

« Le Mythe d'Ulysse » de Maurice Blanchot

Philippe Lynes

« *Au mythe d'Ulysse* retournant à Ithaque, nous voudrions opposer l'histoire d'Abraham quittant à jamais sa patrie pour une terre encore inconnue et interdisant à son serviteur de ramener même son fils à ce point de départ »¹, écrivait en 1963 Emmanuel Levinas dans « La Trace de l'autre », article publié dans la revue néerlandaise *Tijdschrift voor Filosofie* et repris dans la seconde édition de *En Découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger* en 1967, fragment dont Levinas n'aurait pu savoir qu'il en viendrait à circonscrire la quasi-totalité de l'œuvre philosophique de Jacques Derrida. Tandis que ce dernier citait déjà ce texte de Levinas en 1964 dans une note en bas de page à la toute fin de la deuxième partie de « Violence et Métaphysique », long essai publié dans la *Revue de métaphysique et de morale* et repris dans *L'Écriture et la différence* en 1967,² il y reviendrait durant la deuxième année de son séminaire à l'École Normale Supérieure : *La Bête et le souverain, Volume II (2002-2003)*, le dernier de son vivant. Au cours de ce séminaire, qui étudie entre autres le *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe et son récit d'un naufrage sur une île supposée déserte, livre dont d'ailleurs il rappelle l'importance pour l'*Ulysses* de James Joyce, Derrida réfléchit de nouveau à cet engagement précoce avec le mythe d'Ulysse de Levinas.

Je note au moins, pour revenir à l'insularité de l'île, que de toute façon, la nostalgie comme mal du pays et mouvement odysseén, le mouvement d'Ulysse pour faire retour, circulairement, dans le *nostos* de cette île ionienne qu'est Ithaca, Ithaque, la nostalgie de cette île, de son chez-soi dans une île, esquisse ce mouvement circulaire du retour autour duquel nous tournons nous-mêmes depuis le début. Vous connaissez ce mot de Levinas que j'avais un peu discuté dans un texte fort ancien (il y a déjà quelque quarante ans), et auquel je me permets de vous renvoyer, tout à fait à la fin de « Violence et métaphysique », donc. Levinas déclare en somme qu'à la traversée odysseenne qui fait retour vers le point de départ, à savoir son île et sa famille, s'oppose le départ sans retour d'Abraham. Dans « La trace de l'Autre », et visant précisément Heidegger et ce que Levinas entend critiquer de son goût supposé pour le lieu, la terre, le paganisme sacré du pays ou de la patrie, Levinas écrit : « Au mythe d'Ulysse retournant à Ithaque, nous voudrions opposer l'histoire d'Abraham quittant à jamais sa patrie pour une terre encore inconnue et interdisant à son serviteur de ramener même son fils à ce point de départ. » À quoi j'avais alors objecté que, d'une part, l'impossibilité du retour n'était pas ignorée de ce penseur de l'errance qu'est aussi Heidegger

¹ Emmanuel Levinas, « La Trace de l'autre » in *En Découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger* (Paris, Vrin, 1967), p. 191 (nous soulignons).

² Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence* (Paris, Seuil, 1967).

et que, d'autre part, il est difficile, c'est le moins qu'on puisse dire, d'ignorer le puissant motif du retour dans le judaïsme.³

On ne peut qu'imaginer ce que Derrida aurait éprouvé – lui qui plaçait son œuvre sous le triple signe de Heidegger, de Levinas et de Blanchot – face à la découverte du *Mythe d'Ulysse* ; nouvelle que Blanchot, il paraît, aurait rédigée environ trente ans avant ce mot de Levinas qui semble lui faire appel, œuvre qui déjoue autant la sacralité du lieu, le paganisme de la terre, la nostalgie du pays natal qu'il atteste à la fois de l'impossibilité, voire du mythe du retour, indiquant au contraire le lieu dans lequel sombrerait non seulement la logique du récit, mais la logique elle-même, quant au réel et à l'imaginaire, à la nature et à l'artifice, et avant tout quant à la vie et la mort, la mortalité et l'immortalité. Paraphrasant ses remarques sur *La Mort de Virgile* de Broch, pourrions-nous dire qu'avec *Le Mythe d'Ulysse*, Maurice Blanchot « a demandé à un nom ancien et à une légende les ressources d'un récit capable de nous parler de nous à partir d'un monde qui nous fût à la fois proche et étranger » ?⁴

*

Ces situations de retour et d'errance, de proximité et de distance, de rapprochement et de retrait, de relation et de non-relation par rapport au personnage d'Ulysse attestent ce que Marie de Maurillac, dans sa thèse *Ulysse chez les philosophes*, désigne comme un « tournant topographique » dans la philosophie depuis 1945, dégageant les mentions d'Ulysse dans – pour n'en donner que quelques exemples – *La Dialectique de la raison* de Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, « Aléthéia » de Heidegger, « La Trace de l'autre », *Totalité et infini*, *Difficile liberté*, *L'Humanisme de l'autre homme* et *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence* de Levinas, « Le Langage à l'infini » et « La Pensée du dehors » de Michel Foucault (qui, d'ailleurs, analyse « Le Chant des Sirènes » de Blanchot⁵), « Violence et métaphysique » et *Ulysse gramophone* de Derrida, *Différence et répétition* de Gilles Deleuze et, avec Félix Guattari, *Mille plateaux* et *Qu'est-ce que la philosophie ?*, « Œdipe juif » et « Retour » de Jean-François Lyotard, « La Réponse d'Ulysse » et « Qui vient après le sujet » de Philippe Lacoue-Labarthe, *La Communauté désœuvrée* de Jean-Luc Nancy, ainsi que plusieurs textes par Michel Serres et Hans-Georg

Jacques Derrida, *Séminaire : La Bête et le souverain: Volume II (2002-2003)* (Paris, Galilée, 2010), p. 148. Rappelons aussi que la septième séance de ce séminaire comportait une version initiale de la deuxième partie de son tombeau « Maurice Blanchot est mort »,³ repris dans la version revue et augmentée de *Parages* en 2003. Cf. Jacques Derrida, « Maurice Blanchot est Mort » in *Parages : Nouvelle édition revue et augmentée* (Paris, Galilée, 2003).

⁴ Maurice Blanchot, « 'La Mort de Virgile' : La Recherche de l'unité », in *Le Livre à venir* (Paris, Gallimard, 1959), p. 171.

⁵ Maurice Blanchot, « Le Chant des Sirènes », in *Le Livre à venir*, pp. 9-18.

Gadamer, et on en omet tant d'autres. Pour de Maurillac, ces mentions systématiques d'un personnage littéraire dans le discours philosophique remettent en question tout partage net entre ces deux domaines. Elle nous propose donc d'étudier ces liens selon une méthode intertextuelle, méthode qui nous permettra « d'interroger le rapport ambivalent d'un texte avec une altérité – en l'occurrence, la relation des textes philosophiques avec les intertextes introduits par le nom d'Ulysse. Ulysse nous semble par excellence [...] propre à être le support d'une interrogation sur la relation du même et de l'autre. »⁶ Cependant, il semblerait que – quant à Ulysse – c'est plus souvent le même qui l'aurait emporté sur l'autre. Comme le note Clotilde Brière dans son article « La figure d'Ulysse chez Blanchot et Levinas », et comme on aurait l'habitude de le croire,

Blanchot et Levinas s'entendent tous deux pour condamner l'écart ou la béance qui séparent la trajectoire d'Ulysse de l'aventure authentique. Blanchot dit d'Ulysse qu'il a la « lâcheté heureuse et sûre [d'un Grec de la décadence] qui ne méritera jamais d'être le héros de *L'Iliade* » ; quant à Levinas, ses mots ne sont pas moins durs : l'aventure courue par Ulysse dans le monde n'aura été « qu'un retour à son île natale – une complaisance dans le Même, une méconnaissance de l'Autre. »⁷

C'est peut-être nul autre qu'Homère, en tant que poète – Homère, dont l'erreur principale fut peut-être, Blanchot le rappelle, tout comme Shakespeare, « le fait de ne pas exister »⁸ – qui imposa ce faux renom à un personnage qui, emblème de l'emprise du calcul rusé sur l'altérité de l'autre, aurait dû disparaître sans rappel. Ainsi, l'explique Blanchot dans « Oublieuse mémoire », « Homère fut-il souvent blâmé pour la gloire donnée à Ulysse, homme de ruse et non d'exploit »⁹.

Toutefois, la réécriture auquel Blanchot soumet le cinquième chant de l'épopée d'Homère dans *Le Mythe d'Ulysse* – au moins vingt ans avant « Le Chant des Sirènes » auquel Brière fait appel – ouvre un espace littéraire, voire une situation fort différente vis-à-vis du protagoniste de *L'Odyssée*, situation dans laquelle « le fils de Laërte risquait bien d'être à jamais éloigné de sa patrie », situation d'errance et de dislocation se propageant jusqu'en l'opération même du retour à la toute fin du récit, où « Ulysse retourna à ses premiers travaux et il erra longtemps sur la mer et dans les terres lointaines, avant de parvenir au pays, terme de son voyage ». Après tout, ce rapport duplice au mythe d'Ulysse n'est peut-être que la conséquence du fait que toute question de fin – celle de l'histoire, celle de la philosophie ou de la littérature, voire celle de l'humanité, celle de la vie et de la mort – doit

⁶ Marie de Maurillac, *Ulysse chez les philosophes* (Paris, Classiques Garnier, 2015), p. 34.

⁷ Clotilde Brière, « La Figure d'Ulysse chez Blanchot et Levinas », *Journées de l'Antiquité et des temps anciens 2016-2017*, 51, p. 115.

⁸ Blanchot, *Le Livre à venir*, p. 148

⁹ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini* (Paris, Gallimard, 1969), p. 459.

nécessairement révoquer son commencement. Blanchot se demande donc dans « Sur un changement d'époque : L'Exigence du retour »,

mais qu'a été le commencement de l'histoire ? La fin des temps mythiques-héroïques, la fin d'Homère et la fin d'Héraklès, cependant une fin qui n'a jamais pris fin, qui s'est prolongée dans l'histoire. C'est un trait qu'il est aisé de dégager. L'homme historique a partie liée avec les mythes des temps héroïques, dans la mesure où il s'affirme *tantôt en les combattant tantôt en s'identifiant à eux*. Dans le temps originel, celui de la préhistoire, il n'y a pas de héros, l'homme est sans nom, il est sans visage, appartenant à la nature vivante, vivant dans la jouissance et la douleur de la terre. Le héros mythique a déjà un nom, il a une généalogie, il ne jouit plus de la nature, il veut la conquérir ; il combat, il extermine ; avec lui naissent les dieux virils, et lui-même cherche à se compléter en devenant demi-dieu. *L'homme historique préserve le mythe et se préserve contre lui*.¹⁰

Préservant le mythe d'Ulysse tout en se préservant contre lui, s'identifiant au héros de l'*Odyssee* tout en le combattant : qu'en est-il de cette *situation* étrange face à ce récit inédit que nous cherchons à aborder aujourd'hui ? Déjà en 1948, dans une note de ses *Carnets de captivité*, Levinas remarquait « la situation de Blanchot : ni roman de l'aventure, ni roman psychologique, ni roman allégorique – mais situation onto[logique] d'une implication logique particulière »¹¹. Approfondissant ces réflexions sur cette « situation » de Blanchot et son influence sur la pensée (et pratique) littéraire de Levinas, Nancy ajoute : « c'est-à-dire bien évidemment non pas d'un problème de logique, mais de la logique – de l'ordre des raisons, des articulations – propre à une configuration telle que le rapport au monde, à l'autre, à soi, ou encore le jeu de la présence et de l'absence, etc. (on sait, pour s'en tenir là, que *Thomas l'Obscur* met entre autres en jeu le motif de l'il y a' tel que l'entend Levinas) »¹². Nous verrons sous peu combien *Le Mythe d'Ulysse* fait appel à cette version initiale de *Thomas l'Obscur* que nous connaissons maintenant sous le titre de *Thomas le Solitaire*. Dans *Après coup*, Blanchot nous rappelle que *Thomas* « rencontrait dans la recherche de l'anéantissement (l'absence) l'impossibilité d'échapper à l'être (la présence) – ce qui, à la vérité, n'était même pas une contradiction, mais l'exigence d'une perpétuité malheureuse dans le mourir même »¹³. En effet, s'il y a une altérité qu'Ulysse repousse dans la nouvelle de Blanchot, c'est bien celle de la mort, au prix de son bonheur même. Nous pouvons donc aussi lire *Le Mythe d'Ulysse* comme préfigurant la notion, dans « La Littérature et le droit à la mort », d'une « survie qui n'en est pas une, d'une mort qui ne

¹⁰ Blanchot, *L'Entretien infini*, p. 401. Nous soulignons.

¹¹ Emmanuel Levinas, *Œuvres 1 : Carnets de captivité et autres inédits* (Paris, Bernard Grasset/IMEC, 2009), p. 188.

¹² In Emmanuel Levinas, *Œuvres 3 : Éros, littérature et philosophie : inédits* (Paris, Bernard Grasset/IMEC, 2013), p. 24.

¹³ Blanchot, *Après coup*, pp. 92-3.

met fin à rien »¹⁴. Il faudrait aussi rappeler ce passage de *L'Instant de ma mort* : « mort – immortel, peut-être l'extase. Plutôt le sentiment de compassion pour l'humanité souffrante, le bonheur de n'être pas immortel ni éternel »¹⁵. Nous le verrons : cette incompatibilité entre le bonheur et l'immortalité traverse le drame amoureux de la nouvelle entre le mortel Ulysse et la déesse Calypso. C'est précisément ce sentiment de légèreté à la rencontre de la mort et de la mort, « l'instant de ma mort désormais toujours en instance »¹⁶, que nous retrouvons en état de gestation dans *Le Mythe d'Ulysse*. La plus triste, la plus terrifiante ironie, en revanche, étant que la mort ne peut s'entretenir que dans l'impossibilité d'en finir, vouant tout mortel à un malheur sans mesure. Comme le dieu Protée le confie au héros de *L'Odyssée*, « tu auras, Ulysse, pour venir à notre condition, le même étonnement que moi pour en sortir. Ce n'est pas que tu t'en apercevras vite : si les mots parlent bien, *au seul instant de ta mort, tu devrais reconnaître que tu es immortel* » (nous soulignons). C'est en effet toute la question du *pas au-delà*, Ulysse remarquant qu' « à chacun de mes pas, je m'arrête et je trouve fermé à moi-même, ne voyant clair que pour surprendre le désir d'aller plus loin et pour faire *un pas encore qui me ramène au même lieu sans issue et au même désir* » (nous soulignons).

*

Les lecteurs avertis auront pris connaissance de l'existence du *Mythe d'Ulysse*, « la première fiction, inconnue à ce jour, de Maurice Blanchot et véritable pierre de rosette de *Thomas l'Obscur* »¹⁷ quand le tapuscrit de ce dernier fut mis en vente chez la Librairie Le Feu Follet. La nièce de l'écrivain, Annick Blanchot, ainsi que son petit-neveu Philippe Blanchot, avaient préservé les archives manuscrites que Maurice Blanchot avait confiées à sa sœur Marguerite, archives qui auraient été ensuite achetées par l'université Harvard et se trouvent maintenant conservées à la bibliothèque Houghton. C'est en travaillant avec Michael Holland, spécialiste de l'œuvre de Blanchot à l'université d'Oxford, que le tapuscrit du *Mythe d'Ulysse*, ainsi que celui de *Thomas le Solitaire* auraient été découverts en 2016. La

¹⁴ Maurice Blanchot, *La Part du feu* (Paris, Gallimard, 1949), p. 341. Image d'après laquelle Derrida formulera la fameuse affirmation de « sur-vie » qu'il reconnut, dans le dernier entretien de son vivant, comme informant la totalité de son œuvre, surtout suivant ses études des parages marins blanchotiens dans « Pas ». Cf. Jacques Derrida, *Apprendre à vivre enfin : Entretien avec Jean Birnbaum* (Paris, Galilée, 2005). Voir aussi la lecture que Derrida propose de *L'Instant de ma mort* concernant « cette expérience non philosophique et non religieuse de l'immortalité *comme mort* ». Jacques Derrida, *Demeure : Maurice Blanchot* (Paris, Galilée, 1998), p. 89.

¹⁵ Maurice Blanchot, *L'Instant de ma mort* (Paris, Gallimard, 2002), p. 11. Nous soulignons.

¹⁶ Blanchot, *L'Instant de ma mort*, p. 17.

¹⁷ <https://www.edition-originale.com/fr/litterature/divers-litterature/blanchot-le-mythe-dulyssse-tapuscrit-inedit-1936-47147?pass=afb49949673747f322b1f3800d8559e5>

notice sur le site de la librairie du Feu Follet présente *Le Mythe d'Ulysse* comme étant contemporain et de *Thomas le Solitaire* et de la version dite « primitive » de *Thomas l'Obscur*, « même papier, mêmes ratures tapuscrites sous forme de petites croix, même trace de trombone rouillé ». Cette nouvelle – non-signée, remarquons-le – consistait en quarante-neuf feuillets A4, dont 47 ronéotypés et deux tapuscrites. Suit, sur le site du Feu Follet, une présentation d'environ 3000 mots du *Mythe d'Ulysse* et de *Thomas le Solitaire*, juxtaposant plusieurs extraits des deux textes, remarquant – d'une manière un peu étrange, avouons, laissant entendre plus un vitalisme deleuzien-guattarien d'une vie purement immanente, libérée des contraintes de l'organisme, que les enjeux véritables de la nouvelle – qu'« à partir d'une histoire d'apparence radicalement différente, Maurice Blanchot aborde dans cette nouvelle les principaux thèmes de *Thomas* dont nous nommerons la *désincarnation du récit* entraînant une relation à la mort entendue comme forme de vie pure sans l'obstacle du corps ». Un peu plus adroitement, ce texte anonyme ajoute que, comme

véritable « matrice » thématique de *Thomas*, *Le Mythe d'Ulysse* donne naissance à quelques questions fondamentales développées dans *Thomas* comme dans toute l'œuvre de Blanchot : le rêve, qui ouvre le récit et le contient symboliquement [...] l'immobilité, comme suprématie impuissante [...] la tranquillité, en tant qu'accomplissement autant qu'anéantissement du désir [...] la nuit, le silence, le regard, la lumière, le temps, tous ces thèmes, chers à l'écrivain, émergent du récit mythique, se mêlent et se répètent au fil du conte à la recherche de leur expression exacte qui déjà semble se réaliser dans le paradoxe.

Si, en revanche, le texte du Feu Follet suggère que Blanchot aurait effacé toute trace de la filiation des romans du cycle des *Thomas* avec *Le Mythe d'Ulysse*, et qu'il serait vain « de chercher une référence claire à *l'Odyssée* ou aux personnages de la mythologie grecque dans les versions publiées de *Thomas* », nous pouvons aujourd'hui constater autrement, et dégager certains clins d'œil au *Mythe* dans *Thomas le Solitaire*. Rappelons, pour commencer, que le personnage d'*Irène* (dont on avouera la proximité au mot *sirène*) est inexplicablement appelée *Hélène* lors de sa première apparition dans *le Solitaire*. Nous y retrouvons davantage référence à *Ulysse* : « elle se sentait aussi étincelante, dans ses fourrures tièdes, qu'une Walkyrie congestionnée et affaiblie par trois heures de musique de Wagner faisant ses premiers pas dans la rue qu'Ulysse reprenant pied, nu et tout puissant, devant Nausicaa-Minerve »¹⁸, « déjà elle était sur lui, prête à aveugler de ses ongles cet œil profond, œil de Cyclope. Mais à peine faisait-elle un geste qu'elle reculait, pâissant, les traits décomposés, fausse Ulysse : c'est qu'elle s'apercevait qu'il avait les yeux ouverts, qu'il la regardait, qu'il n'avait cessé de la regarder »¹⁹ ; à *l'Odyssée* : « Jamais la guerre la plus sanglante n'aurait autant dépeuplé le monde. Dans cette

¹⁸ Maurice Blanchot, *Thomas le Solitaire* (Paris, Éditions Kimé, 2002), pp. 189-90.

¹⁹ Blanchot, *Thomas le Solitaire*, pp. 202-4.

commune sans relations avec *l'Odyssee*, avec Racine, la fin d'Homère et de Phèdre saignait de toute grandeur, de tout désir immolé l'instinct de tuer, l'instinct d'adultère »²⁰, « son enfant, le seul enfant qu'elle eût pu avoir de Thomas, c'était cette insensée qui doublait chacune de ses pensées et, au lieu, comme un enfant véritable, de mettre ses verbes au futur, 'nous ferons de lui un pharmacien, je lirai *l'Odyssee*', changeait subrepticement le prénom de tous ses actes et les détruisait 'Que je suis heureuse... Qu'Irène est heureuse' »²¹ ; ainsi qu'à *Protée*, « qu'aucune chaîne n'immobilisait en une forme stable »²² et enfin à *Homère* lui-même : « elle comprenait, avec la soudaine humilité des Saints, d'Homère, qui apprennent avec effroi qu'ils sont destinés à être Homère, Saint-Antoine, que son rôle à elle, désigné par Anne, était de questionner »²³.

*

En effet, Blanchot nous rappelle que « c'est pourtant Homère qui a dit : parler de tout, dire tout est le fait de l'homme silencieux »²⁴. Pourquoi donc se livrer à cette réécriture littéraire de *L'Odyssee*, pierre de touche de la pensée occidentale, et pourquoi, surtout, à cette étape de la carrière d'écrivain, romancier et critique de Blanchot ? Dans « Le Mal de musée », ce dernier analyse une remarque de Curtius suggérant que « la possibilité d'avoir toujours à notre disposition et tout à fait Homère, Virgile, Dante, Shakespeare, Goethe, montre que la littérature a une autre manière d'être que l'art ». Selon cette logique, tandis que l'œuvre d'art esthétique s'avèrerait impossible à reproduire, il n'en serait pas de même pour les grandes œuvres littéraires. Toutefois, Blanchot précise que

nous savons que nous n'avons presque rien de *L'Iliade* et presque rien de *La Divine Comédie*. Nous savons que ces œuvres, même transmises sans erreur, nous échappent et nous sont rendues étrangères par la lecture qui nous les rend accessibles. Tout nous en sépare, les dieux, le monde, la langue, ce que nous savons et ce que nous ignorons, mais surtout notre savoir : notre savoir d'Homère et nos connaissances toujours plus précises de ce que nous

²⁰ Blanchot, *Thomas le Solitaire*, pp. 106-7.

²¹ Blanchot, *Thomas le Solitaire*, p. 212.

²² Blanchot, *Thomas le Solitaire*, p. 162.

²³ Blanchot, *Thomas le Solitaire*, p. 193. Voir aussi p. 201.

²⁴ Blanchot, *La Part du feu*, p. 66.

rapportons à la civilisation d'Homère. Ici, la familiarité ne réussit qu'à rendre inaperçue – même d'un esprit aussi fin que Curtius – cette étrangeté des livres.²⁵

Si l'idée de la transmission indéfinie des grandes œuvres à travers les âges, sans perte de substance ni altération, se révélerait pure fantaisie, qu'en serait-il des réécritures de ces œuvres face à la question proprement dite littéraire ?

En fait, *Le Mythe d'Ulysse* peut être compris comme appartenant à la longue tradition de ce que Gérard Genette, dans *Palimpsestes : La Littérature au second degré* – appelle les « hypertextes » de *L'Odyssée*. Selon ce dernier, c'est peut-être la structure même de cette épopée d'Homère – récit en « boucle », tel *La Folie du jour* – qui invita à tant de réécritures.

Ce récit à la structure complexe et comme tournoyante pose quelques problèmes de jointure : nous avons deux récits du séjour chez Calypso, du départ et de la tempête (au chant V par Homère, au chant XII par Ulysse), et nous avons failli en avoir un troisième au chant XII, à la fin du récit d'Ulysse ; cette insistance rend l'épisode omniprésent, et provoque d'avance sa reprise par Fénelon – comme le voyage de Télémaque, qui amorce lui aussi un redoublement de l'action. Ajoutons-y les diverses occasions où Ulysse déguisé raconte des aventures imaginaires et se mentionne lui-même comme un autre qu'il aurait connu. Et les épisodes annoncés par prophétie (Protée, Tirésias, Circé), et donc encore racontés deux fois – d'où une certaine confusion narrative qui trouble et disloque notre mémoire du récit (« où se trouve tel épisode ? »), et qui fait un peu plus qu'autoriser les reprises ironiques, soupçonneuses, volontairement vertigineuses d'un Giraudoux, d'un Joyce, d'un Giono, d'un John Barth. *L'Odyssée* n'est pas pour rien la cible favorite de l'écriture hypertextuelle.²⁶

Hésiode, donc, aurait-il été le premier à se mettre à un tel défi, lorsqu'à la toute fin de la *Théogonie*, il nous informe que « Calypso, déité puissante, unie d'amour avec Ulysse, eut pour fils Nausithoüs et Nausinoüs. Telles sont les déesses qui, dormant dans les bras des mortels, donnèrent le jour à des enfants semblables aux dieux » ? Les hypertextes occidentaux se multiplieraient, passant par l'*Énéide* de Virgile, *La Divine Comédie* de Dante et allant jusqu'à l'*Ulysses* de Joyce. En français plus spécifiquement, nous venons de le voir avec Genette, les réécritures de *L'Odyssée* pourrait être dites constituer un genre littéraire à part entière, approfondissant régulièrement l'histoire de Calypso.

²⁵ Maurice Blanchot, *L'Amitié* (Paris, Gallimard, 1971), pp. 52-3. Comme Derrida le suggère dans *Demeure : Maurice Blanchot* : « il n'est pas sûr, par exemple, qu'on puisse suivre Curtius en toute rigueur quand il reconduit l'origine de la littérature à une fondation homérique : 'le héros fondateur de la littérature européenne, dit-il en effet, c'est Homère.' Formule aussi contestable me semble-t-il, que celle qui enchaîne aussitôt : 'Son dernier auteur universel, c'est Goethe.' Il n'y a pas encore en Grèce de projet, d'institution sociale, de droit, de concept, ni même de mot correspondant à ce que nous appelons, stricto-sensu, la littérature. » On sait combien Derrida s'est acharné sur le problème de la littérature chez Blanchot, les différentes versions de *Thomas*, de *L'Arrêt de mort*, de *La Folie du jour*, du *Dernier homme*, y consacrant cinq ans de séminaires dans les années soixante-dix (trois ans de *La Chose*, *Du Droit à la littérature*, *Donner le temps*, ainsi qu'une année vouée à comparer les versions de 1941 et de 1950 de *Thomas l'Obscur*).

²⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes : La Littérature au second degré* (Paris, Seuil, 1982), p. 247.

Songeon, par exemple, au poème de Ronsard, « Les Paroles que dit Calypso, ou qu'elle devait dire, voyant partir Ulysse de son île » (1569), dont Giono tire l'épigraphe de la *Naissance de l'Odysée*, où Ulysse, à la toute fin, « sa barque en mer, courbe la voile au vent, / Le jour cinquième, et laissa loin derrière/ Ile, déesse, et larmes et prière ». On pourrait aussi prendre l'incipit des *Aventures de Télémaque* de Fénelon (1699) comme ayant lieu à la suite des événements du *Mythe* de Blanchot :

Calypso ne pouvait se consoler du départ d'Ulysse. Dans sa douleur, elle se trouvait malheureuse d'être immortelle. Sa grotte ne résonnait plus de son chant : les nymphes qui la servaient n'osaient lui parler. Elle se promenait souvent seule sur les gazons fleuris dont un printemps éternel bordait son île : mais ces beaux lieux, loin de modérer sa douleur, ne faisaient que lui rappeler le triste souvenir d'Ulysse, qu'elle y avait vu tant de fois auprès d'elle. Souvent elle demeurait immobile sur le rivage de la mer, qu'elle arrosait de ses larmes ; et elle était sans cesse tournée vers le côté où le vaisseau d'Ulysse, fendant les ondes, avait disparu à ses yeux.

Ou encore, contre Fénelon, on pourrait en appeler au *Télémaque travesti* de Marivaux (1736), situant les réécritures de l'*Odysée* comme exemplaires de la querelle des Classiques et des Modernes. Et encore, *Les Aventures de Télémaque* de Louis Aragon (1922) :

Calypso comme un coquillage au bord de la mer répétait inconsolablement le nom d'Ulysse à l'écume qui emporte les navires. Dans sa douleur elle s'oubliait immortelle. Les mouettes qui la servaient s'envolaient à son approche de peur d'être consumées par le feu de ses lamentations. Le rire des prés, le cri des graviers fins, toutes les caresses du paysage rendaient plus cruelles à la déesse l'absence de celui qui les lui avait enseignées. À quoi bon porter ses regards à l'infini, si l'on n'y doit rencontrer que les plaines amères du désespoir ? En vain les rivages de l'île fleurissaient-ils au passage de leur souveraine, elle ne prêtait attention qu'au cours stupide des marées.

*

Mais il nous semblerait que, plus probablement, les œuvres françaises qui auraient servi d'intertexte pour le *Mythe d'Ulysse* seraient au moins les trois suivantes : *Protée* de Paul Claudel (première version 1913, seconde version 1926), *Elpénor* de Jean Giraudoux (recueil de nouvelles rédigées entre 1908 et 1926, et repris chez Grasset — ce que Blanchot n'a sans doute pas ignoré — en 1935) et *La Naissance de l'Odysée* de Jean Giono (1930)²⁷. Blanchot connaissait bien l'œuvre de ces derniers, ayant publié nombreux articles critiques à leur sujet dans les années quarante – quoiqu'il ne mentionne jamais, à notre connaissance, leurs réécritures de l'*Odysée*. Comme il avoue en effet dans *Après coup* : « je me souviens (ce n'est qu'un souvenir, trompeur peut-être) que j'étais étonnamment étranger à la littérature environnante et ne connaissant que la littérature dite classique, avec une ouverture

²⁷ Paul Claudel, « Protée (Première version) » et « Protée (Deuxième version) » in *Théâtre II* (Paris, Gallimard, 1948), pp. 221-68 et 269-324 ; Jean Giraudoux, « Elpénor » in *Œuvres romanesques complètes* (Paris, Gallimard, 1990), pp. 397-462 ; Jean Giono, « Naissance de l'Odysée » in *Œuvres romanesques complètes I* (Paris, Gallimard, 1971), pp. 1-124.

cependant sur Valéry, Goethe et Jean-Paul »²⁸ (ignorance reflétée dans « la remarque très juste de Claudel : *‘Mais qui est Blanchot, cet inconnu ?’* »²⁹). Tâchons toutefois d’identifier quelques repères stylistiques possibles du *Mythe*. Blanchot remarquera lui-même les ressemblances entre l’œuvre du romantique allemand Jean-Paul et celle de Giraudoux, expliquant la manière dont ce premier « brise les apparences terre à terre de la réalité et découvre sous les choses amorphes un jaillissement de source, un étincellement d’images, une vie infinie que son art, ivre, fou de comparaisons, lui permet de ressaisir »³⁰, formulant ainsi ce qu’il en viendrait à appeler ailleurs « Le Mythe Giraudoux » :

nous sommes aux prises avec un destin qui n’a même pas pour lui d’être réel, qui n’est qu’une grande absence et une grande distraction. Pas de dieux, et pourtant des dieux qui sont toujours là, qui *‘infestent l’univers.’* Rien que la terre, refuge admirable, aménagé avec tout le bonheur possible et pourtant, dès qu’il s’effondre, ceux qui l’habitent abandonnent avec un cri de soulagement : *‘Meurs, ciel ! Quelle aurore !’*³¹

C’est sûrement *Elpénor* – tant aux niveaux narratifs et prosaïques qu’au niveaux philosophiques et métaphysiques – qui laisserait la trace la plus visible dans *Le Mythe d’Ulysse*. Comme en témoigne le fils de Laërte dans la nouvelle de Blanchot,

je suis dans ce monde comme Elpénor qui, pris de vin, se rompit le col en tombant, arrivé dans la maison d’Hadès, il n’avait reçu pour son corps ni tombeau, ni funérailles, il errait parmi les ombres, sans les connaître et essayait de les saisir, en vain. La terre ne pouvait plus l’héberger, Hadès ne voulait pas être son hôte et le retenait au seuil de l’Érèbe. Ainsi tout offusqué encore de la lumière, alourdi par la glaise, il marchait de travers, ainsi que Polyphème, lorsque j’eus tourné dans son œil la pointe de mon pieu. Moi aussi, je trébuche comme un homme ivre. C’est peut-être que réellement je suis ivre : oubliant que je suis mortel, tu m’as fait boire dans le cratère, la boisson des dieux.

Elpénor tire son titre du personnage peut-être le moins remarquable de l’*Odyssée*, comme l’atteste le chant X cité par Giraudoux en épigraphe : « c’est alors que mourut le matelot Elpénor. Seule occasion que j’aurai de prononcer son nom, car il ne se distingua jamais, ni par sa valeur, ni par sa prudence ». S’inspirant des présocratiques, de Platon, de Pindare et Claudel, tout en les pastichant anachroniquement, le texte nous amène revisiter les épisodes bien connus du Cyclope et des Sirènes. Toutefois, c’est clairement la descente orphique d’Elpénor aux enfers qui attira l’attention de

²⁸ Blanchot, *Après coup*, p. 92.

²⁹ Maurice Blanchot, « Pour l’amitié » in *La Condition critique: Articles 1945-1998* (Paris, Gallimard, 2010), p. 469.

³⁰ Maurice Blanchot, « De Jean-Paul à Giraudoux » in *Chroniques littéraires du Journal des débats : Avril 1941 – Août 1944* (Paris, Gallimard, 2007), p. 550. Citant le *Hesperus* de Jean-Paul comme exemple : « *Maintenant, avec chaque étoile qui disparaissait au ciel là-haut, une fleur et un oiseau s’éveillaient ici-bas sur la terre...* » – *‘Il était apparu dans le brouillard, comme le printemps ou comme un dieu d’Homère.’* », pp. 551-2.

³¹ Maurice Blanchot, « Le Mythe Giraudoux » in *La Condition Critique*, p. 25.

Blanchot. De plus, le chapitre « Morts d'Elpénor » nous présente une relation fort curieuse entre le réel et l'imaginaire qu'on repèrera à plusieurs reprises dans les lectures que Blanchot propose de Claudel, Giono et Giraudoux. Comme la notice de Jean-Yves Tadié accompagnant le texte de ce dernier l'atteste, ce chapitre

se termine sur « une vie si déserte qu'aucune métaphore même ne pouvait s'ajouter aux pensées ni aux mots et les alléger ». C'est donc l'image qui permet à la pensée et aux mots de s'élever au-dessus de la prose du monde. Giraudoux fait ainsi comprendre pourquoi il l'utilise sans cesse, au point de faire d'Elpénor, double d'Ulysse – thème romantique allemand transposé dans le monde grec –, une « pauvre image indigente et obstinée de son destin ».³²

Ce rapport entre le monde et les images, « la correspondance profonde entre les mots et l'univers »³³ semblerait donc à première vue l'envers de celle qu'on peut déceler dans la *Naissance de l'Odyssée* de Giono. Tout en s'inspirant d'abord du *Protée* de Claudel, n'ayant pas lu l'*Elpénor* de Giraudoux à cette époque, Giono explique ainsi le but de son œuvre : « je refais pas à pas, si l'on peut dire, sur une vieille carte, les errances d'Odysseus le divin menteur ; j'ai acquis l'intime certitude que le subtil, au retour de Troie, s'attarda dans quelque île où les femmes étaient hospitalières, et qu'à son entrée en Ithaque, il détourna par de magnifiques récits le flot de colère de l'acariâtre Pénélope »³⁴.

Cette *Odyssée* provençale, où le décor de la Grèce continentale cède à la côte de Marseille et les collines de Manosque, pourrait être dit constituer ce que Blanchot critiquait autrefois sous le titre de « Romans de la terre ». Avec leurs intrigues de campagne et personnages du terroir, leurs sentiments pour la nature, les romans de la terre sont presque toujours romans de convention, banalement réalistes, psychologiques pour Blanchot, et demeurent ainsi artificiels, grossiers, ne transformant pas suffisamment les éléments bruts et réels qu'ils empruntent à la nature. « Les livres de Jean Giono, par exemple, souvent insupportables lorsqu'ils prétendent reproduire certains tics de langage ou des manières d'être caractéristiques, deviennent naturels lorsqu'ils s'abandonnent à l'admirable vérité du lyrisme. Ils s'emparent alors de la terre et des hommes par les images, les métaphores et les innovations propres de la rhétorique »³⁵. La notice de Pierre Citron accompagnant *La Naissance de l'Odyssée*, en effet, indique la présence des deux pistes dans la création du texte par Giono, la réaliste et l'imaginative : « *Protée* l'encourage en tout cas dans la voie de l'irrespect [...]. Être

³² Giraudoux, *Œuvres romanesques complètes*, p. 1513.

³³ Maurice Blanchot, « Littérature » in *Faux Pas* (Paris, Gallimard, 1943), p. 113.

³⁴ Giono, *Œuvres romanesques complètes I*, p. 819.

³⁵ Maurice Blanchot, « Romans de la terre » in *Chroniques littéraires du Journal des débats*, pp. 327-8.

appuyé d'une main sur Homère et de l'autre sur Claudel, on peut rêver pire comme entrée dans les lettres. Parodie et magnificence, imbrication d'un grotesque assez rude et d'un lyrisme lumineux, présence des dieux et raillerie à leur égard, voilà ce que *Protée* suggère à Giono quant à l'allure générale »³⁶. C'est bien ce que Blanchot aurait lui-même reconnu au « destin » de Jean Giono : « outre des ombres et des sources qui renversent les plus médiocres perspectives, un effort où se reflète l'ambiguïté de son destin et une image des glissements d'une pensée aux prises avec elle-même »³⁷. Blanchot y décèle donc une expérience mystique de la terre, une union avec l'univers au sein de la solitude plutôt qu'un plaidoyer kitsch pour l'artisanat paysan contre les artifices de la vie urbaine, une expérience de panique plutôt que de repos. Évoquant des scènes que nous reconnâtrons aux derniers chapitres du cycle des *Thomas*, ou aux profondeurs végétales d'*Aminadab*, ainsi que dans le *Mythe d'Ulysse*, Blanchot remarque chez Giono

l'angoisse qu'apporte « la présence glaciale du dieu. » *Je ne cherchais plus le chemin, j'étais la recherche même, comme le soc et le sillon. Je m'enfonçais de plus en plus loin dans la brousse ; dans cet effroyable amas de matière vivante... La vie m'envahissait si profondément au milieu d'elle, sans mort ni pitié que parfois, pareil au dieu, je sentais ma tête, mes cheveux, mes yeux remplis d'oiseaux, mes bras lourds de branches, ma poitrine gonflée de chênes, de chevaux, de taureaux, mes pieds traînant des racines, et la terreur des premiers hommes me hérissait comme un soleil.*³⁸

Après tout, si le « Chant des Sirènes » oppose la prudence calculée et rusée d'Ulysse à l'aventure d'Achab, il faut rappeler que c'est Giono qui en 1941 a collaboré à la traduction de *Moby Dick* de Herman Melville. En effet, tout encore tient ici pour Blanchot à ce rapport sans rapport du réel à l'imaginaire :

il y a, en Ulysse, cette opiniâtreté réfléchie qui conduit à l'empire universel : sa ruse est de paraître limiter son pouvoir, de rechercher froidement et avec calcul ce qu'il peut encore, face à l'autre puissance. Il sera tout, s'il maintient une limite et cet intervalle entre le réel et l'imaginaire que précisément le Chant des Sirènes l'invite à parcourir. Le résultat est une sorte de victoire pour lui, de sombre désastre pour Achab. [...] Après l'épreuve, Ulysse se retrouve tel qu'il était, et le monde se trouve peut-être plus pauvre, mais plus ferme et plus sûr. Achab ne se retrouve pas et, pour Melville lui-même, le monde menace sans cesse de s'enfoncer dans cet espace sans monde vers lequel l'attire la fascination d'une seule image.³⁹

³⁶ Giono, *Œuvres romanesques complètes I*, p. 820.

³⁷ Maurice Blanchot, « Le Destin de Jean Giono » in *Chroniques littéraires du Journal des débats*, p. 155.

³⁸ Blanchot, « Le Destin de Jean Giono », p. 157.

³⁹ Blanchot, « Le Chant des Sirènes », p. 16.

Moby Dick pour Blanchot « cherche à être un livre total, exprimant non seulement une expérience humaine complète mais se donnant comme l'équivalent écrit de l'univers »⁴⁰. La traduction de Giono, ajoute-t-il, nous révèle « le véritable réalisme. Il n'imité pas ce qui est mais il prétend, dans un ordre et avec des moyens littéraires, donner la même impression, accumuler au cœur des êtres la même épouvante et la même flamme qui pourrait leur venir du spectacle des créations ou des destructions cosmiques »⁴¹. Voilà en effet peut-être pourquoi Blanchot aurait reconnu « les chances du réalisme » chez Giraudoux, réalisme qui part « soit d'une observation assez naturelle, soit d'une métaphore presque banale et d'en tirer par une chaîne ininterrompue de remarques ou d'images une suite incontestable d'affirmations ou d'impressions de plus en plus paradoxales jusqu'à ce que éclate une dernière phrase, en une antithèse totale et cependant totalement justifiée, la vérité morale ou poétique dont la poursuite laisse à travers le texte un sillage éblouissant »⁴². De même, dans « Une Œuvre de Paul Claudel », chez qui « l'allégorie métaphorique tend donc bien à traiter la nature visible comme l'image d'une autre réalité invisible, mais cette nature a sa propre réalité qu'il n'est pas moins important d'affirmer et de célébrer, elle est à elle-même son image qui devient visible dans la parole du poète »⁴³. D'une part, rappelant notre thème de prudence odysseenne, l'art de Claudel est « rebelle à tout vrai naufrage, instinctivement étranger aux abîmes d'où l'on ne revient pas »⁴⁴. Par contre, rouvrant ces lectures de Giraudoux, de Giono et de Claudel, nous pouvons constater que *Le Mythe d'Ulysse* nous invite à confronter autrement le réel et l'imaginaire, emportant l'œuvre jusqu'à sa disparition même, glissement vers le désespoir et le temps de la détresse, tel que Blanchot commente autrement l'auteur de *Protée* :

« Je chanterai le grand poème de l'homme soustrait au hasard... Je le ferai avec un poème qui ne sera plus l'aventure d'Ulysse parmi les Lestrygons et les Cyclopes, mais la connaissance de la terre. » Œuvre donc important et qui semble claudélienne par excellence. Et pourtant, il est une autre parole : celle-ci ne donne rien, n'apporte rien que solitude, retrait, séparation ; elle est sans connaissance, sans résultat : celui qui la prononce ne la connaît pas, ne connaît que son

⁴⁰ Maurice Blanchot, « Le Secret de Melville » in *Faux Pas*, p. 273.

⁴¹ Blanchot, « Le Secret de Melville », p. 277.

⁴² Blanchot, *Chroniques littéraires du Journal des débats*, p. 36. Ainsi, « le réalisme serait justifié dans la mesure où il est l'expression de l'innocence qui n'est elle-même, selon la définition de Jean Giraudoux, que l'adaptation absolue d'un être à l'univers dans lequel il vit. L'innocent est celui qui n'explique pas, pour qui la vie est à la fois un mystère et une clarté totale, qui ne récrimine pas. Et le réalisme suppose de même avec tous les êtres, avec toutes les races et les espèces, morales et physiques, un sentiment d'égalité complète, d'association absolue, de sympathie [...]. » *Ibid.*, p. 184.

⁴³ Maurice Blanchot, « Une Œuvre de Paul Claudel » in *Faux Pas*, p. 335. Voir aussi « Pages de Paul Claudel » in *Chroniques littéraires du Journal des débats*, pp. 636-40.

⁴⁴ Blanchot, « Une Œuvre de Paul Claudel », p. 336.

poids, sa pression, son exigence infinie, parole qui n'est pas humaine, qui ne vient pas à l'homme capable, mais à celui qui se voit tout à coup seul, « *détaché, refusé, abandonné* ». ⁴⁵

*

Le Mythe d'Ulysse est composé de cinq chapitres – ou chants, pourquoi pas – retraçant le séjour que fit Ulysse sur l'île de la déesse Calypso. Au premier chant, Ulysse se trouve tout comme Thomas au bord de la mer, où on le verra bientôt « se jeter dans l'eau qui bouillonnait encore de ses dernières colères [...], abandonnant aux vagues son corps comme un corps sans vie ». Déjà, Blanchot rappelle un motif qu'il reconnaîtra dans l'œuvre de Claudel : l'épreuve de la mer comme lutte contre soi, comme expérience de l'abîme et de l'exil, de la désorientation du détour, situation de dis-location.

« *Pensée en mer* », « *Risque de la mer* », « *La Terre quittée* », « *Dissolution* », ces titres marquent les étapes de l'itinéraire secret par lequel il apprend à connaître l'exil, l'exil extérieur, intérieur, et à se découvrir « *intrus dans l'inhabitable* ». Connaissance de la nullité par la mer : « *Emporté, culbuté dans le croulement et le tohu-bohu de la Mer incompréhensible, perdu dans le clapotement de l'Abîme, l'homme mortel de tout son poids cherche quoi que ce soit de solide à se prendre.* » « *Il n'y a point autour de moi de solidité, je suis situé dans le chaos, je suis perdu à l'intérieur de la Mort... J'ai perdu ma proportion, je voyage au travers de l'Indifférent. Je suis à la merci des élations de la profondeur et du Vent, la force du Vide.* » ⁴⁶

Avant ce geste, Ulysse se lance dans une lamentation : « il n'y a jamais eu d'homme plus malheureux que moi [...] Ô dieux, pourquoi me donner cette honte ? » Un peu plus tard : « Démon, messagers des dieux, héros ou dieux mêmes, ne vous dérobez point et faites-vous connaître, à un mortel sous une forme mortelle ». Comme Blanchot l'explique dans « *La Mesure, le suppliant* », repris dans *L'Entretien infini*, « le suppliant est l'une des grandes figures de la poésie grecque, d'Homère aux tragiques. 'Zeus, dit l'Odyssée, se fait le vengeur du suppliant, de l'hôte ! Zeus est l'hospitalier qui conduit les hôtes et veut qu'on les respecte.' Cela est bien connu : Thétis devant Zeus, Priam devant Achille, Ulysse et Nausicaa, plus tard *Les Suppliantes* » ⁴⁷. Le suppliant demande aux dieux de prendre pitié de lui, et par cette humiliation, « laisse entendre (et souvent le proclame) qu'ainsi séparé de toute puissance, il échappe à la juridiction du pouvoir et relève d'une autre loi, celle qu'affirme sa vérité d'étranger et que manifeste la proche présence d'un dieu dans son invisibilité » ⁴⁸. En effet, la nouvelle nous lance immédiatement ensuite dans le jeu de miroirs et de détours qui brouillent toute opposition nette entre errance abrahamique et retour odysseén. Les rochers escarpés de l'île semblent pour Ulysse

⁴⁵ Maurice Blanchot, « Claudel et l'infini » in *Le Livre à venir*, pp. 105-6.

⁴⁶ Blanchot, « Claudel et l'infini », pp. 100-1.

⁴⁷ Blanchot, *L'Entretien infini*, p. 132.

⁴⁸ Blanchot, *L'Entretien infini*, pp. 132-3.

un décor trompeur, fait pour dissimuler une bonne réalité – peut-être, ainsi, n'était-ce qu'une épreuve et un étonnant détour (car les voies des dieux ne sont pas simples) et à sa chère Ithaque était-il enfin rendu ; mais les Immortels eux-mêmes ne savaient plus le tromper et derrière ce rideau, il cherchait à revoir les lieux connus [...]. Comme si les dieux, émus enfin de sa misère avaient retiré à la nature son masque, il apercevait déjà la rade et le héripe : le toutes parts, la nuée se déchirait et laissait voir les chères images.

Ceci rappelle *La Naissance de l'Odysée* où le lyrisme et les images l'emportent sur l'homme et la terre :

enfin, suscitée par les menus souvenirs, Ithaque hérissée apparut tout entière dans l'air épais qui tremblait au-dessus du feu. Ce n'était qu'un mirage, mais il avait les couleurs de la réalité. Il effrayait Ulysse par son exact visage. Les arbousiers rebroussés, le soc des rochers évenrant la mer y étaient reproduits si minutieusement qu'il ne pouvait croire à un simple jeu de son imagination, mais plutôt à quelque raillerie des dieux.⁴⁹

La lamentation d'Ulysse est bien entendue par la déesse Calypso, cette dernière plaidant pour une offre d'hospitalité à cet étranger malheureux, s'adressant ainsi à ses nymphes : « Ô mes compagnes, là près de vous, voyez ce mortel qui souffre de cruelle manière ; il ne paraît pas avoir été favorisé par les dieux et son sort me semble d'un infortuné – Si Hadès n'a point voulu de lui encore, il faut le sauver et l'accueillir ». Et ainsi Ulysse en vient à demeurer auprès de la déesse.

Le deuxième chant retrouve Ulysse ayant passé un temps indéfini chez Calypso, où la condition de son bonheur commence à s'articuler à contresens avec celle de son terme. Ulysse passe ses journées à raconter ses aventures à Calypso et à ses nymphes, « bête ou sage », « ses malheurs et ses triomphes, les Troyens massacrés et la ruine d'Ilion, les Cyclopes, le double visage d'Éole et les enfers violés, enfin sa ruine extrême, mais il lui arrivait parfois de mêler au vrai récit de ses aventures d'habiles fictions où se montraient les ressources de son esprit ». On ne peut que songer à l'incipit redoublé de *La Folie du jour*, où les questions du bonheur, de la vie et de la mort, du réel et du fictif s'articulent sur celle de l'impossibilité du récit : « Je ne suis ni savant ni ignorant. J'ai connu des joies. C'est trop peu dire : je vis, et cette vie me fait le plaisir le plus grand. Alors, la mort ? Quand je mourrai (peut-être tout à l'heure), je connaîtrai un plaisir immense »⁵⁰. Plus tard, dramatisant cette boucle du retour odysseén :

On m'avait demandé : Racontez-nous comment les choses se sont passées « au juste ». – Un récit ? Je commençai : Je ne suis ni savant ni ignorant. J'ai connu des joies. C'est trop peu dire. Je leur racontai l'histoire tout entière qu'ils écoutaient, me semble-t-il, avec intérêt, du moins au début. Mais la fin fut pour nous une commune surprise. « Après ce commencement, disaient-ils, vous en viendrez aux faits. » Comment cela ! Le récit était terminé. Je dus reconnaître que je n'étais pas capable de former un récit avec ces événements.

⁴⁹ Giono, *Œuvres romanesques complètes I*, p. 22.

⁵⁰ Maurice Blanchot, *La Folie du jour* (Paris, Gallimard, 2002), p. 9.

Un jour, Ulysse se lance dans un long récit sur l'épisode des sirènes. On le sait, Blanchot retournerait à cette imbrication des sirènes avec la possibilité et l'impossibilité du récit (« il n'y a pas de récit, c'est pourquoi il n'en manque pas »⁵¹), dans « Le Chant des Sirènes ». « Ce n'est pas là une allégorie. Il y a une lutte fort obscure engagée entre tout récit et la rencontre des Sirènes, ce chant énigmatique qui est puissant par son défaut »⁵². Autrement dit, « quelque chose a eu lieu, qu'on a vécu et qu'on raconte ensuite, de même qu'Ulysse a eu besoin de vivre l'événement et d'y survivre pour devenir Homère qui le raconte. Il est vrai que le récit, en général, est récit d'un événement exceptionnel qui échappe aux formes du temps quotidien et au monde de la vérité habituelle, peut-être de toute vérité »⁵³. Le chant inhumain des sirènes, chant de distance abyssale et désertique, « en marge de la nature, de toute manière étranger à l'homme », « conduisait le navigateur vers cet espace où chanter commencerait vraiment. Elles ne le trompaient pas, elles menaient réellement au but. Mais, le lieu une fois atteint, qu'arrivait-il ? Qu'était ce lieu ? Celui où il n'y avait plus qu'à disparaître ». Ulysse tenta de vaincre cette quasi-nature par l'artifice de la technique, dans une prudence aboutissant à la lâcheté. « Il y a, en Ulysse, cette opiniâtreté réfléchie qui conduit à l'empire universel : sa ruse est de paraître limiter son pouvoir, de rechercher froidement avec calcul ce qu'il peut encore, face à l'autre puissance. Il sera tout, s'il maintient une limite et cet intervalle entre le réel et l'imaginaire que précisément le Chant des Sirènes l'invite à parcourir »⁵⁴. Par contre, « les sirènes l'attirèrent là où il ne voulait pas tomber et, cachées au sein de *L'Odyssée* devenue leur tombeau, elles l'engagèrent, lui et bien d'autres, dans cette navigation heureuse, malheureuse, qui est celle du récit, le chant non plus immédiat, mais raconté, par là en apparence rendu inoffensif, ode devenue épisode »⁵⁵. Toutefois, les sirènes du *Mythe d'Ulysse* offrent au fils de Laërte rien de moins qu'un pacte faustien, révélant le savoir absolu, celui des dieux immortels et de toutes les sciences et techniques. Calypso, lui demandant pourquoi les hommes sont si prêts à se fier à de telles promesses, suggère que ces derniers ont besoin d'être trompés, tandis que Ulysse imagine qu'ils ont besoin d'être heureux. Ce malheur que ressent Ulysse au désir de tout connaître est inconnu aux immortels, qui reposent dans l'incorrupible vérité. Rappelant l'épisode du *jusqu'à ce que* dans *Le Dernier mot*, Ulysse affirme que

⁵¹ Blanchot, « Le Chant des Sirènes », p. 15.

⁵² Blanchot, « Le Chant des Sirènes », p. 12.

⁵³ Blanchot, « Le Chant des Sirènes », p. 13.

⁵⁴ Blanchot, « Le Chant des Sirènes », p. 16.

⁵⁵ Blanchot, « Le Chant des Sirènes », pp. 11-12.

« jurer un amour éternel est facile à l'âme, quand elle attend de mourir à toute heure, dans cette incertitude, seule les sots auraient à rompre une promesse que demain aurait brisé ». « Peut-être que devenu dieu, tu me souhaiteras mortelle », dira Calypso plus bas.

Tentant de retrouver le sourire d'Ulysse, Calypso nous offre au troisième chant un des plus éblouissants passages de l'œuvre de Blanchot, peut-être un clin d'œil à tel passage de *La Naissance de l'Odysée* : « depuis un moment des inquiétudes d'oiseaux pépiaient au sein des arbres. Au-delà de la forêt, le ciel se poudrait d'un sable d'argent qui étouffait les étoiles. Enfin, un soc éblouissant dépassa la rondeur noire de la terre : l'onde molle de la nuit se mit à bouillonner contre l'étrave de la lune. La voix d'Ulysse sonna longtemps contre les murs »⁵⁶. De prime abord, Ulysse entend s'élever un chant qui « n'était pas un chant humain peut-être le chant d'un oiseau caché dans le creux de l'arbre, ou d'une divinité prisonnière sous l'écorce verte ; mais il était si harmonieux qu'en l'entendant, Ulysse se crut revenu au pays des Sirènes ». La déesse nous révèle ensuite une scène tout à fait magique, tâchant de rappeler au héros « que les dieux, en l'imaginant, t'ont donné plus qu'à aucun mortel et même plus que les sirènes te promettaient ». Cette image d'une nature merveilleuse et enivrante se rapproche de celle des derniers chapitres des *Thomas* avec ses mille semences, son nombre infini de naissances printanières. Au début du chapitre XVI de *Thomas le Solitaire*, « Thomas se mit à marcher dans la campagne. Le soleil brillait. Les arbres étaient fleuris. Le printemps préparait la suprême défense de la terre. Dans chaque creux du sol, à chaque nœud des branches, sur le fond des mares commençait la machination des germes ». Dans *Le Mythe d'Ulysse*, « le bois à mesure qu'il avançait, devenait plus secret, des bosquets de verdure semblaient attendre de charmantes présences, des lits de mousse parsemés de fleurs conviaient les passants au repos ou à d'autres plaisirs ». Avec Thomas, cette scène « donnait l'impression enivrante que la vie durerait toujours »⁵⁷ ; chez Ulysse, « toutes sortes de parfums, balancés dans l'air, semblaient s'élever de sacrifices invisibles et répandaient partout le goût de l'Amour ». Nous y retrouvons les oiseaux universels que nous avons rencontrés chez Thomas, « les oiseaux bariolés, choisis pour servir de répertoire de nuances, donnaient l'impression d'objets indiscernables qui offraient, non pas la gamme des rouges et des verts, mais le vide du rouge et du vert. Les oiseaux ternes, désignés pour être le conservatoire de la musique sans note, sans harmonie, ni mélodie, chantaient l'absence de chant ».⁵⁸ Les oiseaux du *Mythe*, pour leur part,

⁵⁶ Giono, *Œuvres romanesques complètes I*, p. 34.

⁵⁷ Blanchot, *Thomas le Solitaire*, p. 259.

⁵⁸ Blanchot, *Thomas le Solitaire*, p. 262.

avaient les formes et les couleurs les plus singulières : l'un, encapuchonné d'or et de pierreries portait sur sa tête des aigrettes lumineuses, l'autre agitait solennellement de grandes plumes blanches, nacrées de rose, que l'air faisait onduler, quelques-uns étaient si petits et parés de tant de reflets incertains qu'ils se confondaient avec les rayons de soleil sur lesquels ils se laissaient glisser, d'autres, nonchalants et superbes, cachaient dans leur plumage les cent yeux d'Argus.

Cette nature s'avère incompréhensible, méconnaissable pour Ulysse, éloignant même les nymphes de tout souvenir humain, de toute familiarité de la terre. L'eau et le ciel se couvrent d'un feu qui brille sans consumer, les dauphins dansent auprès des hippocampes tandis que les Tritons soufflent dans leurs coquilles. La déesse demande au héros : « Prends-tu plaisir à ces réjouissances, cher Ulysse ? » Mais Ulysse demeure « triste et indifférent », quoique « presque heureux », tout comme « Thomas l'insensible, Thomas l'indifférent, Thomas l'obscur » (et rappelons que 'l'indifférence' de Thomas est notée plus d'une centaine de fois dans *Thomas le Solitaire*).⁵⁹ Il s'explique à la déesse : « plus tu me donnes de plaisirs prodigieux et plus je serai inquiet, curieux de savoir, et ignorant ». Calypso, alors, conseille à Ulysse de la suivre pour rencontrer Protée, « un être étonnant qui en sait plus long que tous les dieux et qui trompe le Destin lui-même », afin de chercher quelque remède à son malheur.

Au quatrième chant, Calypso présente ainsi sa demande à Protée quant à Ulysse : « je voudrais qu'il n'y ait plus entre ses joies et la mienne cette différence qui me fait regretter mon bonheur achevé – et le sien toujours tremblant. Il est presque heureux. Je serais si heureuse qu'il le fût sans détours ». Cependant, Ulysse interroge le Vieillard de la mer afin de savoir si les dieux eux-mêmes sont heureux, question qui s'avère être mal posée pour Protée. Il y a un péril qui menace les hommes que les dieux ne courent simplement pas :

C'est la mort, c'est Thanatos, l'ombre qui la suit n'apparaît pas qu'au dernier jour, chaque instant la devine, chaque heure la présage et derrière les images qui vous plaisent, elle bat votre joie d'un silence. Cette impuissance extrême qui poursuit les plaisirs des hommes, retire des maux des dieux, leur retire le dernier mal et les laisse apaisés. Réfléchis longtemps à cette simple sentence, homme curieux, il n'y a de bonheur que contre ce mal et vaincus, tous les autres vous invitent aux cendres.

L'immortalité de Calypso et le bonheur d'Ulysse sont donc à contre-propos – le seul bonheur est celui de n'être pas immortel ni éternel, nous avons vu dans *L'Instant de ma mort*. Toutefois, au seul instant de sa mort, Protée s'explique, Ulysse se reconnaîtra immortel. Le vieillard raconte alors l'histoire d'Éos qui aima un mortel, et plaïda auprès de Zeus pour qu'il ne meurt pas. Après avoir vécu plusieurs âges d'homme, le corps de celui-ci devint même incapable de boire et de manger. Éos, alors, « souhaita alors qu'il mourût et le changea en une cigale qui, dit-on, ne meurt point. Pour toi,

⁵⁹ Blanchot, *Thomas le Solitaire*, p. 162.

Ulysse, je connais ton souhait, tu te plains de la mort et tu veux être dieu, tu es prudent, es-tu plus sage ? » Ulysse reconnaît alors l'imbrication de ses ruses, de la technique et de la nature, du réel et de l'imaginaire, ou plutôt de la nature visible comme image d'une autre nature invisible, toutes deux parvenant à déjouer les dieux.

Ô déesse, ô devin, cette nature étonnante, soustraite aux retours et à l'immobilité grossière, fuyant tout contact, échappant à toute prise, n'est-elle pas la plus belle et la plus digne d'être considérée des dieux ? Sans elle, l'esprit perdrait sa mesure, Zeus et Calléas heurteraient le même sol et s'étendant l'un près de l'autre laisseraient la même empreinte. C'est ce monde trop étroit, trop borné, fermé à chaque pas par des limites immobiles, défini par des rigueurs stériles, ce monde pesant où je m'embarrasse et que chacun de mes mouvements supplie. Comment as-tu pu espérer, Calypso, mon bonheur, tant que j'en devrais le partage avec ce corps inerte ? Oh ! donne-moi ma part, ma juste part dans cette autre nature, je n'envierai point aux dieux leur royaume, si le mien me fait maître des fictions...

Protée alors enjoint Ulysse d'entreprendre l'acte de création contre la création même : « sois donc, bon Ulysse, roi des chaos, père des monstres, détruis l'achevé, défais le parfait, mets partout l'élément inégal, ennemi du stable et où se rompt l'équilibre ». Comment ne pouvons-nous pas y voir le soliloque extrait du carnet de Thomas à la toute fin du chapitre XV du *Solitaire* ?

Je crée ce qui ne peut être créé. Par une ambiguïté toute-puissante, l'incrée est pour lui et pour moi le même mot. Je lui suis l'image de ce qu'il serait s'il n'était pas. Comme il n'est pas possible qu'il ne soit pas, je suis par mon absurdité sa souveraine raison <le moteur de sa raison>. Je l'oblige à être. Ô nuit, je suis lui-même. Voilà qu'il m'a attiré dans le piège de sa création. C'est lui maintenant qui me contraint d'être. C'est moi, son éternel prisonnier. Il me crée pour soi seul. Il me fait, moi néant, semblable au néant <tire du néant pour me rendre semblable au néant>. Il me livre lâchement à la joie.⁶⁰

Le cinquième et dernier chant – peut-être le plus obscur – retrouve Ulysse au bord de la mer, examinant les épaves de ce qui semble être le naufrage d'un riche marchand. Cet étranger, toutefois, révèle rapidement sa véritable forme : il s'agit de la déesse Athéna qui, ayant veillé sur notre héros depuis son enfance, à travers tous ses labeurs, réprimande sa confusion du bonheur et de l'immortalité. « Ô insensé, espérais-tu m'aimer, sans aimer le sens mesuré de la sagesse et être prudent, malgré l'imprudence de ta curiosité infiniment avide et éternellement insatisfaite ? C'est ainsi que tu as désiré être immortel. Comme tu m'as offensé alors et rendu amer le souvenir de mes premiers services ! J'aurais préféré ta mort à ce souhait, à cette sotte ambition ». Et elle poursuit :

si tu veux mon amitié, comprends enfin que la mort participe à la cadence de ton univers et qu'il n'y a pour ton esprit mouvement essentiel qui ne s'arrête, pensée ferme que fermée par une ligne pure ; depuis que Pallas est née, toute beauté demande d'être achevée et justement finie, circonscrite par un terme exact. Il faut, Ulysse, que, toi aussi, d'une pierre bien scellée, tu arrêtes ton ouvrage ; le monde de ta raison est fini, termine aussi ta vie, et meurs, puisque

⁶⁰ Blanchot, *Thomas le Solitaire*, p. 258.

la sagesse est pour toi de mourir et que, vivant selon Pallas, tu dois achever de vivre. Meurt, Ulysse, Patrocle est mort qui valait mieux que toi : il n'y a pas de sort contre Hécate.

Athéna en effet se plaint de la confusion avec laquelle Ulysse s'adressa à Protée quant aux limites et aux bornes de la nature terrestre. Circé aurait trompé Ulysse « en te faisant découvrir sous chaque chose une autre nature. Découverte impie, et pour moi injurieuse, surtout si elle t'introduit en un monde incertain et fugitif où tu pensais avoir la révélation du divin et qui ne pourrait te faire connaître que ta propre ruine ». Enfin, elle lui dit, « tu n'as pas découvert notre plus beau privilège, par lequel la terre accède à la vertu sans mélange des Immortels et ton goût des faux dieux t'a donné le faux désir d'être dieu ». Après quoi Ulysse erre longtemps sur la mer avant de revenir à Ithaque, errance se perpétuant peut-être dans le terme même de son voyage.

*

« *Au mythe d'Ulysse* retournant à Ithaque, nous voudrions opposer l'histoire d'Abraham quittant à jamais sa patrie pour une terre encore inconnue et interdisant à son serviteur de ramener même son fils à ce point de départ », nous avons cité Levinas, critiquant le motif du retour odysseéen de la pensée grecque et sa clôture chez Heidegger, auquel Derrida sut répondre que ce dernier ne fut nullement ignorant de l'impossibilité de tout retour, de la nécessité de l'errance. Hormis le rôle important que joue Athéna dans l'*Odyssée* et le secours qu'elle apporte à Ulysse durant son retour à Ithaque, y aurait-il une autre raison, plus métaphysique, pour laquelle Blanchot aurait fait appel à cette déesse en concluant *Le Mythe d'Ulysse* ? Nous ne pouvons que spéculer, mais peut-être Blanchot aurait-il eu quelque prémonition de l'« Aléthéia » de Heidegger (d'après le Fragment 16 d'Héraclite « L'Obscur », ὁ Σκοτεινός), essai que nous avons compté parmi ceux qui font mention d'Ulysse, ou encore la conférence d'Athènes de 1967, « La Provenance de l'art et la destination de la pensée ». Dans ce premier essai, Heidegger explique que le mot λανθάνω veut dire « je demeure caché », se tournant vers le huitième chant de l'*Odyssée*, vers 93, où Ulysse voile sa tête et pleure sans se faire remarquer : ἔνθ' ἄλλους μὲν πάντα ἐλάνθανε δάκρυα λείβων. Le verbe intransitif ἐλάνθανε, Heidegger explique, veut dire : « il demeura caché ». Cependant, ce fait de demeurer caché en appelle aussi à demeurer non-caché. « Nul besoin d'en appeler d'abord à une étymologie, d'apparence arbitraire, du mot ἀληθεια, pour apercevoir comment partout la présence des choses présentes ne parle qu'en tant qu'elle brille, se fait connaître, est étendue-devant, émerge, se pro-duit, s'offre à la vue »⁶¹. Nous retrouvons, dans le cinquième chant du *Mythe*, toutes ces questions de voilement et du

⁶¹ Martin Heidegger, « Aléthéia (Héraclite, Fragment 16) » in *Essais et conférences* (Paris, Gallimard, 1958), p. 317.

dé-couvrement de la vérité qui préoccupèrent Heidegger. Athéna explique à Ulysse que « parce que j'aime voiler mon regard et cacher sous des fantaisies dorées l'esprit sage, tu m'as affublée d'un masque et ne veut plus me voir que derrière une fausse figure. Sans détours, suis-je donc inaccessible et comme Zeus, faut-il qu'un nuage me dérobe ? » et encore, « qui verra, si tu ne les vois, les lignes nettes de mon voile [?] ». Dans la conférence de 1967, Heidegger nous explique que c'est bien la déesse Athéna qui nous dit la provenance de l'art, son regard toujours dirigé vers la limite par laquelle l'œuvre d'art prend lieu. « En méditant sur la limite, Athéna a déjà en vue ce vers quoi l'action humaine doit tout d'abord regarder pour pouvoir porter ce qu'elle a vu dans la visibilité d'une œuvre »⁶². Toutefois, Heidegger précise, le regard d'Athéna n'atteint pas seulement les œuvres produites par l'homme, mais « se pose avant tout déjà sur ce qui de soi-même laisse paraître dans le sceau de leur présence les choses qui n'ont pas à être produites par l'homme. Cela, les grecs le nomment de toute antiquité la φύσις [...] : ce qui paraît de soi-même dans la limite qui est à chaque fois la sienne, et qui a dans cette limite son séjour ». Ces mouvements de rassemblement dans le propre ne trahirait-il pas le mouvement de retour odysseén que Levinas critiquait chez Heidegger ? Rouvrons Blanchot sur « L'Itinéraire de Hölderlin », notamment son motif de *die vaterländische Umkehr* pour conclure.

Le retournement natal, non pas simple retour vers le lieu natal, vers la patrie, mais mouvement qui s'accomplit selon l'exigence du lieu. Quelle est cette exigence ? [...] « La clarté de la représentation nous est aussi naturellement originelle qu'aux Grecs le feu du ciel. » « Nous » désigne d'abord les Allemands, puis les Hespérides, les gens de l'ère occidentale. « La clarté de la représentation » [...] est le pouvoir de saisir et de définir, la force d'une ferme ordonnance, la volonté enfin de bien distinguer et de rester sur la terre. « Le feu du ciel » est le signe des dieux, l'orage, l'élément empédocléen. Mais Hölderlin ajoute aussitôt : l'instinct qui forme et éduque les hommes a cet effet : ils n'apprennent, ils ne possèdent réellement que ce qui leur est étranger ; ce qui leur est proche ne leur est pas proche. C'est pourquoi, les Grecs, étrangers à la clarté, ont acquis à un degré exceptionnel le pouvoir de la sobre mesure dont Homère reste le plus haut modèle.⁶³

⁶² Martin Heidegger, « La Provenance de l'art et la destination de la pensée » in *Cahiers de l'Herne* (Paris, Herne, 1983).

⁶³ Maurice Blanchot « L'Itinéraire de Hölderlin » in *L'Espace littéraire* (Paris, Gallimard, 1955), p. 285.

