

Table des matières



Avant-propos – Nathalie Avignon & Floriane Rascle.....	3
--	---

Bibliographie générale & abréviations	9
---	---

Partie 1 – La voix de l’auteur : traductions inédites et entretien

• Péter Nádas – Paul-Victor Desarbres, <i>Az írásbeliség testmelegében</i> – <i>La chaleur de l’écriture</i>	12
• Péter Nádas – Myriam Olah, <i>Leni sir</i> – <i>Leni pleure</i>	18
• Péter Nádas – Marc Martin, <i>Hol fellelhető</i> – <i>Où donc se trouve</i>	28
• Entretien avec Péter Nádas.....	60

Partie 2 – Regards de traducteurs

• Entretien avec Marc Martin	68
• Myriam Olah, « Revisiter <i>Le Livre des mémoires</i> (<i>Emlékiratok Könyve</i>) en langue originale »	79

Partie 3 – Représentation des corps et des sexualités

• Florence Fix, « Le voyeur, le voleur et l’espion : corps en effraction dans la trilogie mémorielle de Péter Nádas »	89
• Floriane Rascle, « Fêlures, éclats et exsudations du corps dans <i>Histoires parallèles</i> »	103
• Frédéric Sounac, « Promenades dans l’île Marguerite »	122

Partie 4 – Temps, Histoire, mémoire

• Gabrielle Napoli, « <i>Histoires parallèles</i> de Péter Nádas : un roman européen et sexy »	137
• Pierre-Yves Boissau, « <i>Le Livre des Mémoires</i> de Péter Nádas. Pères et fils : à la recherche du corps glorieux ».....	149
• Nathalie Avignon, « La promenade sur la digue dans <i>Le Livre des mémoires</i> . Forme, temps et musique : une quête du récit ».....	160

Partie 5 – Lire, entendre et mettre en scène *Chant de sirènes*

• András Kányádi, « Les sirènes postmodernes de Péter Nádas »	176
• Muriel Plana, « L’humain inquiété : polyphonie épistémologique dans <i>Chant de sirènes</i> de Péter Nádas »	190
• Flore Garcin-Marrou, « <i>Chant de sirènes</i> de Péter Nádas : un défi scénographique ».....	208

LES SIRÈNES POSTMODERNES DE PÉTER NÁDAS

András Kányádi

Institut national des langues et civilisations orientales (INALCO)



Résumé : Sollicité pour s'inscrire dans un projet scénographique de grande envergure autour de l'actualité européenne de l'*Odyssée*, Péter Nádas recourt pour *Chant de sirènes* à une forme insolite : le drame satyrique. Cette option offre à l'auteur une grande liberté générique mais aussi un réservoir de subversion et de détournements. Soumis au principe postmoderne par excellence de la suprématie du langage, le texte puise dans cette double inspiration (mélodies des sirènes et représentation des satyres) une richesse intermédiaire que cet article se propose d'explorer à travers huit études-tableaux.

Mots-clés : intermédialité, drame satyrique, postmodernité, mythe des sirènes

Abstract: Asked to be part of a large-scale scenographic project around the European timeliness of the Odyssey, Péter Nádas uses an unusual form in *Sirens' Song*: the satyric drama. This option allows the author great generic freedom but also provides a reservoir of subversion and diversions. Governed by the quintessential postmodern principle of the supremacy of language, the text draws from this dual inspiration (melodies of sirens and representation of satyrs) an intermedial richness that this article intends to explore through eight tableaux.

Keywords: intermediality, satyric drama, postmodernity, sirens' myth

En 2010, le Théâtre de Darmstadt sollicite six auteurs contemporains (cinq hommes et une femme) pour réécrire un épisode de l'*Odyssée* de leur choix, dans l'idée de souligner l'actualité européenne de l'œuvre antique¹. Péter Nádas crée le drame satyrique intitulé *Chant de sirènes*. Le titre et le genre suscitent bien des questions sur la motivation du choix plutôt singulier de l'auteur. Essayons d'en décrypter l'herméneutique.

D'un côté, il y a eu la sollicitation née de l'actualité historique. Il fallait trouver un épisode de l'*Odyssée* facilement modulable, riche en rebondissements, échappant à l'écueil de l'usure textuelle. La rencontre avec les sirènes constitue une veine étonnamment fertile de la tradition littéraire hongroise, et les auteurs insistent sans exception sur la magie du chant qui, très souvent, l'emporte sur l'appel de la terre natale : « létale et douce » chez Mihály Babits (1920), cette mélodie finit par devenir « rauque et huilée » chez Sándor Márai (1952), sans pour autant perdre en intensité². Si le chant des sirènes (*szirének éneke*) recèle – au-delà du rapport de possession grammaticale – le savoir absolu, et renferme aussi la promesse des secrets de l'avenir, il sera toujours impossible d'en connaître le contenu. En revanche, le chant de sirènes (*szirénének*) a tout d'une étiquette banale, à l'instar d'un type de chant massifié (tel le *katonaének*, chant militaire, ou le *virágének*, cantilène amoureuse) ; dans le titre adopté par Nádas, on observe donc dès le départ une démythification de la nature fabuleuse des créatures aviformes, une labellisation propre à la société de consommation.

Cette réactualisation en appelle une autre, en accord avec la tonalité de la sollicitation : l'histoire contemporaine exige à l'évidence une vision tragi-comique du monde. Rompu à la tradition théâtrale germanique³, Nádas recourt à une forme insolite, porteuse de grotesque : le drame satyrique⁴ (*szatírajáték* en hongrois, littéralement « jeu de satyres »). Ce choix est quelque peu étonnant vu que les connaissances relatives à ce genre sont rares : nous ne disposons que d'un seul drame satyrique complet⁵. En même temps, cette option permet à l'auteur d'user d'une grande liberté générique. Mais, surtout, la production textuelle peut être soumise au principe par excellence postmoderne de la suprématie du langage. Ainsi, la composition des mots sans connecteurs, spécificité inhérente à l'agglutination hongroise (*szirén* + *ének* et *szatír* + *játék*), est renforcée par une allitération reposant sur la parité des syllabes, celles-ci configurées dans une même disposition mé-

¹ Pour une description précise du projet *Odyssee Europa*, voir la contribution de Flore Garcin-Marrou.

² Voir à ce propos notre étude « Ulysse dans la littérature hongroise au XX^e siècle » dans Kányádi, 2010. Nous faisons ici référence au récit « Odysseus és a szirének » (« Ulysse et les sirènes ») paru dans le volume *Karácsonyi Madonna* (*La Madone de Noël* non traduit) de Mihály Babits et au roman *Béke Ithakában* (traduit sous le titre *Paix à Ithaque !*) de Sándor Márai.

³ Certaines techniques de la pièce de Nádas semblent s'inspirer de la tragédie épique *Les Derniers Jours de l'humanité* (*Die letzten Tage der Menschheit*, 1915-1922) de Karl Kraus, tandis que l'intrusion manifeste de l'auteur fait penser à Bertolt Brecht.

⁴ Ce genre divertissant met en scène un chœur de satyres ivres dirigés par Silène et confrontés à un héros mythologique, avec des scènes hilarantes et truculentes. Voir le livre de Pierre Voelke, *Un théâtre de la marge* (2001).

⁵ Il s'agit du *Cyclope* d'Euripide. Sur les pas de l'auteur grec dont il fut le traducteur, Paul Claudel a aussi tenté de renouer avec ce genre, en écrivant *Protée* (1919).

trique, c'est-à-dire l'antispaste (deux syllabes longues bordées de deux brèves). Depuis les années 2000, Nádas fraie, non sans succès, avec la poésie⁶.

Cependant, d'une langue à l'autre, la musique de la versification est différente : la traduction française des paratextes, d'une autre sonorité, perçoit à la place des antispastes des choriambes (*chant de sirène, drame satyrique* : deux syllabes brèves entre deux longues). La présente réflexion, arrimée à la métrique française, sera centrée sur les rapports que les mots entretiennent avec le son et l'image, ces deux attributs fondamentalement « siréniens ». Afin d'honorer l'intermédialité chère aux comparatistes, voici huit brèves études-tableaux : quatre portent sur la musique des sirènes, quatre sur la représentation des satyres.

CHANT DE SIRÈNES : LES TENTATIONS DU SON

Cluster

Le genre dramatique requiert des discours prononcés par des personnages identifiables d'après leur nom, accompagnés des didascalies d'auteur, celles-ci aussi parfaitement délimitables. Le drame de Péter Nádas semble échapper à ces règles : répliques et didascalies se fondent dans un seul et même discours du « je », donnant naissance à une sérialité égrenée en triades (trois mères, trois fils, trois filles, trois anarchistes) et en chœurs (Nérides, blessés de guerre), présidés par deux coryphées, Perséphone, Nikê :

*És látni, mondom a rendezőnek, amint a hármaskba
összeferrott, az éjszaka hűvösétől még dermedt emberi alakok
egyike vagy másika csoportjáról olykor kínosan oldalazva
leválik, űk valósággal menekülnek, [...] (SS, p. 8)*

Quant aux figures humaines réunies par trois, confondues,
on peut voir, dis-je au metteur en scène, comment l'une ou l'autre, parfois,
se dérobe tant bien que mal pour prendre la fuite, [...] (ChS, p. 8)

La multiplication des « je » repose sur un jeu de mots typique de l'auteur⁷ : *ének* (chant), en hongrois signifie également le *én* (je, moi) au pluriel (dont la marque est le *k*, précédée par une voyelle de liaison, le *e*). Érigé en principe structurant de récit, le sujet collectif devore ici l'individu, le texte étant rythmé par l'alternance des triades – dont celle des sirènes :

*hármask kórusban éreznek, hármask kórusban gondolkodnak,
hármask kórusban sírnak, hármask kórusban üzletelnek,
hármask kórusukban szedik a levegőjüket,
amikor beszélnek, akkor is
csak egyszerre hármask beszélnek ugyanegyet, (SS, p. 9)*

⁶ Voir le volume paru en 2011, *Egykor voltak (Il était une fois)*, où Péter Nádas propose une sélection de poèmes de son confrère allemand Joachim Sartorius, traduits en hongrois et assortis d'une postface en vers libres.

⁷ On trouve cet emploi dès les textes de jeunesse, dans le recueil de nouvelles *Leírás (Description)*, publié en 1979.

trois par trois elles éprouvent en chœur, pensent en chœur,
et trois par trois pleurent en chœur, commercent en chœur,
prennent en chœur leur respiration,
chacune a beau dire,
les deux autres disent de même en simultanée [...]. (ChS, p. 9)

À la suite du principe de fusion, les sirènes n'apparaissent pas individuellement dans la liste des personnages, en dépit de la trame, mais sont classées sous l'appellation collective de « filles » (*leányak*). Un parallèle musical pourrait éclairer cette discordance. En musique, on appelle *cluster* (ou grappes de sons) un ensemble de sons conjoints simultanés où les notes, bien qu'adjacentes, ne sont pas perceptibles individuellement. L'effet cacophonique de ces *clusters* met en avant le chaos d'un monde éclaté. Constitué de sept tableaux, *Chant de sirènes* se nourrit de *clusters* et s'apparente de ce fait aux atmosphères du compositeur György Ligeti.

Aubade

Aglaophonos, « à la voix d'or », Pisinoé, « l'omniséductrice » et Thelxiépie, « l'envoûtante »⁸ : les noms des sirènes sont empruntés à Apollodore, même si les épithètes présentent un léger décalage entre le sens et la source⁹. Quant à leur généalogie, elle est complètement détournée : chez Nádas, les filles d'Achéloos et d'une muse ont pour géniteurs Hadès et Perséphone¹⁰. Ce choix s'avère subversif, puisque, dans la tradition antique, l'hybridité animale des sirènes est précisément le fruit d'une punition infligée par Déméter pour se venger de l'enlèvement de sa fille, dérobée au vu et au su de ses compagnes indolentes. Or, ici, la déesse de l'agriculture a tout d'une grand-mère joviale qui envoie à ses rejetons des chocolats de Noël et des œufs de Pâques (ChS, p. 73), et ne se soucie guère de sa Perséphone prisonnière des ténèbres. Les trois sirènes n'ont par ailleurs rien de terrifiant, si ce n'est leur militantisme ouvrier :

Amolyan zenélő hostessek ők a halál főhivatalában.
Ennyi, semmi több. Minden szerdán szakszervezetileg kialakított
pihenőnapot tartanak, ezt legalább kiharcolták. (SS, p. 70)

Hôteses d'accueil en musique au Q.G. de la mort,
telles sont-elles, rien de plus. Chaque mercredi, elles prennent leur jour
de congé obtenu de haute lutte syndicale, ça au moins de gagné. (ChS, p. 75)

Dans la vision parodique de Nádas, la réputation destructrice des sirènes porte le sceau de l'instrumentalisation institutionnelle : il s'agit des rumeurs des compagnies de navigation, en passe de justifier la hausse de leurs tarifs. Loin de dévorer les marins, ce sont elles

⁸ « a varázslatos Thelxiopé, a pompás hangú Aglaopé, / az egyszerre többeket ámitó Peisinoé » (SS, p. 68).

⁹ En effet, dans le texte hongrois, on rencontre Aglaopé dont le nom serait en rapport plutôt avec son visage, et non avec sa voix — la correction apportée par le traducteur est donc fort heureuse.

¹⁰ Selon Euripide, Apollonios et Ovide, elles font partie du cortège de Perséphone mais la mère est Melpomène, Calliope ou Terpsichore, sans parler de la paternité qui n'est jamais celle d'Hadès. Voir le livre de synthèse de Maurizio Bettini et Luigi Spina (2010).

qui se font dévorer « d'ambitions de baudruche »¹¹ (ChS, p. 73). Et si leur charme continue à opérer à travers la musique vocale et instrumentale, Péter Nádas n'hésite pas à utiliser les acquis du commentaire mythographique dans le dessein d'une démythification sans appel :

Jó hallásúak a lányok, egyiknek sípja, másiknak édes hangú
furulyája, a harmadiknak kicsiny bádogdobja van.
Tisztük szerint az idők végeztéig nekik kell fogadniuk az
alvilágba érkezőket, ne ijedezzenek, (SS, p. 69-70)

*Douées en musique, les filles forment un trio, avec l'une au fifre,
l'autre à la flûte et la troisième au tambourin.
Leur rôle, jusqu'à la fin des temps, consiste à accueillir
les nouveaux venus en enfer, à calmer leur frayeur [...] (id.)*

Cette déconstruction « musicale » débouche sur le détournement radical du fameux chant. Au lieu d'attirer des navires à l'heure de la bonace, ces sirènes réveillent brutalement leurs amants paresseux pour leur offrir, avec le petit déjeuner, la promesse des ébats amoureux :

Ébredjetez gazemberek, szirének énekére riadozzatok.
Vár reánk a rét, az erdő, a szellő, a tenger,
ahol minket el nem értek, mi szökellünk szárnyas
lábakon, lovagolunk hullámtarékjokon, suhanunk, mindig tovább,
egyre messzibbre lebegünk el, magasabbra,
mindig sebesebben. (SS, p. 71)

Réveillez-vous, canailles, sonnez l'alerte, v'là le chant des sirènes
À nous les prairies, les forêts, les vents et les mers
où jamais, jamais vous ne nous rattraperez, tant on saute et bondit, nos petites
ailes aux pieds, tant on chevauche les vagues et vogue ensuite au vent,
toujours plus loin et plus haut,
toujours plus vite. (ChS, p. 76)

S'il est aisé d'y reconnaître la parodie de la triple devise olympique, le chant des sirènes a tout d'une sonnerie du réveil et renvoie à une ambiance quasi militaire. Dès lors, leur concert bruyant¹² évoque une aubade jouée au son du tambour et du fifre, à la manière bouffonne de Maurice Ravel.

Vocalises

Le caractère burlesque du chant des sirènes ne fait aucun doute. En dépit de l'évolution ternaire, les personnages gagnent leur autonomie au moment de l'irruption de la jalousie féminine. L'omniséductrice Pisinoé jette son dévolu sur Télégonos, l'amant de

¹¹ « Üres tétvágytól izzanak. » (SS, p. 68).

¹² Voir ChS, p. 79 : « [elles] prennent pourtant le temps d'improviser / un charivari, l'une au tambourin, l'autre au fifre, / la troisième à la flûte [...] » (« a lányoknak még arra is futja az idejéből, hogy nagy zenébonát / Cspjanat, doboljon, az egyik, sípoljon a másik », SS, p. 74).

la « voix d'or », et réussit à rendre Aglaophonos complètement hystérique, alors que l'envoûtante Thelxiépie, méprisée par ses sœurs pour ses parfums *cheap*, doit faire face au désir homosexuel qu'inspire son bien-aimé, Télémaque. Sous l'emprise de la rivalité amoureuse, les « hôtesse d'accueil » finissent par se transformer en furies déchaînées et la musique, une fois de plus, joue un rôle décisif. Nádas illustre l'antonimase des sirènes à travers les vocalises d'Aglaophonos. Celle-ci porte dans son nom le talent de soprano colorature et sa voix réglable, gage de séduction, se met à la disposition de son partenaire :

[...] *Míg táplálja hangom, míg szóval tartom,
él szerelmünk szelleme.
Hosszan kitartom dallamom.
Kívánsága szerint állítom a hangszínt, szabályozom a hangerőt.* (SS, p. 80)

[...] Tant que ma voix le nourrit, tant que je l'abreuve de mots,
notre amour vit corps et âme.
Longtemps, je prolonge mon chant.
Selon ses désirs j'en module le ton, les nuances. (ChS, p. 86)

Mais après la trahison de son amant la donzelle n'arrive plus à se maîtriser et sort un couteau, tout aussi aigu que sa voix, pour se faire justice :

[...] *s miközben elrejtett kését
villantva megmutatja, alig észrevehető emeléseken
tornáztatja át a hangját a hanglétrán fölfelé,
addig, míg egyenletes,
alig elviselhető
sikoltás
nem lesz belőle.* (id.)

[...] le brandit pour en faire étinceler la longue lame, sa voix grimpe dans les aigus
par glissements successifs à peine perceptibles,
jusqu'à culminer,
presque insupportable,
en un long
cri tenu. (id.)

Ce cri perçant transcende la voix humaine pour se muer en bruitage d'appareil sonore : alerte au feu, signal d'ambulance ou de police, tout est désormais possible. Faut-il y voir l'influence du poème « Résonances » (« *Utóhangok* », 1981) de György Petri, où Ulysse, détaché du mât et les oreilles débouchées, s'attend au chant des sirènes d'alarme aérienne ? En tout cas, l'effet de métonymie est à son comble :

*Aglaopé közben a hanglétrán oly magasra hág,
ahol már nincs tovább,
nincs levegő, nincs szárnyalás, rohan a tébolyával.* (SS, p. 83)

Aglaophonos, entre-temps, monte si haut dans les aigus
qu'elle ne peut aller plus loin,
à bout d'air et d'élan, elle se sauve, la folie en tête. (ChS, p. 89)

Vocalises et vociférations se confondent, faisant tinter, au loin, les cellules musicales d'Edgard Varèse.

Thrène

Si les accents parodiques semblent prédominer, les notes sombres du texte ne sont pas en reste. Les sirènes, souvent présentes sur les urnes funéraires, sont invoquées pour chanter le deuil inspiré par la disparition des êtres chers. La littérature leur réserve également cette fonction mortuaire : chez Euripide, Hélène demande aux « vierges ailées » de l'assister dans ses lamentations occasionnées par les ravages de la guerre de Troie¹³. Le thrène est donc de mise, mais comme les « filles » de Nádas ont un emploi du temps plutôt chargé, le rôle de l'aède du chant revient à Perséphone : c'est elle qui déplore, assistée par le chœur des Néréides, le massacre des grands héros grecs. Ceux-ci ont péri, tout comme le dieu de la guerre, Arès, au cours de la Seconde Guerre mondiale – du moins dans la partie de la pièce intitulée « La vie : un rêve, assurément » (*Az élet bizony álom*). Dans cette réactualisation contemporaine et iconoclaste du siège de Troie, la voix de l'épouse d'Hadès, conjuguant pleurs et gémissements, résonne comme une lamentation sans fin et se mélange avec celle de la nymphe refusée par Narcisse :

*Soha semmi nem választja el többé a nappalt az éjszakától,
összeforrt.
Most aztán örök időkre a legsötétebb Seőlban kéne
vándorolnotok,
notok,
tok, tok. (SS, p. 65)*

Jamais plus rien ne distinguera le jour de la nuit,
les voilà fusionnés,
Pour toujours et à tout jamais, vous allez devoir errer dans les plus
sombres limbes
imbes, imbes. (ChS, p. 69)

Le titre de l'avant-dernière partie de la pièce promet de pallier cet air funeste par un semblant d'ode jubilatoire : « Et pour finir, fête de joie » (*Végezetül örömmünep*). Pourtant, nulle trace d'euphorie, si ce n'est le sauvetage inespéré de Télégonos, grièvement blessé par la jalousie meurtrière d'Aglaophonos. Et la conclusion de la pièce, modelée sur les tragédies d'Euripide où les dieux viennent expliquer les causes des infortunes, fait apparaître un nouvel aède ; Nikê, la déesse de la victoire, survient après une catastrophe écologique et chante le thrène d'une humanité décomposée :

*Mindenki éhes, a világ üres.
Kifosztott, fűszeres.*

¹³ « Vierges ailées, filles de la Terre, Sirènes mélodieuses, venez accompagner mes gémissements avec le son plaintif du chalumeau ou de la flûte libyenne ; que vos larmes soient en accord avec mes maux déplorables, vos douleurs avec mes douleurs, vos chants avec mes chants ; que Proserpine envoie des chœurs lugubres répondant à mes lamentations, afin que dans le séjour ténébreux l'époux que je pleure reçoive avec joie nos hymnes en l'honneur des morts. » (Euripide, 1842, v. 167-178).

*Én is csak itt vijjogok az égen, hófehéren, s arra várok, hogy
valami kis belsőséget azért hagyjanak.
Egyszóval. (SS, p. 106)*

Tout le monde a faim et le monde est vide.
Dévasté, à toutes les sauces.
Je ne fais moi-même que crier, blanc comme neige, dans le ciel, à attendre
qu'on me laisse malgré tout quelques restes d'entrailles.
Enfin bref. (ChS, p. 115)

L'éternel retour s'avère peu rassurant : il ne nous reste qu'à déplorer, comme le fait le thrène de Krzysztof Penderecki, les victimes de la barbarie humaine.

DRAME SATYRIQUE : LES TENTATIONS DE L'IMAGE

Captivité

Le drame satyrique met souvent en scène la captivité des satyres prisonniers d'un ogre, dans l'attente d'un libérateur. Nádas projette le motif de la détention collective sur la figure de la déesse Perséphone, tenue en laisse par l'abominable Hadès :

*Legszívesebben a világ legszélső ismert határára futnának ki,
hogy ott aztán mélyen kihajolva, akár az alvilágba
lepillantsanak, ahol engem Hádész egy vörös fonálon
kíméletlenül fogva tart, minden éjjel négyszer megerősözköl, (SS, p. 11)*

Ils voudraient tant que leur fuite les mène jusqu'à l'extrême limite du monde connu,
où se penchant au bord, ils plongeraient leurs regards dans l'abîme,
au fin fond des Enfers où Hadès m'enchaîne, implacable,
à un fil rouge, et chaque nuit me viole quatre fois d'affilée, [...] (ChS, p. 11)

Censée souligner la cruauté et la barbarie du dieu des ténèbres, cette posture littéralement attachante illustre aussi l'héritage platonicien selon lequel aux Enfers, tout être – même les sirènes – est enchaîné par son désir, le lien le plus puissant dont dispose Hadès¹⁴. Cet enchaînement donne corps à l'étymologie du nom collectif, le *sirazein*. Le cruel asservissement de Perséphone est cependant poussé jusqu'à la caricature : exposée à ce terrible traitement, elle finit par devenir diabétique et vit sous la dépendance de « moult psychotropes et autres puissants / antidépresseurs »¹⁵ (ChS, p. 73). Contrairement aux usages du drame satyrique, la libération finale n'arrive pas, puisque tous les héros ont péri. Et si Hadès a tout d'un ogre, Ulysse apparaît comme le « père génocidaire »¹⁶ (ChS, p. 72) dont

¹⁴ « Ne crois-tu pas qu'il échapperait beaucoup de monde à Hadès, s'il ne retenait par les plus forts liens ceux qui se rendent là-bas ? [...] Il faut donc que ce soit par la chaîne la plus puissante qu'il les attache, par le désir, et non pas par la contrainte [...] nul d'entre les morts n'a la volonté de revenir de l'empire de Pluton, non pas même les sirènes, mais qu'elles sont sous le charme comme tous les autres ; tant est grande la beauté des discours que Hadès sait leur tenir. » (Platon, 1998, 403 d).

¹⁵ « mérgett és a kemény / antidepresszánsokat » (SS, p. 68).

¹⁶ « tömeggyilkos édesápat » (SS, p. 67).

les épithètes disséminées reflètent l'extrême bassesse : il est « le plus ingénieux assassin / de tous les bons pères de famille, ces débauchés qui se payent des putes »¹⁷ (ChS, p. 43-44), « fertile en ruses »¹⁸ (ChS, p. 68), « Machiavel plein de bruits et fureur »¹⁹ (ChS, p. 88). La figure d'Ulysse incarne la synthèse sartrienne du mal :

*apád a döglegyek királya volt, s ezzel a szó
mitológiai értelmében mintha azt mondanám,
Hádés és Persephoné egy személyben. (SS, p. 37)*

ton père était le roi des mouches à viande, autant dire
qu'au sens mythologique du terme,
il incarne à lui seul Hadès et Perséphone. (ChS, p. 39)

Visiblement, Nádas s'amuse à démolir de fond en comble l'interprétation chrétienne d'un Ulysse assimilé au Christ, roi sauveur²⁰. Seules les cordes de la captivité restent emblématiques, évoquées par les trois fils du roi d'Ithaque, à l'écoute de l'aubade sirénienne :

*Kemény kötélekkel árbóchoz kössetek. Ha szabadulásért
könyörögnék, hozzá ne engedjete. [...] (SS, p. 77)*

Attachez-moi fermement au mât. Vous supplierais-je
de me libérer, n'en faites rien, sinon resserrer mes liens de plus belle. [...] (ChS, p. 83)

Perséphone n'est donc pas la seule enchaînée : les satyres royaux sont tout aussi captifs, assujettis aux trois sirènes divines.

Lieux

Le drame satyrique se déroule dans un cadre rustique, champêtre, à proximité des fleuves dont les nymphes, objet principal de leur désir, ne doivent pas être éloignées. Si Mihály Babits s'est servi des tableaux de Arnold Böcklin pour illustrer son récit sirénien, Péter Nádas choisit de paraphraser Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*²¹. Ce tableau célèbre parodie les œuvres d'anciens maîtres, en particulier le *Concert champêtre* de Titien et, surtout, mélange hardiment les genres, paysage, portrait et nature morte, brisant ainsi les conventions de la peinture académique²². Dans l'*ekphrasis* hongroise de ce chef-d'œuvre, les nymphes se transforment en sirènes qui, sur fond de paysage bucolique, viennent retrouver leurs amants poltrons :

¹⁷ « a korchely és kurvák édesapáknak ettől a legtalálékonyabb orgyilkosától » (SS, p. 41).

¹⁸ « fúrfangokkal bélelt » (SS, p. 65).

¹⁹ « fondorlatos és széllel bélelt Odysseusból » (SS, p. 82).

²⁰ Selon le *Protreptique* (*Exhortation aux Grecs*) de Clément d'Alexandrie, le mât du navire serait la préfiguration de la croix du Christ sauvant l'humanité de la dépravation.

²¹ La traduction française littérale du titre hongrois — « Petit déjeuner en plein air » — est trompeuse. Toutefois, avec la référence à la peinture impressionniste (« plein air »), elle garde la possibilité associative voulue par l'auteur qui, lui, utilise l'intitulé canonique du célèbre tableau français (en hongrois, ce n'est pas un « déjeuner », mais un « petit déjeuner sur l'herbe »).

²² Sur Manet, voir l'étude de Hubert Damisch, *Le Jugement de Pâris* (1992).

*Persephoné még be sem fejezte, füles ételhordó kosárkáikkal
és kockás angol plédjeikkel jönnek
már rohanvást felnőtt lányai,
a varázslatos Thelxiopé, a pompás hangú Aglaopé,
az egyszerre többeket ámitó Peisinoé. (SS, p. 68)*

Perséphone n'a pas encore achevé sa réplique, qu'avec paniers pique-nique et plaids
écossais sous le bras, voici qu'accourent
ses filles déjà grandes
l'envoûtante Thelxiépie, Aglaophonos à la voix d'or
et Pisinoé l'omniséductrice. (ChS, p. 73)

Ce tableau offre une intéressante illustration de la théorie du *ut pictura poesis* : après la description sommaire du paysage suit l'esquisse des portraits individuels, tandis que la nature morte est gardée pour la fin :

*Thelxiopé kis zavarral
csomagolja ki a piknikes kosarakból a
habfehér terítőket, a színes kelyheket,
a borospalackokat, kirakja és elrendezi
gazdag elemőzsiájukat. (SS, p. 84)*

Un peu confuse, Thelxiépie tire du panier pique-nique
une nappe blanche comme neige, les coupes en cristal,
les bouteilles de vin, en plus de riches victuailles qu'elle pose
dispose sur la nappe. (ChS, p. 90)²³

En d'autres termes, la simultanéité de la peinture se trouve habilement relayée par la diachronie propre à la littérature. En même temps, le texte obéit aux préceptes du drame satyrique, où le festin occupe une place de choix ; chez Euripide, l'aveuglement du cyclope importe moins que l'ivresse des captifs. Mais il y a aussi une autre transposition raffinée. À l'époque de Manet, dans le milieu bourgeois conservateur, la nudité provoquait un scandale. Chez Nádas, la subversion résulte de la fausseté de l'idylle : derrière le décor paisible, un sanglant drame de jalousie se dessine. La nature morte, clôturant la scène, fait resurgir la décomposition :

*Télemakhos készségesen segít, csörög az evőeszközökkel, a
mézes bort kristálykelyhekbe tölti. Elzúgnak felettük az
ölebnyi döglegyek, [...]. (SS, p. 85)*

Télémaque s'y met de bon cœur, fait cliqueter ses couverts,
verse l'hydromel dans la coupe de cristal. Grosses comme des chihuahuas, les mouches
à viande vrombissent au-dessus d'eux, [...]. (ChS, p. 91)

²³ Note des directrices scientifiques du numéro : il est possible que le tableau *Majális* du peintre Pál Szinyei Merse (*Petit-déjeuner sur l'herbe* ou *Pique-nique en mai*, 1873, lui-même pendant hongrois du *Déjeuner sur l'herbe* d'Édouard Manet ou de celui de Claude Monet) constitue également un sous-texte des vers de Nádas.

La collation bucolique doit suivre son cours, malgré les souffrances de l'amant abandonné.

Danse

Le drame satyrique, donné en prolongement de la trilogie antique, avait pour fonction principale le soulagement et le divertissement après l'émotion tragique. Dans ce but, il présentait une danse spécifique, la *sikinnis*, au cours de laquelle les acteurs déguisés bondissaient, comme les satyres, ces êtres caprins, tout en esquissant des gestes lubriques. C'était une forme d'expression de la joie dionysiaque. Mais le cortège du dieu de l'ivresse comportait aussi des ménades dont la frénésie égalait celle des satyres. Nádas, intrigué depuis toujours par le corps en mouvement, présente un tableau digne des Bacchanales de Nicolas Poussin où les trois fils d'Ulysse, satyres déchaînés, se joignent au trio des sirènes et se livrent à un jeu effréné des corps :

*Megszentelt pillanat, kölcsönös.
Választottjaikhoz ütődnek, választottjuk vállában kell
megkapaszkodniuk, választottjuk lábába botlanak. (SS, p. 78)*

Instant béni de réciprocité
chacun fonce dans sa chacune, s'agrippe à elle pour ne pas
tomber, se prend les pieds dans les siens. (ChS, p. 83)

L'accompagnement musical, tout aussi indispensable, est assuré par le chœur des Néréides, êtres également hybrides et qui, comme les satyres, aspirent à agir collectivement. Leur tintamarre n'est pas loin des vocalises d'Aglaophonos :

*Miközben a Néreisek immár koszorúban táncikálnak körülöttük
és csábosan játszanak az idegtépő üveghárfáikon,
ők egymás fogságából tépik ki a testüket. (SS, p. 77)*

Tandis que les Néréides à nouveau en chœur esquissent une danse autour d'eux
et jouent, aguicheuses, de leurs harpes de verre à vous vriller les nerfs,
ils s'arrachent l'un l'autre à leur captivité. (ChS, p. 83)

La *sikinnis*, danse convulsive connue des vases grecs, revit sous la plume de l'auteur hongrois aussi grâce à la figure de Hyacinthe, présenté comme le fils d'Ulysse avec Calypso, frère de Télémaque et de Télégono. Nádas malmène, une fois de plus, la tradition mythologique²⁴ pour inscrire l'inceste, un de ses motifs de prédilection, dans la trame de la pièce. Alors que Pisinoé, son amoureuse, séduit Télégono, Hyacinthe s'éprend du « physique divin » de Télémaque – et il reste doublement sur sa faim. L'inceste homosexuel apparaît comme une forme d'expression de la beauté convulsive :

*[...] hasára fordul [...]
homokot harap, két erős karjával fejét is betakarja.
Némán ráng a test. (SS, p. 85)*

²⁴ Les deux enfants avec Calypso sont Nausinoos et Nausithoos ; Hyacinthe est le fils de Piéros, ayant pour mère la muse Clio (voir la *Théogonie* d'Hésiode).

[...] il se tourne sur le ventre, [...]
il mord le sable, de ses deux bras vigoureux, il se couvre le visage.
Le corps se convulse en silence. (ChS, p. 91)

La détresse de Hyacinthe évoque, par inversion, celle d'Apollon ressentie à sa mort²⁵.

Recherche

Le principal objectif des satyres dans le drame éponyme consiste à retrouver leur patron, Dionysos, dont ils ont été, pour diverses raisons, séparés. Une série d'aventures cocasses émaille leur quête au cours de laquelle le vin et le harcèlement des jeunes femmes sont omniprésents car les satyres sont lâches, violents, concupiscent, ivrognes, vantards, insouciant et voleurs. Leur ressemblance avec les fils d'Ulysse n'est pas fortuite mais, chez Nádas, la recherche du dieu de la vigne est remplacée par l'histoire bien plus sanglante d'une quête du père :

Egyszer majd megkerül, halott nem lehet. Talán a mai napig van
még valahol egy feledésbe merült hadifogolytábor, el kell
mennem, hogy megtaláljam. [...]
[...]
jaj, nagyon hiányzol háborús édesapánk,
kiestél a történetünkből, helyeden fekete lyuk tátong,
bűzlik, gennyed, [...]. (SS, p. 20)

Peut-être croupit-il aujourd'hui encore
Dieu sait où, dans un camp de prisonniers tombé dans l'oubli, faut que je parte
à sa recherche. [...]
[...]
ô comme tu nous manques, notre père guerrier,
toi qui as disparu de nos vies,
à ta place, seule em peste et suppure
la béance d'un trou noir, [...]. (ChS, p. 21)

Ce passage traduit l'aveuglement de Polyphème dans une image quasi freudienne. Symbole de la destruction, Ulysse brille par son absence, et l'héritage du roman *Paix à Ithaque !* de Sándor Márai émerge avec netteté : le roi d'Ithaque n'apparaît que par le biais des évocations familiales. Une autre image, non moins psychanalytique, condense le périples odysseén selon une poétique de la dissémination :

A koldus én beszél így, a vándor én beszél így.
Elmegy és visszatér, elmegy és visszatér,
az óceán ritmusára állították be
a pulzusát. (SS, p. 24)

Ainsi parle le moi mendiant, ainsi parle le moi errant
S'en va puis revient, s'en va puis revient,

²⁵ Selon Apollodore et Ovide, Hyacinthe meurt terrassé par le disque d'Apollon, son amant.

le cœur battant
au rythme de l'océan. (ChS, p. 25)

CONCLUSION

Au-delà de l'aspect familial, la quête parentale revêt chez Nádas des dimensions métaphoriques : c'est la civilisation européenne – dont Ulysse serait un des fondateurs –, submergée par un déluge de violence et symbolisée par une cathédrale gothique brûlée, que la mémoire essaie ici de récupérer. Dès lors, sérénité satyrique et sagesse sirénienne deviennent hors de portée : l'histoire de l'humanité se résume à un perpétuel sac de Troie où les êtres vivants se massacrent allègrement, en quête d'assouvir leur bestialité. Ulysse, méconnaissable, est tué par sa propre progéniture qui, à son tour, échappe de peu au carnage universel²⁶. L'astuce d'Ulysse pour déjouer le cyclope tourne finalement à la hantise : dans ce monde chaotique, l'effacement de la personnalité est à l'ordre du jour et les retrouvailles sont toujours manquées. *Personne n'y peut rien.*

Références

- BABITS Mihály (1920), « Odysseus és a szirének », dans *Karácsonyi Madonna*, Budapest, Táltos.
- BETTINI Maurizio & SPINA Luigi (2010), *Le Mythe des Sirènes* (2007), traduit par Jean Bouffartigue, Paris, Belin, coll. « Mythes ».
- CLAUDEL Paul (2011), *Protée*, dans *Théâtre, Tome 1*, Didier Alexandre & Michel Autrand (éds.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- DAMISCH Hubert (1992), *Le Jugement de Pâris. Iconologie analytique 1*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches ».
- EURIPIDE (1842), *Hélène*, dans *Tragédies d'Euripide. Tome 2* & *Le Cyclope*, dans *Tragédies d'Euripide. Tome 1*, traduit du grec ancien par Nicolas Louis Artaud, Paris, Lefèvre & Garnier frères.
- KÁNYÁDI András (dir.) (2010), *Figures mythiques en Europe centrale. Aspects d'un panthéon variable*, Paris, Institut d'études slaves.
- KRAUS Karl (2015), *Les Derniers Jours de l'humanité (Die letzten Tage der Menschheit, 1915-1922)*, traduit de l'allemand (Autriche) par Jean-Louis Besson et Henri Christophe, Marseille, Éditions Agone.
- MÁRAI Sándor (1995), *Paix à Ithaque ! (Béke Ithakában, 1952)*, traduit du hongrois par Ève Barre, Paris, Éditions In Fine.
- NÁDAS Péter (1979), *Leírás*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó.
- PETRI György (1981), « Utóhangok », *Örökhétő*, Budapest, AB Független Kiadó.
- PLATON (1998), *Cratyle*, traduit par Catherine Dalimier, Paris, GF-Flammarion.
- SARTORIUS Joachim (2011), *Egykor voltak*, traduit de l'allemand par Péter Nádas, Pécs, Jelenkor Kiadó.
- VOELKE Pierre (2001), *Un théâtre de la marge : aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l'Athènes classique*, Bari, Levante.

²⁶ La dernière scène, intitulée « En haute mer » (*Nyílt tengeren*), semble être une allusion aux *Pêcheurs au filet* d'Eschyle, drame satyrique resté à l'état de fragment. En même temps, elle offre une nouvelle interprétation de la prémonition de Tirésias concernant la fin d'Ulysse.

Références musicales et picturales

LIGETI György (1961), *Atmosphères*.

PENDERECKI Krzysztof (1961), *Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima*.

RAVEL Maurice (1919), *Alborada del gracioso*.

VARÈSE Edgard (1931), *Ionisation*.

MANET Édouard (1863), *Le Déjeuner sur l'herbe*, huile sur toile, Paris, Musée d'Orsay.

POUSSIN Nicolas (1624-1625), *Bacchanale*, huile sur toile, Madrid, Museo Nacional del Prado.

TITIEN (1509), *Le Concert champêtre*, huile sur toile, Paris, Musée du Louvres.