

Hugo Francisco Bauzá

## La *katábasis* classique et sa projection dans la littérature argentine

### CLASSICAL *KATABASIS* AND ITS PREVALENCE IN ARGENTINE LITERATURE

#### ABSTRACT

The descent to the underworld, or *katabasis*, is a well-documented mytheme and a wide-spread literary topos; due to the influence of such canonical authors as Homer, Virgil or Dante Alighieri, it has become one of the prominent symbols for human mortality. Nonetheless, the typical descent to the underworld is not limited to describing the hopeless land of the dead. The hero, during *katabasis*, might encounter lands of serene happiness, which can be etymologically classified as utopias (*eutopia*, “happy place”). Modern Argentine literature, on the other hand, as this paper implies, developed a different conception of the *katabasis*, one in which the hero is more likely to encounter dystopian literary landscapes. Writers such as Ernesto Sábato, Jorge Luis Borges, Abelardo Castillo and Leopoldo Marechal have all remodeled in their prose fiction the descent to the underworld in response to an increasing postwar skepticism toward human nature.

#### KEYWORDS

Descent to the Underworld; Mythology; Dystopia; Classical Antiquity; Modern Argentine Literature.

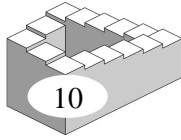
#### HUGO FRANCISCO BAUZÁ

Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, Argentina  
hfbauza@yahoo.com.ar

### 1. La fracture ontologique : les vivants, les morts et l’inexorable Mort

La *katábasis* classique – *i.e.* la gréco-latine – plus qu’une descente à l’outre-tombe met en évidence une fracture ontologique : les vivants, dans une rivière ; les morts, dans l’autre.

La descente *ad Inferos* constitue un *tópos* littéraire très généralisé qui a aussi, nécessairement, une contrepartie : une montée. On entre dans le monde infernal, soit par un tunnel ou caverne obscure, soit par l’accès à un désert. De la même façon, le dernier film *The Dark Knight Rises*, dans lequel Christopher Nolan recrée l’histoire de Batman, semblable à l’enfer dantesque, nous montre une grotte circulaire au fond de laquelle les prisonniers attendent, sans pouvoir sortir, la mort. Virgile explique que la descente est simple ; ce qui est difficile c’est la montée : *facilis descensus Averno:/ noctes atque dies patet atri ianua Ditis;/ sed revocare gradum superasque evadere ad auras./ hoc opus, hic labor est* (*Aen.*, VI 126-129). De la même façon, Dante Alighieri, dans sa *Comédie* fait référence à la douleur de ce voyage infernal quand il nous dit : *Per me si va nella città dolente,/ per me si va nell’eterno dolore./ per me si va tra la perduta gente (...)* *Lasciate ogni speranza voi ch’entrate* (III 1-9).



Cette descente de l'âme à l'outre-tombe est associée d'une manière radicale à la condition humaine, finie et, par conséquent, mortelle. C'est ainsi que nous considérons l'homme un être itinérant dont la vie n'est qu'un long voyage vers un destin incertain – la mort – dont on essaye en vain d'éclaircir le mystère. Tous ses efforts convergent à découvrir ce qu'il y aura après sa mort, s'il y en a quelque chose, son imaginaire conçoit aussi bien des paradis où survivre en béatitude, que des régions infernales dans lesquelles, à partir de ses fautes, subir des tourments. On voit de cette façon une double voie : une, ascendante, qui l'emmène jusqu'au ciel ; l'autre, descendante, qui le penche vers l'abîme. Un antécédent important de ces *katabáseis* ou descentes, en ce qui concerne le monde occidental, peut être vu dans les versions de l'ancienne Mésopotamie dont l'*Épopée de Gilgamesh* est, peut-être, son exemple le plus significatif.

Dans cette épopée l'univers est présenté d'une manière topographique : une opposition binaire – le haut et le bas – intercommuniquant à travers des voyages d'outre-tombe qui génèrent une *katábasis* initiatique et une *anábasis* révélatrice. Le bas connote ce qui est inférieur, le méprisable, ce qui est soumis à la corruption – peut-être on peut voir dans cette lecture la décomposition naturelle des cadavres. Le haut, par contre, implique ce qui est supérieur, ce qui est remarquable, les auras stellaires et, avec elles, le procès d'éthérisation auquel atteignent les âmes, après s'être libérées de la matière qui, en tant que fardeau, les empêche à arriver à la libération définitive.

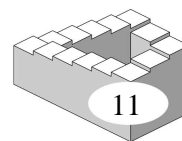
Les Grecs ont signalé comment la *psýche*, « l'esprit », se détache du *sôma*, le « corps », après les interventions d'Iris et d'Hermès qui ont permis que l'âme du défunt arrête de voyager et qu'il commence sa vie dans l'outre-tombe.

Dans la tradition mésopotamienne, l'accès à l'outre-tombe est situé dans un

espace privé de lumière, comme nous le montre par exemple l'*Épopée de Gilgamesh* quand elle nous signale que l'accès au monde inférieur se trouve dans le lointain Occident qui est la place où se cache le soleil. Pour y accéder il faut traverser une rivière – l'*Hubur* – pour cela il faut compter sur l'aide d'un batelier – *Silusi* ; on trouve la même situation dans la culture grecque avec le fleuve Achéron et Caron, le passant infernal. Le panthéon mésopotamien nous parle d'*Utu / Samas*, une divinité solaire qui, en quittant son jardin paradisiaque situé dans l'Orient, voyage vers l'Occident dans son chariot accompagnée de deux divinités Vérité et Justice et, après avoir traversé la mer<sup>1</sup>, atteint la rive des morts.

Une fois dans la Ville des morts, les esprits des défunts arrivent à une ambiance privée de lumière, déserte, poussiéreuse et, avant tout, silencieuse ; il s'agit de la maison des morts « de laquelle on ne peut pas sortir », dont le nom, à cause du tabou, est évité – de la même façon que les Grecs évitaient le nom d'Hadès, dieux des morts<sup>2</sup> –, et ils l'appelaient seulement « le lieu », un endroit où les âmes mènent une vie spectrale. Des siècles plus tard, Virgile reprendra l'image de ce règne ombreux et silencieux lorsqu'il narre le voyage d'Énée, accompagné de la Sibylle. Le poète condense la silencieuse solitude de l'outre-tombe dans un hexamètre mémorable : *Ibant oscuri sola sub nocte per umbram* (VI 268) – « ils allaient obscures dans la nuit solitaire, à travers l'ombre ».

Dans cet espace privé de lumière, les morts, convertis en *etemmu*, « spectres », prolongent leur existence terrestre comme des sombres avec les mêmes identités et hiérarchies qu'ils avaient eu lorsqu'ils étaient vivants. Ce sont les *etemmu*<sup>3</sup> qui, dans le monde inférieur, « en ténèbres, en mangeant de la poudre et de l'argile, ressemblent à des lugubres oiseaux en peine »<sup>4</sup>.



Dans cet espace de l'ombre, ils affronteront *Namtu*, représentant du dieu *Ereski-gal*. La racine de son nom dénote sa fonction : celui qui distribue le sort aux hommes, analogue à celui qui plus tard sera, entre les Grecs, Moira, dont l'étymologie le met en rapport avec *meïromai*, « se distribuer », ce que le Destin a attribué à chacun.

Le poème nous indique qu'Enkidu était descendu au monde infernal pour chercher deux objets qu'Innana avait donné à Gilgamesh et que celui-ci, par imprudence, les avait laissés tomber. De la même façon Enkidu, en oubliant certains rites, n'a pas pu rentrer aux auras, mais les prières de Gilgamesh ont réussi à laisser la divinité infernale ouvrir un trou dans le sol par lequel est remonté l'esprit de son ami, tel un murmure, et lui a raconté ce qu'il avait vu.

« L'esprit d'Enkidu est sorti des Enfers comme le vent et les amis se sont embrassés : dis-moi, mon ami, comment est-il le monde inférieur que tu as connu ? » « Non, je ne te le dirai pas, mon ami ! Si je te décris le monde souterrain que j'ai vu, tu t'assieras et tu pleureras... Mon corps, que tu touchais avec le cœur jouissant, a été dévoré par les vers comme une vieille robe : mon corps que tu touchais avec gaîté est rempli de poudre<sup>5</sup> », on remarque ainsi que, dans les croyances mésopotamiennes, le voyage dans l'au-delà offrait une vision pessimiste.

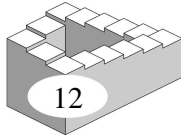
La *katábasis* de Gilgamesh cherche à récupérer son ami Enkidu qui est attrapé par la mort, mais avec un final tragique puisque le héros ne peut pas atteindre son but. Dans son voyage infernal il cherche un ancêtre qui avait réussi à entrer dans le monde des dieux ; il a besoin de l'interroger à propos des *arcana* de la mort. Une patronne de bistrot indique que les esprits des morts demeurent dans l'autre rive du fleuve de l'outre-tombe ; après l'avoir traversé il trouve son ancêtre qui, ému par la douleur du héros, lui dévoile le secret des dieux : l'existence d'une plante magique qui octroie

la jeunesse éternelle. Gilgamesh la trouve mais, par négligence, un serpent qui sent son odeur la prend et l'espoir du héros s'évanouit.

Il y a aussi de nombreux antécédents de cette épopée que nous pouvons trouver dans l'*Odyssée*. C'est ainsi que, dans la *nékyia* ou évocation des défunts faite par Odyssée, Circé, la sorcière, conseille le héros à propos de la route qu'il doit prendre ; Tirésias c'est le mort-vivant-demi-dieu, qui lui indique qu'avant d'essayer le retour vers son Ithaque natale, il doit arriver au pays des cimiers. Il y a aussi des analogies avec l'*Eneïde* où l'âme du non enseveli Palinurus est celle qui dévoile à Énée le voyage qu'il doit prendre avec la Sibylla. Dans ce voyage on fait allusion au mythique Caronte, au *aureus... ramus* (*Eneïde*, VI 137), à Anquises, le mort-vivant-demi-dieu qui dévoile à son fils le secret du Destin. Dans tous ces gestes on trouve le désir de l'homme de vaincre la mort et de découvrir les *arcana* du au-delà.

Dans la tradition classique, une fois traversée la masse aqueuse qui sépare les deux mondes, les miséreux défunts trouvent le bois de Perséphone, couvert de peupliers et de saules stériles – cf. *ulmus opaca* (*Aen.*, VI 283) –, paysage qui précède la plaine d'asphodèles où les morts, comme des ombres, mènent une vie opaque, remplie de tourments ; il y a après l'entrée protégée par Cerbère où les juges infernaux, après avoir jugé les défunts, les enverraient par l'un des deux chemins qui surgissent de ce lieu : celui à droite qui mène aux Champs-Élysées, un *locus amoenus*, un endroit plein de béatitude et celui de gauche qui mène au Tartare, où subiront des supplices et où l'existence du mal est évidente.

Ces *katabáseis* coïncident dans un point : l'impuissance de racine métaphysique de l'homme face à la Mort. Un cas singulier est celui du thrace Orphée, le



12

personnage mythico-lé-  
gendaire – symbole du  
chanteur, du musicien et du poète – détenteur d'un chant avec pouvoir d'*incantamentum* capable d'émouvoir les vivants et même les puissances infernales. Grâce à son caractère thaumaturgique il a réussi, pendant sa vie, à entreprendre la traversée du monde infernal pour récupérer Eurydice et retourner aux auras, bien qu'il n'ait pas réussi à sauver son aimée. Avec son art, il émeut Hadès qui lui rend son aimée, à condition qu'il sorte du règne des morts sans regarder le visage d'Eurydice qui se trouvait derrière lui. Poussé par l'amour et par l'anxiété, il ne fait pas attention à cette interdiction et alors il la perd pour toujours, comme l'explique Virgile dans ses hexamètres mémorables :

« *Quis et me* » inquit « *miseram et te perdidit, Orpheu,*

*Quis tantus furor? En iterum crudelia retro*

*Fata uocant conditque natantia lumina somnus.*

*Iamque uale: feror ingenti circumdata nocte*

*Inualidasque tibi tendens, heu! non tuas, palmas* ».

(Virgilius, *Georg.*, IV 494-498)

La descente du poète au Tartare – le moment orphique par excellence – nous dévoile le caractère méta-poétique de son chant. Le fait qu'il n'ait pas pu donner à nouveau la vie à sa bien aimée, nous montre la victoire définitive de la Mort, bien qu'il n'invalide pas la thaumaturgie de son art : celui-ci a lieu s'il y a de la musique.

Les dieux savaient qu'Eurydice n'allait pas lui être restituée. Platon, dans le *Symposium*, argumente que les immortels ne lui avaient pas montré son aimée, mais seulement son *phásmá*, son « fantôme », son *eidolon*, étant donné qu'Orphée n'avait pas eu l'air d'être digne de la mériter. Il n'avait pas

Hugo Francisco Bauzá

eu le courage de mourir lui-même à la place de son être chéri, comme l'avait fait, par exemple, Alceste, mais il avait utilisé le sortilège de son chant pour entrer vivant dans le Hadès, ce qui avait irrité les immortels. Pour ceux-ci – dit le philosophe – « Orphée avait été faible, condition naturelle s'il s'agit d'un joueur de cithare » (179d). La référence au fait de jouer de la cithare montre le dédain du philosophe envers les artistes qu'il considère nocifs pour la « santé » de la *pólis*, dans sa *République*.

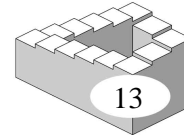
## 2. Utopies et dystopies dans l'Antiquité classique

Avec la description de lieux terrifiants, les *katabáseis* de l'antiquité nous décrivent aussi des milieux idéaux où les contradictions de l'histoire n'ont pas eu lieu : il s'agit des utopies paradisiaques ou, autrement dit, des *eutopías*<sup>6</sup>, « des lieux heureux »<sup>7</sup>.

Il s'agit des Champs Elysées (Homère, *Od.*, IV 561-568) et, dans ses proximités, le Jardin des Hespérides, ainsi que les Iles des Bienheureux (Hésiode, *Erga* 168-171), l'Arcadie (Virg., *Buc.*, X, *pas.*), le Paradis terrestre (*Génésis*, II 8) et d'autres comarques idéales avec un caractère béatifique. Dans ces endroits le temps ne coule pas et on y habite dans une éternelle béatitude, un doux et imperturbable âge d'or<sup>8</sup>. Des places rêvées mais considérées irréelles : un *constructo* métaphysique, une entéléchie qui n'est que possible dans le monde imaginaire.

Dans les deux cas – d'un côté les endroits de tourment, de l'autre, de béatitude – nous remarquons un grand nombre d'images et motifs qui, à travers le dualisme chrétien (enfer/ paradis) trouvent leur écho dans la *Comédie* de Dante et, par le biais de celle-ci, dans la littérature ultérieure.

Bien que la plupart de ceux qui proposent des utopies ne croient pas à



l'accomplissement de l'idéal qu'ils proclament, ils prétendent au moins mobiliser des consciences. Lorsqu'ils mettent en cause la société et lorsqu'ils proposent des réformes pour améliorer les conditions de vie, quelquefois, leurs programmes se voient révolutionnaires. Les utopies, nonobstant les espérances qu'elles proclament, à cause de leur nature irréalisable, offrent aussi un côté négatif : l'effet assoupissant qui empêche de regarder le monde avec cruauté, tel que la *Realpolitik* le décrit.

Ernst Bloch<sup>9</sup> conçoit l'utopie comme « une conception globale du devenir historique des sociétés » dans laquelle l'histoire n'est pas considérée comme quelque chose déjà faite, ou en train d'être faite selon un *fatum* préétabli, mais plutôt comme une possibilité, toujours ouverte, d'attendre aussi l'inattendu. C'est, par conséquent, un voyage encore futur avec une possible quota d'espoir car l'homme peut se racheter dans le futur : regarder toujours vers l'avenir, nonobstant deux guerres mondiales ou d'autres faits aberrants dont le dernier siècle a été témoin. Depuis Hésiode, on sait que, malgré les maux répandus par le monde, dans le fond de la jarre on trouve *Elpis*, « l'Espoir »<sup>10</sup> (*Erga*, 96). L'utopie enferme l'illusion d'ordonner les déséquilibres et les injustices sociaux et éviter de cette façon les maux. Mais, quelle est l'origine de celle-ci ?

Le Socrate platonicien<sup>11</sup> suggère le programme de ce qu'il appelle un état *sain*, dans lequel on trouvera la justice, d'abord dans la *pólis* et après dans l'individu. Par contre, il nous explique que pour quelques habitants il ne sera pas suffisant de mener une vie austère, mais qu'ils souhaiteront chaque fois davantage. Il naît ainsi ce qu'il appelle « luxueux » (372d y ss.). Cet état s'élargira en avançant sur « le territoire voisin » (373d), d'où la guerre et, avec elle, tous les maux. L'origine de ceux-ci doit être cherchée dans la nature humaine même, dans sa soif du pouvoir, dans sa cupidité

insatiable. De l'*auri sacra fames*, « maudite soif de l'or » (*Aen.*, III 57) – nous dit Virgile – naissent la guerre et les maux.

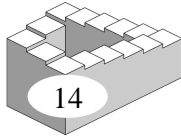
En puisant dans le métaphysique, l'écrivain argentin Ernesto Sábato reprend cette vision pessimiste lorsqu'il parle du sens tragique de la condition humaine et de l'irréparable nihilisme de son être et l'approfondit dans un sens métaphysique.

### 3. Le tunnel d'Ernesto Sábato: *katábasis* d'où il n'y a pas de retour

Ernesto Sábato, après avoir abandonné ses études de physique car il pensait que la science ne pouvait pas répondre aux problèmes spirituels de l'humanité, influencé par l'existentialisme nihiliste à cette époque-là en vogue, s'est penché vers la littérature. C'est alors que *Uno y el universo* (*L'un et l'univers*) (1945) est né. Il met toutes ses préoccupations dans ce livre. Trois ans plus tard, il publie *Le tunnel* dans lequel il approfondit cette impuissance. Ce roman montre la *katábasis* que Castel, le protagoniste, entame vers sa propre intériorité.

Il s'agit d'un tunnel insondable, un vide profond qui n'est habité que par l'obscurité de l'âme et duquel il est impossible de sortir. L'explication (du côté humain) : on ne peut pas atteindre la plénitude de l'amour ni, sans elle, celle du bonheur. Serait-il puisqu'à côté d'*Éros* on trouve toujours *Thánatos*, comme l'indique la mythologie grecque ? La tragédie de Sophocle nous rappelle qu'il n'existe nulle fissure, nulle fente par laquelle puisse passer la lumière.

Castel, dans son introspection de racine psychanalytique, ne distingue qu'un tunnel qui est, comme celui de la *katábasis* virgilienne, toujours solitaire et obscur. Dans ce tunnel il a passé sa vie dans un état d'immortelle angoisse, de trouble ; cette



sensation de vide a modelé son caractère et accentué l'état agonisant de son existence. Pour Castel, le fait d'être né est comme celui d'être tombé dans un trou de la réalité par lequel irrémédiablement nous glissons tous, comme le soutient Lewis Carroll dans son perturbateur *Alice's Adventures in Wonderland*.

C. Braga<sup>12</sup> nous indique que Sábato « définit l'art comme l'expression des obsessions les plus profondes de l'écrivain » et que la fonction de la littérature n'est qu'une « ontophonie » qui permet « par l'intermédiaire du 'développeur' cinématographique qu'est l'écriture, la manifestation d'une réalité cachée<sup>13</sup> ». Dans le roman, cette réalité cachée semble être la « cécité » qui, dans le cas de Sábato, serait le manque du sens de transcendance.

Ce pessimisme radical grandit dans un roman plus célèbre : *Héros et tombes* (*Héroes y tumbas*) dont le nihilisme est extrême. Sans transcendance, l'homme, renfermé en lui-même, n'a aucune possibilité de rachat.

Fernando Vidal, le protagoniste, se présente comme « le chercheur du mal » et, pour accomplir sa tâche, doit se précipiter dans un abîme profond, représenté même dans les égouts de Buenos Aires, « la ville maudite ». On remarque ici juste une face de la pensée augustinienne ; il en manque l'autre : « la Cité de Dieu ».

Influencé par la pensée de Sartre, Sábato comprend que le néant est le point culminant de nos efforts. Ce roman, jugé « l'antithéologie de l'histoire », montre que nous marchons sans nul soutènement vers un vide insensé et que, dans ce chemin, il n'y a pas de recul : voilà la condition de la nature humaine. Sans faire référence à Silène, la perturbatrice fadeur que le satyre dévoile au roi Midas est sous-jacente : ce qui peut arriver de mieux à l'homme c'est de ne jamais être né.

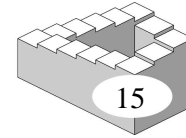
#### 4. L'antiutopie de Borges : « Le rapport de Brodie »

Borges nous suggère aussi une *katábasis* pas nécessairement à une outre-tombe infernale, mais une descente aux origines de l'espèce humaine de laquelle le protagoniste, le missionnaire écossais David Brodie, retourne avec une vision pessimiste puisque, après avoir vécu avec des « soi-disant » sauvages, remarque que l'humanité, loin d'évoluer, recule.

Dans ce conte, dont le titre est utilisé pour nommer un ensemble de onze récits que Borges a réunis en 1970, l'auteur crée de la fiction lorsqu'il nous montre la régression d'une société déterminée. De cette manière, par exemple, après avoir connu l'écriture, il a décidé de l'abandonner. Le récit constitue, en effet, une dystopie – ou utopie négative – dans laquelle la réalité est établie de manière opposée à celle d'une société idéale. Le conte, selon le propre Borges, trouve son inspiration dans la dernière aventure de Lemuel Gulliver, que Jonathan Swift décrit dans *Les voyages de Gulliver*.

Dans l'œuvre de Swift les membres de l'équipage d'un vaisseau abandonnent Gulliver qui, arrivé sur la côte, trouve une race d'hommes-singe, les *Yahoo*. Des êtres vivants sauvages face auxquels il y a des chevaux, les *Houyhnhnms* – terme qui dans leur langue signifie « nature parfaite » – qui gouvernent. Le naufragé les rejoint en s'éloignant des *Yahoo* qui sont, apparemment, doués de raison mais qu'ils utilisent néanmoins à des fins abjectes (de retour en Angleterre, à cause de la différence insurmontable entre ces hommes-singe et les chevaux civilisés, Gulliver n'a jamais réussi à se réconcilier avec ses congénères, ce qui l'a poussé à une vie d'ermite).

Inspiré de cette idée dystopique, *Le rapport* borgien porte sur la soi-disant



traduction d'un manuscrit inédite de David Brodie, un missionnaire écossais, qui décrit son expérience dans une région lointaine peuplée par des hommes-singe. Il a du y cohabiter avec une tribu fantastique, de nom imprononçable, les *Mlch*, que Borges, à cause de la férocité de ses habitudes, appelle les *Yahoo*. Ceux-ci mènent une vie avec des habitudes totalement opposées à celles du missionnaire. En effet, ils copulent publiquement et ils s'alimentent, par contre, en cachette. Vers la fin du récit, le missionnaire avoue avoir adopté, sans le chercher, quelques-uns de ces habitudes étant donné que, une fois de retour dans le monde civilisé, quand il interagit avec un autre religieux « au début j'avais un peu de dégoût de le regarder ouvrir sa bouche sans dissimuler et verser dedans des morceaux de nourriture »<sup>14</sup>.

Le récit nous mettant en face à des êtres qui échappent à la normalité – d'un côté les hommes-singes avec leurs habitudes aberrantes et de l'autre des chevaux qui raisonnent –, se rapproche de la science fiction.

Dans ce conte, Borges, lorsqu'il montre quelques habitudes des *yahoo* – « ils ont des institutions, jouissent d'un roi, maîtrisent leur langage basé sur des concepts génériques, croient, comme les Hébreux et les Grecs, en une racine divine de la poésie et devinent que l'âme survit à la mort du corps » (*ibid.*, p. 1078) – il met en cause, avec une subtile ironie, les certitudes de leur propre culture : nous ne sommes pas les « civilisés », mais les « supposés » barbares.

Le conte de Borges nous mène vers le binôme civilisation/barbarie et il reste à nous de nous demander si l'homme qui a perpétré deux guerres mondiales, les aberrations du nazisme ou les sinistres déportations de Stalin doit, peut-être, être considéré comme « civilisé » et face à cet horizon délétère. Nous pouvons également nous interroger : pourquoi écrire ?

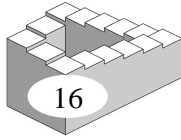
### 5. *Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch*

On pense, certainement, à l'emphatique et provocatrice déclaration d'Adorno – *Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch* (« Écrire un poème après Auschwitz est une affaire barbare ») – déclaration que le philosophe répète à deux occasions<sup>15</sup> : pour secouer la société et réveiller des consciences. Ses réflexions naissent d'une sorte de *katábasis* à la sinistre réalité européenne de son époque.

Avec cette affirmation, Adorno exige à l'Occident « civilisé » une critique toujours actualisée des affaires liées à la Shoá, à l'État totalitaire et aux autres formes de violence collective qui surgissent dans les moments les plus inattendues. Sur ces actions répréhensibles, son propos n'est pas un simple rappel pieux en faveur des victimes, mais une *remémoration* dans le sens où Benjamin confère à ce mot une mémoire active, capable de modifier le présent.

Il comprend Auschwitz comme un point d'inflexion, une clé de voûte qui met en évidence la subversion des valeurs, la crise de l'éthique. Pour Adorno et pour les penseurs de l'École de Frankfurt l'expérience de ces champs de concentration est une *preuve palpable de l'existence du mal*, une *katábasis* au plus abjecte de la nature humaine. Il met aussi en cause, la soi-disant évolution de l'humanité, en effet, il voit qu'on est passé de la civilisation illustrée à la barbarie. De cette manière, la culture occidentale, loin d'évoluer, a reculé.

Selon Adorno, la tendance à l'autodestruction caractérise la rationalité de ses débuts, les efforts de l'homme pour l'éradiquer sont vains : le mal semble être ontologiquement enraciné dans l'individu. Face à cet horizon désolant, de quelle manière la philosophie, la poésie ou la création



artistique peuvent s'opposer aux totalitarismes, aux tortures, aux aberrations ? Qu'est-ce qu'elles peuvent faire contre le mal ? Pour éviter les répétitions de l'horreur, il faut penser et réécrire l'histoire de la raison occidentale tout en finissant à avoir la peur à dévoiler la vérité : celle-ci, quoi qu'elle soit, doit devenir publique. Il insiste ainsi, dans sa *Critique de la culture et de la société*, sur la nécessité d'une pensée « impieusement critique » ; et, en même temps, comprendre la culture comme une instance négative et utopique pour éviter qu'elle devienne seulement jeu et oubli.

Pour compenser la force du mal, le chemin est l'exercice de l'éthique et, en ce qui concerne l'art, celui-ci doit cesser d'être réalité seulement esthétique pour devenir résistance. Après les témoignages lacérant de Primo Levi, Jorge Semprún et beaucoup d'autres victimes<sup>16</sup>, on ne voit pas de principes universels et transhistoriques, il n'est pas possible alors d'imaginer un desideratum qui dépasse l'histoire, mais plutôt un nihilisme et une confusion extrême.

On se souvient du dernier vers du poème déchirant de T. S. Eliot « Hollow Men » (« Les hommes creux »), c'est ainsi que le monde finira « pas sur un Boum, sur un murmure »<sup>17</sup>.

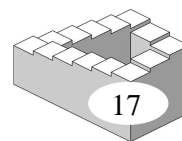
## 6. *Chronique d'un initié* d'Abelardo Castillo: une *katábasis* initiatique

En 1991, après plus de vingt ans de travail, l'écrivain argentin Abelardo Castillo a publié *Chronique d'un initié*, qu'il retouche pour chaque nouvelle édition. Il s'agit d'une version originale du mythe faustique, œuvre dans laquelle, en laissant de côté la rigidité de l'*épistème*, il l'adapte à la labilité de la *dóxa*, au relativisme des jugements et répond aux connaissances scientifiques de notre époque. On est face à un « roman quantique »<sup>18</sup> étant donné que, tout comme dans le principe d'incertitude, l'acte d'observer altère l'objet observé. « Dans les univers d'Einstein, de Bohr, de Pauli, de Heisenberg, non seulement il n'y a plus d'observateur privilégié, mais tout observateur est limité par sa situation même dans un univers incertain et ambigu »<sup>19</sup>. En effet, dans le récit, la personne qui écrit change, c'est pourquoi la vision de l'histoire change elle aussi ; de cette manière, les personnages ne se montrent pas de la même façon au commencement qu'à la fin du roman. Le visage du Mal, lui aussi change au fur et à mesure que l'auteur, précisément à cause d'écrire ce récit, change aussi.

Castillo nous dit qu'en 1962, quand il a imaginé *Chronique d'un initié*, il l'avait pensé comme un roman millénariste parce que à cette époque les Etats-Unis et l'URSS allaient commencer la guerre et cela pouvait entraîner la « fin du monde ». On vivait une sensation de désarroi, d'incertitude, l'idée que « tout était sur le point d'éclater » ; on se demandait alors : pourquoi écrire ?

Le récit suggère un voyage initiatique qui mène à Esteban Espósito, un apprenti d'écrivain arrogant, à une recherche existentielle en rapport avec la relation vie/ écriture, à l'amour, à la possession et au délire. Il arrive dans une province argentine où il connaît une jeune dont il tombe amoureux.





Il vit de manière intense cette passion juste trois jours parce qu'il doit retourner après à Buenos Aires sans savoir exactement pourquoi et, quand il essaye, sans force, de se donner à la tâche d'écrire le Diable apparaît. Celui-ci lui parle d'un pacte qui a déjà été fait dans le passé et qui est irréversible : « Ton obligation, lui dit-il, est celle d'écrire ce que tu as entendu de moi et ce que tu entendras »<sup>20</sup>. Le diable lui fait comprendre qu'il y a « un ordre secret », même s'il ne lui dévoile pas lequel. Il peut soupçonner quelque chose comme « l'art a du sens ». Mais, quel sens il peut y avoir dans un monde qui va disparaître ? Peut-être l'idée de recommencer. Par rapport à cela, R. Bradbury, dans un de ses poèmes les plus significatifs, indique « Nous avons l'art pour que la réalité ne nous tue pas »<sup>21</sup>.

Lorsqu'il fait référence à cette chronique, à propos du mal, l'auteur, à travers le Diable, explique : « laissons à part la question de Dieu. Le Mal existe, on en est sûrs (...) Et l'Enfer existe aussi. Il est à l'intérieur d'Esteban ; il est Esteban. C'est ce que les orientaux appellent le *karma* »<sup>22</sup> (je remarque dans cette interprétation le souvenir de *Huis Clos* de J.-P. Sartre, de 1944, un peu avant la libération de Paris, dont les personnages, enfermés pendant une période dans la chambre d'un hôtel, lorsqu'ils réussissent à sortir, se sentent mentalement attrapés les uns par les autres, c'est pourquoi ils choisissent de continuer à rester enfermés avec la conscience que *l'enfer c'est les autres*).

Ray Bradbury dans un roman d'anticipation, très intéressant, *Fahrenheit 451*, face à l'existence de gouvernements totalitaires qui mettent en cause l'acte de penser, imagine une société dans laquelle ce qui est interdit est la lecture puisque celle-ci, selon ses gouverneurs, décrit des mondes fictifs impossibles à concrétiser dans la réalité, ce qui amène à la mélancolie. Par conséquent, la lecture est considérée comme nuisible et

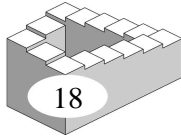
le fait de l'interdire devient un devoir inévitable. Bradbury imagine alors un ensemble de pompiers qui, loin d'éteindre les incendies, brûlent des bibliothèques, créant l'*oxymore* de pompiers incendiaires.

Le récit décrit une société dystopique<sup>23</sup>, où la manipulation idéologique et l'endoctrinement massif de la part d'un État totalitaire, sous l'apparence d'un gouvernement paternaliste et bienveillant, installe un vide global interconnecté avec lequel elle prétend annuler chez les habitants la capacité de penser et, même, celle de sentir profondément.

Son récit, influé par la vision pessimiste de *Brave New World* d'Aldous Huxley, par les utopies de H. G. Wells et par l'atmosphère étouffante de *1984* de George Orwell, nous met en alerte vis-à-vis de l'atmosphère de terreur à laquelle nous conduit le totalitarisme, état qui fait endormir la pensée critique. Cet État, de manière sournoise, se sert de l'utilisation aberrante d'une technologie sophistiquée, de l'exaltation démesurée des sports – football, football et encore du football – de l'implantation d'une réalité virtuelle à travers des émissions de télé qui rendent bêtes les gens, tout cela lui sert à dominer les gouvernés/ les sujets jusqu'au point de les transformer pratiquement en machines.

La société décrite par le chef des pompiers a l'apparence, de l'extérieur, d'une utopie, mais elle est en fait une dystopie à travers de laquelle Bradbury remarque avec préoccupation la manipulation médiatique qui rend victime le monde contemporain.

Dans cette œuvre, teintée d'une certaine tristesse essentielle, on se questionne également à propos du bonheur. Le récit, face à l'existence de gouvernements autocratiques et despotiques, vise à nous alerter et à nous faire réagir aux actions qui cherchent à nous annuler la pensée critique. Le récit, comme celui d'Orwell, dénonce l'hypocrisie et la



décadence morale installées par les totalitarismes, ainsi que le cynisme de prononcer des mensonges sous l'apparence de vérité.

De quelle manière surmonter cette *katábasis* ?

Malgré le pouvoir despotique d'un gouvernement qui incendie des livres, Bradbury nous parle d'un groupe de personnes qui, peureuses de perdre leurs valeurs qui nous constituent en tant que humains, dont chacune apprend par cœur un livre. Il s'agit de la survie, à travers ces hommes-livre, du plaisir de la lecture et avec celle-ci de l'acte de penser, « c'est là que nous allons vaincre finalement » (p. 174).

Le roman finit avec le conseil qu'un vieil homme-livre, sur le point de mourir, donne à son petit-fils : « Remplit tes yeux d'illusion. Vis comme si tu allais mourir dans dix secondes. [...] C'est plus fantastique que n'importe quel rêve réel ou imaginaire ».

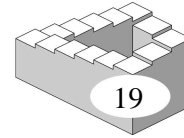
Une fin encourageante est aussi celle que nous propose l'écrivain argentin Leopoldo Marechal dans le récit *Adán Buenosayres*, publié en 1948, où le protagoniste, après son abyssale *katábasis*, grâce à ses idées chrétiennes, atteint à l'*anábasis*.

## 7. La *katábasis* de Marechal

Dans le « Prologue indispensable », Marechal décrit l'enterrement d'un être éthéré : Adán Buenosayres. Celui-ci, avant de mourir, a confié deux romans au romancier – le *Cahier de couverture bleue* et le *Voyage vers la ville obscure de Cacodelphia*<sup>24</sup> – que Marechal publie en les antéposant, pour clarifier au lecteur, un récit de l'auteur et du protagoniste.

Au début du soi-disant « Voyage », il nous raconte que lui-même et un ami ont entrepris une descente à Cacodelphie<sup>25</sup>, la ville tourmentée, et après une ascension à Calidelphie<sup>26</sup>, la ville glorieuse<sup>27</sup>. Pour ce pèlerinage à travers l'outre-monde, Marechal a choisi comme guide son ami, le peintre Xul Solar. La descente, d'une manière dantesque, est conçue comme une *katábasis* par une sorte d'entonnoir formé par neuf cercles – à la manière de la *Comédie* dantesque – comme un cône inversé qui, avec une forme de spirale, mène au centre de la terre. Pour illustrer cette géographie, le romancier a ébauché un dessin qui y fait allusion et un croquis avec un double cône qui représente Cacodelphie dans la partie inférieure, et Calidelphia dans la supérieure.

Comme dans les *katabáseis* classiques, dans le quartier de Saavedra, à Buenos Aires, l'auteur et son guide trouvent un tunnel par lequel on entre au monde des ombres ; ils y trouvent après un personnage burlesque qui rappelle Caronte de la mythologie classique ; celui-ci les conduit vers l'autre rive où ils remarquent une grande foule de pêcheurs. Ils ne subissent pas de supplices éternels, mais, ayant dans leur nature matérielle ces âmes choisissent finalement le Bien et de cette façon elles commenceront l'*anábasis* ou montée jusqu'à la ville de Calidelphie. Le pèlerinage d'Adán Buenosayres, proche de l'épopée dantesque



et appuyé sur les idées chrétiennes qui parlent d'une possible rédemption<sup>28</sup>, offre une fin heureuse. Nous nous souvenons aussi d'Odysée, Énée et Dante qui, après ces descentes, atteignent un *happy end*, quoique grâce à d'autres motifs.

### Notes

<sup>1</sup> Parmi les grecque aussi, la mer est symbole de mort.

<sup>2</sup> On évitait son nom pour ne pas l'irriter, en plus, le nommer était quelque chose comme invoquer la Mort ; on l'appelleravec des euphémismes: *Aidoneus* « l'invisible », *Pluton* « le riche ».

<sup>3</sup> Cf. *Épopée de Gilgamesh*, VII 13-54

<sup>4</sup> J. Moreno Garrido, « Descensos en el Mundo Inferior en la antigua Mesopotamia », dans *El Decenso como itinerario del alma, Iter Ensayos*, Santiago de Chile, 1995, p. 41.

<sup>5</sup> *Inid.*, p.50

<sup>6</sup> *Eu* « bien », *tópos* « lieu », voix idée par Tomas Moro dans une sextine qu'il signe avec le symbolique pseudonyme d' *Anemolio* (en grec, *ánemos* « vent »).

<sup>7</sup> Basé sur le mot *utopie* dans le XIX siècle, Charles Renouvier a créé la voix *ucronie* pour faire référence à un temps idéal situé en marge de l'histoire, de la même manière que Frank y Fritzie Manuel ont parlé d'*eu-cronie* pour faire allusion aux spectres de l'utopie « qui se déplaçaient à un bon futur ». (*El pensamiento utópico en el mundo occidental*, version de B. Moreno Carillo, Madrid, 1981, vol. I, p. 17).

<sup>8</sup> Âge mythique où il ne faut même pas travailler puisque la terre, de manière spontanée, fournit de tout ce qui est nécessaire (cf. Virgile, *Buc.*, IV 18-20).

<sup>9</sup> *Das Prinzip Hoffnung*, cf. spécialm. chap. IX.

<sup>10</sup> Tibulle (I 9) apostrophant contre la guerre et la richesse dit : *nec Spes destituat* « l'espoir ne m'abandonne pas ».

<sup>11</sup> *Politeia*, 368a y ss..

<sup>12</sup> C. Braga, « Ernesto Sábato : Cécite et inceste », en *Caietele Echinox*, XIV, p. 164.

<sup>13</sup> *Ibidem.*, p. 164.

<sup>14</sup> J. L. Borges, *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 1078.

<sup>15</sup> En *Engagement* (1967) et en *Negative Dialektik* (1970).

<sup>16</sup> *Ad hoc* je réfère au volume XV de *Caietele Echinox* où on reprend les déchirantes témoignages des voix opprésés et taisées par le régime communiste, voir spéc. « Introduction: La mémoire de la souffrance » de C. Braga (pp. 5-6) et « The Gulag Reflected in the Romanian Detention Memoirs » de R. Cesereanu (pp. 7-15).

<sup>17</sup> Avec cette déclaration s'ouvre et finit le film *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola (1979) dont le scénario est basé sur *Heart of Darkness* de Joseph Conrad. Le film décrit le « syndrome d'échec » ou « syndrome de Vietnam ». Dans le film, il faut remarquer la mélodie « The End » de Jim Morrison (dernière de l'album homonyme de *The Doors*).

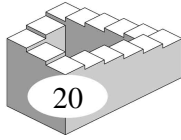
<sup>18</sup> G. García, « Los pactos con el mal: entrevista a A. Castillo », in *Revista Ñ*, Buenos Aires, 6.09.2012.

<sup>19</sup> Cf. E. Morin, *La Méthode. I. La Nature de la Nature*, Paris, Seuil, 1977, p. 374, cit. par J. Thomas, *L'imaginaire de l'espace et du temps chez les latins*, Cahiers de l'Université de Perpignan, 5 (automne 1988), 10.

<sup>20</sup> A. Castillo, *Crónica de un iniciado*, (IV partie, « La noche de Walpurgis »), Buenos Aires, Planeta, 2009, p. 310.

<sup>21</sup> « Et pour cela/ nous avons besoin que l'Art apprenne à respirer/ et fasse battre le sang ; devoir accepter la proximité du Diable/ et l'âge et l'ombre et la voiture qui renverse,/ et au clown avec une masque de Mort ».

<sup>22</sup> Dans une entretien dans la *Revista Ñ* du 13.09.2012



<sup>23</sup> Selon le signale le *Oxford English Dictionary* l'entrée *distopie* a été conçue à la fin du XIX siècle par John Stuart Mill.

<sup>24</sup> Basé sur le terme *distopie* inventé par John Stuart Mill, Bentham a créé l'entrée *cacotopie* – *kakós* « mauvais », *tópos* « lieu ».

<sup>25</sup> *Kakós* « mauvais »; *delphós* « frère ».

<sup>26</sup> *Kalós* « beau, bon », *delphós* « frère ».

<sup>27</sup> L. Marechal, *Adán Buenosayres*, édition de P. L. Barcia, Madrid, Clásicos Castalia, 1994, p. 671.

<sup>28</sup> Cf. G. Maturo, « La *katábasis* en la obra de L. Marechal », dans *El tema del más allá en la antigüedad y sus proyecciones*, (H. F. Bauzá, compilateur), Buenos Aires, Acad. Nac. de Ciencias, 2009, p. 176.