MEMOIRE

Pour obtenir le diplôme

DE MASTER LANGUES ET CULTURES EUROPEENNES DE L'UNIVERSITÉ SAVOIE MONT BLANC

Spécialité : Littératures française et européenne

Présentée par

MARTHA IOANNIDIS

Mémoire dirigé par **Dominique Goguey**

Préparé au sein de l'UFR Lettres, Langues et Sciences Humaines (LLSH)

Récriture et variation, Dans le roman de Laurent Gaudé, *La Porte des Enfers*

Mémoire soutenu le 26 septembre 2014

UNIVERSITÉ SAVOIE MONT BLANC

" Et si l'enfer est fable au centre de la terre,
Il est vrai dans mon sein "

François de MALHERBE, V, 21

Il n'y a pas d'art possible sans une révélation non rationnelle, et le sens de l'art est de restituer à cette révélation une expression dont l'intelligence tire parti."

Maurice Blanchot / L'expérience de Proust [1]

Introduction

Le mythe des Enfers, objet de multiples récritures, prend de nouveau forme dans le roman de Laurent Gaudé[2], *La Porte des Enfers*, écrit en 2007 et publié chez Actes Sud.[3] À travers ce roman des « seuils », le narrateur invite le lecteur à une double descente : chute vertigineuse jusqu'au bout de la douleur, à l'intérieur de soi et descente périlleuse aux Enfers, ceux de jadis, chantés par les aèdes et les poètes de tous les temps.

La présente étude se propose d'examiner ce double aspect de l'enfer, mythologique et philosophique (ontologique), à travers la récriture mise en œuvre dans le roman par l'auteur. L'histoire racontée relate la mort accidentelle d'un petit garçon, Pippo et le désarroi qui accable sa famille après sa perte. Censés faire le deuil de leur enfant, Matteo et Giuliana, réagiront à cette mort chacun à sa façon. Dans la difficulté d'admettre l'inacceptable, la mère

---

[1] Maurice Blanchot, L'Expérience de Proust, dans *Faux pas,* Paris, Gallimard, coll. nrf, 1943, p. 53

[2] Laurent Gaudé est un romancier, nouvelliste et dramaturge français, né en 1972. Son œuvre est traduite dans le monde entier. Il publie en France chez Actes sud. Il est l'auteur de plusieurs textes de théâtre. *Combats de possédés*, 1999 ; *Onyssos le furieux*, 2001 ; *pluie des cendres*, 2001 ; *Cendres sur les mains*, 2002 ; *Le tigre bleu de l'Euphrate*, 2002 ; *Salina*, 2003 ; *Médée Cali*, 2003 ; *Le Sacrifiées*, 2004 ; *Sophia douleur*, 2008 ; *Sodome ma douce*, 2009 ; *Mille orphelins*, *Les enfants fleuve*, 2011 ; *Caillasses*, 2012 ; *Daral Shaga* suivi de *Maudits les innocents*, 2014.
Il est aussi l'auteur de *Cris*, 2001 ; *La mort du roi Tsongor*, 2002, prix Goncourt des lycéens 2002, prix des Libraires 2003 ; *Le soleil des Scorta*, 2004, prix Goncourt 2004, prix Jean-Giono 2004 ; *Eldorado*, 2006 ; Dans la nuit Mozambique, 2007 ; *Ouragan*, 2010 ; *Les oliviers du Négus*, 2011 et *Pour seul cortège* 2012. Pour des plus amples renseignements sur l'auteur et son œuvre veuillez consulter : http://www.laurent-gaude.com/index2.html

[3] Laurent Gaudé, *La Porte des Enfers*, Actes Sud, 2008, 266 p. Toutes les citations intégrées dans notre texte se réfèrent à cette édition.

de Pippo demande à son mari de venger la mort de son enfant. Devant l'impuissance de son mari de répondre à sa requête, elle se retourne vers l'église. Pour réparer l'innommable elle va exiger l'impossible : elle demandera à Dieu le retour de son fils mort injustement. Trahie par son mari, abandonnée par Dieu, Giuliana plonge dans la folie. Elle décide de vivre désormais dans le déni complet de cette perte. Elle reprend son nom d'avant le mariage, puis quitte Naples pour son pays natal, décidée de tout oublier. Quant à Matteo, accablé par la culpabilité, anéanti par la souffrance, abandonné par Giuliana, il prend aussi la fuite, fuite incessante, nuit après nuit, dans les rues de Naples au volant de son taxi. Il fuit la vie dans une errance nocturne et sans retour qui finit par l'amener aux Enfers à la recherche de son enfant. C'est Filippo, l'enfant revenu des Enfers et devenu adulte, qui nous raconte la suite, parce que Matteo, lui, ne revient pas. C'est Filippo, jeune homme, des années plus tard qui se vengera de sa propre mort, de sa vie décousue, au nom du père, de son père. L'histoire de cette descente aux Enfers, descente au sens propre et figuré à la fois, est portée par plusieurs voix : Filippo et un narrateur extradiégétique. Elle est ainsi l'objet d'une narration polyphonique.

La récriture du mythe des Enfers et la place de l'enfer en général dans le roman de Laurent Gaudé est le sujet du présent travail organisé en quatre parties.

Une première partie, essentiellement descriptive, est centrée sur la construction du roman avec l'étude des aspects narratifs et la présentation des éléments structurant le récit comme les personnages et l'espace.

Dans la seconde partie, la présentation des grandes œuvres littéraires, œuvres miroirs qui façonnent et fixent les représentations collectives de l'enfer, cherche à placer le roman dans une perspective thématique précise. Elle est complétée par un appareil conceptuel autour de l'intertextualité ayant comme objectif d'indiquer les relations tissées entre le roman et une littérature antérieure d'une part et ensuite, les mécanismes mis en œuvre dans la « récriture », concept étudié et défini par Anne-Claire Gignoux.

L'objet de la troisième partie concerne l'étude de la variation avec d'abord une visée externe au roman et ensuite une approche interne. La variation externe est mise à jour à travers le repérage d'éléments invariants, jalonnant la descente aux Enfers et ceci dans le reflet des textes miroir.

Le glissement des Enfers vers la surface puis à l'intérieur de chacun des personnages est l'objet de la dernière partie qui s'efforce de mettre en lumière une poétique de l'enfer émergeant au terme de la récriture.

Partie I.

Présentation, description et étude du roman

En empruntant le motif de la descente aux Enfers, Laurent Gaudé établit un lien explicite avec une bibliothèque, définie comme un ensemble d'œuvres antérieures, ayant comme objet le mythe littéraire de la catabase. La descente aux Enfers effectuée par les deux personnages de son roman (Matteo, le père du jeune garçon et Don Mazerotti, le curé) puise sa force, forge sa structure dans et par les textes du passé et les fait affleurer, discrètement, tout au long de la lecture par allusions, références implicites ou à l'aide de la tonalité tragique. L'appel au mythe des Enfers tisse ainsi un réseau des relations intertextuelles, hypertextuelles entre cette bibliothèque et le roman.

Dans cette première partie, après une étude de la construction du roman à travers la disposition romanesque, les indices d'ordre narratologique, les personnages et l'espace, nous proposons une description détaillée des Enfers décrits et imaginés par l'auteur. À la lumière de cette description nous établirons, dans la troisième partie, un relevé d'intertextes mettant à jour la variation externe au roman et aussi l'étude de la variation interne au roman.

1.1 Disposition romanesque et éléments de narratologie

La porte des Enfers est un roman qui met en scène une histoire racontée à deux moments distincts de son évolution : L'accident qui cause la mort du petit garçon, la détresse de ses parents et la descente aux Enfers entreprise par son père, sont les événements qui marquent le début de l'histoire narrée. Leur durée est de cinq mois, d'août à décembre 1980. Vingt-deux ans plus tard, le fils revenu des Enfers, Filippo, livre, pas à pas, le récit de sa vengeance et de la rencontre avec sa mère. Cependant la narration inverse l'ordre temporel et le récit commence par la fin de l'histoire.

La disposition romanesque suit une distribution en 24 chapitres titrés et dotés d'une indication temporelle.

CH 1 Les morts se lèvent (août 2002) 7
CH 2 Le sang de la via Forcella (juin 1980) *19*
CH 3 A genoux sur ma tombe (août 2002) 33
CH 4 Les avenues de la solitude (septembre 1980) *43*
CH 5 Je te donne la vengeance (septembre 1980) *57*
CH 6 Le baiser de Grace (août 2002) 73
CH 7 Le café Garibaldo (septembre 1980) *81*
CH 8 La nuit de Giuliana (septembre 1980) *97*
CH 9 Les fantômes d'Avellino (août 2002) 107
CH 10 Les petits papiers de la mère endeuillée (Septembre 1980) *113*
CH 11 Entêtante (août 2002) 127
CH 12 Des morts autour de la table (novembre 1980) *133*
CH 13 La porte oubliée de Naples (novembre 1980) *155*
CH 14 La porte des goules (novembre 1980) *169*
CH 15 Le pays des morts (novembre 1980) *179*
CH 16 Naples tremble (novembre 1980) *209*
CH 17 Ma lettre blanche (août 2002) 221
CH 18 Tocsin (décembre 1980) *229*
CH 19 L'abbaye de Càlena (août 2002) 235
CH 20 La dernière malédiction de Giuliana (décembre 1980) *243*
CH 21 La maladie des arbres (août 2002) 247
CH 22 L'hôpital de la souffrance (août 2002) 253
CH 23 Le couloir qui nous sépare (août 2002) 257

Un bref examen de la table des matières nous renseigne sur une progression désordonnée et ce, grâce à la mention temporelle qui revêt ainsi un rôle capital. Le premier chapitre s'ouvre sur les événements le plus récents en l'an 2002. Le roman se termine aussi à la même date (chapitres 21 à 24). Les épisodes narrés relatifs aux événements antérieurs, déroulés en 1980, sont pris en charge par des chapitres intercalés au récit de Filippo, sous la forme de récits enchâssés, et leur enchaînement respecte une progression temporelle. Les deux parties de l'histoire comptent un nombre inégal de chapitres, cependant le volume de ceux-ci reste équivalent. Ainsi sur les 24 chapitres seulement 11 sont consacrés aux événements d'août 2002. Le récit enchâssé paraît donc plus important en nombre de chapitres.

Les deux parties de l'histoire s'offrent à la lecture en alternance jusqu'au chapitre 21 où elles se joignent enfin et où seule demeure la voix de Filippo. Le passé se trouve alors encadré par le présent.

La porte des Enfers est aussi un récit à voix multiples. Les événements sont évoqués dans le récit par deux sources différentes selon la période concernée par la narration. Deux types de narration distincts sont mis en place. L'histoire nous est livrée successivement par un narrateur intérieur au récit dont la voix coïncide avec celle du personnage principal et ensuite par un second narrateur extérieur au récit cette fois, qui relate le passé tel un observateur invisible, objectif et omniprésent. La première source, un narrateur homodiégétique[4], investit le personnage de Filippo. Le temps de la narration et le temps de l'histoire coïncident : c'est ce que Gérard Genette nomme une narration simultanée[5]. Le narrateur nous raconte à la première personne et au présent tout ce que le personnage est en train de vivre et ce dans les détails de ses gestes et pensées. Il nous livre le récit, en mode direct, en un instantané presque cinématographique, de cette longue journée, date anniversaire de sa deuxième naissance et de la mort de son père, moment de vengeance

[4] « Le narrateur est *homodiégétique* lorsqu'il est présent *comme personnage* dans l'histoire qu'il raconte. Dans ce cas, s'il n'est pas un simple témoin des événements, mais le héros de son récit, il peut aussi être appelé narrateur *autodiégétique* », d'après la distinction et la définition établies par Gérard Genette en 1972 dans Figures III, pp. 252, 253, cité par :
Kaempfer, Jean & Zanghi, Filippo (2003). La voix narrative, *Méthodes et problèmes*. Genève: Dpt de français moderne <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/>

[5] Kaempfer, Jean & Zanghi, Filippo (2003). La voix narrative, *Méthodes et problèmes*. Genève, idem

attendu, préparé depuis de longue date. Les événements racontés se déroulent en l'an 2002 et sont d'une durée de presque 24 heures. Le lecteur suit le personnage en direct, pas à pas durant les 11 chapitres. Il y est question d'une vengeance, de l'histoire d'un père et de son fils, d'un retour des Enfers et d'un profond mal-être issu des réminiscences d'un séjour passé dans l'Au-Delà. C'est ainsi que le récit commence. Un peu confus, un peu énigmatique.

> *« Je me suis longtemps appelé Filippo Scalfaro. Aujourd'hui, je reprends mon nom et le dis en entier : Filippo Scalfaro De Nittis. Depuis ce matin, au lever du jour, je suis plus vieux que mon père. Je me tiens debout dans la cuisine, face à la fenêtre. J'attends que le café finisse de passer. » p. 9*

À cette narration simultanée, inscrite dans l'ordre du discours, vient s'intercaler une autre, ultérieure[6] à l'histoire narrée, puisqu' elle relate les événements déroulés en 1980. Ce deuxième récit, reparti sur plusieurs chapitres intercalés au premier, est en rapport direct avec un moment précis de l'histoire de Pippo et ses souvenirs des Enfers. Il entretient avec le premier un rapport dialogique et ce jusqu'à l'épuisement de celui-ci : il a alors une fonction explicative. À ce titre il complète l'histoire et donne un sens au comportement du personnage. Il est pris en charge par un narrateur hétérodiégétique,[7] externe à l'histoire racontée et suffisamment effacé au profit de celle-ci et des autres personnages.

L'alternance des voix est marquée par des changements d'ordre énonciatif. Le lecteur est confronté tantôt à «l'ordre du discours » tantôt à celui du récit[8] : au présent qui nous confronte à un « maintenant » mené par le « je » de la première narration, succèdent les temps du passé -passé simple et imparfait- qui relatent les événements à la troisième personne du singulier : « il » ou « elle », désignant essentiellement le personnage de Matteo et celui de Giuliana, sans toutefois négliger les personnages secondaires du roman. Un changement de temps - présent de l'indicatif/temps du passé- marque de manière très explicite une rupture entre une époque passé et le présent de la narration 22 ans plus tard.

> *« Matteo De Nittis pressa encore le pas. Le petit Pippo avait du mal à suivre mais n'osez rien dire. Son père lui tenait la main et tirait dessus chaque fois que l'enfant ralentissait. ... Giuliana était arrivée à l'hôtel plutôt qu'à*

[6] Kaempfer, Jean & Zanghi, Filippo (2003). La voix narrative, idem

[7] Kaempfer, Jean & Zanghi, Filippo (2003). La voix narrative, *Méthodes et problèmes*. Genève: Dpt de français moderne <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/>

[8] Emile Benveniste : Problèmes des linguistique générale, 1966, ch XIX, BENVENISTE, Emile (1976). Les relations de temps dans le verbe français, in *Problèmes de linguistique générale 1*. Paris: Gallimard, tel, pp. 237-250.

l'ordinaire. Elle avait laissé à son mari le soin d'amener le petit à l'école. » p. 21

Le roman est donc construit sur une alternance des voix narratives, accompagnée d'un changement de marques d'énonciation, grâce à laquelle l'histoire se met en place progressivement selon des points de vue différents.

1.2 Les personnages du roman

Filippo, dans un premier temps, et ensuite Matteo et Giuliana, ses parents, sont les personnages principaux du roman de Laurent Gaudé. À leurs côtés et surtout à côté de Matteo, et plus tard de Filippo, se forme un petit groupe de personnages secondaires. Il s'agit de Grace le travesti, de Garibaldo le cafetier, le professore Provolone et le vieux curé don Mazerotti.

Les personnages principaux

Matteo et Giuliana sont décrits au départ comme deux personnes ordinaires et de condition modeste. Lui est chauffeur de taxi, père et mari aimé. Homme ordinaire, sujet au stress et aux pressions de la vie quotidienne, il y répond d'une manière banale. Être pris dans les embouteillages d'une ville complétement bouchée, avoir pris du retard pour amener son fils à l'école, génère en lui de l'énervement.

« Il maugréait, la mâchoire serrée, pestant contre ses gens qui n'avançaient pas, contre ses rues qui n'en finissaient pas, contre cette journée qui commençait si mal ». p. 21

C'est un homme excédé par un quotidien anxiogène.

Giuliana, quant à elle, est une femme active, qui, à l'image de ses contemporaines, doit laisser son enfant pour aller travailler. La pénibilité de son travail laisse supposer qu'elle n'a d'autre choix que de travailler.

« Cela faisait longtemps que Guliana n'avait pas travaillé à l'étage, qu'elle n'avait plus fait les chambres le dos plié en deux, les gestes rapides et économes. » p.23

Elle travaille à l'Hôtel Santa Lucia, comme serveuse ou comme femme de chambre selon les besoins du service. Voilà comment le narrateur nous décrit son activité :

> *« D'ordinaire elle était dans la salle du rez-de-chaussée, au petit déjeuner. Elle dressait les tables, prenait la commande des boissons pour les clients, veillait à leur bonheur. Pendant trois heures les clients allaient et venaient, ils se succédaient avec le même air endormi ou pressé. Le même désir de se nourrir et de parfaire leur réveil d'une douce odeur de café. Elle remplissait les assiettes, enlevait les nappes sales, vérifiait que la machine à eau chaude n'est jamais vide. Elle aimait bien cela. » p. 23*

Elle a placé au centre de son univers sa famille : son fils et son mari. À peine partie travailler elle se languit déjà de leur présence. Mère dévouée et épouse attentionnée, elle est, pour le reste du monde, quelqu'un de discret.

> *« Personne ne faisait attention à elle. Elle glissait d'un bout à l'autre de la salle avec discrétion et vigilance. » p. 23*

L'ordinaire de leur existence, la banalité de leur vie fait de ces personnages de roman, des êtres quelconques ; discrets, empreints d'une humanité familière ils offrent alors au lecteur un grand potentiel de projection. Le décès accidentel de leur enfant, point de départ de l'intrigue, est à l'origine de leur transformation en personnages hors du commun. Leur bonheur anéanti, leurs existences totalement bouleversées, ils connaissent des lors une évolution inattendue. Matteo chauffeur de taxi, père d'une famille ordinaire, entreprend la descente aux Enfers pour ramener à la vie son unique enfant. Il adopte par ce geste une posture héroïque et il intègre ainsi une dimension mythique. Quant à Guliana, elle aussi s'érige en figure tragique par son refus de se soumettre aux conventions, par l'étendue de sa douleur dont l'expression est empreinte de colorations tragiques, par sa fureur portée par des imprécations réitérées et enfin par sa transformation physique - profil que nous étudierons en détail dans la quatrième partie du présent travail.

Filippo, devenu adulte, reste tourmenté par le souvenir de son séjour aux Enfers. Son physique de jeune homme semble marqué par son vécu : il se décrit maigre, pâle et souffrant de douleurs au ventre, souvenirs vifs d'une blessure lointaine :

> *« J'enfile une chemise pour cacher à mes propres yeux la maigreur de mon corps. » p.11*

Et plus loin,

> *« Je suis surement plus pale qu'à l'ordinaire, mais qui s'en soucie ? Les douleurs au ventre sont revenues, simplement cela, comme des élancements lointains, souvenir d'un coup qu'on m'a porté il y a longtemps et dont je ne me suis jamais relevé.» p. 14*

Filippo a cultivé depuis son retour le désir de vengeance et, sous le regard de Garibaldo son père adoptif, l'art de préparer le café comme un véritable artiste.

> *« Je suis le roi du café. [….] Personne à Naples ne peut se targuer de faire les cafés mieux que moi. Je tiens cela de mon père. Pas le premier, l'autre : Garibaldo Scarfalo. Lui-même le tenait de son oncle. Je sais faire le café pour chaque désir, chaque humeur. Violent comme une gifle pour se réveiller le matin. Enrobé et serein pour faire passer un mal de crâne. Onctueux pour appeler à soi la volupté. Robuste et tenace pour ne plus dormir. Le café pour attendre. Le café pour se mettre hors de soi. Je dose comme un alchimiste. J'utilise des épices que le palais ne sent pas mais que le corps reconnaît.» p.15*

Il se servira de son talent d' "alchimiste" pour s'approcher de l'homme responsable de son malheur, Toto Cullaccio, et se venger de lui. Son personnage assume alors dans le roman un rôle de « justicier ».

Les personnages secondaires

Autour de Matteo, et plus tard de Pippo, on rencontre le personnage de Grace, une prostituée transsexuelle. Personnage des marges, ambigu, entre deux mondes, deux univers, ce qui lui vaudra la qualification de « créature » à la page 90 du roman.

> *« Je ne me suis même pas présentée : Graziella. Mais je préfère qu'on m'appelle « Grace », à l'américaine, c'est plus chic. » Et elle partit d'un grand rire bruyant tout en serrant la main de Matteo. C'est à cette instant qu'il comprit : ce qui l'avait intrigué dans la voiture, ce qui lui avait échappé et qu'il n'avait pas réussi à nommer était là, maintenant évident. C'est un homme ! Se dit-il. Cela expliquait sa voix grave, son visage épais, sa carrure imposante et l'outrance avec laquelle elle faisait des gestes de femme. »*

Grace introduit Matteo dans l'univers incertain et insondable de la nuit. La rencontre de Matteo avec Grace marque le début d'une série de rencontres avec des êtres hors du commun, des personnes retirées de la société pour des raisons propres à chacun, des marginaux. À la mort de Matteo et en l'absence de Giuliana, elle s'occupera de Pippo avec Garibaldo « Un homme grand à l'air fatigué » (p. 89). Le cafetier qui

> *« pouvait faire ce qu'il voulait avec le café. Personne ne savait ce qu'il mettait dedans, à quels ingrédients il avait recours, mais il avait le don de savoir épicer son breuvage en fonction de la demande du client. .../... L'effet espéré était toujours au rendez-vous. On pouvait tout lui demander : des cafés pour ne pas dormir trois nuits d'affilé ou pour avoir la force de deux hommes, des cafés langoureux, aphrodisiaques ... il n'y avait qu'une seule règle celui qui le demandait : était celui qui le buvait. Garibaldo ne voulait pas se transformer en empoisonneur. » p. 92*

Garibaldo, grâce à ses talents de préparateur de breuvages extraordinaires, fait alors figure de « magicien ».

Don Mazerotti, le curé banni par l'église, est le confesseur des gens de la nuit (travestis, prostitués, etc.). Mal apprécié par ses paires, il vit barricadé dans son église et n'évolue que dans la nuit. Homme révolté contre l'ordre établi et proche des marginaux, il s'est réfugié dans son église et se refuse au monde extérieur.

> *« ..., au fil des années, l'église Santa Maria del Purgatorio s'était peuplée de tous les éclopés de la nuit. Les clochards, les prostituées, les déments venaient prier ici. Don Mazerotti les accueillait tous et célébrait ses messes sans rien changer. Le clergé avait fini par cela pour une provocation. Pour eux, don Mazerotti leur faisait la leçon. ../... Les choses s'étaient envenimées. .../... Un jour les autorités cléricales avaient demandé à don Mazerotti de céder sa place et de rejoindre un monastère de la région. Il refusa. Le ton monta. Ils envoyèrent une deuxième lettre, puis une troisième. Ils le menacèrent d'excommunication s'il s'entêtait. Le curé Mazerotti ne céda pas. C'est pour cela qu'il s'était barricadé. Il ne sortait plus, verrouillait la porte et n'acceptait de recevoir que les quelques habitués qui voulaient se confesser. Pour manger, il venait chez Garibaldo, toujours en passant par ce tunnel pour que personne ne le voie. » p. 145*

Il ne se déplace que sous terre, en empruntant des galeries, ses agissements font ainsi de lui une figure chthonienne par excellence. À cela s'ajoute aussi un aspect physique repoussant décrit en ces termes :

> *« Matteo put observer le vieillard attentivement. Le petit homme devait avoir dans les soixante-dix ans. Il était sec, avec une peau si ridée que la canne qu'il portait et son avant-bras semblaient faits de la même matière noueuse. Il avait la bouche édentée d'un gueux et les yeux abîmés : le gauche marquait un fort strabisme divergent, le droit était voilé par une cataracte qui lui donnait des airs de vieille tortue centenaire.» p. 143*

Don Mazerotti est dépeint par le narrateur comme un vieillard décharné évoluant dans le noir. Ses rapports avec le monde de l'église et la foi et l'aspect chthonien de son comportement, préfigurent sa participation à la descente dans le monde d'en bas et le mèneront aux Enfers aux cotés de Matteo dont il servira de guide.

Le *professore* Provolone, est un personnage d'un physique ingrat, qui lui a valu le surnom de Provolone et d'une réputation douteuse. Il fait figure de pédophile et de masochiste, comme le narrateur nous le laisse entendre.

> *« Pour eux j'ai toujours été un fabulateur. Et c'était bien avant qu'on ne me retrouve dans les jardins du port, les pantalons sur les genoux, si vous me permettez l'expression, avec un délicieux garçon de quinze ans. » p.94*

Et aussi

> *« Ce que veut dire le* professore*, c'est que ce n'est pas une bagarre que tu as interrompue mais une parade amoureuse ! » p.136*

Néanmoins, il est un personnage clé du roman parce qu'il est le dépositaire d'un savoir aussi important que contesté et décrié par les autorités académiques. Ces mêmes autorités auprès desquelles il a jadis cherché une quelconque reconnaissance. Savant ambigu, détenteur du secret de l'existence des passages entre le monde d'en bas et celui des vivants, le *professore* est dans le roman celui qui détient le savoir ésotérique.

> *« .../... : les deux mondes sont perméables... cela a été une révélation... Durant toutes ses années qui ont suivi, j'ai étudié la question. J'ai analysé des textes. D'Orphée à Thésée. D'Alexandre le Grand à Ulysse... Croyez-moi... J'ai fouillé dans les moindres recoins des bibliothèques de Palerme et de Bari, trouvant des livres qui n'avaient pas été ouverts depuis de siècles. Absolument. Rien ne m'a échappé. J'ai parcouru l'Italie, Naples, Palerme, Lecce, Matera. J'ai écrit des centaines des pages. Mais personne ne m'a lu. On m'a pris pour un fou..../... Le doyen de l'université de Lecce lui-même m'a convoqué dans son bureau pour me dire que mon travail était une insulte à la démarche scientifique, absolument, et qu'il se faisait fort de ruiner tous mes espoirs de carrière dans les universités de la région. Pour eux, j'ai toujours été un fabulateur. » p. 93/94*

Le narrateur fait du personnage du professeur un personnage peu recommandable. Son profil de pervers et de fabulateur ajoute à ce manque de crédit dont le personnage souffre tellement dans le roman. Confier ce savoir si précieux, si extraordinaire, à quelqu'un qui n'a aucun crédit semble nécessaire : c'est une manière de le mettre à l'abri.

Tous ces personnages secondaires, ont en commun leur vie de marginaux. Cette marginalisation favorise leur rapprochement : ils se côtoient les uns les autres, ils forment de ce fait un groupe à part. Et ils font partie de tous ceux qui évoluent aux limites de la société, au seuil du monde.

1.3 L'espace dans le roman

Deux espaces distincts se jouxtent dans le récit. L'espace terrestre situé à la surface de la terre représenté essentiellement par l'espace urbain et l'espace souterrain, infernal.

La description de l'espace urbain se nourrit des caractéristiques de la grande ville avec ses problèmes de circulation, de surpopulation, de bandes de miséreux, de quartiers mal famés, etc. Inspiré de la ville de Naples, l'auteur choisi de dérouler l'intrigue du roman dans cette

ville d'Italie et s'emploie à donner des indications spatiales très précises en utilisant des noms de rues, de places, en nommant les endroits, les lieux et ancre ainsi le récit dans un concret géographique.

En ce qui concerne l'espace infernal, il est appelé dans le roman par la descente aux Enfers mais il est évoqué également par le paratexte avec le titre du roman *« La Porte des Enfers* ». Cette porte matérialise le passage entre les deux mondes. Par elle, les deux espaces qui coexistent, s'interpénètrent, sont perméables.

L'espace urbain

La ville, représentée comme un lieu rempli de constructions, grouillant de vie : des embouteillages, une foule des gens dans les églises (p.121), sur les trottoirs, est avant tout l'espace des vivants. Cette ville dans laquelle évoluent les personnages du roman c'est Naples. « Naples s'éveille lentement... Je vais rejoindre le centre-ville » raconte Filippo au début du roman à la page 11. Et plus loin

> *« Naples n'était plus qu'un gros nœud des voitures à l'arrêt, suant l'essence et l'énervement. .../... Au bout d'une heure d'embouteillage, comme le trafic était toujours dans le même état de chaos, il avait fini par garer sa voiture pour faire le reste du chemin à pied. "Cela ira plus vite," s'était-il dit. Mais c'était jour de marché et la foule, tout autour de lui, semblait être là pour prendre le relais des voitures et l'éreinter jusqu'au bout » p. 22*

C'est aussi un lieu doté d'une infrastructure urbaine : le centre-ville, les petites ruelles, le quartier des affaires, le port, les routes, les avenues, l'autoroute, les grattes ciel, la voie rapide (tangenziale), la gare ferroviaire, l'aéroport.

> *« Je roule vite maintenant. La* tangenziale *surplombe la ville. Nous dépassons le centre des affaires -cinq ou six gratte-ciel sortis de nulle part, serrés les uns contre les autres, comme une forêt d'argent au milieu de la crasse. Les panneaux indiquent la direction de Bari ou de la côte amalfitaine. Je change de brettelle. C'est un dédale des ponts, des routes d'entrées et des sorties.* Capodichino. *Je suis les pancartes de l'aéroport. »*

Elle est aussi configurée par ses constructions : les immeubles, des grands hôtels de bord de mer, les églises -santa Maria del Purgatorio, Santa Maria di Montesanto, etc, - les cafés (celui de la via Roma où Matteo rencontra l'inspecteur (p.63), le café de Garibaldo), les restaurants (chez Bersaglièra où travaille Filippo de Nittis), l'hôpital, le cimetière sur les hauteurs de Naples, etc.

Et aussi son peuple, ses peuples**.** Les gens qui s'affairent le jour : les passants, les clients du restaurant, ceux de l'hôtel servis par Giuliana, les enfants qui jouent dans le rues

de la ville (p.46), les fidèles qui affluent dans les églises napolitaines et les criminels assoiffés de pouvoir, les assassins de Pippo (p. 64/65). À côté de cette foule de gens ordinaires évoluant le jour, il y a aussi les miséreux et les gens qui évoluent dans la nuit, tous ceux qui effrayés par la vie cherchent à se consoler dans ses bras :

> *« Le peuple de ceux que le jour a chassé était là, sous ses yeux, et errait avec désespoir ou méchanceté. » p.52*

Cet espace est structuré par un grand nombre d'indications géographiques et topologiques précises. L'auteur fait appel à des toponymes existants pour élaborer la description de la ville de son roman : noms des rues, des places, des églises, des villes et des villages. Les toponymes choisis, des noms italiens, « ancrent » le roman dans une réalité géographique. Il crée ainsi un effet de réel.

Au début du roman, lorsque Matteo amène son fils à l'école, chapitre II,

> *« ils se frayèrent un chemin dans la via Nolana, .../... », « Matteo et Pippo étaient tous deux en sueur. Ils venaient de passer une heure dans les embouteillages, avant d'arriver enfin devant la porte Nolana. . » p.22*

et plus loin

> *« Lorsqu'ils tournèrent dans le vicolo della Pace, Matteo fut soulagé », « c'est là, au coin du vicollo della Pace et de la vie Forcella, que tout bascula.»*

Pendant l'amorce de la descente aux enfers, lorsque les personnages traversent une partie du vieux Naples, le narrateur rapporte les déplacements des personnages dans l'espace de la ville avec une telle minutie que l'on pourrait les suivre sur un plan réel de Naples.

> *« Bientôt ils abandonnèrent les ruelles serrées de Spacanapoli et descendirent les grandes avenues en direction du port. .../... Ils arrivèrent bientôt à Castel Nuovo et prirent alors sur la gauche la longue avenue qui longe la mer la via Nuova Marina. .../... Enfin, ils arrivèrent sur la place de l'église Santa Maria del Carmine, une grande place sombre et triste – ouverte du côté de la mer. » p. 163/164*

Lorsque Giuliana visite le cimetière dans lequel son enfant est enterré, il y a aussi des indications très précises de lieu :

> *« Elle allait au cimetière de Naples, là-haut sur les hauteurs de santa Maria del Pianto, et elle laissait derrière elle la vile se réveiller dans un halo de lumière bleu rosé. » p.53*

Puis le narrateur fait mention de l'église Santa Maria di Montesanto, dans le quartier de Montesanto. Ensuite d'autres indications sont données lors de l'errance de Filippo dans la ville :

« Je glisse le long de la via Partenope. Nous longeons la mer. » p. 35 «Nous dépassons maintenant les deux tourelles qui font face à la piazza del Carmine » etc.

Le narrateur décrit au rythme des déplacements de ses personnages, un espace structuré, organisé à l'image d'une grande ville. Toutes ces précisions ont pour effet de rendre la perception de l'univers urbain très réaliste pour le lecteur et familière quant aux personnages du roman. L'évocation de la guerre des clans, les deux familles napolitaines qui se disputent le pouvoir de la Camorra, la mafia napolitaine dont Pippo est une des victimes, inscrit le récit dans une réalité sociale et historique propre à la ville de Naples. La référence ensuite, à la personne de Padre Pio (page 118 et aussi 255) renforce ce rapprochement à la réalité culturelle italienne. Le but de la description de l'espace urbain est d'ancrer le roman dans la réalité contemporaine, proche des lecteurs.

En somme, grâce à un ancrage référentiel très fort, l'espace urbain se présente dans le roman comme un espace connu, maîtrisé, apprivoisé et donc banal. Étant défini comme tel, il servira de cadre à des transformations qui donneront lieu en un univers dysphorique, menaçant, et finalement infernal. La ville change de visage progressivement et parallèlement à la psychologie des personnages principaux. L'espace se transforme selon l'évolution des personnages.

L'espace infernal

De l'autre côté de l'espace urbain, ou plutôt dans son prolongement géographique et vertical, se place l'espace des Enfers, l'Au-Delà. Dotés d'un lieu, les Enfers sont décrits par le narrateur au rythme de l'avancée des personnages sur leurs territoires. C'est à travers leurs yeux que l'espace infernal se dessine. D'inspiration essentiellement virgilienne, il fait aussi l'objet d'une description par le narrateur qui permet d'esquisser une géographie des Enfers selon Laurent Gaudé.

Surgi de l'espace mythique, l'apparition de l'espace infernal dans le roman marque une rupture dans l'l'illusion de la réalité crée par les descriptions de l'espace urbain et se pose en contre poids.

Récriture d'un mythe littéraire, l'espace infernal, les Enfers, il se construit à l'aide de références, d'allusions, d'emprunts intertextuels faits aux œuvres littéraires antérieures. Aux indications géographiques de l'espace urbain répondent les indices intertextuels donnant

forme à l'espace infernal. Ainsi à la représentation réaliste de la ville dans le roman, inspirée de Naples et de sa région en général, répond une autre représentation celle des Enfers, espace dont l'existence n'est attestée que dans et par la littérature.

1.4 La place des Enfers dans le roman

Les enfers, leur description et la descente occupent les chapitres XIII à XV dans le roman. Cependant ils y sont présents dès le début. D'abord comme objet de réminiscences du personnage principal, relatés par le narrateur homodiégétique. Ils prennent forme néanmoins et se dévoilent au lecteur, dans le deuxième récit, aux termes d'une descente aux Enfers inspirée de celles de la littérature classique.

Les Enfers : d'un objet de réminiscences à un lieu précis

La description des Enfers reste tributaire de la narration à voix multiples qui structure le roman, comme plusieurs autres épisodes tel par exemple le tremblement de terre (raconté à la fois par plusieurs personnages). Elle est de ce fait prise en charge par les différents narrateurs décrivant tantôt des réminiscences d'un passage aux Enfers tantôt une expérience détaillée de descente aux Enfers.

Les Enfers sont d'abord évoqués par Filippo, narrateur homodiégétique, au moyen d'un « je », en l'an 2002, lorsqu'il raconte, au présent, les souvenirs de son séjour parmi les morts. Il s'agit d'une sorte de réminiscences cauchemardesques émergeant pendant son sommeil ou des visions diurnes qui envahissent ses pensées. Le témoignage de Filippo, au début du roman, offre au lecteur une approche énigmatique des Enfers. Cette étrange histoire d' « Enfers » s'immisce dans son récit par petites touches clairsemées. Il y fait référence au chapitres I, III, VI, XVII, et bien sûr aux derniers chapitres du roman.

Les Enfers, désignés comme un univers terrifiant, s'installent progressivement dans le roman. Les premiers témoignages ont la forme du souvenir. Souvenirs sensibles : sonores, mais aussi olfactifs et enfin visuels :

> *« La seule chose qui puisse venir à bout de moi, ce sont mes propres cauchemars. La nuit tout se peuple à nouveau de cris de goules et de bruissements d'agonie. Je sens l'odeur nauséeuse du souffre. La forêt des âmes m'encercle. La nuit, je redeviens un enfant et je supplie le monde de ne pas m'avaler. La nuit je tremble de tout mon corps et j'en appelle à mon père. Je crie, je renifle, je pleure. Les autres appellent cela un cauchemar, mais je sais, moi, qu'il n'en est rien. Je n'aurais rien à craindre des rêves ou des visions. Je sais que tout cela est vrai. Je viens de là. Il n'y a pas de peur autre que cela en moi. Tant que je ne dors pas, je ne redoute rien.» p.10*

Ces souvenirs évoquent un univers inquiétant. Ils sont une source permanente de cauchemars nocturnes et de visions terrorisant le personnage. Progressivement, ils deviendront plus précis pour laisser transparaître une sorte de lieu, d'espace. Les Enfers commencent à se dessiner :

> *"Des visions, à cet instant me traversent l'esprit. Je me souviens des Enfers. Les salles immenses et vides parcourues par le seul gémissement des âmes mortes dans la souffrance. La forêt des goules où les arbres se tordent sous un vent glacial. Je me souviens de cortèges d'ombres entremêlées qui brandissaient leurs moignons. Tout me traverse et me claque aux oreilles. Il faut tenir. » p. 40,*

Ils génèrent d'autre part, des sensations qui installent un mal-être insurmontable.

> *« Je n'étais donc pas fou. J'avais bien des souvenirs d'Enfers. Ce n'était pas les visions d'un dément. Depuis des années, chacune de mes nuits était peuplée des cris et des visages déformés de gargouilles. J'avais fini par penser que c'était mon esprit tordu qui les fabriquer pour me terroriser et me punir de je ne sais quelles fautes oubliées. Mais non. Je venais bien de l'Au-Delà. Et j'avais traversé des foules d'ombres hurlantes qui me griffaient le visage et me soufflaient dans les oreilles leurs horribles plaintes. » p. 225/226*

À la description désordonnée de Pippo, empreinte de la peur, répond une autre description, extrêmement structurée, précise, affinée, prise en charge par un narrateur hétérodiégétique. La descente de deux personnages, la catabase à proprement parler, entreprise par Matteo et don Mazerotti, est racontée au passé, à l'aide des références chronologiques précises, novembre 1980.

Le savoir emmagasiné par Provolone, le *Professore*, relatif à l'existence des Enfers, la théorie de la porosité des deux mondes permettant un va et vient et la carte indiquant les portes d'accès aux Enfers, installent dans le récit la possibilité d'une descente qui s'impose aux personnages comme une évidence.

Les Enfers : de la légende à la descente, un accès sous conditions

L'accès aux Enfers est soumis à un certain nombre de conditions : avoir une raison d'entreprendre la descente, repérer un accès effectif, être dans un état physique défaillant pour y être admis, se renforcer à l'aide d'un breuvage pour tenir et enfin être accompagné d'un guide pour y pénétrer.

Les Enfers constituent le principal objet d'étude du *professore* Provolone. Grâce à ses recherches sur la perméabilité de deux mondes le *professore* réussira à établir une carte géographique indiquant l'emplacement des portes d'accès aux Enfers.

> *« Il y a plusieurs portes d'entrée pour accéder aux Enfers."../... "il y en a toujours eu, poursuivit le vieil homme. Particulièrement ici, chez nous, dans le sud de l'Italie. Dans l'Antiquité, tout le monde le savait et cela ne semblait saugrenu à personne. Tenez regardez cette carte. .../... J'ai mis deux ans à faire la carte des Enfers. Je l'ai là. Regardez."» p.158*

Les Enfers se présentent alors comme un territoire géographiquement défini puisque doté d'une topographie. C'est en tant qu'espace géographiquement déterminé, que l'espace infernal s'inscrit dans le roman et offre un accès. Tout le savoir emmagasiné du *professore* au fil des ans, servira de point de départ à cette expédition dans le monde d'en bas. Quant aux motifs de la descente ils varient selon les personnages. Pour don Mazerotti, le vieux curé, c'est une sorte de quête initiatique, il est à la recherche d'un savoir, d'un sens. Il veut connaître.

> *« Les récits du* professore *avaient jeté en lui un trouble profond. Plus le savant parlait et plus le sentiment croissait dans l'esprit du curé qu'il avait attendu cet instant toute sa vie. Cela faisait des années que l'iconographie chrétienne le laissait sceptique et qu'il ne croyait plus en la répartition tripartite de l'Au-Delà. Il avait cessé de parler à ses ouailles de paradis et de purgatoire et son cœur c'était rempli d'une fatigue ennuyée. Ce soir le récit du professore avait fait renaître le désir de croire. […] Je ne supporte pas que l'idée que la maladie ait fini de me ronger les os. Je vais descendre. Ça au moins, ça a un sens. Il faut bien que quelqu'un aille voir » p. 159*

Quant à Matteo ses raisons sont toutes différentes, ce n'est pas la recherche de la connaissance qui l'amène sur les chemins des Enfers mais la requête de Giuliana :

> *« Ramène-moi Pippo » avait-elle dit. Il était bien décidé de le faire. Descendre là-bas. Pour le voir et le ramener. Ou, au moins, pour lui demander pardon et l'étreindre à nouveau » p.160*

La descente de Matteo est un acte mû par l'amour. Il décide de descendre par amour pour Giuliana. Il cherche à exhausser son vœux, lui ramener son fils. Il tente de dissiper sa douleur à elle et d'apprivoiser sa propre douleur à lui : demander pardon à son enfant.

Il faut une motivation suffisante et aussi remplir une condition indispensable pour ne pas se voir refuser l'accès : « il faut avoir en soi suffisamment de mort pour y passer » (p. 160). Don Mazerotti, souffrant de longue date d'une maladie incurable qui l'affaiblit physiquement et irrémédiablement, remplit cette condition puisqu'il est mourant. Quant à Matteo, comme le dit Giuliana à la page 68,

> *« Ils nous ont tués, Matteo. La mort est là en nous. Elle contamine tout. Nous l'avons au fond du ventre et elle n'en sortira plus. ».*

Dans ces circonstances les deux personnages semblent remplir cette condition sine qua non d'accès au territoire des Enfers.

On assiste alors aussi dans le roman à une sorte de rituel « improvisé » grâce au café de Garibaldo, breuvage aux propriétés « magiques » qui stimule les sens et aux effets immédiats :

> *«Matteo regarda dans sa tasse : le café était rouge. "un café pour la mort, dit Garibaldo d'une voix grave. Qu'ils vous tienne éveillés jusque dans l'Au-Delà." » p. 161*

Le breuvage est réservé aux seules personnes qui vont entreprendre la descente, ce qui ajoute du crédit à cette démarche ritualiste. Cette pratique fait écho à Circée et ses breuvages magiques, dans le chant X de l'Odyssée d'Homère. Ce café, filtre d'éveil, est de couleur rouge. Selon Marie-Pierre Donnadieu et Sylvie Vilatte, la couleur est significative dans les cérémonies rituelles de la mort : « Les couleurs attirent en effet les ombres qui reconnaissent dans ce déploiement, à leur image et à celle de leur monde, l'hommage qui leur est dû (géras) et la tentative des vivants pour entrer en communication. On retrouvera donc dans les offrandes rituelles les grandes couleurs franches : le noir, le rouge, le blanc, mais aussi les couleurs mêlées, les intermédiaires, qui lient la mort non seulement au cosmos et au divin, mais aussi à l'artefact.» [9]

[9] Donnadieu Marie-Pierre, « Vilatte Sylvie. Genèse de la nécromancie hellénique : de l'instant de la mort à la prédiction du futur (la Nekuia de l'Odyssée, Ephyra, Perachora) ». In: *Dialogues d'histoire ancienne*. Vol. 22 N°2, 1996. pp. 53-92, p. 82
doi : 10.3406/dha.1996.2296
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/dha_0755-7256_1996_num_22_2_2296

Désormais tous les éléments y sont réunis : la carte d'accès, la motivation nécessaire des deux personnages remplissant les conditions d'entrée indispensables à l'ouverture de la porte et stimulés physiquement par l'absorption du café préparé spécialement pour cette occasion. La descente peut alors être entreprise.

La descente aux Enfers commence avec le départ du petit groupe du Café de Garibaldo. Matteo et ses amis de la nuit vont traverser la ville, transformée en un espace méconnu et menaçant, à l'aide de Grace. La ville pendant la nuit, devenu espace intermédiaire fera l'objet d'un commentaire dans la dernière partie du présent travail.

1.5. Une topographie détaillée

La traversée de la ville se termine à proximité du port, devant une petite tour à peine remarquée et dont la porte est dissimulée par des broussailles, des ronces. Un changement significatif de paysage, des plantes surgissent dans le paysage urbain mais des plantes agressives, signe d'une nature hostile, désordonnée et défensive. C'est le début de la descente. Cette sorte de végétation agressive, préfigure la flore du paysage infernal[10].

Les Enfers sont décrits comme un espace compartimenté, composé de deux parties : d'une sorte d'antichambre qui s'étend de la descente jusqu'à la porte des Enfers et l'espace infernal à proprement parler, que l'on découvre derrière la porte lui-même d'une configuration assez variée.

L'antichambre et la porte des Enfers

La porte de Naples donne accès à la descente**.** Elle s'ouvre sur une sorte de puits dans lequel est taillé un escalier fait des « marches hautes et irrégulières ». L'espace du puits est assez étriqué, ses parois sont à portée de la main « il tâtonnait le long des parois », (p.171). À la nuit extérieure succède l'obscurité des lieux. Cette première descente, au sens propre, matérialisée par un mouvement vertical et descendant a une durée : 1 heure.

[10] Comme le bois hurlant, p. 172, et les buissons sanglants devant l'entrée de la paroi rocheuse, p. 189

Arrivés au terme de l'escalier, Matteo et le curé découvrent une cavité aux salles multiples, basses et à plusieurs accès. (Sensation d'enfermement) L'obscurité y est moins épaisse : « lueur pâle ». Au terme de quelques heures de marche chaotique les personnages traversent une succession de salles, une sorte de labyrinthe ; les lieux les impressionnent (p. 172). La dernière salle donne accès à une grotte immense dont le sol est couvert d'une sorte de maquis épineux composé d'arbustes, hauts comme un homme, qui s'animent en leur présence et tentent d'empêcher leur progression, le bois hurleur **:**

> *« Ils étaient parvenus sur le seuil d'une salle si vaste qu'ils n'en voyaient plus les parois, ni sur les côtés ni en hauteur. La grotte immense s'étendait devant eux. Elle était recouverte d'une sorte de maquis épineux, dense et touffu. Les arbustes qui avaient poussé sur la roche étaient de la hauteur d'un homme. C'est le bois hurleur, murmura don Mazerotti, sidéré par ses propres paroles. » p.173*

Au même moment ils sont harcelés par des ombres vaporeuses prenant l'apparence des goules ou des gargouilles qui hurlent en s'approchant d'eux. Des centaines d'ombres les encerclent.

À l'issue du bois hurleur se dresse la porte des Enfers aux dimensions titanesques, une porte à deux battants en bronze, sculptée (p.175). Don Mazerotti, éprouvé par la maladie et épuisé par la descente et la marche, meurt. Alors que son corps s'étend devant la porte des Enfers, son ombre se substitue à lui, et guide Matteo dans les Enfers. Le curé se découvre omniscient, il s'entend prononcer des paroles, énoncer des savoirs ignorés jusqu'alors de lui-même. Il est sidéré par ses propres dires, surpris de son nouveau savoir. Il se transforme en Guide et en tant que tel il possède un savoir qui échappe à don Mazerotti, le curé. Son nouvel état s'avère nécessaire pour guider Matteo dans les Enfers et en revenir.

Les Enfers

Deux grands espaces se succèdent derrière la porte. Un premier qui s'étend du fleuve des larmes jusqu'à la barrière rocheuse. Ils y observent les âmes des enfants morts nés et celles des personnes mortes subitement. Ils accèdent ensuite au second espace en traversant les salles creusées dans la montagne de la barre rocheuse. Au sein de ce second espace Matteo découvre les spirales de la mort.

Dans le premier espace, de l'autre côté de la porte, se situe la plaine à l'herbe noir et le fleuve des larmes. Il faut le traverser. Don Mazerotti explique à Matteo que le fleuve brasse

les âmes et les tourmente. Il les dépouille de tout souvenir de bonheur qu'elles ont connu sur terre, les moments heureux sont enlaidis de manière exagérée et c'est ainsi qu'on enlève aux âmes toute envie de retour à la vie.

Une fois arrivés sur l'autre rive ils observent, depuis une colline faite de scories, les soldats de la mort. Hautes silhouettes, d'un noir de quartz, des géants squelettiques qui empêchent la fuite des âmes désireuses de remonter en surface. Les ombres qui essaient de revenir sur terre sont les enfants morts nés dont les paupières et la bouche sont cousues et tous ceux morts accidentellement qui avaient déjà eu le temps d'élaborer un projet de vie (p. 185/186). Arrivés à une haute barre rocheuse, une entrée monumentale est taillée dans la pierre, protégée, là encore, par des arbustes épineux formant une barrière végétale, les buissons sanglants **(**p.189/190). Ils sont couverts des lambeaux de chair humaine, sanguinolents. Il s'agit de morceaux de chair de leurs proches encore vivants, que les âmes emmènent avec eux dans leur progression au pays des morts. Les buissons forment une barrière qui empêche toute trace vivante de pénétrer plus loin. Matteo finit par traverser. L'entrée donne accès à une grotte. Un immense silence empli l'espace et une énorme peur envahit Matteo : c'est la traversée des salles silencieuses qui attendent les morts à venir. Au bout il y a une terrasse qui domine une immense vallée plongée dans la pénombre (p.191).
Le paysage décrit est désolé : de la terre craquelée et grise, une terre ridée et sèche telle une vieille peau malade. Présence d'une vase malodorante, d'une végétation difforme, d'arbres tordus, sans feuilles et de deux torrents. Le premier parasité par des insectes dans l'autre de l'eau croupie. Au centre de la vallée sur un promontoire (sorte de montagne de charbon) une ville : la citadelle des morts. Matteo y découvre une ville déserte. Elle a l'aspect désolé des cités vides.

> *« Elle avait l'air austère des citadelles abandonnées par le temps. […] Pas un bruit ne la traversait, pas une vie ne l'habitait. L'architecture était belle. On distinguait de hauts palais sombres comme la suie. Il y avait des rues, des places, des terrasses et des jardins, mais tout était vide. » p.192*

Attirés par une rumeur grandissante ils arrivent ensuite sur le sommet d'une colline depuis laquelle ils observent la spirale des morts. Il y a des centaines de spirales identiques. Elles sont formées d'ombres. C'est à ce moment que Don Mazerotti, le guide de Matteo, lui parle de la destinée des morts. Les ombres sont vouées au néant. Elles sont toutes destinées au néant, elles avancent groupées vers le centre de la spirale au rythme d'une progression sensible au souvenir qu'elles laissent chez les personnes vivantes. Chaque fois qu'une personne pense à l'une d'elles, sa progression est ralentie et elle brille. Pippo se trouve à

l'intérieur d'une de ces spirales. Réchauffé par l'amour de son père et par la proximité de ce dernier, l'âme de Pippo brille au milieu de toutes les autres. Matteo retrouvera son fils grâce à la lueur qu'il émet (p.198/199). Il réussira à l'extraire de la spirale et des griffes des autres âmes en l'aspirant. C'est à l'intérieur de Matteo, dans sa chair, que l'âme de son enfant fera le chemin inverse vers la sortie des Enfers et le monde des vivants.

Fatigué par cet effort incessant, Matteo se sent de plus en plus affaibli. Il est toujours accompagné par l'ombre de Don Mazerotti, et porte en lui son fils. Lorsqu'ils atteignent la porte des Enfers, Matteo se rend compte qu'il devra rester dans les Enfers à la place de son enfant. La Mort ne les laissera partir qu'à cette seule condition. C'est alors qu'il expulse de son corps l'âme de Pippo et confie l'enfant à Don Mazerotti. La porte se referme définitivement sur Matteo agonisant. Don Mazerotti réintègre son corps et ramène le petit Pippo à la surface. Cependant, l'auteur nous laisse entendre que personne ne s'échappe des Enfers impunément. Le soir même, Naples sera victime de séismes sanglants.

Pippo grandit sans ses parents, avec l'idée de venger son père et de revenir ensuite le chercher aux Enfers. C'est à ce moment précis, le jour de la vengeance de Filippo des années après, que le roman commence.

> *« Je me suis longtemps appelé Filippo Scalfaro. Aujourd'hui, je reprends mon nom et le dis en entier : Filippo Scalfaro De Nittis. Depuis ce matin, au lever du jour, je suis plus vieux que mon père. » p. 9*

Incipit aux colorations proustiennes pour raconter l'histoire d'un fils qui compte partir à la recherche de son père, à la recherche du temps perdu.

Giuliana désespérée, après avoir réclamé la vengeance auprès de son mari, après avoir espéré le retour de son fils auprès de l'Église, quitte Naples et reprend son nom de jeune fille en tirant un trait sur son passé. Elle renie ses proches, son mari et son enfant, sa vie de femme et pour finir, elle-même et s'enferme dans sa douleur, dans sa folie. Elle s'isole dans son village sans jamais se douter du sacrifice de Matteo et du retour de son enfant. Vingt-deux ans après, Filippo partira à sa recherche sur la demande de son père. Aux termes d'une communication d'ordre métaphysique avec son père, communication proche d'une évocation des morts à la manière d'Homère, Filippo partira à la recherche de sa mère. Le roman finit sur une scène de retrouvailles.

La description des Enfers, malgré les multiples détails apportés par le narrateur, manque de précisions. Elle reste assez vague par une absence de références nominales et

plus précisément par l'absence de noms propres. Les choses décrites sont désignées par des termes génériques, des noms communs faisant office de toponymes : le fleuve des larmes, la vallée, la plaine, la colline, la citadelle des morts, le bois, etc., le tout est régit par la généralité et s'écrit en minuscule. L'univers chtonien décrit dans le roman est indexé à la catégorie des noms communs. En cela aussi il est l'opposé de l'espace des vivants.

Laurent Gaudé nous offre dans son roman, à la fois, une descente aux Enfers, ou catabase, un retour des Enfers, ou anabase et aussi une évocation des morts. Les deux premières sont narrées, comme nous l'avons déjà évoqué, dans un récit ininterrompu au moyen d'une narration ultérieure, donc au passé. L'évocation des morts au contraire, annoncée depuis le début du roman avec l'intention de Filippo d'aller chercher son père aux Enfers, culmine au chapitre XIX et nous est racontée au présent par Filippo, narrateur autodiégétique au cours d'une narration simultanée, autrement dit en direct (mais interrompue par le récit enchâssé).

L'histoire de Matteo, un père en deuil, abandonné par sa femme et mère de son enfant mort, personnage abattu, errant hagard, échoué aux portes de la nuit et qui, pour finir, descend aux Enfers avec la ferme intention de ramener son enfant, cette histoire, porte en elle les traces des grandes textes de la littérature occidentale, le reflet des voyages dans l'autre monde, racontés par les auteurs anciens parmi lesquels Homère, dans l'Odyssée, et Virgile, dans l'Énéide. Matteo et son fils, Filippo, les principaux personnages du roman, marchent dans les pas d'Énée et d'Ulysse. La trajectoire de Matteo à savoir la perte et le deuil de son enfant, la connaissance d'un au-delà devenu accessible et la descente aux enfers avec l'issue qu'on lui connait, répondent au schéma du cheminement initiatique définit par Joël Thomas dans *Le dépassement du quotidien*[11], lorsqu'il est question de l'Énéide, à savoir : épreuves, révélations surnaturelles, réalisation du projet héroïque. Les Enfers se placent au centre de cette initiation. Topos littéraire, légende mythologique, mythe tout simplement ou encore motif mythique, la descente aux Enfers a donné lieu à des récritures et ce depuis toujours. Cette proximité du roman avec les œuvres anciennes en fait aussi une récriture et offre de ce fait une variation de ce motif littéraire.

[11] Joël Thomas, *Le dépassement du quotidien dans l'Énéide, Les Métamorphoses d'Apulée et le Satiricon : essai sur trois univers imaginaires*, Paris, Belles lettres, 1986, p. 113

Partie II : Mises en perspective thématique et théorique

Les Enfers, mythe littéraire et objet de récriture

Notre analyse sera guidée par les textes de Virgile, d'Homère et de Dante. Nous avons fait appel à *l'Eneide*, à *l'Odyssée* et dans une moindre mesure, seulement lorsque le texte l'évoque par l'usage des invariants, à l'Enfer de *La Divine Comédie* afin d'établir une grille d'éléments invariants nous permettant d'étudier la récriture du topos de la catabase et d'en apprécier la variation proposée par Laurent Gaudé. En effet un rapprochement du texte de Laurent Gaudé avec la Divine Comédie de Dante au même titre que les catabases de Virgile et d'Homère nous a semblé de prime abord non justifié pour trois raisons. D'abord par l'extraordinaire ampleur de l'Enfer de Dante. Ensuite par l'influence avérée de l'œuvre de Virgile sur Dante. Et enfin, et surtout, par le choix du pluriel dès le titre du roman de Laurent Gaudé les *Enfers* : l'Au-delà du roman se place dans un prolongement plus virgilien que dantesque. Malgré tout, nous n'avons pu ignorer quelques similitudes du roman avec le texte de Dante. Après longue réflexion nous avons décidé alors, d'inclure l'Enfer parmi les œuvres miroir.

2.1. Présentation des œuvres miroir

L'Odyssée d'Homère

Le propos de *l'Odyssée* se focalise essentiellement sur le retour d'Ulysse en Ithaque. Retour que le héros entreprend après la conquête et la destruction de la ville de Troie, incendiée par le Achéens, faits racontés dans l'Iliade. Péripéties et pérégrinations du héros à travers les mers et au sein des peuples étranges et étrangers, étoffent le récit, allongent le temps du retour et retardent le moment des retrouvailles espérées et désirées de longue date.

« Le sujet de *l'Odyssée* n'est pas long. Un homme erre loin de son pays pendant des nombreuses années, étroitement surveillé par Posidon et isolé. De plus, les choses se passent dans sa maison de telle sorte que sa fortune est dilapidée par des prétendants et son fils livré à leurs embûches. Il arrive, lui, en proie à la détresse, et, s'étant fait reconnaitre de quelques-uns, il attaque et il survit, tandis que ses ennemis périssent. Voilà ce qui appartient en propre au sujet ; le reste est épisode » c'est en ces termes que Aristote présente le sujet de *l'Odyssée*.[12]

Long poème, attribué à Homère dont l'existence supposée mais incertaine nourrit les pages historiographiques encore aujourd'hui, il est composé de 24 chants. Poème épique puisant son inspiration dans l'âge des héros, temps qu'il faut chercher bien avant le XII siècle av. J-C. dans l'époque mycénienne[13], *l'Odyssée* place au centre de sa narration, au chant XI, une catabase. Pour Ulysse le chemin de l'Ithaque passe par les Enfers, ou plus précisément, l'Hadès. Désireux de rentrer chez eux, le héros et ses compagnons doivent consulter l'âme du défunt Tirésias, seul capable de leur indiquer la marche à suivre. Il faut donc se rendre aux Enfers. Au terme d'un voyage qui les amène au-delà du fleuve Océan, vers l'ouest, Ulysse et ses compagnons arrivent chez les Cimmériens. Conformément aux conseils de Circée, Ulysse célèbre un rituel d'évocation des morts pendant lequel il fait monter les morts à lui. C'est donc dans un mouvement inversé que la nékuia s'accomplie : des enfers vers la surface, en d'autres termes, une sorte d'anabase. Les ombres des morts

[12] Aristote, *Poétique,* 1451a, cité dans : Homère, *Iliade-Odyssée*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1955, par Robert Flacelière dans l'Introduction, p. 23, 24

[13] Homère, *Iliade-Odyssée*, Paris, Gallimard, Pléiade p.18/19, dans l'introduction : « Dès à présent, cependant, l'identification de l'âge des héros avec l'époque mycénienne ne saurait plus, croyons nous, faire de doute. »

affluent à l'appel d'Ulysse. L'âme de Tirésias, après avoir goûté au sang noir de l'animal, versé par Ulysse, livre sa prophétie, selon laquelle il est impératif de respecter le bien des Dieux : Ne pas toucher aux animaux sacrés de Hélios lorsqu'ils accosteront sur l'île du Soleil. Leur désobéissance, causera la mort des compagnons et les errances d'Ulysse qui réussira à atteindre Ithaque misérable et seul. Cette séance de nécromancie, la nékuia, offre aussi, après la consultation de l'oracle, une série de rencontres et d'échanges entre Ulysse et les âmes des personnes défuntes, des personnages illustres, héros, demi-dieux, etc. dont sa propre mère. La nékuia, du chant XI de *l'Odyssée*, riche en récits ne donne pas une image précise de l'Hadès. En l'absence de topographie détaillée la description des enfers y reste imprécise et floue.

L'Énéide de Virgile

D'inspiration homérique, *l'Énéide* est un poème épique de Virgile, composé de 12 livres et rédigé entre 29 et 19 av. JC, à la gloire d'Auguste. Il fut publié après la mort de Virgile, sur ordre de l'empereur et contre la volonté de son auteur qui « ne l'estimait pas digne de publication » car inachevé[14].

L'Énéide raconte la fuite d'Énée, fils de Vénus et d'Anchise, et des siens depuis la destruction de Troie jusqu'à l'arrivée en Italie et sa conquête. Leurs errances, d'une rive à l'autre de la méditerranée, la mort de son père, le passage à Carthage et l'histoire d'amour entre Énée et Didon qu'il dut abandonnée, le nouveau départ et l'arrivée en Italie, leurs luttes, ensuite, pour la conquête d'une nouvelle terre, nouvelle patrie promise par les dieux.

L'Énéide porte aussi en son sein, livre VI, une descente aux Enfers. Énée visite le royaume des Enfers, guidé par la Sibylle, pour prendre conseil auprès de son père. « La catabase virgilienne est un voyage insolite, tant géographique que symbolique. En précisant la topographie des enfers, l'auteur donne à ce monde irréel une dimension tangible. Il suit en cela les auteurs et mythes grecs, prolifiques en voyages infernaux ».[15] Ainsi Virgile détaille la topographie des Enfers, vaste territoire chtonien, qui se présente comme suit : « La première région, qui est située en deçà du Cocyte et du Styx, est occupée par les âmes des

[14] Hubert Zehnacker, Jean-Claude Fredouille, *Littérature Latine*, Paris, P.U.F, 2005, p. 144,145

[15] Virginie Lérot - Carine Basquin-Matthey, « Des vivants chez des morts, voyages dans l'Au-delà », dans *Revue Religions & Histoire*, N° 30 - Janvier/février 2010, pp 40-45
http://www.religions-histoire.com/numero-30/vivants-chez-morts-voyages-l-au-dela/catabase-d-enee.26353.php#article_26353

morts privés de sépulture, âmes obligées de voltiger pendant cent ans avant d'être admises dans la barque de Charon (VI, 325 s.). La seconde, qui se trouve au-delà des eaux du Styx, est subdivisée en cinq zones que Servius appelle des cercles* — terme qui devait faire fortune avec Dante — où résident successivement les enfants morts précocement (VI, 426-429), les victimes d'une condamnation injuste (VI, 430-433), les suicidés (VI, 434-439), les victimes de l'amour, dans les Champs des pleurs (VI, 440-476), les héros morts au combat (VI, 477-547). À cet endroit la route bifurque. À gauche, elle conduit à la troisième région, le Tartare qui enferme les criminels voués à une damnation éternelle (VI, 549-627). À droite, elle mène au palais de Pluton et à la quatrième région, les Champs Élysées, réservés aux élus (VI, 637-898). C'est ici que le héros va recevoir les grandes révélations à la fois par la vision directe du bonheur des élus et par l'enseignement cosmogonique et eschatologique que lui prodiguera son père Anchise. »[16]

Épisode central de l'œuvre, la descente aux enfers marque un tournant du passé vers l'avenir du héros. « La descente aux enfers et les révélations qu'elle occasionne sont pour Virgile l'occasion d'un chant à la gloire de Rome, passée, présente et à venir. »[17] L'Énéide constitue aussi une œuvre d'importance anthropologique et culturelle : « on y trouve des indications sur le culte funéraire romain tel qu'il était encore pratiqué à l'époque de la rédaction de l'œuvre, ainsi que des éléments de la pensée qui était celle de l'Empire naissant. »[18] Ainsi, l'Énéide, œuvre majeure de la littérature occidentale, reste une œuvre représentative de son temps.

L'Enfer de *La Divine comédie* de Dante[19]

La *Divine Comédie*, et plus particulièrement le livre premier, l'Enfer, a aussi fait l'objet d'un rapprochement avec le roman étudié de Laurent Gaudé. Nous nous limiterons

[16] Schilling Robert. Romanité et ésotérisme dans le chant VI de l'Enéide. In: Revue de l'histoire des religions, tome 199 n°4, 1982. pp. 363-380. doi : 10.3406/rhr.1982.4629
url:/web/revues/home/prescript/article/

[17] Virginie Lérot - Carine Basquin-Matthey, Des vivants chez des morts, voyages dans l'Au-delà, idem

[18] Virginie Lérot - Carine Basquin-Matthey, Des vivants chez des morts, voyages dans l'Au-delà, idem

[19] Nous nous limiterons au cours de cette brève présentation à quelques remarques nous permettant de tracer une filiation entre les deux œuvres citées ci-dessus et la divine comédie. Pour une étude approfondie de l'œuvre nous vous invitons à consulter, entre autres sources, l'étude de Catherine Guimbard, *Une lecture de Dante*, parue aux PUPS dans la collection « Conférence de la Sorbonne » en 2004

au cours de cette brève présentation à quelques remarques nous permettant de tracer une filiation entre l'Enfer de Dante et les œuvres citées ci-dessus. Inspirée en partie de l'œuvre virgilienne, mais également d'autres sources antiques et chrétiennes, la *Divine comédie* de Dante Alighieri, poète et érudit florentin, reprend et développe le thème du voyage dans l'au-delà. Long poème rédigé entre 1305 et 1321, pendant ses années d'exil politique, la *Comedia*, titre original de l'œuvre, se divise en 100 chants regroupés en trois livres : L'enfer, le purgatoire et le paradis. Sa composition est d'inspiration mathématique et repose sur un « système des calculs chiffrés et des symétries numériques. »[20]

La *Divine Comédie* est le récit d'un voyage fantastique dans le monde des morts effectué par Dante, « bien vivant et éveillé », en l'an 1300 pendant la semaine Sainte. Ce voyage n'est pas le fruit de sa volonté, il se trouve engagé dans cette descente malgré lui et sur l'initiative de Béatrice, sa bien-aimée, morte de longue date. La raison de la descente de Dante est que « il tomba si bas, que pour assurer son propre salut, tous les efforts étaient vains, si je ne lui faisais connaître les races damnés »[21]. Le sens, l'intention et la portée du poème s'affichent clairement dans ces propos de Béatrice, observe Henri Longon dans sa préface de l'édition française des Frères Garnier. L'œuvre a donc essentiellement une portée édifiante. Récit historicisé, la Divine comédie présente une grande originalité par rapport à ses sources, le poème de Dante est le « récit circonstancié d'un voyage dont la date, la durée, l'itinéraire et les péripéties sont connues avec forces détails. »[22]

Le voyage de Dante qui évolue de l'Enfer vers le paradis en passant par le purgatoire, commence par une catabase suivie d'une ascension. Accompagné de Virgile, lequel, selon la volonté de Béatrice, lui servira de guide, Dante traverse d'abord l'enfer, dans un mouvement de descente vers le centre de la terre où siège le diable. L'enfer, à l'image des autres espaces, est extrêmement structuré. Il y est représenté tel un immense gouffre, qui a la forme d'un entonnoir, divisé en 3 grandes zones : vestibule, haut enfer et bas enfer. Le purgatoire et le paradis sont aussi conçus avec la même minutie et sur le même modèle que le premier livre. Le purgatoire est formé de 9 cercles concentriques étagés, en

[20] « Procédé courant dans la littérature médiévale, la composition fondée sur les chiffres est utilisée par Dante de façon raffinée ; triades et décades s'entrelacent : 3 royaumes différents, 33 chants par Cantica, mais 1 +33 +33 +33 = 100 chants ; un paradis qui est divisé - comme l'enfer et le purgatoire - en 3 grandes zones mais qui renferme 10 cieux. E. R. Curtius a montré que Dante dépasse le simple jeu d'esprit : dans le plan de la divine comédie le chiffre est le symbole de l'ordo cosmique. » Précis de littérature italienne / sous la direction de Christian Bec,... - Paris : Presses universitaires de France, 1982, p. 39

[21] Dante, Le purgatoire, ch.XXX, vers 136 -138, p. 328

[22] *Précis de littérature italienne* / sous la direction de Christian Bec, Paris, P.UF. 1982, p. 42

forme de cône. Alors que le paradis se divise en 9 ciels et se situe dans l'espace. L'œuvre nous est résumée ainsi :

« Entre le vestibule et l'enfer proprement dit se trouve le fleuve Achéron ; les eaux du Styx ainsi qu'une haute muraille séparent le haut enfer du bas enfer. À l'entrée du haut enfer se trouve le Limbe, qui n'est pas un lieu des tourments et des châtiments. Dans le haut enfer sont punis les damnés qui ont péché par incontinence, tandis que dans le bas enfer sont châtiés ceux qui ont péché par malice. Repartis dans des cercles concentriques de plus en plus petits, étagés sur des pentes du gouffre, les damnés sont soumis à des peines qui présentent une correspondance matérielle ou symbolique avec le péché expié. La pointe extrême du gouffre, ou se trouve Lucifer, est au centre exacte de la terre. La traversée de l'enfer occupe environ vingt-quatre heures. »[23] Ils sortent de l'enfer en grimpant sur le corps de Lucifer et se retrouvent sur l'hémisphère sud de la terre et sous une nuit étoilée. À partir de ce moment ils s'engagent dans un mouvement inverse, une ascension sur la montagne du purgatoire. Le purgatoire est situé sur une île, seule terre émergée de la mer australe. L'ascension, effectuée par étapes, mènera Dante et Virgile jusqu'au paradis terrestre situé au sommet de la montagne du purgatoire. C'est en ce moment que Virgile disparait en laissant sa place à Béatrice. Dante après un bref séjour, qui lui permet de se purifier de ses péchés, il rejoint le paradis céleste accompagné de Béatrice. Au terme de son voyage, Dante « parvient enfin à la vision ineffable de Dieu »[24].

La traversé de l'Au-delà est l'occasion de rencontres et de récits multiples. On retrouve dans l'œuvre de Dante, un long catalogue de personnages qui interagissent avec lui et une longue liste des supplices (un tableau récapitulatif est proposé en annexe). Le catalogue des personnages est une constante dans la catabase de Virgile et dans l'évocation des morts de l'Odyssée. Personnages historiques et figures mythologiques se succèdent en livrant au poète le récit de leurs histoires, le fruit de leurs connaissances. La parole est au cœur de trois œuvres miroir.

2.2. Mise en perspective théorique. Invariants et variation, intertextualité et récriture

Dans la suite de ce travail après les avoir présenté, nous ferons appel aux concepts d'intertextualité et de récriture pour évoquer les liens que le roman de Laurent Gaudé tisse avec la littérature antérieure et pour établir ainsi les invariants : éléments communs appartenant au thème, objet de récriture, qui le constituent et le structurent à la fois. Notre but n'est pas d'apporter une quelconque preuve de cette relation mais de repérer parmi les éléments du mythe des Enfers ceux qui par leur fréquence, dans ses diverses évocations, deviennent des invariants. Ainsi, à la lumière de ces éléments, nous étudierons la variation

[23] *Précis de littérature italienne*, op. cit. p. 40

[24] *Précis de littérature italienne*, op. cit., p. 41

autour du topo des Enfers, descente ou évocation des morts, dans le roman de Laurent Gaudé.

Intertextualité

La notion d'intertextualité, défini[25] par Julia Kristeva dans les années 70, en ces termes, « le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) », donne lieu à des usages et des définitions multiples depuis lors. Issue du « dialogisme » Bakhtinien, l'intertextualité s'apparente tantôt à l'interdiscursivité, et on lui reconnait un caractère inhérent au texte, à l'utilisation du langage[26], dans la mesure où tout mot énoncé l'a déjà été par une multitude d'énonciateurs, et tantôt à la « littérarité » en tant que caractère essentiel du texte à visée littéraire et donc dans une acception restreinte.

Dans cette deuxième acception restreinte, Laurent Jenny en transposant le concept dans le domaine de la poétique, écrit dans *La stratégie de la forme* : « L'intertextualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens.»[27]

Lorsque Gérard Genette défini l'intertextualité à son tour, il lui confère aussi un caractère restreint, à savoir que l'intertextualité est inhérente à la littérarité des textes, et à Marc Escola d'y ajouter : « la « littérarité » de certains textes tiendrait à la façon dont ils négocient une autorité particulière dans et grâce à ce jeu intertextuel : projection d'une origine, postulation d'une filiation, inscription générique, reprises locales et phénomènes de dérivation, autant de mises en relations par lesquelles le texte se rapporte métonymiquement à un ensemble de textes déjà reconnus comme « littéraires », autant de fonctions du texte qui

[25] « une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité [entre le sujet de l'écriture et le destinataire] s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double.[…] Le mot [au sens de bakhtinien de discours] est mis en espace : il fonctionne dans trois dimensions (sujet-destinataire-contexte) comme un ensemble d'éléments sémiques en dialogue ou comme un ensemble d'éléments ambivalents. Partant, la tâche de la sémiotique littéraire sera de trouver les formalismes correspondant aux différents modes de jonction des mots (des séquences) dans l'espace dialogique des textes. » J. Kristeva, *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969, p. 85

[26] Roland Barthes dans l'article de l'*Encyclopaedia Universalis*, Texte (théorie du)

[27] Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », Revue *Poétique*, n°27, Seuil, 1976, p. 257

le douent en retour d'un statut spécifique. »[28]

Dans le cadre du présent travail, l'intertextualité sera envisagée, dans l'acception accordée par Gérard Genette, à savoir, comme une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. » Pour l'auteur de *Palimpseste, la littérature au second degré*, cette relation, s'exprimant d'une façon manifeste par la citation, ou moins affichée par l'allusion ou le plagiat, est évidente. Elle trouve ainsi sa place dans un ensemble de relations de transtextualité, ou transcendance textuelle du texte, qu'il définit comme « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes. »[29] L'intertextualité est donc une relation transtextuelle parmi d'autres, au même titre que la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité.[30]

Michael Riffaterre, quant à lui, distingue deux types de relations intertextuelles : celle qui intervient au niveau du mot, de la phrase ou du vers, au niveau en somme des microstructures et celle qui désigne une relation entre des textes considérés comme ensembles structurés, qui intervient donc au niveau macrostructurale. Laurent Jenny propose, en ce qui le concerne, de réserver le terme d'intertextualité « seulement lorsqu'on est en mesure de repérer dans le texte des éléments structurés antérieurement à lui, au-delà du lexème, cela s'entend, mais quel que soit leur niveau de structuration[31]» Il parle

---

[28] Marc Escola, « L'intertextualité, réflexions et documents », dans Atelier de théorie littéraire, *Fabula* Revue électronique http://www.fabula.org/

[29] Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, coll. Points, essais, 1976, p. 7

[30] Résumés ainsi par Marc Escola sur Fabula Revue électronique http://www.fabula.org/ :

« 2. La paratextualité = « la relation que le texte entretient, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, avec son paratexte : titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc., notes marginales, infrapaginales; [etc.] », tous les signaux autographes ou allographes qui procurent au texte un entourage.—> G. Genette, Seuils, 1989.

3. La métatextualité = « la relation, dite "de commentaire", qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer. »

5. L'architextualité = « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes — types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. — dont relève chaque texte singulier. » Relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle (l'indication Roman accompagnant le titre sur la couverture). — G. Genette, Introduction à l'architexte, 1979.

4. L'hypertextualité = « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » L'hypertexte est un texte dérivé d'un autre texte préexistant au terme d'une opération de transformation. : transformation simple (transposer l'action du texte A dans une autre époque : Ulysse de Joyce) ou transformation indirecte (ou imitation : engendrement d'un nouveau texte à partir de la constitution préalable d'un modèle générique; ex. : L'Énéide). » Résumés ainsi par Marc Escola sur Fabula

[31] Laurent Jenny, «La stratégie de la forme», Revue *Poétique*, n° 27, Seuil, 1976, p. 262

d'intertextualité faible pour le cas de la simple allusion ou réminiscence, « c'est-à-dire chaque fois qu'il y a emprunt d'une unité textuelle abstraite de son contexte et insérée telle quelle dans un nouveau syntagme textuel, à titre d'élément paradigmatique. »[32]

Anne Claire Gignoux dans un article intitulé « De l'intertextualité à l'écriture » publié dans les Cahiers de narratologie de l'Université de Nice, constate : « Certainement, une importante différence – mais de degré, et non de nature – s'observe entre l'unique citation d'un texte, et la récriture de la structure entière ou quasi entière d'un texte. Le fonctionnement sera le même, mais le peu d'importance dans la structure et l'économie du nouveau texte d'une citation isolée peut mériter, effectivement, que l'on parle d'intertextualité faible. »[33]

Elle distingue la récriture de la réécriture en ces termes : « La réécriture, écrit Anne Claire Gignoux, est […] la somme de préparations, de corrections et de ratures, de variantes successives d'un même texte que l'auteur écrit – et que, la plupart du temps, il ne montre pas au lecteur. C'est dans cette acception que le terme de «réécriture » est le plus souvent pris. Pour cette raison, il serait préférable d'utiliser le terme de « **récriture**» avec un seul «é » pour désigner des transformations qui, même quand elles s'apparentent à celles de la réécriture génétique, en sont pourtant par essence différentes. »[34] Elle sépare de cette manière la « réécriture génétique » de la « récriture » intertextuelle.

La distinction entre microstructure et macrostructure ou encore intertextualité et intertextualité faible nous permettent d'introduire le concept de récriture, telle définie par Anne-Claire Gignoux, et la notion d'invariant. « La récriture est un concept nécessaire, essentiel pour comprendre certaines œuvres entièrement fondées sur elle, puisqu'elle se caractérise par une ampleur, une monumentalité qui affecte tout un roman.»[35]

Récriture

La notion de « récriture », précisée et définie par Anne-Claire Gignoux dans une approche stylistique, fait l'objet du dernier chapitre de son ouvrage *Initiation à*

[32] Laurent Jenny, «La stratégie de la forme», idem

[33] Anne-Claire Gignoux, « De l'intertextualité à l'écriture », Cahiers de Narratologie [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 07 décembre 2013. §7
URL : http://narratologie.revues.org/329

[34] Anne-Claire Gignoux, « De l'intertextualité à l'écriture », op. cit.

[35] Anne-Claire Gignoux, « De l'intertextualité à l'écriture », op.cit §25

l'intertextualité, vulgarisation des travaux de l'auteur, en le mettant en relation avec le concept de l'intertextualité.

Anne-Claire Gignoux[36] s'appuie sur les recherches de Georges Molinié et sa définition de la récriture pour affiner le concept. Nous citons d'après A-C Gignoux : «La récriture, selon Georges Molinié, ne se pense qu'en termes fonctionnels : "Elle définit une activité scripturaire qui s'établit forcément sur une corrélation suivie entre deux éléments. L'un de ces éléments est évidemment stable, qu'il s'agisse d'un discours littéraire de base, réalisé, sous la forme d'un texte, ou de tout un style (verrouillage figé de combinaisons stylématiques). L'autre élément peut être présenté comme l'écriture d'un nouveau texte, ou la mise en exercice d'un nouveau style ". Dans ces nouveaux textes interviennent des variantes, car la récriture n'est pas clonique, répétition totalement exacte. »[37]
La proximité des deux concepts reste évidente. La récriture ne s'oppose pas à l'intertextualité, elle est une expression possible de la relation intertextuelle : « activité scripturaire », elle est envisagée « comme une pratique formelle, matérielle, de répétition d'un auteur, laissant non des traces mais des marques évidentes dans le corps du texte »[38]

Notion appartenant à la sphère de l'intertextualité, voire phénomène intertextuel, la **récriture** possède néanmoins des caractéristiques qui lui sont propres. A-C Gignoux met à jour une série des traits qui distinguent clairement les deux notions et propose une esthétique de la récriture[39]. Ainsi, selon l'auteur la récriture se défini d'abord, par son caractère massif, porté par l'ampleur du phénomène. Alors, « la récriture se distingue de l'intertextualité par l'ampleur des segments textuels qu'elle concerne nécessairement ; la récriture elle se constitue d'un faisceau de récritures concrètes, dont la présence matérielle dans le texte doit être vérifiée dans un ensemble suffisamment probant ».[40] Ce caractère massif du phénomène

[36] Anne-Claire Gignoux dans la « *Récriture, formes, enjeux, valeurs ; autour du nouveau roman* » publié par les Presses de l'université de Paris-Sorbonne, en 2003, 197 p., monographie qui reprend le sujet de sa thèse de doctorat soutenue en 1992.

[37] Georges Molinié, *Les lieux du discours littéraire, Lieux communs. Topoï, stéréotypes, clichés*, dir. Christian Plantin, Paris, éd. Kimé, 1993, p. 92-100, cité par A-C Gignoux dans De l'intertextualité à l'écriture.

[38] Anne-Claire Gignoux dans la *« Récriture, formes, enjeux, valeurs ; autour du nouveau roman* » 2003 p. 32

[39] Anne-Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, Ellipses, coll. Thèmes et études, 2005, 156 p.

[40] Anne-Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, p.114

rend la récriture visible, elle ne peut pas ne pas être perçue par le lecteur. La relation intertextuelle, quant à elle, est constitutive de toute lecture, elle est tributaire de la réception des œuvres et donc du lecteur, lequel peut identifier ou ne pas identifier l'intertexte selon sa culture. De ce fait l'intertextualité peut rester invisible. «L'intertextualité reste bien souvent aléatoire : elle dépend de chaque lecteur, et de sa culture. Elle peut aussi bien n'être pas perçue, ou encore le lecteur est susceptible de la projeter dans tel texte, qu'un autre lecteur jugera dépourvu d'intertextualité. La récriture, toujours grâce à son ampleur, est obligatoire ; non dans le sens où elle est forcément perçue mais dans le sens où, même si elle n'est pas affichée, une fois démontrée, elle est incontestable et sans appel.»[41]

Une autre de ses caractéristiques, c'est l'intentionnalité de l'auteur d'écrire un nouveau texte à partir d'une autre œuvre. Lorsqu'il y a récriture, l'écrivain choisit consciemment de récrire une œuvre déjà publiée, de soi-même ou d'autrui. La récriture est le résultat d'une volonté manifeste de l'écrivain de renvoyer à un autre texte. L'intertextualité, hormis quelques pratiques telles la citation et la référence – dont l'ampleur reste circonscrite - ne suppose pas la volonté de l'auteur de renvoyer à un autre texte. Au-delà des réminiscences d'autres œuvres qui peuvent s'immiscer dans une œuvre et émerger dans l'écriture de manière inconsciente, A. C. Gignoux évoque cette part d'intertextualité amputable au lecteur, lorsqu'il projette de l'intertextualité dans le livre qu'il lit en fonction de ses propres lectures, lorsque la relation intertextuelle est le résultat d'une projection personnelle et donc subjective, il est certain que l'on ne peut l'amputer à l'intentionnalité de l'auteur. Et à elle de conclure : « Si la lecture de Stendhal renvoie Barthes à Proust – comme la lecture d'Œdipe roi à Freud – au mépris de la chronologie, c'est que la distinction entre intertextualité et récriture se justifie totalement. »[42] Le caractère intentionnelle de la récriture conditionne sa relation au temps, car, elle n'est récriture que d'un texte, d'une œuvre qui l'a forcément précédée ; à la différence de l'intertextualité qui, au contraire, ignore la chronologie.

Et pour finir, la récriture se définit surtout par la **répétition** et la **variation** qu'elle génère. Maurice Domino, nous fait part du même constat : « Réécrire, c'est gérer un texte antérieur entre les deux pôles du même et de l'autre, de la copie d'ancien et du nouveau, mais le « propre » de l'auctor, de nouveau renvoie à l'autre du même. "L'autre du même" est le

[41] Anne-Claire Gignoux, « De l'intertextualité à l'écriture », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 07 décembre 2013. URL : http://narratologie.revues.org/329

[42] Anne-Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, p.116

titre d'un court article dans lequel Gérard Genette, sur un mode amusé montre brillamment qu' "on ne peut varier sans répéter, ni répéter sans varier ". Entre le même et l'autre, entre la variation et la répétition, réécrire institue un jeu subtil »[43].

La répétition est la notion centrale de la récriture, telle définie selon Anne-Claire Gignoux. Mais elle ne suppose pas une reproduction à l'identique puisque la répétition est porteuse de variation. « Pour la récriture, on admettra qu'il n'y a donc pas de répétition sans variation, qu'il s'agisse d'une variation infime, comme un changement de ponctuation dans une citation ou même la simple recontextualisation évoquée dans l'exemple de Borges, ou d'une variation très importante, notamment quand seul le thème est repris. » [44] Elle distingue ensuite trois sortes de récritures selon des critères pratiques tels que auteur et livre pour distinguer le même de l'autre.

« Récriture intertextuel : comme discours citant autrui,
Récriture intratextuelle : comme auto-citation dans un livre et
Récriture macrotextuelle : comme auto-citation dans un macrotexte, entendu au sens d'ensemble d'une œuvre par opposition au texte qui n'est qu'un fragment de celle-ci). »

Dans La Porte des Enfers de Laurent Gaudé, nous retrouvons toutes les caractéristiques de la récriture énoncés plus haut, répétition et variation, ampleur, intentionnalité et visibilité. Postuler les liens qui existent entre le texte étudié et les textes antérieurs, c'est le placer dans une filiation. L'analyse du roman de Laurent Gaudé cherche à mettre au jour cette récriture à l'aide d'un repérage des répétitions débouchant sur la variation du thème.

Cependant, dans le cadre théorique d'une analyse, le roman de Laurent Gaudé convoque aussi un troisième paramètre, à savoir la notion du mythe, présente dans le récit par la descente aux Enfers, qui constitue dans ce cas l'intertexte de référence. Le mythe des Enfers objet des multiples mises en texte littéraires, nous oblige à deux remarques, relatives à la nature de la matière mythique : sa capacité transtextuelle optimale et aussi dans notre cas les difficultés de repérage de l'intertexte dans le texte-récepteur. Pour Jacqueline Thibault

[43] Maurice Domino, « La réécriture du texte littéraire Mythe et Réécriture », Semen [En ligne], 3 | 1987, mis en ligne le 05 septembre 2007, consulté le 24 avril 2014. URL : http://semen.revues.org/5383

[44] Anne-Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, p.110

Schaefer, « la mémoire culturelle inférant le non-dit, la présence du mythe peut se signaler dans un texte-récepteur moyennant une économie maximale de syntagmes. […] Agrégat d'éléments narratifs récupérés et recyclables, il fait preuve d'une grande capacité de mutabilité et de syncrétisme. Ainsi le mythe, réceptible sous diverses formes, à la fois réductible et extensible, paraît doté d'une capacité transtextuelle optimale»[45] dans son article «Récit mythique et transtextualité».

2.3 Les modalités d'intégration : allusion et référence

L'auteur a recours à deux modes d'intégration des éléments intertextuels dans son roman : la référence et l'allusion. Toutes deux décrivant une relation de coprésence (A est présent dans B) entre le texte étudié et la littérature antérieure.

L'allusion est définie par Gérard Genette comme un « énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable.»[46] « Emprunt non littéral et non explicite », pour Annick Bouillaguet[47], l'allusion peut renvoyer à une œuvre précise ou à un ensemble de textes à la fois, à « une constellation des textes » selon Tiphaine Samoyault. Effectivement, l'allusion, telle qu'elle est mise en œuvre dans le roman, renvoie tantôt à une œuvre précise, comme c'est le cas de l'allusion faite à Énée, à la page 10, lorsqu'il invite son père à monter sur ses épaules, tantôt, et le plus souvent, à un ensemble de textes comme par exemple le personnage du guide lors des catabases.

L'allusion n'étant « pas pleinement visible, nous dit Tiphaine Samoyault, elle peut permettre une connivence entre l'auteur et le lecteur qui parvient à l'identifier. L'allusion dépend plus de l'effet de lecture que les autres pratiques intertextuelles : tout en pouvant ne pas être lue, elle peut aussi être là où elle n'est pas. La perception de l'allusion est souvent subjective et son dévoilement rarement nécessaire à la compréhension. »[48] Par l'assimilation totale des invariants, dont la présence dans le nouveau texte n'est nullement marquée (non

[45] Jacqueline Thibault Schaefer, « Récit mythique et transtextualité », in *Mythe et création*, sous la dir. de Pierre Cazier, Presses Universitaires de Septentrion, 1994, p. 55

[46] Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 478 pages, p.8

[47] Cité par Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité*, *mémoire de la littérature,* Paris, Nathan, 2001, p. 36

[48] Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité*, p. 36

explicite), elle initie un rapport entre le texte hôte et l'œuvre miroir qui n'existe qu'au moment de sa pleine intelligence. La perception de l'allusion par le lecteur est aussi relative à sa portée, souligne Anne-Claire Gignoux : lorsque l'allusion dépasse le niveau microstructural (mot ou phrase) au profit de la macrostructure du texte, elle est autrement plus visible.[49]

Toutefois, sa pleine perception offre au récit une autre ampleur, comme l'explique Jacqueline Thibault Schaefer : « Le statut de l'allusion littéraire, est à la fois plus riche et plus précaire. En effet, l'allusion n'a d'existence que si la relation entre le texte sous-entendu et le texte premier est établie. Sa fonction est d'illuminer le texte –récepteur et de rehausser le plaisir de qui l'y découvre mais elle n'en détermine pas la compréhension.[50] ».

La référence, ensuite, est un « emprunt non littéral explicite » selon la terminologie d'Annick Bouillaguet[51]. Elle établit un lien indirect entre le texte cité et le texte hôte. Elle « n'expose pas le texte cité mais elle y renvoie par un titre, un nom d'auteur, de personnage ou l'exposé d'une situation spécifique »[52]. Dans *La Porte des Enfers*, il y a absence de références explicites aux textes antérieurs sauf lorsque le *professore* cite ses recherches où il est question d'Ulysse et d'autres personnages de l'histoire et de la littérature antique.

> *« Durant toutes les années qui ont suivi, j'ai étudié la question. J'ai analysé les textes. D'Orphée à Thésée. D'Alexandre le Grand à Ulysse… Croyez-moi … j'ai fouillé dans les moindres recoins des bibliothèques de Palerme et de Bari. » p. 93*

L'auteur fait aussi référence au genre de l'épopée en appelant « épopée » la démarche que les personnages projettent d'entreprendre. Il y a donc une double référence à Homère et à Virgile aussi, d'une manière indirecte.

> *« Alors le vieux curé, pour bien montrer à ses camarades qu'il connaissait les risques qu'il encourait à tenter une telle descente à son âge et qu'il ne se faisait guère d'illusions à résister à une telle* ***épopée***[53]*, prit dans ses bras, tour à tour, Grace, Garibaldo et le professore en murmurant à chacun un ädieu'plein d'émotion. » p. 166*

[49] Anne-Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, op. cit. p. 62

[50] Jacqueline Thibault Schaefer, « Récit mythique et transtextualité », in *Mythe et création*, sous la dir de Pierre Cazier, presses universitaires Septentrion, université de Lille, 1994, 316 p. pp. 54/66 p. 64

[51] Annick Bouillaguet, Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée, Chapion, 2000, p. 31, cité par Tiphaine Samoyault dans *L'intertextualité mémoire de la littérature*, p. 35

[52] Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, p. 35

[53] C'est nous qui soulignons.

Cependant, la référence, comme modalité d'intégration intertextuelle, reste rare dans l'ensemble du roman.

Le roman de Laurent Gaudé tisse ensuite un autre lien avec la littérature en termes cette fois d'architextualité. Pour rappel, G. Genette la définit comme «l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes — types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. — dont relève chaque texte singulier. »[54].

La tonalité tragique adoptée par le personnage de Giuliana lors de ses monologues et aussi grâce à sa posture d'héroïne de tragédie antique, nourrie par la figure de mère inconsolée qui se rebelle contre les conventions nous transporte dans l'univers théâtral.

[54] Gérard Genette, *Introduction à l'architetxe*, Paris, Seuil, 1979, p. 87-88

Partie III. Invariants et Variation ou de l'intertextualité à la récriture

3.1 Paratextualité et intertextualité

Les références faites aux œuvres antérieures au roman de Laurent Gaudé, saturent l'épisode de la catabase et submergent l'œuvre dans sa totalité. Au-delà de l'épisode de la descente aux Enfers, à proprement parler, la richesse des éléments intertextuels empruntés à Homère et Virgile pour ne citer que les plus évidents, est manifeste dans tout le roman : texte et paratexte. Nous étudions donc dans un premier temps l'intertextualité concernant l'épisode de la descente aux Enfers, la catabase dont le récit fait l'objet des chapitres XIV et XV et qui engage un déplacement vertical vers un espace réservé aux morts et logiquement inaccessible aux êtres vivants. Puis nous nous attacherons aux relations intertextuelles engagées par le reste du roman comme l'évocation des morts.

Mais d'abord, concernant le paratexte, la relation intertextuelle du roman est signifiée d'emblée grâce à son titre métonymique, La Porte des Enfers, dans lequel nous pouvons relever une allusion faite à la porte de L'Enfer dans La divine Comédie de Dante, Enfer, chant III, et celle des Tartares dans la catabase virgilienne de l'Énéide, liv. VI, v.550 (p. 142- GF). Le choix du pluriel « Enfers », ensuite rapproche plus le roman des Enfers évoqués par Virgile que de l'Enfer de la tradition chrétienne en général ; l'Au-Delà se place alors dans une perspective plus proche de la tradition païenne et antique. Le narrateur n'hésite pas par ailleurs à émettre un doute sur « l'iconographie chrétienne » en nous confiant au sujet de Don Mazerotti :

> *«Plus le savant parlait et plus le sentiment croissait dans l'esprit du curé qu'il avait attendu cet instant toute sa vie. Cela faisait des années que l'iconographie chrétienne le laissait sceptique et qu'il ne croyait plus en la répartition tripartite de l'Au-Delà. Il avait cessé de parler à ses ouailles de paradis et de purgatoire et son cœur s'était rempli d'une fatigue ennuyeuse. » p. 159*

Les Enfers semblent être un lieu unique dans lequel descendent toutes les âmes, sans distinction. L'idée du passage, du monde des vivants à celui des morts y est également évoquée.

Les intitulés des chapitres, ensuite, confirment l'attente suggérée par le titre. Ainsi il y est question de « revenants » dès le premier chapitre lequel s'intitule : « Les morts se lèvent », le chapitre IX « Les fantômes d'Avellino », le chapitre XII, « Les morts autour de la table » et le chapitre XV est annoncé sous le titre : « Le pays des morts », etc. Le thème de l'Au-Delà et de la mort y est largement porté par les sous-titres du roman.

Et enfin, la dédicace et le mot de la fin de l'auteur, nous indiquent son intention de rendre hommage aux morts qui lui ont été chers. Ainsi quant à la dédicace :

> *« Pour Anna,*
> *Que ton rire s'entende jusque là-bas*
> *Et réchauffe ceux qui nous manquent »*

Et à la fin du livre, lors d'une brève postface, l'auteur nous explique ce qui a motivé son écriture :

> *« J'ai écrit ce livre pour mes morts. Les hommes et les femmes dont la fréquentation a fait de moi ce que je suis. Ceux qui, quel que soit le degré d'intimité que nous avions, m'ont transmis un peu d'eux-mêmes. Certains étaient de ma famille, d'autres, des personnes que j'ai eu la chance de croiser. À eux tous, ils constituent la longue chaîne qui en disparaissant, ont amené un peu de moi avec eux. Qu'il me soit ici permis de dire leur nom : ... »*

La mort, l'absence, le souvenir, entourent et nourrissent l'acte d'écriture, à toutes les étapes.

3.2 Variation externe : Les éléments invariants

3.2.1. La descente aux Enfers

"Selon l'ancienne tradition grecque, une catabase (κατάβασις) est la descente effectuée de plein gré par un homme vivant dans le royaume des morts, l'Hadès. C'est une présence dans l'absence. La pleine signification d'une telle intrusion dans l'altérité est inféodée à la possibilité d'accomplir le mouvement inverse : remonter des enfers afin de reporter aux hommes une vérité sur l'invisible. Ce départ d'Hadès, retour d'une vie absente dans la présence, est l'anabase (ánábασις, ascension) terme d'une victoire sur la mort. »[55]

[55] Reynal Sorel, apud *Dictionnaire critique de l'ésotérisme*, PUF, 1998, p. 265

- les conditions d'accès : un motif, un guide, un territoire
- éléments relatifs à la disposition de l'espace une topographie
- éléments relatifs aux « peuples » des Enfers
- attitudes et postures
- une révélation

Nous retrouvons dans la descente aux Enfers mise en scène dans le roman de Laurent Gaudé un ensemble d'éléments qui de par leur présence réitérée au sein des œuvres peuvent être considérés comme des traits invariants et à ce titre ils font partie du topos de la catabase. C'est ainsi que nous envisageons le motif de la descente, suffisamment puissant pour pousser le personnage à entreprendre de son plein gré une descente aux enfers, ensuite le guide pour traverser l'Au-delà, qui se présente à son tour comme un territoire défini, doté d'une topographie et investi par le « peuple » des enfers, âmes et gardiens, et pour finir, une révélation.

Ces éléments structurent l'épisode de la descente aux Enfers et constituent, dans notre optique, autant des rapprochements, entre le roman de Laurent Gaudé et les œuvres évoquées, éléments sur lesquels nous allons appuyer notre analyse.

Les raisons de la descente

Toute catabase entreprise obéit à une raison et cherche à accomplir un but, de ce fait elle est toujours une démarche motivée. Il en est ainsi d'Ulysse qui part chercher conseil auprès de Tirésias, pour retrouver le chemin du retour. Quant à Énée c'est le conseil de son père qu'il va chercher dans les Enfers. Leur but n'est pas de ramener quelqu'un à la vie, autrement dit « le recouvrement d'une âme volée »[56]

Le personnage du roman de Laurent Gaudé, s'engage dans cette descente pour ramener son enfant mort. Mais par-delà son désir de ramener son enfant à la vie, la vrai raison de Matteo c'est de répondre au désir de sa femme ; Matteo décide d'abord de descendre par amour pour Giuliana : ramener Pippo à la vie c'est aussi retrouver l'amour et l'estime de Giuliana.

> *« Giuliana qui avait demandé ce qu'aucune autre femme n'aurait osé demander. « Ramène-moi mon fils ». Giuliana qui était sans doute l'unique raison pour laquelle il était là et qui n'en saurait jamais rien. .../... Giuliana qui était en lui et lui faisait bouillir le sang. » p. 167*

[56] Pierre Brunel, *L'évocation des morts et la descente aux enfers*, SEDES, Paris, 1974, p. 35

L'amour est alors un puissant moteur de descente aux enfers, à ce titre, partir aux Enfers à la recherche d'un être cher, cela rappelle la descente d'Orphée pour ramener Eurydice, ou encore Déméter pour ramener sa fille, Perséphone. La variation concerne le but de la descente. Pour Orphée c'est de ramener Eurydice, son épouse. Pour Matteo c'est de ramener son fils de 6 ans, Pippo, mais aussi par amour pour sa femme. Il se rapproche alors des deux personnages mythologiques à la fois.

La figure du guide

La présence d'un guide dans les catabases antérieures est attestée dans l'Eneide de Virgile et plus tard, la divine comédie de Dante. Alors qu'Énée est guidé par Sibylle, Dante quant à lui, traverse l'Enfer et le Purgatoire grâce à Virgile ; et puis le paradis avec Béatrice. À la manière de Virgile et de Dante, Laurent Gaudé fait accompagner d'un guide le personnage de Matteo dans sa descente aux Enfers. C'est le personnage de don Mazerotti qui remplit le rôle du guide. Prêtre athée, il voit dans la descente aux enfers une ultime occasion de donner du sens à sa vie. Il décide de faire la descente parce que il s'ennuie dans sa foi, parce qu'il se sait mourant et parce qu'il n'a rien à perdre. Mais il se découvre le guide de cette expédition à sa grande surprise et malgré lui.

> *« Aux côtés de Matteo se tenait l'ombre de don Mazerotti. Le même homme en tout point –même taille même corpulence, mêmes traits mais sans épaisseur. Le corps était resté de l'autre côté de la porte, l'ombre, elle, allait où vont les âmes mortes. Il ne restait plus à Matteo qu'à la suivre. Elle lui montrerait le chemin et l'emmènerait jusqu'au bout du royaume. » p. 181*

Don Mazerotti en tant que guide, a aussi un rôle d'initiateur. Il initie Matteo aux mystères du royaume des morts en lui présentant les lieux et le déroulement du séjour des âmes dans les Enfers : leurs tentatives avortées de retour, leur détresse et pour finir leur destination finale.

La figure de guide reste un invariant dans la récriture des Enfers, et ce depuis Virgile. Paul-Augustin Deproost, observe : « À l'inverse des autres héros antiques descendus aux enfers, Énée y pénètre accompagné ou, mieux, précédé d'un guide, la sibylle, qui apparaît au chant VI dans sa double fonction sacerdotale au service d'Apollon et d'Hécate, la Diane infernale. »[57] Dans *l'Énéide*, Énée atteint les Enfers grâce à l'aide de la Sibylle, ainsi au chant

[57] Paul-Augustin Deproost, La marche initiatique d'Énée dans les enfers, FEC - Folia Electronica Classica (Louvain-la-Neuve) - Numéro 1 - janvier-juin 2001 Université Catholique de Louvain, URL : http://bcs.fltr.ucl.ac.be/fe/01/Voyage.html

VI v. 109, Énée, lui-même, formule la requête suivante auprès de elle :

> *« Je ne te demande qu'une chose : puisque c'est ici, dit-on, la porte du roi des Enfers et le ténébreux marais où reflue l'Achéron, que l'on m'accorde le bonheur d'aller voir et d'entretenir mon père chéri ; veuille me montrer la route, et m'ouvrir les portes sacrées.»*[58]

À l'instar du personnage de Sibylle, prêtresse d'Apollon, Don Mazerotti est aussi au service du divin. Il commente aussi la descente aux Enfers comme elle. Néanmoins, et à la différence des autres catabases, il restera l'unique interlocuteur de Matteo. Une prêtresse d'un côté pour un prêtre de l'autre. Ils semblent, de ce fait, constituer des médiateurs tout désignés entre les deux mondes, seuls aptes à s'introduire dans un univers investi des croyances dont ils sont les messagers. Selon Pierre Brunel « l'évocation des morts et la descente aux enfers sont d'abord le privilège des chamans», dont il souligne, à l'instar de Mircea Eliade, la fonction psychopompe[59]. Mais alors que la Sibylle, lors de la descente, reste un être vivant, le guide de Matteo rempli son rôle sous la forme fantomatique de l'ombre d'une personne défunte. À ce titre Don Mazerotti le guide, est plus proche du guide de Dante dans la divine comédie, qui n'est autre que l'ombre de Virgile :

> *« Comme au bas-fond je m'en allais roulant,*
> *Devant mes yeux vint à s'offrir quelqu'un*
> *qui semblait enroué après un long silence.*
> *Quand je le vis parmi le grand désert,*
> *Je lui criai : Ah ! prends pitié de moi,*
> *Qui que tu sois, ombre ou homme vivant ! »*
> *- « Homme je ne suis pas ; homme je fus jadis ;*
> *.../...*
> *Je fus poète et je chantais ce juste*
> *Qui était fils d'Anchise et vint chez nous de Troie,*
> *Quand la superbe Ilion fut brûlée.*
> *.../...*
> *- « Est-ce donc toi, Virgile ? .../... »*[60]

Et plus loin :

> *« La mort ne l'as pas pris encore, et nulle faute*
> *Ne l'amène aux tourments, lui répondit mon maitre ;*
> *Mais pour qu'il ait la pleine connaissance,*

---

[58] Virgile, *l'Énéide*, traduction de Maurice Rat, Paris, édition GF-Flammarion, 1965, p.133

[59] « Il a le pouvoir et le devoir de conduire les défunts aux Enfers, d'en ramener l'âme des malades, de s'entretenir avec les chamans morts. » p. 35

[60] Dante : L'enfer, ch. I, v.64/79 p. 15

Je dois, moi qui suis mort, le mener par l'Enfer. » 61

Le personnage du guide des enfers dans *La Porte des Enfers*, nous apparait alors comme un personnage de composition entre la Sibylle et l'ombre de Virgile.

> *« Devant la lourde porte de bronze, le cadavre de Don Mazerotti fut secoué de spasmes. Le corps qui était resté inerte –se refroidissant comme celui d'un cadavre- était maintenant parcouru de sursauts. Une chaleur de vie lui redonna une teinte rose aux joues. Il ouvrit soudainement les yeux et reprit son souffle – comme un plongeur après l'apnée. Son cœur était reparti. L'arrêt cardiaque n'avait duré, en fait que quelques secondes, mais le temps, aux Enfers, ne coule pas avec la même célérité et ces quelques secondes avaient suffi aux deux compagnons pour faire leur périple. » p. 205*

L'auteur met en place dans son roman une sorte de va et vient entre la vie et la mort. Laurent Gaudé compose avec l'existant et y ajoute une dimension fantastique lorsque don Mazerotti se matérialise à nouveau et revient à la vie.

Les gardiens des Enfers et des âmes

La présence des gardiens, pour empêcher toute intrusion et toute fuite, est aussi effective dans le roman étudié. De chaque côté de la porte des Enfers il y a des créatures dont la fonction est d'assurer l'intégrité des lieux. Il y a d'abord les ombres, dissimulés dans le bois hurleur, qui protègent l'accès à la porte des Enfers. Elles ont l'apparence changeante. Ce sont des ombres flottantes, harcelant les intrus au moyen de bruits déplaisants et de gestes terrifiants, elles se montrent agressives se transformant en goules épouvantables au contact des intrus :

> *« A l'instant où elles les frôlaient, elles prenaient l'apparence des goules horribles, des gargouilles asséchées par le temps puis elles retrouvaient leur forme vaporeuse tournaient dans les airs avant de fondre à nouveau sur les visiteurs. Leurs cris déchiraient les tympans. C'était des plaintes animales – comme si une vache avait voulu pousser des cris d'une hyène. Elles essayent de mordre, de griffer, tournoyaient sans cesse. Elles n'avaient aucun corps et ne pouvaient causer aucune blessure mais leur haine vibrionnante faisait naître une peur panique. » p. 174*

Aux ombres harceleuses de la porte des Enfers répond cette multitude des monstres qui assaillent Énée et la Sibylle dans l'Eneide. Puis, à l'intérieur des Enfers, les soldats de la mort empêchent les âmes de s'enfuir. Dans le roman de Laurent Gaudé, ils sont moins féroces que les personnages infernaux de Dante. Les soldats de la mort dans le roman étudiée,

[61] Dante : L'enfer, ch. XXVIII, v.46/49 p.139

s'apparentent à :

> *« .../... des hautes silhouettes d'un noir de quartz.../... Ces géants squelettiques lançaient leurs bras et interceptaient les fuyards. Ils les attrapaient comme on attrape des feuilles, par pleines brassées, et les repoussaient sans difficulté. »*

Il est très peu question de gardiens des âmes dans le roman de Laurent Gaudé. Certes, chez Virgile et Dante on assiste à une pléthore d'êtres assumant cette fonction. Le royaume des morts est gardé chez Virgile par Cerbère, le gigantesque et monstrueux geôlier. Pour le neutraliser, la Sibylle l'endort en lui faisant ingurgiter un gâteau au miel et aux puissants somnifères, (Réf, ch. VI v. 415). L'enceinte des Tartares, ensuite, est gardée par Tisiphone, la furie, gardienne et tortionnaire à la fois. (GF, ch. VI, p. 137.) Sans oublier les monstres mythologiques : les centaures, hydres, harpies, gorgones, etc. qui assaillent Énée en essayant de le repousser.

On remarque aussi une absence quasi complète de torture, de coups, de violence physique, de sévices. Si torture il y a, elle est d'ordre psychologique : détresse, solitude, affliction, rage et peur.

Les mouvements spatio-temporels

La verticalité, nous la retrouvons dans le roman par le mouvement de la descente désigné par le terme de « catabase ». Ce même mouvement qui caractérise le voyage d'Énée dans les Enfers et celui de Dante lorsqu'il traverse l'Enfer dans *La Divine Comédie*. Laurent Gaudé quant à lui fait descendre ses personnages dans un puits. Dante descend dans un gouffre formé par des cercles concentriques. « L'exploration de l'au-delà dans le chant VI de l'*Énéide* est, en effet, un voyage vertical et initiatique, où le temps et l'espace sont comme suspendus, en contrepoint du voyage réel et horizontal du héros entrepris d'est en ouest, de Troie vers l'Italie. Certes, le thème de la descente d'un vivant aux enfers était bien connu dans la littérature antique, et même plus particulièrement virgilienne, puisque qu'au chant IV des *Géorgiques,* Virgile paraphrasait déjà la catabase d'Orphée, en mettant l'accent sur le côté romanesque des amours du poète avec Eurydice. Cependant, par rapport à ce voyage plus pittoresque que métaphysique, par rapport également au modèle homérique d'Ulysse au chant XI de l'*Odyssée,* Énée marque une distance importante »[62]

[62] Paul-Augustin Deproost : « La descente d'Enée aux Enfers – Mort symbolique et temps aboli », op. cit.

Temps et espace dilatés

Nous avons deux indications d'un écart de l'écoulement temporel entre le monde des vivants en surface et celui, chtonien, des Enfers. Le premier au moment de la réincarnation du curé, Don Mazerotti, lors de l'anabase.

> *« Son cœur était reparti. L'arrêt cardiaque n'avait duré, en fait que quelques secondes, mais le temps, aux Enfers, ne coule pas avec la même célérité et ces quelques secondes avaient suffi aux deux compagnons pour faire leur périple. » L. G. p. 205*

Puis à leur arrivée en surface, au terme de leur ascension, nous avons encore des indications sur le temps :

> *« Combien de temps s'écoula ? Ils auraient été bien incapables de le dire. Le temps s'était distendu. »*

et plus loin,

> *« Des minutes ou des heures passèrent et, doucement, la fatigue les saisi. .../... Ils dormirent certainement -.../...- et bientôt ils atteignirent le cœur de la nuit. » p. 212*

Le temps est régi par l'expérience. Il est propre à chaque univers.

L'espace, le territoire infernal, quant à lui, est immense et infini puisque il est extensible.

> *« Ces pièces immenses seront bientôt remplies. Ici s'entasseront les générations que tu as vu naître. Le temps passe et il faut faire de la place. Le territoire des Enfers ne cesse de croître. » p. 191*

Ainsi temps et espace obéissent à des lois ignorées du monde des vivants. Les Enfers sont indexés à l'éternité et à l'infini. Il en est de même pour *l'Énéide* : « Aussitôt franchi le cap de l'inconnu, le palais d'Hadès est construit sur le plan plus familier d'une maison hellénistique, dont Virgile cite quelques éléments architecturaux. À partir de ce moment, le temps et peut-être même l'espace sont comme suspendus au profit d'une expérience intérieure où il est difficile de distinguer entre le rêve et la réalité. Le monde de l'au-delà est un négatif photographique du monde des vivants, jusque dans les couleurs absentes de ces fameux espaces intermédiaires entre la vie et la mort où s'avancent d'abord Énée et la Sibylle », commente Paul-Augustin Deproost.[63]

Revue Loxias en ligne,
http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1273

[63] Paul-Augustin Deproost, « La descente d'Enée aux Enfers – Mort symbolique et temps aboli », paru dans *Loxias*, Loxias 2, mis en ligne le 15 janvier 2004, URL : http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1273.

Les éléments de l'espace

Lumières et couleurs

La nuit, l'obscurité, une « clarté obscure » sont des éléments caractéristiques de l'univers chtonien en général. L'épisode de la catabase se déroule ici aussi en pleine nuit : le départ du café de Garibaldo, la traversée de la ville et puis aussi la descente. À la nuit de la ville succède l'obscurité des Enfers.

> *« On y voyait comme lors d'une nuit claire, mais cela était étrange car aucun astre n'était visible qui aurait pu expliquer cette luminosité, ni lune ni étoile. », p. 181*

Les variations de la lumière dans cet univers chtonien sont très faibles. La lumière nous est décrite en des termes suivants : « l'absence de lumière » (p.171), et puis « l'obscurité » pour retrouver ensuite « une sorte de lueur pâle flottait partout. Ce n'était pas assez pour savoir avec précision où ils se trouvaient mais suffisamment pour discerner l'aspect des salles.», « tout s'assombrissait ». En l'absence de source de lumière, la luminosité des Enfers semble inexpliquée. « On y voyait comme lors d'une nuit claire, mais cela était étrange car aucun astre n'était visible qui aurait pu expliquer cette luminosité, ni lune ni étoile. » et, aux pages 191-192, le narrateur décrit une immense vallée plongée dans la pénombre, à son centre émerge une montagne de charbon coiffée par la citadelle des morts, dont les palais étaient de marbre noir, sombres comme la suie.

À cette absence de lumière s'ajoute une palette chromatique qui s'étale du gris au noir. Les Enfers de Laurent Gaudé s'approprient la palette chromatique de l'absence de couleurs. Le personnage découvre derrière la porte des Enfers « une plaine couverte d'une herbe noire » (p. 181), « une petite colline noire faite des scories » (p. 185). Les eaux du fleuve, noires, sont comparées à une « poix épaisse » et leur tourbillonnement produit une « écume grise ». D'ailleurs, « Tout devenait gris », nous confie le narrateur, jusqu' aux souvenirs du bonheur (p. 183). Les soldats de la mort sont aussi « des hautes silhouettes d'un noir de quartz », (p. 186). Seule tâche de couleur, le rouge apporté dans cet univers sombre par les buissons sanglants : « des bouts de chair rouges qui gouttaient encore d'un sang sombre sur le sol .../… Ce sont les lambeaux de chair des vivants, … », des bouts sanguinolents stoppés par la barrière des buissons épineux.

La descente d'Énée se déroule aussi la nuit. Virgile, insiste aussi sur l'absence de lumière, L'*Énéide*, chant 6, 270

« Ils allaient obscurs, dans la nuit solitaire, à travers l'ombre et à travers les demeures vides et le vain royaume de Dis : tel, le chemin qu'on fait dans les bois, par une lune incertaine, sous une méchante lumière, quand Jupiter a enfoui le ciel dans l'ombre et que la sombre nuit a enlevé aux choses leur couleur. »[64]

Une étrange clarté est souvent mentionnée dans l'Enfer de *La Divine Comédie* aussi. Chant, XXXI, p. 153, v. 10

La seule lumière observée, dans *La Porte des Enfers*, est celle des âmes qui scintillent lorsque quelqu'un se souvient d'elles. Réchauffées par le souvenir, elles brillent et éclairent ainsi l'obscurité des lieux.

Dans l'Eneide, les Champs Élysées offrent un paysage lumineux, riant, fleuri, à l'opposé de ce paysage dysphorique du pays des morts, dépeint par l'auteur dans *La Porte des Enfers*.

Paysages, faune et flore

La porte des Enfers divise l'immensité du domaine en deux espaces. Le premier s'étend de la descente jusqu'à la porte en bronze qui est l'accès du second espace, celui des Enfers. Dans les deux parties, le paysage est un paysage sombre, laid, désolé. Il est composé de nombreuses salles taillées dans la terre, sorte de grottes aux nombreux accès, des plaines, des vallées, montagnes, collines, un fleuve et deux ruisseaux, et une citadelle. On y voit une végétation : une herbe noire, des buissons épineux, un maquis épineux et fleuri. Une partie seulement est nommée, des toponymes composés avec des noms communs comme par exemple le « fleuve des larmes », la « citadelle des morts », le « bois hurlant », donc les éléments du paysage sont désignés par leur fonction. Ce paysage évoque celui infernal de Virgile.

Les enfers décrits par Virgile, sont dotés d'une topographie (voir Annexe 1). Pour Georges Minois, auteur d'une *Histoire des enfers*, « l'Énéide est en effet le premier grand manuel touristique de l'enfer. .../… Énée y passe une journée entière, qui lui permet, guidé par la sibylle, de faire l'inspection complète d'Hadès. La qualité de la description, englobant bien des éléments connus de la mythologie, fera de ce récit la référence obligée et contribuera à fixer pour des siècles un certain nombre d'images. »[65]

[64] Virgile *L'Énéide*, GF Flammarion, p. 136/137

[65] Georges Minois, *Histoire des Enfers*, Paris, Fayard, 1991, p. 55

À la manière de Virgile, Laurent Gaudé trace à son tour un itinéraire relativement précis qui permet au lecteur de suivre les deux personnages dans leur avancée aux Enfers.

En ce qui concerne les éléments constituant l'espace, on retrouve des salles creusées à même la terre, des grottes dans la roche, des barres rocheuses, des fleuves, des forêts terrifiantes, des vallées désolantes, des odeurs nauséabondes, le paysage en somme est très proche de celui décrit par Virgile et repris et développé par Dante aussi dans l'Enfer : « Par ailleurs, le cadre et l'ambiance sont similaires : de part et d'autre, nous retrouvons une caverne taillée dans le roc, ainsi qu'une forêt effrayante, de part et d'autre, une puanteur se dégageant du gouffre des enfers et une absence totale de lumière jusqu'au lieu d'initiation. »[66] observe Charles Doyen dans son article « Images du labyrinthe dans l'enfer de Dante ».

Salles désertes et labyrinthe

L'environnement des enfers, hostile, reste dominé par le minéral : des grottes sombres et humides, la roche, l'eau glacée, la terre sèche, en sont les principaux éléments. L'allusion faite à l'Énéide et plus précisément au début du chant VI vers 42, est évidente, Virgile nous livre la description suivante :

> *« Dans l'immense flanc de la roche euboïque est creusé un antre, où conduisent cent larges accès, cent portes, d'où surgissent autant de voix, les réponses de la Sibylle. »*

Laurent Gaudé reprend à son compte l'image de la barre rocheuse sur le flanc de laquelle une entrée est creusée, seulement il la situe à l'intérieur du territoire infernal.

> *« L'ombre du curé Mazerotti mena Matteo jusqu'à une haute barre rocheuse. Une entrée monumentale y avait été creusée comme la porte d'une mine ou l'ouverture d'un monde troglodytique. » p. 189*

et plus loin

> *« Nous traversons les salles vides qui attendent les morts à venir. .../... ces pièces immenses seront bientôt remplies. Ici s'entasseront les générations que tu as vu naître.» p. 189*

Est-ce une parole à valeur prophétique, fait-il référence au prochain tremblement de terre ? Les

[66] Charles Doyen, « L'image du labyrinthe dans l'Enfer de Dante », FEC - *Folia Electronica Classica* (Louvain-la-Neuve) - Numéro 7 - janvier-juin 2004, p.11 <folia_electronica@fltr.ucl.ac.be>

personnages traversent aussi une série de grottes successives, de l'eau glacée glisse le long des parois (p.172).

Le topos du labyrinthe y est clairement évoqué aussi par l'auteur. La multiplication des accès chez Virgile (voir citation ci-dessus) trouve son pendant dans le roman de Laurent Gaudé aussi par l'emploi de l'adjectif « innombrables », « succession infinie » :

> *« Ils commencèrent leur marche dans ce qui se révéla très vite être une sorte de labyrinthe. Les salles - toutes petites et basses – s'enchainaient les unes aux autres. Les chemins étaient innombrables. Chaque salle avait deux ou trois accès. Ils sentirent qu'il ne fallait pas chercher un sens à cette succession infinie des grottes mais juste avancer. Ils décidèrent que le hasard serait leur guide. Il était possible qu'ils se perdent, comme il était possible qu'ils arrivent au même endroit quel que soit le chemin emprunté. » p. 173*

L'évocation du labyrinthe réactive l'imaginaire relatif au mythe afférent. En mettant en évidence la perte de points de repère, la narration accentue les aspects dysphoriques de l'environnement décrit. Toutefois, elle laisse aussi émerger l'absence de certains éléments que nous retrouvons dans les textes de Virgile, de Homère et de Dante, comme le Roi Minos, juge ultime et suprême du destin final des âmes dans le Hadès homérique, il a une fonction analogue dans l'Enfer de Dante. On le retrouve à l'entrée du deuxième cercle sous la forme du démon. C'est Minos qui décide du châtiment qu'encourront les damnés.[67]

Le paysage infernal est traversé par des fleuves, comme chez Virgile et Dante. Le "fleuve des larmes" se rapproche par son nom au fleuve Cocyte, un des quatre fleuves auxquels Virgile fait référence dans l'Hadès de *l'Énéide*, liv 6, v.132 : « Fleuve des Enfers (du grec kôkuô « gémir » ; c'est donc « le fleuve des larmes, des gémissements »), qui environnait le Tartare et s'unissait à l'Achéron pour former le marais du Styx (cfr 6, 297 ; 6, 323 ; 7, 479) »[68]. Les autres fleuves étant le Phlégéthon, l'Achéron et Léthé. Le narrateur de *La Porte des Enfers* décrit le fleuve des Enfers comme suit :

> *« Le bruit fût bientôt assourdissant. Ils étaient parvenus à la rive d'un immense fleuve. Matteo s'arrêta et contempla les eaux qui grondaient devant lui. Elles étaient noires comme une poix épaisse et faisaient une écume grise qui giclait çà et là, dans des grandes gerbes tumultueuses de plusieurs mètres. Des tourbillons passaient à toute allure. L'eau grondait, giclait, remuait comme si elle allait sortir de son lit trop étroit pour contenir sa rage. .../...*

[67] L'Enfer., chant V, v. 4-15

[68] http://bcs.fltr.ucl.ac.be/virg/V06-001-263.html#Cocyte , on y trouve aussi en note la précision suivante : « Virgile envisage quatre fleuves infernaux, mais les relations existant entre eux ne sont pas faciles à saisir. Parfois l'Achéron passe pour un affluent du Cocyte. »

c'est la torture des âmes. Elles y sont ballotées en tous sens et gémissent. » p. 182

Le "fleuve des larmes" dépouille les âmes de tout souvenir du bonheur terrestre, en cela il se rapproche du Léthé, fleuve des Champs Élysées, dont l'eau efface le passé de la mémoire des âmes destinées à la réincarnation. (*Enéide*, liv.VI, 748-751). Léthé fait aussi partie du paysage de *La Divine comédie*. Dante le situe au sommet de la montagne du purgatoire au sein du paradis terrestre, véritable jardin d'Eden. Comme dans l'Enéide, Léthé est le fleuve de l'oubli mais c'est aussi une eau qui purifie de tout péché.

« À quoi je ripostai : « il ne me souvient pas
que je me sois jamais dépris de Vous :
Ma conscience ici ne me reproche rien. »
– « S'il ne t'en peut souvenir, me dit –Elle
En souriant, rappelle-toi, du moins,
Que tu as bu tout à l'heure au Léthé.
Comme sans feu il n'est pas de fumée,
De ton oubli clairement il ressort
Cette faute d'avoir conçu d'autres désirs.
[…/…] » (Le purgatoire, ch. XXXIII, p. 341,342)

Le paysage infernal se compose d'une série d'éléments communs aussi à *l'Énéide* et la *Divine comédie*, comme les plaines, la terre aride. L'auteur évoque aussi la poix épaisse, les odeurs nauséabondes, etc. La plaine du territoire des Enfers dans le roman est « une plaine couverte d'herbe noire » (p. 181). La terre présente l'aspect désolé des terres arides, ici elle est craquelée, quand elle n'est pas suppurante :

« Le paysage était laid, la terre avait l'air ravagée par une sorte de maladie de peau. Elle était grise et marbre. Par endroit elle craquelait de sècheresse, ailleurs elle vomissait des bouillons de vase putride. » p. 191

Nous retrouvons la vase et la puanteur dont l'auteur fait mention chez Virgile et Dante aussi :

« or, ici, l'on sentait monter la puanteur
Que les corps gangrenés exhalent d'habitude. »
Dante, ch. XXIX, p. 144

Dante évoque dans le chant XXI et XXII, (8ème cercle, 5ème fosse, les trompeurs V ; concussionnaires et prévaricateurs), une mare de poix bouillant, une glu bouillonnante remplie des damnés dont les corps y sont entièrement plongés. Alors que dans *La Porte des Enfers* on retrouve cette référence à la poix lorsqu'il est question du "fleuve des larmes", élément regroupant toute une série de caractéristiques que l'on retrouve dispersées dans les œuvres antérieures.

« Ils étaient parvenus à la rive d'un immense fleuve. Matteo s'arrêta et contempla les eaux qui grondaient devant lui. Elles étaient noires comme une poix épaisse et faisaient une écume grise qui giclait çà et là, dans des grandes gerbes tumultueuses de plusieurs mètres » p 182.

La faune et la flore du paysage des Enfers sont aussi particulières. Il est question, dans le roman, de « mouches carnivores », de « torrent d'insectes » « des oiseaux fous » (p.174). La présence d'insectes est aussi mentionnée dans l'Enfer de Dante.

« Ces êtres vils, qui jamais ne vécurent
Étaient tout nus et durement piqués
De l'aiguillon de frelons et des guêpes. » Chant III , v.64/69, p. 23

Bois et forêts obscurs font aussi partie du paysage. La faune présente un aspect austère et repoussant : « petite herbe, rase, noire et sèche qui craque sous le pied » (p.181), « Rien n'y poussait que des arbres tordus sans feuilles » (p.191). « Le bois hurleur » (p. 173), c'est une sorte de bois composé d'arbustes, hauts comme un homme, formant un maquis épineux qui s'anime en leur présence et tente d'empêcher leur progression.

« De près, les arbustes étaient encore plus sinistres que de loin. C'étaient des plantes noueuses aux milles épines, aux fleurs grises semblables à des chardons. Elles étaient emmêlées les unes aux autres, ce qui en rendait la pénétration impossible. »

Il y a ensuite les buissons sanglants, sorte de haie épineuse qui draine toute trace du vivant. L'image de l'arbre qui saigne cela évoque aussi les « hommes arbres » de Dante.

« Je crois qu'il crut alors que je croyais
Que tant des voix sortaient d'entre les branches,
De la bouche de gens qui s'y cachaient de nous.
« Si tu veux rompre, en effet dit le maître,
Quelque ramille à quelqu'un de ces arbres,
L'idée que tu te fais aussitôt flétrira. »
Je portais donc la main droite en avant
Et sur un grand nerprun je cueillis un rameau.
Son tronc cria : « Pourquoi me mutiler ? »
Puis, se voyant tout poissé de sang noir,
À dire il se reprit : « Pourquoi me démembrer ?
Nul sentiment tu n'as donc de pitié ?
Des hommes nous étions, et nous voilà des arbres
Plus pitoyable à nous devrait être ta main,
Et fussions-nous des âmes de serpents. »
Ainsi qu'un tison vert, qui brûle par un bout,
Pousse de l'autre un long gémissement,
En sifflant par l'effet de l'air qui s'en échappe,
Ainsi l'arbre blessé : il en sortait ensemble
Du sang et des propos. .../... »[69]

[69] Dante, *La divine comédie*, traduction d'Henri Longon, l'Enfer, XIII. Garnier Frères, 1966, p. 67

Cependant la nature décrite, par son adversité, multiplie les obstacles et favorise le découragement, comme dans l'Enfer de Dante.

La ville constitue un autre invariant présent dans l'œuvre de Laurent Gaudé. Comme les Tartares dans *l'Énéide* ou la cité de la Dité dans l'Enfer de Dante (chant V), la citadelle des morts est un espace urbanisé, pourvu des constructions. À la différence de cités obscures mentionnées dans les œuvres de Virgile et de Dante, la citadelle des morts est une cité désaffectée : « Il y avait des rues, des places, des terrasses et des jardins, mais tout était vide. » p. 192

Dépouillé de ses attributs, les enfers se réduisent à l'essentiel : un espace sobre, d'approche difficile, un univers clos et dysphorique.

Le peuple des Enfers

Les Enfers du roman, sont peuplés d'ombres. L'ombre est une figure essentielle du royaume des morts dans la tradition littéraire en général. Dans *l'Énéide*, les ombres infernales prennent la forme des harpies, centaures, hydres, gorgones et autres créatures infâmes de la mythologie. « […] : elles préfigurent les démons, écrit Georges Minois, qui, dans les conceptions infernales chrétiennes, seront supposés assaillir l'âme après la mort. »[70] Cependant les ombres ne sont pas seulement les créatures maléfiques mais aussi les âmes des défunts, comme c'est aussi le cas dans L'Enfer de la *Divine Comédie* et dans *l'Énéide*. Ainsi Déiphobe dira à Énée :

> *« Tu n'as rien oublié, ô mon ami ; tu es entièrement quitte envers Déiphobe et envers l'ombre de son cadavre. »*

et il ajoute plus loin, en s'adressant à la Sibylle :

> *« Ne te fâche pas, grande prêtresse ; je vais m'en aller je vais compléter la foule des ombres et rentrer dans les ténèbres. » ch. VI, v. p. 142*

Dans *La porte des Enfers*, les ombres sont des goules terrifiantes et des âmes, formes vaporeuses, substituts des personnes ayant jadis existées. Il y distingue les âmes des enfants morts nés et celles des personnes étant mortes prématurément et subitement.
Les ombres sont les figures dominantes dans les Enfers de Laurent Gaudé et même au-delà

[70] Georges Minois, *Histoire des Enfers*, Paris, Fayard, 199, p. 56

puisqu'on les retrouve aussi en surface.

Ensuite, à l'instar de Virgile, Laurent Gaudé introduit dans les Enfers de son roman, la figure des enfants morts nés :

> *« Il y a deux sortes de morts qui essaient sans cesse d'atteindre le fleuve, commenta le curé à voix basse. Les premiers sont des enfants mort-nés. Ils n'ont pas eu de vie, sont passée directement du ventre de leur mère aux terres sèches des Enfers. » p. 186*

Nous pouvons constater une grande similitude avec le texte virgilien :

> *« Tout de suite se firent entendre des voix et un énorme vagissement : âmes pleurantes des enfants, qui au seuil même de l'existence un jour sombre arracha sans qu'ils eussent connu la douceur de la vie, dérobés au sein maternel pour être plongés dans la mort cruelle. » Énéide, ch. VI, v. 426, p.140*

Attitudes, gestes et postures

La souffrance des âmes mortes génère tristesse et émotion chez les héros ; cela se traduit par des pleurs sur le sort des âmes : Ulysse, lorsqu'il voit l'ombre d'Elpénor, dont le cadavre gît chez Circée, et surtout AntiCleia, sa mère, dont il ignorait le décès. Énée également s'émeut et pleure lorsqu'il rencontre Didon et Palinurge. Dante pleure au chant III, et XXIX de l'Enfer. Matteo, quant à lui, ne peut s'empêcher de pleurer en traversant le « fleuve des larmes » :

> *« En traversant les eaux du fleuve, Matteo ne put réprimer ses larmes. Il pleura sur toutes ces vies honnêtes et joyeuses qui, d'un coup, se trouvaient laides et haïssables [.... /...]. Il pleura sur ce fleuve de tourment qui volait aux morts les plus beaux souvenirs de leur vie – pour qu'ils soient désormais ternes et obéissants, des ombres sans trépignement ni désir, qui s'agglomeraient à la foule immense de ceux qui n'étaient plus rien. » p. 184*

Alors que les héros épiques pleurent sur le sort d'un ami, d'un proche, identifié et nommé, Matteo s'émeut des tourments et de la destinée de toute âme quelle qu'elle soit. La variation concerne cette généralisation qui insiste sur l'anonymat. Il en est de même pour Dante, lorsqu'il dépasse la porte de l'Enfer :

> *« Plaintes, soupirs et clameurs et hauts cris*
> *Résonnaient là, parmi l'air sans étoiles,*
> *Tant que, d'abord, je me mis à pleurer. » chant III, p. 21*

Plus loin, il pleure aussi du sort réservé à « un esprit de mon sang »[71] selon sa propre

[71] Dante, l'Enfer, XXIX, p. 143

formulation.

Nous retrouvons dans les œuvres miroir, le geste spontané de protéger l'autre. Virgile prend Dante dans ses bras pour le protéger des Maleserres :

> *« Soudain mon guide entre ses bras me prit,*
> *Comme une mère éveillée par un bruit,*
> *Qui, voyant près de soi flamber une incendie,*
> *Saisi son fils et fuit sans s'arrêter,*
> *Avec plus de souci de lui que d'elle-même,*
> *Au point de ne vêtir que sa seule chemise ; » chant XXIII, v37-42, p.114*

Matteo, dans un élan protecteur, aspira l'âme de son fils le mettant ainsi à l'abri des âmes malveillantes :

> *« Il serra l'ombre de Pippo, la pressa contre son torse avec une telle force qu'il avait lui-même du mal à respirer et hissa son fils jusqu'à son visage. Il l'avait sur lui. .../...il posa ses lèvres sur le visage du petit comme pour un baiser, et, avec lenteur et délicatesse, il l'aspira tout entier. L'ombre glissa en lui, comme une eau calme qu'on absorbe. Il n'avait pas réfléchi à ce qu'il faisait. Ce geste s'était imposé à lui. Il avait repris son fils et il le protégeait dorénavant de tout son corps, de toute sa pesanteur d'homme vivant, avec ardeur. » p. 199*

L'auteur nous propose une variation significative, une innovation, dans le geste accompli par Matteo devenant ainsi le réceptacle de l'âme de son enfant. Dans ce mouvement initié par l'aspiration, geste identique à celui d'avalage, on retrouve le mouvement descendant. Au sujet de l'avalage, Gilbert Durand parle du « complexe de Jonas », [72] et il l'affecte au « schème de la descente »., dans le régime nocturne de l'imaginaire. Selon lui, « L'avalage ne détériore pas, bien souvent même il valorise ou sacralise …/… » Et plus loin « cette rêverie d'avalage rejoint les fantasmes d'une intériorité protectrice, …/… »[73]. Le geste de Matteo représente cette intériorité protectrice en écartant tout danger susceptible de lui arracher son fils.

L'extrait suivant raconte la frustration de l'absence de l'être aimé. Il évoque aussi l'étreinte impossible lors de la rencontre d'Énée et d'Anchise. Le besoin d'un contact physique, le désir d'une étreinte, l'envie de serrer dans ses bras l'être cher, prisonnier des Enfers, revient dans plusieurs œuvres et constitue une autre similitude entre *La Porte des*

[72] Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Dunod, 1969, p. 234, 235 et suivantes
[73] Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit. p. 235

Enfers et les œuvres miroir. L'ultime étreinte ou le désir d'étreindre l'être aimé se retrouve dans *l'Odyssée* et dans *l'Énéide* aussi. :

> *« Trois fois, il s'efforça de lui jeter ses bras autour du cou ; trois fois, saisi en vain, l'ombre s'échappa de ses mains, pareille aux vents légers Et semblable à un songe ailé. », ch. VI, v. 700, p. 146*

Cela est également valable pour Ulysse:

> *« Elle disait et moi, à force d'y penser, je n'avais qu'un désir : serrer entre mes bras l'ombre de feu ma mère… trois fois, je m'élançai ; tout mon cœur la voulait. Trois fois entre mes mains, ce ne fut plus qu'une ombre ou qu'un songe envolé. L'angoisse me poignait plus avant dans le cœur. »* Odyssée, *Chant XI, p.701*

Pippo éprouve lui aussi, la frustration issue de l'absence de cette étreinte.

> *« Nous ne nous reverrons pas. Cette étreinte, devant la porte des Enfers, était la dernière. J'étais un enfant alors, et tu m'as serré avec force. […/…] J'aurais voulu que nous ayons encore une dernière accolade, mais tu es mort et la terre ne s'ouvrira pas.» p. 239-242*

Perpétrer la mémoire de quelqu'un, se souvenir des morts est important. On retrouve des évocations au souvenir laissé par les personnes défuntes dans *l'Odyssée* et l'enfer de Dante aussi. Ainsi dans *l'Odyssée* :

> *« Une fois arrivé, je te supplie, mon roi, ne pas m'oublier ! Avant de repartir ne m'abandonne pas sans pleurs, sans funérailles ; la colère des dieux m'attacherait à toi.» livre XI p. 697*

Quant à Dante :

> *« Que votre souvenir ne s'envole jamais*
> *De la mémoire humaine, au monde d'autrefois,*
> *Mais qu'il survive encor sous de nombreux soleils » L'Enfer, Ch.XXIX, v. 103-105, p .146*

Dans le roman de Laurent Gaudé la notion du souvenir tient aussi une place particulière. Se souvenir d'un mort revient à ralentir sa marche vers le néant :

> *« C'est la règle du pays des morts, continua Mazerotti. Les ombres auxquelles on pense encore dans le monde des vivants, celles dont on honore la mémoire et sur lesquelles on pleure, sont lumineuses. Elles avancent vers le néant imperceptiblement. Les autres, les morts oubliés, se ternissent et glissent à toute allure vers le centre de la spirale. » p. 195*

Lorsque Giuliana choisi d'oublier son fils, elle précipite sa marche vers le néant et donc sa

disparition complète et définitive.

La révélation

Dans *La Porte des Enfers*, il y a aussi une révélation d'ordre eschatologique et métaphysique. Il s'agit de la disparition définitive des âmes. Le narrateur nous révèle l'existence de la « spirale des morts ».

> *« Tu m'as demandé où allaient les ombres, regarde, c'est ici que tout finit. À leur arrivée elles s'agglutinent aux autres et prennent leur place dans la foule. Elles avancent imperceptiblement jusqu'au centre. Une fois qu'elles l'atteignent, elles disparaissent à jamais. Le centre de la spirale, c'est le néant, leur deuxième mort. » p. 194/195*

Matteo, comme Énée avant lui, posera la question du devenir des âmes après la mort. Laurent Gaudé envisage alors une mort en deux étapes : une première caractérisée par l'abandon du corps physique. L'âme ainsi dépourvue de matérialité, de consistance se retrouve aux Enfers où après avoir évacuer tout souvenir du bonheur terrestre elle est rendue à la destruction par le néant. Laurent Gaudé partage donc dans sa vision des Enfers le point de vue de Cébès dans Phédon de Platon.[74] « La vérité arrachée à Hadès concerne la condition *post mortem* de l'âme. (…/…), leurs croyances divergeaient quant à la destinée réservée au défunt : soit un état de réclusion des âmes dans l'inconsistance (…/…), soit sa soumission à la roue des métempsycoses (conception orphico-pythagoricienne) – quand il ne partageaient évidemment pas le refus d'une quelconque existence de l'âme une fois séparée du corps (attitude énoncée par Cébès dans le Phédon de Platon, 70,a).»[75]

Dans *l'Énéide*, Anchise révèle à Énée le futur mais aussi le devenir des âmes : c'est l'épisode des abeilles butineuses. « Dans « un vallon verdoyant » à l'écart des élus (VI, 679), Énée voit voltiger, tel un essaim d'abeilles, autour des rives du Léthé, (VI, 703 s.), des âmes

[74] « Quand Socrate eut ainsi parlé, Cébès prenant la parole, lui dit : Socrate, tout ce que tu viens de dire me semble très vrai. [70a] Il n'y a qu'une chose qui paraît incroyable à l'homme : c'est ce que tu as dit de l'âme. Il semble que lorsque l'âme a quitté le corps, elle n'est plus; que, le jour où l'homme expire, elle se dissipe comme une vapeur ou comme une fumée, et s'évanouit sans laisser de traces : car si elle subsistait quelque part recueillie en elle-même et délivrée de tous les maux dont tu nous as fait le tableau, il y aurait une grande et belle espérance, ô [70b] Socrate, que tout ce que tu as dit se réalise; mais que l'âme survive à la mort de l'homme, qu'elle conserve l'activité et la pensée, voilà ce qui a peut- être besoin d'explication et de preuves. » http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/cousin/phedon.htm

[75] Reynal Sorel, apud Dictionnaire critique de l'ésotérisme, sous la direction de Jean Servier, PUF, Paris, 1998, p. 265.

: qui sont-elles ? demande Énée. Et son père lui apprend, à sa grande surprise, que ces âmes sont destinées à la réincarnation. »[76] Le message eschatologique de Virgile autour du devenir des âmes est donc double. Il y a une partie des âmes qui ne quitteront jamais les Enfers alors qu'une autre partie est destinée à la réincarnation.
Quant à *l'Odyssée*, la mère d'Ulysse lui relève le destin des êtres morts, nékuia, v. 218

> *« Mais, pour tous, quand la mort nous prend, voici la loi : les nerfs ne tiennent plus ni la chair ni les os ; tout cède à l'énergie de la brulante flamme ; dès que l'âme a quitté les ossements blanchis, l'ombre prend sa volée et s'enfuit comme un songe... Mais déjà, vers le jour, que ton désir se hâte : retiens bien tout ceci pour le dire à ta femme, quand tu la reverras.» Odyssée, chant XI, p.701*

La variation intervient d'abord au niveau qualitatif. Pierre Brunel, dans *L'évocation des morts et la descente aux enfers,* souligne le caractère multiple des Enfers Virgiliens de par le regroupement « des lieux de peine et des lieux de bonheur »[77]. p. 67 Les Enfers décrits par Laurent Gaudé semblent d'abord simplifiés de par l'absence de toute distinction d'ordre morale. Il n'y a pas des bons et des mauvais, des gentils et des méchants. Cette première remarque induit aussi l'absence des lieux affectés, comme le Paradis ou les Champs Elysées, les Tartares, l'Enfer, etc. et réduit par conséquent les différents groupes d'âmes.

3.2.2. L'évocation des morts

En ce qui concerne le corps du texte, les allusions à la littérature antique sont introduites dès le début du roman. Ainsi au premier chapitre, à la page 10 :

> *« Je porte mon père en moi. Ce matin aux aurores je l'ai senti monté sur mes épaules comme un enfant ».*

Dans l'extrait ci-dessus le narrateur nous fait part de son impression d'avoir senti son père proche de lui, présent à ses côtés, sur ses épaules. Cette proximité et ce sentiment de prise en charge, au sens propre comme au sens figuré, renforcé par le terme « enfant », évoque l'*Énéide,* et plus précisément l'épisode de l'exode, lorsqu'Énée invite son père,

[76] Schilling Robert. « Romanité et ésotérisme dans le chant VI de l'Enéide ». In: *Revue de l'histoire des religions*, tome 199 n°4, 1982. pp. 363-380. doi : 10.3406/rhr.1982.4629
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhr_0035-1423_1982_num_199_4_4629

[77] Pierre Brunel, *L'évocation des morts et la descente aux enfers*, Homère, Virgile, Dante, Claudel.- SEDES, 1974, p. 67

encore vivant en ce moment mais déjà éprouvé par l'âge et la guerre, à monter sur ses épaules pour faciliter leur fuite vers la mer et lui porter secours en même temps. Ainsi au livre II, vers 706 et suivants :

> *« Et bien ! allons, cher père, place-toi, sur notre cou;*
> *Je te porterai sur mes épaules, et ce fardeau ne me pèsera pas. » p.68*

Exemple incontournable de piété et d'amour filiaux, cette allusion à l'Énéide, préfigure l'issue de la journée de Filippo. Le personnage du roman, à l'instar d'Énée, partira aux Enfers retrouver son père avec l'intention de le ramener. Ou du moins c'est là son intention initiale.

> *« Je vais retrouver mon père. Je suis le seul à pouvoir faire cela. .../... je connais le chemin. .../... j'ai hâte qu'il pleure sur mon épaule et qu'il sourie en voyant que son fils est retrouvé. » p. 111*

Mais au préalable, il a planifié de se venger de Toto Cullaccio, l'homme qui est la cause de sa mort et de l'absence de son père. L'attaque de Cullaccio a lieu dans le restaurant où travaille Filippo et nous est narrée par le narrateur au premier chapitre. Toute son action et toutes ses pensées sont centrées sur sa vengeance.

> *« C'est lui. Je le retrouve. Alors je continue et je dis que je m'appelle Pippo De Nittis et cela devient étrange. Tout le restaurant a entendu. J'ai parlé fort. Les têtes se tournent vers moi. On interrompt les conversations. Il est sur le point de me demander ce que je veux, ce que je fais là à oser l'appeler par son nom et à lui donner le mien dont il se fou éperdument. Je ne lui laisse pas le temps. Je lâche le plateau, le café, le verre d'eau, tout se répand à mes pieds dans un fracas de vaisselle et je lui plante le couteau dans le ventre» p. 17*

L'attaque au couteau de Cullaccio dont le sang se répand sur les paves de Naples, l'enlèvement de celui-ci et puis sa mutilation sur la tombe du petit Pippo se présentent comme autant d'éléments d'un préambule à la rencontre entre Pippo et son père (le prélude à cette rencontre). Pour descendre aux Enfers Filippo se rend enfin à l'abbaye de Càlena. Un autre lieu, une autre porte d'accès. Cependant il ne fera jamais la descente comme il l'avait souhaité. D'abord happé par l'effroi provoqué par ses souvenirs de l'Au-Delà, il pense que c'est la lâcheté qui l'empêche d'entreprendre la descente aux Enfers. Il comprend seulement ensuite que c'est son père qui lui dicte depuis les Enfers, ce qu'il doit faire.

> *« Tu es mort, mon père. Et je ne te reverrai plus. C'est toi-même qui me le dis. S'il est vrai que les morts parlent aux vivants, s'il est vrai que la terre de l'abbaye laisse passer des ombres certaines nuits pour qu'elles humaient l'air de la vie ou viennent murmurer des paroles séculaires au vent, peut-être est-ce*

> *toi qui me le dis ? Je crois, oui, car si non d'où me viendrait ce calme profond ? (.../...) Tu veux me dire quelque chose ? Je suis là. Je t'écoute. » p. 239*

Il réalise alors que l'unique volonté de son père est de retrouver Giuliana, sa femme et la mère de Filippo. Retrouver Giuliana et tout lui raconter, la renseigner sur son geste. Matteo communique alors avec lui et le guide sur les traces de sa mère.

> *« Parle, mon père, parle une dernière fois. (.../...) tu es là. Tu m'entoures. Il n'y a pas de colère. (.../...) J'entends ton murmure dans l'immobilité des collines. C'est ce que tu me demandes. Tout n'est pas fini. Ma mère. Toi aussi, tu parles d'elle. Tu n'emploies pas le même mot que Grace, tu ne dis pas « mère », tu dis « Giuliana ». Et la terre frémit comme si elle avait la chair de poule. (.../...) tout a été saccagé mais je peux te rendre Giuliana. Ma mort vous a déchirés. Elle n'a jamais su que tu avais été fidèle à ce qu'elle avait demandé. Elle n'a jamais su que tu avais réussi. Ramène-moi mon fils. C'est ce qu'elle t'avait demandé. Contre toute logique. (.../...) Je vais le lui dire, mon père. C'est ce que tu me demandes. (.../...) tu veux simplement qu'elle sache. » p. 241/242*

Il s'agit alors d'une évocation des morts.[78] Il communique avec son père sans être descendu aux Enfers, à la manière dont Ulysse communique avec Tirésias, sa mère et les autres morts au chant XI de *l'Odyssée* d'Homère.

Des nombreux autres éléments nous incitent à rapprocher cet épisode de la «νέκυια » homérique. La progression de la journée de Filippo semble obéir à un rituel. Au début du roman, il commence par se préparer un café spécial, « (…/…) un café au goût amer qui me tiendra des longue heures. Je vais avoir besoin de cela. » (p. 9). Nous retrouvons ce même geste d'absorption d'un breuvage spécial, plus tard, avec le café préparé par le cafetier avant la descente de Matteo et de Don Mazerotti. Un breuvage préparé spécialement pour l'occasion et destiné aux seules personnes qui osent descendre aux Enfers.

C'est un événement attendu, pensé et préparé de longue date :

> *« Mon père. Je pense à lui. Ce jour est le sien. (.../...)Tout va avoir lieu aujourd'hui. J'y travaille depuis si longtemps. » (p.10)*

L'agression de Cullaccio, rapportée au chapitre 3, page17, prend des allures de ce que l'on peut appeler un « sacrifice », d'abord par sa mise en scène. Elle s'offre à la vue de tout le monde, elle a lieu dans la salle du restaurant, au milieu des clients :

[78] Pierre Brunel, *L'évocation des morts et la descente aux enfers*, Paris, SEDES, 1974

> *« (…/…) et je lui plante le couteau dans le ventre. Des hurlements montent de tous parts. Tout se fige. La stupéfaction s'empare des corps et ouvre grandes les bouches. J'aime ce silence tout autour de moi. Je veux qu'ils me voient tous. Qu'ils puissent raconter plus tard ce qu'ils ont vu. » p. 17*

Des images de sang ponctuent le récit depuis le passage à l'acte jusqu'au départ de Filippo; le sang de Cullaccio, comparé à un animal répandant son sang sur son passage, teint de rouge le sol de Naples jusque sur la tombe du petit Pippo qui rappelle, dans ces circonstances, l'autel du sacrifice.

> *« Je me demande si le sang de Gullacio goutte en dehors de la voiture. Il faudrait que je m'arrête pour vérifier. J'aimerais que ce soit le cas. Que son sang coule sur le pavais de Naples. Qu'il empreigne le bitume et réveille mon père. Il fait nuit maintenant. » p. 36*

Et plus loin :

> *« (…/…) un homme de soixante ans se vide de son sang comme un goret » p.38*

Enfin, le « sacrifice » se finalise avec la mutilation et les doigts offerts en présent à son père quelques chapitres plus loin. p.238

> *« J'attrape Cullaccio par les cheveux et lui plaque la tête contre la pierre tombale. Je lui ordonne de mettre les mains dessus. (…/…) je tiens son poignet avec force. De la main droite, je sors le couteau de ma poche et lui tranche les doigts. » p. 40*
> *« Je regarde une dernière fois cette image pour m'en imprégner : la pierre tombale est maculée de sang. » p. 41*

À l'instar d'Ulysse, qui tranche la gorge des animaux, menés en sacrifice pendant l'évocation des morts du chant XI, Filippo attaque son assassin présumé avec un couteau. Avec ce geste il se place dans la suite d'Ulysse qui verse le sang des animaux sacrificiels pour appeler les morts, comme en témoigne l'extrait suivant :

> *« Quand j'ai fait la prière et l'invocation au peuple des défunts, je saisis les victimes ; sur la fosse, où le sang coule en sombres vapeurs, je leur tranche la gorge et, du fond de l'Érèbe, je vois se rassembler les âmes qui dorment dans la mort... Mais je presse mes gens de dépouiller les bêtes, dont l'airain sans pitié vient de trancher la gorge : ils me font l'holocauste, en adjurant les dieux, Hadès le fort et la terrible Perséphone ; moi j'interdis à tous les morts, têtes sans force, les approches du sang, tant que Tirésias ne m'a pas répondu. » Homère, Odyssée, XI, 23-50. Pléiade, p. 696*

La variation prend certes une ampleur importante. Éclatée, la scène de l'évocation des morts s'étale sur tout le roman. Elle encadre et s'intercale aux récits de la mort de l'enfant,

de la descente aux Enfers de Matteo et de la décrépitude de Giuliana. On retrouve dans l'évocation des morts mise en scène par Laurent Gaudé des similitudes avec *l'Énéide* mais aussi avec *l'Odyssée*. Filippo quitte Naples avec l'intention de descendre chercher son père aux Enfers, comme Énée. Une fois à l'Abbaye de Gàlena, à la descente attendue, se substitue une évocation des morts laquelle, à la différence de *l'Odyssée* et en l'absence des spectres, ou des fantômes, se réduit à une sorte de communication par la pensée. Le narrateur, Filippo en l'occurrence, ne dialogue pas, il part dans un monologue dans lequel il se pose des questions et donne des réponses. Il nous rapporte de cette façon les propos de son père qui expriment sa seule volonté. De cet échange monologué surgit la figure maternelle, comme dans *l'Odyssée*. Cependant Anticleia, la défunte mère d'Ulysse lui demande de partager avec sa femme, Penelope, son expérience des Enfers, son voyage dans l'Au-Delà.

> *«Mais déjà, vers le jour, que ton désir se hâte : retiens bien tout ceci pour le dire à ta femme, quand tu la reverras. » p.701*

Matteo demande à son fils vivant de retrouver Giuliana et de lui faire part de l'exploit de son père. Qu'elle puisse partager avec lui, son expérience des enfers, sorte de connaissance qui les unira à nouveau.

> *« Elle n'a jamais su que tu avais réussi. Ramène-moi mon fils. C'est ce qu'elle t'avait demandé. Contre toute logique. (.../...) Je vais le lui dire, mon père. C'est ce que tu me demandes. (.../...) tu veux simplement qu'elle sache. » p. 241/242*

Nous constatons effectivement des écarts importants par rapport à la nekuia homérique, Ulysse évoque les morts dans le but de demander conseil à Tirésias sur un éventuel retour à Ithaque. Filippo, quant à lui, c'est sa mère au final qu'il partira recherche sur la demande de son père. Mais c'est également un retour. Il retrouve sa mère, sa famille. Dans les deux cas des retrouvailles se donnent en perspective. L'hypertexte homérique est présent en filigrane, nous retrouvons les éléments de la descente homérique mais, tels les pions d'un échiquier, ils se déplacent selon les impératifs de l'intrigue définie par l'auteur. La variation nourrit la création.

3.3 Variation interne

Nous assistons à l'intérieur du roman à des répétitions, des histoires qui reviennent, des événements racontés par plusieurs personnes à la fois et à des moments différents. Une multiplication des points de vue permet l'émergence des subjectivités différentes. Où chacun transporte son propre enfer. Une sorte de variation interne au roman reflète une manière de dialoguer entre les personnages mais aussi à travers le temps. Les discours se complètent (la représentation des Enfers, le tremblement de terre), ils convergent (la deuxième naissance de Pippo). Ces répétitions à l'intérieur du roman créent une cohérence et renforcent le lien intratextuel. Trois épisodes racontés par des personnages différents et à des moments différents de la narration ont retenu notre attention : les Enfers, le tremblement de terre et le retour de l'enfant.

3.3.1 Les enfers

Les Enfers, sont racontés par Filippo, puis par le second narrateur extradiégétique, aux chapitres XIV et XV : deux façons différentes de les présenter mais qui se rejoignent au niveau du contenu. Les Enfers racontés par Filippo émergent sous forme de souvenirs d'une expérience vécue terrifiante, devenue pour le personnage source permanente d'angoisses nocturnes, de peurs et des cauchemars dont on trouve les traces tout au long du récit de sa longue journée. Racontés à la première personne, ces récits multiples d'une étendue limitée –quelques phrases – nous sont livrés avec parcimonie et mesure. Le récit reste suspendu, le lecteur se trouve face au non-dit excitant sa curiosité et laissant la place à l'imagination. Cela augmente d'autre part sa force expressive.

> *« Ce n'était pas les visions d'un dément. Depuis des années, chacune de mes nuits était peuplée des cris et des visages déformés de gargouilles. J'avais fini par penser que c'était mon esprit tordu qui les fabriquer pour me terroriser et me punir de je ne sais quelles fautes oubliées. Mais non. Je venais bien de l'Au-Delà. Et j'avais traversé des foules d'ombres hurlantes qui me griffaient le visage et me soufflaient dans les oreilles leurs horribles plaintes. » p. 225/226*

Au contraire, la descente de Matteo aux Enfers nous est rapportée en détail par le narrateur, sur deux chapitres. Le lecteur a enfin accès aux Enfers, ils deviennent visibles. On peut suivre le personnage dans son avancée au moyen d'un récit, qui, doublement médiatisé, établit une sorte de distance entre le lecteur et le vécu du personnage.

Un troisième récit des Enfers et de leur descente se déroule dans le roman après

l'anabase. Dans une sorte de mise en abime, le narrateur met en scène le personnage de Don Mazerotti lorsque, dans l'urgence de la précipitation et pendant le tremblement de terre qui a suivi leur arrivée, il s'apprête à raconter à ses amis la descente aux Enfers à la page 216/217. Ce qui nous est rapporté par le narrateur concerne les conditions dans lesquelles ce récit a été effectué :

> *« Ça tiendra ce que ça tiendra, dit Don Mazerotti avec un calme étonnant. Mais si on doit mourir cette nuit, au moins aurai-je eu le temps de vous raconter ce que j'ai vu. »*
>
> *Il alla chercher une bonne dizaine de cierges qu'il alluma et disposa autour d'eux, prit ensuite la précaution d'endormir l'enfant – […] – et à la lueur des bougies, commença son récit. Il raconta tout. Naples était secouée des spasmes et il parla des heures entières. Lorsqu'une nouvelle secousse faisait trembler les murs de la crypte, il ne s'interrompait pas, accélérant même son récit pour être certain d'avoir le temps de tout dire avant d'être englouti. » p. 216, 217*

Don Mazerotti partage son expérience avec ses amis. Ce n'est pas un autre point de vue sur les Enfers. Il s'agit surtout de mettre l'accent sur l'impact que cette descente a eu sur le personnage et sa volonté d'en faire part à ses compagnons. Il raconte comme pour se délester d'un énorme fardeau. Désormais l'existence des Enfers est un secret partagé.

3.3.2 Le tremblement de terre

L'épisode du tremblement de terre, est d'abord raconté par Filippo au chapitre IX du roman. C'est par la description de la ville d'Avellino entièrement reconstruit dans l'urgence et dépourvu de cachet et de charme selon le narrateur, que le tremblement de terre qui a dévasté la région est amené dans le récit de Filippo.

> *« Nous avons le même âge cette ville et moi. Elle est née en 1980, avec le tremblement de terre. C'est d'ici qui est partie la secousse qui a ravagé Naples et tout le Mezzogiorno. (…/…) Ici, tout a été reconstruit, sans nuances ni caractère, avec la seul nécessité d'être fonctionnel et rapide. (…/…) l'histoire a disparu dans les gravats. Et, finalement, cette modernité est la trace la plus horrible de la dévastation. » p. 109*

C'est donc par Filippo, au présent, et par les conséquences du séisme sur le paysage du Mezzogiorno des années plus tard que l'épisode nous est narré. Filippo réfléchi sur les causes probables de la catastrophe qu'il considère comme une réponse de la mort à sa fuite des Enfers.

> *« Je sais que c'était à cause de moi. La mort voulait répondre à notre affront et mordre le courage de ces petits hommes qui avaient osé la défier. Elle a grondé. Un grand nuage de poussière s'est répandu de Naples à Avellino. Des fissures ont zébré les routes, de Caserte à Matera, et c'étaient les crevasses de sa colère. » p.110*

Il se considère alors comme étant la cause de « ce cataclysme », qui a provoqué la mort de milliers de personnes. Il en éprouve de la honte et de la culpabilité.

> *« J'ai toujours eu le sentiment d'avoir tué tous ces gens. Je porte cela en moi. » p.110*

Pour Don Mazerotti le tremblement de terre semble aussi être le prix du forfait commis. Il incite ses amis à se dépêcher pour se mettre à l'abri car « Elle [la Mort] est sur nos talons, et Dieu sait ce qu'elle va faire pour nous rattraper. ». La description du tremblement de terre se fera par le narrateur extradiégétique dans la suite du récit de l'anabase et dans l'ordre chronologique des évènements. Il nous raconte le séisme au moment où il se produit, à l'instant t :

> *« La première secousse les surprit lorsqu'ils atteignirent la piazza Gesu nuovo. D'un coup la terre s'est mise à vrombir. L'asphalte se craquela. Les maisons tremblèrent. Ce qui était accroché aux balcons tomba – le linge, les pots de fleurs, les enseignes lumineuses, tout pêle-mêle. C'était comme si une bête aux dimensions monstrueuses – une baleine aveugle ou un ver géant- glissait sous terre et faisait onduler la surface du sol. Bientôt les rues de Naples furent remplies de cris. » p. 215*

On assiste en direct à l'événement, grâce à la description par une focalisation interne. Le narrateur adopte le point de vue des personnages pour décrire leur avancée dans les rues de la ville pendant les multiples secousses. On assiste en direct à l'effroi des gens réveillés par les secousses, des scènes de panique, de désordre et de destruction. La traverse de la ville dans ces conditions prolonge et clos l'anabase dans une sorte de fuite qui les conduit à l'abri dans la crypte, au sein de l'église.

Enfin, le tremblement de terre est évoqué une troisième fois par le narrateur extradiégétique lorsqu'il nous raconte l'impact du tremblement de terre sur Giuliana, son point de vue. Giuliana a vécu le séisme à travers les médias. Elle assiste impuissante à la destruction de la ville et observe avec effroi l'effondrement total de sa vie. Avec le cataclysme du séisme tout ce qui restait intact de sa vie disparait. Matteo, déclaré mort par Garibaldo et la ville de Naples profondément touchée aussi.

« Pour elle, cela ne faisait pas de doute : il y avait dans ce cataclysme un nouvel acharnement à la détruire. Comme si il ne devait plus rien rester d'elle. Tuer son fils, anéantir son amour, détruire sa maison et sa ville. Que tout soit à terre. Elle avait contemplait ces images, silencieuses, le souffle coupé, et il lui avait semblé qu'on la rouait des coups. La vie s'acharnait sur elle avec morgue. Elle la tourmentait, la déchirait, l'éparpillait avec sadisme. Que resterait-il, après cela, de Matteo et Giuliana ? p.232

La répétition du récit du tremblement de terre multiplie, en les variant, les points de vue et complète la description de la catastrophe. Elle fait état des différents ravages générés à des niveaux multiples : l'impact au niveau de la ville de Naples et de ses habitants, l'impact au niveau des personnages et finalement l'impact au niveau du paysage des années après. Le narrateur établit un parallèle entre la destruction d'une ville et celle d'une vie, entre Naples dévastée et Giuliana détruite. Il suggère aussi un deuxième rapprochement entre la ville d'Avellino et Filippo : détruits et ressuscités, dont « l'histoire a disparu dans les gravats ». La catastrophe qui frappe Naples et ses environs matérialisé cet autre enfer arrivé sur terre : destruction, mort et désolation.

3.3.3. La deuxième naissance de l'enfant

Le tremblement de terre est mis en relation avec le retour de l'enfant. Pippo sortira de la terre, tel un enfant sorti du ventre maternelle soumis aux contractions. On retrouve avec cette image la symbolique de la gestation et de la naissance. Pippo renait à une nouvelle vie, à une autre existence.

Le retour de pipo, cette deuxième naissance**,** nous est rapportée par lui-même de manière répétitive et par Garibaldo. Pippo compare son retour des Enfers à une naissance. La répétition est portée par les mêmes mots : cri, hurler, nouveau-né, etc. l'auteur insiste sur ce moment physiquement douloureux de retour des Enfers. Il en éprouve les sensations.

« Pourtant je n'ai pas menti, c'est bien là que je suis venu au monde la deuxième fois. .../... Mais plus tard, je suis né ici, de la seule volonté de mon père. L'air que j'ai respiré était celui de cette route à deux voies crasseuse et, comme à ma première naissance, j'ai cligné les yeux d'éblouissement et j'ai hurlé tant l'air me brûlait les poumons. Je me souviens de tout. » p. 37

De cette deuxième naissance, Pippo développe aussi un sentiment de culpabilité.

« Je suis né cette nuit-là, moi, de ma deuxième naissance, tandis que tant des gens périssent. J'ai hurlé comme un nouveau-né. L'air à nouveau, m'a brulé

les poumons. Un immense grondement a répondu à mon cri. Je suis né et j'ai apporté à la ville la terreur et les larmes » p. 110

Le témoignage de Garibaldo va dans le même sens et confirme les propos de Filippo. Il parle aussi du cri d'un nouveau-né sans toutefois le mettre en relation avec le tremblement de terre.

« Il avait devant lui un enfant d'environ six ans, un jeune garçon qui semblait profondément endormi mais qui, maintenant qui était à l'air libre, ouvrait les yeux des grand yeux effrayés. Et, tandis que Garibaldo le contemplait, il poussa un cri qui les glaça. C'était le cri d'un nouveau-né, comme si l'air, pour la première fois, se faisait un chemin dans sa gorge et ses bronches. » p.214

La répétition au niveau interne est une figure importante du roman qui dépasse les quelques extraits exposés ci-dessus. Elle permet un retour sur des situations déjà évoquées soit par le même personnage qui complète le propos précèdent[79], avec un effet d'amplification par l'insistance, soit par des personnages différents avec un changement de perspective. Dans le second cas, le narrateur varie les points de vue et offre ainsi au récit une dimension polyphonique.

Ensuite, la tendance à revenir sur les mêmes thèmes, souvent à l'aide de mots identiques, devient une constante dans le roman. Filippo évoque ses nuits tourmentées sans cesse. Le récit est ponctué par des mots ou des phrases dont la répétition rythme la lecture. Elle témoigne en définitive d'un enfermement, d'une obsession et dévoile ainsi le mal être des personnages. Les imprécations de Giuliana illustrent bien ce propos malgré la progression.

3.4 Figures de la variation

La variation dans le roman de Laurent Gaudé présente des aspects variés. La substitution de Matteo, est une figure de la variation. Matteo, au terme de son périple, se substitue à son fils et prend sa place dans les Enfers. C'est une différence importante, par

[79] Nous pensons par exemple à l'évocation de Giuliana par Filippo à la page 37 : « je repense aux yeux de ma mère, à la chaleur épaisse de son cou. C'était il y a si longtemps. Je repense à son odeur et à son rire en cascade. Ma mère qui m'a banni. Abandonné comme un souvenir dont on ne veut plus. » et puis il revient sur sa mère la page 129/131 et nous fait part de son ressentiment en expliquant le pourquoi.

rapport à Énée et Dante qui quittent l'Au-delà indemnes. Sacrifice exigé mais qui a aussi l'avantage de rétablir l'ordre des choses en restituant une filiation.

La déviation par rapport à Énée et Dante qui quittent l'autre monde par une autre voie, une autre porte : le retour de l'enfant et de Mazerotti se fait par la même voie, une seule porte pour entrer et pour ressortir des Enfers du roman. Par opposition à l'anabase de Virgile et celle de Dante ou les descendants, au sens propre, retournent dans le monde des vivants par un autre chemin. Pour Énée et la Sibylle le retour s'effectue la porte d'ivoire.

La concentration, ou la composition : « le fleuve des larmes » fait allusion à la fois à l'Achéron, par sa force et son ampleur au Cocyte par son nom et à Léthé par sa fonction. Mais aussi au champ de larmes où Énée rencontre Didon. Ensuite, Don Mazerotti est prêtre comme la Sybille, prend la forme de l'ombre comme Virgile et est aussi le médiateur comme Orphée. La concentration est aussi portée par l'emploi des noms communs, termes génériques, pour désigner les lieux.

La transformation une autre figure qui concerne la figure du guide. Le personnage change de substance et s'adapte ainsi aux besoins du récit. Ainsi le curé, être vivant, accède par sa mort au statut du guide le temps de son passage aux Enfers. Il retrouve sa consistance d'être vivant une fois l'exploit mené à terme.

L'évacuation est une autre forme qui induit, par l'absence de certains invariants, la variation du motif de la catabase. Malgré les similitudes et les approximations il y a un grand nombre d'éléments qui n'ont pas été retenus par l'auteur dans la récriture de la descente aux Enfers : les rencontres, les échanges et les histoires racontées par les morts, les catalogues[80] en somme qui étoffent les voyages dans l'Au-delà de Homère à Dante en passant par Virgile. Les êtres qui peuplent les Enfers mythologiques et Dantesque sont réduits en nombre. Les personnages et les monstres de la mythologie sont absents : Charon, Minos, les centaures, les chimères, Cerbère, Minotaure, etc. Dans le roman de Laurent Gaudé on ne rencontre point de personnalités historiques ou politiques, intellectuels, artistes, etc. aucun catalogue,

[80] L'énumération , selon Pierre Brunel est une caractéristique formelle de la descente aux Enfers et de l'évocation des morts : « la présentation énumérative, le catalogue qui cherche à épuiser et le spectacle de l'évocation (…) et celui de la descente aux enfers ». dans *L'Evocation des morts et la descente aux Enfers. Homère, Virgile, Dante, Claudel'* , Paris, Sedes, 1974, p 27/28

quel qu'il soit, n'est proposé au lecteur. L'absence des récits par les êtres des Enfers met l'accent sur l'expérience personnelle de Matteo. Il ne s'agit pas d'un intellectuel, d'un érudit ou d'un héros épique. Matteo est aux antipodes. Le personnage est décrit tel un homme ordinaire, personnage du peuple. Le narrateur ne fait référence à sa culture à aucun moment. A la différence donc d'Ulysse ou d'Énée ou encore de Dante.

On constate l'absence de sévices, de tortures, de supplices. Nous sommes loin de l'Enfer dantesque où le poète est cerné de nouveaux supplices et des suppliciés à chaque pas :

> *« Nouveau tourments et nouveaux tourmentés,*
> *Tout à l'entour, où que j'aille, je vois,*
> *Où que je me retourne et tant que je regarde. » chant VI, v. 4-6 , p. 35*

Dans les Enfers dessinés par Laurent Gaudé, tout le monde est sujet au même traitement : les âmes sont vouées à la disparition lorsqu' aucun souvenir d'elles ne subsiste chez les vivants. Il renoue alors avec une tradition antérieure au IV siècle avant notre ère exempte des châtiments post mortem.[81] Quant aux monstres, ils ont désormais figure humaine puisque ils sont en surface. Pas de diable, de dieux ou d'anges non plus. Et lorsqu'il est question d'anges c'est dans un contexte complétement étranger et dans un sens figuré (p. 136). lorsque Matteo intervient pour sauver le professore Provolone de ses agresseurs il l'entend lui dire :

> *« les anges du ciel, vraiment ... s'ils existaient... ne peuvent pas être plus beaux que ces trois voyous. ... »*

Le purgatoire aussi existe dans le roman mais il est surtout suggéré par le nom de l'église où officie le curé Mazerotti : Santa Maria del Purgatorio.

Une autre forme de la variation dans le roman c'est l'innovation. Elle concerne tout élément porteur d'une évolution par rapport au mythe des Enfers. Il faut une motivation suffisante pour entreprendre la descente et, fait nouveau, remplir une condition indispensable pour ne pas se voir refuser l'accès : « il faut avoir en soi suffisamment de mort pour y passer » (p. 160). Don Mazerotti souffrant de longue date d'une maladie incurable qui l'affaiblit physiquement et irrémédiablement, remplit cette condition puisqu'il est mourant. Quant à Matteo, comme le dit Giuliana à la page 68,

[81] Alain Nadaud, *Aux Portes des Enfers, enquête géographique, littéraire et historique*., Arles, Actes Sud, 2004, p. 25 et suivantes

« ils nous ont tués, Matteo. La mort est là en nous. Elle contamine tout. Nous l'avons au fond du ventre et elle n'en sortira plus. ».

Dans ces circonstances les deux personnages semblent remplir cette condition sine qua non d'accès au territoire des Enfers. Le geste d'aspiration de Matteo est aussi une innovation : lorsque il aspire l'âme de Pippo pour la mettre à l'abri des ombres cherchant à l'écarter pour prendre sa place et regagner la surface. Un rapprochement de son geste avec l'avalage de Dionysos par son père ; Dionysos, le deux fois né.

Une autre innovation c'est l'issue des âmes, leur disparition complète dans le néant, révélation faite à Matteo par le guide. Puisque l'enfer se déplace sur terre nul besoin n'existe désormais pour inscrire le devenir des âmes dans l'éternité.

3.5 Finalité et conclusion de la troisième partie

Dans l'œuvre de L. Gaudé, l'anonymat des âmes qui peuplent les Enfers, contraste avec la multitude d'éponymes rencontrés par Dante lors de son périple ou encore par Ulysse et avec les ombres illustres croisés par Énée. Les âmes dans le roman de Laurent Gaudé se noient dans la masse et l'anonymat. Aucune rencontre avec un parent défunt autre que Pippo, l'enfant chéri.

Comme dans le reste du roman, on observe l'absence de toute distinction : ni dieux, ni héros, ni riches, ni pauvres. Il y a seulement les vivants, dont le texte suggère l'existence, les morts dont on visite le royaume et surtout les êtres errant entre les deux, les blessés de la vie, les vivants « hors existence ». On retrouve alors une répartition tripartite incluant cette fois toutes les états des êtres mais dans une sorte de continuum.

En l'absence de tout échange, entre les visiteurs et les ombres, - aucune histoire racontée, pas de légendes, pas de message à rapporter- les Enfers de Laurent Gaudé sont dépouillés de leur parole.

La récriture du mythe de la descente aux enfers présente une « version » proche à la tradition classique, d'un point de vue structurel. Cependant « … à des degrés ou dans des proportions variables, la réécriture implique à la fois identité et différence. »[82] C'est

[82] Maurice Domino, « La réécriture du texte littéraire Mythe et Réécriture », Semen [En ligne], 3 | 1987, mis en ligne le 12 décembre 2007, consulté le 16 mai 2011. URL : http://semen.revues.org/5383)

incontestablement parce que elle paraît conforme qu'elle laisse émerger la différence et invite ainsi à la comparaison.

Dans la descente mise en scène par Laurent Gaudé, les Enfers évoqués semblent dépouillés, désaffectés de leurs monstres, de leurs figures centrales. Ils sont épurés aussi de toute considération d'ordre moral. Le bien, le mal n'existant plu, rien ne semble justifier l'existence d'un paradis, du purgatoire ou des Champs Elysées, des Tartares etc., puisque ils sont caduques, inutiles : les âmes sont destinées au néant.

Cependant ces éléments manquants des Enfers on les retrouve en surface. Dans la nuit de Naples, espace à part entière, peuplé de ces créatures monstrueuses, menaçantes, ces ombres qui sillonnent les rues de la ville la nuit sans but autre que « la recherche d'ivresse et de sexe » p. 164

Par une sorte de déplacement**,** de débordement, et peut être aussi grâce à la porosité des deux mondes, les Enfers ont glissé vers la surface. Ce passage des Enfers, objet d'une récriture du mythe, à l'enfer fera l'objet de la partie suivante de ce travail.

Partie IV. Variation sur un thème : des Enfers à l'enfer

La théorie de « la porosité de deux mondes » permet à l'auteur d'esquisser un autre enfer, symbolique cette fois, distinct des enfers mythologiques, et qui se situe sur terre et côtoie en permanence le monde des vivants.

La désaffection caractérisée de l'espace chtonien s'effectue au profit de cet autre univers, qui s'étend en surface. Les enfers refluent sur terre et en font un univers dysphorique situé au sein de la ville et néanmoins à ses prolongements, aux bords de la vie et du jour. Il se présente tel un univers intermédiaire, hybride, dans lequel évoluent des êtres blessés par la vie, sujets aux tourments multiples, amputés de toute joie ou espoir, échoués dans la nuit devenue refuge, unique espace où ils peuvent étaler leur détresse et leur violence. Ces êtres souffrants qui ne sont plus vivants et pas encore morts, Matteo les croise, les côtoie, les rejoint. Cet univers nocturne, sombre et inquiétant fait l'objet d'une double médiation : c'est essentiellement par le récit du narrateur extra diégétique rapportant les pensées et dires de Mattéo et des autres personnages que cet autre enfer nous est décrit. Filippo cependant en est le résident privilégié : des aspects de cet autre enfer se laissent aussi échapper de son récit.

Après avoir présenté la théorie de la porosité des deux mondes, nous présenterons dans la suite les éléments constitutifs de cet univers dysphorique, l'espace et son peuple installés progressivement dans le roman au rythme des différentes transformations de la ville et des personnages.

4.1 La porosité de deux mondes

La théorie de la porosité des deux mondes, celui des vivants et le royaume des morts constitue la pierre d'angle du roman de Laurent Gaudé et cela à deux niveaux. Le premier concerne la descente aux Enfers et le deuxième, le reflux des Enfers sur terre, au sens propre avec le retour de Filippo et au figuré. Elle permet aux personnages, en postulant la « véracité » des théories du *professore* de s'engager dans la descente et par conséquent, d'effectuer une catabase, un déplacement vertical, descendant, vers les profondeurs terrestres avec toutes les caractéristiques que nous avons détaillées plus haut et conformément à la tradition mythologique. Le retour de l'enfant confirme, dans le roman, le fonctionnement de cette théorie dans le sens inverse, des Enfers vers la terre. La porosité de deux mondes fonctionne tel un va et vient.

Cependant au-delà de ces déplacements physiques entre les deux univers, une autre caractéristique de cette théorie est la présence de la mort chez les vivants et celle des vivants chez les morts. D'après le *professore* Provolone, personnage érudit du roman, connu sous cet unique sobriquet,

> *« .../... on n'est pas mort ou vivant en aucune manière…. C'est infiniment plus compliqué. Tout se confond et se superpose … les anciens le savaient … le monde des vivants et celui des morts se chevauchent. Il existe des ponts des intersections, des zones troubles…. Nous avons simplement désappris à le voir et à le sentir… » p.140*

Et cela de deux manières distinctes : d'abord, selon le *professore*, les morts continuent à avoir une influence sur nous. Ils ont une incidence sur notre manière de penser, de parler et d'être en général.

> *« Vous avez déjà perdu quelqu'un de proche ? » demanda Provolone. Garibaldo ne dit rien mais pensa avec force à sa compagne morte dix ans plutôt d'un cancer foudroyant. « Vous n'avez jamais l'impression que ces êtres-là vivent en vous ?... Vraiment… Qu'ils ont déposé en vous quelque chose qui ne disparaitra que lorsque vous mourrez vous-mêmes ? … des gestes ? Une façon de parler ou de penser … une fidélité à certaines choses et à certains lieux… Croyez-moi, les morts vivent. Ils nous font faire des choses. Ils influent sur nos décisions. Ils nous forcent. Nous façonnent. » p. 141*

« Les morts vivent », voilà un constat saisissant, un oxymore par excellence. Il est aussi valable dans l'autre sens :

> *« Nous ne sommes plus si vivants que cela. En disparaissant les morts emportent un peu de nous-mêmes. Chaque deuil nous tue. Nous en avons tous fait l'expérience. Il y a une joie, une fraîcheur qui s'estompe au fur et à mesure que les deuils s'accumulent… nous mourons chaque fois un peu plus en perdant ceux qui nous entourent. » p.141*

De la vie chez les morts et de la mort chez les vivants, voilà réduit à l'essentiel la théorie de la porosité des deux mondes L'auteur place les personnages de Matteo et Giuliana dans cette même perspective. Ils éprouvent ce même sentiment de « non existence » et offrent une illustration parfaite des propos de Provolone comme nous le verrons par la suite.

4.2 La transformation de l'espace urbain : L'Enfer en surface

La nuit l'univers urbain change de visage. Il est différent et s'oppose à celui du jour. Les personnages basculent dans un monde en complète opposition de leurs vie d'avant le meurtre accidentel de leur enfant. La ville devient un espace clos dans lequel les personnages s'enferment. L'auteur crée cette impression d'enfermement à l'intérieur de la ville et aussi en soi-même.

L'épisode du départ du café de Garibaldo, qui précède la catabase des deux personnages, et rapporté par le narrateur avec précision, nous fournit les détails de cet univers nocturne, callé sur l'espace urbain connu par Matteo mais rendu méconnaissable.

Au départ du café de Garibaldo, ils se déplacent en formant un petit groupe de cinq personnes (Matteo, Don Mazerotti, Grace, Provolone et Garibaldo). Ils évoluent à travers des petites ruelles, sur les pavés noirs de la ville, dans le silence (absence de parole et de bruit, image d'un espace inanimé), à travers des tas d'ordures, au milieu des odeurs lourdes et écœurantes : image d'abandon exprimé par la comparaison du convive endormie au milieu des restes du dîner.

> *« Tout était silencieux et incertain. … tout était vide » p. 163.*

Les chats détalent à leur arrivée, les grandes avenues, en direction du port, sont vides aussi. Il n'y a pas de voitures. La ville, espace familier et rassurant le jour, s'est transformée en un univers inconnu et inquiétant. Cette perte des repères amplifie le désarroi du personnage face à la transformation. Son univers est en train de basculer.

> *« Matteo regardait la ville avec étonnement. Il la connaissait par cœur. Il l'avait si souvent parcourue, dans sa voiture, à cette heure avancée de la nuit, mais là tout lui semblait étrange et différent. » p. 163*

L'altération des perceptions conditionne leur démarche qui devient alors incertaine et lente : « ils avancèrent à pied au rythme hésitant des pèlerins perdus en terre étrangère » (p.163). L'espace urbain est devenu tellement méconnaissable qu'il se refuse aux sens. Les deux comparaisons employées par le narrateur, font appel à la vision, ou son absence, et renforcent l'impression d'un changement d'univers, d'une transformation :

> *« C'était un petit groupe serré d'hommes qui tâtonnaient dans la nuit, comme des aveugles se tenant les uns aux autres par le bras ou l'épaule pour ne pas risquer de se perdre- comme des fous dans une barque qui glissent en silence sur les eaux, les yeux grands ouverts sur un monde qu'ils ne comprennent pas. » p. 163*

La mention de la « barque » appelle un rapprochement avec la barque de Charon. On peut y voir une allusion au passage à l'autre monde, allusion portée par la traversée de la ville en pleine nuit. La ville se transforme en espace clos, devenu hostile. Laurent Gaudé plonge ses personnages dans la ville transformée en lieu infernal. En effet, on retrouve en surface des éléments similaires à ceux observés dans les Enfers, telles l'absence de lumière, l'espace désaffecté, les mauvaises odeurs, les ombres, les figures menaçantes, le passeur. La traversée de la place de l'église *Santa Maria del Carmine* se fera à l'aide de Grace. Elle remplit une fonction de passeur**,** de par son appartenance à ce monde étrange et décalé, et permet au petit groupe d'évoluer dans la ville en écartant le danger. La place est décrite comme un endroit inquiétant au moment de la traversée. Investie par une population marginale, fantomatique, « boiteuse et laide ». Elle devient un univers glauque, peuplé d'ombres, les personnes n'ont plus aucune consistance, dépouillées de leur être elles sont réduites en l'état d'ombres à la recherche « d'ivresse et de sexe ». Leur rapport au monde se réduit à une quête de « satisfaction sensuelle » qui fait écho au désir de l'étreinte, inassouvie, des personnages descendus aux Enfers.

L'auteur nous décrit en somme, un univers de la nuit situé aux limites de l'humanité, bien au-delà de la marge sociale. Il nous décrit une « humanité » asociale, déshumanisée, bestiale, monstrueuse.

> *« La place, de jour, servait à la fois de marché et de parking. À cette heure de la nuit, elle se peuplait d'une population boiteuse et laide. De partout sortaient des affamés, des ombres à la recherche d'ivresse et de sexe. C'est ici que venait travailler Grace, la plupart du temps. Les travestis y côtoyaient les prostituées, chacun dans son coin, avec en partage le peuple des épaves qui allaient d'un groupe à l'autre selon l'humeur et l'intensité de leur désespoir. » p. 164*

Il marque ainsi la différence entre l'ambiance de la ville le jour et celle de la nuit. Les lieux se transforment. C'est au terme de cette transformation que l'espace urbain de la nuit devient dysphorique. Naples revêt ainsi les caractéristiques de la ville maudite. Elle offre l'image d'un univers inversé construit à coups d'oppositions : le jour s'oppose à la nuit, la vie à son absence, le bien au mal, les vivants aux ombres. Lieu qui contraste avec l'espace urbain du jour et qui présente des similitudes troublantes avec les Enfers décrits plus haut.

La description de la ville, faite par Filippo aussi, évoque un univers dur, dominé par le minéral. Filippo décrit la ville comme un espace dominé par le béton, le bitume, les constructions métalliques. Nous constatons une absence totale des couleurs, sauf le rouge évoqué par le sang versé de Cullaccio. D'autre part, le centre de Naples est perçu par le personnage comme un univers clos à l'image du ventre. L'emploi du terme « ventre », sa répétition à plusieurs reprises, met en avant cette image d'univers clos, enfermé et grouillant mais aussi protecteur.

> *« Quitter le ventre des ruelles de Naples lui fait violence »*

et plus loin

> *« la* tangenziale *surplombe la ville. Nous dépassons le centre des affaires –cinq ou six gratte-ciel sortis de nulle part, serrés les uns contre les autres, comme une forêt d'argent au milieu de la crasse. Les panneaux indiquent la direction de Bari ou de la côte Amalfitaine. Je change de brettelle. C'est un dédale des ponts, des routes, d'entrées et des sorties. »*
>
> *« Je redescends dans les boyaux de la ville. Je n'ai plus peur maintenant. Naples est là, à mes pieds, et elle me cachera. » p.75*

Dans cet univers glauque, les situations aussi sont confuses et incongrues, telle l' « agression » dont est victime Provolone qui n'en est pas une en réalité. « Le monde marche

sur les mains » pensera Matteo à cette occasion (p. 139). Ce monde présente des similitudes troublantes avec les Enfers. Il devient le lieu d'un autre enfer, sur terre cette fois, dans lequel on y rencontre, grâce à la figure de la métaphore, des anges, des monstres et des bêtes, des figures qui ont désaffecté les Enfers.

> *« L'homme agrippa le bras de Matteo et se leva en disant : « les **anges**[83] du ciel, vraiment s'ils existent … ne peuvent pas être plus beaux que ces trois voyous ! … »*
>
> *« Bénissez-les ! … les garnements, bénissez-les !… Pour les coups qu'ils donnent !... Pour leur beauté !… Bénissez-les !... Des **bêtes** ! Voilà ce que ce sont : des ravissantes **bêtes** !... » p. 137*

et plus loin :

> *« - Oui, poursuivit Provolone. Que voulez-vous …J'aime ces petits **diables** des rues…vraiment je n'y peux rien … » p.139*

La nuit, la ville change de visage. Située au prolongement du monde des vivants, la ville elle-même se transforme en enfer. De fait il n'y a pas de rupture entre les deux univers qui semblent former un continuum. L'espace urbain transformé semble former un lieu clos, accueillant les miséreux et les déshérités de la terre ; un lieu intermédiaire entre le monde des vivants et celui des morts, univers de transit dans lequel la vie et la mort se côtoient et se croisent en permanence.

4.3 L'enfer en soi-même : les êtres de l'Enfer ou l'enfer des êtres

Les êtres misérables, rebuts de la société, poussés dans la marge évoluent dans un univers qui leur est propre.

4.3.1 La transformation des personnages

Matteo et Giuliana, anéantis après la mort de leur enfant se laissent emporter par le chagrin et basculent dans la désolation et l'enfer. Leur existence change :

[83] Termes soulignés par nous.

> *« Ce qui se passa ensuite, Matteo et Giuliana ne s'en souvenaient pas. Les heures, sûrement, se succédèrent les unes aux autres. Les jours aussi. Mais ils avaient l'impression d'être hors de la vie. » p.45*

Ce changement se répercute sur le plan physique et psychologique aussi. Le narrateur nous décrit un état où les personnages sont absents à eux-mêmes, la vie ne présente plus aucun intérêt à leurs yeux. Matteo nous est décrit en des termes suivants :

> *« Il était amputé et détruit. Il savait tous les gestes qu'il ne pouvait plus faire. Il savait qu'il était dans le même état d'hébétude du matin au soir et que plus rien ne comptait.» p.45/46*

Il nous fait part ensuite de leur rejet du monde extérieur, de leur double isolement des autres et de l'autre à la fois. Matteo et Giuliana se renferment chacun sur soi-même et s'isolent du monde. La détresse les conduit à éviter le contact des autres. La compassion témoignée par leur entourage, leur sollicitude, ne les soulage pas, mais au contraire, les incommode. Profondément touchés par le malheur ils chercheront, chacun à leur façon, à apaiser la douleur de l'absence et à résister au deuil. Dans leur recherche de réponse et en absence de tout réconfort, las de souffrir, incompris et rejetés, au terme d'une transformation irréversible ils vont finir par fuir leur vie et leur passé. Matteo s'enfermera dans la nuit, alors que Giuliana s'enferme en elle-même.

Matteo

La transformation de Matteo est décrite à travers son état d'hébétude, son repli sur soi, l'abandon de son travail, ses interminables errances au volant de son taxi et finalement à travers sa fuite dans la nuit. Le souvenir de la fusillade l'obsède. Matteo revit sans cesse l'incident de la mort de Pippo.

> *« Matteo ne le dit à personne, pas même à Giuliana, mais il vivait toujours la même journée. Il était toujours au même endroit, au coin de la via* Forcella *et du* vicolo della Pace. *» p. 47*

Taraudé par le souvenir de cette journée, tourmenté par l'idée de s'être séparé de son fils alors qu'il était en colère, anéanti par cette perte irréversible que tout lui évoque autour de lui, il a du mal à supporter les autres, la foule empressée et le joyeux vacarme du jour. Désormais le spectacle des enfants jouant dans les rues de Naples lui devient insoutenable.

> *« Le plus dur, c'était dans la rue, lorsqu'il entendait les cris des enfants. […] Il ne voulait pas les regarder car il savait ce qu'il penserait : il ne pourrait s'empêcher de les maudire. Que la mort en prenne un, n'importe lequel, un qui ne deviendra rien, un au hasard, ou même qu'elle les prenne tous, mais qu'elle lui rende le sien. Pourquoi vivaient-ils, eux ? » p. 45/46*

En cherchant à se mettre à l'abri de tout ce qui avive sa douleur, Matteo fuit. Il fuit les gens, les enfants, le jour. Sa fuite se traduit par un déplacement dans le temps, il prend la décision de ne plus sortir le jour ; il choisit la nuit.

> *« Il mit du temps à avoir la force de retrouver sa voiture. Lorsqu'il se décida enfin, il choisit la nuit. Il voulait que les trottoirs n'aient pas la même couleur que le jour de la fusillade. Que rien ne puisse lui rappeler ce jour, ni la foule, ni les bruits de la rue, ni la lumière. » p. 49*

La rupture introduite dans les faits et gestes de Matteo est signifiée sur le plan formel par la négation. La négation prend en charge ce qui désormais n'est plus et le narrateur nous renseigne par ce même procédé de ce qui était la vie de Matteo avant l'assassinat de son enfant.

> *« […] il était amputé et détruit. Il savait tous les gestes qu'il ne pouvait plus faire : entrer dans la chambre de Pippo, prononcer son nom, retourner aux endroits où ils allaient ensemble. Il savait qu'il était dans un même état d'hébétude du matin au soir et que plus rien ne comptait. » p. 45*

> *« Il ne prit aucun client de toute la nuit. Il n'alluma pas la lampe qui indiquait si le véhicule était vide ou occupé. Il n'était pas là pour travailler, juste pour rouler. .../... il roula jusqu'à être épuisé, et alors seulement il se résigna à rentrer chez lui. » p. 49*

C'est donc la négation qui fera la transition vers un autre mode d'être. Alors que le paragraphe commence par la phrase négative « ne…plus jamais », il continue sur le mode assertif pour confirmer cette nouvelle manière d'être qui est déjà devenu une habitude. Habitudes de faire et d'être, prises en charge dans le récit par l'imparfait et le complément de temps « tous les soirs ».

> *« Matteo ne retravailla plus jamais de jour. Il quittait tous les soirs l'appartement vers dix-huit heures et ne revenait qu'au petit matin. Il était bien, ainsi, dans la nuit, au volant de sa voiture. Le monde ne lui demandait rien, ne le voyait pas. Il glissait silencieux et misérable, tout entier à ses douleurs. .../...ville crasseuse. Ceux qui vivaient là, sous ses yeux, à ces heures improbables où le ciel est plus*

sombre que les pavés, il les reconnaissait. C'étaient des hommes cassés qui fuyaient la vie ou en avaient été chassés. » p. 51

Devenu l'ombre de lui-même, ou une ombre tout court, il se voit aussi entouré des ombres et en s'identifiant à eux, il constate son appartenance à ce monde :

« Il les voyait –tandis qu'il roulait toutes vitres baissées- finir une bouteille avec détresse et pisser sur les pavés sales. « Sont-ils encore vivants ? se demandait-il. Ce sont des ombres qui vont d'un point à un autre. Comme moi. Sans consistance. Cherchant que faire d'eux-mêmes. Ils sont vides et glissent sur la vie. Que ressentent-ils encore ?» p. 51

Le personnage vit une « descente en enfer ». La perte de son enfant le plonge dans un état de détresse infini. L'emploie du verbe "glisser" souligne l'absence de tout point d'adhérence. Il renforce aussi l'idée de la chute libre dans laquelle le personnage est entrainé sans aucune volonté de résistance. Un être désabusé, trahit par le monde qui l'entoure :

« Quand je pense à mon fils, à sa vie coupée, quand je pense à la mienne qui va s'étirer avec inutilité, je ne comprends pas ce que tout cela signifie. Le monde est petit et je vais me cogner contre les parois qui me déchireront les chairs. Alors il a bien fait votre Frédéric II. Et tant pis pour l'excommunication. Qu'est-ce que vous voulez que ça fasse ? Il n'y a rien à redouter de nulle part. Le ciel. Le pape. Rien. Vous savez pourquoi ? Parce que le ciel est vide et tout est sens dessus dessous. J'ai espéré, moi, le châtiment pour les assassins et le paradis pour les innocents. […/…] Mais les hommes saccagent tout et ils n'ont rien à craindre. C'est ainsi que va le monde. Vous savez ce qui nous reste ? […/…] il ne nous reste qu'une chose. Notre courage ou notre lâcheté. Rien d'autre. » p.96

Amer, résigné, soumis tout entier à sa douleur Matteo se laisse aller dans une espèce de chute infernale, dans une existence qui n'a plus aucun sens. Un laisser-aller total, caractérisé par l'absence de toute volonté de renouer avec la vie et les êtres vivants. Matteo, réduit à l'état de l'ombre, trouve refuge et réconfort dans la nuit.

Giuliana

La transformation de Giuliana suit une progression spectaculaire. D'abord physique, l'apparence se dégrade visiblement. Le narrateur prend soin de nous rapporter en détail le changement physique de Giuliana, à la différence de Matteo, à toutes les étapes. Le personnage nous est décrit dans un état d'hébétude, affaiblie par la douleur, absente à elle-même, elle est réduite en l'état de l'ombre.

« Giuliana ne changeait plus de visage. Elle avait un teint craie et des yeux cernés. » p.46

« Giuliana devenue laide, si rapidement laide, les yeux vides et le traits sévères. » p. 103

Elle resta immobile, absente à elle-même. .../... Comme terrassée par sa propre faiblesse. » p.46/ 47

Sa transformation suit une progression bien distincte de celle de son mari. D'un choix à l'autre elle se précipite vers une chute inévitable. Dans une première étape sa douleur se transforme en colère dirigée contre son entourage, les proches, les amis.

«Je vous maudis, tous. Car le monde est laid et c'est vous qui l'avait fait. [.../...] je les maudis tous. Parce que j'ai mal. Je chasse le monde. Je le chasse loin de moi. [.../...] je maudis tous ceux qui ont pleuré autour de moi, croyant que c'est ce qu'il fallait faire en pareille occasion. Je sais, moi, et je le redis : Pippo n'est pas là. » p.54

Elle s'isole des autres. Elle réclame ensuite désespérément que justice soit rendue. Devant la démission de la Justice, elle demande à son mari de venger la mort de Pippo. Lorsque celui-ci n'arrive pas à exaucer son désir de vengeance, déçue par sa lâcheté elle le rejette aussi. Elle l'exclu de son existence, elle le quitte.

« Je te maudis Matteo. Comme les autres. Car tu ne vaux pas mieux. Le monde est lâche qui laisse les enfants mourir et les pères trembler. Je te maudis parce que tu n'as pas tiré. [.../...] Je te maudis, Matteo, car tu n'es capable de rien. [... /...]Je te maudis Matteo, pour la promesse de vengeance que tu m'as faite et que tu as oublié derrière toi, sur les trottoirs sales du quartier. » p. 104

Qu'on lui ramène son enfant, qu'on lui rende Pippo, assassiné injustement. Dans une ultime tentative d'apaiser sa douleur, de se défaire de sa colère, elle réclame au curé Don Marinucci, de ressusciter son enfant et au Seigneur qui l'a injuriée en lui enlevant Pippo de lui demander pardon (p. 122/123). La mort de Pippo reste injuste pour Giuliana, c'est une offense :

« C'est l'heure de la résurrection des morts. [...] Ce ne sera pas un miracle. Juste la réconciliation du Seigneur avec les hommes. Car il nous a offensés. ... Par la mort de Pippo, il m'a jeté par terre et il m'a battue. C'était un acte de cruauté et je l'ai maudit pour cela. Mais c'est aujourd'hui l'heure du pardon. Le seigneur lui-même va s'agenouiller devant nous et nous demander de lui pardonner. C'est alors que je lui baiserai le front et lui pardonnerai. » p. 119

Épuisée, frustrée, découragée par la lâcheté des uns, l'incompréhension et l'adversité des autres, d'efforts en échecs, d'un échec à l'autre, Giuliana s'enlise lentement mais inévitablement dans la solitude et la douleur. Dépossédée de son enfant, éloignée de son mari, ignorée par la justice des hommes, méprisée et chassée par l'église Giuliana se retrouve vidée de son existence, dépouillée de sa vie. Sa fureur explose dans son cri, elle

> *« ne put en supporter d'avantage. Les mots du curé grinçaient dans son crâne. Il lui semblait qu'on riait en elle, avec la cruauté des diables. Elle se mit à crier. Un long cri strident qui dura longtemps et sembla fendre l'air immobile de l'église. Elle cria et les oiseaux, dans tout le quartier, s'envolèrent. » p. 122*

Tout lui échappe. Tout sauf son propre devenir. Elle choisira de partir, loin de Naples, loin d'elle même ; elle décide de revenir à son point de départ. Effacer le passé, comme si Pippo, Matteo, sa vie à Naples n'avaient jamais existé. Elle fuit alors dans l'espace.

> *« Elle n'était plus rien qu'une ombre, une pauvre ombre qui montait dans le premier train en direction de Caserte. » p. 123*

Giuliana se défait de son passé, elle décide d'effacer de sa mémoire les vingt années qui ont précédées la mort de son enfant. Elle abandonne le souvenir de Pippo à la gare de Naples, celui de son mari à Caserte et tous ses autres souvenirs à Benevento (p. 124/125).
Par ce geste d'abandon, elle commet contre Pippo un acte indigne d'une mère: elle précipite son engloutissement final (p. 130). Il devient ainsi un acte monstrueux qui marquera Filippo irrémédiablement. Filippo, devenu adulte en éprouve encore les méfaits :

> *« Je n'ai pas de mère qui ait pensé à moi comme on pense à son enfant. Mais il reste ce mot, qui se répète à l'infini, ce mot entêtant qui me fait mal. Ma mère. » p. 131*

Lorsqu'elle arrive dans son village elle reprend son nom de jeune fille :

> *« Je m'appelle Giuliana Mascheroni. Je n'ai rien vécu. Je suis la fille de mes parents. Rien de plus. Et je reviens mourir où je suis née. » p. 126*

À l'instar de Médée,[84] personnage de Sénèque, Giuliana retrouve son état d'avant le mariage.

[84] « Grace à son crime on ne se souviendra plus de Médée comme l'épouse répudiée et humiliée, mais comme celle qui a incendié Corinthe, tué ses rois et égorgé ses propres fils. C'est pourquoi Médée peut une fois le *nefas* accompli, proclamer qu'elle a retrouvé tout ce qu'elle avait perdu, son père, son frère, son trône, elle est la jeune fille (uiergo) d'avant l'arrivée de Jason.

« Je n'ai rien vécu » dira –t-elle. Giuliana fuit son passé, fuit ses douleurs, elle se réfugie dans le temps, le temps de sa jeunesse.

Le narrateur nous raconte ainsi les étapes d'une autre descente à l'enfer, lente, obstinée et irrémédiable. Celle de Giuliana dans son propre enfer, ponctuée par ses imprécations, dont l'acte final, son automutilation, se déroulera lorsqu'elle se rendra compte qu'elle a aussi perdu Matteo, définitivement, pendant le tremblement de terre.

> *« Je me maudis moi-même, moi, Giuliana, la femme qui n'a pas su ce qu'elle aimait. J'ai cru pouvoir me rendre sourde à la vie. J'ai banni mon homme, mon enfant et ma ville hors de mes pensées. J'ai chassé tous ces souvenirs alors que j'aurai dû les chérir comme les seuls vestiges sauvés du cataclysme. Je me maudis moi-même, moi, Giuliana la laide. Matteo me manque, Matteo me manque qui est mort englouti. Pippo me manque. Mes hommes ont été terrassés et je n'ai rien fait. Je ne les ai pas aidés. Je ne les ai pas accompagnés. Je les ai bannis de mon esprit. Je suis Giuliana la lâche qui a voulu se préserver de la douleur. Alors je prends ce couteau et je me coupe les tétons. Le premier que mon fils a tété, je le coupe et le laisse sur les pierres des collines en souvenir de la mère que j'étais. Le second, que mon homme a léché, je le coupe et je le laisse sur les pierres des collines en souvenir de l'amante que j'étais. Je suis Giuliana la laide, je n'ai plus de seins. Je ne mérite rien. […/…] Je crierai pour chasser les ombres qui me harcèleront. Mes nuits seront longues, d'insomnie et de terreur que rien ne pourra soulager. Je suis Giuliana aux seins coupés. Je n'appartiens plus au monde. » » p. 245*

Avec ce geste barbare, d'un autre temps, contre elle-même, Giuliana fini par se priver de son essence et de son humanité. Elle décide de dépouiller son être de toute trace d'humanité et de sombrer dans la folie.

> *« Maintenant je décide de vieillir. Je veux être affreuse et sénile. Je veux être un corps qui s'use et se tord. Je n'aurai plus d'âge. Tout ira vite je le veux. Dans les semaines, les mois, les années qui viennent, je me flétrirai. Demain mes cheveux seront blancs. Dans quelque temps j'aurai les dents déchaussées et les mains tremblantes. Je demande la vieillesse et les tressautements. […/…] je suis Giuliana l'aliénée. Je décide aujourd'hui que ma peau va se rider et mes cheveux tomber. Je parlerai seule. » p. 245*

En devenant monstrueuse, elle s'exclue définitivement de la société des hommes. Le personnage de Giuliana, à l'instar de l'individu héroïque, quitte « une collectivité humaine, la société de sa cité ou de sa famille humaine, qui le définissait tout entier par les rapports qu'il entretenait avec

---

Maintenant, oui maintenant
Je retrouvé mon sceptre, mon frère, mon père
La toison du bélier d'or a regagné l'Arménie
Mon royaume m'est revenu avec ma virginité perdue (982-984)

Le *nefas* abolit le temps linéaire de la vie humaine et permet au héros de se projeter dans l'intemporalité de la mythologie. Ses exploits et ses malheurs ne constituent plus son histoire mais coexistent associés à son nom.» Florence Dupont, *Le théâtre romain*, Paris Armand Colin, 2012, p.205

le groupe dans son ensemble et avec ses membres en particulier, pour une autre collectivité, où il se définira de la même manière, mais par rapport à des monstres. Son corps est le lieu de ce passage, un corps lui aussi totalement défini par son appartenance à l'une ou l'autre société. Siège de l'individualité singulière dont il est aussi la forme identifiable, le corps du héros n'est pas le moyen d'expression d'une singularité qui renverrait à une volonté ou à une vision personnelle et unique. Par conséquent le changement du héros tragique, s'il n'est pas une métamorphose en arbre ou en animal, est cependant, avant tout, un changement visible de son corps. »[85]

L'auteur utilise les imprécations répétées, sous la forme du monologue et ponctue ainsi le récit de cet effondrement moral, mental et physique du personnage. Marquées par l'excès, la fureur, les imprécations de Giuliana témoignent de la réaction exaspérée du personnage. Lors de ces monologues à la tonalité tragique la douleur du personnage alimenté par ses propos se trouve amplifiée. Pour ce faire, l'auteur a recours à la répétition, (cinq occurrences de « je te maudis Matteo »), à l'hyperbole « arracher les planches avec les doigts » et à la comparaison, comme illustrer par l'extrait suivant :

> *« Je te maudis Matteo. Comme les autres. Car tu ne vaux pas mieux. Le monde est lâche qui laisse les enfants mourir et les pères trembler. Je te maudis parce que tu n'as pas tiré. […/…] a quoi sers-tu, Matteo ? je comptais sur ta force. […/…] tu as toujours pensé qu'il y avait une sorte de gloire à traverser les moments de douleur avec stoïcisme et retenue. Moi pas, Matteo. Cela m'était égal. Le plus juste aurait été que je me jette sur le cercueil et que j'en arrache les planches avec les doigts. Le plus juste aurait été que mes jambes se dérobent et que je me vide de toute l'eau de mon corps en pleurant, en crachant, en reniflant comme une bête. […/…] » p. 104/105*

Cette posture énonciative fait basculer le personnage de Giuliana dans l'univers de la tragédie. Giuliana rejoint dans l'acte de monologue les héroïnes tragiques : « Elles monologuent, constate Florence Dupont, parce qu'elles sont en retrait des autres, elles n'entendent plus, elles n'appellent pas, comme ces malades mentaux dont la voix varie de puissance ou de timbre d'une façon étrange, sans rapport avec ce qu'ils disent. »[86]

La transformation du personnage de Giuliana est très proche des personnages de la tragédie antique en général. On décèle dans son attitude les trois catégories tragiques « dolor-furor et

[85] Florence Dupont,Les Monstres de Sénèque, Paris, Belin, 1995, p. 197
[86] Florence Dupont, Les Monstres de Sénèque, pour une dramaturgie de la tragédie romaine, Paris, Belin, p.18

néfas » propres selon Florence Dupont à la posture du héros tragique. [87] Giuliana vit aux Enfers :

> *« Je pense à ma mère. Je ne peux pas m'en empêcher. Je voudrais la chasser de mon esprit, mais elle est là insidieuse et entêtante. Avec la voix de Grace qui répète à l'infini que ma mère vit aux Enfers depuis vingt ans. » p.129*

L'enfer de Giuliana se distingue alors de celui de son mari et de son fils, elle vit son propre enfer et il est à l'image de celui des héros tragiques.

Filippo

Enfin, concernant le personnage de Filippo, sa nouvelle existence, depuis son retour des Enfers reste atypique. Il vit aussi dans un univers étrangement différent. Privé de ses parents, il grandira entouré des soins de Garibaldo, son deuxième père et de Grace, sa mère adoptive.

> *« Je suis devant elle. Elle me fait signe de venir un peu à l'écart pour que nous puissions discuter tranquillement. Elle m'embrasse comme on embrasse un enfant. Je suis son fils qui ne lui ressemblera jamais. Son fils qu'elle n'aurait jamais eu. » p. 78*

Et plus loin

> *« je n'ai pas d'autre mère que toi » p. 79*

Filippo porte en lui la blessure de l'absence de son père et de l'abandon de sa mère :

> *« Mon père. Je pense à lui. Ce jour c'est le sien. Mon père – dont je parviens à peine à me rappeler le visage. Sa voix s'est effacée.*

Le souvenir de cet acte marque profondément le personnage. Le narrateur nous confie la douleur provoquée par ce geste de reniement et la conséquence dévastatrice sur le personnage :

> *« La mère était partie. Elle a abandonné son fils. Je me souviens de cela, du vide qui m'a saisi d'un coup. Elle n'a plus pensé à moi. En une seconde. A l'instant où j'avais le plus besoin d'elle, elle s'est dérobée. Quelle mère peut faire cela ? […/…] Quelle mère peut faire cela ? Elle est partie. Elle a banni mon nom, le souvenir de mon existence et je suis*

[87] « « Le furor est la folie tragique qui permet aux hommes de sortir des cadres du comportement humain et ainsi d'accomplir le nefas, en intervenant dans le temps perpendiculaire de l'éternité mythologique. Un malheur excessif accable un homme qui sombre dans un deuil sans fin, il se tait, s'immobilise et disparait. Le furor offre aux héros tragiques une autre voie. Mais accéder au furor demande aux personnages tragiques des efforts héroïques, il leur faut lutter contre leur humanité. Ils y réussissent en exacerbant systématiquement leur dolor. Une fois en proie au furor ils peuvent alors inventer et puis accomplir le nefas. Mais le furor est un état instable, il retombe facilement et pour le retrouver, le personnage doit repasser par son dolor et le réactiver. » Florence Dupont, *Le théâtre romain*, Paris Armand Colin, 2012, p. 205

resté boiteux de ma mère. J'avais besoin d'elle. Je l'ai crié dans ma solitude. J'avais besoin d'elle pour éloigner les ombres et ralentir mon engloutissement. J'avais besoin d'elle parce que j'étais un enfant enfermé dans une immensité terrifiante. J'ai crié son nom. […/…] J'ai supplié pour qu'elle revienne à moi, […/…] Il ne s'est jamais rien passé. J'ai mis le temps mais je me suis amputé de cette douleur là. Je n'ai pas de mère. » p. 130

L'emploi de l'article défini 'la' pour désigner sa propre mère, par la distance qu'il impose entre le locuteur et la personne dont il est question, reflète la déception du personnage à l'égard de celle-ci. La mère, privée de possessif, n'est plus 'sa' mère, elle est devenue une étrangère.

Filippo reste profondément marqué par son séjour aux Enfers. Il est sujet comme nous l'avons déjà évoqué, à des terreurs nocturnes, des cauchemars répétés et des visions, traces de son passage aux Enfers qui perturbent sa vie et ses nuits et conditionnent son existence.

« La seule chose qui puisse venir à bout de moi, ce sont mes propres cauchemars. La nuit tout se peuple de nouveau de cris de goule et de bruissements d'agonie. Je sens l'odeur nauséeuse de souffre. La forêt des âmes m'encercle. La nuit, je redeviens un enfant et je supplie le monde de ne pas m'avaler. La nuit je tremble de tout mon corps et j'en appelle à mon père. Je crie, je renifle, je pleure. […/…]Je sais que tout cela est vrai. Je viens de là. Il n'y a pas de peur autre que cela en moi. Tant que je ne dors pas, je ne redoute rien.» p.10

« Je suis revenu d'entre les morts. J'ai des souvenirs d'Enfers et de peurs de fin du monde. » p.11

Il s'estime aussi coupable du tremblement de terre qui a suivi sa fuite des Enfers.

« J'ai toujours eu le sentiment d'avoir tué tous ces gens. Je porte cela en moi. Qui aurait pu faire une vie de tout cela ? La nuit je ne dors pas. Je deviens fou. Je me réveille en sursaut. La nuit j'entends l'appel des victimes du tremblement de terre qui me demandent avec des grands yeux de poisson et le faciès tordu par la douleur pourquoi ma vie valait mieux que la leur et ce que j'ai fait pour mériter d'être sauvé tandis qu'ils furent sacrifiés. » pp.110/111

Tourmenté par ses souvenirs, torturé par la culpabilité, affligé par l'abandon de sa mère, frustré par l'absence de son père, Filippo grandi avec le désir d'une vengeance et dans l'attente de son accomplissement. Puis, revenir aux Enfers pour chercher son père. Toute son existence semble conditionnée par son sinistre projet, préparé avec minutie et patience.

« Tout va avoir lieu aujourd'hui. J'y travaille depuis si longtemps. …/… le temps de ma splendeur commence aujourd'hui j'emporterai mon père avec moi. J'ai préparé ma vengeance. Je suis prêt. Que le sang coule ce soir. ». p. 10

Et plus loin

« Le temps de ma splendeur a commencé. » p. 11

L'attaque et la mutilation de Cullaccio est un acte d'une extrême barbarie, exécutée avec des gestes d'une maîtrise parfaite.

«J'ai bien veillé à ne pas enfoncer le couteau jusqu'à la garde. Je ne veux pas le tuer. Je veux qu'il ait mal. J'ai réussi mon coup de couteau à la perfection. » p. 18

La surprise de Grace devant la vue des bouts de doigts de Cullaccio, les « trophées » de Filippo, et sa retenu placent l'acte commis par Filippo dans l'opprobre et rétablissent une certaine mesure dans cet univers démesuré. L'acte commis est incompréhensible, inattendu pour Grace. Filippo, extrait des Enfers, plonge à son tour, avec toute l'énergie de sa jeunesse, dans un autre enfer, nourri de nuits terrifiantes, de frustrations affectives et de désirs criminels.

« Lorsque je m'éveille en sursaut, je reste prostré dans mes draps, livide et claquant des dents, certain que les ombres vont revenir et que le jour est un bref sursis entre deux nuits. Je dois être fou. » p. 111

Il forge aussi le projet de retourner chercher son père aux Enfers. Il est passé des Enfers à l'enfer.

4.3.2 Les êtres de la nuit : les éponymes et les anonymes

Les compagnons de Matteo forment l'ensemble des êtres de la nuit pourvus d'une histoire personnelle. Il en est ainsi de Don Mazerotti, le curé des déshérités et des miséreux, de Provolone, le *professore*, intellectuel méprisé et être pervers, de Garibaldo, le cafetier magicien et de Grace « la maitresse du port », la prostituée des marginaux. Leur univers c'est la nuit. Ils ont chacun une histoire douloureuse et trouvent refuge et consolation dans la nuit qui les éloigne de la vie au grand jour en les plongeant dans un univers sombre et douteux. « Au fond, se demande Matteo, est-ce qu'un d'entre nous autour de cette table, est pleinement dans la vie ? »

Don Mazerotti, est un des êtres éponymes de la nuit. C'est la figure chtonienne par excellence du roman. Il offre accueil, écoute et réconfort aux êtres qui cherchent à fuir le jour et la vie dans les profondeurs de la nuit. Riche de son expérience de confesseur, il témoigne aussi de cette ambiguïté, du manque de vie qu'il constate dans bon nombre de ses paroissiens.

> *« .../... nous sommes plus morts que vivants ? », « vous n'imaginez pas le nombre des paroissiens que j'ai pu écouter et pour qui, au fond, la vie n'est plus rien. Plus rien ne bouge en eux. Plus rien qui bouillonne ou remue. Les jours se succèdent les unes aux autres. Il n'y a plus aucune vie dans tout cela. Des ombres, rien que des ombres.» tels les êtres infernaux les ombres p.174*

Don Mazerotti fait figure de guide dans le roman, d'abord celui des âmes perdues et ensuite le guide de la descente.

Grace est un autre personnage ambivalent du roman. Travesti prostitué, Grace est l'être de deux natures, ni homme ni femme ou homme et femme à la fois. La «créature », terme employé par le narrateur pour la désigner, paraît monstrueuse (p. 90). Elle en fait d'ailleurs le constat :

> *« Pourquoi ne suis-je pas descendue ? Pensa-t-elle. Est-ce que je ne suis pas morte moi aussi ? » Elle pensa à sa vie bancale, une vie qui sentait la solitude et l'insatisfaction. « Nous n'avons qu'une vie et je ne ressemble à rien. Un monstre ridicule et raté. » p.211*

Fidèle et attachée à Don Mazerotti, son confesseur, elle est représentative de l'ensemble des personnes fréquentant la paroisse du curé, êtres malheureux, rejetés aux marges de la société.

« Grace. La maitresse du port. La femme de tous les crasseux qui pissent, les nuits d'été, en riant sur leur pauvre vie. » p. 78

> *« Elle lui racontait tout, la tristesse qui s'emparer d'elle parfois, le sentiment de monstruosité qu'elle éprouvait lorsque les enfants du quartier la suivaient en criant « Tapette ! Tapette ! » sans savoir ce qu'ils disaient mais contents de voir que le mot la faisait fuir. » p. 144*

Son rôle dans le roman est celui de médiateur, de passeur. Grace introduit Matteo dans l'univers de la nuit et parce qu'elle en fait partie, elle lui assure aussi protection pendant la traversée de la ville afin d'accéder à la porte de Naples. Les descriptions que le narrateur livre du personnage brossent le portrait d'un être solitaire, souffrant du mépris et de la brutalité du monde qu'elle côtoie.

> *« Matteo regardait Grace. Elle souriait tristement. Quelque chose sur son visage avait changé. À cet instant, c'était le masque le plus terrifiant de la tristesse. Quelle vie mène-t-elle ? se demanda Matteo. Elle est si joyeuse qu'elle en a l'air lorsqu'elle parle fort et fait des grandes gestes ou vit-elle une longue succession de jours tristes engluées de frustration ? » p. 148*

Le ***professore*** jouit d'un physique ingrat et repoussant résumé par son sobriquet : Provolone**,** comme le fromage.

> *« […/…], avec sa grosse tête chauve sans cou, l'homme assis à la table du fond ressemblait effectivement à ces gros fromages en forme d'épais boudin que l'on débitait joyeusement dans les épiceries de toute la ville. » p. 92*

Sa curiosité intellectuelle, ses recherches l'ont condamné à évoluer dans l'espace transitoire de la nuit et à rechercher dans ses pratiques perverses le goût de la vie.

> *« vous vous demandez pourquoi je fais cela … n'est-ce pas ? …j'imagine que oui … vous vous souvenez de la conversation que nous avons eue la dernière fois … ? La mort qui se loge en nous … l'impression d'être une ombre parfois … oui, exactement cela … une ombre … sans vie … Dans ces instants-là, voyez-vous, quand ils frappent et rient avec sauvagerie, lorsque je sens leurs muscles joyeux sur moi … je vis. C'est étrange à dire. Mais je vous assure. Je me sens, oui, je ne sais pas le dire autrement … précieusement en vie … » p. 140*

Garibaldo, est le cafetier magicien capable de fabriquer un café pour tous les désirs. Il fait aussi figure de solitaire. Veuf de sa femme, morte d'un cancer fulgurant, proche du curé banni par l'église, il offre refuge aussi à tous ces personnages hors du commun, hors du monde. Il s'occupe de Pippo après son retour des Enfers, comme un père, et il lui transmet son art de cafetier « alchimiste ».

Les anonymes

La foule des anonymes concerne essentiellement les êtres qui évoluent la nuit. Ceux qui évoluent dans le roman et dans les discours des personnages tels les clients de Grace, les fidèles de Don Mazerotti, les habitués de la place. Des êtres blessés par la vie, privés d'espoir, évoluant dans un « univers transit » qui se situe au prolongement de celui des vivants sans se confondre : « Les éclopés de la nuit, les clochards, les prostitués, les déments, …/…. Ces ombres cassés sales et puantes … »

L'auteur marque une distinction nette entre l'univers du jour débordant de vie, de lumière, de gens et celui de la nuit dans lequel trouvent refuge les autres. Ces êtres « sans consistance » que Matteo croise lors de son incessante errance, nuit après nuit et auxquels il finit par s'identifier, comme nous l'avons déjà évoqué plus haut. Ces êtres sont décrits comme des

« ombres » :

> *« Ceux qui vivaient là, sous ses yeux, à ces heures improbables où le ciel est plus sombre que les pavés, il les reconnaissait. C'étaient des hommes cassés qui fuyaient la vie ou en avaient été chassés. Il les voyait –tandis qu'il roulait toutes vitres baissées – finir une bouteille avec détresse et pisser sur des pavés sales. Sont-ils encore vivants ? se demandait-il. Ce sont des ombres qui vont d'un point à un autre. Comme moi. Sans consistance. Cherchant que faire d'eux-mêmes. »» p. 51*
>
> *« ... regardez Naples, certains soirs ... vous ne trouvez pas qu'on dirait une ville d'ombres ? » p.142*

L'ombre est une figure pivot du roman. On la retrouve aussi bien en surface que dans les Enfers.

> *« Il les voyait, marchant d'un air hagard le long d'une avenue, enfermés de solitude, le regard vide, allant d'un point à un autre de la ville, juste pour marcher, pour ne pas se sentir seuls et éviter la tentation de se lacérer les chairs. Il les voyait, se bagarrant parfois, avec la lenteur empâtée des ivrognes ou la célérité dangereuse des meurtriers. Le peuple de ceux que le jour a chassés était là, sous ses yeux, et errait avec désespoir ou méchanceté. » p.52*
>
> *« [.../...] les crasseux qui pissent, les nuits d'été, en riant sur leur pauvre vie. » p. 78*

À l'image des ombres des Enfers, Matteo et les personnes qu'il côtoie, comme les anonymes qu'il observe la nuit, semblent dénués de toute joie, de toute trace de bonheur. Ils ont des gestes agressifs,

> *« c'est ici que venait travailler Grace, la plupart du temps. Les travestis y côtoyaient les prostituées, chacun dans son coin, avec en partage un peuple d'épaves qui allaient d'un groupe à l'autre selon l'humeur et l'intensité de leur désespoir. » « Comme aimantées par l'argent les silhouettes voûtées et claudicantes de ce peuple de fiévreux s'approchèrent d'eux. Ils voulaient les sentir, les renifler, les pousser, les voler, leur prendre tout puis les laisser derrière eux comme des sacs à mains éventrées que l'on abandonne sur le trottoir. » p.165*

L'auteur nous décrit une humanité souffrante évoluant dans un univers de ténèbres qui offre des frappantes analogies avec la représentation mythologique des Enfers. Les êtres qui évoluent dans la nuit sont comparés aux ombres sans vie qui évoquent celles des Enfers. Les personnages, comme Matteo et Giuliana, s'identifient à ces figures errantes sans vie, d'autres, comme Grace,

se reconnaissent dans leur monstruosité. Ils sont tous enfermés dans leur souffrance et leur solitude. Chacun porte en lui son propre enfer.

4.4 Finalité de la récriture

Laurent Gaudé invite dans son œuvre le mythe des Enfers. L'appel au mythe semble avoir une double fonction.

Il contribue d'abord, à l'émergence d'un enfer à la surface de la terre, un enfer symbolique trouvant sa place au sein de la nuit et à l'intérieur de chacun des personnages. En introduisant les Enfers dans un univers romanesque rendu familier, grâce à l'effet de réel, l'auteur établit une sorte de proximité entre le mythe et le lecteur. Cette proximité permet de constater une certaine désaffection des Enfers : par la description qu'il en fait, il les dépouille de leurs attributs, les invalide, pour nous les rendre plus proches mais surtout différents. Ils sont ainsi démystifiés. Comment ? Par déplacement, puisque l'enfer finalement, sous un aspect symbolique est en chacun des personnages et ce depuis le début du roman. Déplacement donc vers un enfer extérieur, en surface, ce qui implique une autre dimension de l'enfer. Cependant, ce déplacement de l'enfer n'est pas un fait nouveau. « Si l'enfer de l'au-delà, l'enfer châtiment, se vide de sa substance, c'est qu'il reflue sur terre. Sous la conduite de Satan, le monde infernal avait fait une première sortie aux XIVe, XVe et XVIe siècles. Refoulé dans l'au-delà par les réformes religieuses du XVIIe au XIXe siècle, il revient en force au XXe siècle. Cette fois l'invasion est plus redoutable, car plus insidieuse. Elle ne prend pas la forme de la sorcellerie. Les forces du mal sont beaucoup mieux camouflées, elles sont même invisibles, car les enfers modernes, c'est la société, c'est les autres. […/…] Ce que découvre l'homme du XXe siècle c'est que l'enfer est en lui. Trop tard !»[88]

Ainsi, l'enfer de Laurent Gaudé échappe à tout considération d'ordre dogmatique, il est ici et maintenant. La catabase n'est alors qu'une partie de l'enfer pensé et écrit par l'auteur et non nécessairement la plus pénible. Située au centre de l'œuvre, elle n'en constitue qu'une étape nécessaire à sa construction. C'est dans la confrontation de deux espaces que l'enfer en surface trouve sa voie paradoxalement à l'intérieur de chacun des personnages.

[88] Georges Minois, *Histoire des Enfers*, p. 394

Ensuite, l'appel au mythe est important pour rétablir l'ordre des choses, réparer l'irréparable, rendre justice et finalement rétablir aussi une filiation. Nécessaire, l'appel au mythe par la récriture vient comme remède aux constats amers d'impuissance humaine, d'injustice divine, puisque la mort de l'enfant est vécue comme une perte insensée, gratuite, et surtout irréparable par "les pouvoirs" établis : l'église et la justice n'existent dans le roman de Laurent Gaudé que pour témoigner de leur impuissance. L'incompréhension de Matteo et de Giuliana est à la mesure de leur douleur. Leur attente de justice reste sans réponse : la justice des hommes est décevante et celle divine s'avère inopérante. Le mythe fonctionne alors comme un alibi. Il est là pour mettre fin au sentiment d'impuissance éprouvé face à la mort. Il nous rappelle aussi nos possibilités -s'engager totalement-, notre pouvoir - réparer l'acte arbitraire- et nos limites -accepter sa propre mort.

Et finalement, en déplaçant l'enfer vers la surface, les Enfers mythologiques retrouvent leur place dans la littérature et restent ainsi intacts et confinés dans le seul espace littéraire. Les enfers sont toujours à leur place.

Conclusion « De la porosité de deux mondes ».

Le roman de Laurent Gaudé se construit sur un rapport dialectique avec l'intertexte. Deux types de processus sont mis en œuvre au cours de cette interaction. Les personnages se transforment pour répondre aux exigences du mythe et ensuite le mythe, matériau flexible, offre au récit sa capacité d'adaptation.

D'abord le mythe impose un processus de transformation au niveau des personnages. Cela concerne surtout le personnage de Matteo et de Don Mazerotti.

La transformation de Matteo, personnage ordinaire en héros épique obéit aux besoins du récit. Il se montre apte à mobiliser une énergie démesurée, surhumaine, à se dépasser et finalement se sacrifier. La descente de Matteo est aussi un voyage initiatique. « Le voyage, écrit Joël Thomas, nous fait passer d'une humanité souffrante, désemparée, égarée et ignorante, à cette transfiguration du quotidien que représente l'ascèse héroïque menée à son terme. » [89]

Ensuite, la transformation de Don Mazerotti est impressionnante, elle ouvre le roman sur une autre dimension en y invitant le « fantastique ». L'auteur fait appel au fantastique pour ériger son personnage en guide chtonien : l'ex-corporation et l'omniscience dont il se découvre investi, ainsi que la réintégration de son corps à la sortie du territoire des Enfers.

Le mythe offre ensuite sa capacité d'adaptation selon la récriture. Les enfers du roman sont construits à l'image des personnages. Ordinaires, ils se distinguent par absence de toute sophistication. Les enfers s'adaptent au personnage de Matteo. Il n'est pas un personnage érudit, ni un héros épique investi d'une destinée historique, il traverse les enfers délesté de tout savoir qui, dans le contexte de sa catabase, peut paraître superflu. Les Enfers sont un espace dépouillé de toute référence pour Matteo, ni mythologique, ni historique, ni religieuse non plus. La perception de cet espace est adéquate à la facture du personnage.

Le roman de Laurent Gaudé offre plusieurs niveaux de lecture : un sens littéral d'abord, une sorte de continuum entre le monde de vivants et celui de morts, avec comme espace de transition l'espace nocturne. Ensuite, sous l'effet d'un important ancrage référentiel, l'auteur crée l'illusion du réel et invite le mythe à y trouver sa place. De cette rupture apparente, entre

[89] Joël Thomas, *Le dépassement du quotidien dans* l'Enéide*, les* métamorphoses *d'Apulée et le* Satiricon, *Essai sur trois univers imaginaires*. Paris, Les Belles lettres, 1986, p. 67

les aspects réalistes de l'œuvre et les aspects fantastiques du mythe littéraire des Enfers, la récriture trace un pont et permet un va et vient entre les deux. Il n'existe point de rupture entre les deux univers mais une interaction. Le roman de Laurent Gaudé met alors en avant le possible rapport entre la vie et la littérature, la réalité et la fiction et nous signifie leur intime imbrication.

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres de fiction

Laurent Gaudé, *La Porte des Enfers*, Actes Sud, 2008, 266 p.

Homère, *Iliade*, *Odyssée*, édition traduite, établie et annotée par Victor Bérard, Jean Bérard, et Robert Flacelière, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1955

Virgile, *L'Énéide*, traduction, chronologie, introduction et notes Maurice Rat, GF-Flammarion, 1965, 442 p.

Dante, *La divine comédie*, Traduction, préface, notes et commentaires par Henri Longnon, Paris, Garnier Frères, classiques Garnier,

2. Monographies

Pierre Brunel, *L'évocation des morts et la descente aux enfers, Homère, Virgile, Dante, Claudel*. Paris: SEDES, 1974, 221 p.

Florence Dupond, *Les monstres de Sénèque*, pour une dramaturgie de la tragédie romaine, Paris, Belin, 1995, 313 p.

Florence Dupond, *Le théâtre romain*, Paris, Arman Colin, 2011, 265 p.

Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1969, 560 p.

Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 478 p.

Anne-Claire Gignoux, *Récriture, formes, enjeux, valeurs ; autour du nouveau roman*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, en 2003, 197 p.

Anne-Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, coll. Thèmes et études, 2005, 156 p.

Georges Minois, *Histoire des Enfers*, Paris, Fayard, 1991, 440 p.

Alain Nadaud, *Aux Portes des Enfers, enquête géographique, littéraire et historique*, Arles, Actes Sud, 2004, 320 p.

Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité*, mémoire de la littérature, Paris, Nathan, 2001,

Joël THOMAS, *Le dépassement du quotidien dans* l'Énéide, *Les* Métamorphoses *d'Apulée et le* Satiricon *: essai sur trois univers imaginaires*, Paris, Belles lettres, 1986,

Hubert Zehnacker, Jean-Claude Fredouille, *Littérature Latine*, Paris, P.U.F, 2005, 520 p.

3. Ouvrages collectifs

Dictionnaire critique de l'ésotérisme, sous la direction de Jean Servier, PUF, Paris, 1998, 1449 p.

Précis de littérature italienne / sous la direction de Christian Bec,... - Paris : Presses universitaires de France, 1982, 434 p.

Mythe et création, sous la dir. de Pierre Cazier, Presses Universitaires de Septentrion, 1994, 312 p.

4. Articles

Paul-Augustin Deproost, « La marche initiatique d'Énée dans les enfers », *FEC - Folia Electronica Classica* (Louvain-la-Neuve) - Numéro 1 - janvier-juin 2001 Université Catholique de Louvain, URL : http://bcs.fltr.ucl.ac.be/fe/01/Voyage.html

Paul-Augustin Deproost, « La descente d'Enée aux Enfers – Mort symbolique et temps aboli», paru dans *Loxias*, Loxias 2, mis en ligne le 15 janvier 2004, URL : http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1273

Donnadieu Marie-Pierre, Vilatte Sylvie. « Genèse de la nécromancie hellénique : de l'instant de la mort à la prédiction du futur (la Nekuia de l'Odyssée, Ephyra, Perachora) ». dans : *Dialogues d'histoire ancienne*. Vol. 22 N°2, 1996. pp. 53-92, p. 82
doi : 10.3406/dha.1996.2296
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/dha_0755-7256_1996_num_22_2_2296

Charles Doyen, « L'image du labyrinthe dans l'Enfer de Dante », *FEC - Folia Electronica Classica* (Louvain-la-Neuve) - Numéro 7 - janvier-juin 2004, p.11
<folia_electronica@fltr.ucl.ac.be>

Maurice Domino, « La réécriture du texte littéraire Mythe et Réécriture », Semen [En ligne], 3 | 1987, mis en ligne le 05 septembre 2007, consulté le 24 avril 2014. URL : http://semen.revues.org/5383

Marc Escola, « L'intertextualité, réflexions et documents », dans Atelier de théorie littéraire, fabula Revue électronique http://www.fabula.org/

Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », Revue *Poétique*, n°27, Seuil, 1976**,**

Anne-Claire Gignoux, « De l'intertextualité à l'écriture », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 07 décembre 2013. URL : http://narratologie.revues.org/329

Virginie Lérot - Carine Basquin-Matthey, « Des vivants chez des morts, voyages dans l'Au-delà », dans *Revue Religions & Histoire*, N° 30 - Janvier/février 2010, pp 40-45 http://www.religions-histoire.com/numero-30/vivants-chez-morts-voyages-l-au-dela/catabase-d-enee.26353.php#article_26353

Schilling Robert. « Romanité et ésotérisme dans le chant VI de l'Enéide ». dans : *Revue de l'histoire des religions,* tome 199 n°4, 1982. pp. 363-380.
doi : 10.3406/rhr.1982.4629 url:/web/revues/home/prescript/article/

5. Sitographie et Revues en ligne

http://www.laurent-gaude.com/index2.html

http://bcs.fltr.ucl.ac.be

http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/

http://www.fabula.org/

http://revel.unice.fr/loxias/

http://narratologie.revues.org

http://semen.revues.org/

Table des matières

Introduction 3

Partie I. Présentation description et étude du roman 5

1.1 Disposition romanesque et éléments de narratologie 6
1.2 Les personnages du roman 9
Les personnages principaux 9
Les personnages secondaires 11
1.3 L'espace dans le roman 13
L'espace urbain 14
L'espace infernal 16
1.4 La place des Enfers dans le roman 17
Les Enfers : d'un objet de réminiscences à un lieu précis 17
Les Enfers : de la légende à la descente, un accès sous conditions 19
1.5. Une topographie détaillée 21
L'antichambre et la porte des Enfers 21
Les Enfers 22

Partie II : Mises en perspective thématique et théorique 26

2.1. Présentation des œuvres miroir 27
L'Odyssée d'Homère 27
L'Énéide de Virgile 28
L'Enfer de *La Divine comédie* de Dante 29
2.2. Mise en perspective théorique. Invariants et variation, intertextualité et récriture 31
Intertextualité 32
Récriture 34
2.3 Les modalités d'intégration : allusion et référence 38

Partie III. Invariants et Variation ou de l'intertextualité à la récriture 41

3.1 Paratextualité et intertextualité 41
3.2 Variation externe : Les éléments invariants 42
3.2.1. La descente aux Enfers 42
Les raisons de la descente 43
La figure du guide 44
Les gardiens des Enfers et des âmes 46
Les mouvements spatio-temporels 47
Les éléments de l'espace 49
Le peuple des Enfers 55
Attitudes, gestes et postures 56
La révélation 59
3.2.2. L'évocation des morts 60
3.3 Variation interne 64
3.3.1 Les enfers 65
3.3.2 Le tremblement de terre 66
3.3.3. La deuxième naissance de l'enfant 68
3.4 Figures de la variation 69
3.5 Finalité et conclusion de la troisième partie 72

Partie IV. Variation sur un thème : des Enfers à l'enfer 74

4.1 La porosité de deux mondes 75
4.2 La transformation de l'espace urbain : L'Enfer en surface 76
4.3 L'enfer en soi-même : les êtres de l'Enfer ou l'enfer des êtres 79
4.3.1 La transformation des personnages 79
Matteo 80
Giuliana 82
Filippo 87
4.3.2 Les êtres de la nuit : les éponymes et les anonymes 89
4.4 Finalité de la récriture 93

Conclusion « De la porosité de deux mondes ». 95