

Lorsque meurent les souverains : contours de l'épicisme de Laurent Gaudé dans *La mort du roi Tsongor* et *Pour seul cortège*

- 1 Le théâtre de Laurent Gaudé est souvent flamboyant et épique, dès *Onysos le furieux* (1997), et nombre de ses romans témoignent du même imaginaire héroïque. Parmi eux se détachent *La mort du roi Tsongor* (2002) et *Pour seul cortège*¹ (2012) qui non seulement se déroulent dans une Antiquité réelle pour l'un et fictive pour l'autre, mais ont pour sujet commun la mort d'un monarque, le démantèlement de son empire et la quête funèbre de ses héritiers. À travers l'étude comparée de ces deux œuvres, nous nous proposons de cerner les contours de l'épicisme² de Laurent Gaudé en montrant notamment comment ses romans reprennent des traits de l'épopée en les contestant et en les modifiant afin de leur faire épouser les contours idéologiques et moraux de notre XXI^e siècle. En effet, Laurent Gaudé s'inspire de la forme épique et de ses nombreux procédés codifiés pour les pervertir et tenir un propos sur la guerre, la mémoire ou le monde qui ne relève pas de la pensée antique ou médiévale, mais bien de la pensée moderne. En insistant sur le chaos guerrier, le mensonge de l'héritage et de la mémoire et sur l'absence d'une transcendance unifiée, Laurent Gaudé s'affirme bien dans la lignée des auteurs modernes. Pourtant, et c'est peut-être là sa post-modernité, il propose un nouveau modèle héroïque sous les traits de personnages acceptant leur destin et allant au bout de leur sacrifice. Ce modèle relèverait d'un nouvel épicisme, plus individuel et plus romanesque que l'épicisme traditionnel, ressaisissant *in extremis* l'épopée au moment où elle semblait s'éloigner.

Reprise et négation de l'héroïsme épique traditionnel

- 2 La reprise de l'héroïsme épique traditionnel³ se lit d'abord dans l'intertextualité qui irrigue les textes. D'une part, *Pour seul cortège* se place dans la lignée des œuvres, antiques, médiévales ou modernes qui ont retracé et chanté le destin d'Alexandre et de ses conquêtes, du *Roman d'Alexandre* du Pseudo-Callisthène à l'*Alexandride* de Gautier de Châtillon. D'autre part, si *La mort du roi Tsongor* prend place dans des royaumes imaginaires de type antiques et africains, elle mêle un très grand nombre de réminiscences épiques. Ainsi, la querelle de Kouame et Sango Kerim pour la belle Samilia n'est pas sans rappeler celle qui oppose Ménélas et Pâris pour la belle Hélène, et avec eux les peuples sur lesquels ils règnent. Le siège de Massaba est tissé de réminiscences homériques, comme l'arrivée des Amazones de Mazébu et le récit des mouvements des armées, et de la destruction progressive de la ville en fait une nouvelle émanation des villes de Troie et de Thèbes.
- 3 Laurent Gaudé appuie cette intertextualité sur une reprise, parfois presque systématique, des grand *topoï* de l'épopée guerrière. Cette reprise est plus sensible dans *La mort du roi Tsongor*, peut-être en raison des libertés que peut offrir une fiction sans attache à un quelconque substrat historique, peut-être également en raison de son antériorité ; *Pour seul cortège* marquerait ainsi une plus libre interprétation de ces *topoï*. *La mort du roi Tsongor* fait par exemple le catalogue des peuples venus se battre devant Massaba : Bandiagara et son armée des ombres blanches, les crânes rouges de Karavanath' le brutal – et on notera l'épithète homérique – ou encore le vieux Barnak

et ses mangeurs de khat (M 81-83). La guerre et les combats sont, bien entendu, au centre de cette reprise des *topoi* épiques, et notamment le déroulement de certains combats, qui allient défi et aristie : “Tolorus, le vieux compagnon de Kouame, était mort. Il avait toujours chargé avec rage, piétinant ses ennemis, faisant frémir, par ses cris, ceux qui l’affrontaient, avançant sans cesse avec fureur dans la forêt de pics que lui opposaient les crânes rouges de Karavanath’, avançant comme un démon, semant partout la panique et l’effroi. Jusqu’à ce que, dans la mêlée, Rassamilagh l’aperçoive et pique les flancs de son chameau. La charge de l’animal était brutale. Il piétina plusieurs corps sur son passage et lorsque enfin il arriva sur Tolorus, d’un geste sec, Rassamilagh abattit son glaive et le décapita. Sa tête étonnée alla rouler aux pieds des siens et pleura, un instant, sur cette vie qui lui était enlevée” (M 90). Ce combat imite par ses procédés la tradition épique : présentation du héros, valorisation de son *furor* au combat (“avec rage”, “avec fureur”), hyperboles (“la forêt de pics”), affrontement et charge, exécution et ralentissement sur le détail de la tête qui roule et pleure. Cette mort esthétisée se retrouve en quelques endroits dans *Pour seul cortège*, notamment dans la bataille finale des cavaliers d’Alexandre.

Moxyartès tombe transpercé par dix lances qui le soulèvent de terre et semblent un instant le porter, [...] Nactaba est saisi par la trompe d’un mastodonte qui le disloque contre un rocher, Aristonos tombe à terre, encerclé par des centaines d’ennemis, et il charge encore pour appeler les coups sur lui, Nous mourrons mais ce n’est rien, Af Ashra est jeté à bas de son cheval, il se relève, donne des coups en tous sens, mais ses ennemis le criblent de javelots et il finit par tomber, l’arme à la main. (P 183-184)

- 4 Ce passage reprend également le procédé le plus caractéristique de l’épopée : l’hyperbole, avec les “dix lances”, l’image du mastodonte qui est, en lui-même, un animal hyperbolique, les “centaines d’ennemis” et le corps d’Af Ashra criblé de javelots. Cette omniprésence des hyperboles est remarquable dans *La mort du roi Tsongor*, par exemple au moment de l’aristie de Liboko : “Liboko, comme un démon, se rua sur l’ennemi. Il perça des ventres, sectionna des membres. Il transperça des torsos et défigura des hommes. Liboko se battait sur son sol, pour défendre sa ville et l’ardeur qui l’animait semblait ne jamais devoir le quitter. Il frappait sans cesse. Éventrant les lignes ennemies de toute sa fureur. Les ennemis tombaient à la renverse sous la force de ses charges” (M 136). Ici aussi la figure reine est l’hyperbole, avec la comparaison avec le “démon”, l’évocation de la “fureur”, de “l’ardeur” et de la “force”, et les innombrables blessures qu’inflige le héros et dont l’effet est démultiplié par leur caractère impersonnel qui renforce l’effet de masse des ennemis. Toutefois, ces reprises de l’architexte épique en rapport avec la guerre ne convergent que vers un constat : celui de la catastrophe et de la ruine, mettant à bas le modèle épique traditionnel.
- 5 La guerre et les combats n’ont, chez Laurent Gaudé, qu’un résultat : l’abandon, la souffrance, la ruine et la victoire du chaos. Le motif de l’abandon est particulièrement sensible dans *La mort du roi Tsongor*, avec la figure de Samilia, cause de la guerre, qui est pourtant finalement abandonnée par les siens qui la laissent partir, après lui avoir proposé de se suicider (M 178-182). Sa figure est redoublée par celle de Sisygambis, la reine perse de *Pour seul cortège*, que Dryptéis vient trouver dans Persépolis en ruines et qui n’est plus qu’une vieille femme seule, perdue sur une couche de feuilles mortes et de souillures. Dryptéis verbalise ce thème de l’abandon : “Des femmes à l’abandon que le temps conserve par cruauté et qui attendent la mort au milieu des chats affamés [...], voilà ce que nous sommes” (P 51).

- 6 Mais la description de Persépolis qui précède ce passage est aussi l'une des marques de l'échec de la guerre :

Lorsqu'elle entre dans Persépolis, au pas lent de son cheval, ce qu'elle voit autour d'elle est une ville morte, à moitié recouverte de mousse et d'herbes folles. Tout a changé. Des arbres ont poussé dans les ruines des palais. Des chèvres paissent au milieu des rues. Partout, des chiens sauvages. Les oiseaux ont trouvé refuge dans les maisons. Ils passent sans encombre par les toits écroulés. Elle ne reconnaît rien. (P 45).

La guerre ne conduit qu'à la ruine dans les deux romans, et cette description rapide de Persépolis envahie par la végétation et les animaux fait écho à la description finale de Massaba lors du retour de Souba. L'ancienne capitale du roi Tsongor est devenue une ville envahie par la végétation et les animaux, et le somptueux palais autrefois habité par la famille royale et ses serviteurs n'est plus habité que par des singes (M 210-212).

- 7 La guerre n'est pas que ruine : elle est souffrance et mort horrible. Si certains combats sont esthétisés, comme nous avons pu le souligner, beaucoup ne montrent que la victoire du chaos et de l'informe. La vacuité, l'horreur et l'absurdité de la guerre triomphent. Dans *La mort du roi Tsongor*, aucun camp ne triomphe et les armées consomment leurs forces dans un affrontement sans but et sans résultat : "Lorsque enfin le soleil se coucha et que le combat cessa, chacune des deux armées était à l'endroit même où elle avait commencé la lutte. Personne n'avait avancé ni reculé. Les morts s'étaient entassés, simplement, sous les murailles de Massaba. Un champ immense de corps indistincts dans lequel se mêlaient les couleurs des étoffes et les armes brisées" (M 89-91). Tout le passage dit l'horreur et la difformité de la guerre, non seulement dans le "champ immense de corps indistincts", "entassés", mais également dans la confusion entre cadavres d'hommes, de "chevaux" et de "chiens de guerre". Cette indistinction est rendue sensible également par les termes "entassés", "amas" et surtout dans l'image de la troisième armée, "l'armée des morts" et de son accouchement par la guerre. Le combat final du roman est le symbole de cette absurdité de la guerre. En effet, alors que les derniers combattants s'épuisent, les deux frères jumeaux, Sako et Danga, s'affrontent comme Étéocle et Polynice, et si Sako meurt le ventre ouvert, laissant Danga comme dernier survivant – et donc comme héritier de Massaba et du royaume –, ce dernier périt en se traînant jusqu'aux portes de la ville et en se vidant de son sang par la blessure que lui a faite Sako au pied. Leur double mort absurde, et notamment celle de Danga, condamné à ramper et à mourir doucement devant la ville qu'il a tant convoitée, est le symbole du non-sens de la guerre qui vient de les opposer.
- 8 En outre, la guerre conduit à la sauvagerie : Arkalas se venge de Bandiagara (M 183-184) qui avait invoqué le maléfice de ses ancêtres et conduit l'armée des chiennes de guerre à s'entretuer. Mais cette vengeance le fait basculer dans la plus terrible des sauvageries, à savoir le cannibalisme et la torture. Le texte insiste longuement sur les souffrances de Bandiagara, notamment grâce aux hyperboles ("mille fois") et sur la cruauté d'Arkalas, notamment avec son rire et son stratagème de torture ("il l'avait extirpé de la mêlée"). Cette victoire du chaos passe par la souffrance mais également par la défiguration du cadavre ennemi, qui n'est pas sans rappeler le traitement qu'Achille fait subir au cadavre d'Hector et que le texte met en évidence avec l'énumération des parties dévorées. En outre, le chaos vient de la confusion entre humain et animal⁴ : Arkalas est "chauve-souris", "hyène" et "chien".
- 9 Ce chaos généralisé est moins présent dans *Pour seul cortège*. Il est pourtant discernable dans les quelques récits de bataille qui émaillent le récit du point de vue de

Tarkilias. Le point central de la montée du chaos, préparée par la révolution de palais qui suit la mort d'Alexandre et par l'affrontement entre les diadoques culmine au moment où le cortège des pleureuses, protégé par les vétérans d'Alexandre, est attaqué par l'armée de Ptolémée (P 119-120). Le texte dit le chaos de la guerre, non seulement par la confusion que produit cette bataille du même contre le même, à savoir l'armée de Ptolémée contre les vétérans d'Alexandre, qui eux même "n'y croient pas" mais également par le motif de l'indistinction : les énumérations ("hommes, femmes, bétail" ou encore "frappent, déchirent, assomment") ainsi que les "hurlements" et le détail des visages écrasés "sous les pierres". En outre, ce monde envahi par le chaos est un monde renversé où le seul affrontement décrit est celui des cavaliers contre les "pleureuses". Le verdict de Dryptéis, témoin impuissant de ce massacre, est sans appel : "Le monde n'a aucun sens" (P 120). Car le débordement de la guerre par le chaos et la violence, c'est la fin de l'ordre épique et du sens du conflit.

- 10 Les textes montrent ainsi la dissolution du sens qui accompagne la guerre et sa violence aveugle. L'écriture épique, avec ses rituels et ses *topoi*, disparaît pour laisser place au chaos et au combat du même contre le même. Le verdict de Laurent Gaudé est implacable, et très moderne : la guerre, même si elle peut être esthétisée et revêtir la beauté du mal, n'est pas glorieuse. Elle menace l'ordre du monde, l'héritage ainsi que la mémoire, que l'épopée traditionnelle promet pourtant de conserver.

Héritage et mémoire

- 11 Le thème de l'héritage est récurrent et problématique dans les romans de Laurent Gaudé – que l'on songe au *Soleil des Scorta*⁵ – et notamment dans nos deux œuvres. En effet, le roi Tsongor a été privé de son héritage par son père et il a construit son empire afin de le transmettre à ses enfants. Mais le destin, par l'entremise de Samilia, qui place Tsongor devant un choix impossible, et donc tragique, en décide autrement. Ainsi, le bilan de l'héritage de Tsongor est terrible : ses enfants, Souba excepté, sont morts, sa fille a disparu, son empire est ruiné. De même, l'héritage d'Alexandre est un legs impossible : les diadoques se battent et détruisent finalement ce qu'ils voulaient conserver.

- 12 Devant cette impossibilité de l'héritage, Tsongor a une révélation :

J'ai échoué. Je voulais avoir un empire à léguer. Que mes enfants l'agrandissent encore. Mais mon père est revenu. Il rit. Et il a raison. Il rit sur la mort de Liboko. Il rit sur l'incendie de Massaba. Il rit. Tout s'effondre et tout meurt autour de moi ? J'ai été présomptueux. Je sais ce que j'aurais dû faire. Pour transmettre à mes enfants ce que j'étais, j'aurais dû leur transmettre le rire de mon père. Les convoquer tous, à la veille de ma mort, et ordonner que l'on brûle Massaba sous leurs yeux. Qu'il ne reste plus rien. J'aurais dû faire cela. Et rire pendant l'incendie, comme mon père riait autrefois. À ma mort, ils n'auraient eu qu'un petit tas de cendres en héritage. Et un appétit féroce. Ils auraient tout eu à reconstruire. Pour retrouver le bonheur de la vie d'autrefois. Je leur aurais transmis le désir de faire mieux que moi. Rien d'autre en héritage que cet appétit qui leur aurait serré le ventre"⁶.

Il est impossible de transmettre un héritage, qui finira par disparaître et se consumer. Le seul héritage transmissible, c'est le désir d'aller plus loin que ses parents, le désir de construire son propre empire et de se dépasser, sans se contenter d'hériter de ce qu'ils nous ont légué. Or, cette leçon est également, en quelque sorte, celle de *Pour seul*

cortège : le seul empire durable sera celui de Ptolémée, qui ne se contente pas de l'héritage d'Alexandre mais bâtit sa propre lignée.

- 13 L'héritage est également mémoire, et cette dernière peut se transmettre par les monuments. C'est ainsi qu'il faut comprendre la mission que Tsongor confie à Souba, à savoir aller construire sept tombeaux pour faire son portrait. Or cette mission s'effectue en trois temps. Souba commence par construire les cinq premiers tombeaux qui doivent faire le portrait de Tsongor. Dans un deuxième temps, Souba comprend que son père était aussi un tueur, et il construit le sixième tombeau dans un lieu atroce : le tombeau de Tsongor le Tueur. Mais à l'issue de la construction de ce sixième tombeau, Souba réalise qu'il lui est impossible de réellement connaître son père : "Lorsque le tombeau fut achevé, Souba quitta la région et erra à nouveau sur les routes du royaume. Il ne savait plus où aller. Le tombeau des tortues avait tout remis en cause. Faire le portrait de son père était impossible. Que savait-il, au fond, de l'homme qu'avait été Tsongor ? Plus il arpentait le royaume et plus il se sentait incapable de répondre à cette question" (*M* 185). Il finit par trouver le lieu du dernier tombeau après avoir connu le renoncement et la honte (*M* 205). Il comprend alors que la vérité de son père n'est pas montrable, elle n'est pas dicible. Elle doit être, en dehors du reste des hommes, dans le silence de la vérité. Ainsi, même la mémoire des monuments ment : seul "un lieu hors du monde" peut transmettre la vérité de Tsongor.
- 14 Cette idée du mensonge des monuments se retrouve dans *Pour seul cortège*. En effet, à l'image des six tombeaux vides de Tsongor, le tombeau d'Alexandre, contrairement à ce que l'histoire nous enseigne, est un cénotaphe. À l'issue de la rencontre entre Ptolémée et Dryptéis, celle-ci lui demande le corps d'Alexandre pour le rendre à sa vérité et le faire échapper à l'histoire. Ptolémée accepte, mais pour pouvoir se prétendre son héritier et fonder sa dynastie, il réclame que soit conservée la fiction du tombeau. Le cénotaphe d'Alexandre est donc le symbole du mensonge de l'Histoire devant la vérité humaine. Cette vérité n'est pas non plus celle de l'emplacement du corps : le corps d'Alexandre est déposé dans le gouffre de la Tour du silence. Toutefois, en recueillant son souffle – sa psyché – Af Ashra lui permet de trouver le lieu de sa vérité éternelle : la cité indienne de Patâlipoutra, qui sera la dernière destination d'Alexandre et de ses compagnons de quête. Ainsi, le désir d'héritage et de mémoire conduit à la destruction et au mensonge. La voix unifiée de l'épopée, qui permet la conservation de la mémoire et de la vérité par une puissance transcendante inspirant le poète n'est plus possible dans les romans de la modernité épique de Laurent Gaudé.

Un merveilleux sans transcendance

- 15 Et pourtant, le merveilleux est bien présent dans nos deux romans. En effet, le monde des morts est en contact avec le monde des vivants. Dans *La mort du roi Tsongor*, le souverain, avant de se suicider, a ordonné à Katabolonga de ne pas mettre entre ses dents la pièce destinée à payer son passage au royaume des morts – en une réminiscence une fois de plus antique. Son esprit erre donc, non loin de son cadavre, et voit les vagues de morts de Massaba affluer pour se rendre à leur dernier séjour. Il partage alors sa peine avec Katabolonga qui l'écoute, lui parle et veille sur son corps. Cette présence des morts est encore plus sensible dans *Pour seul cortège*, malgré son caractère historique. Le récit sort peu à peu de l'histoire pour entrer dans l'épopée et le mythe alors que le merveilleux se fait de plus en plus sensible. C'est d'abord la voix

d'Éricléops que l'on entend, et qui monte de sa tête coupée revenue d'Inde. Cette voix prend littéralement corps lors du dernier voyage d'Alexandre puisque ses amis sont accompagnés par un cavalier sans tête qui combat à leurs côtés jusqu'à la fin. Puis, une fois Alexandre mort, c'est sa voix que l'on entend, d'abord discrètement, puis de plus en plus fréquemment, jusqu'à ce qu'il guide Dryptéis dans sa quête.

16 Cette présence du monde des morts n'est qu'un phénomène parmi d'autres dans un monde qui est présenté comme magique. Dryptéis, après s'être empoisonnée, entre dans un état de stase intemporelle entre vie et mort. La bataille finale entre les cavaliers d'Alexandre et les armées de Chandragupta n'est possible que grâce à l'invocation d'une armée des morts par Nactaba (*P* 178-179). Cette idée d'une armée des morts est déjà présente dans *La mort du roi Tsongor* : en effet, l'un des chefs combattants, Bandiagara, est dépositaire d'un maléfice consistant à "appeler les esprits de ses aïeux", qu'il lance sur les chiennes de guerre d'Arkalas qui vont s'entre-déchirer de la plus horrible des manières (*M* 110, 111).

17 Certes, un arrière-plan divin est bien esquissé dans les deux romans. *La mort du roi Tsongor* évoque quelquefois des "dieux", souvent dans des expressions figées, à l'image de la formule de bénédiction de Sango Kerim : "Roi Tsongor, que tes ancêtres soient bénis et que ton front connaisse le doux baiser des dieux" (*M* 28). La conception d'un monde des morts présuppose l'existence de dieux : c'est ce qu'explique Tsongor à Katabolonga avant de lui demander de le tuer : "C'est cette pièce-là que tu me glisseras dans la bouche et que je tiendrai serrée entre mes dents de mort lorsque je me présenterai aux dieux d'en bas" (*M* 48). Cette discrète présence des dieux est également perceptible dans *Pour seul cortège*. Le safran, jeté tous les matins par les prêtres chez qui Dryptéis s'est réfugiée au début du récit, est un marqueur de leur présence invisible : "Chaque matin, pour commencer la journée, ils jettent au vent, du haut des remparts, une poignée de poudre de safran. Ils le font malgré la cherté de cette épice, pour contenter les dieux. Chaque matin, au son d'une cloche qui tinte avec lenteur, c'est leur premier geste. Les dieux ont faim et ils sont chargés – sans que personne ne le sache – de les nourrir pour qu'ils ne crient pas la nuit en longeant les murs des villages, pour qu'ils ne passent pas sous les portes avec voracité, étouffant un nouveau-né ou emportant l'âme d'un vieillard. Les prêtres les nourrissent chaque matin d'une poignée de safran pour que le monde puisse vivre en paix" (*P* 21). Ces dieux, présentés comme des esprits immatériels inquiétants et meurtriers, sont assez étonnants et donnent une connotation très sombre à l'univers du roman. Ils sont une présence malfaisante, vorace, affamée, qui semble représenter le malheur et la fatalité pesant sur la vie des hommes, bien plus que des divinités issues d'un panthéon traditionnel. Mais les dieux peuvent également être bienveillants : cette relation apaisée est explicite lors de l'arrivée du cortège en Égypte, malgré le massacre qui a précédé cette rencontre. Le Nil est représenté comme le pays des dieux, notamment en raison de la couleur de sa boue, qui rappelle le safran, symbole de ce lien avec les dieux. Cette étape, qui voit Ptolémée confier le corps d'Alexandre à Dryptéis, se clôt sous le regard des dieux : "Les dieux les embrassent du regard. Rien ne peut les toucher. Ils sont trois et le Nil les protège du brouhaha du monde, coule sur leurs plaies et leur offre ses heures chaudes et sa force" (*P* 133). Si la présence des dieux est mentionnée, le Nil, par sa personnification, est l'expression la plus proche d'une puissance divine que l'on puisse trouver dans le roman. Car, ces mentions mises à part, les dieux sont absents de la scène du monde.

- 18 Si les textes semblent suggérer la présence des dieux, ces derniers sont pourtant la plupart du temps absents du récit. Ils n'ont pas de visage, pas de nom, pas même de culte. Les seuls gestes rituels sont celui du safran dans *Pour seul cortège*, et le rite funéraire de la pièce dans *La mort du roi Tsongor*. Ils ne sont jamais l'objet d'une prière ou d'un sacrifice. Tout au plus invoque-t-on les esprits des ancêtres lorsqu'il s'agit de pratiquer la magie. Il s'agit là d'une différence majeure avec la plupart des épopées, dont les mondes sont toujours sous-tendus par une puissance divine transcendante, unique dans le cas du monothéisme, multiple et incarnée dans le cas du polythéisme. Cette absence permet de replacer l'Homme au centre du monde : il n'est plus le jouet des dieux, comme les héros homériques, ou le porte-glaive de Dieu, comme dans la *Chanson de Roland*. Et pourtant, il semble prisonnier d'un destin d'autant plus incompréhensible et absurde qu'il n'a pas de visage.
- 19 Si le destin est fugitivement incarné par les dieux, le malheur semble surtout être la marque d'un *fatum* s'apparentant à des forces obscures qui frappent les hommes et les femmes. Ces forces obscures sont incarnées dans des phénomènes impalpables et pourtant sensibles, puisque les protagonistes les reconnaissent toujours : ce peut être un simple courant d'air⁷, "le souffle violent de la guerre" (*M* 39), une intuition subite⁸. Pour Dryptéis, ces forces sont celles de "l'Empire" (*P* 14) et elles s'incarnent dans les hommes et les armées qui viennent la tirer de son repos et la jeter dans le chaos des conflits. Ainsi, les personnages de Laurent Gaudé appréhendent ces forces sans les comprendre, ce que montre l'omniprésence du verbe "sentir". Leur grandeur sera de tenter de leur échapper, ou de les embrasser.
- 20 Car, dans ce monde sans point de vue unifiant et transcendant, les destins humains se mêlent et les réponses que les hommes et les femmes donnent aux maux qui les touchent sont multiples. Si la narration est parfois omnisciente, comme au début de *La mort du roi Tsongor*, elle embrasse la plupart du temps un point de vue : celui de Katabolonga, de Tsongor, de Samilia, de Souba... Ce jeu est bien plus appuyé dans *Pour seul cortège* qui constitue un récit éclaté en une multitude de points de vue sur le monde : l'incipit lui-même fait alterner celui d'Alexandre, celui de Dryptéis, mais également celui d'Éricléops – le cavalier sans tête. D'autres points de vue viennent émailler le récit : celui de Tarkilias ou encore celui de Ptolémée, fugitivement. L'absence de transcendance rend le monde obscur et permet de montrer comment chaque protagoniste tente de résister – ou de s'abandonner – aux forces du destin. Cette polyphonie narrative, qui fait entendre des voix bien distinctes – rappelons que la formation première de Laurent Gaudé fait de lui, avant tout, un homme de théâtre qui aime faire résonner des voix sous la forme de monologues intérieurs – sont autant de modèles existentiels à opposer au *fatum*. Pourtant, dans cette multiplicité de voix, certaines finissent par triompher des forces obscures du monde en promouvant une autre forme d'héroïsme.

Mémoire, sacrifice et quête initiatique

- 21 Devant les forces obscures de l'univers, nos romans proposent deux postures. Ceux qui tentent de leur résister, dans un mouvement héroïque de lutte, finissent par échouer. Le roi Tsongor, qui met fin à ses jours pour éviter la guerre et la ruine de son empire, échoue douloureusement tout au long du roman. Et les deux camps qui tentent de gagner la guerre, échouent tout aussi bien. Dans *Pour seul cortège*, les diadoques, qui

tentent de s'approprier l'Empire et l'héritage d'Alexandre, et de s'opposer aux forces de dissolution du monde, ne font que précipiter sa disparition. Le seul qui parviendra à survivre pour fonder une dynastie pérenne est Ptolémée, parti en Égypte afin de construire autre chose : il est celui "qui va bâtir le tombeau d'Alexandre à Memphis et qui achèvera la construction d'Alexandrie", "un des rares qui parviendra à édifier une dynastie pour qu'il ne soit pas dit que les généraux d'Alexandre n'étaient que des chiens qui se sont tristement entre-dévorés" (P 131). En revanche, certains personnages décident d'embrasser leur destin pour aller au bout de leur quête – et de leurs maux. Il s'agit de Souba, dans *La mort du roi Tsongor*, et de Dryptéis, dans *Pour seul cortège*.

- 22 Leur quête est une quête de mémoire et d'identité. Celle de Souba lui a été adressée par son père, qui en est le destinataire et le destinataire (M 43-44). Cette quête de mémoire est paradoxale : il s'agit de construire un portrait du roi en sept tombeaux, mais un seul d'entre eux sera habité par le corps de Tsongor. Ainsi, Souba sera seul dépositaire de la vérité de Tsongor. De la même manière, Alexandre mort charge Dryptéis d'emmenager son corps là où il pourra trouver sa véritable identité, échapper au mensonge de l'Histoire et reposer en paix. Les Tours du silence, symboliques du silence qu'Alexandre souhaite trouver, ne seront que l'avant-dernière étape. La quête de Dryptéis, et surtout celle des cavaliers, les conduit en Inde, au-delà des frontières du monde grec connu, où ils libèrent l'âme d'Alexandre. Cette quête est une quête initiatique, qui vise à trouver la vérité de l'être dans le silence de l'Histoire, son au-delà, à savoir le mythe.
- 23 Son déroulement suit celui d'une initiation⁹. Dans *La mort du roi Tsongor*, Souba est séparé des siens dès son départ dans la nuit. Il connaît, dès lors, la solitude. Son initiation est rythmée par la construction progressive des tombeaux. Toutefois, seuls les tombeaux qui importent vraiment sont narrés : le premier, situé à Saramine, est suivi d'un sommaire survolant la construction des cinq autres (M 142-144). Le sixième tombeau voit le récit ralentir car il est celui de la prise de conscience par Souba de la face obscure de son père : c'est la construction du tombeau de "Tsongor le tueur" (M 168). La dernière étape consiste à comprendre la honte, celle de son père, de ses frères et la sienne, suite au meurtre sauvage de l'Oracle. Il s'agit de sa mort symbolique, qui est rendue sensible par sa disparition au monde et son abandon de la quête (M 206) : il est "une ombre craintive", "éloigné des hommes", il refuse sa tâche et veut "se soustraire au monde", "disparaître", "se perdre". Et comme dans toute initiation, cette mort symbolique lui permet de franchir la dernière étape pour renaître – c'est-à-dire trouver le septième tombeau, au cœur même de ces "grands défilés" dans lesquels il voulait disparaître, et achever sa quête. Il peut alors prendre "à nouveau la vie dans [s]es bras" (M 43) comme son père le lui avait prédit, en construisant un "palais de Samilia" à destination des voyageurs, des vivants (M 218). Souba a réalisé son initiation : il est devenu un bâtisseur et peut, désormais, prendre sa place dans le monde après avoir été au bout de la quête confiée par son père.
- 24 Dryptéis suit également la trajectoire d'une quête initiatique. Elle quitte le temple où elle avait trouvé refuge pour retourner à Babylone. Elle choisit d'embrasser son destin en suivant le cortège des pleureuses et en se mêlant à la foule afin de suivre Alexandre jusqu'à sa dernière demeure. C'est au cours de ce voyage qu'Alexandre lui confie sa véritable quête : les Tours du silence. En parlant à Ptolémée, elle obtient de conduire Alexandre jusqu'à ces Tours qui constituent le moment de sa mort symbolique, alors qu'elle a jeté le corps d'Alexandre au fond du gouffre et pense avoir accompli sa quête : "Elle est loin, ne se retourne pas, avance le couteau vers sa gorge, un geste sec suffira,

son corps va basculer et elle volera elle aussi, portée par l'air chaud du soir, comme ces oiseaux qui glissent sur le destin des hommes avec souveraineté" (P 147). Son suicide est empêché par Tarkilias, arrivé à temps. Toutefois, cette mort symbolique la libère, lui permettant de retrouver son fils et d'atteindre une forme d'immortalité, symbole de sa renaissance.

- 25 L'héroïsme, et finalement le caractère épique, de ces personnages ne relève pas de la prouesse guerrière. Il naît de leur acceptation du destin, de leur dépouillement et du sacrifice qu'ils font de leur propre vie afin de tenir leur parole, accompagner leurs morts et finalement se trouver eux-mêmes. Souba quitte non seulement sa position de prince, ses richesses mais aussi sa famille – juste après le banquet funèbre, dernier moment d'harmonie avant le chaos de la guerre qui rend son départ plus déchirant encore. Il embrasse la solitude et le dénuement, comme le lui avait dit son père : "Coupe tes cheveux. Mets une longue tunique noire et quitte les bijoux que tu portes à chaque bras. Je te demande de partir. De quitter la ville et notre famille. Je te demande de t'acquitter de ta mission, même si cela doit prendre vingt ou trente ans de ta vie. [...] N'écoute personne. Fais taire les voix de la révolte en toi. Et achève ce que tu dois. [...] Et alors seulement, tu pourras quitter ta tunique de deuil, remettre tes bijoux et prendre à nouveau la vie dans tes bras" (M 43-44). Ce que Tsongor demande à Souba, c'est de lui sacrifier une partie de sa vie. Or, la part héroïque des personnages de Laurent Gaudé vient de l'acceptation de ce sacrifice, sans l'ombre d'une hésitation ou d'un atermolement. Ils embrassent leur destin dans un récit qui ne laisse pas place à l'analyse psychologique, devenant ainsi des forces du monde et de véritables héros.
- 26 Il en va de même pour Dryptéis : dépouillée de son royaume et de son identité de princesse par les conquêtes d'Alexandre, elle perd ou se dépouille de tout ce qui lui reste au fur et à mesure du récit, à savoir sa mère, sa sœur, son fils. Ce dépouillement prend sa forme la plus pure au moment du départ du cortège : "Plus rien ne la retient ici, ni ailleurs. [...] Tout a été englouti, sa sœur et le monde à venir. Elle descend de la terrasse avec lenteur. Elle a le regard décidé et la démarche sûre. Elle baisse sur son visage un voile de deuil. Les servantes, autour d'elle, se demandent ce qu'elle fait, prennent peur, essaient de la retenir, mais elle se débarrasse de leurs mains avec vigueur, d'un geste brusque. 'Laissez-moi'. Elles insistent, murmurent : 'Dryptéis...' pour la faire revenir. Elle ne leur répond pas. Elle pense à son enfant qu'elle doit sauver en s'éloignant de lui, à la guerre qui va venir et elle murmure entre ses dents : 'Ne me touchez pas !'" (P 100). Tout le texte dit le sacrifice et le dépouillement du personnage, jusqu'aux paroles des servantes et à leurs mains qu'elle repousse, se dépouillant même de ce dernier lien humain pour embrasser son destin héroïque.
- 27 La quête initiatique des héros leur permet de trouver leur vérité dans l'épreuve et le dépouillement : Souba devient bâtisseur tandis que Dryptéis retrouve, d'une certaine manière, son enfant et une forme d'immortalité. Car ce que disent les textes, c'est la victoire de la vérité et de la mémoire par la parole vivante incarnée par ces figures héroïques qui offrent une forme d'immortalité à ceux que le destin a frappés. *La mort du roi Tsongor* se clôt sur l'image du palais que va construire Souba : "Un édifice austère et somptueux qui serait le couronnement de ses travaux. Il essaierait d'égaliser la beauté de sa sœur. [...] Un abri princier pour les voyageurs. [...] Un palais ouvert aux vents du monde" (M 218). Par cette évocation du palais à construire, Souba permet au texte de finir sur une image d'harmonie. Le chaos a fini de se consumer et les derniers mots du texte ("à jamais") s'ouvrent sur une pérennité qui ressemble à l'immortalité.

Cette immortalité et cette fuite hors du temps sont bien plus sensibles dans *Pour seul cortège* : les derniers mots d'Alexandre évoquent "le cœur heureux du temps où les secondes sont infinies" et "l'éternité qui s'ouvre devant [lui]" (P 185, 186). En effet, le texte se clôt sur la dernière charge des compagnons d'Alexandre et sur la libération de son souffle – de son âme – sur la ville de Pâtalipoutra. Or, ce dernier horizon du texte voit l'harmonie gagner sur le chaos : alors que la plupart des combats du romans ont été sanglants et chaotiques, cette dernière charge concentre en elle tous les procédés épiques susceptibles de domestiquer le chaos¹⁰, pour en faire un tableau admirable : le merveilleux du cavalier sans tête et l'invocation de l'armée des morts, les hyperboles comme la ville aux "cinq cent soixante-dix tours" ou comme le rapport de force – les compagnons d'Alexandre sont "cinq contre cinquante mille hommes et deux mille éléphants" –, l'aristie des cinq compagnons d'Alexandre, dont les derniers instants sont très précisément racontés successivement et de manière épurée, dans l'ordre et l'harmonie, malgré leur mort violente. Et surtout, l'écriture très particulière de Laurent Gaudé, polyphonique et sans ponctuation forte, permet de rendre en un souffle la grandeur de cette dernière scène. Les voix des personnages, vivants et morts, fusionnent en un long "polylogue" sans limite et sans pause, rendant sensible dans sa syntaxe et sa diction même ce qu'est le "souffle épique".

- 28 Cette victoire de l'harmonie sur le chaos qui a fini de se consumer permet à la véritable mémoire de survivre, faisant des héros du sacrifice des passeurs de mémoire. En effet, Souba veut, grâce à son palais, garder la mémoire de Samilia et de son destin : "Il ferait en sorte que le palais dise à la fois le faste de sa vie et le gâchis de cette existence mangée par le malheur. [...] Le palais serait là. Pour dire à tous la faute des Tsongor. Pour honorer le souvenir de Samilia et offrir, à jamais, à ses sœurs errantes, l'hospitalité" (M 219). L'emploi, à deux reprises, du verbe "dire" n'est pas innocent : contre la mémoire morte et vide des tombeaux de Tsongor, la mémoire figée et mensongère, le palais représente la parole vivante, celle d'un "caravansérail résonnant de bruits et de rumeurs" (M 219). Dryptéis va jouer le même rôle : elle échappe à la mort afin de contempler le destin des cavaliers d'Alexandre et de pouvoir transmettre la parole vivante de leur dernière charge : "Elle leur demande alors comment elle peut les remercier et la voix de Nactaba lui répond. 'Tu raconteras'. Elle acquiesce. Oui, bien sûr, elle racontera. À ceux qui l'apercevront certains jours sur ce rocher et qui auront la curiosité de monter jusqu'à elle, bravant la peur, à ceux qui s'assièrent devant elle comme devant une statue sacrée, elle racontera. Certains matins, comme celui-ci, lorsque son fils jouera dans la plaine, elle apparaîtra comme sortie du fond du temps, le visage immobile, le regard serein, elle se remplira avec ivresse du spectacle de son enfant et en échange, pour remercier les cavaliers du Gandhara, elle racontera au monde la dernière charge d'Alexandre" (P 181). Dryptéis se transforme elle-même en monument, en "statue sacrée", mais elle sera une statue transmettant une parole vivante, celle du récit, celle de la mémoire venue "du fond du temps". Ainsi, Dryptéis et Souba sont l'incarnation métadiscursive de l'écrivain, du romancier qui tente de transmettre une parole vivante, non pas celle de l'Histoire mais bien celle du mythe, celle que l'Histoire ignore ; ou bien plutôt paradoxalement dans une œuvre romanesque, celle du conteur, de l'aède et de l'homme de théâtre, dont seule la voix peut transmettre la mémoire et la vérité des êtres.

**

- 29 Dans les deux romans placés au centre de notre étude, Laurent Gaudé reprend des thèmes, des motifs et des procédés épiques afin de mieux les subvertir : la guerre est une impasse plongeant le monde dans le chaos, l'héritage et la mémoire sont impossibles dans leurs formes traditionnelles patrimoniales, la transcendance divine a laissé la place à un merveilleux diffus et une fatalité sans visage. Toutefois, cette subversion ne débouche pas sur une impasse mais sur la mise en récit d'un nouvel héroïsme, plus individuel et plus tragique : celui de l'acceptation du destin dans le dépouillement et le sacrifice de soi, jusqu'à entrer au cœur de la vérité et pouvoir se faire parole vivante afin de conserver la mémoire non pas par l'Histoire mais par le mythe. Ainsi, si la dénonciation de la guerre et l'individualisme de ses héros fait bien de Laurent Gaudé un héritier des modernes, son souffle épique – tant dans son écriture que dans la grandeur marmoréenne de ses personnages qui échappent à l'analyse psychologique – confirme son attachement à un épicisme post-moderne, tant dans sa dimension métanarrative que dans sa critique de l'histoire et des grands récits.

Isabelle Périer
Université du Maine

NOTES

- ¹ Nous utiliserons les éditions suivantes : Laurent Gaudé, *La mort du roi Tsongor*, Paris, Le Livre de Poche, 2013 et Laurent Gaudé, *Pour seul cortège*, Paris, Actes Sud, "Babel", 2012. Dorénavant abrégés respectivement en *Met P*.
- ² Nous reprenons ce terme à Judith Labarthe dans son ouvrage sur l'épopée (*L'épopée*, Paris, Armand Colin, 2006, <U>).
- ³ Sur l'héroïsme épique traditionnel, se référer à Daniel Madélenat, *L'Épopée*, Paris, PUF, "Littératures modernes", 1986 ; Judith Labarthe, *op. cit.* ; Isabelle Périer, "Un retour de l'épique" in *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain. Fantasy, science-fiction, fantastique*, dir. Mélanie Bost-Fiévet et Sandra Provini, Paris, Garnier, 2014, <Classiques>, p. 52-57.
- ⁴ Florence Goyet, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 48-51. Florence Goyet montre que le recours aux comparaisons naturelles ou animales est un moyen de rendre l'homogénéité, le chaos et finalement le désordre du monde, « où chacun se transforme sans cesse ». Ainsi, l'épopée rend sensible un monde qui n'a « plus aucun repère ».
- ⁵ Laurent Gaudé, *Le Soleil des Scorta*, Paris, Actes Sud, 2004.
- ⁶ *M* 173-174. On remarquera que ce discours de Tsongor fait très précisément écho au destin des Scorta, d'abord déshérités par leur ancêtre Rocco, puis confrontés à la difficulté de l'héritage du bureau de tabac, jusqu'à ce qu'Elia y mette feu volontairement, afin de tout reconstruire lui-même.
- ⁷ "L'air qui lui caressait le visage lui murmurait quelque chose qu'il ne parvenait pas à comprendre." (*M* 14)
- ⁸ "Car il sentait que cette ville que son père avait construite, cette ville dans laquelle il était né et qu'il aimait, allait commencer à brûler." (*M* 102)
- ⁹ Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, [1973] 1987, p. 19 sqq. et Isabelle Périer, *op. cit.*.
- ¹⁰ Florence Goyet, *op. cit.*, p. 25 & sqq..