

Catarina Sant'Anna

**L'Imaginaire du Mal au théâtre :
L'enfer sur Terre dans *Le Radeau
des Morts*, de Harald Mueller**

THE IMAGINARY OF EVIL IN THEATER:
EARTHLY HELL IN *RAFT OF THE DEAD*, BY
HARALD MUELLER

ABSTRACT

Theater is a place of projection and creation of images, of “collective shadows” (J. Duvignaud), where dreams and nightmares take shape. In *Raft of the Dead*, the shock before the existing reality at the end of 20th Century (nuclear accident) awakes historical ghosts and apocalyptic fears of the future, in a drama which connects the grotesque and the sublime. This analysis proposes to identify, in this anti-utopia, a site of hell built with elements from science fiction and echoes of biblical myths, ancient Greek myths and the mythology present in the opera of Wagner.

KEYWORDS

Harald Mueller; Theater; Science-fiction; Imaginary; Apocalypse; Myth; Wagner; Orpheus.

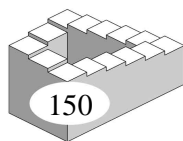
CATARINA SANT'ANNA

Université Fédérale de Bahia, Brésil
catarina.santanna@uol.com.br

Une brume me trompe-t-elle?
Suis-je jouet d'un rêve ?
(Richard Wagner, *Das Rheingold*/
L'Or du Rhin, scène 2)

La nostalgie de la barbarie est toujours
le dernier mot de toute civilisation.
(Cioran; cité comme épigraphe de
Totenfloss/ Le Radeau des morts,
de H. Mueller).

Il s'agit de se poser encore une fois, dans le théâtre, la question sur le fait de la grandesse et la décadence des civilisations: « qu'est-ce que l'homme ? » Et alors, le manque de repères dans une situation de crise peut expliquer l'état d'une « zone de haute tension imaginaire » – pour employer ces mots de G. Durand¹. Toujours concernant le théâtre, Jean Duvignaud met l'accent sur l'actualité sociale, parfois « anomique », et évoque les « ombres collectives » en jeu dans le théâtre, qui dérivent plutôt du « lien concret entre la vie sociale et la création », et seraient des espèces de symptômes. Il met également en avant les rôles théâtraux qui ont une incidence dans la vie sociale, tout en soulignant le fait que la dramaturgie dans son ensemble constitue « une anticipation de la vie sur la vie »²: « Quelle que soit l'importance que l'on accorde à une tradition



théâtrale (qui n'existe que pour l'historien), on peut constater que la pratique du théâtre avec ses genres variés change selon que la mise en scène de la personne humaine proposée et les émotions qu'elle entraîne, se modifient, selon que l'expérience esthétique se situe dans le monde féodal, la société monarchique ou les sociétés contemporaines. Le rôle et la fonction du théâtre eux-mêmes paraissent profondément transformés par ces changements [...] »³.

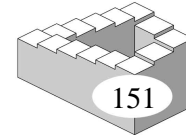
Gilbert Durand, par contre, de son côté, évoque l'importance de l'inactuel et de la pérennité, en critiquant Foucault et sa croyance « à l'invention récente de l'homme »; car selon Durand, l'homme est « toujours le même » parce que précisément « ses dieux sont toujours les mêmes »⁴: « les mêmes désirs, les mêmes structures affectives, les mêmes images se répercutent dans l'espace comme dans le temps dans bout à l'autre de l'humanité, [...] la pérennité de l'espèce »⁵. Mais « pérennité » ne signifie pas inertie, immobilité, car la vie de l'imaginaire est douée d'une énergie dynamique; les visions du monde se transforment et les mythes chers qui confortaient les sensibilités d'une époque subissent à la longue un processus de dégât, de saturation, d'épuisement et se voient du coup incapables d'inspirer les sociétés concernées – comme semble être le cas du mythe de Prométhée, qui fait figure de fond pour la Terre dévastée par le feu atomique dans le texte dramatique *Le Radeau des Morts* (1986), écrit par Harald Mueller.

Mais le « droit de rêver » (G. Bachelard), le pouvoir de symboliser est la « faculté essentielle du *sapiens sapiens* », comme le veut G. Durand⁶, et ne s'épuise pas avec l'usure d'un mythe, car d'autres mythes « endormis » peuvent émerger, parfois même associés au mythe expirant – comme il semble être en œuvre dans *Le Radeau des Morts*, où coexistent le déchu

Prométhée au crépuscule d'un long règne, un Hermès déjà ridiculisé dans les annonces du XXI^e siècle et les ébauches d'un sombre Orphée qui semble venir nous conforter, une fois installé l'imaginaire des catastrophes chaque fois plus plausibles.

Dans l'observatoire du théâtre – *theatron*, lieu d'où l'on voit – les images retentissent à double voix et se retro-alimentent dans l'intensité des rapports et échanges salle-scène à chaque rituel/représentation. Cet observatoire est aussi, de ce fait, un laboratoire/fabrique d'images toujours en ébullition, dans un chaudron où convergent et fermentent des éléments disparates et épars dans le temps et dans l'espace, par œuvre des sensibilités en jeu dans le « phénomène théâtral » – ce terme technique qui recouvre l'ensemble constitué non seulement par le texte et sa mise-en-scène, mais aussi par le public, la critique, le bâtiment et la ville, les cultures impliquées et les temps télescopés dans l'instant de l'actualisation sur scène. Ainsi nous aurons dans *Le Radeau des Morts*, ce drame intrigant, voire déconcertant dans sa forme hétéroclite, un riche mélange d'éléments de science-fiction, de légendes et mythes anciens, de souvenirs historiques traumatisants, de peurs immémoriales, d'angoisses à l'égard de l'avenir, de croyances païennes, chrétiennes, sur une base profondément nihiliste.

Qu'est-ce que *Le Radeau des Morts* propose comme récit? En 2050, suite aux dévastations catastrophiques en raison d'explosions atomiques, quatre individus rescapés, mais aussi rejetés et exclus comme impurs des « zones habitables » fortement protégées, font la descente du Rhin à pied, en quête d'une ville encore pure et abordable – l'édénique Xanten, au début en marchant sur ses berges et puis, sur un radeau. Comme il s'agit de la région allemande de la Rhénanie, dont les beautés et les légendes avaient déjà été chantées par l'œuvre de Richard Wagner, et de la ville de Xanten –

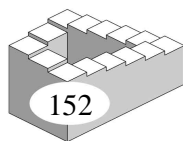


où était né le héros légendaire Siegfried, de l'opéra homonyme wagnérien –, notre lecture s'est vue enrichie à l'aide de tous ces échos confondus. C'est avec ces consignes que l'on a pu saisir dans la pièce de Harald Mueller deux puissants ensembles d'images qui s'interpénètrent dans l'imagination de la Chute: d'un côté, l'univers plutôt déconcertant de la rationalité scientifique et, de l'autre côté, l'univers poétique-mythique aux accents wagnériens y tournés en dérision. À ceux-ci s'ajoutent aussi des ombres orphiques.

De ce fait, c'est le Rhin, et la région qui l'entoure en territoire allemand, qui concentre le paradoxe d'être à la fois paradis et enfer. Les sentiments d'étonnement paralysant, suivis de désarroi et puis de la conscience de l'anéantissement, d'irréparable néant construisent une approche théâtrale du Mal en tant que phénomène trouble, de nature sombre et insondable, et qui se profiterait de l'insouciance humaine pour l'encercler avec ses filets piégeurs. Le thème ancien du voyage infernal se revêt alors d'une double nature, aussi bien physique et enracinée dans un espace et un temps historique bien repérables et plausibles (cet accident à l'époque récente de Tchernobyl, en Ukraine, mais qui éveillerait dans la région rhénane les fantômes des destructions vécues à la fin de la deuxième grande guerre (1945); sans parler, malheureusement, des exils en masse, des exodes forcés, des bannisements, des persécutions, thèmes d'actualité accrue dans le monde de l'année 2013), que spirituel. L'âme humaine part dans cette expédition en s'appuyant sur le sentiment de sa propre condition de précarité et d'abandon face à un destin qui lui échappe et qui lui fait même soupçonner que le Mal est peut être indissociable de la nature humaine, comme une sorte de malédiction qu'aucun système de règles, normes, lois, commandements pourrait empêcher de se manifester. La barbarie, de ce fait,

pourrait toujours faire irruption au sein de la plus haute civilisation, comme le propose cette allégorie théâtrale, *Le Radeau des Morts*, assez baroque d'ailleurs à bien des égards et qui n'hésite pas à faire jouer à plein l'humour noir, le tragique et le comique, en faisant appel à des éléments de choc de la culture urbaine contemporaine, et ceci bien rangé dans les mailles d'une culture savante bien illustrée – dont l'opéra wagnérien et ses dieux anciens du Rhin.

La thématique de la catastrophe se trouvait d'ailleurs d'extrême actualité en 1986 (comme elle l'est toujours en 2013), en raison de la fin de siècle et de la fin du millénaire qui s'avoisinaient, et dont les « ombres collectives » ont inspiré le théâtre, comme nous l'avons déjà exposé dans d'autres occasions⁷. Mais il reste à signaler que le sentiment de peur, comme l'ont bien montré les recherches de Jean Delumeau⁸, se trouve omniprésent au cours de l'histoire humaine – peur camouflée ou manifestée: « Il est ainsi dans toute civilisation mal armée techniquement pour riposter aux multiples agressions d'un environnement menaçant ». Mais l'auteur ne se borne pas seulement à l'évidence des cités emmurillées et fortement veillées et dont l'accès était contrôlé par une série de procédés et mots de passe kafkaïens. Delumeau analyse aussi des peurs immémoriales et aussi celles opérant par contagion en situations de crise, ou bien forgées par les pouvoirs institutionnels politiques et/ ou religieux dans le but de maintenir l'ordre public. Pour le cas de la Mer, par exemple, l'auteur affirme que « pour le plus grand nombre, elle est restée longtemps dissuasion et par excellence le lieu de la peur », ce que les proverbes populaires attestent; et, dans un geste plutôt évhémériste, l'auteur remarque que ce genre de peur s'avère le « Réflexe d'une civilisation essentiellement terrienne que confirmait l'expérience de ceux qui, malgré tout,



se risquaient loin des rivages⁹».

Pour finir cette présentation, il faut retourner au concept de *trajet anthropologique* de Gilbert Durand, qui propose une *circularité* entre le sensible et l'intelligible pour éviter une polarité indésirable: « ce terme doit nous interdire de séparer épistémologiquement l'étude de la 'conscience psychique individuelle' de l'étude de la 'conscience collective' et les œuvres de culture »¹⁰, puisque la notion de *trajet* propose de joindre « intimement dans une représentation ou une attitude humaine ce qui vient de l'espèce zoologique (le psychisme, le psychophysique, etc.) et ce qui vient de la société et son histoire, interdit d'attribuer à l'une ou à l'autre extrémité (psychique ou culturelle) du trajet le rôle de facteur déterminant, d'infrastructure »¹¹. D'où résulte que la notion de *cercle anthropologique* tient à éviter le privilège ou la suprématie d'une unique science humaine spécialisée, au niveau de l'explication des phénomènes, et propose une *circularité explicative*, selon laquelle une science humaine « se réfère sans cesse et de façon circulaire aux autres sciences humaines »¹². Le terme d'*homo symbolicus* permet alors de subsumer, selon Durand : « l'animal rationnable, l'homo loquax, l'homo politicus, economicus », pendant que le terme de *symbole* recouvre « à la fois le style 'logique' de l'expression ou de la projection, la 'dérivation' du milieu social ou du moment historique, et enfin [...] la 'compassion' qui relie le sujet qui s'exprime à ce qu'il exprime [...] »¹³. De ce fait, les *images archétypales* qui sont en jeu dans le symbole s'apparentent aux *images imaginales* et renvoient à un monde « qui transcende l'histoire des individus et des sociétés », qui échappe aux « formes vides rationalisables » et propose des *matières énergétiques*, sorte « d'hormones du sens » (Durand cite cette expression de G. Bachelard); ce qui fait entrevoir dans la compréhension

du vécu « une réalité plus profonde que les faits ou les idées que constate l'entendement »¹⁴. C'est la notion de *matières énergétiques* qui permet de comprendre d'ailleurs la polarité d'une forme dynamique, en mouvement, en changement, quand Durand se réfère à l'utilisation électrique de *pôle* et à l'image du *courant* polarisé, de l'onde et du *grain d'énergie*¹⁵.

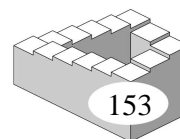
La Science-Fiction et sa pédagogie de la crainte

Erda: Comment tout était, je le sais;
comment tout devient,
comment tout sera, je le vois aussi: [...]
Je t'ai mis en garde, /
tu en sais assez:
réfléchis, en inquiétude et crainte!
(Richard Wagner, *L'Or du Rhin*,
scène 4, p. 217)

Le Voyageur [Wotan]: ... comment
arrêter une roue en mouvement?
(Richard Wagner, *Siegfried*,
scène 1, acte III, p. 229)

Biouty: J'ai déjà usé toute ma peur,
Checker.
(H. Mueller, *Le Radeau de la Mort*,
p. 69)

Il se peut que la première incursion d'inquiétudes au théâtre, concernant le bon emploi des savoirs scientifiques par l'humanité, se trouve dans le *Prométhée Enchaîné*, d'Eschyle, au milieu du V^e siècle avant notre ère. Torturé sur un rocher, pour avoir volé le feu pour le transmettre, avec les savoirs de toutes les sciences, aux mortels, Prométhée entend l'avis consterné du Chœur tragique: « Sans crainte de Zeus et suivant ton propre penchant, tu témoignes trop d'égards aux mortels, Prométhée. Allons, ami, dis-nous quel bienfait t'a valu ton



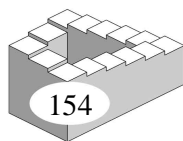
bienfait. Quel secours, quel appui attends-tu des êtres d'un jour? Ne vois-tu la débile impuissance qui enchaîne comme dans un rêve l'aveugle race humaine? Jamais la volonté des mortels n'enfreindra l'ordre établi par Zeus. »¹⁶

Pour placer d'emblée les questions qui font l'objet de la science-fiction dans le contexte des études de l'imaginaire, il faut rappeler que Gilbert Durand (1921-2012) remarque que la devise de François Rabelais (1494-1553) « science sans conscience n'est que ruine de l'âme » fut reprise par Gaston Bachelard (1884-1962), pour « opérer une critique de la conception traditionnelle de science dans l'occident » – et qui est à la base du livre *Le Nouvel Esprit Scientifique* (Paris, Alcan, 1934). Cela est affirmé dans *L'Âme Tigrée* (Paris, Denöel, 1980), qui réunit des études de G. Durand antérieures à 1967, et où se trouve l'article « Science et conscience », ici référé. Bien plus tard, Edgar Morin (1921), dans son ouvrage *Science avec conscience* (Paris, Fayard, 1982), commente le concept de *complexité*, comme suit: La science est également complexe car inséparable de son contexte historique-social [...]. La science n'est pas seulement scientifique. Sa réalité est multidimensionnelle. Les effets de la science ne sont pas simples, ni pour le mieux, ni pour le pire. Ils sont profondément ambivalents¹⁷.

Cela dit, il reste à comprendre les traits essentiels du genre science-fiction¹⁸, où la peur, mélangée d'angoisse mais aussi de curiosité baignée d'incertitude à l'égard de la mort, des catastrophes, des métamorphoses, de l'inespéré, de l'inconnu en général occupe une place privilégiée dans la construction des récits. Ceux-ci font appel à un riche imaginaire du Mal qui souvent dépasse de loin les méfaits des réalités objectives d'ordre scientifique et technologique mises en jeu dans ce genre. Sans oublier cependant, qu'en grande partie, le but du genre est de fasciner, d'émerveiller,

voire de sidérer¹⁹ les récepteurs par le décalage produit entre *l'univers de départ* du lecteur et celui d'autres mondes possibles. Il faut garder en vue la *perspective réaliste*, de vraisemblance, de réalité crédible et cohérente, et ceci à l'aide d'éléments de l'univers familier du lecteur, parsemés dans les textes, car cet ancrage minimum dans le réel permet de construire, par opposition, l'effet souhaitable de dépaysement et d'étrangeté. Mais il faut à la fois, induire des relations d'analogie, métaphoriques, avec l'univers connu – soit-il social, politique, économique, culturel, philosophique, théologique, techno-scientifique, et plus récemment, celui de la génomique, de l'informatique, des biotechnologies, des nanosciences. Pour ce qui nous intéresse de près, la science-fiction non seulement mythifie avec optimisme « la technique et la science en les associant naïvement au mythe social du 'progrès' »²⁰, mais s'adonne également au recyclage de mythes anciens et de ceux de différentes cultures, parfois pour les questionner. Selon l'un des spécialistes du genre ici cité, Roger Bozzatto, les nouvelles technologies actuellement seraient en train « d'inspirer d'autres cauchemars aux auteurs de SF »²¹, comme l'association de l'informatique et de la psyché, les générations mutantes, la difficulté de vivre des Occidentaux, « les révoltes sans objet et sans horizon ». Extrapolation, analogies, anamorphoses, effet papillon, usage de vocabulaire particulièrement technique ne sont que quelques-uns des procédés les plus employés.

La grande référence du *Radeau des Morts* est la catastrophe atomique de la Centrale Nucléaire de Tchernobyl, en Ukraine, qui a fait la une de la presse mondiale en 1986, l'année même d'écriture et création de la pièce de Mueller, et qui effraie toujours en 2013, lors de cet épisode d'affaissement du toit des locaux sous le poids de la neige ce mois de février. La peur-de-la-fin-

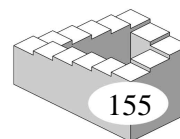


de-monde a atteint son apogée, à partir du 26 avril 1986, quand une explosion cinq cent fois plus importante que celle de la bombe atomique sur Hiroshima et Nakazak, a été suivie de dix jours d'incendie et d'une série de malheurs qui ont touché à différents degrés toute l'Europe et a détruit la ville de Pripjat, en Ukraine, à jamais.

Sur ce grand appel du présent, d'autres fantômes historiques viennent s'inscrire en filigrane dans la poétique des images de la pièce de Mueller, comme les épisodes de destruction massive des villes allemandes aux bords du Rhin en 1945, lors de la fin de la deuxième grande guerre. Cela rappelle la question idéologique nazie d'hygiénisme racial, qui classait les membres de la population en purs et impurs. Et notamment le fameux Mur de Berlin, qui hante encore l'Allemagne en 1986. De ce fait, quand les gardiens de la mémoire des temps révolus, comme le personnage Coucou (un humain « vingtième » qui imite le chant des oiseaux, disparus) et Biouty (clone féminin qui a lu et mémorisé en cachette tous les livres et images avant de devoir les détruire sur ordre exprès) se mettent à se souvenir, la raison des destructions semble provenir d'une guerre (mentions à un missile, à des pilotes de deltaplane ..), alors que c'est le nucléaire et ses propositions surhumaines, qui est en jeu. Pour la ville de Mayence, les images frappantes et répétées semblent rapprocher l'année 1945 (80% de la ville détruite) de l'année 1986: « trois rayons, en zigzags, terrifiants! »; « l'énorme cicatrice dans le sol, c'était Mayence »; « le champignon rouge », « l'ouragan de feu », « l'irruption de la nuit », « la pluie de cendres »; « la rive là-bas, le paysage entier irradie », et la description de l'impact, le silence et puis les cris, et les effets sur les corps et sur la ville anéantie (p. 79 et 84). Ce genre de références assez réalistes est comme englouti, toutefois, par une masse d'autres

éléments provenant plutôt des sphères du mythe, comme on le verra ci-dessous.

Le procédé de l'anamorphose, qui installe d'emblée l'étrangeté et sort le lecteur/spectateur de la sécurité du familier, joue un rôle très important lors de l'ouverture de *Le Radeau des Morts*, car après un moment dans l'obscurité dans le son du « Grand Tamtam » qui s'élève, et la vision d'une figure étrange « mi-homme mi-bête » mal entrevue dans la pénombre de la scène, on peut lire: « Devant la muraille de la zone habitable (ZH), Nord du pays de Bade secteur n° 3 (Heidelberg) » et voir le « Grand Ejecteur », une espèce de toboggan/ bouche d'enfer du théâtre médiéval, qui sort du trou d'une muraille et relie le monde impur et la zone habitable « pure » et fortifiée hors scène. Cet *incipit* constitue une technique du genre pour donner immédiatement le ton de l'œuvre. Les premières paroles font de même et consolident les images d'un monde étrange, difficile à comprendre. On a affaire au sentiment de stupeur et révolte des exclus comme « impurs » (en raison du taux de contamination toxique au-dessus de la limite permise), qui excellent dans l'emploi d'un vocabulaire technique-scientifique, avec des mentions à des objets spéciaux et des informations surprenantes sur la vie des gens sous l'administration d'un « Bureau Directeur », despotique et abstrait, dont les dix commandements sont gravés sur la peau du dos de l'un des personnages: « Tu n'aimeras point. Tu ne toucheras point d'autres humains. Tu ne toucheras point d'animaux ni de végétaux. Tu passeras toute ta nourriture au compteur. Tu dénonceras toute personne chimiquement contaminée. Tu ne réfléchiras point à ton existence. Tu ne demanderas point comme c'était jadis. Tu ne liras point de vieux livres. Tu ne demanderas point pourquoi tu dois faire ci ou ça. Tu obéiras au Bureau directeur... »²² L'idée de « pureté » est obsédante et le bannissement/éjection au-delà des murs est vu comme



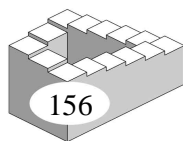
tragique, car c'est la mort certaine pour ces personnes laissées à leur compte dans les infernales zones infectées.

L'enfer aux couleurs scientifiques se tient aussi au contrôle obsédant des niveaux de contamination toxique par radiation (le Mal invisible) ou par des matériaux chimiques sur les corps et la Nature. La peur essentielle consiste à « attraper le mal chimique » et subir des métamorphoses – d'un grotesque assez macabre dans le texte de Mueller. Les « certificats de potabilité », les seringues, éprouvettes, sondes, testeurs, rems mesurés au compteur et dosimètres calent l'attention sur les corps, qui semblent avoir leur vie propre, indépendante des sujets: corps mutilés et tamponnés par les préleveurs d'organes (Banque du foie, Banque de la rate, Banque du cœur, Banque des gènes, etc.; naissances *in vitro*; clones blonds; corps atteints de « lésions chromosomiques », de radiation externe et interne, d'excès de cadmium, d'altérations du tissu osseux; hémorragies sans coagulation, déchirement des chairs, écoulement des yeux, léthargie due à la privation sensorielle, cécité... La peau brûlante en lambeaux ou pleine de verrues et d'autres maux; le manque de membres; le sang devenu vert; les crampes d'estomac; absence de cheveux, douleurs sans cesse, faiblesse, faim, soif et agressivité prennent le devant de la scène. Un corps *cyborg* se constitue d'une « combinaison de caoutchouc, faux crâne spécial, verres protecteurs ». Le bébé né à la fin de la pièce n'a pas de visage, il est mou et dégoûtant comme un ver. Suite aux effets toxiques, une description grotesque anticipe une métamorphose qui va s'opérer peu après: « La chaire est stockée dans les reins. À partir de 0,5 pour mille, t'es fini. Le calcium fout l'camp des tissus osseux. Ta taille diminue. Ton squelette rabougrit. Amnésie, troubles respiratoires, tes poumons pètent. »²³ Ou bien: « Tu peux aussi muter, body. Tête double, troisième bras, cul dans le nombril »²⁴.

C'est à la barbarie que nous avons affaire : l'homme dans un état sauvage, aux prises d'une dégradation morale sans pitié; tuer, voler, torturer par plaisir, esclavager, cannibaliser l'autre sans pitié, en le classant comme « comestible ou non comestible », les employer comme testeurs d'aliments; ou bien comme monture pour le transport. Le contenu de la « trousse de contrôle » d'un personnage est symptomatique: filet, couteau de chasse, chaîne, « bang » (revolver). Un épisode de vampirisme est raconté en détail: le meurtre et la succion complète de la coronaire d'une victime qui avait gardé son sang pur moyennant des soins attentifs.²⁵ La violence est exercée par l'administration centrale, comme dans la ville d'Ulm, lors de l'année dite « après le désastre de l'eau potable »: « Chaque nuit, les préleveurs d'organes se mettaient en chasse. [...] ils taillaient dans la chair vive. Une boucherie en pleine obscurité »²⁶

À la peur d'autrui se joint la peur des animaux devenus fantastiques: des meutes de chiens sauvages aux bords du Rhin empêchent le radeau de s'y arrêter. Et puis, la mutation cauchemardesque des rats: « Là où t'en vois un, t'en as bientôt mille. Dix mille, cent mille, un million. Ils te sautent dessus. En masse, body. Et ils te rongent les boyaux, féroce; ils t'enlèvent la viande fraîche de la gueule. Radioactifs [...]. Et terriblement résistants eux-mêmes. Ils survivent à tout. Au nucléaire comme au chimique. Ils domineront après nous la planète. Peuples de rats. »²⁷.

Dans les ZH (zones habitables), lieux utopiques de pureté qui tournent à la dystopie évidente, comme à Heidelberg, la régression vers l'ère préindustrielle est due aussi au rationnement d'énergie, au manque de carburant, quand des turbines rudimentaires démarrent, poussées par la force humaine uniquement: « Roues à pédales. Énormes engins. Cinquante mètres de haut



facile. [...] Les pédaleurs extérieurs ont la vie belle. Ils tiennent la corde. Ceux de l'intérieur n'ont pas d'appui.»²⁸ L'idéal de pureté dans les villes emmurées se revêt d'un autoritarisme délirant. Les villes détruites d'Augsbourg/ Bavière, de Xanten (l'Eden, pour ces pèlerins du radeau), de Mannheim, Darmsdat/ Land de Hesse, d'Ulm, de Stuttgart, de Mayence, Coblenze, Bonn, Cologne, Esslingen, sont entourées de chiens sauvages, de murs électriques et surmontés d'hommes en uniformes, mitrailleuses à la main et qui tirent sur les expulsés mourants. La rationalité des cités utopiques, divise l'espace autrement pour mieux le contrôler – en « secteurs » numérotés et en « zones » également numérotées et classées en deux grands sous-ensembles (habitables et non habitables).

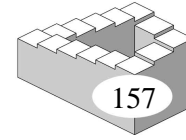
Mais cette pièce théâtrale, malheureusement quelque peu crédible – trait essentiel de la *science-fiction* – compte aussi intriguer par le mystère, voire fasciner au moyen des enjeux mythiques, des emprunts littéraires. À propos de l'ambiance hétéroclite de ce texte de Mueller, il fallait d'ailleurs rappeler également les remarques de Pierre Brunel²⁹ sur les mythes dit « germaniques », qui sont multiples et contradictoires, en raison de la variété des peuples concernés sous le couvercle du terme de « germains » (unifiés par la langue allemande et une histoire récente) – le bavare, le tyrolien, le prussien, le teuton, le silésien, le rhénan –, et les trois aspects de ces mythes: (a) l'esprit titannique, monumental, la discipline de fer et l'ordre aveugle, feu, sang, bottes et casque; (b) l'efficacité, la méthode, la précision technique, « l'inégalable propension à mener à son terme logique les théories et ses respectives applications », la notion de système; (c) l'aspect mystique – les brumes du nord, l'effusion des poètes romantiques, la mélancolie, Lorelei, les walkyries, la musique de Mozart, Wagner, Schubert... Munis

de ces consignes, on peut comprendre que, dans *Le Radeau de Morts*, le personnage du violent cyborg, Checker, incarne plutôt le premier aspect; le personnage Itai représente mieux le deuxième aspect, avec son obéissance aveugle aux règles cinglantes visant la séparation entre pureté et impureté; pendant que la clone Bïouty vise les motifs mythiques et mystiques; et le quatrième personnage, le vingtièmard si ridiculisé, Coucou, ferait la synthèse satirique des trois aspects évoqués par Pierre Brunel.

L'Allégorie du voyage et ses enjeux symboliques: échos bibliques, wagnériens et orphiques

Dans l'image de ce radeau qui descend le Rhin, se retrouvent des images chères à l'imaginaire occidental: les bateaux du Rhin mythique aux prises des Nymphes/ Sirènes et de ses rochers; mais aussi le maudit vaisseau fantôme de l'opéra homonyme de Richard Wagner; et contradictoirement, la biblique Arche de Noé – ici dans une version dérisoire, car les échantillons humains qu'elle porte sont abîmés et incapables de repeupler une Terre à jamais détruite. Mais ce radeau théâtral réactualise notamment la traversée des enfers par la barque de Caronte avec ses morts. Il renvoie à la catabase de la descente orphique aux enfers. Dans ce sens, ce voyage sur radeau revêt les couleurs d'une pérégrination expiatoire, d'initiation, d'individuation par le moyen d'épreuves qui testent les personnages au long de ce drame/ passion.

Dans *Le Radeau des Morts*, toutefois, le ton hiératique propre aux récits calés sur des mythes et rites de passage se trouve bouleversé par l'acidité critique et iconoclaste de Harald Mueller, qui tourne les éléments mythiques en dérision la plupart du temps, mais il le fait en accord avec l'esprit d'une certaine science-fiction. Deux grandes

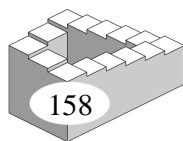


sources intertextuelles nourrissent le côté mystique de la pièce: d'une part, l'opéra wagnérien calé surtout sur les mythes celtiques de la vallée rhénane – notamment la *Tétralogie des Nibelungen* ; d'autre part, des aspects du mythe d'Orphée et de l'orphisme. Ces éléments sont dispersés, parfois confondus, ou parodiés, satirisés, pour produire le grotesque et le sublime, le comique clownesque et l'humour noir, le mélodrame facile et un doux lyrisme quasi transcendantal.

De toute façon, c'est l'Apocalypse de Jean la grande toile de fond pour l'atmosphère de châtement, de « jugement dernier » et de fin-du-monde. L'accident de Tchernobyl, référé ci-dessus, avait lui-même déclenché à chaud en 1986 une série de rapports entre la catastrophe et des prophéties bibliques. Le passage 8:10; 8,11 du texte de Saint Jean, concernant le troisième messager, figure encore sur des sites web au sujet de Tchernobyl sur l'Internet: « Le Troisième messager sonna de la trompette; du ciel tomba une grande étoile qui flambait comme une torche; et elle tomba sur le tiers des fleuves et sur les sources d'eaux. Le nom de l'étoile est Absinthe; et le tiers des eaux devint de l'absinthe et de nombreux hommes moururent à cause des eaux devenues amères »³⁰. Le nom de cette étoile a engendré de vives spéculations étymologiques, étant associé au nom de la centrale nucléaire elle-même³¹: « Tchernobyl » désignerait, en russe, des fleurs de la famille de l'absinthe qui se trouvaient en profusion dans la région ukrainienne affectée, et, en plus, « tchernobyl », correspondrait à « chornobyl » en ukrainien, c'est-à-dire, « mal/dommage noir ». Même si par hasard ces spéculations sont mal fondées, il reste que la peur met en mouvement les couches plus profondes de l'imaginaire, pour enraciner dans l'immémorial des faits extraordinaires du quotidien qui frappent de façon inouïe la sensibilité.

Ce spectacle biblique du grand feu destructeur d'un monde ou d'une ère semble renvoyer au monde plutôt païen du *Crépuscule des Dieux* – ici par l'initiative de la walkyrie Brünnhild après la mort emblématique du héros Siegfried, auquel elle se joindra: « Car la fin des dieux/ commence à poindre à présent.../ Ainsi je communique l'incendie/ au burg éclatant du Walhalla!... »³². L'avant dernière didascalie décrit: « L'incendie fait rage aussitôt. Le feu envahit toute l'esplanade devant le palais et semble même menacer celui-ci. Épouvantés, les assistants se précipitent vers le devant de la scène. Quand toute la scène semble en flammes [...] »³³. Et la *grande finale*: « ([...] Le nuage de fumée accumulé à l'horizon se colore d'un reflet pourpre dont l'éclat devient de plus en plus vif; [...] l'incendie qui se propage dans le ciel. Quand cette clarté a atteint son point culminant, on discerne le burg du Walhalla [...] De hautes flammes semblent faire irruption dans le lieu du séjour des dieux. [...] environnés de toute part par les flammes.) »³⁴.

Dans *Le Radeau des Morts*, par contre, la catastrophe a déjà eu lieu et ses effets suffisent presque à faire croire l'incendie irrémédiable, et le silence et les réticences des personnages traumatisés acquièrent un sens négatif, plus peut-être que la catastrophe elle-même. Le mytheme du « jugement dernier » met sur la sellette l'homme du XX^e siècle, doué, d'une part, de voracité à l'égard des ressources de la Nature, et, d'autre part, d'une jouissance insouciance propre à un touriste distrait. C'est dans la peau d'un ancien « guide touristique » que le « vingtièmard » se présente et, se trouvant au gouvernail du radeau, il fait défiler verbalement la beauté rhénane d'autrefois, dans des images figées des « guides de voyage »: « Cultures immémorales, cités historiques, monuments de tous les temps... [...] bercés par le père ancestral. Et toujours ce vent du Rhin! Caressant la légendaire Lorelei.



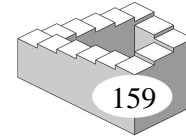
Enveloppant le majestueux Drachenfels. Soufflant sur Boppard, perle nostalgique de la Rhénanie.»³⁵ La stérilité générale concerne donc aussi le langage, incapable de création et qui d'ailleurs met sur le même plan les mots grossiers, l'argot, les jurons, les mots littéraires, le discours hermétique, le vocabulaire technique-scientifique. Dans ce cadre de désolation, le sublime, le lyrique, le mystique ne tiennent presque pas debout, vite rattrapés par le grotesque et la dérision de l'humour noir. Le dramaturge semble doublé par le personnage Biouty, qui renonce aux belles images littéraires sur la Nature, exhaustivement citées: «Ça ne marche plus. L'imagination, c'est fini.»³⁶

Des motifs de l'opéra wagnérien surgissent épars et teintés de désenchantement: le personnage Coucou est un pastiche évident du personnage «Voix d'Oiseau», de *Siegfried*; il en imite les chants divers, en échange de bribes d'aliments auprès des murs défendus; aliéné, il répond aux questions et accusations avec de cyniques répétitions de «coucou, coucou»; il se dit responsable de la mémoire des oiseaux, mais lorsqu'un vrai surgit soudain, il l'attrape, l'écrase, le plume et le mange. Comme Wotan *Le Voyageur* errant *incognito* sous un chapeau, contre le vent, Coucou vieillard porte un parapluie noir, et incarne une espèce de dieu déchu (l'homme du XX^e siècle) appartenant à une Walhalla en disparition (le «Bureau Directeur» qui contrôle la pureté et le destin de tous dans les cités post-catastrophe se compose d'humains vieillards). Le déconcertant clone féminin Biouty, à son tour, semble s'apparenter à Kundry, de *Parasifal*; comme celle-ci, elle unit les contraires, étant douée «à la fois d'une impureté abyssale et d'une vertigineuse sainteté»; unissant «le pôle charnel et païen de l'existence avec le pôle immatériel et chrétien.»³⁷

Il reste à remarquer que, juste comme Wagner, Harald Mueller conçoit, *mutatis*

mutandi évidemment, une «métaphysique» de façon assez «élastique» et «hétérogène»³⁸. C'est ainsi qu'il est possible de discerner dans *Le Radeau des Morts*, des éléments de la légende d'Orphée, du mythe d'Orphée et aussi de l'orphisme. Car nous y voyons la notion d'impureté sur des plans divers: du point techno-scientifique, elle concerne les corps et la Nature intoxiqués par la radiation et des produits chimiques; du point de vue chrétien, elle est le résultat du péché originel – les personnages s'adressent à maintes fois reprises à «Bog» comme pécheurs et fils abandonnés; et du point de vue orphique, l'impureté proviendrait de l'oubli du meurtre de «Dionysos Orphique» (distinct du Dionysos Orgiastique) par les Titans, ce qui a endeuillé sa mère Perséphone, reine du monde chtonien et a engendré des rites «orphiques». Il faut remarquer, avant tout, qu'il n'est pas cohérent de mêler orphisme et eschatologie, comme avertit Reynal Sorel, car le mot eschatologie s'applique aux «religions révélées qui tiennent un *logos* (discours, doctrine) formé sur la fin du monde et le Jugement dernier»; pendant que les anciens Grecs avaient comme vocable *ta eschata*, c'est-à-dire, «les limites extrêmes», «les réalités dernières», qui dans l'interprétation orphique «ne découlent pas d'un processus linéaire mais s'enroulent autour du cycle vie-mort-vie.»³⁹

Cela dit, quelques questions pourraient nous venir à l'esprit. Qu'est-ce qu'il y a alors comme éléments légendaires et mythiques concernant Orphée dans *Le Radeau des Morts*? Et aussi qu'est-ce qu'il y a d'orphisme? Les motifs de l'Orphée de la légende, comme le bateau Argo dans l'expédition en quête de la toison d'or, quand le demi-dieu chante pour que les navigateurs échappent aux chants des Sirènes et, même avant, au moment du départ, quand le bateau n'arrive pas à se mettre à flot, Orphée intervient avec ses chants magiques qui apaisent les bêtes sauvages et attirent les

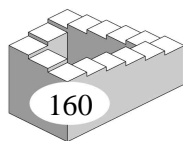


éléments de la nature. Essentiellement, c'est le personnage Coucu, avec ses chants imitant les oiseaux qui imite aussi Orphée et, comme celui-ci, il chante sur le radeau; mais contrairement au Grec, Coucou incite les rats sauvages pour les employer comme armes contre les autres personnages, il n'aide pas les navigants quand le radeau cale sur un banc de sable et mange un vrai oiseau sans pitié. Mais comme l'Orphée du mythe, Coucu a son Eurydice, qui a eu du mal à mourir lors des feux infernaux de la catastrophe atomique, et lui, impuissant et vivant dans les flammes n'a rien pu faire pour son bien Aimée, se mortifiant dans des lamentations et, finalement, il est mort sur les ordres de cette espèce de Ménade lascive, Biouty. Du côté de l'orphisme, Coucu en pérégrination sur le radeau, a comme viatique les savoirs, les indications des guides touristiques des circuits romantiques du Rhin édenique, de l'époque où il a été guide sur les bateaux de plaisance. Il boit de la source de la mémoire – un petit puits d'eau potable, mais comme l'erreux de manger de la viande, contrariant ainsi l'interdiction de l'orphisme en révérence au deuil de Perséphone – Biouty justement.

La même chose arrive aux autres personnages. Le clone Itai ne mange pas de viande, boit de l'eau de la mémoire, s'intéresse au passé et porte comme viatique les dix commandements gravés sur sa peau – lesquels, si d'un côté l'empêchent de devenir un véritable « humain », d'autre côté l'aident à survivre aux dangers du voyage. Sa faute est de désirer le suicide pour abreuver ses douleurs (il rétrécit et devient aveugle au long du Voyage), ce qui est absolument interdit par l'orphisme. Itai contourne cela en demandant à Checker de le faire à sa place; ses derniers mots illustrent une mort bien réussie: « Je... j'étais si à l'étroit... si terriblement comprimé et je m'ouvre maintenant à des vastes espaces... beaucoup trop vastes.. »⁴⁰. Il se plie finalement aux soins

attentionnés et aux bons mots littéraires de Biouty, qui invitent au passage dans un monde de beauté et paix, ses « prairies célestes », comme dans les mystères orphiques. Mais la conversion la plus coûteuse de cette Perséphone est celle de Checker, qui s'avère être une brute complète, carnivore et même cannibale, violent et sans aucune « humanité ». Celui-ci, par contre, porte comme viatique une « carte effilochée » qui indique toutes les zones dangereuses et la bonne direction pour arriver à Xanten, le paradis terrestre après la traversée de l'enfer. C'est sur lui que la persuasion verbale, rituelle, l'engagement amoureux – d'où naîtra un enfant pour Xanten –, et l'habitude végétarienne (s'alimenter de feuilles d'oseille) vont s'exercer avec obstination. Il tarde beaucoup à se convaincre, mais finit par s'enchanter du discours de Biouty, et par s'humaniser dans un rituel final (« Tes jours de monstre les voilà comptés; // Dis à présent: je suis Checker. // Biouty, avant de lui couper à nouveau, esquisse un grand geste archaïque en direction du ciel »); avant cela il doit être pur « comme un oiseau du Bon Dieu » et libre dans les cieux. Biouty fait découvrir aux autres une dimension sublimée de l'existence par le moyen aussi de la mélodie céleste de Mozart, qu'elle porte enregistrée sur un minuscule magnétophone. Biouty a été trouvée cachée sous une oseille géante (dû à une mutation génétique). D'ailleurs, le radeau appartient à elle, ce qui fait penser aux Ondines du Rhin (« Et des morceaux de bateau, le jouet de mes rêves. Une barque avec la quille à l'envers, un gouvernail, une ancre qui a été engloutie. »⁴¹) À la fin de la pièce, c'est elle qui montre la direction, tout droit « vers le grand large ». Son discours révèle son dessein: faire plonger au fond de la mer ce radeau où tous s'endorment.

Bref, le Voyage est fait en deux parties: une terrestre, en brûlure et violence; l'autre, aquatique, progressivement paisible,



sublimée, pour compléter la voie d'initiation orphique. Ainsi, à l'irréremédiable se succède une issue résignée, par l'adhésion à un élément matériel opposé. Par contre, la figure sonore du « Grand Tamtam » est révélée à la fin, par Biouty, comme étant les battements du cœur de la Terre, qui souffre. Il s'agit d'un long rituel d'initiation de libération de la douleur. Ce Voyage conjugue des croyances de diverses provenances, pour assurer mal ou bien une fin compensatoire comme la mort. Même si le traitement des mythes est plutôt dérisoire, il reste comme un fait positif le processus d'intériorisation vers le perfectionnement de soi-même, au moyen des arts et de l'étude des mythes. Voilà comment s'est présentée Biouty: « Soyez les bienvenus, pèlerins du lointain. La protection de Bog va se déployer sur vos têtes, et la grande ATAVAR, déesse de la musique et de la souffrance, vous prendra dans ses bras. »⁴² (p. 54).

Conclusion

Les images du *Radeau des Morts* semblent dire qu'il n'y a plus d'espace pour des utopies fallacieuses calées sur des promesses de bonheur sur Terre – du moins pour un très long temps. Sauf si un reste d'espérance ne cesse de tâcher d'« anémique » (donc, comme passager) ce qui ne relève pourtant que de l'irréremédiable.

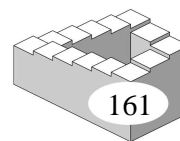
Il nous semble que le mythe d'Orphée dans sa version de la descente aux enfers, vivant, faisait déjà un peu son émergence au long du XX^e siècle, aux côtés du mythe de Prométhée, qui prenait de forts dégâts en faveur d'un autre mythe émergent, celui d'Hermès – lequel s'annonçait d'ailleurs comme le grand espoir du siècle suivant, le nôtre.

Quelles « significations endormies » (terme de Jean Duvignaud)⁴³ du mythe

d'Orphée attendent de nous des significations nouvelles? Il se peut que les catastrophes qui s'enchaînent les derniers temps, de même que celles présagées ou à peine soupçonnées par la science, et qui engendrent des sentiments d'insécurité et de peur de la part de la population mondiale, produisent un mouvement général de repli, de recueillement réfléchi, de repentir général, d'auto-interrogatoire, d'introspection, outre le jugement et les accusations à l'égard d'autrui. Cette marche en arrière sur ses propres pas, ou sur les pas de l'humanité, est déjà une marche dans les sciences, qui essaient de faire l'archéologie du corps humain et de la terre, pour découvrir comment l'un et l'autre ont pu résister aux cataclysmes au long de leur évolution. Cette plongée dans le passé, aux côtés de sombres perspectives d'avenir, est faite de lamentations et peu d'espoirs devant des réalités inconnues qui nous dépassent déjà.

L'affaiblissement de Prométhée et du rationnel scientifique – et de l'orgueil qui va avec – nous pousse malgré tout vers l'invisible et ses pouvoirs menaçants et/ou compensatoires – ce qui explique peut-être le ressurgissement en force du mysticisme religieux et de la pensée mythique en général. La nostalgie du paradis perdu s'est déjà répandue dans le quotidien, surtout dans la vie urbaine. La sensation déjà quasiment résignée de cheminer aux grands pas vers le pire s'avère le terrain propice pour l'établissement d'Orphée (et d'un peu d'Orphisme) comme le grand mythe culturel du XXI^e siècle.

Du point de vue des questions de genre, et pour le moment (début 2013), *Le Radeau des Morts* reste un récit d'anticipation cadré par la science-fiction, et nous espérons que cette pièce de théâtre ne change pas de catégorie et ne se voit pas dépasser en tant que « littérature d'anticipation » pour devenir un beau jour une « chronique »⁴⁴

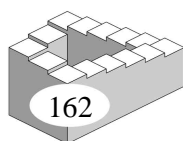


Bibliographie

- Roger Bozzetto, *La Science-fiction*, Paris, Armand Colin, 2007.
- Pierre Brunel, *Dicionário de mitos literários*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1997.
- Jean Chevalier et Alain Gherbrant (dir.), *Dictionnaire des symboles*, 4 vol., Paris, Seghers, 1974.
- Jean Delumeau, *La Peur en Occident*, Paris, Fayard, 1978.
- Eric B. Henriot, *L'Uchronie*, préface d'Emmanuel Carrère, Paris, Klincksieck, 2009.
- Harald Mueller, *Le Radeau des Morts*, trad. de l'allemand par Phippe Ivernel, Paris, Edolog-Théâtrales, [1988]
- Catarina Sant'Anna, « L'Imaginaire de la catastrophe dans le Théâtre de la Fin du Siècle – Howard Barker en Angleterre et le Théâtre du Vertige au Brésil », in *Symbolon*, N° 6 [L'Imaginaire des Catastrophes], Universitatea din Craiova et Université de Lyon, 2010, p. 235-253.
- Reynal Sorel, *Orphée et l'Orphisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.
- Richard Wagner, *L'Or du Rhin. Das Rheingold*, édition bilingüe, Paris, Aubier-Flammarion, 1968.
- Richard Wagner, *Crépuscule des Dieux. Götterdämmerung*, édition bilingüe, Paris, Aubier-Flammarion, 1972.
- Richard Wagner, *Siegfried. Siegfried*, édition bilingüe, Paris, Aubier-Flammarion, 1971.
- Richard Wagner, *La Walkyrie. Die Walküre*, édition bilingüe, Paris, GF-Flammarion, 1970.
- Richard Wagner, *Parsifal*, édition bilingüe, Paris, Aubier-Flammarion, 1964.

Notes

- ¹ Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996.
- ² Jean Duvignaud, *Les Ombres collectives. Sociologie du théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, [1ère éd. 1965], p. 57 et 61.
- ³ *Ibidem*, p. 63-64.
- ⁴ Gilbert Durand, *Science de l'homme et tradition. Le nouvel esprit anthropologique*, Paris, Albin Michel, 1996 [1ère éd. 1979], p. 13.
- ⁵ *Ibidem*, p. 17.
- ⁶ *Ibidem*, p. 31.
- ⁷ Catarina Sant'Anna, « La Mélancolie aux Tropiques: L'Apocalypse 1,11 du Théâtre du Vertige », Sao Paulo, Brésil, 1992-2000, in *Textures*, N° 17 [« Variations sur la Transgression et l'Apocalypse – de la Bible aux littératures contemporaines »], Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2006, p. 201-217. Catarina Sant'Anna, « L'Imaginaire de la catastrophe dans le Théâtre de la Fin du Siècle – Howard Barker en Angleterre et le Théâtre du Vertige au Brésil », in *Symbolon*, N° 6 [L'Imaginaire des Catastrophes], Universitatea din Craiova et Université de Lyon, 2010, p. 235-253.
- ⁸ Jean Delumeau, *La peur en occident (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris Fayard, 1978, p. 49.
- ⁹ *Ibidem*.
- ¹⁰ Gilbert Durand, *L'Âme tigrée – les pluriels de psyché*, Paris, Denoël, 1980, p. 42.
- ¹¹ *Ibidem*.
- ¹² *Ibidem*, p. 42-43.
- ¹³ *Ibidem*, p. 49.
- ¹⁴ *Ibidem*, p. 54.
- ¹⁵ *Ibidem*, p. 55.
- ¹⁶ Eschyle, *Prométhée enchaîné*, in *Théâtre complet*, traduction, notices et notes par Émile Chambry, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 114.
- ¹⁷ Edgar Morin, *Ciência com consciência*,



Portugal, Publicações Europa-América, sans date [1990], p. 8.

¹⁸ Voir Roger Bozzetto, *La Science-fiction*, Paris, Armand Colin, 2007.

¹⁹ *Ibidem*, p. 12.

²⁰ *Ibidem*, p. 13.

²¹ *Ibidem*, p. 14.

²² Harald Mueller, *Le Radeau des Morts*, p. 22.

²³ *Ibidem*, p. 22.

²⁴ *Ibidem*, p. 27.

²⁵ *Ibidem*, p. 29-30.

²⁶ *Ibidem*, p. 67.

²⁷ *Ibidem*, p. 25-26.

²⁸ *Ibidem*, p. 23.

²⁹ Pierre Brunel, *Mitos Germânicos*, in Pierre Brunel (org.), *Dicionário de mitos literários*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1997, p. 708-709.

³⁰ *Apocalypse de Jean*, traduit par Jacques Brault et Jean-Pierre Prévost, in *La Bible, Nouvelle Traduction*, Paris, Bayard, Montréal, Médiaspaul, 2001, p. 2704.

³¹ Les occurrences sont nombreuses sur l'Internet. Voir notamment des textes, témoignages et vidéos sur le réseau youtube.

³² Richard Wagner, *Crépuscule des dieux*, traduction française de Jean d'Arrièges, Paris, Aubier-Fammarion, 1972, p. 293.

³³ *Ibidem*, p. 295.

³⁴ *Ibidem*, p. 297.

³⁵ Harald Mueller, *op. cit.*, p. 46.

³⁶ *Ibidem*, p. 109.

³⁷ Je cite des expressions de Marcel Beaufils, Introduction, in Richard Wagner, *Parsifal*, édition bilingue, Paris, Aubier-Flammarion, 1964, p. 22.

³⁸ *Ibidem*, p. 17-18 et 22. J'emploie les mots du critique dans son commentaire sur *Parsifal*.

³⁹ Reynal Sorel, *Orphée et l'orphisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 9.

⁴⁰ Harald Mueller, *op. cit.*, p. 109.

⁴¹ *Ibidem*, p. 110.

⁴² *Ibidem*, p. 54.

⁴³ Terme emprunté à Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 56.

⁴⁴ Voir Eric B. Henriot, *L'Uchronie*, préface d'Emmanuel Carrère, Paris, Klincksieck, 2009, p. 81: « L'anticipation se situe aux antipodes de l'uchronie: l'une a pour vocation de décrire le futur là où l'autre revisite le passé. Même si l'une comme l'autre peuvent avoir des buts communs comme des réflexions prospectivistes ou des mises en garde, elles diffèrent quasiment sur tout. Cependant, à vouloir décrire le futur à court ou moyen terme, on risque d'être 'rattrapé par l'Histoire'. C'est même fatal ».