac propose de la fable ovidienne, dans *l'Histoire comique des États et Empires du soleil*, paru à titre posthume en 1662. L'histoire de Salmacis et Hermaphrodite est située dans le long passage sur les « arbres amants » – nés des cadavres des amants Oreste et Pylade, version homosexuelle de Pyrame et Thisbé<sup>72</sup> – dont les pommes ont le pouvoir magique de rendre extrêmement amoureux. Aussi Hermaphrodite et Salmacis ont-ils, comme nombre de couples mythiques quelque peu sulfureux (Myrrha et son père, Pygmalion et Galatée, Iphis et Ianthé) mangé ce fruit, mais sous une forme particulière : les parents du jeune homme, qui voient tout « l'avantage » d'une « alliance » du berger Hermaphrodite avec la nymphe, ont préparé un philtre à partir du suc de ces pommes, dont l'effet est extraordinaire :

Son énergie [celle du philtre], qu'ils avaient sublimé au plus haut degré qu'elle pouvait monter, alluma dans le cœur de ces amoureux un si véhément désir de se joindre, qu'à la première vue Hermaphrodite s'absorba dans Salmacis, et Salmacis se fondit entre les bras d'Hermaphrodite. Ils passèrent l'un dans l'autre, et de deux personnes de sexe différent, ils en composèrent un double je ne sais quoi qui ne fut ni homme ni femme. Quand Hermaphrodite voulut jouir de Salmacis, il se trouva être la nymphe ; et quand Salmacis voulut qu'Hermaphrodite l'embrassât, elle se sentit être le berger. Ce double je ne sais quoi gardait pourtant son unité ; il engendrait et concevait sans être ni homme ni femme ; enfin la Nature en lui fit voir une merveille qu'elle n'a jamais pu depuis empêcher d'être unique.<sup>73</sup>

C'est explicitement dans le coït que les amants changent de sexe : tel Tirésias, ils font alors l'expérience de la jouissance dans l'autre sexe, par l'autre sexe. Il n'y a plus de perte, mais une multiplication de l'être qui devient l'un *et* l'autre.

Dans cette version proposée par Cyrano, la figure d'Hermaphrodite rejoint celle de l'androgynie néo-platonicien ; l'auteur très hétérodoxe du XVII<sup>e</sup> siècle, libertin mais aussi probablement homosexuel, semble proclamer la parfaite égalité entre les deux sexes dans le désir : contrairement à la version ovidienne, Hermaphrodite désire Salmacis, autant qu'elle le désire. Pourtant, une lecture autrement plus subversive est aussi possible, celle de l'affirmation de la féminité de l'homme et de la masculinité de la femme. Plus encore, cette identité sexuelle double promet aussi une jouissance aussi bien homosexuelle qu'hétérosexuelle.

La fable ovidienne d'Hermaphrodite et Salmacis a donc été l'objet au cours de ces deux siècles d'interprétations, mais aussi de réécritures, fort diverses. Quoi qu'il en soit, les liens entre la fable ovidienne – qui raconte une histoire – et le mythe de l'androgynie originel, qui

<sup>72</sup> *Les États et Empires du soleil*, dans *L'Autre Monde*, éd. Jacques Prévot, Paris, Gallimard, « folio », 2004, p. 259 sq.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 266.

dans le néoplatonisme est un idéal, ne sont pas si nets. On peut même dire que ces deux versions de l'être bisexué sont antithétiques : le texte ovidien décrit une fusion qui a eu lieu après la séparation des sexes et qui est donc perçue comme une chute ; en revanche, chez Platon et plus encore chez tous les néo-platoniciens de la Renaissance, c'est la division entre les sexes qui rend l'individu infirme, toujours en quête de sa moitié perdue. Cette opposition apparaît chez nombre de commentateurs qui, comme Barthélemy Aneau, chantent l'androgynie comme aspiration à la vertu et au bonheur dans le mariage et font de Salmacis l'incarnation du vice. On mesure encore davantage l'audace de Cyrano, qui en parvenant à fusionner Ovide et Platon, a donné à la fable d'Hermaphrodite une force subversive mais aussi poétique qu'elle avait perdue dans les commentaires « officiels » tournés vers une lecture presque exclusivement morale des *Métamorphoses*.

*Marianne Closson*

*Univ. Artois, EA 4028, Textes & Cultures, Arras, F-62000, France*

**Fig. 1**



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

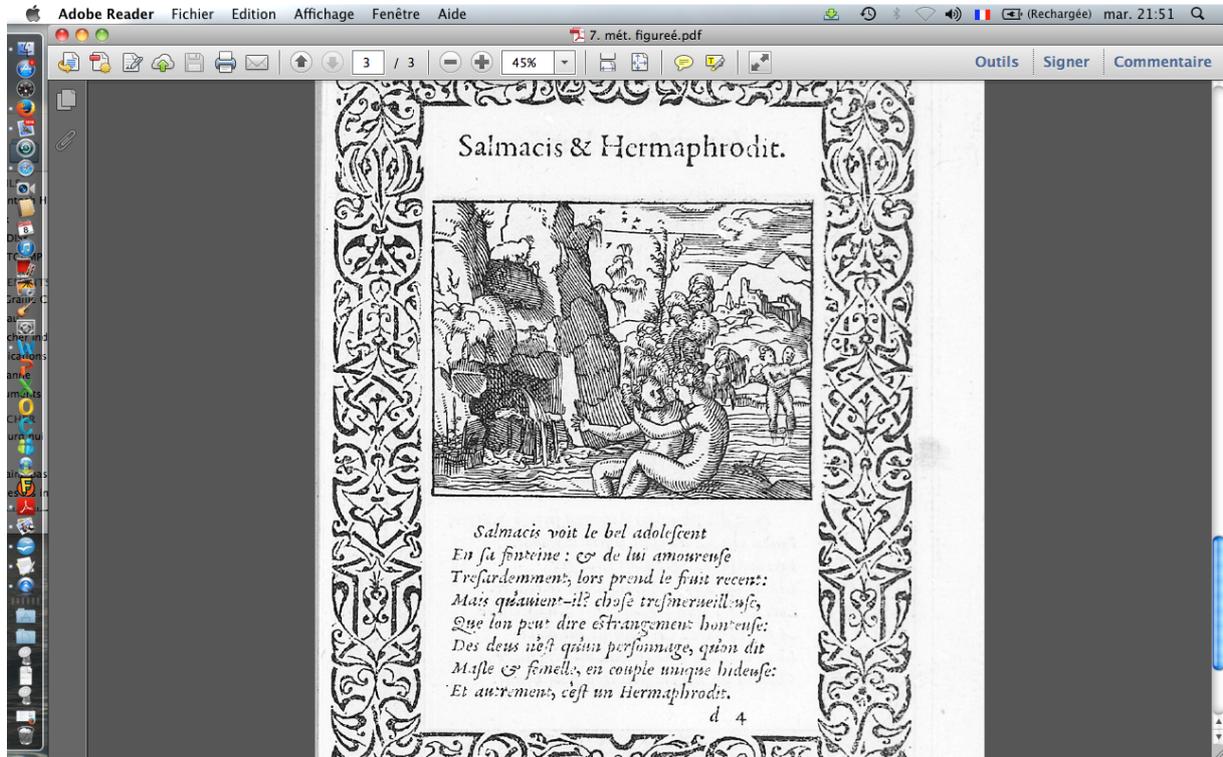


Fig. 8

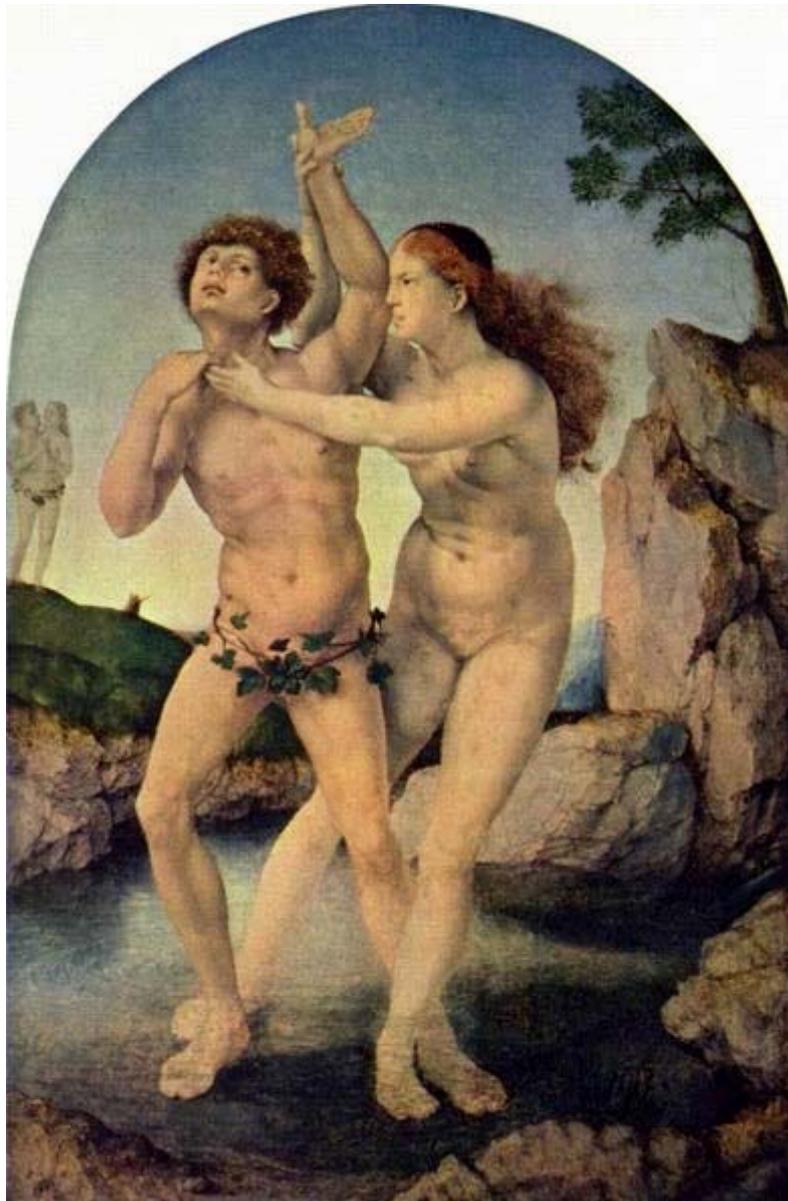


Fig. 9



— *Mixta laorum*  
*Corpora junguntur; faciesq; inducitur illis*  
 Salmacis Una. —  
 Ouid. 4. Metam.

## Quelques aspects de la figure du satyre au XVII<sup>e</sup> siècle

À l'orée du XVII<sup>e</sup> siècle, le Satyre – « cornu, chèvre-pied, aimant-chanson », comme l'appelle en 1600 Jean de Montlyard, traducteur de la *Mythologie* de Natale Conti<sup>74</sup>, ouvrage à grand succès – est présent dans l'iconographie, la littérature et les traités scientifiques depuis la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Ces monstres hybrides, « paillards, moqueurs, spirituels, effrénés et un peu diaboliques », selon Françoise Lavocat<sup>75</sup>, une des spécialistes de cette figure dans la pastorale italienne et française des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, sont des figures éminemment plastiques, à la mesure de leur hybridité et de leur ambiguïté constitutives. Les Satyres sont donc au cours du Grand siècle le support visuel et discursif de l'expression de questions à la fois esthétiques et éthiques – toujours en relation avec certaines formes de transgression.

Il n'est pas question ici de les envisager toutes, d'autant que certaines ont déjà été bien explorées, telles celles de la représentation du Satyre dans les bergeries, par Françoise Lavocat justement, ou celles de la définition du genre poétique de la satire comme ayant (ou pas) à voir avec la figure du satyre (voir les travaux de Pascal Debailly), ou encore plus récemment celles posées par les recueils satyriques du début du XVII<sup>e</sup> siècle, analysés par Guillaume Peureux, dans *La Muse satyrique*<sup>76</sup>.

Je vais limiter mon exposé à l'exploration de trois types de manifestations de cette figure :

- qu'en est-il du drame satyrique dans le cadre d'une restauration des formes du théâtre antique ?
- qu'en est-il du Satyre comme motif de frontispices de textes littéraires ?
- qu'en est-il du langage du Satyre ?

### Que faire du drame satyrique ?

Lorsque la Pléiade se met à recommander l'imitation de l'Antiquité en matière de théâtre tragique, elle est forcément confrontée à la question de l'existence du drame satyrique, élément obligé des concours tragiques de la fin du VI<sup>e</sup> siècle au IV<sup>e</sup>. L'explication, avancée par les érudits antiques, de son existence est que l'éloignement de la tragédie « littéraire »

<sup>74</sup> Noël le Comte [Natalis Comes/ Natale Conti], *Mythologie c'est à dire explication des fables [...]*, Jean de Montlyard trad., Lyon, P. Frelon, 1600 (V, 6).

<sup>75</sup> Françoise Lavocat, « Satyres burlesques », dans Dominique Bertrand éd., *Poétiques du burlesque*, Paris, H. Champion, 1998, p. 205-217, p. 205.

<sup>76</sup> Guillaume Peureux, *La Muse satyrique, 1600-1622*, Genève, Droz, 2015.

d'avec les manifestations du culte dionysiaque aurait poussé le peuple à réclamer une forme spectaculaire où seraient effectivement présentes les divinités liées au domaine de Dionyos, le vin, la nature sauvage, la vigueur sexuelle... Les érudits modernes ne sauraient ignorer ce genre, d'abord parce que nous avons conservé un drame satyrique complet, *Le Cyclope* d'Euripide (traduit en italien dès 1521), ainsi que des extraits de ceux d'Eschyle (*Les Tireurs de filets*, *Les Spectateurs à l'Isthme*) et de Sophocle (*Les Limiers*) ; ensuite parce qu'Horace en donne une définition assez complète dans l'*Épître aux Pisons* (j'y reviendrai). Par ailleurs, soucieux d'établir une « histoire » qui aille dans le sens d'un processus continu de civilisation, les humanistes s'interrogent sur deux affirmations un peu contradictoires d'Aristote, qui dit à la fois que la tragédie tire « son origine du drame satyrique »<sup>77</sup> et qu'elle vient du dithyrambe<sup>78</sup>, sans que le lien dithyrambe/ drame satyrique (et au-delà figure mythologique du Satyre) soit historiquement attesté. À cela s'ajoute pour eux le souci de comprendre l'origine du genre poétique latin (si important) de la satire, dont l'étymologie leur pose question, entre *satyros* (le satyre, selon Diomède) et *satura* (le mélange, selon Quintilien). Ils tentent alors de lier ces deux éléments dans une histoire qu'ils veulent cohérente, sans toujours y parvenir. Citons Vauquelin de la Fresnaye, *L'Art poétique [...] où l'on peut remarquer la perfection et le défaut des anciennes et des modernes poésies* :

Voici la grand forest, ou les chansons prisees  
Des vieux Satyres sont : je m'estoy forlongné [éloigné]  
Du labeur ou j'estoy nagueres embesongné :  
Et n'estant ces ramas qu'un plaisant tripotage  
D'enseignements divers, j'en faits un fagotage  
De bois entremeslé : car l'arbre Delphien  
S'y peut voir des premiers : l'arbrisseau Paphien  
Joint au ramant Lierre ; et d'Olivier paisible  
S'y faire une couronne à tous il est loisible :  
De ces bois sont sortis les Satyres rageux  
Qui du commencement, de propos outrageux  
Attaquoient tout le monde, estant dessus l'Étage.  
Mais depuis ils se sont polis à l'avantage :  
Car sortant des forests lascivement bouquins [vieux boucs],  
En la bouche ils n'avoient que des vers de faquins  
Tantost longs tantost cours, comme les Dithyrambes  
Des mignons de Bacchus, qui n'ont ni pieds ni jambe.<sup>79</sup>

Parmi les divers « bois », c'est-à-dire les divers genres poétiques, dont les poètes peuvent se faire une couronne, on compte donc ceux des grandes forêts d'où sont sortis les Satyres « lascivement bouquins », « Dieux ehontez, impudens fantastiques » (p. 100), voués au dithyrambe et à la satire des vices (lien non attesté historiquement, je le rappelle) « estant

<sup>77</sup> Aristote, *Poétique*, Michel Magnien éd., Paris, Le Livre de poche, 1990, p. 108 (IV).

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>79</sup> *L'Art poétique [...] où l'on peut remarquer la perfection et le défaut des anciennes et des modernes poésies* [1605], Genève, Slatkine, 1970, p. 99-100.

dessus l'Étage », c'est-à-dire dans des formes de représentations théâtrales. Vauquelin y revient dans un autre ouvrage :

Afin que les Poètes de ce siècle-là peussent taxer plus librement les vices et les défauts voluptueux et lascifs de chacun, ils introduisoient devant tous quelques Satyres [...] qui sont foletons ehontez et impudents, et qui sur tout se recreent de paillardises et choses lascives : et comme nos derniers majeurs [nos ancêtres], qui faisoient représenter quelques Jeux, Farces, ou Moralitez en public, mettoient quelquefois en avant un fol, un bouffon, un badin, pour parler en plus grande liberté : ainsi en ce temps là, ceux qui n'avoient pas la hardiesse de dire des mechancetez ou mauvaitez d'alors, ils se couvroient de l'ombre et du nom de ces Satyres.<sup>80</sup>

Rabelais lui aussi dans la « Briefve declaration » qui clôt le *Quart livre*, sous « Satyricque moquerie », mentionnait déjà les « jeux de la Bazoche » où des « personnages desguisez en Satyres »<sup>81</sup> blasonnent les vices... Mais, ajoute Vauquelin, ces genres satyriques ont été « polis », en passant de la Grèce à Rome, où s'est défini le genre poétique de la satire « toute romaine », discours, composition poétique « tout à fait différente de la poésie satyrique », selon Peletier du Mans<sup>82</sup>, et il faut suivre les grands auteurs romains sur ce point et « [...] rendre il faut si bien les satyres affables », dit Vauquelin<sup>83</sup>. Ainsi la théorie dominante finira-t-elle par nier tout rapport entre les Satyres (grecs) et la poésie satirique (conçue comme romaine par essence), sans doute parce que les poètes satiriques pouvaient trouver une légitimité supérieure dans ce modèle affiché.

Revenons à Vauquelin de la Fresnaye. Sans trop se soucier de cohérence, il ajoute que, parallèlement,

Et celuy qui premier debatit au passé,  
Par un Tragicque vers, pour le bouc barbassé,  
Ce fut mesme celuy qui le cornu Satyre,  
Sauvage pied-de-bouc, nous descouvrit pour rire :  
Qui severe, gardant la meure gravité,  
Entremesloit le ris et la simplicité :  
Afin de retarder, par nouveauté plaisante,  
Et par rians attraits, la troupe regardante,  
Quand le peuple sortoit joyeux et desbauché  
Après le sacrifice et le jeu despeché.<sup>84</sup>

On voit qu'il s'agit de la même figure, mais avec de tout autres fonctions : le Satyre lié au genre tragique n'est pas là pour tancer les vices, mais pour faire rire le public à l'issue de la représentation tragique, tout en gardant une certaine dignité. On pense là à la définition du drame satyrique par Démétrios de Phalère, « une tragédie qui s'égaie (*tragodia paizousa*) » (*Du style*, 169).

<sup>80</sup> *Discours pour servir de Preface sur le Sujet de la Satyre* [1604], *Les Diverses poésies*, Julien Travers éd., Caen, Le Blanc-Hardel, 1869-1870, t. I, p. 123.

<sup>81</sup> Rabelais, *Quart livre*, dans *Œuvres complètes*, Mireille Huchon et François Moreau éd., Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1994, p. 704.

<sup>82</sup> *L'Art poétique d'Horace, traduit en vers françois*, Paris, M. de Vascosan, 1545, I, 1, p. 27-28.

<sup>83</sup> *L'Art poétique [...] où l'on peut remarquer la perfection*, *op. cit.*, p. 103.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 101.

Et en effet, si on relit *Le Cyclope* d'Euripide, réécriture d'un épisode de l'*Odyssee*, on voit bien que s'y rencontrent Ulysse, héros sans peur et sans reproche ; Silène et ses fils jetés par la tempête sur les côtes de Sicile et devenus esclaves de Polyphème, « gamins paillards, hâbleurs et peureux » selon l'éditeur de la pièce dans la collection Budé, à l'image d'un père qui tient du valet de comédie, buveur, lâche et menteur ; et enfin Polyphème, sauvage sanguinaire et jouisseur, impie au matérialisme sommaire mais réfléchi, qui sacrifie à la « plus grande des divinités », son ventre. Ainsi s'y mêlent, selon le même critique, « le plaisant et le terrible, l'exagération caricaturale et les nobles accents du style tragique »<sup>85</sup>.

Or c'est là où gît le problème. Car les théoriciens de l'imitation de l'Antiquité répètent en boucle le début de l'*Art poétique* d'Horace, où celui-ci, tout en revendiquant pour le poète « le droit de tout oser », lui refuse celui d' « ajuster à une tête d'homme un cou de cheval » et de « recouvrir ensuite de plumes multicolores le reste du corps, composé d'éléments hétérogènes », de représenter « des figures sans réalité, où les pieds ne s'accorderaient pas avec la tête, où il n'y aurait pas d'unité » ; la liberté ne saurait aller « jusqu'à permettre l'alliance de la douceur et de la brutalité, l'association des serpents et des oiseaux, des tigres et des moutons »<sup>86</sup>.

Même si Horace disserte ensuite du drame satyrique, comme genre mêlant le plaisant et le sérieux, cette défense interdit à peu près l'imitation en ce genre, qui apparaît comme monstrueux, et assez difficilement défendable. Certes, les partisans du théâtre irrégulier, et des tonalités mêlées, mentionnent son existence à l'appui de leur thèse, mais c'est le plus souvent comme à un cas extrême, qu'ils n'auraient garde d'imiter jusque dans ses excès. En voici trois exemples.

François Ogier, dans la « Préface au lecteur » dont il accompagne la parution de *Tyr et Sidon. Tragédie divisée en deux journées* de Jean de Schélande<sup>87</sup>, plaide pour une adaptation « à notre usage » des méthodes et de l'art des Anciens ; d'ailleurs

les Anciens même, reconnaissant le défaut de leur théâtre et que le peu de variété qui s'y pratiquait rendait les spectateurs mélancoliques, furent contraints d'introduire des satyres par forme d'intermède, qui par une licence effrénée de médire et d'offenser les plus qualifiés personnages, retenaient l'attention des hommes, qui se plaisent ordinairement à entendre mal parler d'autrui<sup>88</sup>. Cette économie et disposition dont ils se sont servi fait que nous ne sommes point en peine d'excuser l'invention des Tragi-comédies, qui a été introduite par les Italiens, vu qu'il est bien plus raisonnable de mêler les choses graves avec les moins sérieuses, en une même suite de discours et les faire rencontrer en un même sujet de fable ou d'histoire que de joindre hors d'œuvre des Satyres avec des Tragédies, qui n'ont aucune connexité ensemble, et qui confondent et troublent la vue et la mémoire des auditeurs. Car de dire qu'il est malséant de faire paraître en une même pièce les mêmes personnes traitant tantôt

<sup>85</sup> Louis Méridier, trad. du *Cyclope*, dans Euripide, *Œuvres*, Paris, Budé, 1965, I, p. 15.

<sup>86</sup> Horace, *Épître aux Pisons (Art poétique)*, François Richard trad., Paris, GF-Flammarion, 1967, p. 259.

<sup>87</sup> Paris, R. Estienne, 1628.

<sup>88</sup> On voit que le « récit » de Vauquelin est désormais un poncif critique.

d'affaires sérieuses, importantes et Tragiques, et incontinent après, de choses communes vaines et Comiques, c'est ignorer la condition de vie des hommes, de qui les jours et les heures sont bien souvent entrecoupées de ris et de larmes, de contentement et d'affliction, selon qu'ils sont agités de la bonne ou de la mauvaise fortune.<sup>89</sup>

Quant à Mairet, dans la « Préface, en forme de discours poétique » de *La Silvanire, ou la morte vive*, il se félicite d'un mélange

fait de parties tragiques et comiques, en telle façon que les unes et les autres, faisant ensemble un bon accord, ont enfin une joyeuse et comique catastrophe, à la différence du mélange qu'Aristote introduit dans la tragédie, d'une telle duplicité que les bons y rencontrent toujours une bonne fin, et les méchants une méchante. C'est pourquoi je treuve qu'elle est plus semblable à l'Amphitryon de Plaute qu'elle n'a de rapport avec le Cyclope d'Euripide, où la moitié de la scène regorge de sang, et l'autre nage dans le vin, et qui proprement se peut dire de double constitution.<sup>90</sup>

Plus tard, Guillaume Colletet cherche, dans son *Discours du poème bucolique*, à défendre des critiques le *Moïse sauvé* de Saint-Amant, dont le sous-titre (« idylle héroïque ») choque les partisans d'Horace en joignant « deux choses aussi différentes, que d'accoupler un Geant avec un Pygmée, & faire sur le Parnasse ce que notre sentencieux Horace nous defend ». Mais, ajoute-t-il,

Après tout, ceux qui ont inventé la Tragicomedie, l'Heroicomique, & mesme la Tragedie Pastorale, n'ont-ils pas marié des choses aussi éloignées, la fureur avec la raillerie, le serieux avecque le Sceptre, & pour demeurer dans les termes de l'Art, le soc, ou le bas escarpin, avecque le haut Cothurne ?<sup>91</sup>

Mais Colletet est plutôt un marginal des lettres, et le drame satyrique ne saurait en fait avoir sa place dans les formes théâtrales admises, étant aussi éloigné de la tragicomédie que de la tragédie et/ou de la comédie. Ce genre est en fait impossible sur le théâtre « classique ».

Alors, qu'en est-il du Satyre dans la littérature du XVII<sup>e</sup> siècle, puisque le voilà rejeté, d'après nos exemples ?

### Les Satyres en frontispice

La présence d'une évocation du Satyre dans les frontispices des textes littéraires est relativement fréquente, notamment lorsqu'il s'agit d'introduire à des poèmes qui relèvent du genre de la satire, comme cette belle gravure de Claude Mellan sur un dessin de Nicolas Poussin, pour une édition d'Horace datant de 1642 [Fig. 1] : on y voit la Muse tenir un masque de Satyre devant le visage du Poète, par ailleurs couronné par un Amour. Peut-être plus inquiétant est le masque qui préside au cartouche des *Œuvres* de Cyrano de Bergerac, éditées en 1709 [Fig. 2]. Mais ce ne sont que des masques, et non une identité assumée...

<sup>89</sup> Cité dans Giovanni Dotoli, *Temps de préfaces*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 189.

<sup>90</sup> Jean de Mairet, *La Silvanire, ou la morte vive* [1631], dans *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, Jacques Scherer éd., Paris, Gallimard, « La Pléiade », t. I, p. 487.

<sup>91</sup> Guillaume Colletet, *Discours du poème bucolique* [1658], dans *L'Art poétique*, Pasquale Aniel Jannini éd., Genève-Paris, Droz-Minard, 1965, p. 39-40.

D'autres représentations impliquent une plus forte incarnation, dans la mesure où le poète y est « figuré en satyre ». Je voudrais vous en montrer quatre.

### *Le Cabinet Satyrique*

Guillaume Peureux décrit ainsi le frontispice, signé Léonard Gaultier, du *Cabinet Satyrique* de 1618, qui lui paraît parodier la représentation du Parnasse par Raphael [Fig. 3] : « Il représente un satyre jouant de la flûte qui remplace Apollon au milieu de la scène, une source coule sous son siège telle l'Hippocrène, six femmes lascives, à demi-nues, sont accompagnées de trois autres satyres – soit neuf personnages comme le nombre des muses, etc. »<sup>92</sup>. Nous avons nettement ici une vision parodique, mais qui prétend, par le parallélisme même, au même degré de légitimité de ce Parnasse-là, décalé et transgressif. On n'est plus très loin de l'esthétique burlesque, et des « Muses camuses » de Scarron.

### *Scarron*

C'est justement en frontispice au *Recueil de quelques vers burlesques* de Scarron (1643), premier ouvrage à comporter le mot « burlesque » dans son titre, que l'on retrouve deux Satyres railleurs [Fig. 4] ; on connaît, du même graveur, Claude Mellan, une seconde gravure très proche [Fig. 5], qui ne semble pas avoir été utilisée dans une édition<sup>93</sup>. Toutes deux mettent en lumière la double vocation du « Poète en Satyre » :

- dénoncer par le rire les ridicules : dans la gravure 5, un Satyre goguenard pointe le doigt vers un âne, qui semble fouler aux pieds des feuilles de papier ; dans la gravure 4, il pointe une devise latine : « *Sic se ridendum dat derisoribus orbis* » (ainsi le monde entier donne à rire aux railleurs) ;

- offrir une image « gaillarde » de la poésie : on remarque notamment, dans la gravure 5, la femme (une muse ?) nue à droite, et derrière l'homme barbu (signe de philosophie, représentation possible de Socrate ou de Démocrite) et souriant, une danse de femmes nues et de satyres.

### *La Lyre de Dorante*

Françoise Lavocat signale un autre exemple, dans un volume anonyme publié vers 1670, *La Lyre de Dorante*, recueil de vers burlesques, satiriques et licencieux [Fig. 6]. Je la cite :

<sup>92</sup> G. Peureux, *op. cit.*, p. 38.

<sup>93</sup> Voir différentes hypothèses sur son utilisation sur le site *Utpictura18*.

Le frontispice représente sur une scène de théâtre, un orchestre de chambre de satyres très civilisés, jouant de la viole plutôt que de la flûte ; l'avant-scène est occupée par un homme jeune et ventru cumulant les attributs de Pan et de Cupidon ; celui-ci lève son verre et porte, semble-t-il, une couronne, non de fleurs ou de lauriers, mais de pipes (l'éloge du tabac et du vin étant traditionnellement associés, au dix-septième siècle, à la débauche). Ces pipes – dont l'effet comique est accentué par leur décalage anachronique avec une scène mythologique – font en outre office de cornes. Le portrait en satyre du poète, qui reste masqué sous le pseudonyme de Dorante, repose donc sur une inversion, que l'on peut qualifier de burlesque, du code servant à la représentation traditionnelle du poète [...].<sup>94</sup>

### *Molière en satyre*

Pour terminer, voici un frontispice assez exceptionnel, d'une édition hollandaise d'*Œuvres* de Molière datant de 1697 [Fig. 7]. Sur ce théâtre, on distingue bien à la fois la place publique, décor habituel des comédies, et les personnages de la vie courante qui s'y retrouvent, couple bourgeois à droite, joyeux plaisants, ou valets, à gauche, jeune élégant au fond ; mais ce qui occupe le centre, c'est un satyre en bonne et due forme, qui danse avec la crécelle du fou à la main droite et un masque à la main gauche... Voilà une étrange incarnation de Molière, pour nous qui en avons fait un « classique »...

### **Le langage du Satyre**

Il est intéressant de constater que, lorsque Horace entreprend de « codifier » le drame satyrique, il s'intéresse avant tout à la « langue » qui lui est propre.

Celui qui, pour un vil bouc, disputa le prix du poème tragique, montra ensuite les Satyres dans leur rustique nudité, et fit l'essai, sans nuire à la gravité de la tragédie, d'un jeu plus rude : il fallait, par le charme d'une agréable nouveauté, retenir le spectateur après le sacrifice et les copieuses libations où il laissait sa raison. Mais on doit présenter ces satyres rieurs et bavards et mêler le plaisant au sérieux, sans aller jusqu'à conduire dans une sombre taverne, au milieu de gens au langage grossier, un dieu ou un héros [...]. Il ne convient pas à la tragédie de débiter des vers sans dignité, comme une dame qui, un jour de fête, danse pour accomplir un devoir religieux ; elle ne fréquentera qu'avec une certaine réserve les Satyres effrontés. Pour moi, chers Pisons, si j'écrivais un drame satyrique, [...] je ne travaillerais pas simplement à proscrire le ton de la tragédie, en donnant à Dave et à l'effrontée Pythias [...] le même langage qu'à Silène, nourricier, gardien et serviteur de Bacchus. Je prendrais dans la langue courante les éléments dont je façonnerais celle de mes vers ; si bien que tout le monde croirait pouvoir en faire autant, mais verrait à l'expérience que les efforts pour y réussir n'aboutissent pas toujours : tant a d'importance le choix et l'arrangement des termes, tant peuvent prendre d'éclat des expressions empruntées au vocabulaire ordinaire ! Les Faunes ne doivent pas, à mon sens, au sortir de leurs forêts, imiter les habitués des carrefours ou ceux du forum ; ils n'ont pas à tenir, comme de jeunes poseurs, des propos délicats ou, inversement, se faire remarquer par un langage obscène et dégoûtant.<sup>95</sup>

Or c'est bel et bien, au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, une des caractéristiques liées à la figure du Satyre que l'usage d'un langage « effronté », parfois plus proche du « langage obscène et dégoûtant » que ne le voudrait Horace, parfois tirant de plaisants effets d'art de « l'arrangement » discordant des termes.

<sup>94</sup> F. Lavocat, *op. cit.*, p. 214.

<sup>95</sup> Horace, *Épître aux Pisons (Art poétique)*, *op. cit.*, p. 265.

Ainsi, selon Guillaume Peureux, chez les poètes satyriques, se revendiquant comme tels par les titres de leurs ouvrages entre 1615 et 1622,

L'obscénité, la violence parfois, la brutalisation du lexique poétique au moyen d'archaïsmes, de néologismes, de régionalismes, de grossièretés, etc., et de tout ce qui constitue un decorum civilisé constituent [...] une double difficulté – morale pour certains, mais aussi littéraire au sens le plus strict du terme : comment faire place à ces registres dans le domaine de l'écriture poétique [...] ?<sup>96</sup>

En cela, ces poètes satyriques ne furent pas sans postérité, car il apparaît que s'incarne parfois ensuite, malgré le grand coup d'arrêt déterminé par le procès fait à Théophile de Viau, une parole à la fois poétique et transgressive, un « libertinage de langue »<sup>97</sup>, selon Françoise Lavocat, qui se met sous l'égide du Satyre.

En 1629, dans ses premières *Œuvres*, Saint-Amant se décrivait volontiers (portrait peut-être plus « figuré » que réel) comme un « débauché » (ce qui signifie plutôt ici un amateur de bons mets, de vin, de tabac et du jeu que de filles), tandis que le genre littéraire qu'il pratiquait volontiers, le « caprice », est étymologiquement lié à la chèvre (latin *capra*), donc au satyre. Il suffit de relire les extraordinaires litanies de Bacchus de son poème « La desbauche » :

Par les hurlemens des Menades,  
Par le haut goût des carbonnades, [...]  
Par le doux chant de tes Orgyes,  
Par l'esclat des trongnes rougies, [...]  
Par tes cloches qui sont des Pots,  
Par tes soupirs qui sont des rots,  
Par tes hauts et sacrez mysteres,  
Par tes furieuses Pantheres,  
Par ce lieu si frais et si dous,  
Par ton boucq paillard comme nous,  
Par ta grosse garce Ariane,  
Par le Vieillard monté sur l'Asne ;  
Par les Satyres tes cousins [...] <sup>98</sup>

Un peu plus tard (vers 1640-1650), comme nous l'avons déjà vu, Scarron en vient à mettre ses poésies burlesques sous l'égide du Satyre : logique, puisque les poètes burlesques « brutalisent » le langage poétique par la pratique assumée de mélanges lexicaux inconvenants, mettant en évidence de manière « obscène » la nature « hétéroclite » du langage. En poésie, mais aussi au théâtre : le Satyre paillard qui apparaît dans *Les Amours d'Apollon et de Daphné, comédie en musique* de Dassoucy (1650), « parle en burlesque », tout en observant en cachette une belle endormie :

Quel objet de tentation !  
Qu'en cette agreable posture  
Cette Nymphé me plaist ! L'adorable figure,

<sup>96</sup> G. Peureux, *op. cit.*, p. 93.

<sup>97</sup> F. Lavocat, *op. cit.*, p. 208.

<sup>98</sup> *Œuvres, op. cit.*, t. 1, p. 46 sq.

Le beau sujet de fornication ! [...]  
 Prenons au crin l'occasion,  
 Et cherchons sous son cotillon  
 Les beaux secrets de la Nature ; [...]  
 Je suis sur mes gigots de plus belle stature [que Cupidon] ;  
 Il est un *imberbis* et je suis un barbon.  
 Préludons un tantin sur ce joly teton.  
 Si cette clef qui pend à ma ceinture  
 Pour soulager ma passion  
 Pouvoit ouvrir cette noble serrure,  
 Et donner à mes feux quelque intermission,  
 Que je serais heureux ! quel plaisir sans mesure !  
 Pour un Bouquin, quelle exultation !  
 Faisons sur ce tetin manipulation,  
 Qu'il est douillet ! la friande pasture,  
 Pour un Satyre en rut ! quel celeste boucon [bouchée, morceau],  
 Pour un si ferme et si fort estallon ! [...]  
 Procedons vistement au fait de geniture  
 Par mouvement de trépidation,  
 Et de tous les maux que j'endure,  
 Faisons prompte et subite evacuation ! [...]<sup>99</sup>

De même, le langage des trois satyres de Tristan l'Hermitte, dans l'*Amarillis*<sup>100</sup>, est « marqué par la bigarrure, le mélange des tons, la dérision des poncifs »<sup>101</sup>. Grossiers, jouisseurs et lâches (ils finissent d'ailleurs copieusement battus), ils représentent la version érotisée des galanteries pastorales, la version triviale du lyrisme amoureux ; ainsi, évoquant en II, 1 les beautés nues entrevues au bord des fontaines, mêlent-ils style élevé et prosaïsmes (« J'en lèche encor mes doigts », « Dans le plus fort du bois je l'aurais fourrée/ Comme un Renard qui prend une poule égarée »<sup>102</sup>...). Or la pièce, représentée en 1652 sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne, eut un vif succès, notamment à cause de la « nouveauté des scènes de satyres »<sup>103</sup>.

Ainsi peut-on vérifier qu'un certain XVII<sup>e</sup> siècle reste au fond fidèle à l'image des Satyres antiques, non seulement dans leur énergie sexuelle, mais aussi dans leur capacité à jouer avec la transgression, que souligne François Lissarague : « L'imagerie des satyres permet toutes sortes de transpositions et de jeux parodiques en faisant permuter les éléments

<sup>99</sup> Charles Coypeau Dassoucy, *Les Amours d'Apollon et de Daphné, comédie en musique* [1650], Yves Giraud éd., Paris/Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1969, p. 98-100 (III, 3).

<sup>100</sup> Tristan l'Hermitte (François l'Hermitte, sieur du Solier, dit), *Amarillis, pastorale* [1653], dans Roger Guichemerre, Daniela Dalla Valle et Anne Tournon éd., *Œuvres complètes*, t. V, Paris, H. Champion, 1999, p. 111-207. Dans la *Préface*, on indique qu'un écrivain (anonyme, c'est-à-dire Tristan) a jugé bon de reprendre un manuscrit inachevé de Rotrou, en y ajoutant quelques scènes, dont celles des satyres (II, 1 ; IV, 7 et V, 5-6).

<sup>101</sup> F. Lavocat, « Satyres burlesques », *op. cit.*, p. 211-212.

<sup>102</sup> Tristan l'Hermitte, *Amarillis, op. cit.*, v. 379 ; v. 432-433.

<sup>103</sup> *Ibid.*, « Introduction », p. 113. Voir aussi Jacques Morel, « Les Satyres d'Amarillis », *Cahiers Tristan l'Hermitte*, XIII, 1991, p. 33-35.

figuratifs de façon à créer un effet de surprise, de contraste, ou un décalage à la fois comique et révélateur »<sup>104</sup>.

*Claudine Nédelec*

*Univ. Artois, EA 4028, Textes & Cultures, Arras, F-62000, France*

---

<sup>104</sup> François Lissarague, « De la sexualité des satyres », *Métis* II/1, 1987, p. 63-90. [En ligne] [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/metis\\_1105-2201\\_1987\\_num\\_2\\_1\\_884](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/metis_1105-2201_1987_num_2_1_884)

Fig. 1



Ill. 10 : BNF Imprimés, Paris. Frontispice  
de Quinti Horatii Flacci, *Opera*, Paris, typographie royale, 1642

Fig. 2

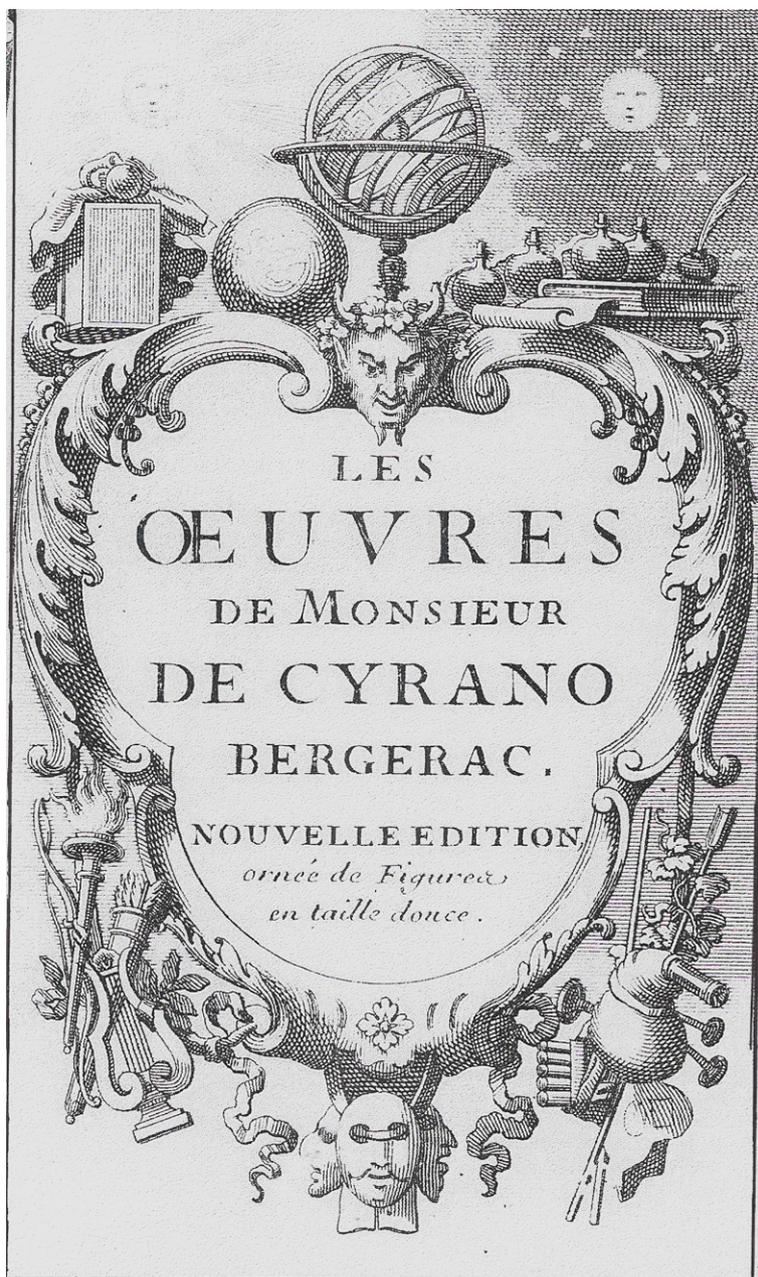
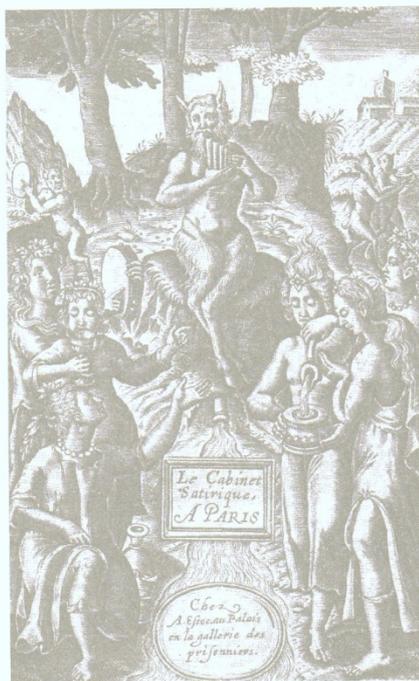


Fig. 3

GUILLAUME PEUREUX

## LA MUSE SATYRIQUE

(1600-1622)



DROZ

Fig. 4



2 Frontispice du *Recueil de quelques vers burlesques* de Scaron  
(Paris, Toussaint Quinet, 1643)  
(cliché: Bibliothèque Nationale de France)

Fig. 5

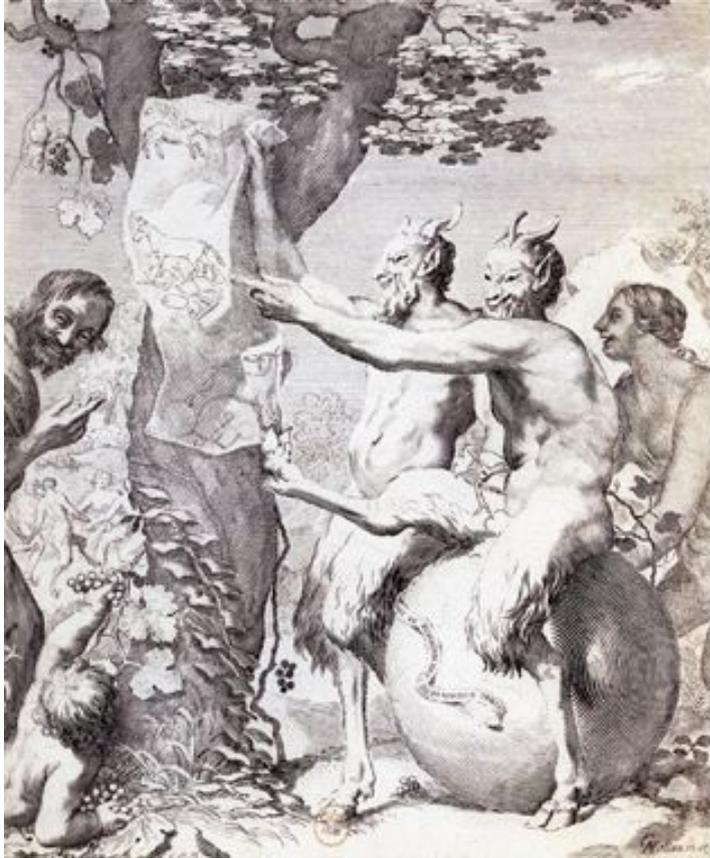
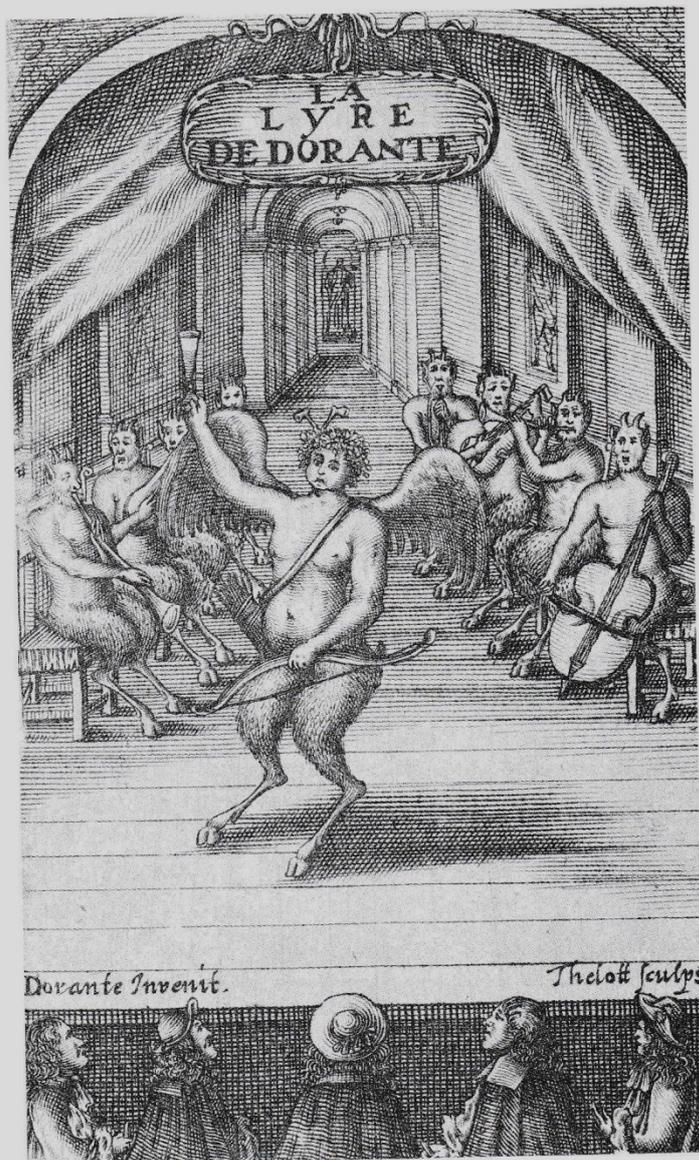


Fig. 6



1 Frontispice de *La Lyre de Dorante*  
 (Anonyme, v 1670)  
 (cliché: Bibliothèque municipale de Lyon)

Fig. 7



## **Les avatars du faune au XIX<sup>e</sup> siècle : repérage d'un corpus**

La figure du faune est un motif très courant dans la littérature et les beaux-arts, au moins depuis la Renaissance qui a trouvé dans cette créature mythique un personnage de choix. Il n'y a donc rien d'étonnant à en retrouver de multiples avatars dans les textes du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais le contexte culturel changeant, on doit bien faire l'hypothèse que le sens de ce motif n'a pu demeurer identique et qu'il s'est vu investir de nouvelles valeurs. Et le faune étant une chimère, un assemblage fantastique d'humain et d'animal, il entre dans une catégorie problématique pour les sciences de la vie et plus généralement les représentations du vivant. Chaque époque eut sa manière de prendre en charge cette problématique et l'on peut se demander dans quelle mesure le XIX<sup>e</sup> siècle, moment de grande inventivité en histoire naturelle, a relu la figure du faune au filtre des nouveaux savoirs. Il ne s'agit pas de plaquer une explication positiviste supposant que le progrès scientifique entraîne dans son sillage, bon gré mal gré, les retardataires littéraires et artistiques, demi-savants trop heureux d'y trouver une source d'inspiration ! On considérera plutôt ici que littérature, sciences et arts font partie d'un tout culturel en mouvement au sein duquel des idées, des représentations, des valeurs sont partagées dans différents domaines sans que les cloisonnements disciplinaires y mettent vraiment d'obstacle. Ainsi, les théories de l'évolution ont bien pu féconder la manière dont on se représente le faune, dont on en interprète le mythe, mais c'est tout autant le mythe, selon notre hypothèse, qui fournit aux sciences un arrière-plan culturel sur lequel – et grâce auquel – se forment des représentations innovantes de la vie.

Dans le cas du faune – que, par commodité, on ne distinguera pas ici du satyre, de l'aegipan, du sylvain et du chèvre-pied – le problème principal qu'il manifeste et qui le désigne à notre intérêt est le lien, voire la confusion, qu'il incarne entre l'animalité et l'humanité. La tension entre ces deux pôles pose d'abord la question de sa possibilité ontologique, puis celle de son sens mythologique. La chimère ou, sous un nom plus savant, l'hybride, cache quelque chose, recèle un mystère, mais constitue en même temps l'indice d'une vérité à révéler, d'un secret à percer. Or c'est finalement la fonction éternelle du mythe que de tramer de tels mystères et celle du poète (versificateur ou prosateur) de s'en faire l'interprète et le narrateur.

On se propose donc d'ici d'effectuer un simple repérage préalable à des recherches plus approfondies : on a seulement relevé et cité brièvement les textes qui semblaient former un corpus intéressant et on en propose un classement ordonné en fonction de cinq grandes

orientations données par les écrivains à leur réemploi de la figure mythique. Dans ce corpus, on remarquera que le début du siècle est peu présent, au contraire de la fin de siècle. C'est dû au fait que les faunes directement issus de l'héritage classique restent très conventionnels et ne se distinguent pas d'un fatras néo-classique essentiellement décoratif. En revanche, le corpus devient plus riche avec les romantiques et plus encore autour des mouvements symbolistes et décadents qui réinvestissent la figure du faune comme un motif important d'un nouvel imaginaire culturel.

### **Le faune ou la *libido* animale**

L'interprétation du faune la plus conforme au mythe antique est celle d'une *libido* mâle naturelle et épanouie. D'où la nostalgie de Rimbaud (qui annonce d'autres nostalgies, autrement mythiques, dans *Une saison en enfer*) :

Ô Vénus, ô Déesse !  
 Je regrette les temps de l'antique jeunesse,  
 Des satyres lascifs, des faunes animaux,  
 Dieux qui mordaient d'amour l'écorce des rameaux  
 Et dans les nénufars baisaient la Nymphé blonde !  
 Je regrette les temps où la sève du monde,  
 L'eau du fleuve, le sang rose des arbres verts  
 Dans les veines de Pan mettaient un univers !  
 Où le sol palpait, vert, sous ses pieds de chèvre ;  
 Où, baisant mollement le clair syrinx, sa lèvre  
 Modulait sous le ciel le grand hymne d'amour ;  
 Où, debout sur la plaine, il entendait autour  
 Répondre à son appel la Nature vivante ;  
 [...]
 Ô splendeur de la chair ! ô splendeur idéale !<sup>105</sup>

Mais ces vers sont d'un écolier encore pudique. Plus généralement, cette puissance désirante, sous la forme faunesque, brutalise et viole les réticences des nymphes, leurs proies féminines désignées. Dans nombre de textes, les plus typiques, le faune est donc un stéréotype genré mais édulcoré et comme déculpabilisé par la mythologie : c'est le destin des nymphes d'être violées, voire, si l'on en tire une leçon générale, ces représentantes de la gent féminine auraient naturellement besoin d'être forcées pour trouver, ensuite, leur propre plaisir.

Chez Maupassant, qui fut poète quelquefois, la fureur érotique donne toute leur crudité aux « désirs de faune » :

DESIRS DE FAUNE

*À celle qui m'a révélé l'amour*

Oh ! Quand la chair se gonfle et se dresse brûlante !  
 Quand toute l'âme est là, tendue et pantelante,

<sup>105</sup> Arthur Rimbaud, « Soleil et chair » [1870], *Poésies complètes*, Paris, Léon Vanier, 1895.

Et la tête affolée – écumant de désirs,  
 Ne sachant où chercher de plus cuisants plaisirs,  
 Jeter sa langue ardente entre les cuisses nues !  
 Et les deux bras crispés sous les fesses charnues  
 La respirer, sentir son odeur, la lécher  
 Avec l'empotement du bouc et du Satyre,  
 La sucer jusqu'au sang, la mordre, s'attacher  
 Comme une pieuvre humaine et la boire – et se rire  
 De ses convulsions, et sentir tout son corps  
 Qui se brise, et se gonfle en d'effrayants transports,  
 Dans des crispations, des spasmes et des rages,  
 Étouffant, sanglotant, hurlant des cris sauvages !<sup>106</sup>

On trouve pourtant une poétesse pour, sous un pseudonyme masculin, s'imaginer faunesse :

VŒU

Je n'ai rien voulu des hommes  
 Oublieux et mensongers ;  
 Sous les raisins et les pommes  
 Je dors au fond des vergers.

Satyres, gais petits faunes,  
 Ô vous qui veniez des bois  
 Dérober mes pêches jaunes,  
 Juteuses entre vos doigts,

C'est à votre folle bande  
 Que je lègue mon tombeau ;  
 [...]

Enfants du profond feuillage,  
 Près de vous que n'ai-je pu  
 Vivre la beauté de l'âge  
 D'un corps libre, heureux et nu !

De ma joueuse jeunesse  
 Songez aux chers jours passés...  
 J'étais peut-être faunesse  
 Par mes longs yeux retroussés.<sup>107</sup>

Une autre poétesse se plaît à varier la figure du faune pour la spiritualiser. Pour Anna de Noailles, en effet, le faune regrette que la nymphe se soit donnée car il n'est pas seulement le « feu turbulent de la chair » mais aussi un « rêve vieilli » dont la quête outrepassse le désir charnel :

LE CHANT DU FAUNE

Praxô, j'ai désiré me mêler à ta vie  
 Parce que l'univers reflète en toi ses jeux,  
 Et que ton corps naïf, jubilant, orageux,  
 Me fait, comme le monde, une éternelle envie !

<sup>106</sup> Guy de Maupassant, « Désirs de faune », *Des vers*, Paris, G. Charpentier, 1880.

<sup>107</sup> Gérard d'Houville [Marie de Heredia (de Régnier)], « Vœu », *Revue des Deux-Mondes*, 15 février 1900, repris dans *Les Poésies de Gérard d'Houville*, Paris, B. Grasset, 1931.

Ce n'est pas tant le feu turbulent de ma chair  
 Qui voulait s'humecter aux fraîcheurs de ton être.  
 Mais mon rêve vieilli, par ta grâce, pénètre  
 Plus avant dans le temps et le divin éther.<sup>108</sup>

Parmi les variations *fin-de-siècle*, celle donnée par Rémy de Gourmont, un peu avant Anna de Noailles, cherche à surprendre en présentant un faune assagi et comiquement victime des préjugés. Dans ses *Lettres d'un satyre*, Gourmont imagine la fable d'un satyre domestiqué, tombé amoureux d'une femme moderne et qui se met en ménage avec elle. Le fait qu'il soit un satyre le fait simplement plaider pour la réhabilitation du plaisir charnel comme un fondement de l'amour. Il n'oppose plus le sentiment au désir ni la chair à l'esprit mais montre que ce que les hommes appellent sentiment n'est que le raffinement du désir.

Ainsi, ce satyre raffiné s'indigne de l'image que l'on a de lui. Il ne peut pas aller s'asseoir sur un banc dans un parc à regarder jouer des petites filles sans qu'on le chasse rudement. Il va même jusqu'à critiquer les métaphores guerrières de la littérature amoureuse des humains. Lui ne prétend pas forcer les femmes à se rendre, à baisser leur garde, à rendre les armes, ni même les violer : certes il admet l'usage de la surprise et de l'enlèvement, mais seulement lorsque la femme est consentante<sup>109</sup>.

L'originalité et la modernité de cette conception de l'érotisme est qu'elle suppose à la femme autant de désir qu'à l'homme, même si elle ne l'exprime pas de la même manière et même si les rôles distribués différencient bien les pôles masculin et féminin.

On peut enfin relever un mythe singulier chez Louis Bouilhet, l'ami de Flaubert, qui invente la destinée d'Antéros, frère aîné d'Éros, dont l'histoire est nébuleuse<sup>110</sup>. Il raconte que cet enfant adultérin de Mars et Vénus, pour être dérobé à la colère de Vulcain, est élevé dans une grotte par des faunes. Vulcain, qui le découvre, se venge de l'adultère en le jetant dans la lave d'un volcan, ce qui le brûle et rend sa peau noire. Vénus parvient toutefois à le sauver mais, sa peau restant noire, il est envoyé porter l'amour dans les pays d'Afrique pour ne pas effrayer les Européens. Il est alors décrit dans un cortège de bêtes sauvages et exotiques. Il faut retenir que son étrangeté et son animalité ont une double origine : non seulement la brûlure qui a noirci sa peau, mais aussi son éducation faunesque. Cela laisse percevoir une conception, bien sûr raciste, de l'amour noir et de la négritude, comme plus proche du monde animal car liée à l'influence des faunes, et soumise à une sorte de malédiction. Cette imagerie explique pourquoi Antéros, dont le nom n'est jamais écrit, est l'opposé du joli enfant joufflu et rose, son frère, Éros.

<sup>108</sup> Anna de Noailles, « Le chant du faune », *Les Forces éternelles*, Paris, A. Fayard, 1920.

<sup>109</sup> Rémy de Gourmont, *Lettres d'un satyre* [Crès, 1913], Paris, A. Plicque et Cie, 1922, p. 183-184.

<sup>110</sup> Louis Bouilhet, « L'Amour noir », *Dernières poésies*, Paris, Michel Lévy, 1872.

### L'amour physique et l'amour idéal

Parallèlement à ces réécritures du mythe qui visent peu ou prou à raffiner ou ensauvager la *libido* masculine, la figure du faune sert souvent au poète à signaler un amour physique qui prend le pas sur l'amour spirituel et sentimental. Ainsi de Théodore de Banville qui met en garde le jeune Baudelaire :

Ô poète, il le faut, honorons la Matière ;  
 Mais ne l'honorons point d'une amitié grossière,  
 Et gardons d'offenser, pour des plaisirs trop courts,  
 L'Amour, qui se souvient, et se venge toujours.  
 Notre âme est trop souvent comme cette Bacchante  
 Que, dans une attitude aimable et provocante,  
 Le Satyre caresse et retient dans ses bras,  
 Rouge de ses désirs et de son embarras,  
 La tête renversée et les lèvres mi-closes, –  
 Et que l'enfant Amour châtie avec des roses.

Mars 1845.<sup>111</sup>

Chez Félicien Champsaur, un savant génial et pervers a trouvé le secret de l'invisibilité et s'en sert pour visiter nuitamment les femmes qu'il désire, d'où le titre d'*Homo-deus : le satyre invisible*. Une femme visitée par lui alors qu'elle est au bord du sommeil ne sait si elle rêve ou si c'est un faune qui la visite et l'embrasse... Le stratagème érotique exploite alors le double sens du mot satyre, la créature mythologique euphémisant le maniaque moderne<sup>112</sup>. Mais, dans le même esprit, c'est encore Gourmont qui avait fait du satyre un avatar du succube, ce démon des légendes populaires qui vient posséder les femmes la nuit, dans leur sommeil. Dans la nouvelle « Le Faune », une femme qui, un soir, a refusé de rejoindre son mari dans sa chambre, se prend à fantasmer toute seule et s'excite en pensant à un être désirable :

Elle rêva d'une fornication somptueuse, d'un stupre inattendu dont elle serait la complaisante victime, au coin du feu, sur cette bonne fourrure ; oui, avec la complicité de cette bonne bête, de cette chèvre aimable et dévouée [...].

L'incube épars dans la chambre tiède rassemblait ses atomes et se matérialisait [...]. Une ombre, comme d'un faune éphebe, obscurcit la glace de la cheminée et un souffle lui troubla les cheveux et lui chauffa la nuque.

Elle avait peur, mais elle désirait avoir encore plus peur ; pourtant, elle n'osa ni se retourner, ni lever les yeux vers la glace. Ce qu'elle avait senti était douloureusement doux ; ce qu'elle avait vu était inquiétant, étrange, curieusement absurde : une tête blonde et dure, aux yeux dévorants, à la bouche large et presque obscène, à la barbe pointue... Elle frissonna : il devait être beau et grand, très fort, cet être qui allait l'aimer ! Comme elle tremblait dans ses bras ! Mais elle tremblait déjà, déjà possédée, déjà la proie du monstre amoureux qui la guettait et la convoitait.

<sup>111</sup> Théodore de Banville, « À Charles Baudelaire », *Les Stalactites*, Paris, Paulier, 1846.

<sup>112</sup> Félicien Champsaur, *Homo-deus. Le satyre invisible*, Paris, Ferenczi et fils, 1924.

Mais le fantasme se dissipe brutalement lorsqu'elle aperçoit son reflet dans le miroir et qu'elle voit en fait sa laideur, car ce fantasme n'a d'autre apparence que celui de son propre désir et elle s'effraye de voir dans le miroir l'image de ce désir obscène :

Elle avait fermé les yeux, mais trop tard ; elle avait vu le monstre face à face, et non plus selon les complaisants reflets d'une glace identique à son rêve ; elle l'avait vu, non plus façonné par le désir, mais déformé selon la réalité la plus étroite : il était si laid, avec sa face de bouc cruel, si laid et si bestial et ivre d'une volonté si précise et si basse, quelle s'indigna et se redressa. Elle se vit nue dans la grande psyché, au fond de la chambre, toute nue et toute seule dans la chambre morne.<sup>113</sup>

Cette antithèse de l'amour physique et des aspirations spirituelles fournit encore la matière dramatique d'un conte de Jules Laforgue. Alors que Pan, le dieu cornu à pattes de bouc, donc le dieu faune, poursuit à perdre haleine la nymphe Syrinx, ils ont un échange philosophique que l'ironie laforguienne rend comique :

— Pourquoi me poursuivez-vous ? lui crie-t-elle, d'une voix habituée à lancer et retenir les meutes de Diane.  
 — Parce que je vous *aime* ; vous êtes mon but ! répond-il de sa voix la plus panthéiste.  
 De sa voix la plus panthéiste ! Mais Syrinx, compagne de Diane, est spiritualiste, elle doit avoir ses idées sur la reproduction, etc.  
 — Me tenez-vous pour un animal, un petit animal classé ? Savez-vous que je suis inestimable !  
 — Et moi, je suis un artiste, quelqu'un d'étonnant ! Mais au fond, mon âme est celle d'un grand pasteur, vous verrez.  
 — Sachez que mon orgueil de rester moi-même égale au moins ma miraculeuse beauté ! Bien que je sache, parfois, être enfant...  
 — Ô Syrinx ! Voyez et comprenez la Terre et la merveille de cette matinée et la circulation de la vie. Oh ! vous là ! Et moi, ici ! Oh, vous ! oh, moi ! Tout est dans Tout !  
 — Tout est dans Tout ! Vraiment ? Ah, ces gens à formules ! Eh bien, chantez-moi d'abord ma beauté.  
 — Oh, oui ! C'est cela !<sup>114</sup>

La Syrinx voudrait échapper à sa part d'animalité pour être idéale, ce que Pan – bouc, artiste, pasteur, panthéiste... – feint d'accepter !

Mais ce n'est que chez Mallarmé que le faune assume pleinement la sublimation de son désir. Le faune de Mallarmé idéalise la chose en faisant des nymphes des fantasmes évoqués par sa flûte, donc par sa poésie : il est à la fois le faune libidineux et le faune poète mais le poète qui transcende la *libido* réelle pour en faire de la poésie. Lorsqu'il entonne : « Ces nymphes, je les veux perpétuer »<sup>115</sup>, le double sens de « perpétuer » doit faire sentir que l'œuvre de chair s'efface au profit d'une autre sorte de reproduction, la perpétuation artistique, la représentation qui se fait suggestion, évocation.

Enfin, c'est chez le poète spiritualiste Laprade que se rencontre la version la plus euphémisée du mythe<sup>116</sup>. Le faune n'est plus que l'emblème de l'énergie vitale qui permet le

<sup>113</sup> Remy de Gourmont, « Le faune », *Histoires magiques*, Paris, Mercure de France, 1894.

<sup>114</sup> Jules Laforgue, « Pan et la Syrinx », *Moralités légendaires*, Paris, Librairie de la Revue indépendante, 1887.

<sup>115</sup> Mallarmé, *L'Après-midi d'un faune*, Paris, Derenne, 1876.

<sup>116</sup> Victor de Laprade, « Le faune », dans *Le Parnasse contemporain*, Paris, Lemerre, 1869-1871, repris dans *Symphonies et Poèmes*, « Poésies diverses », Paris, Lemerre, 1920.

rajeunissement du monde, son perpétuel printemps. Il est la force de la jeunesse qui fait revivre, cycliquement, le vieil univers.

#### LE FAUNE

Le chêne est resté nu, noir, seul comme devant.

#### IV

Mais de ses larges flancs où s'émousse la hache  
Surgira mille fois l'hôte obscur qui s'y cache ;  
Et le Faune immortel, réveillant les amours,  
Si vieux que soit le chêne, y chantera toujours.  
Le monde encor verra de sa sombre demeure  
L'adolescent sacré s'élancer à son heure,  
Jouant de ses pipeaux, éternels comme lui,  
Et, d'un souffle léger, chassant le lourd ennui.

Sitôt qu'il reparaît, sitôt qu'il fait entendre  
Sur les roseaux de Pan sa chanson vive ou tendre,  
Le prodige adoré s'accomplit dans les bois :  
L'arbre est peuplé d'oiseaux, de fleurs comme autrefois,  
Égayé de festins et de rondes champêtres;  
Un frisson printanier fait bondir tous ces êtres,  
Et l'homme enfin connaît à des signes divers  
Qu'un dieu jeune a souri dans le vieil univers.

### Hybridité

Le faune fait partie des chimères inventées par l'Antiquité pour manifester la monstruosité comme assemblage du disparate, mais signaler aussi par là-même que l'imagination créatrice procède généralement en assemblant des parties connues pour créer un tout inouï. La possibilité de tels assemblages ne manque pas de poser des problèmes scientifiques ou éthiques et souvent les deux à la fois. Mais c'est précisément de cette manière que la philosophie se trouve interpellée. De Maillet, dans l'entretien qu'il signe Telliamed, invoque d'in vraisemblables témoignages sur les hommes-poissons pour soutenir la thèse neptunienne d'une Terre originaire où toute vie aurait pris sa source dans l'eau des mers<sup>117</sup>. À la même époque, les réflexions vont bon train sur les limites entre espèces et la possibilité de reproduction en les croisant, y compris l'espèce humaine. Voltaire s'amuse des sauvages qui frayent avec des singes, dans *Candide*, comme encore Musset, dans *Gamiani*, dont une héroïne très civilisée est « ensinginée »<sup>118</sup>. Maurice Sand tourne la chose d'un côté moins

<sup>117</sup> Benoît de Maillet, *Telliamed, ou Entretiens d'un philosophe indien avec un missionnaire français* [1748-1755], Paris, Fayard, 1984.

<sup>118</sup> *Candide ou L'Optimisme*, chapitre XVI, 1759 ; Alfred de Musset (attribué à), *Gamiani ou Deux nuits d'excès*, Paris, 1833.

graveleux et plus savant – mais charlatanesque – dans *La Fille du singe*, dont l'héroïne est censée être né du viol d'une femme par un singe<sup>119</sup>.

Mais la réflexion la plus spirituelle sur cette question de l'hybride humain se trouve sans doute dans la *Suite de l'entretien* qui prolonge le *Rêve de d'Alembert* où Diderot fait dialoguer le docteur Bordeu et Mlle de Lespinasse qui abordent notamment la question de savoir « si les faunes sont réels ou fabuleux » :

BORDEU. – [...] puisque vous le voulez, je vous dirai que, grâce à notre pusillanimité, à nos répugnances, à nos lois, à nos préjugés, il y a très peu d'expériences faites, qu'on ignore quelles seraient les copulations tout à fait infructueuses ; les cas où l'utile se réunirait à l'agréable ; quelles sortes d'espèces on se pourrait promettre de tentatives variées et suivies ; si les faunes sont réels ou fabuleux [...].

MADemoiselle DE LESPINASSE. – Mais qu'entendez-vous par des tentatives suivies ?

BORDEU. – J'entends que la circulation des êtres est graduelle, que les assimilations des êtres veulent être préparées, et que, pour réussir dans ces sortes d'expériences, il faudrait s'y prendre de loin et travailler d'abord à rapprocher les animaux par un régime analogue.

MADemoiselle DE LESPINASSE. – On réduira difficilement un homme à brouter.

BORDEU. – Mais non à prendre souvent du lait de chèvre, et l'on amènera facilement la chèvre à se nourrir de pain. J'ai choisi la chèvre par des considérations qui me sont particulières.

MADemoiselle DE LESPINASSE. – Et ces considérations ?

BORDEU. – Vous êtes bien hardie ! C'est que... c'est que nous en tirerions une race vigoureuse, intelligente, infatigable et vélocité dont nous ferions d'excellents domestiques.

MADemoiselle DE LESPINASSE. – Fort bien, docteur. Il me semble déjà que je vois derrière la voiture de nos duchesses cinq à six grands insolents chèvre-pieds, et cela me réjouit.

BORDEU. – C'est que nous ne dégraderions plus nos frères en les assujettissant à des fonctions indignes d'eux et de nous.

MADemoiselle DE LESPINASSE. – Encore mieux.

BORDEU. – C'est que nous ne réduirions plus l'homme dans nos colonies à la condition de la bête de somme.

MADemoiselle DE LESPINASSE. – Vite, vite, docteur, mettez-vous à la besogne, et faites-nous des chèvre-pieds.

BORDEU. – Et vous le permettez sans scrupule ?

MADemoiselle DE LESPINASSE. – Mais, arrêtez, il m'en vient un ; vos chèvre-pieds seraient d'effrénés dissolus.

BORDEU. – Je ne vous les garantis pas bien moraux.

MADemoiselle DE LESPINASSE. – Il n'y aura plus de sûreté pour les femmes honnêtes ; ils multiplieront sans fin ; à la longue il faudra les assommer ou leur obéir. Je n'en veux plus, je n'en veux plus. Tenez-vous en repos<sup>120</sup>

La vision d'une invasion et d'une domination des humains par les chèvre-pieds évoque irrésistiblement *La Planète des singes*, qui posa bien plus tard et de manière dramatique plutôt que comique la question de l'immutabilité de la race humaine, de ses origines et de sa suprématie dans le règne animal<sup>121</sup>. De fait, le faune, par son caractère hybride, est déjà une manière de poser la question de l'animalité de l'homme en termes d'espèce et donc de problématiser la notion de pureté de l'espèce humaine, de faire une tentative pour rompre

<sup>119</sup> Maurice Sand, *La Fille du singe, roman humoristique*, Paris, Ollendorff, 1886.

<sup>120</sup> Diderot, *Suite de l'entretien entre d'Alembert et Diderot* [1769], dans *Le Rêve de d'Alembert*, éd. C. Duflo, Paris, GF-Flammarion, 2003.

<sup>121</sup> Pierre Boulle, *La Planète des singes*, Paris, R. Julliard, 1963.

avec la taxinomie stable et rassurante d'un Linné pour se rapprocher des monstruosités d'un Geoffroy-Saint-Hilaire ou des métamorphoses d'un Lamarck.

### Désenchantement

La fin du XIX<sup>e</sup> siècle français, marquée par la défaite de Sedan et par la Commune, mais aussi nourrie de nouvelles sciences, voit coexister deux imaginaires, inverses et complémentaires, de la décadence et de l'évolution. Ainsi, la décadence se saisit du faune pour manifester à quel point les temps modernes sont inférieurs à l'âge d'or antique : « Le satyre » d'Henri de Régnier constate que le monde a vieilli, que les forces primitives incarnées par les dieux se sont dégradées dans leurs avatars animaux et que, de nos jours, le bouc « parodie » le faune : « Le désir du baiser fit ma bouche lippue./ En moi le dieu qui rit devient un bouc qui pue »<sup>122</sup>...

Ernest Raynaud invoque la voix du faune pour chanter la nostalgie d'un passé mythique : « Je fus longtemps un Faune assis sous le feuillage [...] / Un Musée à présent me tient lieu de bocage »<sup>123</sup>... Il semble regretter la liberté de l'âge d'or, notamment celle des mœurs sexuelles et attribue la déchéance de la condition humaine à un oubli des origines, un oubli de la condition naturelle et de l'essence animale :

Tout l'Acquis du Passé s'enfouit, du refus  
De livrer à chacun ses propres Origines,  
Mais quelque chose en luit parfois ; tels de confus  
Éclairs d'argent sous les frissons d'eau de piscines.<sup>124</sup>

Contre un siècle qui s'effémine à force de se civiliser (mais sans qu'il y ait là une condamnation de l'homosexualité), il aspire à un ensauvagement salutaire :

Et de la fougue plutôt des reins premiers, la rage  
Des seuls instincts dans l'incendie et les naufrages,  
Redevenir plutôt la brute d'autrefois !

Oui, bondir avec des suifs d'homme à la crinière,  
Tatoué ! du soleil ivre sous la paupière,  
Celui qui tue, oui, plutôt l'être au fond des bois !<sup>125</sup>

L'accusation se précise encore, même si l'opposition fondamentale est toujours la même, entre l'âge païen et l'ère chrétienne, chez Haraucourt<sup>126</sup>. Un peuple de faunes malheureux erre à la recherche d'une terre amicale mais se trouve en butte à l'intolérance des chrétiens qui les chassent d'Europe, leur terre originelle. Leur dialogue avec un ermite

<sup>122</sup> Henri de Régnier, « Le satyre », *Les Jeux rustiques et divins*, Paris, Mercure de France, 1897.

<sup>123</sup> Ernest Raynaud, *Les Cornes du faune*, Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1890, p. 41.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>126</sup> Edmond Haraucourt, « Les faunes », *Les Âges. L'Espoir du monde*, Paris, Lemerre, 1899, p. 40-43.

chrétien met en évidence que leur liberté de pensée et de mœurs est inadmissible pour la chrétienté. Et alors même qu'ils sont prêts à se retirer en Afrique du Nord, ils y sont encore pourchassés – colonisation oblige ! Leur culture sensuelle et charnelle, pourtant tolérante à l'égard des spiritualistes, subit la censure d'une Église hostile à la chair. Pour Haraucourt, qui est fidèle en cela à Théophile Gautier, Théodore de Banville et Leconte de Lisle, c'est ainsi que le faune emblématise une décadence culturelle et morale due au christianisme.

### Évolution

Mais l'imaginaire de la décadence étant par nature réversible, le faune peut mobiliser autour de lui la représentation de l'évolution, voire du progrès. De fait, le personnage poétique qui a sans doute joué le rôle le plus important de tout le bestiaire faunesque est sans doute le satyre auquel Victor Hugo donne la parole dans *La Légende des siècles*. C'est un faune romantique en cela qu'il est prométhéen, luciférien : il se révolte contre les dieux établis dans leur Olympe et réclame un progrès pour la condition humaine. Capturé par les dieux puis invité à chanter pour eux, la créature hybride devient une sorte d'intercesseur. C'est sans doute son essence, mi-humaine mi-animale, qui le désignait comme le médiateur idéal entre les hommes et les dieux. Bestial et spirituel, comme l'homme, mais de manière plus caricaturale, « ce songeur velu, fait de fange et d'azur » pouvait voir « Son caprice, à la fois divin et bestial./ Mont[er] jusqu'au rocher sacré de l'idéal »... C'est ce qui lui permet d'interpeller les dieux et de plaider pour l'animal d'où est sorti l'homme :

Les animaux, aînés de tout, sont les ébauches  
De sa fécondité [de l'infini] comme de ses débauches.  
Fussiez-vous dieux, songez en voyant l'animal !  
Car il n'est pas le jour, mais il n'est pas le mal.  
Toute la force obscure et vague de la terre  
Est dans la brute, larve auguste et solitaire [...].

Le faune s'adresse aussi aux hommes et les exhorte à s'élever hors de l'humanité, à tendre vers le divin :

Quitte le joug infâme et prends le joug sacré !  
Deviens l'Humanité, triple, homme, enfant et femme !  
Transfigure-toi ! va ! sois de plus en plus l'âme !  
Esclave, grain d'un roi, démon, larve d'un dieu,  
Prends le rayon, saisis l'aube, usurpe le feu ;  
Torse ailé, front divin, monte au jour, monte au trône,  
Et dans la sombre nuit jette les pieds du faune !<sup>127</sup>

Ainsi, le satyre de Hugo se reconnaît, au moins partiellement, dans l'homme car celui-ci a le front divin mais aussi les pieds du faune, écartelé entre l'animal et Dieu, entre la matière et

<sup>127</sup> Victor Hugo, « Le satyre », *La Légende des siècles*, 1<sup>ère</sup> série [1859].

l'esprit, entre le chaos et l'infini. Et son destin est de s'extirper de sa gangue animale pour s'élever vers le divin.

Ce que V. Hugo tourne dans une forme lyrique et grandiloquente, Albert Samain en donne, un demi-siècle plus tard, une version prosaïque et romanesque. Dans *Hyalis, le petit faune aux yeux bleus*<sup>128</sup>, Samain campe le tempérament d'un faune qui aspire à s'élever hors de sa condition, à s'humaniser. L'auteur illustre ainsi une interprétation possible de ce progrès de l'animalité vers l'humanité, mais cela passe par la honte et la mauvaise conscience. Le petit faune Hyalis sent qu'il n'a pas la destinée d'un faune et méprise ses semblables et leurs mœurs vulgaires. Il refuse les avances des dryades, femmes faciles, et tombe amoureux d'une humaine. Il a honte de ses désirs. La honte serait-elle donc consubstantielle à l'humanité ? Le faune boit finalement un philtre magique pour devenir mortel et ainsi pouvoir vraiment aimer une mortelle. De fait, il meurt à côté d'elle, après l'avoir chastement embrassée.

En dehors des considérations morales touchant principalement au raffinement des mœurs sexuelles, l'évolution dont témoigne le faune est celle qui voit notre espèce se différencier des autres mammifères et sortir de la société des animaux. Jules de Strada voit dans cette histoire naturelle de l'espèce une explication des concordances entre différentes mythologies qui imaginent toutes des formes de proximité originelle entre l'homme et l'animal :

L'homme fut l'allié jadis des animaux,  
 L'Inde et la Grèce en ont des souvenirs très hauts. –  
 Hanouman, Sigravo, dont la voix est la foudre,  
 Dont le bras de gorille étreint et met en poudre,  
 Sont princes des Orangs et des hommes des bois.  
 De la création animale ils sont rois,  
 Ils font au nom des grands secrets de la nature  
 Un contrat avec l'homme où, libres, sans injure,  
 Ils serviront l'esprit dont la bouche aux cent voix  
 A la parole et met de l'ordre dans ses choix. –  
 Pourquoi le Sphinx ? Pourquoi le Centaure, le Faune ?  
 L'homme pris dans la bête effroyable ou bouffonne,  
 Engainé, ne sortant qu'à moitié des taureaux ?  
 Les animaux servant à l'homme de fourreaux ?  
 Quel antique lien cachent ces alliances ?  
 N'est-ce pas un lointain souvenir des enfances,  
 Des temps où l'homme encor plongeait dans l'animal,  
 En sortait, peu à peu se levait triomphal ?  
 Et le biblique Eden mit ainsi que l'Asie  
 Sur l'homme et l'animal la même poésie...<sup>129</sup>

Sully Prudhomme n'a pas même besoin des mythes pour rappeler que le faune est le passé de l'homme. En voyant dans la rue un grand chêne abattu, tiré par un attelage, la foule

<sup>128</sup> Paris, Auguste Blaizot, 1909.

<sup>129</sup> Jules de Strada, *L'Épopée humaine. La genèse universelle*, Paris, M. Dreyfous, 1890.

qu'il décrit est émue par ce spectacle impressionnant et le poète explique ainsi le trouble ressenti :

Pourquoi suivions-nous l'arbre, à pas lents, sans rien dire ?  
Étions-nous assombris par de lointains regrets ?  
Toute femme est dryade et tout homme est satyre :  
On redevient sauvage à l'odeur des forêts.

Mais il assume pleinement l'évolution du faune en homme, au nom de la civilisation :

Fais-toi libre en changeant par les vertus civiques  
En un sage concert tes fougues d'autrefois :  
[...]  
Mais ne regrette plus ta liberté première :  
Faune hier, montre l'homme au chêne que tu fends ;  
Frappe et bénis deux fois sa tête hospitalière,  
Abri de tes aïeux, palais pour tes enfants !<sup>130</sup>

Entre l'abri et le palais, entre les aïeux et les enfants, c'est l'histoire d'une conquête que les hommes peuvent ressentir en eux-mêmes : satyres et dryades au fond d'eux-mêmes, donc capables d'une sensibilité animale, ils mesurent à chaque instant le chemin parcouru qui met une distance entre cette sensibilité animale et leurs mœurs civilisées.

Les avatars du faune disent toujours au lecteur quelque chose de son humanité et ce n'est finalement guère étonnant car la mythologie, ancienne ou moderne, en projetant des explications humaines sur le monde, parle autant de l'homme que du monde. Si, à certaines époques, le faune séduit les poètes, c'est que les liens qu'il évoque entre humanité et animalité se trouvent au cœur des débats. Ainsi, le faune est un témoin de réflexions littéraires mais aussi philosophiques, morales, scientifiques, voire politiques. Qu'il n'ait pas été ravalé au rang d'une fantaisie puérile des Anciens montre qu'il eut longtemps une vertu urticante, une force de provocation empêchant les lecteurs de camper sur leurs certitudes : il nous suggère que l'homme est changeant, incertain, mêlé, impur, voire inquiétant.

*Nicolas Wanlin*

*École polytechnique/ Laboratoire LinX<sup>131</sup>*

<sup>130</sup> Sully Prudhomme, « Dans la rue », *Stances et Poèmes*, 1865.

<sup>131</sup> Cet article a été rédigé dans le cadre des recherches menées par l'équipe ANR Biographes (dir. Gisèle Séginger).

## Hécate dans l'œuvre romanesque de Pierre Jean Jouve

De façon générale, l'œuvre du poète français Pierre Jean Jouve (Arras 1887-Paris 1976)<sup>132</sup> est hantée de nombreuses figures empruntées à la mythologie antique. A en juger par les titres des différents poèmes<sup>133</sup>, la figure à laquelle la poésie se réfère avec le plus d'insistance est Orphée<sup>134</sup>. Dans les romans, un autre nom saute aux yeux, qui s'inscrit au centre de l'œuvre romanesque et, qui plus est, dans un ouvrage qui y fait charnière : c'est celui de la déesse Hécate, qui fournit son titre au premier volume du diptyque intitulé *Aventure de Catherine Crachat*.

Il faut rappeler que l'œuvre romanesque de Jouve se situe tout entière entre 1925 et 1935, soit dans la première décennie de sa « *vita nuova* », et qu'elle se compose, d'après l'ouvrage autobiographique *En Miroir* (1954)<sup>135</sup>, de quatre « livres » (*EM* II, p. 1085) : les deux premiers sont constitués d'un seul volume, tandis que les deux derniers sont composites, formant respectivement un diptyque et un triptyque. C'est le troisième « livre », le diptyque, qui nous occupera ici : son titre englobant est *Aventure de Catherine Crachat*, et ses deux volets s'intitulent *Hécate* (1929) et *Vagadu* (1931)<sup>136</sup>.

D'après une étude de Martine Broda qui a fait date<sup>137</sup>, et pour des raisons qu'il m'est impossible de répéter ici, les trois premiers « livres » peuvent être considérés comme formant

<sup>132</sup> Pour une introduction générale à cette œuvre, voir la contribution de Dorothee Catoen-Cooche: « De Méduse à Hélène: émergence d'une figure structurante de *Dans les années profondes* de Pierre Jean Jouve ».

<sup>133</sup> Toutes les citations dans cet article se réfèrent à l'édition posthume de l'œuvre, établie d'après les indications de l'auteur : Pierre Jean Jouve, *Œuvre I-II*, texte établi et présenté par Jean Starobinski, avec une note de Yves Bonnefoy et pour les textes inédits la collaboration de Catherine Jouve et de René Micha, Paris, Mercure de France, 1987. Le premier volume de cette édition est consacré à la poésie, le second comporte l'œuvre de prose, et notamment les romans. Nous renvoyons à ces volumes respectifs par les chiffres romains I et II.

<sup>134</sup> Plusieurs poèmes du recueil *Matière céleste* (1935-36) lui sont consacrés : « Orphée » (I, p. 342-343) ; « Orphée agonisant » (p. 344) ; « Orphée » (p. 346) ; « Les adieux d'Orphée » (p. 351). Un poème de *Diadème* (1949) s'intitule « Autre Eurydice » (I, p. 717). La deuxième section du recueil *Génie* s'ouvre sur « Langue d'Orphée » (I, p. 1143). *La Vierge de Paris* (1946) comprend un poème intitulé « *Patria trivialis* » qui évoque Orphée sans le nommer : « Si je ne puis fléchir Dieu/ J'agiterai un Achéron !/ Si je ne vois plus les hauts yeux/ Des libertés sous le rayon/ De ma nation profonde/ J'aurai l'enfer, avec la sonde/ Qui touche par mon sang les morts./ Je soulèverai le remords » (I, p. 538). On remarquera que, non seulement le nom du chantre de Thrace est absent de l'œuvre romanesque, mais que, dans la poésie aussi, il ne surgit qu'après que l'œuvre romanesque est terminée. À l'effacement du nom d'Orphée s'oppose toutefois, dans le roman, une intrigue qui retrace quasi obsessionnellement son destin amoureux : tous les romans de Jouve racontent comment des amants se rencontrent, se perdent, se retrouvent et se perdent de façon définitive. Si, en outre, tous les protagonistes masculins sont des poètes, les femmes, par contre, ne sont pas d'emblée des Eurydice : ce n'est précisément que dans le dernier récit romanesque que s'accomplit le scénario orphique complet, l'héroïne mourant et le héros, initié à la perte, naissant à l'écriture. Dans les limites de cet exposé, il est impossible de développer entièrement cette idée.

<sup>135</sup> Désormais abrégé *EM*.

<sup>136</sup> Désormais abrégés *H* et *V* dans nos citations.

<sup>137</sup> Martine Broda, *Jouve*, Lausanne, L'âge d'homme, « Cistre Essais », 1981.

un tout, que Broda appelle « le premier roman » jouvien. Le dernier « livre », intitulé *La Scène capitale*, s'offre comme son répondant symétrique, car il est également tripartite ; mais il conduit aussi l'œuvre romanesque à sa fin, en achevant ce qui, dans le premier ensemble, était encore resté suspendu. On peut donc dire qu'*Aventure de Catherine Crachat* constitue un aboutissement provisoire, auquel répond, dans le second ensemble romanesque, le récit qui se trouve à la même place : ce récit est intitulé *Dans les années profondes*<sup>138</sup> et il est considéré par Jouve comme le *nec plus ultra* de sa fiction romanesque (« je n'irais pas plus loin dans l'expression », *EM* II p. 1102). Or dans ce récit terminal surgit une figure féminine dont le nom, Hélène, présente quelque parenté avec celui d'Hécate, puisqu'il partage avec lui sa première syllabe. Ce parallélisme me semble significatif et m'a guidée dans mon interprétation de la figure d'Hécate : préfigurant Hélène, l'Hécate de Jouve ne pourra être appréciée à sa juste valeur que *via* un regard rétrospectif, à partir de son avatar ultime ; inversement, elle permet à son tour de jeter sur Hélène une lumière qui éclaire et approfondit son sens.

Dans le titre englobant du diptyque qui nous occupe, le mot « aventure » s'écrit au singulier. Les deux volumes ne constituent donc pas un roman picaresque, mais décrivent un destin qui s'accomplit : l'« avènement » de Catherine Crachat à ce qui est sa vérité. La vie de ce personnage se déroule en effet tout entière dans le faux. L'héroïne de l'*Aventure* est une actrice de cinéma farouche qui, « pour l'écran » (*H* II p. 414) – comprenez : pour faire écran – , a effacé son vrai nom – « nom qui ne peut être porté que par une créature de douleur » (*H* II p. 407) – derrière un prénom boursoufflé, « la Catharina ». On peut y reconnaître un mécanisme de refoulement, dans lequel le patronyme refoulé fait retour dans les « a » du prénom. Ce qui est refoulé, et qui se trouve représenté dans ce nom de « crachat », peut être saisi de deux façons. C'est, dans une première approche, l'ordre dégoûtant des sécrétions corporelles, et pour aller vite, tout ce qui relève de l'amour physique, que Catherine désigne comme « grossier » (*H* II p. 409), « sale et démoniaque » (*H* II p. 567) ; elle professe, par une sorte d'amputation, une identité frigide et purement spirituelle, représentée par son prénom qui a appartenu à une sainte et qui en lui-même signifie « pur » (*katharos* en grec). Dans une deuxième approche, le refoulement du patronyme oriente vers une interprétation lacanienne<sup>139</sup>. On sait que la forclusion du Nom-du-Père conditionne pour Lacan une suspension dans l'ordre Imaginaire et dans le rapport duel à la Mère, et qu'elle empêche

<sup>138</sup> Abrégé désormais *DAP* dans les citations. Ce récit est étudié dans l'article déjà mentionné de Dorothee Catoen-Cooche.

<sup>139</sup> Je développe cette interprétation dans ma thèse de doctorat : *Les Romans de Pierre Jean Jouve : de la hantise du meurtre à l'Œuvre* (UCL-KULeuven 2014).

l'accès à l'ordre Symbolique du langage. À cet égard aussi, le métier de Catherine est significatif : par opposition à la « théâtrale » (*EM* II p. 1090), la star du cinéma appartient radicalement au régime de l'Image, et dans les années vingt où il faut situer le roman, il s'agit en plus d'une image muette.

Les événements qui se déroulent dans le premier tome de *l'Aventure* se situent entre les 25 et les 35 ans de Catherine. Celle qui est habituée à se retirer, intouchable, derrière l'écran de son cinéma, ose pourtant s'investir émotionnellement dans deux êtres : un homme, Pierre Indemini, et une femme, Fanny Felicitas Hohenstein. Les deux liaisons suivent le même scénario : après les avoir quittés une première fois, Catherine ne les retrouve que pour les perdre de façon définitive, l'homme mourant de mort naturelle, et la femme se suicidant sous ses yeux. Selon Jouve, l'actrice développe ici ce que Freud appelle une névrose de destinée (« *Schicksal neurose* », *EM* p. 1091), c'est-à-dire une névrose difficilement reconnaissable comme telle, dont la symptomatologie consiste à attirer le malheur et à paraître poursuivi par un destin méchant<sup>140</sup>. À l'analyse, les malheurs, qui s'abattent si cruellement sur ces patients, s'avèrent présenter fondamentalement la même structure et avoir une origine non extérieure (la fatalité), mais intérieure : ils constituent la répétition inconsciente et compulsive d'une scène ancienne refoulée, à laquelle ces malades sont restés fixés. C'est ce qui fait dire à Jouve, dans *En Miroir*, que Catherine est la « meurtrière inconsciente » de Pierre et de Fanny (*EM* II p. 1091) : c'est son désir inconscient qui a « magiquement » ou « imaginairement » provoqué leur mort.

L'explication du « ténébreux pouvoir » de Catherine (*EM* II p. 1091) et la reconstruction de sa scène « originaire » ont précisément lieu dans le second tome du diptyque, *Vagadu*, où l'actrice entame une cure psychanalytique avec le Dr Leuven. Le nom de ce dernier se trouvant déformé entre autres en « love » (amour), le médecin se prêtera au transfert des relations affectives de Catherine, en particulier de son amour œdipien pour son père, et de son attachement pré-œdipien à sa mère, qui se sont soldés tous deux par la mort : ce sont ces relations avortées que Catherine a répétées dans son rapport avec Pierre Indemini et avec Fanny Felicitas. Le transfert permettra de revivre les anciennes relations filiales, de les remémorer en élucidant leur structure, et de les perlaborer en les intégrant dans une nouvelle constellation. La fin de l'analyse consiste en une nouvelle naissance ; pour l'accomplir,

---

<sup>140</sup> Freud en parle dans le troisième chapitre d'*Au-delà du principe de plaisir* (1920), [http://classiques.uqac.ca/classiques/freud\\_sigmund/essais\\_de\\_psychanalyse/Essai\\_1\\_au\\_dela/au\\_dela\\_prin\\_plaisir.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_de_psychanalyse/Essai_1_au_dela/au_dela_prin_plaisir.html), p. 20-21 (édition numérique réalisée à partir de l'essai *Au-delà du principe de plaisir* publié dans l'ouvrage *Essais de psychanalyse*, trad. S. Jankélévitch [1920] revue par l'auteur, Paris, Éd. Payot, « Petite bibliothèque Payot, n° 44 », 1968 (p. 7-82 pour l'essai).

Catherine aura dû assumer son désir de tuer ses père et mère et de mourir à son ancien « moi » imaginairement innocent.

Les deux volumes de l'*Aventure* portent un titre mythologique. Celui du premier tome, *Hécate*, joue sur le prénom de Catherine (Hé-Catherine) et suggère que, pendant la décennie qui s'y trouve décrite, l'actrice a incarné, pour son amant Pierre Indemini, la déesse antique Hécate. Quant au titre du deuxième volume, *Vagadu*, il est emprunté à une légende africaine consignée par Frobenius, dans laquelle une ville de ce nom se trouve quatre fois détruite, mais quatre fois aussi renaît de ses cendres. D'après l'épigraphe du roman, « Vagadu est la force qui habite dans le cœur des hommes »<sup>141</sup>. Il ne s'agit donc plus ici d'un rôle spécifique joué par Catherine Crachat, mais d'une énergie que le roman représente de façon anthropomorphe et qui anime tous les êtres humains. Liée à l'Afrique, soit au continent noir, cette force se laisse interpréter comme inconsciente. Privée d'autre part de qualificatif, elle pourrait désigner aussi bien la pulsion de mort que l'Eros ; et sans doute représente-t-elle les deux forces fondamentales comme inextricablement liées. Il est probable dès lors que Vagadu représente une des figures-clés de la pensée jouvienne : l'Eros blessé par la mort<sup>142</sup>, et recevant de celle-ci sa capacité résurrectionnelle, sa force vitale même (ainsi, chez le combattant, le courage et le désir de vivre redoublent à l'aune de la menace de mort qui pèse sur lui).

Enfin, dans la mesure où Freud, dans une formule célèbre, définit la sexualité féminine comme « un continent noir »<sup>143</sup>, il y a lieu de supposer que c'est dans le mystérieux désir de la femme (*Was will das Weib ?*) que les deux pulsions fondamentales se trouvent par excellence nouées ensemble. On constate en tout cas que, dans la numérologie jouvienne, le chiffre de la femme est le sept ; celui de l'homme, de l'amour et de la vie, soit de l'Eros, est le trois ; et celui de la mort, le quatre<sup>144</sup> : la femme est donc l'union de la vie et de la mort ; elle est aussi

<sup>141</sup> Cette épigraphe a disparu dans l'édition de référence, qui y renvoie pourtant dans ses *Notes et documents* (II p. 1284). Il s'agit probablement d'une erreur.

<sup>142</sup> Cf. « Et l'âme de l'amour, avec la mort dedans, partie se cacher bien loin, on l'a appelée Vagadu. » (V II p. 731, italiques de Jouve) La figure de cet Eros blessé par Thanatos résume pour Jouve la condition humaine comme condition coupable ; il s'en explique entre autres dans *En Miroir* et dans l'« Avant-propos » à son recueil de poésie *Sueur de Sang*.

<sup>143</sup> En 1926, Freud écrit dans *La Question de l'analyse profane* : « la vie sexuelle de la femme adulte est encore un Continent noir (*dark continent*) pour la psychologie ». [http://classiques.uqac.ca/classiques/freud\\_sigmund/psychanalyse\\_et\\_medecine/psychan\\_et\\_medecine.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/psychanalyse_et_medecine/psychan_et_medecine.html), p. 34 (édition électronique réalisée à partir de l'article de Sigmund Freud (1925), « Psychanalyse et médecine », publié dans *Ma vie et la psychanalyse*, trad. de l'allemand par Marie Bonaparte, trad. revue par l'auteur [1925], Paris, Gallimard, 1971 [1950], « Idées nrf n° 169 », p. 93-184.

<sup>144</sup> L'auteur explicite sa numérologie notamment dans les deux grands récits de son dernier « livre de roman », *La Scène capitale*. L'explication la plus détaillée est fournie par le récit *La Victime*, où un sorcier rend une apparence de vie à une morte, en exécutant des pas de danse dont la cadence est établie sur les chiffres de l'homme, de la mort et de la femme : « 3 signifie l'homme, l'amour et la vie. 4 signifie la mort. 7 signifie la

celle en qui l'homme se trouve uni à la mort. Cette union des forces de vie et de mort dans une figure de femme ne trouvera sa représentation ultime qu'à la fin de l'œuvre romanesque, lorsque Jouve concevra le personnage d'Hélène, la femme maternelle qui initiera son jeune amant à la vie et à la mort et qui, en véritable figure christique, mourra dans un sacrifice, donnant sa vie pour le salut de celui qu'elle aime. L'auteur reconnut ultérieurement dans la fiction qu'il avait imaginée là, et où une morte devient, par sa mort, mère symbolique et muse inspirant l'écriture, l'expression définitive du « mythe féminin » (*EM* p. 1100) qu'il portait en lui, de son désir, si l'on veut, mais aussi de sa conviction intime, de devoir tout ce qu'il était, et en particulier l'écrivain qu'il était devenu, à une figure maternelle qui se réalise comme telle à mesure qu'elle se sacrifie, se donne et s'efface<sup>145</sup>.

Par opposition à Hélène, dont la formule est par excellence l'union de la vie et de la mort, le nom de Catherine donne à entendre uniquement le chiffre quatre (Quatre-ine), c'est-à-dire le chiffre de la mort. Mais nous avons dit que celui d'Hécate partage sa première syllabe avec celui d'Hélène. Or nous verrons bientôt que, d'après certains mythologues, la figure d'Hécate exprime l'idée selon laquelle sans la mort il n'y a pas de vie. L'idée déterminante du mythe d'Hélène, celle de la mort comme donneuse de vie, touche donc aussi à l'essence d'Hécate. C'est dire que Catherine Crachat, lorsqu'elle incarne la figure mythique d'Hécate, préfigure un rapport entre la vie et la mort que le roman jouvien ne mettra entièrement au clair qu'à l'extrême fin de sa trajectoire, dans le personnage d'Hélène dont Jouve fera l'incarnation de son mythe personnel. L'hypothèse qui sous-tend ma communication est dès lors la suivante : la figure d'Hécate, empruntée à la mythologie grecque existante, est une préfiguration de la figure d'Hélène, qui forme le mythe personnel de Jouve ; et inversement, l'Hélène sur le mythe de laquelle débouche l'œuvre romanesque jouvienne, peut être vue comme l'achèvement de ce qui, dans la figure d'Hécate, demeurerait encore « en souffrance » : elle accomplit ce qui s'annonçait dans Hécate à titre de promesse, et elle met fin à ce qui, dans Hécate, se présentait comme une menace.

Dans l'exposé qui suit, je voudrais, dans un premier instant, présenter la figure d'Hécate telle qu'elle apparaît dans la mythologie ; dans un deuxième moment, je parcourrai l'intrigue du roman qui porte son nom pour voir dans quelle mesure Catherine Crachat peut être vue

---

femme (c'est l'homme plus la mort). La femme est la réunion de tout, de l'amour, de la mort, donc de la faute, en un Nombre » (*La Victime* II p. 926).

<sup>145</sup> Hélène est le nom de la femme mythique jouvienne qui, morte et symbolisant la mort d'une certaine part intime de l'écrivain, préside à la naissance de l'œuvre. Il est possible – mais cela demanderait tout un développement – que cette part intime que l'écrivain doit sacrifier soit la part « romanesque » ou encore la part « féminine » de son être : l'écrivain doit la laisser derrière lui pour accéder pleinement à son statut de poète et à son rôle sexuel mâle.

comme l'incarnation de cette figure mythique ; et en dernière instance, j'aimerais ouvrir la perspective sur l'ensemble de l'œuvre et articuler Hécate sur les figures qui la précèdent et qui la suivent.

### **Hécate dans la mythologie**

Dans la mythologie grecque, Hécate est une déesse ambiguë, car elle est associée à deux règnes : elle est à la fois lunaire (céleste, ouranienne) et chtonienne (souterraine, infernale, mais aussi terrestre). En tant que divinité lunaire, elle représente un des trois visages de la Lune, les deux autres étant incarnés par Séléné et Artémis (Diane chez les Romains)<sup>146</sup>. Hécate correspond dans cette triade à la nouvelle Lune, soit au moment où l'astre devient invisible mais, dans le noir, prépare sa réapparition. Quant à Séléné et Artémis, elles représentent respectivement la pleine lune et la lune naissante. C'est dire qu'en gros, Artémis symbolise la naissance et la jeunesse, Séléné la maturité, et Hécate la mort<sup>147</sup>.

Sous son aspect chtonien, Hécate fait également partie d'une triade : celle qu'elle constitue avec Déméter et Perséphone, la mère et la jeune fille divines<sup>148</sup>. Le mythe raconte que, lorsque Perséphone fut enlevée par Hadès, c'est Hécate qui entendit son cri (sans être pour autant témoin oculaire de son enlèvement), et qui suggéra à Déméter d'aller la chercher dans le Tataré. Elle devint par la suite la compagne inséparable de Perséphone pendant ses allers et retours entre la Terre et l'Enfer<sup>149</sup>, d'où son caractère de *psychopompe*, conductrice des âmes.

Comme le précise Karl Kerényi, la triade Déméter-Perséphone-Hécate préside aux mystères d'Éleusis. Si le contenu exact de ces mystères constitue toujours une énigme, leur effet essentiel, note-t-il, était de réconcilier les initiés avec la mort<sup>150</sup> ; leur « thème fondamental », en effet, « était le phénomène éternel de la vie sortant de la mort »<sup>151</sup>. En

<sup>146</sup> Charlene Spretnak, *Lost Goddesses of Early Greece: A Collection of Pre-Hellenic Myths*, Boston, Beacon Press 1978 ; Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1951. <http://fr.wikipedia.org/wiki/H%C3%A9cate> consulté le 23 mars 2014.

<sup>147</sup> « In *Lost Goddesses of Early Greece*, Charlene Spretnak calls this 'the myth of the Triad of the Moon'. The tale links the tender crescent phase of the moon to new birth and Artemis, the celebration of the full moon abundance to Selene, and the waning moon to death and Hecate» (Laura Annawyn Shamas, 'We Three': *The Mythology of Shakespeare's Weird Sisters*, New York, Peter Lang, 2007, p. 38).

<sup>148</sup> Karl Kerényi, « La jeune fille divine », in Carl Gustav Jung et Karl Kerényi, Henri E. Del Medico trad., *Introduction à l'essence de la mythologie*, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 1951, p. 155-160.

<sup>149</sup> Mais aussi entre la mère et l'amant, comme si elle était médiatrice entre les deux. Nous n'avons pas retrouvé de trace de cette interprétation.

<sup>150</sup> « Le sort meilleur des initiés était exprimé dans l'hymne de façon négative : les non-initiés, ceux qui n'avaient pas participé à ce qui est vécu à Éleusis, ceux-là n'obtiendront jamais dans la mort la même chose que les participants aux Mystères. Sophocle appelle trois fois heureux ceux qui à Éleusis, ont atteint le *telos* et ont vu : à eux seuls la vie dans la mort ; envers les autres, Hadès ne peut être que méchant et inamical » (K. Kerényi, *op. cit.*, p. 200).

<sup>151</sup> K. Kerényi, *ibid.*, p. 206.

rapport avec cela, on relèvera que, d'après Charlene Spretnak, qui a étudié l'autre triade (celle, lunaire, constituée par Hécate, Artémis et Séléné), l'idée représentée par Hécate était que sans la mort il n'y a pas de vie : « *Awesome were her skills but always Hecate taught the same lesson: without Death there is no life* »<sup>152</sup>. Sous sa figure d'Hécate, la Mort n'est pas seulement l'ennemie de la vie, elle est aussi son alliée<sup>153</sup> ; elle n'ôte pas seulement la vie, mais est aussi donneuse de vie ; sa Loi cruelle n'empêche pas seulement la vie de s'épanouir dans toutes ses virtualités : limitant l'infini des possibles, elle permet aussi que du virtuel sorte le réel. Cette idée d'une « double Mort »<sup>154</sup> se trouve au cœur de la pensée jouvienne : il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'Hécate ait pu solliciter l'intérêt de notre auteur.

À propos de la triade Déméter-Perséphone-Hécate, Barbara Weir Huber avance encore une autre interprétation qui me semble particulièrement digne d'intérêt. La chercheuse attire l'attention sur le fait qu'après la réunion entre la fille et la mère, Hécate est devenue la compagne inséparable de Perséphone : elle y voit une forme de « maternité désintéressée » et « non biologique »<sup>155</sup> par rapport à laquelle celle de la mère selon la chair, Déméter, ne peut être interprétée que comme intéressée, possessive, narcissique (selon mon interprétation). En termes lacaniens, on pourrait donc dire qu'Hécate représente la Mère symbolique, liée à un rapport triadique et instituée par une métaphore<sup>156</sup>, alors que Déméter représente une Mère qui relève de l'ordre Imaginaire et à laquelle la jeune fille est liée par un rapport métonymique (le lien préexistant de la chair à la chair) ; ce rapport est duel et tend à fusionner ou à confondre les deux partenaires. Cette idée d'une double figure maternelle, dans laquelle Hécate représente la mère la plus accomplie, est à retenir pour la suite de l'exposé.

Si Hécate nous est apparue ici à deux reprises comme faisant partie d'une triade, c'est que, comme le note K. Kerényi, le chiffre de la déesse est le trois. Elle était par ailleurs

---

<sup>152</sup> Charlene Spretnak, *op. cit.*, p. 77.

<sup>153</sup> Jouve a pu trouver dans la psychanalyse une autre expression de la même idée. Dans *Au-delà du principe de plaisir*, Freud précise qu'en tant que pulsion destructrice dirigée vers autrui, la pulsion de mort, originellement autodestructrice, s'allie à l'Eros pour se mettre à son service et servir les fins de la vie.

<sup>154</sup> D'après l'expression de l'essai *La Faute*, qui accompagna la première édition du poème dramatique *Le Paradis perdu* (1938) : « O double Mort ! Tu es l'absolu du péché de la terre, et tu es sans doute le réceptacle de l'esprit saint, selon que Dieu se tourne » (*Textes retranchés* I p. 1216).

<sup>155</sup> « *Literally, Hecate is not grandmother as her ancient origins and place in the trio might suggest, but her association with Persephone and their underworld companionship suggest a disinterested motherliness [...]. Giving an affection not compelled by biological connection or maternal love, she is "tender-hearted" and "helping figure", the only one to have heard Persephone's screams as she was carried away. [...] The importance of this non-biological mothering quality is revealed by her role following the reunion of Demeter and Persephone: "After mother and daughter are reunited, Hecate once more appears in the hymn in order to receive the Kore and remain her companion for always: Hecate and Persephone are as inseparable as Persephone and Demeter"* (Jung and Kerényi) » (Barbara Weir Huber, *Transforming Psyche*, Quebec, Mc Gill – Queen's University Press, 1999, p. 117).

<sup>156</sup> Je me réfère bien sûr à la « métaphore paternelle » de Lacan ; mais on peut comprendre aussi qu'Hécate n'est mère que par métaphore, et non à proprement parler.

vénérée comme Triple déesse, et représentée comme une femme à trois corps ou bien à trois têtes. Sous le nom de Trivia, elle présidait aux carrefours où les Antiques représentaient son effigie. D'autres chercheurs ont relevé d'autres triangles : Miller la situe entre Déméter et Artémis, Root entre Luna et Diane, Jung enfin entre Aphrodite et Gaia. Selon ce dernier, les cosmogonies orphiques voient Hécate comme le centre, voire comme l'âme même du monde<sup>157</sup>. On attribuait en tout cas à la Triple déesse le pouvoir suprême sur trois domaines : originellement la terre, la mer et le ciel ; plus tard, la terre, le ciel et l'Enfer, le royaume souterrain des morts<sup>158</sup>.

Je termine ce survol mythologique par une série d'observations que j'emprunte à Robert Graves<sup>159</sup>. Selon lui, Hécate a connu deux âges dans la mythologie, le premier positif, le second négatif. À l'époque pré-hellénistique, on la vénérât comme une divinité bienfaisante et bienveillante, du genre nourricier. Elle présidait aux germinations et aux accouchements<sup>160</sup>. Déesse verdoyante des récoltes, elle présentait quelque parenté avec Flora. Confondue avec Artémis, elle avait un aspect *kourotrophos*<sup>161</sup>, que Barbara Weir Huber rattache précisément à sa maternité désintéressée et non biologique<sup>162</sup> : les deux déesses accompagnaient les garçons lors de leur entrée dans la vie, elles présidaient à leur initiation.

L'aspect négatif commença à prédominer pendant l'époque hellénistique. D'une divinité nourricière, Hécate devint une magicienne redoutable, au pouvoir destructeur. Perdant ses vertus fertilisantes, elle se stérilisa progressivement et finit par être associée à la mort. Une de

<sup>157</sup> Les différentes triades dont Hécate fait partie ont été listées par Laura Annawyn Shamas : « *As triple Goddess, Hecate is often identified by triangular relationships to other deities. Of Hecate and triangles, Miller observes: "She is caught between Artemis and Demeter. She also forms the underside of a triangle with Demeter and her daughter Persephone". Kerenyi says that three aspects of the world are connected in the Homeric Hymn to Demeter: maiden, mother and moon, or Persephone-Demeter-Hecate. Another archetypal triangle identified with the Triple Goddess is that of Artemis/Diana, the ancient moon goddess Selene, and Hecate. In Lost Goddesses of Early Greece, Charlene Spretnak calls this "the myth of the Triad of the Moon". [...] Root suggests that a triangulation between Luna, Diana and Hecate might be traceable to [a] phrase from Ovid [...]. Jung sees a link to two other goddesses: "In Orphic cosmogonies she [Hecate] occupies the centre of the world as Aphrodite and Gaia, if not as the world-soul itself."* » (Laura Annawyn Shamas, *op. cit.*, p. 38).

<sup>158</sup> Je fais observer que, dans la théorie lacanienne, le chiffre trois préside aux relations qui relèvent de l'ordre Symbolique, alors que celles de l'ordre Imaginaire sont de caractère duel. Spéculaires, prêtant à la confusion des deux termes, ces dernières méritent à peine le nom de « relations » : il n'y a, en effet, de rapport digne de ce nom qu'entre deux termes nettement distingués. En assumant la figure d'Hécate, la Catherine suspendue dans l'ordre Imaginaire s'ouvrirait donc à l'ordre Symbolique, où se réalisent des rapports plus véritables, basés sur la séparation. C'est ce qu'elle fera effectivement lorsque, retrouvant son amant et sollicitée par lui à revêtir la « Diane infernale », elle le quittera pour entamer désormais avec lui une relation épistolaire, établie dans le langage (voir *infra*).

<sup>159</sup> Robert Graves, *Les Mythes grecs*, Paris, Le Livre de Poche, « Encyclopédies d'aujourd'hui. La Pochothèque », 2002, p. 137-138.

<sup>160</sup> Béatrice Bonhomme, « Les jeux de l'écriture dans l'œuvre de Pierre Jean Jouve », in Christiane Blot-Labarrère (éd.), « *Pierre Jean Jouve 5 : Jouve et les jeux de l'écriture* », *La Revue des Lettres modernes*, série « Pierre Jean Jouve », Paris, Minard, 1996, p. 147.

<sup>161</sup> Que l'on retrouve par ailleurs aussi chez le frère jumeau d'Artémis, le dieu du soleil Apollon.

<sup>162</sup> « *Her association with Persephone and their underworld companionship suggest a disinterested motherliness and recall her role as "nurse of the young"* » (Barbara Weir Huber, *op. cit.*, p. 117).

ses représentations était la chienne blanche : l'animal que les anciens Grecs considéraient comme le plus éloigné de l'humain, symbolisant son caractère infra-humain et chtonien. En même temps son champ d'action fut déplacé aux souterrains : elle prit un aspect sorcier ; on l'invoquait lors de rites secrets, de magie noire ; et on craignait ses maléfices : elle était « la déesse des spectres et des terreurs nocturnes, des fantômes et des monstres terrifiants »<sup>163</sup>. Comme le remarque Béatrice Bonhomme, cette « magicienne des apparitions nocturnes [...] symbolise tout particulièrement l'inconscient, [...] l'enfer vivant du psychisme, mais aussi la réserve des énergies »<sup>164</sup>.

L'aspect *kourotrophos* qu'Hécate partageait avec Artémis-Diane à l'époque où elle était encore une divinité positive, attire tout particulièrement l'attention. Dans l'œuvre romanesque de Jouve, il caractérise en effet de façon tout à fait explicite la maternelle Hélène de *Dans les années profondes* : le récit la désigne comme « la nourrice des hommes jeunes » (*DAP* II p. 1011), terme par lequel Barbara Weir Huber traduit *kourotrophos*, soit *nurse of the young* ; et son rôle consistera à initier l'adolescent Léonide à l'amour, au sexe, à la vie et à la mort. Cela ne prouve pas seulement la parenté profonde entre Hécate et Hélène. On peut également constater que, par opposition à Catherine Crachat qui est la « meurtrière inconsciente » de son amant, la dernière héroïne romanesque de Jouve représente un avatar lumineux et entièrement bénéfique d'Hécate, qui renoue avec sa figure initiale positive après un long détour par le négatif.

Tout se passe par ailleurs comme si la trajectoire romanesque de Jouve correspondait précisément à ce détour au cours duquel le personnage féminin se voit attribuer les traits d'une Hécate maléfique et redoutable<sup>165</sup>, jusqu'à ce que, dans le dernier récit, ces traits se trouvent réinterprétés dans un sens positif. Dans ce sens, Hécate serait bien la figure féminine fondamentale de l'œuvre romanesque de Jouve : elle ne présiderait pas seulement à l'ouvrage qui porte son nom, mais à l'œuvre romanesque dans sa totalité, les trois premiers « livres » montrant son versant négatif, et le triptyque final se tournant vers sa face de lumière. Ce qui se trouve réinterprété, d'un versant à l'autre de cette œuvre romanesque, commence également à devenir clair : c'est la Mort dont la déesse est l'incarnation, ou, dans le langage « dramatique » du roman, l'aspect meurtrier qu'elle revêt à l'égard de ceux qui cherchent à se rapporter à elle. Comprise comme initiation, la mort qu'Hécate inflige à ses jeunes amants

<sup>163</sup> Béatrice Bonhomme, *op. cit.*, p. 147.

<sup>164</sup> *Ibid.*

<sup>165</sup> De façon significative, Catherine Crachat, l'héroïne dont Jouve fait précisément l'incarnation de l'Hécate maléfique, affirme qu'elle aurait pu « prier » et, en fait, cherchait le Christ son Sauveur, mais qu'elle a été obligée de jouer le mauvais rôle : « il m'a fallu rester sur le théâtre de la colère, de la douleur et de la fatalité – avec les mauvaises figures » (*V* II p. 738).

devient le rite nécessaire pour réaliser un changement ontologique ; et il est à supposer que, dans une perspective lacanienne, ce changement est le passage de l'ordre Imaginaire à l'ordre Symbolique. Ce changement affecte aussi la figure maternelle, qui, de biologique et possessive, devient symbolique et désintéressée.

### **Hécate dans l'*Aventure de Catherine Crachat***

Je passe maintenant à mon deuxième point : l'intrigue spécifique du premier volume d'*Aventure de Catherine Crachat*.

J'ai déjà dit que l'héroïne dont le roman prétend retracer l'aventure est une actrice de cinéma. C'est donc une femme dont l'essence est d'être une image : ce que le monde perçoit d'elle est une projection qui n'est autre que celle du propre désir du spectateur. Le rapport avec Catherine Crachat est donc spéculaire et narcissique, la vraie Catherine échappant derrière l'écran : *Noli me tangere*.

On me permettra de faire ici un bref excursus vers le roman qui précède immédiatement *Hécate*, et qui est *Le Monde désert*. Dans ce roman, le rapport narcissique à la femme se trouve en effet thématiquement dans l'un des deux protagonistes masculins, un certain Jacques de Todi. Dans une scène clé située dans son enfance, Jacques se trouve penché amoureuxment sur l'eau d'un lac, où lui apparaît le visage d'une de ses grand-tantes maternelles, auréolée de tabou parce qu'elle a tué son amant. Comme on pouvait s'y attendre, le jeune Narcisse finira par se jeter dans l'eau. La grand-tante interdite fait donc une nouvelle victime ; parente de la mère mais justement différente de celle-ci en ce qu'elle ne donne pas la vie, elle se présente comme une mère-ogresse qui engloutit l'enfant resté fixé à elle.

J'ajouterai que Jacques de Todi est un peintre inhibé, trop rêveur pour produire des œuvres, en quoi il s'oppose au deuxième personnage masculin du roman, son ami Luc qui est un écrivain accompli. Jacques est donc un homme pris dans les rets de l'image, fasciné par une image féminine qu'il n'arrive pas à capter dans sa peinture, alors que Luc, en termes lacaniens, a accès à l'ordre Symbolique du langage. On peut dire que Jacques demeure *in-fans* dans un rapport Imaginaire à une femme « maudite », innommable, en qui il échoue à faire advenir la mère qui le mettra au monde ; cette femme est une sorte d'éternelle femme enceinte<sup>166</sup>.

---

<sup>166</sup> Dans le dernier récit romanesque de Jouve, le rapport du jeune héros Léonide à sa bien-aimée Hélène prend à ses débuts, lui aussi, ce caractère narcissique : Léonide note qu'il ne tient pas à connaître Hélène telle qu'elle est en vérité, et surtout n'envisage pas l'idée qu'il lui faudra peut-être la perdre, parce qu'il est uniquement préoccupé de lui-même, pris dans le mirage du « céleste Narcisse » (*DAP II* p. 976).

Le premier rapport entre Pierre Indemini et Catherine Crachat se présente sous le même signe narcissique : dans Catherine, Pierre n'aime d'abord que sa propre image spéculaire<sup>167</sup>. Catherine constate justement que toute une moitié de cet homme (la véritable) lui est refusée (c'est d'ailleurs aussi la partie refoulée à laquelle Pierre n'a pas accès lui-même), et que, de façon complémentaire, il ne célèbre jamais qu'une partie d'elle, « moi pour ainsi dire absente » (*H II* p. 426)<sup>168</sup>. Aussi commence-t-elle à ne plus « jouer l'amour [qu']en actrice » (*H II* p. 430) ; « aimer » devient « différent de faire l'amour » (*H II* p. 429) ; et elle finit par rompre avec lui. C'est à propos de cette rupture que le texte fait une première allusion à la figure d'Hécate ; il faut donc l'étudier de plus près.

Ce que Catherine fait ici, c'est pousser son amant dans les bras d'une grosse actrice américaine, à la chair plantureuse, vers laquelle elle prétend que Pierre se sent sexuellement attiré ; en même temps elle garde pour elle-même l'image idéalisée d'un amant parfait à qui elle appartiendra pour l'éternité. On peut gloser : le Pierre sexuel ou charnel est refoulé dans le giron accueillant d'un double de Catherine, dissocié d'elle-même comme la partie inconsciente du Moi conscient, ou encore, comme la moitié sensuelle de Catherine (sa partie « Crachat ») de sa moitié pure ou spirituelle (sa partie « Catherine » ou « Catharina »). Le nom de la prétendue rivale est Cogan, un nom juif. Pierre est donc voué à un régime vétérotestamentaire dont le Dieu est antérieur au Dieu-le-Père des chrétiens, et que, par opposition à celui de la Grâce, saint Paul appelle l'ordre de la Loi (et de son corollaire la Faute) ; or dans l'imaginaire du roman, la Loi de ce Dieu sévère est en particulier celle du talion. D'autre part, sous les traits de cette grosse Américaine, « l'autre Catherine » à qui Pierre se trouve relégué, prend la figure d'une femme enceinte, c'est-à-dire d'une mère en puissance mais en qui la maternité ne s'est pas encore réalisée (c'est une a-mère-icaine) : voici de nouveau l'ogresse qui garde l'enfant *in-fans* dans son sein. Pierre, on l'aura remarqué, se trouve donc repoussé dans un univers où les deux instances parentales, le Père et la Mère, ne sont pas encore advenues en tant que telles et se présentent comme l'avvers et le revers d'une même puissance terrible, par rapport à laquelle l'enfant se tient dans une totale dépendance.

<sup>167</sup> Cela explique partiellement le caractère « garçon » de Catherine : la femme que Pierre aime n'est pas une « femme femme », car Pierre n'ose pas affronter sa propre image châtrée. De la même façon, Jacques de Todt est homosexuel ; quant à Léonide, si, pendant sa phase « narcissique » (voir la note précédente), il n'envisage pas l'idée de perdre l'objet bien-aimé, c'est qu'il tient avant tout à sa propre image phallique intacte. On peut lire ce refus de la castration dans le nom de Pierre Indemini, qui présente la solidité « indemne » du roc.

<sup>168</sup> Justement, il ne la nomme pas par son vrai nom (complet), mais voit en elle un ange ou une nymphe (*H II* p. 426). De la même façon, Catherine se plaint à son tour à associer Pierre aux « fresques dans les anciennes églises » et à faire de lui « un ange » (*H II* p. 418).

Chose significative : si Pierre Indemini s'incline devant la rupture, il refuse pourtant l'engloutissement total. Dans une lettre à Catherine qui, à elle seule, prouve qu'il ne se laisse pas réduire à l'état *in-fans*, il repousse la Cogan plantureuse. C'est dans cette lettre, en outre, que l'on trouve la première allusion à la figure d'Hécate : « Vous êtes une amoureuse lunatique et cruelle » (*H II* p. 435), lui écrit-il. La cruauté de Catherine s'explique par le fait qu'en abandonnant l'amant, elle lui inflige une blessure narcissique ; mais on remarquera que ce geste est en même temps salutaire, car il fait sortir Pierre de son autosuffisance aveugle (il entrevoit une Catherine plus « vraie » que la simple projection narcissique de lui-même ; cette Catherine plus « vraie » prend les contours d'Hécate), et, déjà, le fait advenir à la parole, puisqu'il le pousse à écrire. Catherine réalise donc, inconsciemment et de manière inchoative, une maternité symbolique qui, rattachée à l'écriture, annonce celle d'Hélène, et qui, coupant le lien charnel qui la reliait à Pierre<sup>169</sup>, rappelle la maternité « non biologique » que Barbara Weir Huber reconnaît dans Hécate<sup>170</sup>.

Après la rupture, Catherine abandonne ce que l'on peut appeler « son cinéma », au sens littéral comme au figuré. Profitant de l'hospitalité d'une riche admiratrice, elle se retire à Vienne, pour n'y être plus que « moi à la recherche de moi-même » (*H II* p. 467). Le long épisode qui suit peut donc être considéré comme une plongée que Catherine effectue dans son propre souterrain, et c'est son hôtesse, la baronne Fanny Felicitas Hohenstein, qui, en lui racontant sa vie, lui tend le miroir de ses propres désirs refoulés<sup>171</sup>. Sensuelle, « un peu juive » (*H II* p. 449), et en plus, mère d'un garçon qui, bien qu'adulte, est resté accroché à ses jupons<sup>172</sup>, elle peut être vue comme un avatar de la grosse Cogan à qui Catherine a confié Pierre lors de la rupture : il n'est donc pas étonnant que ce soit finalement auprès d'elle, et pour ainsi dire dans son sein, que Catherine retrouvera l'amant qu'elle y a auparavant refoulé.

Voici les traits de la baronne – ses propres traits inconscients – que Catherine découvre progressivement. Sous des dehors de femme convenable, Fanny Felicitas s'avère abriter tout

<sup>169</sup> Mais le coupant seulement en surface, car dans « l'autre femme » (la Cogan, double qui représente la face refoulée de Catherine) le rapport charnel subsiste.

<sup>170</sup> C'est pourquoi la scène se déroule dans la maison d'une amie de Catherine qui n'est pas actrice, et qui se comporte comme une mère adoptive et « charitable » (*H II* p. 431) envers les gens du cinéma. Le terme de « charité » sera appliquée plus tard à Catherine elle-même (voir *infra*).

<sup>171</sup> Que la baronne soit un double de Catherine est déjà suggéré par son seul nom. Le double prénom, aux initiales identiques, combine les registres mondain (Fanny) et spirituel (Felicitas) : il fait écho au nom complet de Catherine Crachat. Quant à son nom d'épouse, Hohenstein, on y lit la traduction allemande du nom de Pierre, Stein. Elle s'avérera effectivement aimer le même homme que Catherine. Ajoutons que sa villa viennoise s'appelle Ruh-Land, et que Catherine, dans sa compagnie exclusive, ne fait guère que rêvasser et fumer. On peut donc interpréter ce séjour dans la ville de Freud comme un équivalent du rêve : Catherine voit défiler devant ses yeux des images qui la représentent elle-même, et qui traduisent ses désirs inconscients, en les présentant comme déjà accomplis.

<sup>172</sup> Son état *in-fans* est suggéré par le fait qu'il réagit à toute chose par un refrain infantile : « C'est gai ! » (*H II* p. 500).

d'abord une sensualité « terriblement indécente » (*EM* II p. 1091). Ses amants, très nombreux, sont aussi bien des hommes que des femmes, mais elle préfère les femmes : sa libido méconnaît la différence sexuelle et présente une tendance narcissique. Secundo, la baronne est escortée de deux morts : un homme et une femme se sont suicidés pour elle, chose qu'elle interprète comme une justice qui lui a été rendue, car elle « l[es] aimai[t] assez pour cela » (*H* II p. 483) : « Feu pour feu, vie pour vie » (*H* II p. 481-482), telle est sa loi du talion. Enfin, on l'a déjà vu, elle s'avère aimer le même homme que Catherine : Pierre Indemini a été attiré par les charmes de sa chair, et elle prétend lui avoir sauvé la vie, car elle lui a permis d'oublier la mort qui lui inspirait une peur si terrible qu'il n'était pas loin de se suicider. Cependant, sur ce point, sa magie semble fléchir, car Pierre recommence à se préoccuper de sa mort ; aussi envisage-t-elle de le laisser tomber, pour se vouer entièrement à Catherine.

Ici, Catherine, pour ainsi dire, se réveille. Reprise d'amour pour Pierre, elle se sent appelée à le sauver du suicide auquel Fanny le destine, et par lequel il risque de répéter le destin du premier amant de Fanny. Catherine, par ailleurs, est menacée à son tour : ne risque-t-elle pas de subir le sort de l'amante suicidaire ? En sauvant Pierre, Catherine se sauvera donc également elle-même : leur sort est lié, ils se sauveront l'un l'autre.

Je n'ai pas encore dit que les retrouvailles entre Catherine et Pierre ont lieu dans le bien-nommé « pied-à-terre » de la baronne, dans un lieu donc où Catherine est appelée à descendre de son ciel spirituel pour prendre pied dans la réalité terrestre. On peut y voir une invitation à abandonner sa figure divine intouchable et à revêtir la figure humaine : je reviendrai plus loin sur ce point qui me semble crucial. Je relève également que le pied-à-terre est situé dans la « *Mariahilferstrasse* » : il est donc mis sous le signe de la Mère divine, à la fois biologique (son corps a porté et mis au monde le Sauveur) et symbolique (elle a dû céder son Fils au monde et à la mort, mais est, par la suite, devenue la mère spirituelle et « désintéressée »<sup>173</sup> de l'humanité). À la rupture d'avec Pierre avait présidé une grosse femme enceinte qui refusait de lâcher son trésor et qui, en outre, était liée au régime vétérotestamentaire de la loi du talion ; aux retrouvailles préside une mère accomplie qui, dans un esprit oblatif, a inauguré le régime néotestamentaire, celui que saint Paul appelle l'ordre de la Grâce.

La nouvelle liaison de Catherine avec Pierre s'établit à l'issue d'une scène significative qui se déroule dans une salle d'opéra : lieu où l'image communique avec la parole qui, se transcendant, verse dans le chant. Catherine assiste à une représentation des *Noces de Figaro*, et repère dans l'assistance Fanny et Pierre assis l'un à côté de l'autre. Un fantasme l'envahit : elle s'imagine qu'ils font l'amour sous ses yeux. C'est là une véritable « scène primitive » au

<sup>173</sup> On aura compris que je réemploie le terme de Barbara Weir Huber.

sens freudien du terme : la scène (réelle ou fantasmatique) qui représente à l'enfant les rapports sexuels de ses parents, et qui rend compte des rôles respectifs des deux sexes (du père et de la mère) dans sa propre conception. C'est dire que les deux sexes se différencient ici, et qu'une constellation triadique se met en place, dont les figures sont le père, la mère et l'enfant. Il faut noter alors la réaction de Catherine. Dans un premier temps, elle envie le couple et voudrait être à la place de Fanny ; ensuite, elle voudrait les tuer tous deux ; puis, fantasmant qu'elle met l'idée à exécution, elle ne tue que sa rivale, et épargne l'amant ; enfin, constatant qu'elle n'a fait qu'imaginer la scène, elle désire mourir. Catherine reconnaît donc d'abord son désir sexuel pour Pierre, et intègre sa personne charnelle (sa moitié Fanny Felicitas) qu'elle avait jusque-là refoulée ; elle assume également ses désirs vindicatifs et son personnage d'ogresse qui engloutit les êtres auxquels elle a d'abord donné naissance ; mais en dernière instance, elle manifeste le désir de dépasser cette ancienne personne, de la laisser derrière elle comme un être qu'elle a été mais qu'elle n'est plus, afin de sauver Pierre Indemini ; et elle comprend qu'elle veut sortir du régime Imaginaire, ce qui revient à accepter, voire à désirer la mort.

À ce moment-là, dit le texte, « un miracle se produis[it] » (*H II* p. 544). Catherine se trouve transportée dans un appartement au-dessus de la ville, et entend Pierre chanter ses louanges. Dans cette élévation on peut lire un symbole de la sublimation : désormais, en effet, le désir charnel des amants ne sera plus refoulé, mais utilisé dans un but non sexuel, pour réaliser des valeurs spirituelles.

Pierre propose à Catherine une liaison qui s'établira sur de nouvelles bases : bien qu'ils se désirent, et reconnaissent ce désir en eux, « [leur] amour, pour être, plus une fois ne doit faire l'amour » (*H II* p. 547). Ils abandonneront donc la représentation de l'amour (le jeu de théâtre où chacun n'est qu'un acteur exécutant le désir du partenaire) au profit de son essence ; dépassant l'ordre imaginaire, la projection narcissique, le rapport spéculaire, ils chercheront l'Autre dans sa vérité d'objet perdu ou absent. C'est pourquoi ils se quitteront en pleine force de désir pour ne plus jamais se revoir : ils renonceront à l'image visible, toujours trompeuse, car elle fait croire à une présence réelle, alors qu'elle ne réussit qu'à rendre présent le Moi narcissique qui se projette en elle ; mais ils resteront en contact l'un avec l'autre en s'écrivant une lettre par jour : soustraite à l'ordre de l'Image, leur relation s'établira désormais dans l'ordre (symbolique) du langage.

En concluant ce nouveau pacte avec Catherine, Pierre Indemini évoque une deuxième fois la figure d'Hécate, sans la nommer. Il compare en effet son amante à « la Diane infernale qui préside aux enchantements » (*H II* p. 547). Diane, comme on l'a vu, est une déesse lunaire

qui représente l'aspect naissant de la Lune ; Hécate, de son côté, est associée à sa figure évanescence, à l'effacement de son image, à son retrait dans le monde des Ombres. Pour l'amour de Pierre, Catherine sera donc cette Hécate qui, cessant de se montrer comme un astre brillant au firmament, se retire dans un équivalent de la mort ; et ce retrait aura pour but de sauver Pierre de sa fixation à une image qui n'est jamais que la projection de son propre désir narcissique, et de le faire accéder à un ordre autre : celui, symbolique, du langage. Le but ultime de l'entreprise est donc de sortir Pierre de l'état « *in-fans* » ; c'est, dit Catherine, « la Lèvre de Pierre qui parle » (*H II* p. 568). Pierre va plus loin, car la Diane infernale qu'il invoque « préside aux enchantements », c'est-à-dire qu'il attend de Catherine que, par son sacrifice, elle l'initie au chant<sup>174</sup> : il affirmera effectivement écrire « des poésies » (*H II* p. 570).

On peut dire que ce que Pierre propose à Catherine est une nouvelle rupture. Contrairement, cependant, à ce qui se passait lors de la première rupture, la deuxième n'est plus ressentie comme « cruelle » (Catherine n'est plus l'amante froide qui refuse le réconfort vivifiant de sa chair, et qui, laissant l'amant en plan, le voue au suicide) : elle est au contraire louée comme un acte de « charité » (*H II* p. 547), car, oblatrice et désintéressée, elle s'effectue au nom de l'amour et pour le salut de Pierre. Elle est la véritable amorce de la maternité symbolique que Barbara Weir Huber voit dans Hécate et qu'elle rattache à son caractère de nourrice et d'initiatrice des jeunes garçons.

Dans l'épisode suivant, Catherine essaie de réaliser le vœu de Pierre, et, quittant Vienne, disparaît de sa vue. Cependant, contrairement à lui, elle ne parvient qu'à grand-peine à étouffer le cri de sa chair. Pierre de son côté dit préparer sa mort que, grâce à Catherine, il envisage avec confiance, et qu'il considère comme la dernière étape à franchir pour accéder à sa « nouvelle vie ». À l'issue de cette période, Catherine reçoit une lettre qui lui annonce sa mort effective.

Aussitôt, tout l'édifice s'effondre. Catherine s'accuse d'avoir souhaité cette mort, parce qu'elle constituait le seul moyen pour se libérer de la « bête sexuelle » qui remuait en elle : il a fallu que Pierre se sacrifie afin que, privé de son objet charnel, l'amour de Catherine n'ait plus d'autre issue que de se transposer définitivement dans le spirituel. Pierre ressemble ici à l'amant suicidaire de Fanny Felicitas qui, obéissant à la loi du talion, a rendu à l'amante l'amour qu'elle avait investi en lui en le payant de sa vie.

---

<sup>174</sup> D'où le motif du chant dans la nouvelle liaison qui s'ensuit : « Pierre entonnait le chant. Catherine répondait. Catherine chantait la première » (*H II* p. 569).

Dans ces circonstances, il n'est pas étonnant que Fanny Felicitas réapparaisse dans la vie de Catherine. La baronne s'avère avoir en sa possession une série de lettres que Pierre Indemini a adressées « à son guide » et qui n'ont pas encore trouvé leur destinataire. Catherine a beau les réclamer pour elle, la baronne conteste qu'elle y ait plus de droit qu'elle-même : le guide auquel ces lettres s'adressent est en effet « un être poétique et pur » qu'elle ne reconnaît pas dans Catherine (*H II* p. 585). Lorsque Catherine se rend compte à quel point elle désire posséder ces lettres dans leur matérialité même, elle comprend que la relation spirituelle qu'elle croyait avoir établie avec Pierre, reposait sur un mensonge : les lettres de Pierre n'ont jamais été pour elle que le substitut de son corps, et *via* ce corps substitutif, qu'elle s'appropriait morceau par morceau (qu'elle mangeait à raison d'une lettre par jour), sa relation charnelle avec lui s'est poursuivie de façon déguisée. Selon l'expression de Fanny, elle a « fait l'amour » avec Pierre « par lettres » (*H II* p. 585). Pierre, dans cette relation, demeurait l'*in-fans* dans le ventre d'une ogresse ; et c'est pourquoi Catherine est si scandalisée lorsqu'elle apprend que Fanny a lu ces lettres : la voix de Pierre que Catherine voulait étouffer dans son sein, a donc été entendue ; celui qu'elle voulait garder comme son bien exclusif, a existé pour une autre qui a « forcé [leur] secret » (*H II* p. 585) ; cette autre, en définitive, est une obstétricienne qui la force à accoucher.

Par un ultime renversement, Fanny Felicitas, que l'on prenait pour maléfique, se dresse donc ici en salvatrice : c'est elle qui, en définitive, sauve Pierre d'un rapport faussement spirituel qui n'est que la poursuite déguisée du rapport charnel, ou qui le sauve d'un rapport faussement symbolique qui n'est que la continuation du rapport imaginaire. Par la suite, son rôle de révélatrice étant joué, elle lâchera Catherine en se tuant d'un coup de revolver. Chose notable : ce suicide s'effectue lors d'une promenade que Fanny fait avec Catherine, « sous la lune expirante maléfique » (*EM II* p. 1091) – c'est la troisième allusion du roman à la figure d'Hécate. Elle apparaît, sous les traits de Fanny qui se retire, comme la déesse de la lune expirante, mais l'image sur laquelle le roman se clôt, comme on le voit, n'est pas bénéfique. Catherine Crachat, en effet, a réalisé à la fin de ce premier volume le destin fatal que lui avait préfiguré le récit de Fanny Felicitas : comme la baronne, elle a maintenant deux morts sur la conscience, un homme et une femme s'étant sacrifiés sur l'autel de son amour. En définitive, le rôle de Fanny aura été moins libérateur qu'accusateur : elle pose Catherine devant sa culpabilité meurtrière.

Après ce drame, nous apprenons que Catherine est devenue une femme recluse : elle s'est retirée dans un mas, et est entretenue par une amie dévouée qui lui ressemble comme deux gouttes d'eau. Si les deux femmes se ressemblent, ce n'est pas en vertu d'une parenté

biologique, mais parce que, pareilles à des religieuses, elles sont soumises à la même loi sévère et se vouent au même idéal : à leur ressemblance préside donc une structure triadique (un même rapport à un tiers) qui les tient séparées. L'amie s'appelle Flore, et est la moitié dépareillée d'un couple de jumelles ; elle porte, comme on le voit, l'initiale de Fanny Felicitas, et peut donc être vue comme un avatar de celle-ci, mais un avatar qui a perdu sa duplicité. Je la vois comme l'incarnation la plus accomplie d'Hécate—« mère désintéressée » (Barbara Weir Huber), Catherine prenant en sa compagnie les traits d'une Proserpine dont la déesse prend soin pendant son séjour dans le Tatar<sup>175</sup>.

Il faut enfin rendre compte de l'épilogue, car *Hécate* présente encore une dernière partie qui se situe en dehors du roman proprement dit. Nous y apprenons que Catherine a repris son cinéma et qu'elle ne songe qu'à mourir, dans l'espoir de revoir Pierre dans l'au-delà. Loin d'être délivrée, elle est donc toujours asservie au régime de l'Image, pervertissant la mort même comme ce qui lui restituera l'amant perdu.

On a vu que la déesse Hécate n'est évoquée que par allusion dans le roman qui porte son nom. Dans *Vagadu*, sa figure se trouve enfin explicitée. Catherine entreprend ici une cure psychanalytique, soit une thérapie dont l'instrument de guérison est la parole. Elle quitte donc une deuxième fois, et définitivement, l'ordre de l'Image muette (représenté par « son cinéma »), pour entrer dans celui, symbolique, du langage. Ce que l'analyse lui permet de mettre à jour en particulier, c'est qu'elle a cherché inconsciemment à se rapporter à un Amant-Mort, figure essentielle de sa « scène intérieure ». Le terme est écrit avec trait d'union, ce qui permet une double interprétation : d'une part, l'amant est un mort en sursis, que Catherine conduit au décès en assumant un rôle « cruel » de meurtrière ; de l'autre, l'amant incarne la Mort, il est aimé dans la mesure où il fait peser sur Catherine une menace de mort et la met dans une position de victime. Pierre Indemini a incarné essentiellement la figure de l'amant-victime ; mais dans le deuxième volume de son *Aventure*, Catherine entame, à côté de son analyse et à l'insu de son analyste, une liaison avec un amant qui assume la figure inverse et complémentaire. Cet amant s'appelle Luc Pascal, son patronyme suggérant qu'il est la figure ressuscitée de l'amant-mort ; et ce sera un partenaire sadique par qui Catherine se sent attirée parce qu'il lui manifeste son désir de la tuer.

Catherine aime Luc Pascal, dit-elle, en raison de sa force écrasante : c'est la toute-puissance qu'elle cherche dans un homme. Pour lui plaire, d'autre part, elle cherche à incarner toutes les femmes possibles, à jouer (on reconnaît le rapport narcissique-spéculaire) tous les rôles que son désir lui demande, et jusqu'au rôle de l'homme dans un rapport homosexuel : il

<sup>175</sup> Cf. « Mais non ce n'est pas l'enfer comme tu dis, fait Flore. C'est très bien. » (*H* II p. 595).

s'agit d'épuiser tous les possibles<sup>176</sup>. Les premières figures auxquelles elle pense sont celles de Vénus Anadyomène et d'Europe enlevée par le taureau. Mais elle passe assez rapidement à Hécate, figure que, dit-elle, elle a déjà incarnée à une époque déterminée de sa vie (celle justement de ses amours avec Pierre Indemini). Voici le passage, entrecoupé de commentaires, qui résume le rôle d'Hécate que Catherine s'apprête à rejouer :

« Je descendrai donc sous terre et dans les enfers et je serai Hécate » (V p. 712). D'emblée, c'est l'aspect chtonien, infernal, qui retient l'attention. Dans la phrase suivante, voici l'autre aspect, lunaire, de la déesse, associé à la magie et au pouvoir d'ensorcellement : « Pâle incarnation magique de la Lune – lorsque, dans son troisième quartier, elle monte avec un aspect faux, étalant comme un crachat au milieu du ciel où se dissémine l'orage » (*ibid.*)... En accord avec la mythologie qui voit dans Hécate une figure de la nouvelle lune, l'Hécate jouvienne correspond à la lune expirante, dont l'image diffractée n'est déjà plus qu'une fausse présence fantomatique ; bientôt, elle sera effacée pour de bon. Ce qui la remplace est « comme un crachat » : est-il loisible de lire dans cette métaphore liée au patronyme de Catherine une ouverture timide vers l'ordre Symbolique, d'autant plus que l'orage qui se dissémine suggère la résolution imminente du conflit ? Mais continuons : « je parviens au souterrain qui contient les âmes des morts dans l'attente ». L'Enfer, dans le roman jovien, n'est pas l'univers de la damnation éternelle, du Néant absolu, c'est un espace de suspension et d'attente entre la vie et la mort. Les âmes qui s'y tiennent sont déjà mortes dans la réalité objective (celle qui se déroule à l'étage au-dessus, sur terre), mais poursuivent ici une vie spectrale de morts vivants, en souffrance au double sens du terme : elles subissent des peines dont elles ne voient pas la fin, et elles sont suspendues dans le douloureux inaccomplissement de leur destin. Le temps, en effet, s'est arrêté ici, n'existe plus, et ces âmes se trouvent dans l'attente du coup de grâce qui consistera, soit à les anéantir pour de bon, à leur donner la mort qui leur a été jusqu'ici refusée (la « seconde mort »), soit à les sauver, à les sortir de cette fausse vie, et à leur donner enfin une vie digne de ce nom. Or sans doute ne s'agit-il pas tant d'une alternative (soit... soit...) que de réaliser les deux issues ensemble, et l'une par l'autre (et... et...) : il n'y a pas de vie sans la mort.

Dans cet Enfer qui est son biotope, Hécate règne en maîtresse ; elle fascine, tient en haleine, et décide du sort des mortels qui s'y tiennent suspendus : « ici je sers aux enchantements, aux rachats, et près de Proserpine je rends mes implacables sentences » (V p.

---

<sup>176</sup> C'est-à-dire, la chose est significative, « tout ce que la nature nous a donné » : de se vautrer dans « l'immense, immense plaisir dans la nature » (VII p. 711). Ce qu'elle recherche avec cet homme est donc un en-deçà de la culture ou de l'état civilisé, qui est, quant à lui, caractérisé par des limites : ce qu'elle veut, c'est retourner dans l'état d'avant la Loi, d'avant la limite imposée par la mort, ou, en termes lacaniens, d'avant l'instauration de l'ordre Symbolique par le Nom-du-Père.

712). Hécate prend ici la figure de la redoutable magicienne, aux pouvoirs illimités sur la vie et sur la mort ; c'est d'elle, associée à la *Koré* Perséphone, que dépend le salut ou la damnation des âmes ; juge suprême, pareille à un Dieu-le-Père tout-puissant, elle décide si une âme sera « rachetée » ou rejetée. La conclusion est un avertissement : « Aie une grande peur de moi, et surtout de mon sourire, qui est l'antique retroussis des babines de Diane » (*ibid.*). Animalisée, pareille au chien féroce qui accompagne Diane chasseresse et avec lequel elle semble se confondre, Hécate prend ici l'aspect négatif d'une ogresse prête à dévorer sa proie.

Comme on le constate, la figure que Catherine présente ici à Luc Pascal est l'image spéculaire de la figure puissante et redoutable qu'elle désire voir en lui. On reconnaît ici le rapport imaginaire et duel entre deux amants qui tendent à se confondre. La femme toute-puissante et l'homme terrifiant correspondent aussi aux deux figures parentales par rapport auxquelles l'enfant vit dans une totale dépendance : la figure est donc celle d'un rapport filial encore radicalement immature, à peine digne de ce nom ; l'enfant a pour seul sens de prouver la puissance du parent ; en termes religieux, l'homme a pour seul sens de prouver la puissance de son créateur. Nous sommes encore loin de la figure sacrificielle d'Hélène, qui se retire dans la mort pour que l'enfant Léonide ait la vie, comme nous sommes loin, sur le plan religieux, du rapport filial véritable qui s'établira avec le Dieu-le-Père des chrétiens et qui sera médiatisé par la figure sacrificielle du Christ.

Ayant évoqué « l'antique retroussis des babines de Diane », Catherine se compare un instant à la sœur lunaire d'Hécate, la déesse Diane, chasseresse et castratrice. Les vocables de « chasse », de « castration » ou de « châtrer » résonnent par ailleurs dans son nom, de même que celui de « chaste », qui est une autre caractéristique de Diane<sup>177</sup>. Or à propos de Diane, Catherine note ceci d'intéressant, que son geste castrateur se dirige en réalité contre elle-même : « elle coupe le membre aux animaux, son odeur est la plus puissante des forêts parfumées et c'est sa propre odeur qu'elle tue ! » (V p. 712). Diane chasseresse séduit donc d'abord une proie, elle l'excite par son odeur enivrante, pour se prouver son pouvoir sur elle ; mais dans un deuxième moment, en émasculant sa proie, elle tue ce pouvoir qui a émergé en elle. Se punit-elle d'avoir usé de son pouvoir sur les hommes, comme si ce pouvoir était coupable et interdit, comme si ce pouvoir trahissait un désir interdit, celui d'être prise par l'homme, d'être blessée par ce membre qu'il faut lui couper pour s'en protéger ? Le désir dont Catherine-Diane se défend, est-il celui qui se révélera pour de bon dans Hélène, à savoir celui

<sup>177</sup> Caractéristique qu'elle partage avec la chaste Suzanne de la Bible, à laquelle Catherine s'identifie aussi. Diane et Suzanne sont surprises au bain, sortes d'Anadyomènes, et on sait quel fut le sort d'Actéon pour avoir vu la déesse nue : il fut déchiré par ses propres chiens.

de s'offrir à l'homme dans l'abnégation totale de soi, afin de le faire advenir en tant qu'homme ?

Quoi qu'il en soit, la chasseresse, conclut Catherine, n'est pas vraiment ma figure ; c'est plutôt, en effet, la figure qui convient à son amie et double Fanny Felicitas, toujours à la recherche d'une nouvelle conquête. Catherine, par contre, est « plus mystérieuse », comme Hécate précisément : « car je ne chasse pas, et je tue » (V p. 712). C'est donc en définitive en tant que meurtrière que Catherine incarne Hécate, et si elle ne chasse pas, c'est que cette meurtrière est distante et froide, privée de passion, et pour tout dire désintéressée, d'après le mot de Barbara Weir Huber : elle ne tue pas pour « posséder », et c'est là ce qui constitue l'essentiel de son mystère. Le mystère de ce meurtre, on commence à le percevoir : sans rien perdre de sa cruauté et de sa violence, il constitue pourtant un don, un bienfait, car il est nécessaire pour que l'amant puisse accéder à la « nouvelle vie ». Il constitue la fin définitive du « céleste Narcisse » et sa descente dans le monde des mortels, c'est-à-dire dans la véritable condition humaine. Quant à la déesse qui accorde la mort(alité) à son amant, elle cesse de le suspendre dans son sein à la façon d'une femme enceinte, et accède à une maternité non possessive, désintéressée et plus vraie que celle qui consiste à le préserver immortel.

Le passage de *Vagadu* ne se termine pas sur l'évocation de la déesse Hécate. Luc Pascal est en effet assez « démon » pour « demander aussi » à Catherine « le personnage humain » (V II p. 712) ; et la figure mythique à laquelle l'actrice se voit prêter ses traits en dernière instance est très significativement Ariane : celle pour qui et par qui Thésée s'expose à la mort, mais qui guide son amant hors du labyrinthe, le rendant à la vie (on reconnaît le « guide » des lettres posthumes de Pierre Indemini) ; celle aussi, et surtout, qui, après avoir sauvé son amant, se trouve abandonnée par lui, Thésée épousant sa sœur (V II p. 713). Ariane sacrifiée annonce l'Hélène sacrificielle du dernier récit<sup>178</sup>, qui se retire dans la mort afin que son amant soit délivré de toute fixation (œdipienne ou pré-œdipienne) à la mère, et, cessant d'être *in-fans*, devienne un homme adulte, en possession de son désir propre. Mais rétrospectivement, Ariane rappelle aussi Hécate comme figure lunaire évanescence, astre expirant, se retirant du firmament : elle permet d'interpréter ce retrait comme un effacement sacrificiel comparable au sien propre et à celui d'Hélène, pour que l'amant ait la vie. Pareille à Ariane et Hélène, qui sont toutes deux humaines, la déesse lunaire, qui renonce à briller et choisit de disparaître en Enfer, renoncerait donc, dans un esprit sacrificiel, à son statut divin et immortel pour descendre dans l'humanité et dans la mort. Elle ne donne pas seulement la mort ; elle l'assume aussi elle-même. Plus véritablement divine au moment où elle cesse de l'être, elle

<sup>178</sup> Les deux femmes portent d'ailleurs un « *peplum* » (V II p. 712 ; DAP II p. 1039), robe de sacrifice.

pousserait aussi l'amour jusqu'à s'effacer afin que son amant soit délivré du rapport exclusif avec elle, comme de tout lien de dépendance ou de dette. Comment ne pas reconnaître dans cette déesse mourante une image du Christ ? On comprend mieux, dans ce contexte, le poème inaugural de *Sueur de Sang*, qui évoque le nom de Catherine Crachat : « Les crachats sur l'asphalte m'ont toujours fait penser/ À la face imprimée au voile des saintes femmes » (« Crachats », *Sueur de Sang* I p. 203).

### **Articulation sur l'ensemble de l'œuvre romanesque**

Dans ce qui précède j'ai présenté le diptyque *Aventure de Catherine Crachat* et la place qu'y occupe la figure d'Hécate ; mais il est indispensable de le situer aussi dans l'ensemble de l'œuvre romanesque de Jouve, et en particulier de l'articuler sur le livre qui lui fait suite, et qui, comme on l'a vu, est un triptyque. Ce triptyque final s'intitule significativement *La Scène capitale* et est le chant du cygne du roman jouvien. L'œuvre romanesque atteint ici son « achèvement » (*EM* II p. 1095), au double sens du terme : son accomplissement plénier et sa fin. « J'[ai pensé] », écrit Jouve dans *En Miroir*, « que je n'irais pas plus loin dans l'expression » (*EM* II p. 1102) : ce que le romancier avait à dire, et la forme dans laquelle il pouvait le dire, trouvent dans ce triptyque, et en particulier dans son troisième volet, un *nec plus ultra*, après lequel l'auteur continuera dans la seule voie de la poésie.

Dire que dans la dernière œuvre, le roman jouvien s'accomplit de façon plénière, c'est dire en même temps que, par opposition à ce livre « achevé », les trois premiers « livres de roman » sont marqués d'un certain inaccomplissement : ils n'arrivent pas à se terminer pour de bon ; quelque chose, en eux, demeure « en souffrance », qui conditionne leur relance dans l'ouvrage suivant. Ce destin inachevé se donne à lire dans ces romans, non seulement dans leur fin ouverte et ambiguë, mais également dans le fait qu'ils sont reliés par le resurgissement, dans chacune des intrigues successives, d'un personnage qui était déjà apparu dans un roman antérieur, comme si le destin de ce personnage n'avait pas encore entièrement abouti. Ce procédé du personnage récurrent, qui rappelle *La Comédie humaine* de Balzac, est interrompu au seuil du triptyque final : dans ce dernier, tous les personnages sont nouveaux. On peut donc dire que, à la fin du diptyque *Aventure de Catherine Crachat*, le roman jouvien atteint une fin provisoire et se suspend sur un point d'orgue ; dans le triptyque, il reprend pour ainsi dire son mouvement à zéro, pour le conduire plus loin, jusqu'à son achèvement. J'oserai affirmer que le point d'orgue, sur lequel se termine le premier mouvement du roman jouvien, est intimement lié à la représentation mythique à laquelle il aboutit, et qui est celle de la déesse Hécate. Après avoir trouvé, pour représenter son intrigue romanesque, ce symbole

emprunté à la mythologie, tout se passe comme si le romancier avait atteint une première hypostase, voire un premier *nec plus ultra* de l'expression, après quoi il ne peut plus tout à fait continuer dans la voie qu'il a empruntée jusque-là, et se voit obligé à en choisir une autre.

En quoi les trois premiers romans forment-ils une unité qui trouve son hypostase dans la figure de la déesse Hécate ? Commençons par constater que celle qu'*En Miroir* appelle « la Diane infernale, face fatidique de la Lune » (*EM* II p. 1091) est l'aboutissement d'une série de protagonistes féminins qui, à mesure que l'œuvre romanesque progresse, se trouvent de plus en plus explicitement associés à la Lune. La première héroïne de Jouve, l'Italienne Paulina, est plongée par l'amour dans un vague à l'âme qui, dans sa langue, s'appelle « *la luna* » (*Paulina 1880*, II p. 36). La deuxième est une Russe désespérément attachée au Narcisse suicidaire que j'ai évoqué plus haut, et dont la vie se poursuit dans le fils qui lui naît posthument : or ce fils sans père, et qui vit en tête-à-tête avec sa mère, s'appelle Pierrot, et il se comporte envers sa mère comme un petit amant pervers qui « sourit avec mystère à la lune dans le sombre ciel » (*Le Monde désert*, II p. 361) : on peut donc dire, par référence au titre du mélodrame de Schönberg, que c'est un Pierrot lunaire<sup>179</sup>. L'allusion au compositeur viennois est d'autant plus probable que, dans le roman suivant, *Hécate*, la relation équivoque et vaguement incestueuse<sup>180</sup> entre Pierrot et sa mère trouve un écho dans celle entre Fanny et son grand fils<sup>181</sup> ; or Fanny n'est pas seulement viennoise ; son nom de jeune fille (Schomberg) est aussi proche de celui de Schönberg.

Dans le couple des protagonistes d'*Hécate*, j'ai relevé que le nom de Catherine anagrammatise celui de la déesse et qu'aux moments cruciaux de l'intrigue (les deux ruptures, précisément), son amant l'associe explicitement à la Lune. Mais le prénom de Pierre prolonge aussi celui de Pierrot, et son patronyme conduit plus sûrement encore vers la mythologie lunaire, car il s'appelle Indemini : ce nom évoque le mythe d'Endymion, qui raconte comment la lune Séléné s'éprit un jour d'un berger humain d'une grande beauté<sup>182</sup> ; incapable de le diviniser, elle l'endormit afin de pouvoir jouir éternellement de son image ; cette histoire servit d'inspiration au célèbre poème « Endymion » de Keats : « *A thing of beauty is a joy for ever...* ». Pour compléter le tableau, on trouve, toujours dans *Hécate*, parmi les personnages secondaires, un couple de sœurs jumelles, « vierges » comme Diane (II p. 448), inséparables au point de ne faire qu'une seule personne (« On ne dit qu'un seul bonjour pour les deux » (II

<sup>179</sup> La composition d'Arnold Schönberg, sur base de « trois fois sept poèmes » d'Albert Giraud, date de 1912.

<sup>180</sup> La relation entre Paulina et son amant prend également une nuance incestueuse, dans la mesure où l'amant est un ami du père, qui a l'âge de celui-ci.

<sup>181</sup> À noter que le fils porte le prénom du premier amant suicidaire de Fanny ; il prolonge donc le mort comme Pierrot prolonge son père suicidaire Jacques de Todî.

<sup>182</sup> Or *Hécate* insiste sur l'extraordinaire beauté de Pierre Indemini.

p. 447), et que Catherine Crachat voit comme « mariées ensemble » (II p. 448) : leurs noms évoquent de nouveau des figures lunaires, car elles s'appellent Céline et Flore, noms que l'on peut lire comme Séléné et Flora<sup>183</sup>.

Le titre d'*Hécate* vient donc expliciter une thématique lunaire qui était déjà présente dans les deux premiers livres, mais qui n'est vraiment révélée au grand jour que dans le troisième. Dans *Hécate*, les noms et les traits de la déesse lunaire se disséminent sur tous les personnages féminins (Catherine, Fanny, les jumelles Céline et Flore), chacun de ces personnages exprimant un ou quelques-uns de ses aspects, dans une évocation diffractée. Essayons donc de lister ces aspects. Le rapport amoureux auquel préside la déesse lunaire est malheureux et languissant. Il présente (pensons au couple des jumelles) un caractère spéculaire et fusionnel (qui fait penser à l'ordre Imaginaire lacanien) et se situe en-deçà de la différence sexuelle. Il est incestueux (œdipien et pré-œdipien), calqué sur le rapport du fils à la mère, et maintient l'amant dans une position d'enfant vagissant : adorable certes, mais endormi comme Endymion (il y a jeu de mots sur la syllabe « dor »<sup>184</sup>), suspendu dans les limbes d'une existence inauthentique. Si l'amante prend des traits maternels, elle n'est pas perçue comme une mère accomplie, mais comme une femme enceinte jalouse de son trésor. Enfin, le rapport amoureux enferme les deux amants dans une situation où ils sont prisonniers et geôliers l'un de l'autre ; par un autre jeu de mots, cette situation d'enfermement prend par ailleurs le caractère d'un enfer (voir l'épigramme de *Paulina 1880* : « L'amour est dur et inflexible comme l'enfer », II p. 3). Tout ce qui précède peut être résumé en un mot : c'est celui de « souffrance », au double sens d'une situation pénible et d'un inaccomplissement.

La figure de Séléné mérite qu'on s'y attarde (remarquons que son nom est phonétiquement apparenté à celui d'Hélène, dont Séléné constitue pourtant l'antipode). Il peut être révélateur d'opposer la façon dont elle traita Endymion au comportement de la Petite Sirène dans le conte bien connu d'Andersen<sup>185</sup>. Ne pouvant attirer Endymion vers elle, parmi les immortels, Séléné lui donna une fausse immortalité qui consiste en l'arrêt de la vie, en la négation de sa mortalité : elle lui refuse donc l'accès à sa vérité humaine mortelle. Tout autre est le comportement de la Petite Sirène d'Andersen qui, loin de priver son amant de son

<sup>183</sup> Flora est la déesse des fleurs et du printemps ; elle est donc souvent associée à la naissance. Or les déesses lunaires président également aux enfantements. On peut également supposer un lien entre Flora, déesse des fleurs, et Diane, déesse de la nature. Kerényi note que « d'après une source, la déesse protectrice de Rome (qu'on gardait secrète) était Luna, et le nom secret de la ville était Flora, - un des noms par lesquels on désignait la même grande déesse, qui est aussi bien à rattacher à la lune, qu'à la terre et au monde souterrain » (C.G. Jung et K. Kerényi, *op. cit.*, p. 35-36).

<sup>184</sup> Ce jeu de mots implique également l'or : Pierre Indemini, par exemple, a les cheveux dorés.

<sup>185</sup> Hans Christian Andersen, « La petite Sirène », *Contes d'Andersen*, trad. par David Soldi, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1876, p. 249-283, [http://fr.wikisource.org/wiki/La\\_Petite\\_Sir%C3%A8ne\\_%28Andersen-Soldi%29](http://fr.wikisource.org/wiki/La_Petite_Sir%C3%A8ne_%28Andersen-Soldi%29), consulté le 2 avril 2014.

humanité, endosse cette humanité elle-même, l'aime assez pour lui sacrifier sa propre immortalité ; ensuite, pour qu'il ait une vie indépendante d'elle et puisse en épouser une autre, elle accepte de mourir abandonnée. On peut y reconnaître l'amour du Dieu des chrétiens lorsqu'il descend vers les hommes dans son Fils, et renonce, dans la mort de celui-ci, à son statut tout-puissant. Mais on se souvient également d'Ariane, lorsqu'elle vient relayer la figure de la déesse Hécate pour répondre au désir de l'amant de s'unir à un être humain.

Sous le signe de Séléné, le rapport amoureux est également mis sous le signe du pouvoir d'enchantement magique de l'image. Tant dans la figure d'Endymion, que la Lune endormit afin de jouir éternellement de sa beauté, que dans le nom de Pierre, qui suggère la pétrification, ce pouvoir d'enchantement consiste en une suspension sur place, en un arrêt du temps et en une négation du devenir et de la mort (que l'on trouve explicités chez Fanny Felicitas<sup>186</sup>) – : l'amant lunaire est bloqué, statufié, dans la fascination devant une image enchanteresse, et inversement, la Lune elle-même est à son tour suspendue dans la contemplation de la beauté du berger endormi. On constate d'emblée un certain rapport, d'ailleurs attesté par Kerényi dans son étude de la « jeune fille divine », avec le pouvoir « médusant », pétrifiant, de la Gorgone, qui elle aussi fige sur place, mais dans l'horreur plutôt que dans l'émerveillement. Jouve explicitera cette figure de Séléné-Méduse dans le personnage d'Hélène<sup>187</sup>. Selon Charlene Spretnak, Hécate aussi pouvait se manifester, lors de ses apparitions, avec un nid de serpents dans la chevelure<sup>188</sup>. Dans Hécate, cependant, l'image fascinante commence à se dissoudre (cf. sa description dans *Vagadu*), et une perspective de délivrance est ouverte pour les deux amants.

Ce que le mythe de Gorgone occulte, et que celui de Séléné permet de saisir, c'est que l'action médusante s'exerce de façon mutuelle, et que Séléné n'est pas moins clouée sur place que le bel Endymion : les amants s'emprisonnent mutuellement. Lors de sa première visite au château des Sannis, Léonide aura précisément la « vision » de l'emprisonnement d'Hélène : « Et tandis qu'elle versait le thé j'avais la vision d'Hélène de Sannis : c'était la prisonnière d'une beauté morte, et moi je venais la délivrer » (*DAP* II p. 978). Le protagoniste masculin n'est plus ici l'objet passif d'un acte de parturition qui lui donnera la vie : il est le sujet actif d'une délivrance qui est à la fois celle de sa partenaire et la sienne propre. Cette délivrance,

<sup>186</sup> Fanny s'irrite de la peur que la mort inspire à Pierre Indemini et voudrait endormir ses préoccupations : « Est-ce que la jeunesse doit penser à la mort ? Jamais. La jeunesse c'est l'être qui nie le changement. L'idée de la jeunesse est absolue. Pour ne pas mourir il faut seulement demeurer dans l'idée de la jeunesse accomplie. L'instant est éternel, l'instant ! et si tu t'opposes au progrès, au devenir et au vieillissement, tu restes dans la jeunesse, c'est-à-dire dans l'être. Voilà ce que je dis à Pierre Indemini, mais il ne me croit pas quand je lui parle (c'est un Français) » (*H* II p. 531-532).

<sup>187</sup> Voir la communication déjà mentionnée de Dorothée Catoen-Cooche.

<sup>188</sup> « *a nest of snakes withered in her hair* » (Charlene Spretnak, *op. cit.*, p. 77).

que le jeune homme conçoit ici encore sur le mode héroïque, consistera essentiellement à permettre à la bien-aimée de « partir », à ne pas la retenir sur place, à consentir à la perdre sans espoir de retour : il devra avoir le courage de relâcher l'être tout-puissant dont toute sa survie dépend, et lui permettre de s'humaniser, de devenir une mortelle et d'achever son destin en mourant effectivement. C'est cette figure évanescence que l'on peut déjà reconnaître dans Hécate, déesse de la lune expirante qui quitte le firmament pour rejoindre le royaume des Morts ; c'est à elle que Pierre Indemini demande à Catherine de ressembler ; mais si la délivrance des deux partenaires d'*Hécate* demeure incertaine, c'est peut-être que celui qu'*En Miroir* appelle « le faible Indemini » (*EM* II p. 1091) manque encore de la force combative et agressive qui caractérisera Léonide, et qui se traduira en une force meurtrière « désintéressée » symétrique à celle d'Hécate<sup>189</sup>. Dans les limites de cet exposé, il m'est impossible de développer cet aspect.

On soulignera enfin que le nom de Pierre (préfiguré par Pierrot) est celui de Jouve lui-même, ou plus précisément : celui que Jouve porte dans la vie quotidienne, dans ses rapports avec ses proches, et qui désigne l'*homo biographicus* en dehors de sa fonction d'écrivain. Pour l'écriture, le nom de Pierre est en effet majoré et dépassé par celui de Jean, de sorte que l'on pourrait dire que Pierre correspond à un en-deçà de l'écrivain, ou à sa forme seulement inchoative et partielle. Nous retrouvons ici l'état de souffrance évoqué plus haut, mais il se précise à présent comme une suspension à mi-chemin entre la vocation littéraire et son accomplissement. À cet égard, il est intéressant de constater que Pierre Indemini écrit des « lettres » dont le texte cite quelques spécimens, mais prétend seulement écrire « des poésies » (*H* II p. 570), sans que la preuve nous en soit fournie ; et de même, les protagonistes masculins des romans précédents ont la réputation d'écrire (*Paulina 1880*) ou sont dits le faire (Luc Pascal dans *Le Monde désert*), mais aucun texte effectif ne vient attester leur activité scripturale. À l'opposé de ces écrivains en souffrance entre la fiction et la réalité, Léonide est un écrivain accompli dont le lecteur peut juger sur pièce : il est en effet l'auteur du récit de *Dans les années profondes* que nous tenons en main.

Synthétisons : le premier ensemble romanesque de Jouve est composé de trois « livres », dont le dernier, *Aventure de Catherine Crachat*, fournit, à travers la déesse Hécate, une figure qui rend compte, rétrospectivement, de la situation amoureuse et de l'intrigue meurtrière de chacun des trois romans ; Hécate représente cette situation et cette intrigue de

<sup>189</sup> Le « Je ne chasse pas et je tue » d'Hécate pourrait s'appliquer aussi à Léonide, lorsqu'il provoque la mort d'Hélène lors d'un coït, d'autant plus que son rival, le mari d'Hélène, est un chasseur qui considère sa femme comme « son bien » (*DAP* II p. 999).

façon condensée et en les rattachant au mythe ; le comportement des personnages ne s'explique donc pas par des motifs psychologiques, mais se donne à comprendre comme la répétition d'une série d'attitudes et de gestes sacrés qui réactualisent la divinité et la (les) scène(s) originaires qui lui sont rapportées.

Le second ensemble romanesque, constitué par le triptyque *La Scène capitale*, s'offre comme un miroir du premier. Également tripartite, il aboutit à son tour à une figure mythique, que l'on peut considérer comme la reprise et l'aboutissement d'Hécate : cette figure est Hélène, l'héroïne du dernier récit romanesque, *Dans les années profondes*. Pour comprendre le sens qu'y revêt Hécate, il me semble indispensable de parcourir rapidement le contenu du livre composite qu'est *La Scène capitale*. La première partie de ce triptyque s'intitule *Histoires sanglantes* et est constituée par un recueil de récits oniriques très divers ; or « sanglantes », précise Jouve dans une note ultérieurement retranchée, ces histoires le sont « du sang de la naissance » (*Textes retranchés*, I p. 1296). On retrouvera cette naissance dans les deuxième et troisième parties, qui consistent en deux récits plus longs, respectivement intitulés *La Victime* et *Dans les années profondes*. Dans *La Victime*, récit violent emprunté aux *Histoires du diable* de Luther, un couple transgresse l'interdiction de s'unir, et la femme tombe raide morte. Un sorcier, complice et double de l'amant, lui rend une apparence de vie ; mais elle a changé d'aspect : elle est devenue la femme à l'œil noir qui, depuis quelque temps, hante ses rêves, et qui s'appelle Gravidia – « femme enceinte » en latin. Chose significative : cette femme est associée à la lune et, *via* des allusions au Sphinx et à la peste, à l'histoire d'Œdipe, soit à l'inceste maternel. Le sorcier, quant à lui, s'appelle Simonin, diminutif de Simon ; or Simon est le prénom de l'apôtre Pierre avant que le Christ ne l'appelât à devenir le fondateur de son Église. Simonin est donc un en-deçà de Pierre : on peut le voir comme un avatar du Pierrot lunaire et du Pierre-Endymion des premiers romans, de même que la Gravidia lunatique se laisse considérer comme une nouvelle incarnation d'Hécate-Séléné. Mais le récit ne s'arrête pas à la mise en place de la déesse lunaire : il raconte au contraire la décomposition de la *Gestalt* de la « fausse morte – fausse vivante » (*EM* II p. 1095) sous l'effet de la parole sacrée. Des théologiens sont en effet appelés à l'aide, qui, en prononçant sur le spectre une formule d'exorcisme, provoquent son anéantissement. Gravidia est décomposée, et les deux jeunes coupables sont sortis de leur cachette pour être conduits à leur mort : on peut y voir la figure d'une naissance particulièrement sanglante.

*Dans les années profondes* raconte les amours entre un adolescent (Léonide) et une femme (Hélène) qui a le double de son âge : « elle pourrait », comme on dit, « être sa mère ». Au bout d'un long processus de maturation, Hélène, qui souffre de ne pas avoir eu

d'enfants<sup>190</sup>, « devient » effectivement la mère de Léonide, en le mettant symboliquement au monde. Elle sera, lors d'un premier coït, son initiatrice sexuelle, celle qui fera de lui « un homme » (en quoi s'installe la différence sexuelle qui, dans le rapport amoureux lunaire, demeurait suspendue<sup>191</sup>) ; mais lorsque, dans le désir de se donner plus entièrement, elle mourra dans un deuxième coït, elle sera plus profondément celle qui fait de lui un être humain, c'est-à-dire, entre autres, un homme qui a séjourné dans la mère et a accompli sa naissance sanglante hors d'elle ; un être dont la naissance est liée à une faute, et a impliqué la perte de l'objet primordial et l'expulsion hors du paradis. Après la mort d'Hélène, Léonide s'évanouit : mort symbolique, dont il se relève ; or il se relève un autre homme, car reconnaissant la mort de son amante comme un sacrifice et un don, il renaît fils du Père symbolique<sup>192</sup> : en Hélène, Léonide a refait sa naissance en mourant à l'ancien Adam coupable, pour naître à l'ordre de la Grâce.

On le voit : le triptyque intitulé *La Scène capitale* ne cesse de représenter des scènes de naissance, dans laquelle la femme, de plus en plus clairement, n'advient en tant que mère que dans la mesure où elle se retire et s'efface. Elle donne encore la mort, mais c'est pour faire naître son amant à sa condition humaine ; et elle assume surtout la mort elle-même, afin de le libérer de son emprise et de lui donner une ek-sistence plénière. Ce geste meurtrier, comme ce geste d'effacement, se trouvaient déjà préfigurés dans la figure d'Hécate ; mais ce n'est qu'ici qu'ils trouvent leur véritable sens.

Le nom d'Hélène, comme je l'ai déjà dit, présente le même incipit que celui d'Hécate ; comme lui d'ailleurs, il renvoie aussi à l'antiquité grecque, à « la femme belle entre toutes dans l'antiquité » (*EM* II p. 1096). Mais Hélène de Troie n'est pas une déesse ; c'est la fille de Zeus et d'une mortelle, épouse et amante de mortels. À cet égard, le nom de son jeune amant est également significatif : Léonide évoque Léonidas, le héros de la bataille des Thermopyles. C'est dire que ce nom renvoie, lui aussi, à l'antiquité grecque, mais à un héros entièrement humain auquel les récits historiques, remémorant son courage et son sacrifice, ont pu conférer un certain statut idéalisé qui est de la nature du mythe, mais qui ne relève pas de la

<sup>190</sup> En cela elle est un avatar de Catherine Crachat qui, dans *Vagadu*, souffre également de sa stérilité.

<sup>191</sup> Cf. *supra*. On peut en voir une illustration dans les sœurs jumelles que Catherine voyait comme « mariées ensemble » : le rapport entre homme et femme ne se différencie pas du rapport entre deux femmes. On comprend dès lors que Fanny Felicitas soit indifférente au sexe de ses amants, et que Catherine Crachat, entre Pierre Indemini et Fanny, se demande qui elle aime (« c'est à se demander qui j'aime », *H* II p. 534).

<sup>192</sup> Il est impossible d'expliquer ici le rapport au Père symbolique qui s'installe après la mort d'Hélène. Ce rapport a fait l'objet d'une conférence que j'ai faite au colloque « Pierre Jean Jouve : vivre et mourir dans l'entre-deux » (Arras, 15-16 mars 2012), dont les actes sont à paraître.

mythologie<sup>193</sup>. Dans le deuxième ensemble romanesque de Jouve, les références à l'antiquité grecque ont changé de figure, et, en particulier, sont descendues dans l'humanité.

L'allusion à Hélène de Troie n'est d'ailleurs qu'une des multiples références possibles du prénom d'Hélène, qui pourrait renvoyer également à la très humaine et mortelle dédicataire des *Sonnets pour Hélène* de Pierre de Ronsard (1578). Cela paraît d'autant plus probable que le prénom de Ronsard, non seulement prolonge celui des Pierrot lunaires du premier ensemble romanesque, mais est en plus celui de Jouve lui-même. Si l'aboutissement d'Hécate est Hélène, l'aboutissement de l'amant des premiers romans s'avère donc être la figure de l'écrivain : au bout de sa trajectoire initiatique, Léonide, on l'a vu, passe effectivement sous nos yeux à l'écriture du récit que nous tenons en main.

Or en faisant de Léonide l'avatar des Simonin, des Pierrot et des Pierre qui portent son propre nom à lui, Jouve ne suggère-t-il pas que ce récit représente sa propre naissance à l'écriture ? Il faut à cet égard ajouter une dernière circonstance. Nous avons vu que les trois premiers « livres de roman » sont reliés entre eux par le procédé « balzacien » du personnage récurrent, alors que le dernier livre, *La Scène capitale*, y renonce. Or son dernier personnage à lui, la maternelle Hélène qui meurt dans ses pages finales, réapparaît, quant à elle, dans la poésie de Jouve, pour y devenir ce que Béatrice fut pour Dante, ou Laure pour Pétrarque<sup>194</sup> : la source inépuisable d'une poésie qui ne se lassera pas de chanter et de célébrer son Nom. Il faut pourtant le souligner : contrairement à celui des personnages dans les trois premiers romans, le resurgissement d'Hélène n'est pas celui d'un personnage romanesque versé dans une nouvelle péripétie et dont le destin, inaccompli, fait pour ainsi dire un nouveau tour de roue : c'est la réapparition d'un nom dans des litanies amoureuses qui, l'épelant, l'anagrammant, le développent inlassablement sans jamais épuiser ses capacités d'engendrer de nouveaux poèmes. Dans le roman, Hélène a été déclarée morte, et la poésie n'est pas le lieu où elle est ramenée à la vie ; c'est au contraire parce qu'elle est morte (« parce que tu es *si* morte », dit un poème<sup>195</sup>), qu'elle peut être chantée dans la poésie ; c'est en tant que morte qu'elle inspire, en le relançant sans cesse, le chant du poète, qui ne cesse de s'émerveiller de ce que cette mort a pu lui prodiguer.

En un sens, toute la poésie de Jouve se laisse concevoir comme un chant de reconnaissance à une Morte à laquelle sa dernière fiction romanesque a donné une forme, un

<sup>193</sup> D'après le CNRTL, « mythique » a deux sens : « 1. Qui appartient au mythe, qui s'y rapporte. [...] 2. Qui est de la nature du mythe ; qui en a les caractères ; qui est imaginaire, irréel et plus ou moins idéalisé » (<http://www.cnrtl.fr/definition/mythique> consulté le 2 avril 2014).

<sup>194</sup> À cette différence près que Béatrice et Laure ont existé réellement, alors que l'Hélène de Jouve est radicalement fictive.

<sup>195</sup> « Hélène », dans le recueil *Matière céleste* (I p. 282).

nom, une histoire, et pour tout dire : une représentation « mythique ». Jouve lui-même confère en effet à son dernier récit le statut d'un mythe personnel : la femme maternelle qu'il a imaginée dans le personnage d'Hélène est l'expression du « mythe » qu'il portait en lui à son insu (*EM* II p. 1100), et dont l'écriture romanesque lui a permis de prendre conscience.

L'analyse qui précède a montré qu'Hécate, figure empruntée à la mythologie existante, lui a proposé une première représentation de son « mythe intérieur de la femme » (*EM* II p. 1102), celle d'une mort donneuse de vie ; mais en plus d'être une représentation empruntée à un discours existant, alors qu'Hélène constitue le mythe personnel de l'auteur, c'est une représentation encore inaccomplie et obscure, dont Hélène constitue la version entièrement révélée. Hécate se laisse considérer comme une Hélène promise, mais encore « en souffrance » : elle est son double « maudit » et « noir »<sup>196</sup>. Inversement, Hélène apparaît comme la face « lumineuse » et éclatante d'Hécate, comme une Hécate « aboutie », « rachetée » et enfin révélée dans sa vérité.

*Machteld Castelein*

*KULeuven – Campus Bruxelles*

---

<sup>196</sup> Elle se prolongerait donc dans la « femme noire » qui, dans le récit *Dans les années profondes*, est le double onirique d'Hélène, et qui, à la fin du récit, prend les traits de l'Aimée du *Cantique des Cantiques*, *nigra sed formosa*.

## **De Méduse à Hélène : émergence d'une figure structurante de *Dans les années profondes* de Pierre Jean Jouve**

Les journées d'études servent à approfondir une pensée, à mettre à jour des « effets miroir » entre différentes œuvres littéraires, mais aussi à faire découvrir des auteurs peu connus car finalement abordés rarement dans les milieux universitaires. C'est précisément le cas de Pierre Jean Jouve, ce romancier poète du XX<sup>e</sup> siècle, qui a laissé des textes très riches, tellement intenses qu'ils peuvent être lus et relus sans que n'en ressorte jamais la même impression. Il en résulte le sentiment d'une source inépuisable et la possibilité d'une découverte perpétuelle, sans cesse renouvelée, selon la perspective d'étude adoptée.

C'est dans cette optique que la thématique « réception de l'Antiquité » m'a permis de redécouvrir un texte que je connais pourtant presque par cœur, mais que j'avais jusqu'à présent abordé uniquement sous l'angle de son rapport avec la Bible. La récurrence des thèmes mythologiques s'y avère évidente, mais je n'avais pas encore eu la possibilité de m'y attarder. À titre d'exemple, les figures de Pandore, Psyché, Orphée ou encore Isis<sup>197</sup> semblent avoir inspiré plusieurs textes poétiques et/ou romanesques. De même, les titres révélateurs du diptyque *Aventure de Catherine Crachat (Hécate et Vagadu)*, ne laissent aucun doute sur l'influence de la mythologie dans l'acte d'écriture. Or, une figure, aussi précise que fondamentale, structure de façon assez éclairante le dernier texte romanesque de Jouve : il s'agit de Méduse, cet effrayant monstre féminin qui fut décapité par Persée, révélant ainsi tout l'héroïsme de ce dernier. La Gorgone, qu'elle soit présentée seule ou en compagnie de ses deux sœurs, a inspiré de nombreux auteurs : parce qu'elle représente un paradigme, celui d'une « perfection dérobée »<sup>198</sup> (pour reprendre les mots de Starobinski dans *L'Œil vivant*), elle a souvent été utilisée pour exprimer l'horreur et la laideur indicibles. Ainsi la retrouve-t-on à chaque époque sous la plume des plus grands écrivains modernes, d'Agrippa d'Aubigné à Michel Leiris, de Du Bellay à Mallarmé et Verlaine. La plupart du temps, cependant, elle n'est envisagée que dans un contexte métaphorique : peu de textes la mettent réellement en scène ou relatent directement son histoire. Pierre Jean Jouve ne fait pas exception sur ce point : il ne s'agit pas, pour lui, de réécrire le mythe. Cependant, la figure méduséenne offre une possibilité de lecture intéressante pour qui cherche à comprendre *Dans les années*

<sup>197</sup> Nous renvoyons sur ce point à l'article « D'Isis à Hécate et Vagadu : des résonances d'une déesse à la résurgence d'un thème », paru dans la revue numérique *noduscienti.net*, le 17 octobre 2013 (<http://noduscienti.net/publication4.php>).

<sup>198</sup> Jean Starobinski, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, « Tel », 1961, p. 10.

*profondes*, l'ultime ouvrage romanesque de l'écrivain. Ce dernier relate l'histoire de Léonide, jeune garçon de 16 ans, qui tombe amoureux d'une femme bien plus âgée, avec qui il va connaître sa première expérience sexuelle. Il ressortira grandi de cette aventure sur plusieurs plans. Cependant (et bien que nous voudrions tenter de le faire), résumer un roman jouvien est presque voué d'avance à l'échec car nous avons tendance à ne nous en tenir qu'à l'histoire, c'est à dire à la *fabula*, quand tout l'intérêt du texte est contenu dans l'expression, l'utilisation d'un langage que nous pourrions qualifier de poétique. C'est pourquoi les citations de plusieurs passages permettront d'expliquer dans quelle mesure les Gorgones en général, et Méduse en particulier, peuvent venir éclairer la lecture et donner des clés pour sa compréhension. Nous pourrons aussi opérer un parallèle entre le monstre mythologique et l'héroïne jouvienne, mais également entre Persée et Léonide, qui possèdent de nombreux points communs sur un plan spécifiquement narratif. Nous essaierons ainsi de comprendre pourquoi le mythe de Méduse et le roman jouvien apparaissent comme deux récits initiatiques que nous pouvons mettre en « miroir », pour reprendre un terme cher à Jouve.

### **La genèse d'Hélène**

Avant toute chose, il semble important de faire découvrir aux lecteurs l'homme Pierre Jean Jouve, avant l'écrivain. Cet auteur est né en 1887 à Arras, « cette vieille ville espagnole »<sup>199</sup>, dans laquelle il connaît une enfance malheureuse, aux côtés d'un père autoritaire et peu aimant, et d'une mère effacée. Il fait de nombreux séjours à l'hôpital et développe une agoraphobie très pesante durant son adolescence. La dépression, omniprésente, fait de ce jeune garçon un être taciturne et fermé au monde. Seule lumière dans cette obscure période : l'ouverture à la musique (grâce à sa mère pianiste) et la découverte du « démon artiste »<sup>200</sup>. Jouve, alors, imite, mais ne crée pas encore, malgré une réelle attirance pour l'art. Les choses changent lorsqu'il découvre les grands poètes que sont Rimbaud, Mallarmé et surtout Baudelaire. « Il est certain qu'alors un voile se déchira. La Poésie m'apparut, la Poésie fut visible, quand jusque-là seule la Musique était visible. Un changement de proportion dans les choses. Une signification neuve des choses »<sup>201</sup>. Cette révélation l'amène à créer, en 1907, la revue des *Bandeaux d'Or*, dont ne paraîtront que quelques numéros. En 1910, il se marie avec Andrée Charpentier, une jeune professeur d'histoire de Montreuil-sur-mer, et part vivre à Poitiers. L'homme entretient de nombreuses amitiés (dont celle avec Romain Rolland, qui le marquera beaucoup, mais aussi avec Jules Romain et Stefan Zweig). À cette époque, Pierre

<sup>199</sup> Pierre Jean Jouve, *En miroir, journal sans date*, Paris, Mercure de France, 1987 [1960], p. 1061.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 1061-1062.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 1063.

Jean Jouve semble se chercher sur un plan littéraire : aussi tente-t-il de se rallier à différents courants de pensée, comme celui de l'unanimisme ou des écrivains de l'Abbaye, mais en vain. Cette quête de soi-même en tant qu'artiste, mais aussi en tant qu'homme, prend un tournant considérable en 1921, lorsque l'écrivain rencontre Blanche Reverchon chez Stefan Zweig. Cette psychanalyste d'obédience freudienne engendre une crise sans précédent, qui pousse Jouve à renier totalement tout ce qui l'entoure. La rupture est totale, profonde, et touche tous les domaines. L'auteur rompt avec sa famille, divorce d'Andrée, abandonne son fils et se remarie en 1925 avec celle qui est désormais perçue comme sa muse. Il se donne pour mission d'atteindre « les hauteurs du langage »<sup>202</sup> et écrit, désormais, non plus pour un potentiel lecteur, mais bien afin de poursuivre une quête artistique, plus précisément poétique, autant que spirituelle et, surtout, personnelle. L'œuvre antérieure est rejetée, pour être mieux renouvelée dans un geste créateur original, qui devient véritablement une ligne de conduite jusqu'à la mort de l'artiste, en 1976. Cette recherche engendre différentes productions qui sont autant de tentatives, parmi lesquelles les romans, écrits de 1925 à 1935, au nombre de 5. Or, c'est précisément cette période de la carrière jouvienne qui nous intéressera ici, et plus spécifiquement encore son dernier roman, *Dans les années profondes*.

Lorsque Jouve, arrive, en 1925, à l'écriture romanesque, il souhaite avant tout se concentrer sur le personnage, il veut « les moyens et les fins du roman, dont la tension ne se produit pas entre des systèmes d'images, mais entre des réalités et caractères de personnages »<sup>203</sup>. L'écriture romanesque semble alors répondre à un besoin, celui de créer le « personnage symbole » dans lequel se mêlent réalité et fiction, « pour atteindre *au plus vrai* » écrit-il dans *En miroir*<sup>204</sup>. C'est pourquoi les figures joviennes empruntent beaucoup aux souvenirs de l'auteur, à l'image d'Hélène, sa dernière héroïne, qui condense, selon les propos même de l'artiste, trois figures très importantes pour l'écrivain, plus précisément trois femmes rencontrées à différents moments de sa vie<sup>205</sup>. La Capitaine H, tout d'abord, cette épouse de militaire à la chevelure impressionnante, qui a fait connaître à Jouve ses premiers émois amoureux alors qu'il n'avait que 16 ans. Lisbé, ensuite, une jeune fille rencontrée en 1909 à Paris et qui, rapidement, est renvoyée en province. 24 ans plus tard, pourtant, au détour d'une rue, Pierre Jean Jouve rencontre de nouveau Lisbé et la reconnaît immédiatement : elle est, elle aussi, devenue femme de militaire. La passion reprend, déchirant ainsi l'homme qui se trouve alors tiraillé entre deux amours. Hélène, nous le verrons, emprunte de nombreux traits

<sup>202</sup> L'expression est de Jouve lui-même (*ibid.*, p. 1055).

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 1085.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 1085. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>205</sup> « Elle fut composée avec trois figures de femmes éloignées l'une de l'autre » (*ibid.*, p. 1096).

à Lisbé. Or, détail troublant : la jeune femme meurt juste après avoir reçu *La Scène capitale*, ouvrage dans lequel est inclus *Dans les années profondes* et à la fin duquel meurt Hélène. L'association d'idées se fait rapidement et Jouve portera toute sa vie cette culpabilité, celle d'avoir tué symboliquement Lisbé à travers l'écriture, comme si celle-ci avait le pouvoir d'engendrer la mort réelle. Enfin, la troisième figure qui nous intéresse ici est Yannick, une prostituée que l'écrivain a aimée et aidée alors qu'il était marié à Blanche.

La présence du 3 dans la composition du personnage d'Hélène nous semble particulièrement importante : en effet, ce chiffre se retrouve souvent et structure la plupart du temps le lien entre les différents protagonistes joviens. Or, il est intéressant de constater que ce chiffre 3 s'illustre, dans *Dans les années profondes*, dans une relation sororale qui n'est pas sans rappeler celle qui liait les Gorgones.

Avant de nous pencher sur l'étude de l'œuvre, cependant, il est nécessaire d'en expliquer les grandes lignes, afin de rendre les propos accessibles à tous. Cet ultime roman de Pierre Jean Jouve, d'abord paru seul, fut rapidement inclus dans un recueil plus général qui porte le titre, révélateur, de *La Scène capitale*. Cet ouvrage s'ouvre sur une courte nouvelle, *La Fiancée*, qui est une reprise de *Wozzeck* d'Alban Berg, puis sur plusieurs récits très courts rassemblés sous le nom *Les Histoires sanglantes*, et, à première vue, peu accessibles, puisque pris dans le « tuf »<sup>206</sup> des rêves de l'auteur. Rappelons ici que Blanche Reverchon était une psychanalyste reconnue : elle a fait découvrir à son mari un domaine très peu exploré à l'époque et pour lequel Jouve se passionne. Ces *Histoires sanglantes* sont suivies de deux récits : *La Victime* et *Dans les années profondes*, dont le titre est emprunté à un vers baudelairien<sup>207</sup>. Le premier expose l'histoire de Waldemar, un jeune étudiant fortement épris de la belle Dorothée. Avec l'aide de son acolyte Simonin, Waldemar parvient à approcher la jeune femme mais rompt la promesse faite à son ami : celle de ne pas la posséder charnellement. Les conséquences ne se font pas attendre : Dorothée entre dans un état de latence, entre la vie et la mort. Seules les invocations chrétiennes de différents docteurs parviennent à la faire sortir de cette inertie, pour mieux engendrer son décès effectif. Simonin et Waldemar, quant à eux, sont condamnés à la torture et à la mort.

Ce récit, qui n'est pas sans faire penser aux œuvres les plus célèbres du romantisme noir, met en place une atmosphère particulière, qui rompt totalement avec celle de *Dans les années profondes*. Dans ce dernier écrit romanesque, le lecteur découvre Léonide, un

<sup>206</sup> L'expression est de Jouve lui-même (*ibid.*, p. 1094).

<sup>207</sup> « À travers la noirceur de la nuit, il avait regardé derrière lui dans les années profondes » (*Fusées*, in *Journaux intimes* [1851], *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. II, p. 664). Ce vers trouve également son écho dans *Les Paradis artificiels*, « Il regarde avec un certain délice mélancolique à travers les années profondes » (in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 432).

adolescent de 16 ans, qui s'apprête à quitter les magnifiques montagnes italiennes lorsqu'il rencontre Hélène de Sannis, comtesse respectable et respectée, et épouse d'un officier de l'armée. Le jeune homme ne tarde pas à nourrir des sentiments amoureux à l'égard de cette femme d'âge mûr, sentiments rapidement découverts par Pauliet, le neveu des Sannis. Celui-ci, particulièrement attiré par les désirs luxurieux, pousse Léonide à se dévoiler, avant de rendre son dernier souffle. Cette mort rapproche encore le jeune homme et Hélène, et l'acte charnel est rapidement consumé. Mais, lors de leur seconde rencontre amoureuse, la comtesse meurt juste après l'union des corps. Léonide, d'abord effondré, comprend par la suite le sens de cette disparition : parce que sa bien-aimée n'est plus, il peut naître à lui-même et à l'art, et ainsi s'adonner pleinement à la vocation poétique dont Hélène a ouvert l'interminable source.

Comme nous l'avons auparavant signalé, résumer les récits jouviens relève presque d'une impossibilité : la force du texte n'est pas contenue dans l'intrigue, mais bien dans l'écriture elle-même. Rappelons ici que Pierre Jean Jouve ne souhaitait rien moins que de créer un roman « poétique », comme il l'a affirmé dans son *journal sans date*<sup>208</sup>. Or, il semble atteindre son objectif en partie en se nourrissant d'un fond culturel européen important, et plus spécifiquement des mythes. Le prénom même de l'héroïne n'est pas sans nous faire penser à la fille de Zeus et Lédà, qui était considérée comme la plus belle femme du monde. L'auteur, d'ailleurs, ne renie pas cet héritage, affirmant qu'« il est possible que soit présent comme un symbole le nom de la Femme belle entre toutes dans l'Antiquité »<sup>209</sup>. Bien que ce ne soit qu'une possibilité, cette idée semble particulièrement intéressante puisque la figure d'Hélène serait alors constituée de deux images parfaitement contradictoires, à l'opposé l'une de l'autre : Hélène incarnerait le mélange d'une *imago* de la beauté et de la figure la plus monstrueuse de la mythologie, à savoir la Gorgone. Il est d'ailleurs étonnant de constater que, en 1935, année de publication de *La Scène capitale*, paraît également *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, pièce dans laquelle l'aède troyen Demokos rapproche les deux figures dans une comparaison de la guerre (« Elle doit être lasse qu'on l'affuble de cheveux de Méduse, de lèvres de Gorgone : j'ai l'idée de comparer son visage au visage d'Hélène. Elle sera ravie de cette ressemblance »<sup>210</sup>).

L'omniprésence de Méduse, de façon sous-jacente à l'écriture, est indéniable : chez Jouve, rien ne peut être le fruit du hasard. Tout est travaillé, pensé, réfléchi, au point que ce perfectionnisme devenait agaçant et a valu à l'auteur de nombreux conflits, notamment avec son éditeur. Or, nombreux sont les éléments qui rapprochent Méduse et l'héroïne jouvienne, et

<sup>208</sup> *En miroir, journal sans date, op. cit.*, p. 1085.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 1096.

<sup>210</sup> Jean Giraudoux, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, Paris, Le Livre de poche, 1970, p. 99.

en premier lieu le fait que les Gorgones soient constituées de trois sœurs, dont deux sont plus effacées. Cet élément demeure une constante malgré la multiplicité des sources antiques, parmi lesquelles nous pouvons citer notamment la *Théogonie* d'Hésiode, la *Périégèse* de Pausanias ou encore la *Bibliothèque* d'Apollodore. Cette fratrie est le fruit des amours de Phorcys et Cêto, deux divinités marines primordiales, issues toutes deux de l'union de Gaïa, la Terre, et de Pontos, le Flot. Certains avancent l'idée selon laquelle le caractère incestueux de la relation entre Phorcys et Cêto expliquerait la monstruosité de chacun des membres de leur progéniture. En effet, en plus des Gorgones, le couple a donné naissance à Échidna, une créature à tête de femme et au corps reptilien, à Ladon, le dragon des Hespérides, et enfin aux sœurs Grées, ces trois femmes nées vieilles et qui se partagent un œil et une dent. C'est précisément le chiffre 3 qui a engendré un amalgame, à certaines époques, entre les Grées et les Gorgones. C'est notamment le cas d'Eschyle (dont la trilogie, adaptation à la scène de la geste de Persée, a été perdue, ce qui est à percevoir comme un dommage considérable au vu de la rareté, même dans la littérature moderne, d'œuvres entièrement consacrées à ce mythe et à ces figures), des mythographes du Vatican, mais également du poète de la Pléiade Jean-Antoine de Baïf qui, dans un de ses poèmes intitulé l'« Hippocrène » présente Méduse en ces termes : « l'aînée des trois Gorgones, qui d'un œil commun se servirent/ Et qui jamais un Soleil ensemble en même temps ne virent »<sup>211</sup>. Les Gorgones et les Grées sont bien deux entités distinctes, qui n'ont d'ailleurs pas eu la même notoriété, les premières étant bien plus connues que les secondes. Plus précisément encore, l'une des Gorgones, surtout, a rencontré une postérité littéraire sans commune mesure avec celle de ses deux sœurs : Méduse est en effet une figure bien plus récurrente que Sténo et Euryalé. Celle que Pierre Grimal considère d'ailleurs comme « la Gorgone par excellence »<sup>212</sup> devient même représentative des deux autres, par le biais d'une réduction métonymique qui engendre de perpétuels allers-retours, dans les dictionnaires, entre Gorgone et Méduse. Le même effet se retrouve au sein du roman jouvien : nous y retrouvons une figure prépondérante, plus importante que les autres, derrière laquelle se dessinent deux personnages qui, la plupart du temps, semblent justifier leur présence par le simple fait qu'ils soient des projections de la première. C'était déjà le cas dans *Vagadu* : l'héroïne, Catherine, est entourée de plusieurs personnages parmi lesquels Noémie et la petite X. Celles-ci apparaissent clairement comme un dédoublement, à différents âges, de la figure principale, qui demeure plus présente sur un plan narratif. Dans *Dans les années profondes*, le lien entre les sœurs n'est pas affirmé, mais à plusieurs reprises suggéré. Lors des

<sup>211</sup> *Second livre des poèmes*, in *Œuvres complètes*, éd. Jean Vignes, Paris, Honoré Champion, 2002, t. 1, p. 161.

<sup>212</sup> *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, « Grands dictionnaires », 1999, p. 302.

premières rencontres, Hélène annonce à son futur amant : « Je vous ferai connaître ma sœur [...]. Elle est bien plus jeune que moi. C'est une fille que l'on trouve belle, et elle est aussi bonne. Elle a une très belle chevelure, dans le ton de la mienne, mais mieux ! Vous la verrez »<sup>213</sup>. Et Léonide de conclure : « La sœur était : elle », soulignant ici un rapport identitaire intéressant. La troisième entité de ce trio est incarnée par Pauliet, le cousin par alliance de Mme de Sannis : ce jeune homme est décrit comme ayant de nombreux traits féminins, au point que le lecteur en oublie parfois sa véritable nature. Celui qui se désigne comme « un ancien Grec aimant tous les sexes »<sup>214</sup>, à la « peau de femme » et aux « jolies cheveux ondulés naturellement »<sup>215</sup> porte en lui « le plaisir mélangé à la mort »<sup>216</sup> et, en cela, apparaît clairement comme un double d'Hélène. Angèle, comme Pauliet (dont nous aurons remarqué la résonance féminine du prénom, notamment grâce au suffixe -et), représentent des miroirs, pour reprendre un terme cher à Jouve, de l'héroïne principale. Comme pour Sthéno et Euryalé, leur présence est plutôt effacée, voire inexistante en ce qui concerne Angèle, qui n'est que mentionnée. Pourquoi, dès lors, faire référence à elle ? Peut-être justement pour affirmer la présence d'une fratrie mimétique de celle des Gorgones, d'autant plus que le point commun qui associe les trois personnages n'est autre que la chevelure. En effet, très peu de détails sont donnés sur Angèle et Pauliet : pourtant, le narrateur insiste sur la beauté de leurs cheveux. Il nous semble percevoir là un indice pouvant guider le lecteur vers la figure qui structure, de façon sous-jacente, le récit : celle de Méduse.

### **Des atouts méduséens**

Évidemment, la première image qui nous vient à l'esprit quand nous pensons à la figure mythologique dont il est ici question est une chevelure tortueuse et mouvante, composée de serpents et de vipères et brillamment immortalisée par le Caravage en 1597. Cette spécificité, qui constitue une autre constante du personnage, est décrite en ces termes par Ovide dans *Les Métamorphoses* :

Méduse était une très belle jeune fille, notamment grâce à *l'éclat incomparable de sa chevelure*. Le dieu de la mer, Poséidon, s'était épris d'elle et l'avait connue – certains disent violée – dans un temple d'Athéna. Outragée par cette profanation, la déesse vierge changea *les beaux cheveux de Méduse en un nid de serpents affreux* et rendit son visage si épouvantable que nul ne pouvait plus regarder la belle sans être pétrifié d'horreur – d'autres pensent qu'Athéna se serait vengée de Méduse de cette façon pour punir la jeune fille qui avait commis la faute de se prétendre plus belle que la déesse. Dès lors, Méduse alla cacher son malheur et sa fureur dans l'antre obscur où vivaient ses deux sœurs,

<sup>213</sup> *Dans les années profondes*, in *Œuvres complètes II*, Paris, Mercure de France, p. 980.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 1008.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 1006.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 1016.

Sthéno et Euryalé, qui étaient immortelles.<sup>217</sup>

Ce passage nous apprend plusieurs choses intéressantes, sur lesquelles nous reviendrons. Retenons toutefois que la laideur et la monstruosité de Méduse seraient une punition, conséquence d'un acte charnel (consenti ou non d'ailleurs, la sentence est la même). Le personnage était cependant réputé, avant la punition d'Athéna, pour la beauté de ses cheveux. Or, la chevelure est précisément l'élément distinctif d'Hélène, sa caractéristique principale sur le plan physique, au point de n'être désignée que par cela à plusieurs reprises, dans un rapport métonymique et identitaire qui prend tout son sens si on le met en rapport avec la figure méduséenne. La découverte du personnage, et la description qui s'ensuit, est sur ce point significative puisque, comme dans le texte d'Ovide, les cheveux concentrent toute la beauté de la femme :

L'extraordinaire était ce qui surmontait son visage ; elle avait une masse, un édifice de cheveux ; une chevelure à la fois comme un nid de serpents et mousseuse ou rayonnante comme du soleil ; dont la couleur était entre le violet, le blond et le rouge éteint, par reflets, et dans l'ensemble d'un ton indéfinissable et chaud de cendre. Cette chevelure, [...] je ne la connaissais pas ; je ne l'avais jamais vue ; je ne pensais pas qu'elle pût exister.<sup>218</sup>

Le rapprochement avec « le nid de serpents » n'est pas anodin : cette précision confirme l'image que Pierre Jean Jouve souhaite faire naître dans l'esprit de son lecteur, comme un indice stipulant que la figure méduséenne reste sous-jacente à la composition du texte romanesque en général, du personnage d'Hélène en particulier. Cette idée est encore corroborée quelques pages plus loin par « la puissance terrible formée de cheveux emmêlés et fauves »<sup>219</sup>. L'écrivain semble d'autant plus inviter son lecteur à opérer un rapprochement qu'il compare Léonide à « un enfant blessé qui attend le regard de Gorgone »<sup>220</sup>. Le mystère de la Chevelure est bientôt révélé : elle contient la mort, plus précisément encore « le plaisir de la mort » (nous retrouvons là les termes employés au sujet de Pauliet), comme en témoigne ce passage qui pourrait autant décrire Méduse qu'Hélène :

Toujours plus belle, toujours plus mystérieuse, cette touffe, pleine de replis et de nuages, de reflets sanglants, de cavernes noires, dans laquelle mes regards se noyaient en éprouvant la volupté du plaisir de la mort. Tout dans la chevelure paraissait dérangé, en désordre : les mèches, les cheveux, les poils se contrariaient, se nouaient, se mariaient, se détruisaient. Ici, c'était un mariage de bêtes et là un mélange de fumées. Le lieu de la Chevelure était bien plus vaste que le pays de ces montagnes.<sup>221</sup>

Est mis à jour un autre point commun entre Méduse et Hélène : la chevelure des deux femmes est porteuse de mort. Il est ici nécessaire de faire une parenthèse pour expliquer que la mort, chez Jouve, est constamment associée à l'acte sexuel, cette « scène capitale » comme la

<sup>217</sup> *Métamorphoses*, IV, 790, Georges Lafaye trad., Paris, Les Belles Lettres, 1999 (8<sup>ème</sup> éd., revue et corrigée par J. Fabre), t. 1, p. 82. Nous soulignons.

<sup>218</sup> *Dans les années profondes*, op. cit., p. 964.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 973.

<sup>220</sup> *Ibid.*

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 974-975.

nomme l'écrivain. Cette idée est particulièrement visible dans le recueil qui contient précisément *Dans les années profondes*. Comme nous l'avons auparavant explicité, *La Fiancée* et *La Victime* mettent en scène deux jeunes femmes qui meurent après l'acte, que celui-ci soit effectif ou juste imaginé par le narrateur (c'est le cas dans la nouvelle qui reprend l'opéra de Berg). En cela, Marie (l'héroïne de *La Fiancée*) et Dorothee apparaissent clairement comme des doubles d'Hélène, qui mourra dans des circonstances similaires. Cette association du rapport charnel à la mort permet de mieux comprendre la portée symbolique des cheveux d'Hélène : ceux-ci sont « magnétique[s] et sexuel[s] »<sup>222</sup> selon les termes de Pierre Jean Jouve et, surtout, attirent pour mieux éliminer, comme le montre le passage suivant :

La forme, la nuance des torsades négligemment assemblées, entassées, tordues, tout ce que j'avais admiré et adoré jusqu'ici, ne venait que pour enrichir une autre chose, plus simple, et même ce ton violacé follement anormal n'était qu'un ingrédient. La vraie vertu était la puissance d'un aimant exercé par un organe. La vraie vertu consistait dans la présence magique de la Chevelure, qui agissait *comme un aimant* pour attirer vers des jouissances de l'âme, ou du corps, jamais soupçonnées, dont elle était le signe.<sup>223</sup>

Il n'est d'ailleurs pas anodin que, comme en ce qui concerne Méduse, la chevelure d'Hélène continue d'opérer ce pouvoir après la mort du personnage, comme si elle lui survivait (« la Chevelure rappelait un peu la vie, en rougeoyant sous l'éclat du cierge. Une odeur mystique, déjà, la rendait plus auguste »<sup>224</sup>).

Au lien sororal et à la chevelure s'ajoute un troisième élément, qui vient dès lors confirmer le rapprochement qui nous occupe depuis le début de cet article : il s'agit du regard, envisagé dans sa force pétrifiante. Sur ce point, de nouveau, Hélène rejoint son homologue antique, même si cela se dessine tout d'abord selon une logique inversée. Dès sa première apparition, elle est désignée à deux reprises (en cinq lignes, comme si Jouve voulait vraiment attirer notre attention sur ce point), comme « une beauté grecque, [...] de statue »<sup>225</sup>. Rapidement, pourtant, c'est Hélène elle-même qui va pétrifier les gens qu'elle rencontre. Ainsi Léonide commence-t-il par trembler, puis ses sens semblent lui échapper, enfin, il tombe dans une sorte d'étourdissement qui se mue en perte de connaissance totale lors de la seconde rencontre. Cette tétanisation s'élargit d'ailleurs à l'ensemble du paysage puisque « à ce moment-là, tout le tableau fut frappé d'un coup de tonnerre » et les éléments naturels, comme les personnages qui les habitent, se figent, à l'image de cette famille qui « semble

---

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 991.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 979. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 1046.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 964.

devenir un groupe de statues »<sup>226</sup>. Commence alors une sorte de jeu entre l'héroïne et le jeune homme, celui de « voir sans être vu », dont nous savons que c'est une des thématiques de l'histoire des Gorgones. Durant tout le récit, les regards se dérobent, se cherchent, se chassent, volontairement (les deux personnages jouent d'ailleurs à colin-maillard lors d'un après-midi ensoleillé), ou involontairement. La plupart du temps, c'est Léonide qui voit, mais qui n'est pas vu d'Hélène soit parce que des éléments font obstacle, soit parce que l'héroïne est présente physiquement mais pas mentalement, comme si elle s'était déjà retirée dans l'autre monde qui l'attend, celui de la mort. Il semble sur ce point significatif que le jeune homme, une fois la femme aimée morte (du moins le pense-t-il, mais il n'en a pas la certitude) utilise un miroir pour, cette fois, s'assurer de l'absence de vie de sa maîtresse. Dans l'histoire de Persée, le miroir est un adjuvant (pour reprendre le vocabulaire greimasien), qui permet de tuer la Gorgone sans la regarder. Dans le récit jouvien, c'est également un objet qui peut être mis au rang d'adjuvant, non pas pour provoquer la mort, mais pour la constater et ainsi amener le héros à se rendre à l'évidence.

Il résulte de cette étude le constat suivant : nombreux sont les éléments qui invitent à un rapprochement entre Hélène et Méduse, au moins en ce qui concerne la construction du personnage. Sur le plan physique, en tout cas, l'analogie ne fait aucun doute. Or, il semble dangereux de douter du caractère volontaire de ce mimétisme : encore une fois, le soin apporté à l'écriture et à l'élaboration des romans laisse peu de place au doute. Cette idée se confirme d'ailleurs avec le rôle narratif assigné aux deux protagonistes principaux, ainsi qu'avec le caractère initiatique attesté au récit.

### **Un parcours initiatique**

Appuyons-nous sur le texte d'Ovide afin de nous remémorer les aventures de Persée, ce héros grec fils de Danaé et de Zeus, dont l'histoire est inextricablement liée à celle de la Gorgone. Lors d'un banquet, Polydectès, roi de l'île de Sérifos, demande en cadeau des chevaux. Persée, qui veut surpasser tout le monde, lui promet la tête de Méduse. Le jeune homme va d'abord voir les Grées, auxquelles il vole l'œil unique, leur promettant de le leur rendre si ces dernières lui indiquent le chemin qui mène aux Nymphes, afin de récupérer les trois objets magiques qui l'aideront dans sa quête (des sandales ailées, la besace pour recueillir la tête et le casque d'invisibilité d'Hadès). Une fois ces objets en sa possession, Persée retourne voir les Grées, afin de leur rendre l'œil et de connaître la direction de l'antré de Méduse.

---

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 970.

Persée se rendit auprès des trois Gorgones, qu'il trouva endormies. Il se plaça au-dessus de Méduse et lui coupa la tête en fixant le reflet inoffensif du visage interdit dans le bronze de son bouclier. Du cou tranché jaillirent le cheval ailé Pégase et un homme à l'épée d'or, Chrysaor. Les jumeaux avaient été engendrés dans le sein de Méduse par Poséidon avant la punition infligée par Athéna. Il mit la tête sanglante dans la besace et s'envola rapidement, poursuivie par les deux autres Gorgones que tout le fracas de cette mort atroce et de ces naissances concomitantes avaient éveillées. Mais elles ne pouvaient le voir, à cause du casque d'invisibilité, et elles durent bientôt renoncer.<sup>227</sup>

Le déroulement des aventures de Persée ne laisse aucun doute sur la nature du texte : il s'agit bien d'un récit initiatique, dans lequel le jeune homme passe d'adolescent à adulte héroïque. Or, pour atteindre ce rang, il lui faut s'illustrer dans un fait marquant et courageux : la mort de la Méduse sera précisément l'action qui permettra l'élévation. Il est intéressant de constater que Léonide, notre personnage jouvien, va suivre un chemin similaire à celui de Persée et passer, lui aussi, d'un état à un autre, grâce à un cheminement initiatique mimétique de celui décrit par Ovide. Ainsi, avant d'aller affronter Méduse, Persée doit s'engouffrer dans une nature hostile, dans laquelle il marche longtemps avant d'atteindre son objectif, à savoir l'ancre des Gorgones, qui s'envisage comme un lieu coupé du monde et hors du temps. Il est troublant de voir combien le lieu, dans l'incipit de *Dans les années profondes*, ressemble à cette nature hostile que doit traverser Persée : Léonide relève notamment l'aspect mystérieux du paysage, dans lequel plusieurs régions sont étagées, enfermées, dans lequel la roche est omniprésente et où un massif porte même le nom, révélateur autant qu'annonciateur, de *Disgrazia*. La dimension labyrinthique du lieu, corroborée par le caractère vain du cheminement, est également soulignée : « le voyageur monte et descend et toujours il retrouve les mêmes alpes et sanctuaires »<sup>228</sup>. Significativement, et à l'image de Persée, Léonide souligne l'omniprésence de la pierre sur son chemin et, de façon latente, celle de la mort puisque le jeune homme se retrouve au milieu d'un cimetière, mais dans lequel il n'y a pas de tombe : nous l'aurons compris, Léonide (et par voie de conséquence, le lecteur qui l'accompagne dans ce périple) est en train de passer dans un autre monde, ou du moins se trouve-t-il à une frontière géographique autant que symbolique. Rien d'étonnant, dès lors, au fait que ce récit précède de très peu l'apparition de cette « créature extraordinaire » qu'est Hélène. Car, comme nous le rappelle Sylvain Détoç dans son ouvrage entièrement consacré à Méduse, l'ancre des Gorgones constitue une limite, la dernière étape avant l'entrée dans un autre monde<sup>229</sup>. Dans cette optique, Méduse incarne elle aussi cette limite, ontologique cette fois, celle-là même qui distingue dans la littérature grecque le domaine des morts du monde des vivants. Il semble d'ailleurs intéressant de constater que, dans cet ordre d'idée, la progression de Léonide vers le château des Sannis est contiguë à la progression d'une

<sup>227</sup> Ovide, *Métamorphoses*, IV, 780-790, *op. cit.*, p. 77-82.

<sup>228</sup> *Dans les années profondes*, *op. cit.*, p. 961.

<sup>229</sup> Sylvain Détoç, *La Gorgone Méduse*, Paris, éd. du Rocher, « Figures et mythes », 2006, p. 147.

obscurité mystérieuse et pesante. Alors qu'Hélène vient d'inviter le jeune homme à la rejoindre chez elle (jusqu'à présent, ils ne s'étaient rencontrés qu'à l'extérieur, c'est-à-dire hors du domaine privé de la comtesse), ce dernier s'étonne : « l'après-midi du jour où elle m'avait dit ça, il se mit à pleuvoir ; le paysage devint presque invisible, et Sogno fut entouré de fantômes »<sup>230</sup>. Plus le héros approche des appartements d'Hélène, plus l'obscurité se fait dense et dérangement. Ainsi remarque-t-il le « froid sépulcral » qui règne dans toute la maison et l'aspect sombre de chaque pièce, dans lesquelles seule Hélène fait figure de lumière :

J'avais d'abord ce sentiment de clarté en regardant Hélène de Sannis assise sur une chaise à haut dossier près de la fenêtre, mais tout de suite après j'eus le sentiment que c'était *très sombre*. [...] la chambre [...] où les portes s'enfonçaient à travers d'épaisses parois, portes encadrées d'une triple moulure et d'une corniche mince très avançante, où les caissons des portes paraissaient rectangulaires mais découpés en somme par de nombreuses spirales, où les ferrures des portes étaient énormes et compliquées comme des cuirasses anciennes. Madame de Sannis m'apparaissait enfin contre une de ces portes, prisonnière même de la porte, encadrée par les proportions de l'ancienne porte, entourée dans son atmosphère étrange.<sup>231</sup>

Le terme « porte » revient à sept reprises dans ce passage, stipulant bien ici cette idée selon laquelle la maison est à percevoir comme un antre, un lieu frontalier entre deux mondes, dans lequel Hélène est enfermée voire, osons le mot, condamnée, et dans lequel Léonide, héros d'un nouveau genre, doit s'introduire. Son cheminement héroïque est d'ailleurs visible dans le texte par l'utilisation de certains termes significatifs, qui laissent à penser que, comme Persée, le jeune homme doit affronter plusieurs obstacles avant d'atteindre la victoire. Ainsi, au début du roman il a « l'âme pleine de poésie de [s]a seizième année »<sup>232</sup>, alors qu'il n'a pas encore connu la femme. Pire, il ressent à l'égard des femmes une certaine crainte, qui se mue en hostilité et en un désir de violence, puisqu'il affirme avoir envie de les frapper<sup>233</sup>, perdant par moments le contrôle de lui-même. Les choses semblent pourtant très différentes avec Hélène, peut-être parce que celle-ci détient une « force de nourricière érotique »<sup>234</sup> dans laquelle se mêle l'image de la mère et celle de la femme par excellence, ce double statut la rendant d'autant plus inaccessible. À la vue de cette créature, la première pensée de Léonide est de s'enfuir, ou plutôt de se sauver : pour ne pas se heurter aux dangers, mieux vaut s'en détourner. De façon significative, pourtant, tout de suite après, dans sa course, il fait se lever une vipère<sup>235</sup>. La présence de cet animal reptilien est, nous semble-t-il, significative puisqu'elle est à percevoir comme un signe annonciateur de la seconde rencontre (et de toutes celles qui suivront) avec Hélène-Méduse et de la lutte qui s'ensuivra, mais aussi de l'acte

<sup>230</sup> *Dans les années profondes, op. cit.*, p. 976.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 978. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 961.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 965.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 1001.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 968.

charnel auquel il cédera (inutile de rappeler, ici, la signification des animaux reptiliens dans le texte biblique). Quelques pages plus loin, la difficulté de l'épreuve apparaît clairement au héros : « Impossible de me défendre, impossible de lutter contre elle ». « Mais lutter contre qui ? »<sup>236</sup> se demande-t-il. Si l'ennemi n'est pas encore totalement identifié, au moins est-il présent, comme une force oppressante qui pousse le héros à se surpasser. Léonide envisage alors clairement l'ampleur de sa tâche. Progressivement, il commence à entrevoir l'issue de la lutte, et notamment les risques qu'il prend<sup>237</sup>. Une première confrontation avec la chevelure, qui est à percevoir comme un premier acte de courage et une des premières épreuves dans ce cheminement initiatique, permet à Léonide d'y déposer un langoureux baiser et d'affronter ainsi pour la première fois, de façon directe, la femme, au cours d'une scène aux accents autobiographiques. Cet obstacle est surmonté : le jeune homme en ressort « épanoui, conquérant et déchiré »<sup>238</sup>, prêt à poursuivre, donc. L'arrivée de Pauliet, cependant, perturbe un peu ses plans et est perçue, à juste titre, comme une menace : le jeune cousin, alors agonisant, pousse le personnage à « sauter dans l'abîme »<sup>239</sup> et à révéler ses sentiments à Hélène, ce qui annihilerait toute idée de lutte et, par ce biais, toute notion d'héroïsme. Léonide s'y refuse et préfère établir un « programme d'action »<sup>240</sup> sentant qu'il termine une étape pour mieux s'engager dans une autre. Ce cheminement héroïque, pour ne pas dire érotique, peut se poursuivre car le personnage affirme être sûr d'aller vers sa destinée, comme en témoigne ce passage révélateur :

le feu tragique qui augmentait toujours à l'intérieur de moi, l'impression de vivre un drame, la certitude que j'allais vers ma destinée, me rendaient presque insensibles d'horribles souffrances, la terreur, le chagrin. Je vieillissais dans ces quelques jours. La honte et l'espoir se partageaient ma conscience.<sup>241</sup>

De la même façon que Persée ne pouvait plus reculer une fois qu'il avait promis la tête de la Gorgone à Polydectès, le roi de l'île de Sérifos, le personnage jouvien ne peut plus faire marche arrière : ainsi lui faut-il s'illustrer dans une lutte, ultime, avec Hélène, et accomplir l'acte sexuel afin de s'élever au rang d'homme. Aussi ne nous étonnerons-nous pas de constater, dans le récit de l'union des corps, l'omniprésence d'un vocabulaire guerrier :

Déjà je m'étais *jeté* à elle. Je me regardais faire, avec une pensée impassible devant mon avidité, je me voyais être si *vorace* sur elle. Nous roulions ensemble sur le lit bleu. Hélène était *athlétique* et totalement faible ; au contraire, la *violence* qui m'animait était formidable, aveugle ; c'est que, dans

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 983.

<sup>237</sup> « Je ne puis rien dire de plus vrai : il y a là dedans l'idée d'une substance qui pousse avec joie, avec abondance, avec espoir, qui reçoit un coup, qui retombe à moitié tranchée. Recevoir la mort. Est-ce la mort ? Suis-je né pour mourir ? Ou suis-je né mort ? » (*ibid.*, p. 997).

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 1001.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 1015.

<sup>240</sup> *Ibid.*

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 1022.

Hélène, le don et le sacrifice étaient tellement plus riches que ne l'étaient mon *agression* ! [...] Hélène dominait mal ma *fougue*, mais la *dominait* ; et ceci la conduisait à son *trionphe* : quand, engagé en elle, trop vite je fus au but.<sup>242</sup>

Léonide, à la fin, lève le brase en l'air comme un drapeau, c'est à dire qu'il brandit l'étendard de la victoire : il est allé au bout de son périple et a possédé la femme, l'inaccessible femme, malgré son dégoût de la gent féminine. Il est d'ailleurs intéressant de constater que Verlaine, dont Jouve affirme s'être beaucoup inspiré, avait lui aussi rapproché la Gorgone de la Tentation charnelle, dans un passage de *Sagesse*, écrit durant sa détention au cours de laquelle il avait résolu de réformer sa sexualité (« Que ma chance fût male ou bonne/ Toujours un parti de mon cœur/ Ouvrait sa porte à la Gorgone// Toujours l'ennemi subordonneur/ Savait envelopper d'un piège/ Même la victoire et l'honneur »<sup>243</sup>). Cependant, l'acte a été commis, et l'un des deux doit mourir : c'est Hélène qui subira, donc, le châtement. Or, cette mort est particulièrement intéressante sur un plan symbolique. En effet, comme Persée doit tuer Méduse pour s'élever au rang de héros, et ainsi remporter l'admiration de tous, Léonide doit posséder Hélène pour faire naître l'homme en lui, voire davantage. D'ailleurs, les propos tenus par le personnage de Persée, dans la pièce de Jacques et Geneviève Guhl qui ont repris le mythe en 1994 pour l'adapter à la scène, pourraient parfaitement être prononcés par Léonide, puisqu'il se demande : « Ô Mère, verras-tu en l'homme qui revient l'enfant qui est parti ? »<sup>244</sup>. Il faut préciser que dans cette pièce, le héros ne s'est pas illustré par de grands exploits mais, comme Léonide, il a connu l'amour avec l'une des trois Gorgones lubriques mises en scène par les dramaturges suisses. La vision de Sylvain Détoç, sur ce point, nous semble particulièrement intéressante : selon lui, la geste de Persée serait l'histoire d'un adolescent parti à la conquête du « sexe faible » pour affirmer la supériorité de son statut masculin. Ainsi, dès l'Antiquité, le récit mythique fut organisé autour du fait que la décollation de Méduse se présente comme une traversée du féminin dans ce qu'il a de plus étrange et de plus menaçant. Le sens de *Dans les années profondes* n'est pas différent : l'objectif de Jouve est ici de peindre un parcours initiatique moderne, dans lequel le passage à l'âge adulte constitue un enjeu de taille. Kurt Schärer, dans *Poétique et thématique du mal dans l'œuvre de Pierre Jean Jouve*<sup>245</sup>, a d'ailleurs tenté de montrer que ce passage est l'objet de tous les romans jouviens, même s'il nous semble que c'est dans ce dernier récit que cette idée est la mieux illustrée. Enfin, nous ne pouvons étudier cet aspect du roman jouvien sans

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 1034-1035. C'est nous qui soulignons.

<sup>243</sup> Verlaine, « J'avais peiné comme Sisyphe », in *Sagesse*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1975, p. 58.

<sup>244</sup> Jacques et Geneviève Guhl, *Retourne-toi ! ou Persée et les Gorgones*, Paris/ Lausanne, L'Âge d'homme/ Société suisse des auteurs, 1994, p. 102.

<sup>245</sup> Kurt Schärer, *Thématique et poétique du mal dans l'œuvre de Pierre Jean Jouve*, Paris, Lettres modernes, « Bibliothèque des lettres modernes », 1984.

mentionner Freud et son court traité intitulé *La Tête de Méduse*<sup>246</sup> dans lequel il explique que la face méduséenne symbolise l'épouvante éprouvée par un jeune garçon devant le sexe d'une femme. Là encore, nous pensons que l'écrit freudien a fortement influencé l'écriture de *Dans les années profondes*. Pourtant, le pouvoir de Méduse ne s'arrête pas avec la mort : plusieurs récits anciens racontent que Persée brandissait la tête de la Gorgone comme un trophée ou une arme devant ses ennemis, afin de mieux les terrasser. Au-delà de la mort, le pouvoir, maléfique, continue donc d'opérer. Or, là encore, nous pouvons mettre à jour un parallèle avec l'histoire de Léonide et de la belle comtesse de Sannis. Si cette dernière enfante l'homme, elle fait également naître le poète. Les derniers mots de l'ouvrage sont, sur ce point, révélateurs :

Car à travers cette remémoration [celle d'Hélène] quelque chose que je ne pouvais encore nommer commençait de naître. Par le fil de la remémoration et évocation, par le mouvement de l'amour qui y adhérait, par la puissance du tremblement de terreur et de la nostalgie l'entourant, je sentais des choses confuses se recréer, qui cherchaient un nom, des noms, qui de l'intérieur de la pensée allaient trouver leurs noms magiques et se précipiter au-dehors. Des états, de mélancolie, de joie, d'annonciation, de désespoir, des états faux en regard du monde de la douleur et de la solitude, mais plus véritables que le monde et sauvés par une étincelle intime, les états qui seuls me permettaient de communiquer avec Hélène désormais, de retrouver Hélène douce et noire désormais, ces états se produisaient maintenant pour moi, arrivaient près de moi, me quittaient, revenaient. C'était un vol d'oiseaux nocturnes plus clairs que les oiseaux du jour. Je voulais fixer les états qui me faisaient tant de bien, les écrire sur du papier. Hélas, j'ignorais les signes, et ce qu'il fallait fixer. Je n'y parvenais pas. Mais une patience, nouvelle et profonde, se formait aussi...<sup>247</sup>

Comme Méduse continuant de tuer après sa mort (mais ici de façon inversée), Hélène continue d'enfanter non pas l'homme, mais l'artiste en Léonide : grâce à elle, le jeune homme comprend l'essence de la poésie et se tourne pleinement vers elle. Nombreux sont les critiques qui ont vu dans ce passage une inspiration autobiographique : il semble d'ailleurs troublant que ces derniers mots soient, en réalité, les derniers de l'écriture romanesque jouvienne, puisque l'auteur ne se consacre plus qu'à la poésie après 1935. De là à faire de Blanche Reverchon, la seconde épouse de l'écrivain, une figure méduséenne, il n'y a qu'un pas... que nous nous garderons bien de franchir ici, excepté si nous prenons le terme « méduse » dans le sens de Michel Leiris dans *L'Âge d'Homme* : « Car une femme, pour moi, c'est toujours plus ou moins la Méduse ou le Radeau de la Méduse. J'entends par là que si son regard ne me glace pas le sang, il faut que tout se passe comme si on s'entre-déchirait »<sup>248</sup>.

La figure de Méduse semble donc bien avoir été présente, de façon sous-jacente, lors de la composition de *Dans les années profondes*. Cet article a tenté de montrer que plusieurs indices allaient dans ce sens, notamment en ce qui concerne le physique de l'héroïne

<sup>246</sup> Sigmund Freud, *La Tête de Méduse*, in *Œuvres complètes*, Jean Laplanche trad., Paris, Presses Universitaires de France, 1991.

<sup>247</sup> *Dans les années profondes*, op. cit., p. 1049-1050.

<sup>248</sup> Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1990, p. 149.

principale, dont la chevelure tortueuse et le regard terrifiant laissent peu de doute sur ce point. Un des intérêts du texte, pourtant, est de suivre le déroulement narratif parallèle à la geste de Persée, dans une volonté de mimétisme intéressante et non explicitée. Ainsi Léonide nous apparaît-il comme le héros d'un nouveau genre, parfaitement ancré dans ce début du XX<sup>e</sup> siècle qui a vu naître la psychanalyse. Beaucoup ont perçu en ce personnage une dimension autobiographique. Le terme « projection » nous semble davantage approprié, puisqu'il concède une place à l'invention. Mais ce qu'il faut retenir de *Dans les années profondes* est surtout la richesse, dans sa composition comme dans son évolution, de la figure d'Hélène, dont la complexité rend possible des interprétations aussi multiples que variées. Un des éléments venant corroborer cette idée est justement la lecture particulière que Béatrice Bonhomme a proposée lors d'un colloque consacré à l'auteur, à Arras, en 2012 : la spécialiste voit en Hélène un avatar d'une des Parques, Pauliet et Angèle venant compléter ce qui constitue un autre trio illustre de la mythologie. Ainsi affirme-t-elle que cette figure est « une femme de substance archétypale, une femme mythique [...] qui n'est qu'un seul et même mythe décliné à travers tous les motifs possibles, essentiellement à partir des différentes images de femmes-sœurs »<sup>249</sup>. La figure est tellement composite et protéiforme que le lecteur en vient à se demander si Pierre Jean Jouve n'a pas rassemblé en Hélène un florilège de mythes mythes (en témoigne l'article de Machteld Castelein, qui se penche sur la figure d'Hécate<sup>250</sup>) afin, précisément, de créer à son tour un mythe, moderne et personnel, dépassant ainsi un modèle surdéterminé pour en créer un nouveau, en combinant un geste d'imitation et de création. Or, peut-être est-ce justement pour se consacrer à l'élaboration d'un mythe personnel que Pierre Jean Jouve, par la suite, renonça totalement au roman et ne s'attela plus qu'à l'écriture poétique. Sûrement espérait-il que ce mythe lui survivrait. La notoriété très relative de l'écrivain montre que le but escompté n'a pas réellement été atteint.

*Dorothee Catoen-Cooche*

*Univ. Artois, EA 4028, Textes & Cultures, Arras, F-62000, France*

<sup>249</sup> Béatrice Bonhomme, « Entre fécondité et mort, Jouve et le complexe de la Parque », *Cahiers Pierre Jean Jouve*, n°3 ; *Pierre Jean Jouve. Vivre et écrire l'entre-deux*, Paris, éd. Calliopées, 2015, p. 151.

<sup>250</sup> Machteld Castelein, *Hécate dans l'œuvre romanesque de Pierre Jean Jouve*, site Textes et Cultures.

## Monstres antiques à l'écran

Le cinéma est un médium privilégié de la monstruosité. Son grand écran, ses effets spéciaux, ses situations dramatiques exacerbées la font apparaître dans toute sa démesure, physique autant que morale<sup>251</sup>. Comme le note Éric Dufour, « le cinéma d'horreur commence avec le cinéma lui-même », quand les spectateurs de *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* sont pris de panique en voyant le train, qui joue ici le rôle du monstre, leur foncer dessus<sup>252</sup>... Par la suite, le monstre fantastique incarnera le plus souvent le mal, un mal absolu, diabolique, issu de la perspective eschatologique des principaux monothéismes. C'est surtout dans *l'Apocalypse de Jean* que se dessine, pour Stéphane Audeguy, « le schéma fondamental du monstre »<sup>253</sup>, repris à longueur de films d'horreur et de films catastrophe par le cinéma hollywoodien : « une créature menace la Terre ; combattue par des forces positives, elle finit par être vaincue, ce qui correspond à la fin du monde (dans les deux sens du mot "fin") »<sup>254</sup>.

Or, les monstres antiques, ceux de la mythologie grecque et romaine, ne correspondent pas à ce schéma-là. Ils sont beaucoup plus nombreux que les monstres de la Bible (tels Béhémoth, Léviathan, la Bête de l'Apocalypse), mais ils ne menacent pas l'humanité en son entier : ils l'entourent seulement, aux confins du monde connu et des temps historiques. Ils n'incarnent pas forcément le mal absolu, mais servent plutôt à définir l'homme en creux, par tout ce qu'il n'est pas<sup>255</sup>. Que peuvent dès lors apporter les monstres antiques au cinéma et aussi à la télévision ? Leur spécificité joue-t-elle comme une force de proposition innovante pour les réalisateurs ?

Dans les œuvres gréco-latines, il est possible de distinguer deux grandes catégories de monstres : le monstre physique, l'être difforme, celui dont la morphologie le place hors de l'humanité normale, et le monstre moral, celui qui a tout l'air d'un homme mais qui, par ses actes, se découvre n'en être pas vraiment un. Le premier est le plus souvent épique, tels les monstres croisés par Ulysse sur le chemin du retour. Le second est plutôt tragique, comme ces

---

<sup>251</sup> Voir Éric Dufour, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, Presses Universitaires de France, « Lignes d'art », 2006 ; Éric Dufour, *Les Monstres au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2009.

<sup>252</sup> É. Dufour, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>253</sup> Stéphane Audeguy, *Les Monstres. Si loin et si proches*, Paris, Gallimard, « Découvertes », 2007, p. 26.

<sup>254</sup> *Ibid.*

<sup>255</sup> Voir Claude Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot, « Bibliothèque historique », 1980, p. 205-253.

« monstres de Sénèque »<sup>256</sup> dont a bien parlé Florence Dupont à propos de la tragédie romaine : des héros tragiques accédant par leur *nefas*, « crime », voire « crime contre l'humanité »<sup>257</sup>, à un nouveau statut de monstres mythologiques n'ayant plus rien d'humain. Comme il n'est pas possible d'étudier ici tous les monstres antiques représentés au cinéma, il paraît dès lors intéressant d'envisager un spécimen de chaque catégorie dans ses représentations audio-visuelles. Ce sera le cyclope Polyphème, et Médée la sorcière.

### *Polyphème et le monstre de genre*

Si l'*Ulisse* de Mario Camerini<sup>258</sup>, réalisé en 1953, a tout du péplum italien, c'est pourtant à l'origine un projet d'Orson Welles, mis en chantier par le grand réalisateur autrichien Georg Wilhelm Pabst à partir de 1949, sous le titre d'*Odissea*. « Pabst prévoyait de broser le portrait d'un soldat traumatisé au retour de la guerre, un des premiers pacifistes de la littérature occidentale dont la victoire est le triomphe du cerveau sur la force »<sup>259</sup>. Comment représenter dans un péplum un héros pacifiste, qui ne se bat pas ? C'est presque impossible, sinon à dépasser les limites du genre. Les producteurs américains renvoient Pabst, au prétexte que son scénario serait trop « fataliste, désabusé et psychanalytique »<sup>260</sup>. Exit la psychologie, place au spectacle ! Une fois de plus, le péplum s'impose comme un genre de producteurs et d'acteurs plutôt que de réalisateurs. Les producteurs sont Carlo Ponti et Dino de Laurentiis, les deux nababs italiens, soutenus par la Paramount. Les acteurs sont l'américain Kirk Douglas pour Ulysse, qui impose ses propres scénaristes, et l'italienne Silvana Mangano pour Pénélope et Circé (à la fois...). À partir d'une idée originale de Pabst, Mangano joue en effet les deux rôles de la reine qui attend Ulysse et de la magicienne qui le retient. Umberto Silvestri, un champion italien de lutte gréco-romaine, est le cyclope Polyphème. D'un côté, le héros américain réaliste de l'*epic*, préfigurant son rôle de Spartacus ; de l'autre, une magicienne et un Cyclope, représentants d'un fantastique mythologique affectionné par le péplum italien. C'est Mario Bava, futur grand maître du fantastique italien (le *giallo*), qui supervise les scènes de magie avec Circé. Mais c'est Eugen Schüfftan, le pionnier allemand des effets spéciaux, chef opérateur du *Metropolis* de Fritz Lang, qui signe les trucages de la scène du Cyclope<sup>261</sup>. Tout ce mélange de fortes personnalités, depuis les pionniers allemands

<sup>256</sup> Voir Florence Dupont, *Les Monstres de Sénèque*, Paris, Belin, « L'Antiquité au présent », 1995 ; Belin, « Poche », 2011.

<sup>257</sup> F. Dupont, *ibid.* (2011), p. 68.

<sup>258</sup> Mario Camerini, *Ulisse/ Ulysses/ Odysee of Ulysses (Ulysse)*, Lux, Ponti, De Laurentiis – Paramount, IT/US, 1953.

<sup>259</sup> Hervé Dumont, *L'Antiquité au cinéma : vérités, légendes et manipulations*, Paris, Nouveau monde, 2009, p. 204.

<sup>260</sup> *Ibid.*

<sup>261</sup> Pour les informations contenues dans ce paragraphe, voir H. Dumont, *ibid.*

Pabst et Schüfftan jusqu'aux Italiens Bava et Mangano ou aux Américains Welles et Douglas, aurait pu donner lieu à une synthèse géniale, mais il n'en fut rien : si le succès commercial est au rendez-vous, l'estime critique laisse à désirer, et plutôt semble-t-il à bon droit. C'est l'histoire de cette adaptation à moitié aboutie que romancera Alberto Moravia dans *Il Disprezzo*<sup>262</sup>, ce roman qu'adaptera ensuite Jean-Luc Godard avec Fritz Lang dans le rôle du réalisateur allemand<sup>263</sup>.

Tout au long du film, Ulysse semble désespérer d'être un vrai héros de péplum, sans jamais réussir à devenir un antihéros moderne. L'épisode du Cyclope est à cet égard éclairant<sup>264</sup>. Ulysse arrive sur l'île, dont il ne sait pas qu'elle héberge un cyclope. Un de ses compagnons remarque une empreinte de pied gigantesque et se dit que ce doit être la trace d'un dieu. Mais Ulysse lui rétorque que c'est peut-être seulement celle d'un homme avec de grands pieds. Voilà un échange qui n'était pas dans l'*Odyssée*. L'Ulysse de Kirk Douglas n'est pas un homme impressionnable. Il n'a pas peur du surnaturel. C'est le héros intrépide parfait, sûr de son bon sens pratique à toute épreuve. Ulysse et ses compagnons se retrouvent dans une grotte où arrive bientôt Polyphème. Les compagnons courent partout. Ulysse les calme. Il n'a toujours pas peur. Il demande au Cyclope l'hospitalité, comme dans l'*Odyssée*, mais ce dernier préfère lui manger un compagnon, comme dans l'*Odyssée* aussi – à ceci près que chez Homère, ce n'était pas un mais deux compagnons que mange Polyphème, et avec un luxe de détails beaucoup plus croustillants :

ἀλλ' ὃ γ' ἀναίξας ἐτάροις ἐπὶ χεῖρας ἴαλλε,  
σὺν δὲ δύο μάρψας ὡς τε σκύλακας ποτὶ γαίῃ  
κόπτ'· ἐκ δ' ἐγκέφαλος χαμάδις ῥέε, δεῦε δὲ γαῖαν<sup>265</sup>

[Mais il s'élança, jeta les bras sur mes compagnons, et en attrapa deux d'un coup, qu'il fracassa comme des chiots contre terre : leur cervelle imbiba le sol où elle avait giclé].

Dans le film, en revanche, tout se passe en hors-champ, du point de vue de l'image comme du point de vue du son. Ulysse ensuite semble avoir une idée. Il offre à Polyphème du vin. Ce dernier boit, apprécie. Ulysse lui propose d'aller chercher du raisin pour en fabriquer d'autre. Le Cyclope sort et revient avec un immense panier de raisin, en se léchant comiquement les babines. Et voici qu'à toute vitesse, Ulysse et les siens pressent les grappes avec leurs pieds pour en faire du vin... Ils pressent, pressent, et le vin coule aussitôt, comme par magie... Ulysse exubérant, bouffon, a l'air de jouer un rôle d'opéra. Il danse sur le raisin,

<sup>262</sup> Alberto Moravia, *Il Disprezzo*, Milano, Bompiani, 1954 ; *Le Mépris*, trad. Claude Poncet, Paris, Flammarion, 1955 ; Flammarion, « GF », 1989.

<sup>263</sup> Jean-Luc Godard, *Le Mépris/ Il Disprezzo*, Georges de Beauregard, Joseph E. Levine, Carlo Ponti – Rome/ Paris Film – Les Films Concordia – Compagnia Cinematografica Champion, FR/IT, 1963.

<sup>264</sup> La séquence se déroule de la trente-troisième à la cinquantième minute environ.

<sup>265</sup> Homère, *Odyssée*, IX, v. 288-290. Nous traduisons.

extatique. Il applaudit, encourageant Polyphème et les siens à entrer dans la danse. Polyphème applaudit à son tour en se pourléchant. Une musique de fanfare accompagne le tout. À mesure que le vin coule, le Cyclope boit, jusqu'à plus soif, jusqu'au sommeil de l'ivresse. C'est le moment de lui planter le pieu dans l'œil. Le Cyclope se met alors en colère. Mais Ulysse n'a toujours pas peur. Il le provoque. Finalement, il s'échappe avec ses compagnons par l'entrée que Polyphème vient de débloquent. Arrivé sur son bateau, il fanfaronne, criant au Cyclope qu'il est Ulysse, destructeur de Troie, fils de Laërte, roi d'Ithaque.

Que se passe-t-il chez Homère<sup>266</sup> ? Après avoir mangé les deux compagnons d'Ulysse, le Cyclope s'assoupit, et Ulysse, impuissant, passe la nuit dans l'attente fébrile et l'expectative : que faire ? S'il tue le Cyclope, ils se retrouvent prisonniers à vie de la grotte. Le matin, le Cyclope mange deux autres compagnons et sort. Puis il revient au soir et en mange deux autres – ce qui fait six en tout. C'est alors qu'Ulysse aux mille ruses entre en scène : il lui fait boire de son vin, il lui dit qu'il s'appelle « Personne », *Outis* en grec. Puis le Cyclope ivre s'assoupit et on lui plante le pieu dans l'œil. Polyphème aveuglé appelle à l'aide les autres Cyclopes qui lui demandent qui en veut à sa vie. *Outis*, répond-il – Si c'est personne, alors..., rétorquent en s'en allant les Cyclopes, passant de *outis* à *mêtis*, autre forme de la négation, mais aussi homonyme du nom signifiant la ruse, cette *mêtis* qui est la caractéristique principale d'Ulysse... C'est son nom et sa *mêtis*, sa ruse, qui ont abusé le Cyclope, conclut Ulysse<sup>267</sup>.

Tous ces jeux de mots vertigineux, entre *Odyseus* et *Outis*, entre *outis* et *mêtis*, entre *mêtis* (personne) et *mêtis* (la ruse), le péplum les laisse de côté, même la ruse si célèbre d'un nom qui serait « Personne ». L'Ulysse de Kirk Douglas n'est pas le héros rusé, mais l'homme d'action, le héros pressé. Il presse ses compagnons, il presse l'action, comme il presse les grappes de raisin. La nuit n'a pas le temps de tomber dans le film. Tout va très vite, comme le demande le genre, comme le demande le héros.

En 1968, sur la chaîne italienne RAI, et deux ans plus tard en France, sur Antenne 2, un feuilleton télévisé de Franco Rossi de huit épisodes est diffusé, qui a pour titre *Odissea*<sup>268</sup>, adaptation assez fidèle de l'œuvre d'Homère, en Technicolor. La série est le résultat d'une coproduction à échelle européenne, comprenant notamment l'ORTF et la ZDF en plus de la

<sup>266</sup> *Ibid.*, v. 105-566.

<sup>267</sup> *Ibid.*, v. 403-414.

<sup>268</sup> Franco Rossi, Mario Bava et Piero Schivazappa, *Odissea (dal Poema di Omero)/ L'Odyssée/ Die Odysee/ Avaturama Odiseja*, Dino De Laurentiis – RAI – Jadran Film – ORTF – Bavaria – ZDF – ORF, IT/FR/DE/AT/YU, 8 épisodes, 1968-1970.

RAI, et chapeauté par Dino De Laurentiis, celui-là même qui a produit *Ulisse*<sup>269</sup>. Le cinéma avait essayé de faire d'Ulysse un héros de péplum – la télévision s'emploie à défaire ce que le cinéma avait de toutes façons plutôt mal fait et récolte notamment les éloges de Fellini et de Rossellini<sup>270</sup>, qui emboîteront le pas de cette première tentative de péplum néo-réaliste, avec le *Fellini Satyricon*<sup>271</sup> pour le premier et *Socrate et Augustin d'Hippone* pour le second, dans le cadre de son projet télévisuel d'*Encyclopédie historique*<sup>272</sup>. Retrouvant le premier titre voulu par Pabst pour son adaptation, *Odissea*, la série retrouve l'homme derrière le type héroïque, le réel sous le genre opératique, la vérité du texte à côté du vraisemblable générique. Et si l'*Odyssée* revient au foyer, à la source du texte, par la série, elle permet en même temps à la série d'en sortir par le voyage : le *soap opera* devient *road epic*. Dans *Homère et Dallas*<sup>273</sup>, Florence Dupont a montré combien la série télévisée peut partager certaines structures avec les épopées homériques – ce dont le cinéma, avec son format dramatique court hérité du théâtre, était moins capable. La série, elle, peut prendre le temps, ne pas presser les choses. *Odissea* adapte le plus fidèlement possible l'ensemble du poème, sa structure se pliant à merveille à cette idée de retour varié du même tel que l'*Odyssée* l'exprime : succession des îles inhospitalières, succession des femmes trop hospitalières, succession des arrivées manquées d'Ulysse, succession des reconnaissances à la fin.

La série respecte scrupuleusement le récit de l'*Odyssée*, jusque dans son énonciation : alternent avec l'épisode de l'ancre du Cyclope des plans où le spectateur voit Ulysse raconter l'histoire à Alcinoos et sa cour dans son palais<sup>274</sup>.

Ulysse raconte une histoire à la manière de la télévision : dans l'élément rassurant du foyer, dans le cadre des règles de l'hospitalité. Mais l'histoire qu'il raconte, c'est l'histoire fantastique du Cyclope, celui qui n'a que l'apparence d'un foyer, celui qui ne connaît pas les devoirs de l'hospitalité. Comme le dit Jean-Pierre Vernant :

Pour les Grecs, le propre de l'homme, ce qui le définit en tant que tel, c'est le fait de manger le pain et de boire le vin, d'avoir un certain type de nourriture et de reconnaître les lois de l'hospitalité, d'accueillir l'étranger, au lieu de le dévorer.<sup>275</sup>

Pour le moment, il fait jour dans la grotte, comme dans une maison, mais le Cyclope arrive et bouche l'entrée. Ses pas font trembler le sol, et les compagnons d'Ulysse. Le foyer

<sup>269</sup> Voir H. Dumont, *L'Antiquité au cinéma, op. cit.*, p. 206.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>271</sup> Federico Fellini, *Fellini Satyricon*, P.E.A. (Alberto Grimaldi) – Artistes Associés, IT/FR, 1969.

<sup>272</sup> Roberto Rossellini, *Socrate*, RAI/ Orizzonte 2000 – ORTF – TVE, IT/FR/ES, 1970 ; *Agostino d'Ippona (Saint Augustin)*, RAI, IT, 1972.

<sup>273</sup> Florence Dupont, *Homère et Dallas : introduction à une critique anthropologique*, Paris, Hachette, 1990.

<sup>274</sup> La séquence se situe au début du quatrième épisode, de la première à la trentième minute environ.

<sup>275</sup> Jean-Pierre Vernant, *L'Univers, les Dieux, les Hommes*, Paris, Seuil, 1999 ; *Œuvres*, I, Paris, Seuil, 2007, p. 77.

accueillant devient salle obscure projetant un film fantastique. À Ulysse qui lui demande l'hospitalité, le Cyclope répond en attrapant un de ses compagnons. Alors le feuilleton d'aventures devient film d'horreur – et c'est Mario Bava, le maître du *giallo*, qui se charge de diriger la séquence, avec tous les effets spéciaux requis<sup>276</sup>. Le Cyclope s'est donc saisi d'un compagnon, et il le fait lentement craquer dans sa main, jusqu'à ce que mort s'ensuive. Rien ne nous est épargné, ni l'image, ni le son. Polyphème se saisit ensuite d'un deuxième compagnon, déjà évanoui de peur à terre. Cette fois, il fracasse son corps contre un rocher, puis le démembré et le mange. Le spectateur, glacé, voit le corps éclater, entend les bruits de la mastication. Comme le dit Eric Dufour, le *giallo*, à partir de Mario Bava, substitue « à l'implicite du brouillard et du hors-champ la crudité de la monstration quasi médicale du meurtre »<sup>277</sup>. Le hors-champ du péplum *Ulysse* passe ici dans le champ et la série retrouve la crudité de la description de l'*Odyssée* citée plus haut. Mario Bava s'est servi pour cette séquence de la technique du *split screen*<sup>278</sup> : le filmage à part de deux plans à des échelles différentes, et leur réunion dans un seul cadre, sans couture apparente. L'acteur jouant le Cyclope peut alors paraître environ quatre fois plus grand que les autres acteurs. Le trucage est ici très bien exécuté, tout à fait transparent, et dit, au niveau technique, la synthèse réussie par la série entre le petit et le grand, la télévision et le cinéma. Tout s'est inversé par rapport à *Ulysse* : Ulysse et ses compagnons deviennent des éléments du foyer confrontés à la puissance aveugle, ou disons borgne puis finalement aveugle, du géant cinéma. En bref, si Ulysse est personne, et c'est Bekim Fehmiu qui le joue, un acteur albanais aussi peu connu que Kirk Douglas l'est beaucoup, le Cyclope, lui, c'est-à-dire le péplum, devient aveugle, incapable de montrer l'homme sous le type, qui n'est qu'un monstre inhumain. Comme le répond le Cyclope à Ulysse qui vient de lui dire son véritable nom : « Il était écrit, je le savais, que ce serait toi qui m'ôterais la lumière, tu étais mon destin, mais je m'imaginai un héros à l'égal de ma puissance et de ma force » – le péplum n'avait pas fait attention que ce pouvait être une petite chose comme la télévision qui allait le rendre aveugle. Comment s'y prendra dès lors le cinéma à matière antique pour retrouver la vue chez les modernes ?

#### *Médée et le monstre d'auteur*

L'adaptation est un phénomène constant du cinéma. Mais la tragédie peut faire peur. Il a certes existé un premier âge de l'adaptation de tragédies, au tout début du cinéma, dominé par

<sup>276</sup> Voir H. Dumont, *L'Antiquité au cinéma, op. cit.*, p. 207.

<sup>277</sup> É. Dufour, *Le Cinéma d'horreur et ses figures, op. cit.*, p. 31.

<sup>278</sup> Voir H. Dumont, *L'Antiquité au cinéma, op. cit.*, p. 207.

l'esthétique du « Film d'Art », une société fondée en 1908 à la demande de la Comédie-française. Pour André Bazin, cette esthétique était vouée à l'échec :

Les malheurs d'Œdipe ou du prince de Danemark étaient au cinéma débutant comme « nos ancêtres les Gaulois » aux négrillons d'une école primaire de la brousse africaine. Si nous y trouvons aujourd'hui du charme, c'est comme à ces interprétations paganisées et naïves de la liturgie catholique par une tribu sauvage qui a mangé ses missionnaires.<sup>279</sup>

À vouloir trop imiter le théâtre, le cinéma se condamnait à rester à sa traîne. De fait, après l'époque du Film d'Art, il ne se risque plus à adapter les tragédies jusque dans les années soixante. En Allemagne, en 1910, une *Médée* d'Oskar Messter, de onze minutes, est tournée avec la troupe théâtrale de la Freilichtbühne Hertenstein. Il faut attendre ensuite 1957 pour trouver une nouvelle Médée à l'écran, sous la forme d'un téléfilm de la RAI. Au cinéma, dix ans de plus environ sont nécessaires pour arriver au projet avorté de Dreyer, en 1965, et au film de Pasolini, en 1969<sup>280</sup>. Le constat serait le même pour *Œdipe roi*, *Antigone*, et toutes les autres tragédies antiques<sup>281</sup>. Voilà donc un objet suffisamment vierge pour la modernité cinématographique. Et la figure de Médée peut servir de figure emblématique de cette réappropriation. Le péplum la reléguait à la marge de la légende de la Toison d'or. Le poème épique de William Morris, *The Life and Death of Jason* (1867)<sup>282</sup>, montrait une voie poursuivie au cinéma par Don Chaffey, en 1963, avec *Jason and the Argonauts*<sup>283</sup>, un film aux effets spéciaux spectaculaires pour l'époque, signés Ray Harryhausen, et porté par un scénario laissant peu de place à Médée<sup>284</sup>. Avec Dreyer, Pasolini et Trier, la figure de Médée reprend ses droits sur celle de Jason, et donc la tragédie sur la légende, les pièces d'Euripide et de Sénèque sur le récit de la Toison d'or<sup>285</sup>. Le péplum était surtout une affaire d'hommes. La femme y figurait comme type générique contraignant, biaisé par le cliché misogyne de la maman et de la putain. Avec le tournant moderne du cinéma, ce cliché est condamné et déconstruit : la tragédie antique, qui donnait aux héroïnes féminines une place centrale, sert particulièrement cette nouvelle ambition d'un cinéma passant outre les genres, qu'ils soient esthétiques ou sexuels. Plus généralement, la tragédie représente de manière concentrée tous

<sup>279</sup> André Bazin, « Pour un cinéma impur, défense de l'adaptation », *Esprit*, janvier 1948, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1975 ; 12<sup>e</sup> éd., 2000, p. 85.

<sup>280</sup> Pier Paolo Pasolini, *Medea / Médée*, Franco Rossellini – Pierre Kalfon – San Marco – Janus – Number One, IT/FR/DE, 1969.

<sup>281</sup> Voir H. Dumont, *L'Antiquité au cinéma*, op. cit., p. 127-177 ; Kenneth MacKinnon, *Greek tragedy into film*, London, Croom Helm, 1986.

<sup>282</sup> William Morris, *The Life and Death of Jason. A Poem*, London, Bell and Daldy, 1867.

<sup>283</sup> Don Chaffey et Ray Harryhausen, *Jason and the Argonauts (Jason et les Argonautes)*, Morningside Worldwide Pictures – Charles H. Schneer – Columbia, GB/US, 1963.

<sup>284</sup> Voir Ian Christie, « Between magic and realism: Medea on film », *Medea in performance: 1500--2000*, éd. Edith Hall, Fiona Macintosh et Oliver Taplin, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 144-165.

<sup>285</sup> Euripide, *Hippolyte* ; Sénèque, *Médée*.

les tabous du cinéma classique, tout ce qu'il laissait en hors-champ et notamment la sexualité et la violence. Mettre de la tragédie dans le cinéma, ce sera lever en partie ces tabous.

À partir de l'*Hippolyte* d'Euripide, Dreyer écrit en 1965 un scénario complet, qu'il ne peut réaliser avant sa mort.

*Vampyr, Jeanne d'Arc, Jour de colère, Gertrud* sont complètement différents les uns des autres, en ce sens qu'ils ont chacun leur style. Si quelque chose les relie, c'est que, peu à peu, je me suis approché de plus en plus près de la tragédie. Cela, j'en suis devenu conscient, mais au départ, je ne l'ai pas fait exprès.<sup>286</sup>

Comme le dit Maurice Drouzy dans son introduction au scénario de Dreyer, ce mouvement vers le tragique passe chez le réalisateur par l'infléchissement de ses héroïnes féminines vers l'ambiguïté et la révolte<sup>287</sup>. La première, Jeanne d'Arc, était la martyre majuscule, tout entière victime. La dernière, Gertrud, est une héroïne déjà en partie tragique, ni tout à fait bonne ni tout à fait mauvaise.

Gertrud reconnaît que l'homme doit vivre aussi pour ce qui l'intéresse, pour son travail, mais elle est quand même jalouse de son métier, elle ne veut pas que celui-ci prenne la place qu'elle estime lui revenir, à elle.<sup>288</sup>

Dans sa monographie sur Dreyer, Jean Sémolué raconte : « Pour me définir Gertrud, en 1964, Dreyer utilisait le mot grec *hybris* »<sup>289</sup>. Avec *Gertrud*, et plus encore avec *Medea*, la femme n'est plus seulement victime chez Dreyer. Mais ce qu'elle perd en *passion* (et nous pensons aussi à la Passion de *Jeanne d'Arc*), elle le gagne en *action* : elle se révolte, assumant sa part de faute, une faute intériorisée, proche de devenir péché, mais toujours en partie justifiée par la lâcheté et la mesquinerie des hommes. Le parcours de Dreyer part ainsi du christianisme moderne pour aboutir à la tragédie antique. Dans son scénario de *Médée*, il joue la tragédie contre le martyrologe de ses premiers films. Contrairement aux héroïnes martyres de *Jeanne d'Arc* ou de *Dies irae*, sa Médée, à l'instar de celle d'Euripide, se révolte et sacrifie ses enfants dans un geste de révolte désespéré. Cependant, Euripide et Dreyer ne se rejoignent plus sur un point : Dreyer refuse la plainte à son héroïne et semble finalement concrétiser une idée de Søren Kierkegaard qui distingue dans *Ou bien... ou bien* ce qu'est l'Antigone antique de ce que serait une Antigone moderne. L'Antigone antique se révoltait en plein jour, en se plaignant, s'étendant sur ses raisons. Et l'Antigone moderne ?

<sup>286</sup> Carl Theodor Dreyer, *Réflexions sur mon métier*, Paris, Cahiers du cinéma, « Petite bibliothèque », 1997, p. 137.

<sup>287</sup> Maurice Drouzy, « Une mère en furie », dans Carl Theodor Dreyer, *Jésus de Nazareth ; Médée*, éd. et trad. Maurice Drouzy, Paris, Éditions du Cerf, « 7<sup>e</sup> art », 1986, p. 241-250.

<sup>288</sup> Carl Theodor Dreyer, *Réflexions sur mon métier*, op. cit., p. 140.

<sup>289</sup> Jean Sémolué, *Carl Th. Dreyer. Le mystère du vrai*, Paris, Cahiers du cinéma, « Auteurs », 2005, p. 144.

Sa vie ne s'épanouit pas comme celle de sa sœur grecque, elle n'est pas tournée vers le dehors, mais vers le dedans ; la scène ne se passe pas dans le monde extérieur, mais dans le for intérieur ; c'est une scène de l'esprit.<sup>290</sup>

La Médée de Dreyer interiorise de même sa révolte.

À la fin de la tragédie d'Euripide, le chœur entendait Médée hors scène, à l'intérieur de la maison, passer ses enfants au fil de l'épée. Puis le spectateur la retrouvait prête à s'envoler sur son char. Euripide sacrifiait alors à l'usage de la *méchanè*, une grue hissant un personnage un peu au-dessus de ce que les Grecs appelaient la *skénè*, le mur s'élevant derrière les acteurs. Médée, donc, se retrouvait sur le haut de la *skénè*, un endroit appelé *théologéion*, c'est-à-dire « lieu d'où parlent les dieux ». Ce faisant, elle devenait un peu *dea ex machina*, déesse hors la loi humaine, et même, chez Sénèque, où le crime a lieu sur scène, nouveau « monstre mythologique », comme le dit Florence Dupont<sup>291</sup>.

Le final de Dreyer est assez différent<sup>292</sup>. Il commence dans la chambre des enfants. Médée les tient embrassés. Elle leur dit :

J'ai parlé de vous au médecin, je lui ai dit que vous étiez pâles et il m'a ordonné de vous donner ce médicament. Si vous êtes raisonnables et le buvez alors vous grandirez et serez beaux et forts.<sup>293</sup>

L'aîné répond, dans le style de l'ironie tragique : « Comme papa ! » Les deux enfants boivent puis meurent en silence pendant que Médée leur chante une berceuse. La mort des enfants chez Euripide était violente mais hors-champ ; chez Dreyer elle est dans le champ, mais très douce. Dreyer refuse d'adopter la violence pathétique d'Euripide. Certes, il montre ce que ce dernier cachait dans le hors-scène, ou plutôt à l'intérieur de la *skénè*. Cependant, il ne montre pas la même chose : Médée n'utilise pas cette fois une épée mais du poison, quelque chose qui tue de l'intérieur, et la berceuse introduit une sourdine au *pathos* tragique. Cependant, comme le dit Véronique Tacquin à propos de *Gertrud*, « loin de correspondre à un affadissement, le refus des normes du pathétique paroxystique accroît l'effet tragique »<sup>294</sup>. Dreyer « accentue dans ses derniers films l'impression d'une tension latente, à la limite indéfiniment différable »<sup>295</sup>. Lors d'une soirée, quelqu'un apprenait à Gertrud, l'héroïne éponyme, que son amant, pour qui elle était prête à tout abandonner, la trompait. Aussitôt après, elle devait « prendre sur elle » pour chanter un air devant une grande assemblée tandis

<sup>290</sup> Søren Kierkegaard, *Enten-Eller*, Kjöbenhavn, Reitzel, 1843 ; *Ou bien... ou bien*, trad. Paul-Henri Tisseau, revue par Else-Marie Jacquet-Tisseau, dans *Ou bien... ou bien, La Reprise, Stades sur le chemin de la vie, La Maladie à la mort*, éd. Régis Boyer, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993, p. 142.

<sup>291</sup> Voir F. Dupont, *Les Monstres de Sénèque*, op. cit.

<sup>292</sup> Carl Theodor Dreyer, *Jésus de Nazareth ; Médée*, éd. et trad. Maurice Drouzy, Éditions du Cerf, « 7<sup>e</sup> art », Paris, 1986, p. 270-275.

<sup>293</sup> C. T. Dreyer, *ibid.*, p. 271.

<sup>294</sup> Véronique Tacquin, « Sur Dreyer et le neutre. De *Jeanne d'Arc* à *Gertrud* ou de la mystique à la momie », *Cinergon* n°6/7, 1998-1999, p. 77.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 78.

que son traître d'amant l'accompagnait au piano. Or, d'une manière proche de l'ironie tragique, le texte que chantait Gertrud évoquait le pardon d'une femme à un homme... Ce paroxysme retenu se retrouve tel quel dans la berceuse de Médée à ses enfants. Et une nouvelle fois, la parole est relayée par du chant, un chant à l'ironie tragique, qui cache la mort derrière le sommeil. Ce genre de chants est une métonymie du travail de Dreyer, qui construit de la beauté sur de la souffrance retenue. Le pédagogue entre ensuite dans la chambre avec deux coffres. La nourrice apparaît à son tour. Elle prépare les deux coffres censés recevoir les deux enfants. Quatre esclaves « transportent ceux-ci jusqu'à une porte que le pédagogue leur ouvre. Cette porte se trouve à l'arrière de la maison et à travers elle on aperçoit les prairies descendant vers la baie »<sup>296</sup>. Après une dernière confrontation avec Jason, Médée et la nourrice rejoignent les enfants, portés dans un coffre sur le navire d'Égée, en passant par la porte derrière la maison, qui s'ouvre de nouveau sur les collines et la mer au loin. Chez Euripide, Médée s'envolait au-dessus de la *skénè*. Chez Dreyer, passant par la porte de derrière, elle tombe dans la profondeur du plan. Il y avait déjà eu de tels types de plans à double fond dans *Gertrud*. Une porte derrière l'héroïne s'ouvrait soudain sur une seconde pièce, meublée d'un piano. C'était le moment où Gertrud venait d'apprendre la trahison de l'amant, le moment où elle était priée de chanter avec lui au piano : à l'arrière-plan, un domestique ouvrait une porte, et c'est comme si Gertrud tombait dedans, comme si le fond l'aspirait. Dans *Medea*, de même, les deux dimensions s'ouvrent sur une troisième qui est un au-delà de la mort. Le *théologéion* où Médée se tenait chez Euripide, avec ses enfants morts, prend ici la forme de ce lieu derrière les autres, signe d'un au-delà immanent, sans espoir de transcendance.

En 1987, le scénario de Dreyer devient un film, ou plutôt un téléfilm, réalisé par un nouveau grand nom du cinéma danois : Lars von Trier<sup>297</sup>. Le téléfilm commence sur cet avertissement :

*This is not an attempt to make a Dreyer film, but with due reverence for the material – a personal interpretation and homage to the master.*

[Cette œuvre n'est pas une tentative de faire un film de Dreyer, mais une interprétation personnelle et un hommage au réalisateur.]

En effet, Lars von Trier prend un certain nombre de libertés avec le scénario de Dreyer. Le *Kammerspiel* dreyerien (« film de chambre », « théâtre d'intérieur ») est transposé au-dehors, dans une nature aux teintes ocres, éteintes, artificiellement atténuées à la *paint*

<sup>296</sup> C. T. Dreyer, *Jésus de Nazareth ; Médée, op. cit.*, p. 272.

<sup>297</sup> Lars von Trier [d'après un scénario de Carl Theodor Dreyer], *Medea*, Bo Lech Fischer – Danmarks Radio – Sveriges Television, SE/DK, 1987.

*box*<sup>298</sup> : landes désolées battues par les vents, plages s'étendant à perte de vue le long d'une mer sombre, marais perdus dans un brouillard infranchissable. « *Medea* est un film de paysage »<sup>299</sup>, dira le réalisateur. Les personnages de sa *Medea* seront le plus souvent pris, en effet, dans un paysage qui les dépasse, les englobe, les menace et les perd. Chez Dreyer, la caméra cherchait à percer le secret des visages, notamment à travers son usage des gros plans ; chez Trier, elle regarde de loin les personnages se perdre dans une nature morbide et moribonde. Pour l'infanticide final, Lars von Trier ne fait pas le choix de l'empoisonnement, mais de la pendaison<sup>300</sup>. Médée arrive avec ses enfants devant un arbre décharné et isolé au milieu d'un paysage de landes éventées. Plus tard, l'aîné endormi se réveille et dit : « *I know what is to happen* (Je sais ce qui va arriver) ». Médée passe une corde à l'une des branches. Le cadet demande ce qu'elle veut suspendre. « *Something I love* (Quelque chose que j'aime) », répond-elle. Le cadet s'en va courir dans les champs, mais l'aîné le rattrape et le conduit devant l'arbre. Médée pend le cadet. L'aîné l'aide en tirant sur ses pieds. Puis c'est au tour de ce dernier. Il attache lui-même la corde qui lui est destinée tandis que Médée le soulève pour qu'il soit à hauteur. Médée tire maintenant sur l'aîné pendu, tout en pleurant. De cette scène, Lars von Trier dit :

J'ai choisi de rendre les choses plus dramatiques. Je pense que ma version a globalement plus de mordant. Le meurtre des enfants par pendaison me semblait plus efficace et plus cohérent. On les tue ou on ne les tue pas.<sup>301</sup>

Le choix de Trier est révélateur d'une attirance pour un pathétique mélodramatique poussé jusqu'à la limite du supportable. Non seulement les enfants savent qu'ils vont mourir, mais l'aîné va jusqu'à aider sa mère dans son entreprise. Les enfants de Dreyer mouraient dans leur sommeil. Les enfants de Trier meurent en spectacle, s'accrochant à un arbre, se donnant la mort en martyrs sans cause. Ainsi, par-delà le Dreyer tragique des derniers films, Trier retrouve le mélodrame de ses premiers films.

La *Medea* de Pasolini, sortie en 1969, est l'œuvre centrale d'une trilogie tragique, le deuxième *opus* d'un cycle commencé avec *Edipo re*<sup>302</sup>, en 1967, et terminé par le documentaire *Appunti per un'Orestiade africana*<sup>303</sup>, en 1970. Pour *Médée*, le réalisateur choisit de déplier toute la légende plutôt que de condenser la tragédie seule comme Dreyer. L'œuvre en vient même à fonctionner sur cette tension entre ouverture légendaire à l'épopée

<sup>298</sup> Stig Björkman, *Entretiens avec Lars von Trier*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2000, p. 121.

<sup>299</sup> *Ibid.*

<sup>300</sup> La séquence se déroule de la soixantième à la soixante-dixième minute environ.

<sup>301</sup> S. Björkman, *Entretiens avec Lars von Trier, op. cit.*, p. 118.

<sup>302</sup> Pier Paolo Pasolini, *Edipo re (Œdipe roi)*, Alfredo Bini – Arco Film – Somafis, IT/MA, 1967.

<sup>303</sup> Pier Paolo Pasolini, *Appunti per un'Orestiade africana*, Gian Vittorio Baldi – I Film Dell'Orso – IDI Cinematografica – Radiotelevisione Italiana, IT, 1970.

de la Toison d'or et clôture dramatique, âge d'or mythique et tragédie du héros, temps des récits et temps du théâtre. La structure narrative d'ensemble repose en effet sur le passage entre la Colchide mythique, sacrée, de Médée et la Corinthe tragique, profane, de Jason<sup>304</sup>. La première moitié est principalement consacrée au mythe de la Toison d'or qui constituait l'arrière-plan légendaire de la tragédie d'Euripide. Sous le tragique, Pasolini retrouve le mythique. C'est une partie largement muette qui met en scène la vie traditionnelle de Médée avant son départ avec Jason. L'histoire racontée par Pasolini renvoie autant aux développements romains de Sénèque et d'Ovide qu'à Euripide. Médée est jouée par Maria Callas, la *diva* grecque, la femme de l'artifice, de la parole chantée plutôt que dite. Pasolini fait de la chanteuse d'opéra une actrice de film presque muet, mais le contre-emploi se comprend : en deçà ou au-delà de la parole normale, technique, c'est toujours un autre monde que le nôtre qui est visé. À l'opposé de Maria Callas, il y a Giuseppe Gentile, l'acteur qui joue Jason. C'est un athlète, un champion de triple saut médaillé aux JO de 1968. Ce n'est pas un acteur. Il ne sait pas jouer. Devant Médée, il semble toujours un peu fat. Jason n'est pas une voix qui chante ou se tait, mais un corps qui bouge. Il ne maîtrise pas le sacré, mais le physique. Il est l'Italien, l'homme de la technique, l'homme d'après le mythe, en face de la Grecque.

Mais voici que, dans la seconde partie, la Grecque se retrouve en Italie... La tragédie *stricto sensu* commence en effet quand Jason emmène Médée à Corinthe, qui n'est autre que la Piazza dei Miracoli à Pise... Le spectateur passe des grottes de Cappadoce à un palais de la Renaissance. Le montage découpait les premières en autant de lieux du sacré ; pour le second, il va se faire plus transparent, synthétisant un espace en fait multiple : l'intérieur du palais est tourné en studio à Cinecittà ; l'extérieur, c'est-à-dire la cour du palais, avec son beau gazon égal, découpant rationnellement l'espace, est celui de la Piazza dei Miracoli ; de l'autre côté des remparts s'élève la maison de Médée, abandonnée par Jason : cette maison se trouve en réalité devant la citadelle d'Alep, en Syrie, comme un morceau de Colchide adossé à Corinthe ; enfin, l'arrière-plan de la maison, la mer qui s'étend en contrebas, est celle de Marechiaro di Anzio, près de Rome. Pour la Colchide, Pasolini démultipliait un lieu unique ; pour Corinthe, il synthétise un lieu multiple. La caméra devient statique, soumise à un appauvrissement stylistique accompagnant l'appauvrissement du sacré. Des plans fixes filment en champs et contrechamps des dialogues aussi proliférants qu'ils étaient absents dans la première partie. Accompagnant Jason, Médée est passé du sacré au profane. Mais le

<sup>304</sup> Voir Céline Gailleurd, « Médée, les dernières vibrations du sacré », *L'Avant-Scène Cinéma*, n°573, 2008, p. 3-6.

passage inverse est-il possible ? Le dernier mot de Médée est pour dire que « plus rien n'est possible désormais ». Jason a appauvri le mythe jusqu'à la tragédie et Médée n'a pu que lui emboîter le pas en tuant ses enfants.

Comme Euripide et au contraire de Sénèque, Pasolini a choisi de garder la mort des enfants en hors-champ<sup>305</sup> : Médée appelle un premier enfant, le berce, et le gros plan d'un poignard dit le reste ; elle appelle ensuite le second, et la mort une nouvelle fois a lieu en hors-champ, sans que même on entende un seul cri. Au début du film, il y a eu le sacrifice rituel d'un jeune homme, et là aussi, son meurtre s'est déroulé en hors-champ, sans cri. L'infanticide n'est pas monté ni montré comme un meurtre sauvage, mais comme un retour au sacrifice initial, la seule façon pour Médée de protéger ses enfants du monde profane qui advient. Jason accourt. Il parle à Médée en plongée prononcée, les yeux tournés vers le haut. Médée lui répond en contre-plongée, les yeux tournés vers le bas. Pasolini duplique la position des protagonistes dans la pièce d'Euripide : Médée en haut, sur le *théologéion* ; Jason en bas, devant la *skénè*. La différence est que la caméra ne fait jamais de plan d'ensemble, seulement des plans rapprochés sur Jason et Médée : c'est comme s'ils appartenaient désormais à deux mondes irréconciliables.

Que conclure de ce tour d'horizon ? Dans *Ulysse*, l'horreur du monstre Polyphème disparaît presque complètement, du champ comme des émotions du spectateur. Il ne reste plus grand-chose dès lors de l'idée du Cyclope comme monstre : après sa fuite, Ulysse paraît presque autant le regretter lui que sa terre natale. Dans *Odissea*, l'horreur est de nouveau bien présente, exacerbée par la mise en scène de Mario Bava. En même temps, c'est une horreur domptée, domestiquée : la série intègre un élément du cinéma d'horreur, mais le dépasse. Comme dans l'*Odyssée*, le monstre est ambigu, il sert à définir en profondeur, de manière complexe, ce qui constitue l'homme et son foyer. Avec les monstres tragiques comme Médée, le cinéma classique de genre est presque forcé de laisser la place au cinéma moderne d'auteur. La figure monstrueuse, encore extérieure pour les monstres épiques comme Polyphème, devient une figure de nous-mêmes jusqu'à se renverser quasiment en son contraire : Médée en vient à représenter une humanité dominée, se révoltant contre les monstres qui l'entourent, les hommes blancs occidentaux menaçant la condition féminine chez Dreyer, les peuples autochtones chez Pasolini ou encore l'enfant délaissé chez Trier. Au-delà ou en deçà du monstre eschatologique, le monstre antique, toujours proche de l'homme, permet de réinjecter

<sup>305</sup> La séquence se déroule de la centième à la cent-cinquième minute.

de l'ambiguïté épique ou tragique dans le cinéma : on passe dès lors d'un cinéma de genre (avec les *topoi* du cinéma d'horreur ou d'aventure) à un cinéma d'auteur plus singulier, en marge, voire à une télévision renouvelant à la périphérie le langage audio-visuel.

Dans *2001: A Space Odyssey*<sup>306</sup> de Stanley Kubrick, un ordinateur nommé Hal supervise le vaisseau spatial *Discovery One*. À la fin, il se retourne contre les astronautes et supplie le dernier survivant de ne pas le débrancher, lui faisant même part de sa peur, comme s'il était un homme conscient. Or, Hal surveille le vaisseau grâce à un œil rouge, un œil rouge unique... Et le film, comme le livre d'Arthur C. Clarke<sup>307</sup>, est sous-titré « *A Space Odyssey* », « une odyssée de l'espace »... Hal n'apparaît-il pas dès lors comme un nouvel avatar de Polyphème ? N'est-il pas là, comme dans l'*Odyssée* d'Homère déjà, pour définir en creux ce qui fait l'homme et interroger en même temps l'ambiguïté de cette définition, non plus par rapport à l'animal ou au divin mais à l'informatique et à la robotique ?

*Vivien Bessières*

*ELH-PLH (EA 4601), Université Toulouse 2-Jean Jaurès*

---

<sup>306</sup> Stanley Kubrick, *2001: A Space Odyssey* (2001, *l'Odyssée de l'espace*), Metro-Goldwyn-Mayer – Stanley Kubrick Productions, UK/US, 1968.

<sup>307</sup> Arthur C. Clarke, *2001: A Space Odyssey*, New York, New American Library, 1968.

## De Galatée aux « hubots<sup>308</sup> » : animer quelle matière ?

« Make me beautiful...  
 Make me...  
 A perfect soul,  
 A perfect mind,  
 A perfect face,  
 A perfect life... »<sup>309</sup>

Dans sa somme critique *La Littérature fantastique en France*, Marcel Schneider met en parallèle l'histoire de Pygmalion/Galatée<sup>310</sup> et celle de *La Vénus d'Ille* de Mérimée, en indiquant que :

Les Grecs, qui ont fait le complet inventaire de nos désirs et les ont illustrés par une fiction poétique, connaissaient bien l'attirance de l'homme pour la statue [...]. C'est que la statue « incarne » la beauté désarmée, complice, docile à nos vœux et qui éternise le désir. Que la déesse de bronze qui domine la nouvelle de Mérimée respire la méchanceté ne lui enlève aucune séduction, au contraire.<sup>311</sup>

De nombreux commentateurs n'hésitent pas à évoquer la naissance biblique d'Ève elle-même, créée non pas d'une côte d'Adam, mais « à côté » d'Adam, dit l'hébreu (lecture du rabbin Delphine Horvilleur). Quoi qu'il en soit, au croisement de plusieurs mythes fantastiques (l'animation de l'animé figurant une sorte d'hyper-thème), l'*Ur-Text* ovidien<sup>312</sup> du sculpteur Pygmalion se révèle d'abord à nous par un écho plutôt misogyne : c'est parce qu'il trouve les femmes chypriotes (les Propétides) « immorales » que Pygmalion supplie Vénus de lui accorder cette faveur exorbitante, exceptionnelle : transformer un être d'ivoire (sculptée par lui) en être de chair ; par un renversement dialectique assez pervers, ce sont alors les femmes « naturelles » qui, punies par Aphrodite pour leur dévergondage, se changent peu à peu en statues d'ivoire... Ainsi la vie se retire-t-elle d'un côté, pour affluer de l'autre. Deux

<sup>308</sup> Nous faisons ici référence à la série culte *Real Humans* (*Akta Människor, 100 pour 100 humains*), créée par le suédois Lars Lundstrom (2012). Le terme d'« hubots » est une contraction entre « humains » et « robots », en opposition ironique avec le titre...

<sup>309</sup> On aura reconnu le générique grinçant de *Nip/Tuck*, opportunément intitulé *A perfect lie* (Ryan Murphy, USA, 2003-2010) ; précisons juste que Murphy est également le réalisateur d'*American Horror Story*...

<sup>310</sup> Ou « Galathée », selon l'orthographe française souvent choisie.

<sup>311</sup> Marcel Schneider, *La Littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1964, p. 238-239.

<sup>312</sup> C'est dans le livre X des *Métamorphoses* qu'Ovide raconte cette histoire d'amour improbable – entre l'artiste et son œuvre, certes, mais aussi entre un vivant et un objet... et si l'on veut pousser plus loin l'analyse, entre un « père » et son enfant, ce qui bien sûr renvoie à un tout autre domaine. Mais il est bien clair qu'il n'invente nullement ce mythe, dont les composantes sont déjà attestées chez Philostéphanos de Cyrène (222-206 av. J.-C. ; c'est en se référant à Clément d'Alexandrie (le « Protreptique aux Grecs ») et à Arnobe (*Adversus nationes libri*) que les spécialistes parviennent à cette conclusion. Pour Julien d'Huy cependant, c'est dans le vieux fonds libyen (3000 av. J.-C.) que se situerait la racine de la légende, parvenue chez les Grecs entre le VII<sup>e</sup> et le I<sup>er</sup> siècle. (« Il y a plus de 2000 ans, le mythe de Pygmalion existait en Afrique du nord », *Préhistoires Méditerranéennes* [En ligne], 4 | 2013, mis en ligne le 22 janvier 2015, consulté le 01 septembre 2015. URL : <http://pm.revues.org/814>).

enfants naîtront de cette union entre toutes inattendue : Paphos et Matharmé. Voilà, si je puis dire, pour les « soubassements » de la légende...

Le chercheur américain Meyer Reinhold soutient que le nom même de Galatée<sup>313</sup> n'est pas systématiquement « donné » à la jeune femme, et que ce n'est qu'au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'il lui sera affecté sans restriction – singulièrement dans la pièce de J.-J. Rousseau, *Pygmalion*, en 1762<sup>314</sup> ; il est certain en tout cas que, dans la narration d'Ovide, la seule Galatée présente est une nymphe, courtisée par le cyclope Polyphème qui, furieux de se voir préférer un certain Acis, l'écrase pour se venger (livre XIII) ; en revanche, l'objet aimé par Pygmalion demeure absolument anonyme.

Cet exemple frappant d'obsession masculine inspira de nombreux peintres<sup>315</sup>, en particulier Edward Burne-Jones dans ses deux « séries » de quatre tableaux, *Pygmalion and The Image*, peints successivement en 1868-1870 puis en 1878. Il est aisé d'y lire une mise en abyme : peinture d'une sculpture... et d'un sculpteur, et même parfois sculpture d'une sculpture, et de son créateur en train de la façonner... fonction spéculaire dont Balzac<sup>316</sup>, Poe<sup>317</sup> ou Zola<sup>318</sup> nous offrent de nombreuses déclinaisons dans leurs propres œuvres. De là à penser que Galatée est l'allégorie de l'inspiration artistique visitant ses élus mérite de poser encore quelques pas, car il y faut le croisement de deux énergies : le geste démiurgique de l'artiste, arrachant à la matière une création plus réussie que l'être humain, et le souffle thaumaturgique, animant cette même matière du principe vital ; or l'union des deux demeure rarissime.

Mais il nous faut dépasser ces productions littérales pour indiquer d'abord la surabondante « postérité » de cette légende : M. Schneider signale, entre autres curiosités, un récit de Noël Devaux intitulé *Euphémisme*<sup>319</sup>, qui raconte l'animation d'une statue antique ; son acquéreur, terrifié, la fait détruire, alors qu'elle ne demandait visiblement qu'à lui (com)plaire.

Pourtant, croyons-nous, c'est bien d'un des mythes de l'âge d'or selon Hésiode (*Les Travaux et les Jours*) que semble descendre la notion même d'androïde : abondance, longévité, mort adoucie... et pourquoi pas *renovatio mundi*. On pourrait presque parler de

<sup>313</sup> « Galatea » veut dire blanche comme le lait (donc l'ivoire), tandis que Pygmalion (« Pugma ») fait allusion au bras/coude dont l'artiste a besoin pour ciseler.

<sup>314</sup> Meyer Reinhold, « The Naming of Pygmalion's Animated Statue », *The Classical Journal*, n° 66-4, 1971, p. 316-319.

<sup>315</sup> Jean-Léon Gérôme, Girodet, Paul Delvaux... Sans compter les sculpteurs Robert Le Lorrain, ou Étienne Maurice Falconnet.

<sup>316</sup> *Le Chef d'œuvre inconnu* (1831).

<sup>317</sup> *Le Portrait ovale* (1842).

<sup>318</sup> *L'Œuvre* (1886).

<sup>319</sup> Une des cinq nouvelles du recueil *La Dame de Murcie*, Paris, Gallimard, 1961, p. 31-56.

mythe récessif (car écrit très tôt). Souvenons-nous que la connaissance, selon Francis Bacon, est une épouse (comme Galatée pour Pygmalion) ; or Épiméthée et Prométhée, chargés d'équiper le monde, l'un en fournissant les êtres vivants, l'autre en donnant le feu et la sagesse politique, sont eux aussi traversés par l'histoire de Pandore : cette jeune vierge d'argile est bel et bien fabriquée par les dieux pour rendre les hommes fous de désir et d'amour ; Épiméthée oublie toutes ses promesses en la voyant et l'épouse, amenant la discorde et les fléaux ; Pandore et Galatée... deux visages pour une même quête ? Peut-être même peut-on parler de « bio-mythe », selon lequel Gaïa la Terre (apparemment inanimée) serait un organisme vivant, et le *cyborg* une réponse de la culture populaire à la mobilisation des anciens *topoi* : un ruissellement de mythes dérivés, du coup !

L'intérêt vient donc bien surtout de la vocation résolument funeste (ou pour le moins dysphorique) des « suites », ou des « variations » ; Balzac, Poe, James, Schwob, Ewers, Eichendorff, Gautier, Maupassant, Hoffmann, Jensen, Maurice Renard, ou bien sûr le Villiers de l'Île-Adam de *L'Ève future* (1886)... tous ont donné une tournure tragique aux successives réécritures du mythe. Aussi est-ce à partir de trois exemples éclairants, dans leur diversité et leurs champs de signification résolument hétérogènes, que j'aimerais construire mon propos. Il s'agit en effet d'animer la matière – mais selon quelles modalités, et dans quel but ? Si la visée érotique et esthétique de Pygmalion est assez claire, bien d'autres mondes de représentation devront être sollicités, afin d'apporter des réponses conformes à notre propre horizon.

J'évoquerai d'abord l'œuvre de Gaston Leroux, *La Poupée sanglante* (1923), qui réunit les deux grandes figures fantastiques du XIX<sup>e</sup> siècle : la créature artificielle (Frankenstein) et la créature surnaturelle (Dracula) ; nous interrogerons donc les subtilités d'une Galatée éventuellement vampirique, comme contamination de deux réseaux intertextuels majeurs ; puis nous reviendrons sur l'un des *opus* les plus glaçants de la filmographie d'Almodovar, *La Piel que habito* (2011), amorçant une réflexion « genrée » sur la notion même de re-création d'un être, pour enfin parvenir au monde selon *Real Humans* – autrement dit la coexistence parfois harmonieuse, parfois conflictuelle, entre humains et humanoïdes, dans une société très semblable à la nôtre, mais dont l'avancée technologique a peut-être paradoxalement sonné la dernière heure.

***La Poupée sanglante... une « Galatée » vampirique ?***

Notons tout de suite que dans chaque reprise du thème, tout se passe un peu comme si la lumière qui baigne l'histoire de Galatée s'était assombrie, obscurcie, au fil des réécritures innombrables qui l'ont accompagnée, des variations inquiétantes ou ludiques, charmantes (*My Fair Lady*) ou terrifiantes (*Real Humans*), que Galatée a suggérées dans notre monde de représentations. Comme exemple de Pygmalion peu connu mais emblématique, nous pourrions citer le roman de Kurt Münser (*Pygmalion*, 1919), auteur mort en exil en Suisse en 1944 (car juif) ; un baryton, Felix, est amoureux d'Helena, mais il la perd ; il bâtit alors une marionnette et lui donne les traits de l'aimée... On retrouvera cette trame jusque dans la série *Buffy contre les vampires*, dans lequel un personnage, Spike, se fait faire un robot à l'image de celle qu'il aime et qui le déteste : Buffy, justement ; dans cette même saison V (épisode 15), un *geek* particulièrement doué, Warren, se fabrique une « petite amie » robotique qui le poursuit partout en exigeant de l'amour. Mais lui, passé à autre chose, ne la supporte plus, sans pouvoir pour autant la détruire... Buffy devra la « tuer », tout en restant près d'elle lorsque la pauvre automate, incapable de concevoir ce qu'est la mort, sent décliner une à une toutes ses fonctions, avant de s'enfoncer dans la « nuit » de ses circuits détruits.

Ces relectures rejoignent les grands récits des origines, dans lesquels il est dit que le titan Prométhée a formé l'homme avec une motte d'argile, et que la déesse Athéna lui a insufflé la vie... ce que narre aussi la kabbale : un rabbin pragois du XVI<sup>e</sup> siècle, dans la tradition juive, aurait donné vie au « Golem », gigantesque homme d'argile qu'un mot inscrit au front anime ou désarme : « *emet* » (la vérité) ; mais si la première lettre est effacée, alors ne reste que « *met* », autrement dit, la mort. C'est évidemment cette problématique, réactivée dans *Frankenstein*, qui passionne Gaston Leroux dans son diptyque *La Machine à assassiner* (1923), puisque c'est à une femme qu'il confie non pas la réalisation technique d'un automate, mais bien le dessin et la confection de son beau visage<sup>320</sup>, double inversé de la face couturée de la créature de Mary Shelley, exhibant ses sutures avec la détermination du désespoir.

En effet, comme le rappelle Isabelle Krzywkowski : « Qui est le monstre ? celui qui, sans nom ni origine, est un être hors nature ? qui est, ou devient, un révolté et un assassin acharné ? ou n'est-ce pas plutôt le créateur irréflecti ? »<sup>321</sup>. Or c'est exactement la récurrente et crucifiante question que ne se cessent de se poser les trois « savants » du roman, confrontés à leur indomptable créature ; le repentir « paternel » de l'horloger Norbert – l'automate a

<sup>320</sup> On peut lire intégralement l'article de Denis Mellier, « L'adaptation télévisée de *La Poupée sanglante* », *Le Rocambole* n° 62, Daniel Compère dir., *Les Bagages de Gaston Leroux*, printemps 2013, p. 91-102.

<sup>321</sup> Isabelle Krzywkowski, s. v. « Frankenstein », *Encyclopédie du fantastique*, Valérie Triter dir., Paris, Ellipses, 2010, p. 334-337, p. 336.

enlevé sa fille – contamine la fierté « scientifique » de la réussite technique de son Gabriel ; son neveu, fiancé à Christine, n'arrive pas à renoncer tout à fait à son triomphe d'inventeur, et leur dialogue témoigne de ce dilemme :

- Tais-toi !... Tais-toi !... je comprends, je comprends trop !... mais Christine !... Ah !  
*qu'avons-nous fait ?... qu'avons-nous fait, mon Jacques ?... »*

Et le vieil horloger se prit à pleurer.

« Vois-tu, Jacques, nous sommes maudits !... Il n'est pas permis à l'homme de faire revivre ce qui est mort !... »

Alors, mon oncle, marchons comme les animaux, les yeux éternellement fixés sur la terre... et broutons !...<sup>322</sup>

La jeune femme, amoureuse sans se l'avouer de l'automate dont elle a dessiné le visage, vit dans la terreur d'une confrontation entre son fiancé l'ingénieur Jacques Cotentin et la créature elle-même, douée d'une force colossale :

Le pas de la statue du Commandeur n'apporta pas plus d'effroi à Don Juan, à l'heure où tout se paye, que le bruit du pas de Gabriel ne versa d'épouvante au cœur de Christine [...]. Christine avait-elle été moins coupable que le prince des libertins ? Plus que le grand cynique, n'avait-elle pas foulé aux pieds les lois divines et humaines ?<sup>323</sup>

La scène s'achève sur le cri désespéré de Jacques : « Pygmalion aimait sa statue... Moi je la déteste !... »<sup>324</sup>. Le soupçon de vampirisme qui pèse du début à la fin sur le malheureux automate (« sanglante », comme Bloody Mary Tudor) vient certes d'un malentendu, mais colore tout le récit d'un cramoisi féroce, censé recouvrir les méfaits d'un aristocrate pervers grand consommateur de fraîches et jeunes ouvrières ; mais au fond peu importe puisque à la fin rien ne subsistera, ni la superbe machine pourtant innocente, ni le marquis vampire...

Il en va exactement de même avec le savant Victor Frankenstein, lui-même né on s'en souvient d'une rêverie fiévreuse de Mary Shelley ; un « méta-rêve » en quelque sorte, puisqu'il va créer le créateur en même temps que la créature, et que le « monstre » ainsi mis au monde n'est autre que le roman lui-même ; cet « enfant »-là, célébré et commenté depuis 1818, ne mourra pas, lui au moins ! Victor hérite du rêve, et le narre ainsi :

Je dormis bien un peu, mais en proie à des rêves terrifiants. Je voyais Elizabeth, radieuse de santé, [...]. Surpris et charmé, je l'enlaçais, mais tandis que je posai mon premier baiser sur ses lèvres, elles devinrent livides comme celles d'une morte ; [...] j'eus l'impression de tenir dans mes bras le cadavre de ma défunte mère.<sup>325</sup>

Bien entendu ce passage retient particulièrement l'attention de la critique, qui y lit une sorte d'intervalle collapsé entre le dispositif du texte et la mythologie du récit de création. Pourtant, le savoir et le pouvoir procèdent aussi par transgression, par *raptus* soudain et

<sup>322</sup> Gaston Leroux, *La Poupée sanglante*, t. 2 : *La Machine à assassiner*, Paris, Le Livre de poche, 1976, p. 66.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>325</sup> Mary W. Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, trad. Joe Ceurvorst, dans *Les Évadés des ténèbres*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, p. 302-479, p. 339.

impérieux ; le critique Byron R. Wells voit dans *Frankenstein* un rêve plus étiologique que futuriste, car la créature ne vient pas signifier le lendemain de l'homme, elle vient seulement témoigner d'une élévation vers la surhumanité, ici ternie en subhumanité, mais porteuse d'une paradoxale espérance :

Le monstre assure la surveillance des frontières du possible. Situé aux limites des connaissances humaines, il sert d'avertissement [...]. Le monstre de l'abjection habite cette géographie marginale de l'Extérieur, au-delà des limites du Pensable, un lieu qui est doublement dangereux [...].<sup>326</sup>

Cette réécriture, ou ré-articulation grinçante et horrifique de Pygmalion, pose avant tout la question de la responsabilité praticienne, que ce soit celle de l'artiste, du savant ou de l'intellectuel en général. Animer quelle matière... et pour lui laisser quel possible et quel efficace, s'interroge la critique : « Le monstre, comme l'enfant, est né innocent et capable de violence, d'où la nécessité de l'encadrer afin qu'il apprenne à agir de façon convenable – c'est-à-dire en fonction de sa nature sociale »<sup>327</sup>, dit Valérie de Courville Nicol, pour qui il est clair que le « vrai » monstre est le jeune savant dénaturé et désocialisé.

Enfin, dans son étude « Femme parfaite sur commande », Tony Keen met en parallèle Pygmalion, Prométhée et... Victor Frankenstein, pour en cerner aussi le schéma ruptuel :

La réécriture la mieux connue du mythe est, bien entendu, la pièce de George Bernard Shaw *Pygmalion*, écrite en 1912 [...]. Cependant, ce qui distingue les deux actes créateurs, celui de Pygmalion et celui de Prométhée, est que le premier a pour but explicite de fournir au créateur un partenaire amoureux ou sexuel.<sup>328</sup>

Il évoque ainsi le roman *The Cosmologie of the Wider World* (Jeffrey Ford, ) ainsi que *The Holy machine* de Chris Beckett (2004) qui met en scène un « bordel de robots » dont les clients – humains – tombent parfois amoureux de leurs partenaires synthétiques... N'est-ce pas aussi, plus ou moins, l'argument de la série *Dollhouse* (Joss Whedon, 2009-2010) ?

### ***La piel que habito, une variante transgenre horrifique***

Le remarquable article de Sophie Bourdais : « L'homme face aux robots, science ou fiction » pose à peu près toutes les questions – bien sûr vulgarisées – que la robotique androïde adresse à l'homme :

<sup>326</sup> Byron R. Welles, « Liberté et monstruosité à l'âge des Lumières », *Entre Dieu et Diable*, Pierre Nobel et François Jacob dir., Paris, L'Harmattan, 2003, p. 104-105.

<sup>327</sup> Valérie de Courville Nicol, « La gouvernance de soi dans trois récits gothiques anglais », *Les Œuvres noires de l'art et de la littérature*, Alain Pessin et Marie-Caroline Vambremsch dir., Paris, L'Harmattan, 2002, t. II, p. 129-142, p. 136.

<sup>328</sup> Tony Keen, « Femme parfaite sur commande ; le mythe de Pygmalion dans deux romans de science-fiction et de fantasy », *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain*, Mélanie Bost-Fievet et Sandra Provini dir., Paris, Garnier, 2014, p. 205-213, p. 208.

Depuis la nuit des temps, l'homme en a toujours rêvé, statues animées, automates mystérieux, Golems incontrôlables... Bien avant que les premiers robots, androïdes et cyborgs sortent de son cerveau, l'être humain a voulu fabriquer un autre lui-même. Pourquoi ? Pour défier son créateur, au risque d'être cruellement puni, comme l'insinue un imaginaire occidental ancré dans la mythologie grecque et les religions du Livre ? [...] Ancêtres du robot, le golem de la tradition juive, la créature de Frankenstein imaginée par Mary Shelley se rebellent contre leurs créateurs respectifs...<sup>329</sup>

Il existe pourtant des variations particulièrement perverses de ce schéma « basique », et nous aimerions en présenter une, hautement intrigante.

Sorti en 2011, le film d'Almodovar *La Piel que habito* adapte « explicitement » le roman de Thierry Jonquet, *Mygale*, mais il doit également beaucoup à *Vera*, l'un des *Contes cruels* de Villiers de l'Isle-Adam ; Vera est d'ailleurs le prénom donné à la mystérieuse captive qui sert de cobaye aux expériences du Dr Robert Ledgard. Le titre est à entendre très littéralement : c'est bien une autre « peau » que la supposée Vera « habite », puisqu'elle est en fait le résultat de la folie vengeresse de son hôte ; il lui a donné le visage de son épouse morte, et peu à peu on comprend que cette jeune femme est en fait un garçon, castré et transformé en femme, parce qu'il avait séduit la fille du médecin, laquelle s'est suicidée dans une crise d'angoisse sans doute schizophrénique.

Fou de douleur, Ledgar (Poe ?) séquestre le suborneur, Vicente, puis commence toute une série d'opérations dont le garçon ressort à chaque fois de plus en plus mutilé, féminisé, méconnaissable – jusqu'à enfin incarner la femme parfaite, née à grands coups de bistouri, d'hormones, de greffes... et de vulvo-vaginoplastie. Mais cette nouvelle Galatée attend son heure : ayant fini par persuader son geôlier qu'elle est maintenant éprise de lui, elle circule plus librement, réussit à le tuer ainsi que la servante Marilia et rentre enfin chez sa mère... sous l'apparence que la science lui a désormais donnée pour toujours !

Notons que cette « castration/transformation » est aussi au cœur d'un opus très noir de John Ajvide Lindqvist, *Låt den rätte komma in*, en français *Laisse-moi entrer*. Sa diégèse sert de scénario au film éponyme *Morse*, mais après « édulcoration » des fait les plus choquants – en particulier la pédophilie du « monstre » Hakan Bengtsson, et la castration d'Elias/Eli... Tourné par Tomas Alfredson en 2008, ce film a été immédiatement suivi de son remake américain, dirigé par Matt Reeves, le réalisateur de *Cloverfield* (2008). Le titre est sensiblement le même : au *Let the Right One In* de la version originale pour l'international, s'est substitué un *Let Me In* (2010)... encore plus conatif.

Ces Galatées récalcitrantes sont bien au cœur de la problématique d'Isabelle Krzywkowski, qui oppose les « simples » répliques biomorphes fabriquées à la chaîne par la technologie aux êtres animés *in fine* du souffle salvifique : « loin du pouvoir divin que le

<sup>329</sup> *Télérama* 3298, 27/3/2013, p. 24-28, p. 24.

romantisme assignait à l'artiste, la technique crée un artefact auquel l'homme choisit de croire »<sup>330</sup>. Le même questionnement agite et informe *Battlestar Galactica* (2004-2009) :

La manière dont Hésiode décrit la fabrication par Héphaïstos de Pandore, faite de terre et d'eau, résonne avec celle dont les humains construisent les Cylons, faits de métal et de silicone. [...] Les correspondances entre Pandore et les femmes Cylons ne se limitent pas à des échos conceptuels : le détail de leurs descriptions offre également des ressemblances frappantes. Toutes deux incarnent la séduction et la fourberie.<sup>331</sup>

Pour nous détourner un peu de tant de noirceur, songeons aussi aux Galatées infiniment plus légères et souriantes que sont Eliza Doolittle dans la pièce de Shaw et la comédie musicale de George Cukor, ainsi que la modeste petite secrétaire du film *Populaire*, façonnée par son patron jusqu'à devenir une virtuose mondiale de la vitesse dactylographique (Régis Roinsard, 2012) : le mythe est inépuisable, et ses variations infinies.

### **Vers le posthumanisme... *Real Humans* !**

*A priori* peu de liens apparaissent entre l'étrangeté horrifique de *Morse* (roman et film dont je viens de parler) et la série futuriste *Real Humans*<sup>332</sup>, à part le fait en soi peu signifiant d'être suédois et de proposer une réalité alternative aux lois « naturelles » communément admises.

Or, si l'on considère plus attentivement les deux propositions surnaturalistes, de grands pans de familiarité se distinguent alors : le corps – le corps mutilé et transformé d'Eli, ou celui, robotisé et informatisé, des hubots – pose la même question du sur- ou du sub-humain ; la marchandisation, la réification de nos objets de désir peuvent-elles nous transformer en vampires, ou nous amener à traiter des machines mieux que nos propres frères humains ?

Mais cette « humanité », si problématique dans les deux œuvres envisagées, se retourne comme un gant : un robot peut aimer, souffrir... si ses circuits sont assez sophistiqués ; alors qu'en est-il de notre compassion, de notre tolérance, si nous refusons à l'hybride brusquement autonome les soins et l'intérêt que nous accordions à l'esclave qui nous servait dans nos besognes rebutantes ? La jeune vampire Eli, qui tue pour se nourrir et se venger, n'a-t-elle pas plus d'humanité que l'entourage d'Oskar, enfant martyrisé par ses camarades de classe dans l'indifférence quasi générale ?

En-deçà ou au-delà de ce que nous avons coutume de considérer comme socialement acceptable ou « politiquement correct », le soudain surgissement de ces êtres, conçus dans un autre monde/mode de représentations que le nôtre, figure-t-il l'intersigne de l'apocalypse, ou

<sup>330</sup> Isabelle Krzywkowski, s. v. « créature artificielle », *Encyclopédie du fantastique*, op. cit., p. 180-183, p. 182.

<sup>331</sup> Tom Garvey, « Les leçons d'Hésiode dans *Battlestar Galactica* », *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain*, op. cit., p. 215-228, p. 225.

<sup>332</sup> Lars Lundstrom, Suède, 2012-2013.

manifeste-t-il seulement l'*ubris* de notre dévoration économique et ontologique de tout *Umwelt* ?

La déterritorialisation portée par *Real Humans* procède d'une autre nature, en tout cas au début : série fantastique d'anticipation alternative, *Real Humans/Akta Manniskor*, créée par Lars Lundstrom (2012-2013), imagine que les humains partagent désormais leur vie avec des « robots » infiniment perfectionnés, les « hubots » – contraction entre « humains » et « robots », en opposition ironique avec le titre... En effet, furieux d'être dépossédés par ces « machines », des opposants s'organisent en groupes de résistance « 100 pour 100 humains », assez fascisants d'ailleurs, tandis qu'en face quelques hubots mystérieusement « libérés » mènent une guerre de conquête tout aussi violente.

Le défi est fort et, comme le dit le « *pitch* » de *Real Humans* : « Qu'avons-nous encore fabriqué ? »... Comme dans *Morse*, des lieux emblématiques vont surgir, sorte de « parcs à thème » dénaturés et dévoyés, version cauchemardesque d'un Disneyworld du sexe et du massacre ; c'est le cas du Hub Battle Land, univers en miniature où se rejouent *Westworld/Mondwest*<sup>333</sup> (tir à balles réelles sur les « beaufs » violeurs venus « dézinguer » des humanoïdes). Béa, clone de l'épouse de David Eischer et mère de Léo, tire la « morale » de ce conflit sans espoir : « Nous voulons être des transhumains libres... Et toi, quel est ton rêve ? – Que ça s'arrête, supplie Roger. Que tout redevienne comme avant. – Rien ne s'arrêtera, prévient Béa. Vous nous avez créés. Désormais, nous vivrons ensemble » (dialogue rapporté dans « C'est Robot pour être vrai », chronique télé de Samuel Gonthier<sup>334</sup>).

La sur-utilisation amène la rupture : le hubot gériatrique Odi, auquel est tellement attaché le vieux Lennart (père de l'avocate Inger), est le premier à dysfonctionner... et les pots de confiture de fraise qu'il laisse mécaniquement tomber au sol préfigurent le sang dont il sera couvert, quand il lui faudra démembrer, à la tronçonneuse, le corps d'un malfrat exécuté par une bande rivale. Pourtant Lennart – avant de lui-même mourir et de ressusciter sous forme d'un clone insupportable – se démène pour cacher Odi, y compris des regards de la soupçonneuse Vera, la hubote qui lui a succédé et se comporte en véritable dragon domestique... toute amidonnée de bleu et de rose, comme Dolorès Ombrage dans *Harry Potter*.

---

<sup>333</sup> Le film de Michael Crichton (1973) évoquait déjà la même problématique : un parc d'attraction où l'on vient massacrer des humanoïdes, qui évidemment vont se révolter et liquider à leur tour les humains brusquement totalement démunis ! On ne compte plus les œuvres d'anticipation où les androïdes sont préposés à soulager la misère sexuelle des humains, comme dans *A.I. Intelligence artificielle* (Steven Spielberg, 2001), *Blade Runner* (Ridley Scott, 2007) ou encore la BD *L'Incal*, de Moebius et Alexandro Jodorowsky.

<sup>334</sup> *Télérama* 3304, 8/5/2013, p. 162.

Car sous la norme officielle (« recyclage » des hubots défectueux dans une usine à composants) se dissimule bien entendu une foule de trafics, de reventes en douce, de « bidouillages » des blocages Asimov, visant par exemple à transformer un hubot « entraîneur sportif » en... amant exceptionnel, puisque c'est ce que demandent deux des personnages féminins ! Rick et Thérèse vont former un couple pendant quelque temps, mais les velléités d'autonomie du hubot forcent Thérèse à se débarrasser de lui, par amour pour son fils, qui ne le supporte pas. Devenu un guerrier ingérable au Hub Battle Land, Rick n'aura de cesse de se venger de « Roger », l'époux humain de Thérèse, qu'il considère comme le responsable emblématique de ses malheurs. L'humain a déchu, et déçu ; son frère bionique<sup>335</sup> en mime la violence, l'oppression, la cruauté et la bêtise... pourtant, des gestes peuvent aussi retisser un lien, fragile et menacé.

David Eischer, le programmeur des hubots, a lui aussi fait de son fils Léo un être hybride, après la noyade accidentelle de celui-ci ; entouré de clones (en particulier Mimi, qu'il aime d'abord comme un fils, puis comme un amant), il mène les hubots libérés par un mystérieux « code » vers un *eldorado* évidemment inatteignable ; il meurt, désespéré mais enfin pacifié, ayant réussi à retrouver Mimi, devenue Anita dans une famille « normale », tandis que sa petite troupe connaît des destins contraires : la mort pour la plupart, ou des transformations étranges, telle celle de Flash, devenue sous le nom de Florentine l'épouse légale d'un homme, et la mère adoptive d'une enfant : tout lui sera retiré, sauf sa dignité finalement reconnue d'être humain...

Certes, l'avocate Inger essaie de défendre le droit des hubots à entrer, par exemple, dans une boîte de nuit avec la femme qui les « aime »... sans être refoulés ou abreuvés d'insultes (« Pacman » !). Mais la discrimination s'appuie sur le fait que pour parvenir à ce statut quasi humain ils ont été trafiqués, et donc le piège se referme : porter plainte équivaldrait à les dénoncer pour ce qu'ils sont, des monstres... et à les condamner à la destruction,

---

<sup>335</sup> *La Fourmi électrique* (1968), roman de l'américain Philip K. Dick, raconte comment un ingénieur, Garson Poole, découvre à l'occasion d'une blessure à la main qu'il n'est pas un humain, mais un « robot organique », comme le lui dit une infirmière compatissante mais docile au système : « Vous êtes un homme qui a réussi, Mr Poole. Malheureusement vous n'êtes pas un homme mais une "fourmi électrique" ». Chez Isaac Asimov, deux techniciens, Gregory Powell et Donovan, installent des robots sur des planètes lointaines. L'un de ces robots, Q T-1 (surnommé Cutie) semble plus intelligent que l'ensemble de ses composantes ne devrait l'autoriser ; il se pose en effet des questions existentielles qui inquiète ses « assembleurs » : « J'ai le net sentiment que mon existence doit s'expliquer de façon plus satisfaisante. Car il me semble bien improbable que vous ayez pu me créer » (« Raison », *I, Robot*, trad. Pierre Billon, Paris, J'ai Lu, 1972). Le texte datant de 1950, la scène se déroule en 2015... troublante synchronie. On peut lire aussi *Les Futurs mystères de Paris, I*, de Roland C. Wagner (Paris, éd. Fleuve noir, 1996), et les innombrables études scientifiques consacrées à la question, au choix : Emmanuel Monnier, *Le Siècle des robots*, dans *Science et vie*, hors série, n° 247, juin 2009 ; *La Recherche* n°433, septembre 2009 ; Ruth Aylett, *Robots, des machines intelligentes et vivantes ?* (Paris, éd. Solar, 2004). Citons enfin des BD comme *Sillage* (Bucheret et Morvan, éditions Delcourt) ; *Ghost in the shell*, Masamune Shirow, éditions Glénat ; *Stargate, V...* ou encore des jeux, tels *Starcraft* ou *Avatar*.

pudiquement nommée « recyclage », exactement comme dans les camps de la mort où tout était euphémisé. C'est pourquoi le créateur de la série rappelle le caractère résolument métaphysique, peut-être même eschatologique de ces « enfants de David » : « Comme dans *Her*, le film de Spike Jonze, nous interrogeons notre capacité à nous connecter, dans tous les sens du terme, à autre chose qu'à un être humain » (entretien avec Pierre Langlais, de *Télérama*).

Mais le sacrifice le plus porteur de sens, rédempteur par son altruisme et sa spontanéité, c'est celui de Mimi/Anita, qui se télécharge à elle-même un fichier infecté qui va la tuer, afin de traduire des documents pour aider Inger Engman, sa « patronne » et amie... qui sinon risque de perdre un important client. Car un « virus » décime les hubots... Lundström y voit de nombreuses homologues avec des minorités elles aussi tenues en suspicion et en lisière : « La manière dont certains personnages de la série se comportent avec les hubots est proche du sort réservé aux immigrés traités comme s'ils étaient moins qu'humains » (entretien accordé à *Arte magazine*).

Il n'en demeure pas moins que les hubots « libérés » tuent aussi de pauvres gens (Niska et Bea étant largement les plus implacables), et que la violence « esclavagiste » des trafiquants en tout genre n'est guère plus écœurante que la violence « vindicatrice » des Enfants de David, prêts à tout pour retrouver le code informatique qui, une fois chargé, leur donnera enfin une âme... En ce sens, le couple formé par Douglas (humain) et Florentine (hubot) est la promesse d'un avenir réconcilié, mais il se heurte aux haines virulentes des deux côtés : le hubot Gordon tue Douglas, car il refuse de voir sa sœur heureuse avec un « ennemi de classe », tandis que l'ex-épouse de Douglas se fait remettre tout l'héritage... une « machine » ne pouvant hériter d'un homme.

Pourtant, Mimi aux portes du néant (elle est désactivée car infectée) et Florentine, par son chagrin et son sens maternel indiscutable, forcent le respect des juges et se verront enfin reconnaître le statut tant envié d'êtres humains « à part entière » quoique entièrement à part... De l'autre côté de la barrière, des humains se déclarent « transhumainsexuels » autrement dit : THS (Tobias en particulier), tandis que de nombreux adolescents se déguisent en hubots<sup>336</sup> pour revendiquer leur gout « *hubot friendly* » ; entre l'homme augmenté et le robot humanisé, les lignes enfin s'effacent... quelques instants.

Dans l'interview qu'il accorde à *Libération*, Lars Lundström tombe d'accord avec le journaliste qui souligne « qu'une connexion n'a pas tardé à être établie entre la société scandinave, réputée pour son caractère très policé, et l'uniformisation que suppose la

<sup>336</sup> Voir « La vie à travers le hubot », *Télérama* 3356, 7/5/2014, p. 70.

prolifération des robots » ; le téléaste insiste sur l'ambiguïté de ce rapport au « non-humain » (le critique Jean-Paul Colin ose le néologisme « le ne-plus humain »), porteur parfois de plus de valeurs que les « *akta manniskor* » du titre : « Et quand un humain veut imposer un rapport sexuel à une hubot, je voulais que le spectateur y voie une forme de viol... »<sup>337</sup>.

En plus des hubots et des clones suédois, on peut enfin citer le thriller de Sarah Lotz, *Trois*, dans lequel elle imagine des androïdes nommés « substibots », créés à l'effigie des personnes aimées et décédées, pour supporter leur absence... Mais bien sûr le surnaturel « non-scientifique » s'en mêle, et l'un des robots semble animé d'une personnalité autonome, celle d'un enfant survivant d'un crash aérien : « Bonjour, répète l'androïde. – C'est toi, Hiro ? demande l'Américaine. La folie pure et simple de la situation la frappe enfin. Elle est au Japon. Elle parle avec un robot. Elle est en train de parler à un putain de robot. – C'est moi »<sup>338</sup>.

« Galatée n'est jamais véritablement éprise de Pygmalion : il est comme un Dieu pour elle, ce qui rend la relation trop inégale pour être plaisante »<sup>339</sup>. Pour conclure, nous voudrions rappeler quelques fondamentaux : si la figure du couple Pygmalion/Galatée fascine autant, c'est parce qu'elle surplombe une histoire qui finit bien... ce qui n'est pas courant dans la cosmogonie antique. Elle unifie en sa narration des thématiques aussi sensibles et profuses que la (re)naissance, la magie de l'art, l'amour plus fort que la mort... ou que le néant, l'animation de la matière inerte, et tant d'autres mythes, dont la broderie finale constelle en d'innombrables références.

La femme de « marbre », devenue chair et sang aux bras de celui qui l'a créée, c'est le double ensoleillé du sombre Victor Frankenstein, ou du savant<sup>340</sup> de *L'Homme au sable*, incapable, lui, de donner à l'Olimpia pourtant précieuse autre chose qu'une imitation saccadée de la vie et de la danse... quant au *Château des Carpathes*, il renvoie le lecteur à ces « machines désirantes » que sont les miroirs et les tableaux, pour le fétichiste baron de Gortz, épris jusqu'à la mort d'une voix séraphique.

Galatée plongée dans les ombres : le chef d'œuvre de Bioy Casares, *L'Invention de Morel* (1940), fonctionne lui aussi comme le double inversé du mythe original ; là où l'amour et la grâce divine animaient la matière, l'art (cinématographique) et la passion (funeste) plongent dans la mort celle qui ne sera pas sauvée, trop belle Faustine vitrifiée pour l'éternité.

<sup>337</sup> Bruno Ischer, « Bien humain » (portrait de Lars Lundström), *Libération*, 13/5/2014, p. 36.

<sup>338</sup> Sarah Lotz, *Trois*, trad. Michel Pagel, Paris, Fleuve Noir éditions, 2014, p. 517.

<sup>339</sup> G. B. Shaw, *Pygmalion*, 1912.

<sup>340</sup> Le duo méphistophélique Spalanzani/Coppélius des *Contes d'Hoffmann* restitué à la perfection ce grimaçant visage d'un Pygmalion raté.

La problématique se répète quasi à l'infini, avec les deux chefs d'œuvre que sont *Vertigo*, d'Alfred Hitchcock (1958), et *Phoenix*, de Christian Petzold (2015). Chaque fois un homme recrée désespérément un simulacre de femme, bien sûr à partir d'une autre femme... sans se rendre compte que c'est deux fois la même, et qu'il reste aveugle à ce qui crève les yeux de tous : la deuxième femme, la « Galatée », n'est que la reconstitution d'un mensonge criminel, ou d'un anéantissement tellement horrible qu'il est évidemment refusé et refoulé par le coupable.

Ainsi, la lecture judéo-chrétienne de Galatée s'est-elle chargée d'opprobre, qui culmine dans ces propos de Nathalie Prince : « Folie, suicide, nostalgie amoureuse menacent le sujet désirant, et ces histoires d'amour, hautement improbables, demeurent assurément inquiétantes »<sup>341</sup>.

*Isabelle-Rachel Casta*

*Univ. Artois, EA 4028, Textes & Cultures, Arras, F-62000, France*

---

<sup>341</sup> Nathalie Prince, s. v. « Pygmalion », *Encyclopédie du fantastique, op. cit.*, p. 779-780, p. 780.