



HAL
open science

Euripide et l'imagination aérienne. Avant-propos

Joël Thomas

► **To cite this version:**

Joël Thomas. Euripide et l'imagination aérienne. Avant-propos. Thyrses - La collection du CTETL - Université Nice-Sophia Antipolis, 2015, 6, pp.7-16. hal-04654328

HAL Id: hal-04654328

<https://hal.science/hal-04654328>

Submitted on 19 Jul 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Euripide et l'imagination aérienne. Avant-propos

Joël THOMAS

Pr. émérite à l'université de Perpignan-*Via Domitia*

Pour une étude de l'imaginaire aérien chez Euripide, sous quelle meilleure égide se placer que celles, conjointes, de Gaston Bachelard et de Gilbert Durand ? Dans sa *Psychanalyse du Feu*¹, G. Bachelard écrit : « La rêverie a quatre domaines, quatre pointes par lesquelles elle s'élance dans l'espace infini. Pour forcer le secret d'un vrai poète [...], un mot suffit : "Dis-moi quel est ton fantôme ? Est-ce le gnome, la salamandre, l'ondine ou la sylphide ?" ». Toute son analyse de la rêverie élémentaire est là ; les éléments sont symbolisés par des métaphores, d'origine nettement alchimique, empruntées à Paracelse : le gnome est identifié à la terre, la salamandre au feu, l'ondine à l'eau, et la sylphide à l'air. Mais, si la phrase ne manque pas d'allure, on ne saurait en rester là, scientifiquement parlant ; une herméneutique classifiant ainsi la symbolique élémentaire serait beaucoup trop systématique. Heureusement, nous disposons d'une autre métaphore, particulièrement heuristique, pour comprendre les analyses de Bachelard : c'est celle de *l'arbre aux images*². Les images se regroupent en quelques archétypes très stables (en particulier, à l'intérieur de la symbolique élémentaire, une partition dynamique Yin-Yang, associant les couples terre-eau, et air-feu). Ils constitueraient le tronc et les racines de l'arbre. Mais l'arbre se prolonge dans son feuillage chatoyant, multiple, qui fait tout autant partie de lui, et qui est aussi indispensable à sa vie que le tronc et les racines. C'est dire qu'aucune société, aucun individu ne saisissent les archétypes imaginaires dans une forme invariante d'absolu, mais à travers le prisme des cultures, et les particularismes de l'imaginaire individuel de chacun. Il n'y a pas *un* imaginaire aérien, mais un patchwork fait des représentations multiples des rêveurs d'ascension, un tissage complexe qui contient à la fois l'un et le multiple. *Unitas multiplex*. Cela, les poètes l'ont toujours su. Virgile, en *Géorg.* II 291-2, préfigurant Baudelaire, nous parle du chêne

¹ Paris, Gallimard « Idées », 1969, p. 148.

² Cf. J.-J. Wunenburger, « L'Arbre aux images. Introduction à une topique de l'imaginaire », *Hekateia I*, Perpignan, Presses Universitaires, 2002, p. 13-26, et *Philosophie des images*, Paris, P.U.F., 1997.

« dont la racine pénètre jusqu'au Tartare aussi bas que son faite monte haut vers les brises éthérées » : comme symbole de l'homme, il touche à l'enfer par ses racines et au ciel par ses branches.

G. Durand approfondit cette analyse en soulignant que chaque époque passe par des cycles successifs, et même qu'à un moment donné, on trouve simultanément, dans une culture, des mythes en train de mourir, des mythes dominants et des mythes en train de naître³. Dans ce contexte, chaque société passe par une période « jeune », génératrice de mythes héroïques⁴, puis elle vieillit, et s'oriente vers un imaginaire plus « romanesque ». Avec le temps, nous voyons se gauchir ce monde épique, caractéristique d'une société encore jeune. Ce que l'imaginaire va perdre en force, il va le gagner en subtilité et en complexité. Camus écrivait dans *Noces* : « Le contraire d'un peuple civilisé, c'est un peuple créateur. » En termes de genre littéraire, le moment est venu pour l'émergence du roman, et nous assistons à la naissance de nouveaux genres, liés à un imaginaire de type « nocturne », pour reprendre la terminologie de G. Durand : après le temps sacré des dieux, de l'affirmation d'un absolu de l'être, et de la commémoration des récit fondateurs, voici le temps profane des hommes, et avec lui la montée en puissance du clair-obscur, du relatif, et d'une psyché individuelle, avec toute sa dimension pulsionnelle et passionnelle⁵. À l'imaginaire aérien caractéristique du monde héroïque (épique et tragique) succède un imaginaire labyrinthique, souterrain, complexe. Bien sûr, ces deux mondes ne se situent pas dans une stricte diachronie (ce serait trop simpliste), mais à travers des tropismes : le romanesque pointe dans le tragique, avec Apollonios de Rhodes ; et le tragique subsiste dans le romanesque, chez Pétrone. Ce sont les proportions qui s'inversent. De même – et ce sera un des acquis des analyses de ce recueil –, l'imaginaire aérien a sa place dans cette nouvelle dimension « romanesque », mais davantage comme une aspiration, un désir, un élan assez vague, que comme un donné métaphysique irréfutable. La place me manque ici pour être plus explicite, et je me permets de renvoyer le

³ *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 85. Pour approfondir cette notion de « bassin sémantique », cf. F. Monneyron et J. Thomas, *Mythes et littérature*, Paris, P.U.F. « Que sais-je ? », 2002 (3^{ème} éd. 2019), p. 78-81.

⁴ G. Lukacs l'a parfaitement exprimé à propos de l'épopée classique, et cela reste vrai pour les premières formes de la tragédie, puisque le héros tragique se fracasse sur l'obstacle que le héros épique réussit à surpasser : « Bienheureux les temps qui peuvent lire dans le ciel étoilé la carte des voies qui leur sont ouvertes et qu'ils ont à suivre. [...] Pour eux le monde est vaste et cependant ils s'y trouvent à l'aise, car le feu qui brûle dans leur âme est de même nature que les étoiles. [...] Pendant que l'âme part en quête d'aventures et les vit, elle ne se met jamais en jeu ; elle ne sait pas encore qu'elle peut se perdre, et ne songe jamais qu'il lui faut se chercher. Tel est l'âge de l'épopée. » (*La Théorie du Roman*, trad. franç. J. Clairevoye, Paris, Gonthier, 1963, p. 19-20). On peut discuter « et ne songe jamais qu'il lui faut se chercher » : l'épopée et la tragédie font la part belle aux processus initiatiques.

⁵ Il va de soi que tout ceci n'est pas mécanique, se situe dans une complexité, et que le sacré prend de nouvelles formes à l'intérieur même de ces mutations.

lecteur aux ouvrages où j'ai développé ce sujet⁶, en proposant simplement un tableau de synthèse :

⁶ Cf. J. Thomas, *L'imaginaire de l'Homme romain. Dualité et complexité*, Bruxelles, Latomus, 2006, et J. Thomas (dir.), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998.

RÉGIMES :	DIURNE	NOCTURNE	
	schizoïde	synthétique	mystique
Mots -clefs :	distinguer/séparer Dominante posturale	réconcilier les opposés Dominante copulative	confondre, fusion Dominante digestive
Figure parentale	PÈRE ascèse	FILS/FILLE métamorphose	MÈRE repli utérin
Genres littéraires associés	Epopée Tragédie (Eschyle)	Epopée initiatique	Roman
Figure archétypale	LE HÉROS	L'INITIÉ (voyageur, passeur)	L'AMANT
Symboles connexes:	Ascension/chute (haut/bas) aurore/crépuscule Raison, ascèse	Progression Voyage	Immersion/noyade (labyrinthe) Nuit Intuition, folie
Figures élémentaires	Air, Feu	Tissage	Eau, Terre

Nous tenons sans doute là une des clefs permettant de saisir tout l'intérêt du théâtre d'Euripide. La tragédie grecque apparaît comme un marqueur très intéressant des évolutions de la pensée grecque. Elle se situe dans la longue durée : elle existait avant Euripide, et elle continue d'exister après lui ; mais, sous le nom de « tragédie », les contenus changent. Dans le *Zeitgeist* où s'inscrit l'histoire de la tragédie grecque, Euripide représente un passage, une charnière et une évolution. Il est bien, comme le disait E. Fraenkel à propos d'Ovide, « un poète entre deux mondes »⁷. Tous les critiques l'ont senti. Déjà, dans *La Naissance de la Tragédie*⁸, Nietzsche dénonçait en Euripide l'artisan du déclin de la tragédie, le créateur d'œuvres sentimentales, conduisant tout droit à la comédie nouvelle de Ménandre. Selon

⁷ H. Fraenkel, *Ovid. A Poet between two Worlds*, Berkeley-Los Angeles, Univ. of California Press, 1945.

⁸ F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* (trad. fr.), Paris, Le Livre de Poche, 2008, chap. XI et XII

Nietzsche, avec Euripide, la part du sacré disparaît, seule subsiste la réalité médiocre de la vie, et le sacré passe de la sphère publique à la sphère privée. Une fois encore, Nietzsche philosophe « au marteau », et ne fait pas dans la nuance, même si, on le verra, son intuition n'est sans doute pas entièrement fautive. Mais ce n'est pas sans raison que von Willamovitz⁹ s'indigne devant l'excès même de ce point de vue, en rappelant que, chez Euripide, le sacré n'est pas *absent*, mais qu'il est *lointain* ; et le tragique provient justement de l'éloignement des dieux par rapport au monde humain (voici qui nous ramène à l'imagination aérienne). D'autre part, l'art d'Euripide ne consacre nullement, comme le disait Nietzsche, le triomphe d'une forme de rationalisme ; il exprime au contraire le caractère insondable et imprévisible de l'âme humaine.

Quoique radicalement opposées, les deux analyses, celle de Nietzsche et celle de von Willamovitz, se retrouvent sur un même constat : tout se passe comme si le monde de la tragédie classique, et aussi celui de l'épopée, s'éloignaient, pour laisser la place à un autre imaginaire, de type nocturne et non plus diurne. Donc, je dirais volontiers qu'avec Euripide, c'est le « côté du roman » qui entre dans le monde de la tragédie. D'où la fameuse psychologisation, remarquée à juste titre par tous les critiques : l'horreur, le drame, la barbarie, ne sont plus hors de nous, comme des coups qui nous écrasent ; ils sont en nous, et nous dévorent de l'intérieur. Mais à mesure que l'homme se découvre ainsi dans l'abîme de ses passions et de ses pulsions, il prend aussi conscience de sa grandeur, et il devient le lieu de cet opéra fabuleux, où il est acteur, actif : une personne qui se bat contre les forces régressives, avec une chance de s'en sortir. Bel enjeu. On pourra observer le même passage quelques siècles plus tard, à Rome, lorsque l'histoire de Didon vient introduire une dimension romanesque dans le canevas épique de l'*Énéide* : le « côté de Didon » constitue, dans sa dimension passionnelle et amoureuse, le portant romanesque, par rapport au « côté d'Énée », à la tension et à l'ascèse héroïque de l'*Énéide*. Et la dimension flamboyante de la personnalité de Didon, la femme interdite mais ô combien attirante, fait juger bien timide en comparaison la sage petite Lavinia, et l'incandescence de sa passion n'est pas sans évoquer les grandes héroïnes tragiques : Phèdre, Médée.

Dans ce contexte, et ces prolégomènes étant faits, l'étude de l'imagination aérienne nous éclaire efficacement sur la problématique des tragédies d'Euripide. J. Assaël l'a bien

⁹ Cf. U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Qu'est-ce qu'une tragédie attique ? Introduction à la tragédie grecque*, trad. fr. par A. Hasnaoui, Paris, Les Belles Lettres, 2001.

repéré, en nous proposant cette étude collective sur *Euripide et l'imagination aérienne*. L'imaginaire aérien, polarisé entre le désir rêvé de l'élévation et la hantise fantasmée de la chute, est particulièrement attesté dans l'univers de la tragédie, car il correspond à la problématique du héros, partagé entre des rêves d'absolu et donc d'élévation, et des fantasmes, ou des figures bien réelles de chute, liées à une défaite morale et psychologique. Le héros tragique est pris – et même écartelé - entre cette double postulation simultanée vers le haut et vers le bas, à laquelle se ramène toute la problématique tragique. Dans ce contexte, d'ailleurs, les images de chute seront plus fréquentes que les images d'ascension, tant il est vrai que, comme le dit Claudel, « les ailes nous manquent, mais nous avons toujours assez de force pour tomber »¹⁰. Rien d'étonnant pour Bachelard : « Nous croyons que l'axe réel de l'imagination verticale est situé vers le haut. En effet, nous *imaginons* l'élan vers le haut, et nous *connaissons* la chute vers le bas. Or, on n'imagine pas bien ce qu'on connaît »¹¹. Donc, le monde de la tragédie classique a recours de façon privilégiée aux images aériennes, dans leur double connotation d'ascension et de chute, étant entendu qu'une ascension trop rapide se paie d'une chute précipitée, scellant l'affinité de l'extrême bassesse et de l'extrême élévation.

Les tragédies d'Euripide participent encore largement de cet imaginaire ascensionnel, et en ceci, elles signent leur appartenance à une topique tragique, par exemple avec l'image de l'ascension du fantôme d'Hélène, dans la tragédie éponyme, ou avec son contrepoint, l'image de la chute du petit cadavre d'Astyanax jeté du haut des tours, dans les *Troyennes*. Mais c'est là qu'Euripide marque sa différence. Et sur ce plan, l'étude de la symbolique élémentaire est un marqueur éclairant sur cette différence si souvent relevée (et si difficilement analysée) entre l'aérien et le chthonien chez Euripide. Car, à côté de cet imaginaire aérien caractéristique du monde « héroïque » de la tragédie, avec ses trajectoires verticalisées, mais aussi avec ses symboles connexes (la montagne, l'aile, l'oiseau, la flèche, la lumière) que l'on repère souvent chez Eschyle et Sophocle, on voit apparaître d'autres images, qui relèveraient, elles, d'un imaginaire « romanesque » tel que nous l'avons défini *supra* : figures chthoniennes et maternelles d'avalage, d'absorption, de noyade, de labyrinthe, d'obscurité, d'intimité. Dans l'imagination aérienne, l'importance de l'éther, comme cinquième élément, est intéressante. Certes, son évocation n'a rien d'original pour les contemporains d'Euripide qui avaient lu les Présocratiques. Mais il est intéressant de voir que cette théorie de l'Éther est, avant tout, *fusionnelle*, puisque ce « cinquième élément » englobe les quatre autres, qui émanent de lui. C.- G. Jung nous apprend qu'il existe dans l'inconscient un archétype de la totalité, et que

¹⁰ *Positions et propositions*, II, p. 237.

¹¹ G. Bachelard, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du Mouvement*, Paris, Corti, 1943, p. 108.

l'inconscient veut à la fois deux choses contradictoires : séparer et unifier. N'est-ce pas ce qu'intuitivement, Euripide a souhaité ? J. Assaël nous livre à ce sujet un intéressant développement sur « l'Éther initiatique dans l'*Andromède* d'Euripide », d'où il ressort clairement que les schémas initiatiques et les formes d'une pensée mystique hérités du pythagorisme et de l'orphisme par l'intermédiaire de Platon sont encore bien présents dans l'œuvre d'Euripide.

En même temps, et justement parce que le *Zeitgeist* de l'Athènes d'Euripide est très changeant, rapidement mutable, « entre deux mondes », son imaginaire évolue d'une certitude de l'absolu vers un rêve de l'absolu. L'Autre monde est toujours là, mais il ne s'inscrit plus dans un système du monde codifié par une métaphysique rigoureuse, comme ce sera à nouveau le cas chez Platon¹². Il passe davantage par le climat affectif de chacun, par ses angoisses et ses aspirations. C'est ce que nous montre l'étude de J. Amiech, « Deux chants aériens chez Euripide, l'un plus nostalgique (*IT*, v. 1089-1151), l'autre plus allègre (*Hél.* v. 1451-1511) ».

La rêverie est alors d'autant plus précieuse qu'elle est une échappée rare hors du tragique, mais encore en prise avec le tragique. C'est le propos de l'article de J. Peigney, « Mouvements du ciel et tournolements des sorts chez Euripide », qui revient sur cette figure d'un Euripide « entre deux mondes » : ses tragédies sont une « superposition du neuf et de l'ancien ». Ainsi, pour J. Peigney, chez notre dramaturge, « le tragique renouvelle l'expression de la variabilité, en usant de la représentation des tournolements du monde, tout en corrigeant le pessimisme ancien et en réinvestissant les formules dont il use lui-même ailleurs. ». Renouvellement, c'est bien le mot : le même symbole (ici, le tourbillon) peut s'inscrire dans une « réécriture » de son imaginaire, et prendre des significations très différentes, voire opposées, selon la période où il est employé.

On peut en tirer trois conséquences :

- ceci explique que, chez Euripide, les échappées vers le ciel soient relativement rares, et soient prises dans une polarisation entre la terre pesante et le ciel éthéré. Engluées dans une lente patience vers l'azur, elles n'en sont que plus précieuses quand elles se produisent ;
- on ne peut pas parler du ciel sans parler de la terre, car les deux éléments sont inextricablement liés (et c'est bien d'ailleurs le drame de la condition humaine). C'est ce

¹² Dans le cadre des *corsi et ricorsi* chers à J.-B. Vico, et des cycles successifs par lesquels passe la société grecque, Platon, renouant, par delà les sophistes, avec la grande métaphysique pythagoricienne, apparaît bien comme un « réactionnaire ».

qu'ont montré respectivement P. Voelke, « Médée dans l'éther aérien », et J. T. Nápoli, « Écfrasis y persuasion : una visión aérea en la párodo de *Ifigenia en Áulide* de Eurípides ». En étudiant essentiellement la répartition de l'espace scénique, ils mettent tous les deux en évidence un clivage entre le terrestre et le céleste, l'humain et le divin, le pur et l'impur, et ils soulignent ainsi toute la difficulté de l'accession au domaine aérien, dans le théâtre d'Euripide. Dans la même logique, G. Jay-Robert étudie pour sa part (« L'imagination aérienne d'Euripide vue par Aristophane ») une forme de situation exemplaire, à travers le regard qu'Aristophane porte sur Euripide : le réalisme de la comédie observe, depuis la terre (on serait tenté de dire dans un point de vue terre à terre) ce qu'il considère comme les élucubrations d'Euripide, qui a la tête dans les nuées. Dans cette polarisation, toutes les caractéristiques de l'élément aérien sont inversées : le léger devient l'inconsistant, l'aérien devient le chimérique ;

- dans ce contexte, l'élément aérien, comme la condition humaine, est *entre* la terre et le ciel. Il en ressort que la divinité, dans la perception que nous en avons, est forcément ambiguë, comme les fêtes de Dionysos, qui basculent soudain dans la violence, et où la tragédie rôde autour de l'insouciance. La pureté et l'impureté sont en nous, comme jour et nuit, terre et ciel. C'est ce que nous donne à voir l'article de M. S. Delbueno, « Imágenes de una antinomia : la dimensión aérea de la impureza de *Medea* de Eurípides en la resignificación de Laurent Gaudé. », qui établit aussi, dans une perspective comparatiste, des passerelles avec notre imaginaire contemporain. De même, S. R. Reyes et M. A. Ristorto, « Imágenes aéreas en *Bacantes* de Eurípides », soulignent que, dans la montagne, la musique de fête peut, en un instant, se transformer en chant de guerre et de violence. Cette dualité est une preuve de l'ambiguïté du dieu, qui peut être terrible ou extrêmement doux pour les mortels.

Nous tenons sans doute là le nœud central de notre problématique : les tragédies d'Euripide sont œuvres complexes, dans la mesure où elles participent *à la fois* d'un imaginaire « héroïque » propre à la tragédie, mais aussi d'un imaginaire « romanesque » qui caractérise des œuvres relevant d'une autre vision du monde. Dans l'œuvre d'Euripide, nous voyons à la fois un monde qui meurt, et un autre qui naît. Nous qualifierions volontiers cet imaginaire du terme de « systémique », car il est fondé sur l'interaction, l'évolution et la complexité. Dans le monde du Vème s. av. J.- C., Euripide porte une parole émergente : celle du discours complexe à venir, celle aussi de l'affirmation de l'ego, celle qui dit les souffrances de la psyché et affirme le caractère insondable et imprévisible de l'âme humaine.

Insondable : voici qui nous ramène aux images de la chute, mais aussi à une symbolique tellurique, « maternelle », caractéristique de ce monde de la Mère qui avale plus qu'il ne brise, et où l'on se noie plutôt qu'on ne se précipite. Dans le monde d'Euripide, on est tout aussi bien écrasé par des forces aveugles qu'englouti dans un labyrinthe, ou avalé par le maelstrom des passions. Nous voyons bien apparaître chez lui les prémices de ce monde chthonien et tentaculaire, d'où émergeront l'imaginaire élégiaque, puis l'imaginaire romanesque, comme revendication d'une aventure singulière, d'une histoire et d'une mémoire personnelle, d'un secret de l'intimité. Les forces de l'*anankê* et du *fatum* s'éloignent au profit de la petite musique de la psyché individuelle.

Car rien n'est simple chez Euripide : le schéma initiatique et sa polarisation ascensionnelle entre le haut et le bas, caractéristiques du monde épique, et du monde de la tragédie jusqu'à Euripide, sont bien présents aussi, comme des vestiges d'un monde ancien qui s'éloigne lentement – ou comme des preuves de la vitalité de ces schémas initiatiques, du temps d'Euripide, ainsi que l'établit J. Assaël. C'est bien aussi la preuve qu'Euripide est « un poète entre deux mondes », un observateur (et un acteur) des mutations de son temps, qu'il nous donne à voir dans sa création artistique. Donc, les tragédies d'Euripide sont marquées par les figures du passage, de l'ambiguïté et de la complexité. Ce sont elles qui nous rendent ses héros si proches, frères humains malgré nos différences et notre éloignement ; et l'imaginaire aérien est un marqueur privilégié de cette ambiguïté fondatrice.

On remarquera enfin que dans ce regard sur la mythologie – grand, sinon unique sujet d'observation et d'inspiration pour les tragédies d'Euripide –, ce n'est bien sûr pas seulement le monde mythique qui nous est donné à voir, c'est aussi le *Zeitgeist* de l'Athènes d'Euripide, avec ses problèmes et sa vie propre. Le monde mythique n'est que le support d'un imaginaire personnel, et d'un imaginaire de la période. Comme le souligne justement J. Assaël dans son *Euripide, philosophe et poète tragique*¹³, il faut donc d'abord faire œuvre d'historien et de philologue, pour bien connaître les normes et les codes du temps d'Euripide. C'est seulement ensuite que l'on pourra poser les premières bases d'une approche plus globale, qui intègre à la fois une acribie dans le domaine de l'histoire et de la philologie, et le recours à une anthropologie élargie s'appuyant sur ces disciplines (d'ailleurs, en allemand, on distingue les notions de *Kunstwissenschaft*, « science de l'art » et *Kunstgeschichte*, « histoire de l'art », comme deux regards complémentaires et non exclusifs). Car l'anthropologie repère les

¹³ J. Assaël, *Euripide, philosophe et poète tragique*, Namur-Louvain, Peeters, Coll. d'Etudes Classiques, n° 16, 2001.

synchronies, les constantes de sens, alors que l'histoire démarque les variantes différentielles qui construisent la diachronie. Donc, l'histoire ne prend sens que par et dans la redondance mythique. Synchronie et diachronie ne se conçoivent pas l'une sans l'autre. Les deux sont nécessaires pour parvenir à cerner la totalité complexe de ces représentations de l'imaginaire aérien, à la fois dans une archétypologie plus générale et dans leur spécificité à l'intérieur de la littérature grecque. C'est ce que donnent à voir, dans la diversité de leurs éclairages, les articles de ce recueil.