

IRIS

**Imaginaires
andalous**

CENTRE DE RECHERCHE SUR L'IMAGINAIRE – UNIVERSITÉ DE GRENOBLE
2014 Numéro 35

IRIS

ISSN : 2779-2005

Éditeur : UGA Éditions

35 | 2014

Imaginaires andalous

Philippe Walter

 <https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=1700>

Référence électronique

« Imaginaires andalous », *IRIS* [En ligne], mis en ligne le 17 décembre 2020, consulté le 20 février 2024. URL : <https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=1700>

Droits d'auteur

CC BY-SA 4.0

200 pages — Format 16 x 24 cm

: 978-2-84310-273-8

DOI : 10.35562/iris.1700



Philippe Walter
Éditorial

Mythologies

Gilbert Durand
L'immortalité aux immortels

Jean-Jacques Wunenburger
Imaginaire et représentation : de la sémiotique à la symbolique

Fanfan Chen
From the Experiences of the Mountains and the Seas to the Experiments of Alchemy

Topiques. — Imaginaires andalous

Mercedes Montoro Araque
Éditorial. — L'imaginaire andalou, un imaginaire aux multiples accords

José Manuel Rodríguez Domingo
L'architecture andalouse dans l'imaginaire orientaliste

José Antonio González Alcantud
La Alhambra interpretada: entre la poscolonialidad y la descolonización del imaginario

Mónica García Aguilar
La construcción del espacio épico en *Il Conquisto di Granata* de Girolamo Graziani

Isabel M.^a Andrés Cuevas
Demystify Before Taking: A Conveniently De-Romanticized View of Andalusia in Chris Stewart's *Driving Over Lemons: An Optimist in Andalusia*

Gerardo Rodríguez-Salas
Communitarian Theory and Andalusian Imagery in Carmel Bird's Fiction. An Interview

Natalia Arregui
Andalucía vista desde Quebec

Facettes

Machteld Castelein
(Le) Phénix de Pierre Jean Jouve ou la représentation accomplie

Louis Cruchet
À l'origine de la patate douce (*kumara*) : entre Polynésie et Amérique, approche pluridisciplinaire

Comptes rendus

Philippe Le Guillou

Arlette Bouloumie (dir.), *Libres variations sur le sacré dans la littérature du xx^e siècle*

Philippe Walter

Xavier-Laurent Salvador, *Le Pont des âmes. De Zoroastre à l'imaginaire médiéval*

Philippe Walter

Antonio Scuderi, *Dario Fo: Framing, Festival and the Folkloric Imagination*

Dominique Chancel

Dave Lüthi, *Le compas et le bistouri. Architectures de la médecine et du tourisme curatif. L'exemple vaudois (1760-1940)*

Éditorial

Philippe Walter

Droits d'auteur

All rights reserved

TEXTE

- 1 Contrairement à une idée préconçue, les recherches sur l'imaginaire ne se limitent pas au seul corpus théorique légué par Gilbert Durand. Si, depuis les années 1970, l'École de Grenoble a montré la voie d'un renouvellement nécessaire et durable des études d'anthropologie culturelle (y compris en linguistique et littérature), elle est loin d'avoir épuisé toutes les pistes maîtresses de cette rénovation. La première section (« Mythologies ») du présent numéro offre trois études montrant l'étendue des champs théoriques ouverts par la mouvance des CRI et qui restent encore largement à explorer. Gilbert Durand lui-même contribua en 1982 à poser les cadres d'une mythanalyse appliquée à la littérature. Son article (partiellement inédit et reproduit ici) s'intéresse au processus de remythologisation atteignant le roman de la première moitié du xx^e siècle (Proust, Thomas Mann et Faulkner). Il saisit les prémices d'un bouleversement esthétique et intellectuel qui éloigne la création romanesque du réalisme et du psychologisme décadentistes et l'oriente vers les esthétiques et philosophies de l'imaginaire (dont le freudisme a été la plus spectaculaire émergence). Dans la lignée de ses importants travaux d'épistémologie de l'imaginaire, Jean-Jacques Wunenburger dément dans sa contribution l'équation simpliste (et souvent reprise sans discernement par les littéraires) entre *imaginaire* et *représentation*. Il démontre qu'il s'agit bien de deux concepts totalement distincts mobilisant des savoirs et des méthodes d'analyse différents et appréhendant de manière contrastée la spécificité culturelle et ontologique de l'image. Enfin, Fanfan Chen se penche sur une question qui, depuis C. G. Jung, n'a cessé d'interpeller les spécialistes de l'imaginaire : l'alchimie. Les travaux de Mircea Eliade avaient déjà souligné l'importance de l'alchimie orientale (en particulier chinoise) pour la compréhension de l'alchimie occidentale. F. Chen tente de saisir l'attitude et la logique mentales qui président à l'élaboration du langage symbo-

lique de l'alchimie chinoise et souligne leur spécificité par rapport à certains courants de la philosophie occidentale.

- 2 La section « Facettes » accueille des travaux originaux et prometteurs de chercheurs s'inscrivant dans la mouvance des CRI. L'étude de Machteld Castelein complète le florilège d'études sur l'imaginaire du phénix inaugurées par l'ouvrage dirigé par Laurence Gosserez et paru aux Presses universitaires de Rennes en 2013 (*Le Phénix et son autre*). Pour des questions techniques, son article n'avait pas pu paraître dans *Iris* n° 34 (2013) qui rassemblait déjà les contributions de C. Fintz et C. Braga sur le même thème. Enfin, dans un autre espace mythique, le travail de Louis Cruchet attire l'attention sur la mythologie astrale en lien avec la culture de la patate douce et les liens qui ont pu s'établir à une époque reculée entre les cultures tahitienne et amérindienne.
- 3 De manière singulière, le dossier « Topiques » réuni pour le présent numéro vaut acte de naissance : la création de l'équipe MITEMA à l'université de Grenade. Cet acronyme de *Mitos, Imaginarios, TEMATICOS pluridisciplinarios* affiche nettement la pluridisciplinarité dans son programme de recherche présenté dans le *Bulletin de liaison des CRI* n° 13 (printemps 2014, p. 26-27). Une vingtaine de collègues des départements d'anthropologie, d'histoire de l'art, de littérature comparée, de langues et littératures romanes, des études anglophones et même chinoises se sont unis à cinq collègues du département de français qui ont été la cheville ouvrière de ce nouveau CRI espagnol. La directrice de MITEMA est Mercedes Montoro Araque dont les liens avec le CRI de Grenoble sont à la fois anciens, pour ne pas dire fondateurs, et ont été périodiquement ravivés par des projets communs. On signalera, tout particulièrement, le colloque international « Lengua, cultura, imaginario: la identidad, pasado y presente » qui s'était tenu à Grenade les 26 et 27 février 2009 et qui marqua une étape importante dans la constitution du groupe de recherche appelé à prendre désormais toute sa place dans le réseau du Centre international de recherche sur l'imaginaire (CRI2i). La section « Topiques » rassemble une synthèse actuelle de leurs travaux sur l'Andalousie et ses imaginaires.

AUTEUR

Philippe Walter

Directeur du CRI et de la revue *Iris* (1999-2013)

Mythologies

L'immortalité aux immortels

Gilbert Durand

DOI : 10.35562/iris.1707

Droits d'auteur

All rights reserved

RÉSUMÉS

Français

Dans la première moitié du xx^e siècle, une tendance à la remythologisation caractérise le roman. Proust, Thomas Mann et Faulkner permettent à Gilbert Durand de dresser un portrait de « l'immortel » héros à partir de quatre traits : le temps sans mort et sans souci de sa propre fin ; le temps qui passe de l'entropie à l'infinie répétition (redondance) ; l'obsession du sang ; l'absence d'âme et d'état d'âme. Le roman perd tout sentimentalisme, tout réalisme, tout psychologisme. Le romancier mythographe accède ainsi à l'imaginaire immémorial du mythe.

English

In the first half of the 20th century, novels are often characterized by a tendency to remythologization. Proust, Thomas Mann and Faulkner help Gilbert Durand to draw up a portrait of the new "immortal" heroes in a fictive world based on four features: time without death and without any concern for its own end; time which passes from entropy to infinite repetition of itself (redundancy); the obsession for blood; the lack of soul and state of mind. Consequently, the novel loses any sentimentality, realism or psychologism. So, the novelist as mythographer accedes to the immemorial imagination's power of myth.

INDEX

Mots-clés

culture du héros, remythologisation dans le roman, temps en littérature, archétypes

Keywords

culture hero, remythologization in novel, time in literature, archetypes

NOTES DE LA RÉDACTION

Nous donnons ici la version intégrale d'un article en partie inédit retrouvé dans les archives du CRI de Grenoble. Il s'agit d'un texte dactylographié comportant 45 feuillets et corrigé par son auteur, Gilbert Durand (1921-2012). Nous remercions les éditions Gallimard, ainsi que Madame Chaoying Sun-Durand de nous avoir autorisés à le reproduire intégralement. Le tapuscrit porte l'indication suivante : « publié in *Le temps de la réflexion*, n° 3, Gallimard, 1982, sous le titre « *Le retour des Dieux* (réduit à 25 pages), structures et procédures de l'immortalisation dans le roman de Proust, de Thomas Mann et de Faulkner ». Le texte publié par Gallimard s'intitule en fait : « Le retour des Immortels ».

TEXTE

« Moi je dis que la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous-mêmes mourions en épuisant toutes les souffrances, pour que puisse pousser non l'herbe de l'oubli mais de la vie éternelle, l'herbe drue des œuvres fécondes, sur laquelle les générations viendront faire gaiement, sans souci de ceux qui dorment en dessous, leur déjeuner sur l'herbe ! »

Marcel PROUST

- 1 Est-il possible de ressusciter un univers des intermédiaires dans une culture qui veut croire depuis vingt siècles à un Éternel unique, iconoclaste, abstrait de toute figuration blasphématoire, dressé face à la *Vanitas vanitatum* de tout le reste ? La culture occidentale semble avoir usé dans cette confrontation dualiste et inégale entre l'Être Éternel et le néant des relativités toutes les tentatives d'argumenter le tiers donné. Certes, il y avait en germe dans le dogme de l'Incarnation une chance culturelle pour réhabiliter les situations

intermédiaires. Le Christ des chrétiens n'apparaît-il pas comme non-éternel, puisque né d'une Vierge, et non-mortel, puisque « ressuscité d'entre les morts » ? Sorte de Christos Angelos bien proche du statut des dieux et des héros « immortels » de l'Antiquité classique. La piété populaire ne s'y est pas trompée s'engouffrant avec la joie de Noël et de Pâques dans cette effraction de l'Éternité, multipliant les genèses, les dulies, les latries et les parentés du cortège terrestre de l'Homme-Dieu. Toute la civilisation chrétienne n'a triomphé puis survécu que grâce à l'arme égale aux théogonies que lui fournissaient les florilèges de l'hagiographie sans cesse bouturée sur l'Arbre de Jessé. Les Saints ont été réellement « successeurs », comme l'écrit Pierre Saintyves (1907), des dieux interdits, bien plus ils ont été les « auxiliaires » compatissants de l'Immortalité. Mais les clercs laïques et ecclésiastiques de l'Occident ont comme toujours « trahi » ces polymorphoses populaires, préférant les brutales simplifications, escamotant – nous l'avons dit ailleurs (Durand, 1964) – ce monde intermédiaire spontané des images saintes, des icônes au seul irréductible profit des idées éternelles et immuables et des perceptions éphémères. Aussi sur un tel roc des définitions abruptes et exclusives, l'immortalité des corps – pourtant affirmée dogmatiquement comme « résurrection de la chair », tant vérifiée par les apparitions mariales ou hagiophaniques des « corps de résurrection » – s'est décomposée sur les tables de dissection de nos morgues, est tombée en poussière au son des « danses macabres » orchestrées par la haine vertuiste de la chair. Hans Castorp peut bien alors s'écrier à Clawdia : « je t'adore fantôme d'oxygène et d'eau promis à l'alchimie de la tombe ». Par ailleurs toute notre psychologie – la chose et le mot baptisés par le mécanisme du ^{xvii}^e siècle – s'évertuant à réduire l'âme – et son « immortalité » supposée – à un simple épiphénomène des passions et des désirs du corps redevenu « poussière ». La fragile et déjà coupable – coupable de coupure ! – distinction entre *res cogitans* et *res extensa* s'est vue peu à peu gommée par la réduction de l'âme aux mouvements du corps et par la dissection du corps en ses éléments matériels voués à l'entropie universelle. Dieu seul est bien l'Être Éternel, les « étants » que sont l'âme et le corps ne sont que vanité. Mais si Dieu est le seul être, le seul éternel, projeté au-delà du devenir et incommensurable aux principes de la thermodynamique, alors il est l'absurde des absurdes et l'on peut en faire l'économie si l'on veut s'en tenir à un monde de la rationalité. Surtout si, comme en

chrétienté, et mu par une force cathare, augustinienne et janséniste, l'on s'évertue à séparer l'imaginaire du perceptif, le céleste du terre à terre, l'Église de l'État. Paradoxalement les juifs ont mieux résisté que les chrétiens aux « paradoxes du monothéisme » (Corbin, 1981) : l'attente messianique a fortifié en eux l'espérance dont le modèle symbolique est la vie. Cette espérance chez les juifs a fécondé le terre à terre de l'histoire en sainteté céleste, l'État par la Knesseth, 10^e séphira, la perception par l'imaginal rituel. À chaque heure du jour et de la nuit le Juste inscrit l'immortalité de son espérance. Chaque shabat dresse l'autel de la création pour recevoir le Messie qui vient. Pour les chrétiens, il y a un danger mortel à prendre à la lettre le « *Consummatum est* » du Golgotha. Le Dimanche risque alors de ne plus commémorer que la mort d'un Dieu. Et qu'y a-t-il de moins divin qu'un dieu mort ? Le « rien n'est vrai » et le « tout est permis » s'enchaînent naturellement à la mort de Dieu, et cette dernière était en puissance – malgré les fastes théologiques – dans le dualisme jaloux de l'Occident greffé par Averroès et nos scolastiques sur la logique bivalente d'Aristote. Dans ce monde alors, Job ne peut plus que crier, dans la dérision ; nulle réponse ne lui est donnée sinon d'aimer son sort de mortel et d'être heureux du bonheur masochiste de Sisyphe. Job ne peut plus crier même si sa révolte est multipliée par millions aux portes des chambres à gaz et des crématoires. Il n'y a jamais en présence que l'Éternel Grand Inquisiteur, père Ubu ou « pitre qui ne rit pas », et la masse de ceux, « bourreaux et victimes, pour qui la mort est leur métier », qui sont bien des « êtres pour la mort ».

- 2 C'est alors qu'en ce xx^e siècle, dont le prélude est à Verdun, alors que plus que jamais les croyances en une immortalité des corps et des âmes sont anéanties, que l'immortalité retourne – historiquement – vers son lieu naturel, que l'immortalité est rendue à finalement ses seuls propriétaires, les dieux immortels. C'est à l'heure où disparaissent Paradis et Enfers que renaît l'Olympe. Comme l'écrivait Thomas Mann, les deux événements religieux les plus importants de la fin du xix^e siècle, sont le *Parsifal* de Wagner et les apparitions de Lourdes. Ajoutons : celles de La Salette, de Pontmain, de Fatima... Comme aimait à l'écrire Henry Corbin à la suite d'Eugenio d'Ors, démentant le radicalisme mystique de la grande Thérèse d'Avila : « Il n'est plus sûr que Dieu seul suffise. » Il n'est pas vrai que « tout soit

consommé » et il n'y a jamais eu autant d'urgent besoin d'auxiliaires qu'en ce siècle où l'Église elle-même supprime d'un trait de plume quelques-uns des plus mémorables 14 auxiliaires. Il est vrai que, pour compenser, d'anciens maoïstes de 1968 écrivent des traités sur les anges ! Certes, nous disons les difficultés qu'il y a en cette civilisation iconoclaste, quoiqu'iconophage, à restaurer en leur indépendance l'immortalité des immortels. Aussi les sarcasmes haineux anti-wagnériens n'eurent d'égal que ceux qui persécutèrent Bernadette ou Jacinta. L'on conçoit que les dieux mirent quelque prudence à réinvestir l'esprit de l'Occident ! L'Église et sa fille aînée, l'État, avaient mis trop d'obstinations séculaires à brûler celles et ceux qui se réclamaient des Fées, des Dames, voire de Mesdames Sainte Marguerite ou Sainte Catherine. Les dieux revinrent furtivement et assez honteusement comme dans *Malpertuis*, le célèbre roman de Jean Ray, où le mythe est bien miteux ! Le retour des immortels se fit donc, au propre comme au figuré, de façon cryptique. C'est dans les grottes, les *covas*, que les Dames aiment à se montrer. Aussi est-ce d'abord dans les caves de l'âme – ces vieux souterrains du roman psychologique – que les dieux firent leur timide apparition.

- 3 Certes, le médecin viennois qui donna les premiers coups de pioche dans le sous-sol psychique n'était guère porté, par sa formation à l'école psychiatrique des Bernstein et des Charcot, à des complaisances mystiques. Jean-Pierre Vernant lui a justement reproché, ainsi qu'à ses successeurs, d'avoir creusé la fouille au mauvais endroit, à savoir dans la roche bien propre de la tragédie grecque plutôt que dans la lave incandescente du mythe. Et cependant, lorsque Freud exhume comme modèle du tréfonds de la psyché l'immortel Œdipe, c'est semble-t-il, le premier pas que l'Occident moderne, l'Occident de toute la première moitié du ^{xx}e siècle, effectue dans le sens d'une remythologisation. Peu importe qu'aux yeux de l'ethnologue (Malinowski) ou de l'helléniste (Jean-Pierre Vernant), Freud se trompe en sacrant Oedipe plus que roi mais dieu animateur de la plus archaïque psyché humaine. Il n'en est pas moins vrai que par cet acte fondateur le père de la psychanalyse – c'est-à-dire « l'inventeur » de la psyché moderne – renoue le destin humain, dès sa naissance, à un drame immortel, absolument constitutif de la psyché. Certes, parallèlement à cette fondamentale remythologisation, les démythologisations des théologiens chrétiens vont faire rage : de Karl Barth vieillissant à

Bultmann ou Altizer, de Kox à Teilhard de Chardin. Mais ce sabotage du religieux au sein de la religion officielle de l'Occident même ne va faire qu'accentuer – pour le meilleur comme pour le pire – la frénésie de la remythologisation non confessionnelle. Pour le meilleur et le pire écrivons-nous. Car je n'oublie pas que « Mon temps » (*Meine Zeit* écrivait Thomas Mann le 22 avril 1950) fut aussi celui du nazisme, et même du triomphe posthume de l'éthique hitlérienne. Qui pourrait en effet nier qu'en 1982 l'idéologie nazie n'a pas triomphé sur toute la ligne dans des civilisations qui sont en compétition pour la torture, le massacre, le génocide, le crime d'opinion ?

- 4 Et si dans cet article je n'insisterai pas sur les traits démoniaques d'une remythologisation qui, interdite sur le plan religieux par les religions officielles mêmes, réapparaît pervertie sur le plan politique et séculier, comme l'a montré excellemment mon ami Jean-Pierre Sironneau reprenant la thèse de Thomas Mann (1950), qui rend indirectement responsable la sécularisation des Églises, du raz de marée fidéiste du nazisme et du stalinisme (Sironneau, 1982), il est néanmoins honnête de signaler qu'une remythologisation faite dans les pires conditions – celles du refoulement par le rationalisme démocratique et surtout par la société religieuse même – ne va pas sans risques. La « Soif des dieux » offensée mais tenace réapparaît alors là où l'on ne l'attendait pas : sournoisement, elle réinvestit le discours politique, elle fanatise les vulgarisations scientifiques, elle subvertit les médias, elle pervertit les idéologies. Tels sont bien les effets de toute censure, et c'est un paradoxe de constater que ce furent les clercs et les théologiens qui s'acharnèrent à censurer les dieux, le « religieux », le divin et qui laissèrent ainsi le champ politique libre au réinvestissement furieux, selon le mot de Thomas Mann d'une « métapolitique » de « conte de fées ». N'oublions pas toutes les précautions oratoires que prend Thomas Mann (en 1929) à l'université de Munich pour démarquer – difficilement, il faut l'avouer – Freud du démonisme et de l'irrationalisme ambiant : « la psychanalyse [...] est cette forme de l'irrationalisme moderne qui résiste sans équivoque à tout abus réactionnaire que l'on fait de lui ». Nous reviendrons plus loin sur les critères de ce bon et ce mauvais usage de la théogonie. Constatons pour l'instant que le xx^e siècle profane, s'ouvre par la découverte freudienne d'abord, par la revalorisation politique du mythe par G. Sorel en 1908, puis par tout le courant qui va donner

naissance à la mythanalyse, en passant par la psychocritique, la « nouvelle critique » thématique, le bachelardisme poétique, et surtout la psychologie des profondeurs. N'oublions pas que c'est par les articles échelonnés de 1926 à 1936, dans la *Neuer Schweitzer Rundschau* (Cahen, 1948), et plus précisément par les critiques qu'il porte à Keyserling et aux penseurs nazis Martin Ninck et Wilhelm Hauer que Jung inaugure une mythanalyse — hélas prophétique ! — du mythe de la germanité moderne, le mythe de Wotan. Il est bien significatif d'ailleurs que cette date prémonitoire du nazisme chez le penseur de Zurich (1926) soit précisément la même date où Thomas Mann inaugure le mythe antinazi par excellence *Joseph et ses frères*, mythe qui va alimenter la pensée de l'auteur et inconsciemment l'espérance de l'Europe précisément pendant toute la montée de Wotan, jusqu'en 1943. L'année 1936 où Jung vitupère du haut de son belvédère helvétique Wotan « le dieu de l'ouragan des steppes », l'allemand Mann renonce à sa nationalité allemande, rompt officiellement avec l'Allemagne nazie (lettre à Eduard Korrodi dans la *Neue Zürcher Zeitung* et adoption de la nationalité tchèque) et termine *Joseph in Ägypten*. Le *Docteur Faustus* le « roman de ses vieux jours » (*der Roman meines Alters*) revient sur la confrontation des deux mythes : celui de la morale de Joseph, et celui de la réalité du nazisme se demandant — souvenir peut être de la tradition fechnérienne¹ — si l'homme par souci de sa sécurité psychique et métaphysique ne préfère pas l'épouvante à la liberté (*der Mensch um seiner seelischen und metaphysischen Geborgenheit witten nicht lieber den Schrecken will als die Freiheit*). Et s'il ne nous est loisible d'indiquer ici que quelques titres les plus récents de cette *Bezauberung*, signalons, outre l'ouvrage de Jean-Pierre Sironneau déjà cité, le livre d'André Rezler sur les *Mythes politiques modernes* (1980), et les deux livres consacrés aux résurgences contemporaines de Dionysos, celui de Jean Brun (1969) qui moralement les déplore dans le *Retour de Dionysos*, celui de Michel Maffesoli (1982) qui y voit au contraire éthiquement une valeur sociologiquement fondatrice dans *L'Ombre de Dionysos*. Ne retenons de l'une et l'autre de ces thèses contradictoires que leur commun intérêt pour le dieu libérateur (*lusios, luaios*), aux formes multiples et insaisissables (*dimorphos*), au *zagreus* démembré et cosmique, orgiastique, ludique, festif, maître du « gai savoir » prophétisé par Nietzsche. Mais de ce puissant courant de *Bezauberung* qui constitue bien dans son

ensemble, peut-on dire en paraphrasant Mann, « l'événement anthropologique le plus considérable du ^{xx}^e siècle », qu'il nous soit loisible de détacher deux ou trois entreprises exemplaires et de montrer à travers elles comment, en catimini nous l'avons dit, les immortels réinvestissent peu à peu la psyché collective (le « psychoïde »). Mais d'abord il faut nous donner une définition fonctionnelle et structurale de l'Immortel, du dieu, dont l'attribut essentiel est l'immortalité. Il nous faut établir en quelque sorte le « portrait robot » de l'Immortel, dont chaque trait construit par touches successives, le statut même de l'immortalité. Car la privation de la mort entraîne des modifications considérables dans le statut du vivant, ce que Marcel Aymé avait souligné déjà plaisamment dans un des *Contes du chat perché*.

- 5 Le premier trait de l'Immortel, et qui le différencie à la fois des mortels et de l'Éternel, c'est qu'il se situe dans un temps ayant un commencement, une naissance, donc une localisation identifiable dans l'« état civil » du temps et de l'espace, mais n'ayant pas de fin. Le temps de l'immortel est donc une genèse, comme tout temps, mais qui ne peut que se *répéter* puisqu'elle ne se termine jamais. Le temps de l'immortel possède donc les caractères de l'*illud tempus* mythique : il naît puis se répète par redondances qui le typifient, le structurent, le magnifient et l'imposent. Il est accompli en amont si l'on peut dire, parce qu'en aval, il n'est jamais consommé par un point final. Il a en même temps la rigidité du destin et l'ouverture inépuisable de la grâce par sa redondance même.
- 6 Le second trait, très apparenté au premier, c'est que le devenir du « type idéal » de l'Immortel n'est pas celui d'une éducation, mais celui d'un dévoilement — épiphanique ou initiatique peu importe — où chaque spire de la redondance vient révéler un peu plus la typicalité du modèle. Si avec mon regretté ami Léon Cellier l'on veut distinguer des « romans d'éducation » et des « romans d'initiation » durant le ^{xix}^e siècle où le grand éducateur demeure Prométhée, dès la fin du siècle le « roman initiatique » l'emporte, comme Simone Vierre l'a si bien montré pour un auteur, qui semble au premier abord bien éloigné des Cabinets de réflexion et des rituels initiatiques, Jules Verne (Vierre, 1979). Le mouvement du récit ne construit plus une personnalité, n'enrichit plus les états d'âme, il dévoile un destin comme la fameuse statue du dieu se dévoile au ciseau qui la sculpte.

- 7 Le troisième trait de l'Immortel c'est qu'il se situe dans un lieu précis, mais qui est *topos* purement imaginal, un « nulle part », et en même temps « qui est partout ». La définition scolastique de la *Gottheit* de ce lieu : « dont la circonférence est partout et le centre nulle part » est trop connue pour qu'il soit nécessaire de la commenter. Son lieu est donc l'*utopia*, un univers de fiction plus surréel que toutes les géographies, plus individué, unicifié que tout lieu terrestre, concret, mais en même temps la lumière – ou la nuit de ce lieu – tout comme le nom de l'Immortel appartient à tous dans la fascination de l'imaginaire et le tremblement de l'incantation. Le lieu certes lui aussi se cristallise peu à peu de façon épiphanique par ses retours, ses redondances, mais également le nom du dieu court insaisissablement et dénomme justement telle ou telle situation – *kairos* et *topos* à la fois – imprévisible. Bien plus, ce qui symbolise ce lieu « imaginal » – pourrait-on écrire avec Henry Corbin – c'est qu'il circule pour ainsi dire, comme le fil du collier à travers les perles, au travers du destin de tous les héros. Mais ce sont les perles qui peu à peu font le collier. Le personnage immortel ne s'éduque plus mais il construit par ses actes l'Olympe où il réside. C'est en ce point précis que le mythologème de la terre promise à l'imaginal coïncide – pour le meilleur et pour le pire, répétons-le ! – avec la terre tenue par la race, par le sang. Le sang est substitut, transsubstantiation du *topos* légendaire. Le sang est une sorte d'objet transitionnel qui circule à travers les veines du temps pour en manifester la réalité topique.
- 8 Le quatrième trait de l'Immortel peut surprendre qui n'a pas suffisamment réfléchi sur les caractères de la tragédie. C'est que l'Immortel parce qu'il est débarrassé de l'angoisse mortelle, n'a pas d'états d'âme, et comme l'âme n'est faite que de ses états, l'on peut dire que l'immortel n'a pas d'âme. Comme l'écrit un commentateur de Faulkner (Nathan, 1963) : « chez Balzac il y a des héros qui s'avancent pour occuper le devant de la scène [...] chez Faulkner, ils existent comme une pensée, un nom dans l'esprit des autres » (c'est nous qui soulignons). Ce sont de « grandioses abstractions ». Pas d'angoisse, pas d'états d'âme, pas de libre choix angoissé, pas d'hésitations et partout une assurance superbe au sein des contradictions : rien ne les inquiète, donc ils peuvent tout assumer. C'est que les Immortels sont des objets plus que des sujets, tout comme certains grands personnages tragiques, Lady Macbeth ou Don Giovanni. Ils tiennent

du monstre et aussi de l'innocence animale. Les dieux glissent facilement vers la thériomorphie.

- 9 Tenons-nous en à ces quatre grands traits qui cernent le portrait de l'Immortalité : temps redondant du mythe, dévoilement par l'obsession même de la répétition, lieu surréel de l'Olympe, et « sang réservé », absence d'âme et innocence unitaire. Nous allons voir s'instrumenter ces grands traits dans ce qu'il y a d'essentiel dans la littérature du demi-siècle écoulé. Certes, le retour des dieux et des héros faisait son apparition grandiose dans l'œuvre de Richard Wagner, médusant toute la sensibilité et la philosophie de la fin du XIX^e siècle. Et nous pourrions suivre à la trace déjà chez Dostoïevski – et chez Zola que Thomas Mann rapproche avec profondeur de Wagner – les aurores de la grande remythification de la littérature par-delà la littérature de « faits divers » idéologiques – le roman à thèse, tenace de Paul Bourget jusqu'à Jean-Paul Sartre ! – ou de la littérature d'états d'âme, de « faits divers » psychologiques. Mais c'est à partir de l'après Grande Guerre que l'écrivain de génie prend conscience de son rôle thaumaturgique et liturgique. Non plus « voyant » comme l'était le romantique, mais théurge, seul responsable des Immortels face aux défaillances suicidaires des Églises.
- 10 Il a fallu restreindre notre champ de comparaison au sein de cette littérature que les manuels appellent « roman cyclique ». Et cependant bien des confirmations auraient été trouvées en France dans les vastes fresques – qui ne sont plus « Comédie humaine », ni « histoire naturelle d'une famille sous le Second Empire » – de Jules Romain, de Duhamel, voire de Romain Rolland, Martin du Gard... Il faudrait aussi faire place ici à Joyce (1882-1941), à Virginia Woolf, à Henry James (1843-1916), à Iouri Dombrovski (1909-1978) – entre autres ! Mais nous n'avons voulu retenir que trois exemples majeurs de la littérature romanesque d'après la Grande Guerre. L'un de ces exemples ne figurant ici que pour mémoire d'ailleurs, puisque le dossier a été excellemment ouvert par le petit livre de Chantal Robin (1977) : Proust, Thomas Mann, William Faulkner. Le Français, l'Allemand, l'Américain : et ces différences de culture sont loin d'être sans intérêt sur la vague de fond qui emporte l'époque dont la Grande Guerre sera le pivot et le tournant. Le Français est l'aîné, né en 1871, l'Américain le benjamin, né en 1892. L'Allemand, né en 1875, n'est que de quatre ans le cadet de Proust. Mais surtout la coloration que prend la Nouvelle Olympe de la

remythologisation, le matériau – la glaise et l'argile – qui va servir à remodeler les nouveaux Immortels est de nature historique, sociale, sociétale, différente entre celui que récolte en ses nuits d'insomnie le reclus de la chambre aux murs de liège, l'homme du Sud, dont la mémoire regorge à jamais des deux creusets où se fond tout mythe américain : la guerre civile de Sécession et la Marche vers l'Ouest, et enfin l'Allemand dont l'orgueilleuse patrie pâtit de deux défaites, et de leur cortège, en moins de trente ans.

- 11 Et cependant à travers tant de différences, d'irréductibles situations historiques et morales, nous allons retrouver – baignés par les eaux de ce moment de civilisation occidentale – les mêmes traits qui définissent l'immortalité, qui installent les Immortels et la sensibilité, la philosophie, la vision du monde que leur retour implique, au cœur même du processus et du paradigme littéraires.

- 12 Et d'abord ce temps sans « mort », ce temps sans souci de sa propre fin qui constitue à la lettre l'immortalité. L'on sait avec quelle perspicacité Georges Poulet (1968) s'est appliqué à différencier, à travers la littérature, les styles de temporalité. Tandis que, pour le Moyen Âge, le temps des théologiens est « distorsion » pécheresse de l'Être Éternel, tandis que la Renaissance, puis le ^{xvii}^e siècle s'angoissent devant le temps humain « en miette » devant l'Être de l'instant qu'est Dieu, ou déjà devant l'instant psychologique du plaisir (« cueillez dès à présent les roses de la vie ») tandis que le ^{xviii}^e siècle, puis le ^{xix}^e siècle tentent de sauver le temps, l'un en l'étirant, si l'on peut dire, dans les variations sentimentales, sensuelles, psychiques, l'autre en inventant un temps historique, véritable substitut temporel de feu l'Éternité, le ^{xx}^e siècle enfin – à travers Bergson en particulier – reprend à la vieille théologie la notion de « Création Continué », non par Dieu certes, mais par l'Esprit créateur de l'homme. L'œuvre apparaît déjà comme justification du temps (1966), mais surtout une double notation du critique est précieuse pour notre propos : d'abord Georges Poulet (1968, t. 1, p. 438) note que l'œuvre proustienne « apparaît comme une vue rétrospective de toute la pensée française sur le temps, déployant dans le temps, comme l'église de Combray, son vaisseau », ensuite et surtout c'est que « l'acte créateur du temps

apparaît d'abord comme mort du temps lui-même » chez Gide, Schwob, Rimbaud, et où « l'être ne se crée et ne se trouve qu'en se détachant contre sa propre mort, qu'en se créant ex nihilo » (*ibid.*, p. 36). Nous voici donc installé, par l'acte d'œuvrer, dans l'immortalité. À la recherche du temps perdu au travers des stratifications, des philosophies du temps de notre littérature soudain se « retrouve » – non l'éternité comme croit le poète – mais l'immortalité, c'est-à-dire un temps dont la fonction est victorieusement négentropique, est essentiellement victoire sur la décrépitude et la mort. Tel est le cri de triomphe qui conclut l'alchimie proustienne dans la bibliothèque des Guermantes, lors de l'ultime et illuminante « matinée ». Qu'il nous soit permis de citer la note extraordinaire de lucidité, d'illumination, que Proust ajoute à ces pages capitales où il fonde l'esthétique et l'éthique de toute la seconde moitié du ^{xx}e siècle : « tout l'art de vivre, c'est de nous servir des personnes qui nous font souffrir que comme d'un degré permettant d'accéder à leur forme divine et de peupler ainsi joyeusement notre vie de divinités ». Divinités, le mot est lâché, celui qui signe la victoire de l'immortalité, du « temps retrouvé ». Entre 1900 et 1902, date de la parution des *Buddenbrook*, le frère de Thomas, Heinrich éprouve le besoin de publier une trilogie au titre significatif : *Les Déesses*. Décidément le « retour des dieux » est dans l'air. De même la mort insignifiante, épiphénoménale des héros proustiens – mais aussi manniens ou faulknériens – ne sert qu'à assurer « joyeusement » la pérennité littéraire du personnage, de la *persona* de l'œuvre. Selon les ultimes lignes de la quête, c'est bien l'œuvre qui permet aux héros qu'elle anime de les « immortaliser » et d'occuper « une place au contraire prolongée sans mesure [c'est nous qui soulignons] dans le Temps ». L'hermétisme de Proust qu'a si bien dégagé Chantal Robin, l'alchimie des temps des diverses sensibilités littéraires que dégagé Poulet dans *À la recherche du Temps perdu*, débouchent finalement sur cette Pierre philosophale qu'est l'Immortalité. Écho expérimental, certes, des intuitions contemporaines d'un Bergson arrachant la « durée concrète » aux chronologies des horloges, d'un Unamuno dégageant l'immortalité du héros face à l'auteur devenu poussière, de Valéry ayant conscience que l'œuvre créée, le poème est refuge absolu, « objet dégagé du temps » (Poulet, 1968, t. 1, p. 397). Proust ne dit-il pas lui-même dans une lettre à Crémieux qu'il utilise un temps

« einsteinisé » ? Mais soulignons bien qu'avec Proust, c'est une victoire sur le temps *mortel*, une utilisation du chagrin, de la souffrance et de la mort (cette chute du haut des « échasses du temps » !) en vue d'une décisive victoire d'immortalité. Jean-Yves Tadié (1971) a raison d'affirmer que le temps proustien est « proche de celui des mythes ». C'est cette même construction de l'immortalité que nous pouvons suivre chez le grand romancier allemand comme chez l'américain.

- 13 Pour Thomas Mann, ce n'est pas tellement le problème du temps perdu et des remèdes de la mémoire qui est en cause, que celui du temps corrompu, du temps porteur en lui-même de décadence et de mort. Sous un humour apparent, l'œuvre de Mann est plus tragiquement accentuée que celle de Proust. Tout le roman mannien est obsédé par la décadence, depuis le coup de génie des *Buddenbrook*, le *déclin d'une famille* de 1901 (traduit en français en 1931) jusqu'au *Docteur Faustus, la vie du compositeur allemand Adrian Leverkühn racontée par un de ses amis* de 1947 en passant par *La Montagne magique* (1924), *La Mort à Venise* (1912) et pratiquement toute l'œuvre de Mann. Comme le remarque Michel Deguy, bien que l'œuvre de Mann balaye l'histoire depuis Abraham jusqu'au nazisme et à Leverkühn en passant par Joseph, Aménothep, Savonarole, le pape Grégoire, Goethe, la dynastie des Buddenbrook ou celle des Castrorp, « l'homme demeure toujours le même » il vit le temps « de la dégradation » et la chance « de l'élection ». C'est au sein de la décadence, de la dégradation et de la maladie (thème mannien par excellence) que s'accomplit une sorte de théomorphose du héros, sinon son passage à l'immortalité, du moins son accès à l'immortalité. Dans une lettre à Bertram du 14 juin 1935, Mann rapproche justement son premier héros collectif (la famille Buddenbrook) et son ultime héros Joseph, montrant que lui aussi veut « tirer la quinte essence » du destin mortel, de la décadence « un nouveau genre de décadence, le *processus d'affinement* [c'est nous qui soulignons] d'une famille et même *d'un dieu*, non plus sur le plan bourgeois, mais d'humanité ». Comme chez Proust, « l'affinement » qui va vaincre la mort et conférer l'immortalité se fait au travers d'une lente genèse : le roman « initiatique » n'est pas loin du destin des *Buddenbrook*, encore moins de cette *Montagne magique*, et au plus près de la destinée de Joseph. Michel Deguy (1962) note que pour « affiner », dégager l'élection du

héros contre le temps dégradant (« l'ennui c'est le temps éprouvé comme damnation » écrit Mann), il faut une constante métempsycose du héros. « L'élection » de l'homme se fait parallèlement à cet affinement du principe d'immortalité : elle passe comme une promesse – La Promesse – de Hanno à Goethe, de Goethe à Grégoire – l'Élu –, de Grégoire au dérisoire Krull, pour culminer, se fondre et se confondre avec la vieille Promesse abrahamique dont Joseph est l'héritier légitime, patenté par l'histoire sainte. Et si le temps retrouvé est l'exact contrepoint de la méditation de Bergson ou d'Unamuno, le temps genèse d'élection est le contrepoint de la *Réponse à Job* de C. C. Jung. La nécessité de la mort (celle d'un Dieu chez Jung) et du mal (les effroyables destins du futur saint Pape Grégoire chez Mann) deviennent les garants de l'immortalité, de la pérennité de vie, donc de créativité bénéfique chez les héros de ces théogonies.

- 14 Quant à Faulkner, les deux célèbres appréciations de Malraux comme de Sartre concordent. L'un confirme bien, à propos de *Sanctuaire* que le roman faulknérien « c'est la tragédie grecque descendue dans le roman policier », l'autre étudiant le temps chez Faulkner – ce temps « aztèque », au fatalisme inhumain qui répugne tant au français qui affirme « l'homme n'est pas la somme de ce qu'il a, mais la totalité de ce qu'il n'a pas encore, de ce qu'il pourrait avoir » – lui reconnaît le caractère « catastrophique par essence ». Certes, l'échec de ces *Chemins de la Liberté* qui se perdent dans les sables de l'indifférence devrait suffire à démentir l'adéquation de notre époque aux romans de « la force silencieuse du possible ». Au contraire « l'opacité du Destin » qui irrite tant le père de l'insipide Mathieu Delarue, ce cousin de l'inconsistant et fameux Lafcadio, justifie totalement les perturbations chronologiques que Faulkner comme Sartre utilisent de concert, mais ce dernier – retournons les compliments ! – comme une simple « recette », « déloyale » puisqu'elle ne correspond guère à la « métaphysique » de l'existence dans laquelle les possibles ne doivent pas être hypothéqués par les redondances obsessionnelles du passé.
- 15 C'est que pour Sartre, héritier en cela, quoi qu'il en dise de la tradition de deux siècles de roman psychologique et ferme tenant de « l'éducation » existentielle sinon sentimentale, le roman se calque sur le drame. Sartre est un dramaturge accompli et même un mélodramaturge. Pour toute la tradition du xx^e siècle, Bergson, Joyce,

Virginia Woolf, T. S. Eliot déjà, Dos Passos, Mann, etc., la dislocation du temps qui obsède le présent par la réminiscence et hypothèque l'avenir, la « vie [précisons : la vie humaine grevée de liberté et de mort] avait déjà cessé avant d'avoir commencé », c'est ce que dit Quentin, le héros du *Bruit et la Fureur* qui écrase symboliquement sa montre – « le mausolée de tout espoir et de tout désir » – c'est ce que pourrait dire également l'étrange pasteur Hightower dont toute la vie n'est que le rabâchage de la mort de son grand-père tué héroïquement en volant des poulets lors de la guerre de Sécession : « Comme si pour la semence, le temps s'était arrêté là, comme si depuis lors rien ne fut né dans le temps, même pas lui. » Et Stevens dans *l'Intrus* : « Hier ne finira que demain et demain a commencé il y a dix mille ans. » Oui, Sartre a raison de dire que chez Faulkner « rien n'arrive, tout est arrivé ». C'est que « le passé n'est jamais mort il n'est même jamais le passé », dit *Requiem pour une Nonne*. Comme le note avec perspicacité Monique Nathan (1963, p. 135) : « Le pressentiment habite l'esprit de tout héros faulknérien, et probablement de tout héros tragique, avant même qu'il entre en scène. » Oui, car aux antipodes du héros du drame qui agit, modifie son « action », le personnage tragique ne fait que déployer et confirmer un destin.

16 Temps tragique certes. Mais plus encore : temps mythique. Car le second trait qui signe l'immortalité, c'est, nous l'avons dit, que le temps s'il a bien une origine, n'ayant pas de fin, passe de l'entropie et de l'usure mortelle à l'infinie répétition, à la redondance ou pour le moins un rabâchage. Car la signature du mythique, Lévi-Strauss l'a bien montré, c'est la redondance, la modulation et la variation qui tentent par l'éternel retour de leur incantation d'exorciser le temps mortel, mais aussi par là même une liberté par trop « poïétique ». Nous n'insisterons pas sur le rôle fondateur de la « réminiscence » chez Proust – et « la filiation aussi noble » qu'il lui cherche et lui trouve dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*, dans *Sylvie*, chez Baudelaire – qui permet d'atteindre « une essence générale » lorsqu'une « sensation semblable, renaissant spontanément [...] venait étendre la première sur plusieurs époques à la fois ».

17 Mais chez Mann, outre la redondance des thèmes obsédants d'un livre à l'autre, l'on peut trouver une justification philosophique de cette procédure mythique, et justement dès l'ouverture de cette résurrection du mythe qu'est la tétralogie mannienne *Joseph et*

ses frères : « Profond est le puits du passé. Ne devrait-on pas dire qu'il est insondable ? » Tous les commencements que ressasse l'aimable Joseph ne sont que « relatifs » ; et de redondance en redondance « un vertige gagnait le jeune Joseph, comme nous penché sur la margelle du puits ». Bien plus, la redondance — procédé usuel, nous le verrons chez Faulkner — atteint les noms propres eux-mêmes : Abraham l'homme d'Ur, que Joseph croit être le propre aïeul de son père Jacob, l'homme d'Ur de la Bible « n'était probablement pas celui qui avait quitté Ur le premier » (*Ur* en allemand est ce préfixe fameux qui signifie « l'originaire », « le très ancien »). Ce *Urzeit*, ce temps si ancien qu'on ne peut retrouver que par la commémoration du rite ou du récit mythique, est ce que Joseph appelle du nom du dieu infernal des Égyptiens — d'où le titre du chapitre initial de la tétralogie « La descente aux Enfers » — le « temps de Set », c'est-à-dire la « Nuit des âges ». Dans une savante compilation mythologique le romancier s'amuse à comparer ce temps mythique de Set aux légendes identiques de Babylone, de la Chine ou de l'Inde, du gnosticisme, du manichéisme, de l'Avesta, de l'Islam. Peu à peu se dégage la notion — qui pour nous est fort familière — de *Urbilder*, d'Archétype : déluge, écriture, invention du vin, Tour de Babel, Jardin du Paradis, Adam primordial, péché originel, tout cela vient répéter leurs litanies universelles, dans cet *illud tempus* du mythe, dans ce « temps de Set ». Bien plus, comme l'a noté finement Maurice Blanchot (1973), lorsque le romancier entreprend le récit de la vie de Leverkühn, « ce dernier représentant de Faust [...] est comme le rappel, le retour et la réaffirmation de tous les prototypes antérieurs, sans cesser d'être lui-même et lui seul ».

- 18 Or pour Mann, plus déchiré que Faulkner entre un monothéisme humaniste et progressiste et ce vertige fondateur qu'est le passé, cette « descente aux enfers » nous fait « blémir » (« quand nous nous aventurons dans le passé en narrateur, nous goûtons à la mort et à la connaissance de la mort ; de là notre plaisir et notre blême angoisse [...] Fête de la Narration tu es l'habit de parade du mystère vital [...] tu représentes le non-temps et tu évoques le mythe afin qu'il se déroule exactement dans le présent »).
- 19 Ainsi le romancier est mythographe : il contribue à faire de ce qui a été, ce qui est encore ; et « ce qui est » est par lui « à jamais ». Là où le génie de Proust, dans les « petites perceptions » de la madeleine,

du « gazouillement de la grive », de la « fine odeur d'héliotrope », découvrirait par la faculté de réminiscence, la puissance même de l'immortalité, Thomas Mann se plaçant dès l'ouverture de sa tétralogie sur le plan de l'anthropologie générale, découvre dans les « histoires » de Jacob – premier homme, péché, déluge, paradis, etc. – les structures archétypiques qui assurent tout narrateur de la pérennité de sa narration, et fait de ces images d'Ur (*Urbilder* !) ou du « temps de Set » le garant d'un univers immortel dont les protagonistes sont des Immortels puisqu'ils sont « à jamais ». « Avant que l'événement ne se produise, dit Joseph, il est déjà écrit et le "vivre" n'est pas autre chose que le "lire" dans le livre divin. »

- 20 Chez Proust comme chez Mann le temps n'a donc de sens que comme redondance, qu'en ce qu'il confère au simple devenir aveugle les ponctuations du sens, garanties par l'immortalité de la réminiscence ou de la commémoration. Le temps n'est que le lieu du dévoilement du destin et de l'immortalité de ses structures. La *Recherche du temps perdu* termine l'initiation par la soudaine épiphanie du destin du romancier dans la bibliothèque puis dans le salon Guermantes. Bibliothèque, haut lieu du livre, du lire, où Marcel découvre dans une apocalypse joyeuse le « livre intérieur de signes inconnus [...] pour la lecture desquels personne ne pouvait m'aider d'aucune règle, cette lecture consistait en un acte de création où nul ne peut nous suppléer ». Ce « livre aux caractères figurés non tracés par nous est notre seul livre ». *Joseph et ses frères* annonce dès son ouverture qu'il va être le récit, les « histoires » que le temps vient écrire sur l'archétype de l'homme d'Ur, sur cet *Urbild* dont *Joseph et ses frères* sera l'épiphanie familière « qu'éclairent les astres de nos cieux » dans la « douce nuit printanière ». Révélation initiatique, mais au niveau du quotidien : « Nous voici arrivés [...] ouvrez les yeux, si vous avez serré les paupières au départ. » Comme le note bien Marguerite Yourcenar (1962) : « Enrobé dans la gangue épaisse de la vie journalière, fait pour être aperçu seulement par un regard attentif, le mythe est chez Mann une explication plus cachée. » Disons qu'il est surtout l'implication ultime, par laquelle l'histoire du pape Grégoire ou celle du fils du patriarche Jacob « nous regarde » tous et partout où il y a des hommes (*semper et ubique et ab hominibus*).

- 21 Chez Faulkner, ce second trait de l'immortalité est, si je puis dire plus brutal, plus obsédant ; Sartre dirait « plus aztèque » ! Non seulement

la narration est là aussi « descente aux enfers » du passé, et peut-être encore de façon plus tragique que chez Mann, « précipitation » en continuel *flash back*. Sartre repère bien la paradigmatique récurrence de *Le Bruit et la Fureur* où le monologue de Quentin – au présent – se situe après sa mort. Dans *Lumière d’Août*, tout commence par l’incendie qui veut camoufler l’assassinat de Miss Burden et dont Léna voit la fumée en arrivant à Jefferson à la fin du premier chapitre. Puis, jusqu’au chapitre vi c’est la préparation du meurtre par Christmas, tandis qu’avec les chapitres vi et x, c’est la vertigineuse plongée dans le passé – enfance puis adolescence – de Christmas, alors qu’au chapitre xi, l’on reprend la tranche de durée qui va précéder immédiatement le chapitre i : le meurtre et l’incendie. De nouveau, le chapitre xv nous fait bondir en arrière, retrouvant les grands-parents du meurtrier, et décrivant sa naissance. Mais dans ce va et vient qui disloque la chronologie et enchaîne fatalement le présent à un passé de plus en plus vertigineux, Léna, comme le note Monique Nathan (1963, p. 141), apparaît au début et à la fin du roman, juchée sur la « charrette qui l’amène de l’Alabama, elle entreprend un voyage éternel sur une route sans fin ». Corrigeons : Léna est née, a conçu un enfant de Lucas Burch, a accouché de cet enfant : elle a donc une « histoire » et n’est pas éternelle. Mais la charrette où elle monte, pour ouvrir et clore le roman, ou mieux pour fermer le destin au début et ouvrir à la fin la temporalité, symbolise l’immortalité du cheminement, signe de sa redondance le style mythique du temps de *Lumière d’Août*.

- 22 Il serait banal et fastidieux de relever tous les *flash backs* du roman faulknérien : depuis *Le Bruit et la Fureur*, jusqu’à *Descends Moïse* où la quatrième partie se trouve chronologiquement trois ans après la cinquième. Signalons, sans avoir le temps de nous y arrêter une autre procédure de redondance qui consiste à mettre en vies parallèles des paires de héros, soit dans un même roman (dans *Lumière d’Août*) le rabâchage caricatural de l’événement fondateur (« kérygme », dirait un théologien) de toute la destinée du pasteur Hightower, fait écho au radotage sanguinaire du gâteux Doc Hines et au rituel à répétition de la flagellation qu’inflige le puritain Mac Eachern à son fils adoptif ; soit que cette redondance saute d’un roman, d’un clan à l’autre : la mort téméraire du grand-père d’Hightower se faisant tuer pour dérober un poulet a pour écho l’équipée mortelle de John Sartoris se

jetant sur les balles des Yankees pour d'abord boire une tasse de thé, ensuite – seconde redondance ! – pour retourner dérober un bocal d'anchois. Correspondance plus subtile encore entre Harry Wilbourne de Palmiers sauvages, condamné à cinquante ans de travaux forcés, et le forçat du récit *Le Vieux Père* : l'un et l'autre refusent la liberté parce qu'ils connaissent l'aliénation totale de l'homme devant les structures du destin. Les Immortels, nous y reviendrons, ne sont jamais « libres » puisque la liberté n'est valorisée que par le risque dont la mort est l'enjeu suprême. Mais il est un procédé de redondance que l'Immortel faulknérien partage avec les généalogies mythiques de Joseph : c'est la redondance confusionnelle des prénoms. De même qu'il y a eu plusieurs « hommes d'Ur », plusieurs Noé, plusieurs Nemrod, il y a plusieurs Bayard et John Sartoris, il y aura également plusieurs Quentin chez les Compson, il y aura deux Carothers (Cass et Roth) chez les Mac Caslin. Nous constatons chez l'auteur des *Histoires de Jacob* comme chez celui de *Sartoris* que le temps immortalisé, c'est-à-dire sans échéance en aval, non seulement relativise les chronologies, mais efface les individualités au sein d'un *Urphaenomen* archétypal. Nous examinerons plus loin le statut psychologique de cette condition immortelle, pour l'instant arrêtons-nous à ce qui symbolise une genèse devenue destin et une individualité des instants diluée dans le flot de la redondance.

- 23 Le rythme qui identifie les épiphanies de la redondance appelle le lieu, le *topos* qui justement convoque toute figure à la structure ; et ce qui désamorce la fameuse « force silencieuse disponible » et les errances des chemins de la liberté pour les pétrifier, les immortaliser en destin ou du moins en types, c'est le sang. Le *topos* et le sang, tel est bien le troisième apanage de l'immortalité. Le *locus* se sacralise en *lucus*. Et les sépultures mêmes viennent démentir la mort parce qu'elles affichent la consanguinité immortelle de ceux qui y reposent. Chez Proust si cette dernière n'est pas explicitement affirmée, du moins le « côté de Guermantes » trace son lignage parallèlement au « côté de chez Swann ». Mais la réminiscence proustienne gravite autour de *topoi* qui la suscitent : Combray, Méséglise, Balbec, Tansonville, le Paris de l'Hôtel de Guermantes ou du Salon Verdurin, le Paris des *Mille et Une Nuits* orientales. Comme le note justement Georges Poulet (1963), l'espace proustien est un « espace final ». Une pluralité d'épisodes se rangent et construisent leur propre espace

« qui est l'espace de l'œuvre d'art ». Bien mieux, Proust — et nous pourrions ajouter Mann et Faulkner retenant la leçon de Gurnemanz du *Parsifal* bien plus que la philosophie bergsonienne — fait de l'espace un produit du temps « dramatique », le moment où le « drame » se boucle en immuable destin tragique. « Le temps proustien, écrit G. Poulet (1963), est un temps spatialisé, juxtaposé. » C'est bien l'instant où le *kairos* soudain se cristallise en *topos*.

24 Chez Thomas Mann, le privilège du *topos* et l'obsession du sang se font plus explicitement sentir. Certes l'on pourrait confondre, là encore avec une localisation balzacienne — c'est-à-dire faisant naître du décor le trait du personnage, comme Saumur suscite Eugénie Grandet — le Lübeck où se vit le « déclin d'une famille ». Mais c'est presque le mouvement inverse qui se produit chez Mann, et l'on peut répéter de lui ce que Georges Poulet dit du roman proustien : « espace final fait de l'ordre dans lequel se distribuent les uns par rapport aux autres les différents épisodes du roman ». C'est le « déclin » des Buddenbrook qui construit Lübeck, comme c'est l'inconscient troublé du quinquagénaire célèbre, le professeur Aschenbach qui fait émerger Venise, lieu où pourra s'accomplir la conjonction initiatique de la beauté, de la volupté et de la mort. Le patricien, le bourgeois Hans Castorp, le Prussien, ne va se réaliser que dans ce sanatorium de Davos où il est venu par hasard rendre visite à son cousin. Comme ce n'est que dans la Rome pontificale que les errances et les errements de Grigors concrétiseront leur sens en sainteté. Jérôme Savonarole, tel qu'il est du moins immortalisé par Mann, ne trouvera son accomplissement qu'auprès de Laurent de Médicis mourant à Florence, Florence qu'annonçait à Ferrare le prénom de la douce Fiorenza. Enfin la terre d'élection du mythe mannien c'est l'Égypte d'Amenhotep IV et de Putiphar, l'Égypte de Joseph. Donc toujours chez Mann, c'est un lieu d'élection (*Der Erwählte*) qui coïncide avec l'initiation du héros, qui est sa *Bezauberung*.

25 Mais surtout chez l'écrivain allemand le *motiv* du sang — ce substitut immortel et temporel de l'objet spatial — est obsessionnel. Et rien ne manifeste mieux la pérennité du sang que l'inceste. L'inceste garantit absolument que le « sang est réservé » (selon le mot significatif, mais traduisant mal l'allusion wagnérienne du titre allemand : *Wälsungenblut*). C'est bien Wagner en effet, tout autant que Freud qui

confirme pour Mann la valeur sacralisante de l'inceste pour la lignée. C'est sur cette sacralité que repose la dynastie pharaonique, celle d'Amenhotep. C'est également sur le thème du « Sang des Wälsung » qu'est construite l'étrange nouvelle où l'on voit un frère et sa sœur reconstituer l'inceste de Siegmund et Sieglinde. Quant à « l'élection » de Grigors / Gregorius, elle repose sur un double inceste : ceux des parents frère et sœur jumeaux, Sibylla et Wiligis, qui engendrent Grigors, puis de nouveau l'inceste de ce dernier avec sa propre mère Sibyll. D'ailleurs pour consigner la défloration sanglante et interdite, le futur pape Grégoire immole de façon sanguinaire son chien favori. Le *motiv* de la « réservation du sang », de l'union du frère et de la sœur, évoque bien entendu la grande figure mythique de l'Androgyné (Libis, 1981) ou simplement la plus équivoque figure d'Hermaphrodite. L'on sait quelle place centrale occupe dans l'œuvre proustien le baron de Charlus et ses comparses Saint Loup, Jupien, Morel et du « côté » féminin Albertine et Gilberte. Le côté « réservé » de Sodome et le côté « réservé » de Gomorrhe. Chantal Robin a montré quelle « lecture » il fallait faire de la présence constante de cette homosexualité : hermaphrodisme qui est la signature du « sang » d'Hermès. De cet Hermès qui de l'aveu de Mann sera lui aussi sa « divinité préférée ». Nous ne voulons pas ici analyser ce qui relie tant d'écrivains contemporains au dieu subtil, au dieu double, réconciliant Dionysos et Apollon, mais qu'il nous soit simplement permis d'indiquer avec Max Rychner que le mot *zweideutig* (« ambigu ») est un des mots clefs du langage mannien tel qu'il apparaît amplifié à l'extrême dans l'étrange et significative nouvelle *Les têtes interverties*. Peut-être reviendrons-nous là-dessus lorsque nous étudierons le troisième « trait » de l'Immortel. Notons cependant encore l'attrait de l'Androgynéité chez Faulkner : Charlotte de *Palmiers Sauvages*, Laverne de *Pylône*, Joanna de *Lumière d'Août*, toutes ces femmes qui réunissent entre elles les caractères de l'homme. Et également les grands amazones que sont Tante Jenny de *Sartoris* et Rosa Millard l'invaincue de *l'Invaincu*.

- 26 Pour l'instant tournons-nous vers Faulkner où plus que chez nul autre est obsédante la cristallisation du temps en une véritable géographie imaginaire et l'immortalisation dans le sang. Et d'abord cette géographie du Sud, devenue cartographie véritable avec *The Portable Faulkner* édité par Malcom Cowley en 1946 seulement, ne se

constitue que lentement, quintessenciée elle aussi à partir des séquences des différents épisodes temporels. *La Paie des Soldats* de 1926 ne donne qu'une sorte d'esquisse du cadre imaginaire qui va se préciser dans *Sartoris* et les souvenirs de la Saga du Sud qu'est la Guerre de Sécession ; « une mine d'or s'ouvrait alors à moi, dit plus tard l'auteur, et c'est ainsi que je créais un monde qui m'appartint ». Puis ce sont les jalons du *Bruit et la Fureur* (en 1929), *Lumière d'Août* en 1932 jusqu'au *Domaine* au titre significatif, dernier roman de Faulkner en 1959. Dès lors, se précise le fabuleux comté de Yoknapatawpha et sa capitale Jefferson, construit par les Sartoris, les Compton, les Beauchamp, les Sutpen, les Mac Caslin, les Stevens, les Mallison et même les Snopes. Là aussi, le temps en sursis éternel d'immortalité « devient espace ». *Le Domaine, le Hameau, la Ville* ont érigé le fabuleux comté entre la Tallahatchie et la Yoknapatawpha Rivers.

- 27 Mais ce qui est le plus frappant c'est que dans *The portable Faulkner*, l'auteur dessine le comté de façon cruciforme, comme les cités légendaires, le paradis terrestre, « quadraturés ». De cet espace divisé en quatre cantons autour de Jefferson et d'abord du nord au sud par la voie ferrée construite par John Sartoris – et où se trouve tout proche au nord de Jefferson le domaine Sartoris qui naît de l'invincibilité de *l'Invaincu* – se répartissent les territoires imaginaires des grands moments de l'œuvre : dans le quartier Nord-Ouest, territoire des anciens indiens Chikasaw dont Sam Fathers est l'inoubliable présence où se situe le domaine des Sutpens et à l'extrême limite nord le « camp » de pêche et de chasse des Sutpens et du Major de Spain, se déroulent l'action d'*Absalom, Absalom !* et celle des nouvelles importantes comme *l'Ours* ; juste en face, le quartier Nord-Est est construit, si l'on peut dire, autour du domaine Mac Caslin, par l'action de *Descends Moïse* et, proche de Jefferson par celle de *Sanctuaire*. Le quartier Sud-Est, c'est d'abord, très au sud le Domaine du Vieux Français, où naîtra le grand forçat anonyme de *Palmiers Sauvages*, c'est le Hameau des Snopes des petits Blancs comme le boutiquier Will Warner, tandis que le quartier Sud-Ouest, plus vide, plus resserré autour de la capitale est celui de l'espace qui s'ouvre dans *Lumière d'Août*. Quoi qu'il en soit des localisations plus fines que l'on peut observer, cette géographie du comté imaginaire est comme chez Proust ou chez Mann, mais avec une constance, un

entêtement plus grand tissé par les cent destins qui s'entrecroisent dans le bruit, la fureur, mais aussi l'odeur de verveine ou de chèvre-feuille, elle signe tout accès de l'homme éphémère et mortel à l'irré-médiable, à la terre immortelle. Comme l'a montré Henry Corbin dans un livre célèbre la nature imaginaire « céleste de la terre, découle de l'immortalité du corps imaginal, de la *caro spiritualis* ».

- 28 Cette géographie est tout au long contresignée par cet objet transitionnel – comme dirait un psychologue contemporain – qu'est le sang. Lignée et déification de la terre sont toujours d'ailleurs étroitement liées, car la Terre est la grande mère primordiale, généreuse qui appartient à tous « indivise et entière dans une communauté anonyme et fraternelle ». Mais le « péché » contre cette terre innocente et paradisiaque vient doublement par le sang : d'un côté le sang « réservé » de l'inceste tente de garder l'indivisibilité de la Terre Mère, d'un autre côté la différence entre sang noir et blanc qui fonda l'esclavage a été exigée pour justifier et exploiter le viol économique, mercantile, juridique de la Terre.
- 29 « Le père et la sœur, complices, associés ou rivaux, tel est le vrai couple de l'anthropologie faulknérienne », écrit justement Monique Nathan (1963). L'exemple le plus célèbre est celui, dans *Le Bruit et la Fureur*, de Quentin et sa sœur Caddy Compson ; mais également le frère idiot Benjy est attiré par sa sœur « qui sent comme les arbres », précisément tant qu'elle est vierge, comme la terre d'avant le péché. Dans *Absalom Absalom !*, l'inceste à trois est encore plus affirmé entre Judith Sutpen, son frère Henty et le demi-frère métisse Charles Bron. L'homosexualité s'ajoute discrètement à l'inceste puisque Henry aime passionnément ce demi-frère qu'il finira par tuer. Comme le note finement Monique Nathan, « préservé *par* son péché, *dans* son péché, le couple incestueux se présente en face du monde comme la seule chance d'unité ». Réalisation de l'Androgynat primordial, celui qui déjoue la déchéance et l'usure du temps et que le père Compson résume par ces mots : « Moi unique en deux personnes. »
- 30 Toutefois à ce « sang réservé » que constitue l'inceste qui justement dément par la consanguinité immortelle la ségrégation de la mort répond à l'inverse le « sang mêlé », la *miscegenation* qui n'est au fond que le résultat honteux de la soumission de la Terre vierge et Mère par le Blanc prévaricateur, sacrilège, utilisant le Noir comme outil de

cette damnation. La signature du Mal, ce n'est ni la Terre Nature, ni l'innocent noir contraint de la contraindre, mais le mélange du sang des prévaricateurs et des esclaves. Il ne peut résulter de ce mélange qu'une malédiction. La fameuse dialectique du maître et de l'esclave est poussée à l'extrême par le racisme esclavagiste. Le métissage entre maître blanc et esclave noir est l'épiphanie même de la « chiennerie et de l'abomination », comme le rabâche Doc Hines. Le scandale n'est pas le nègre, mais le nègre-blanc : Christmas dans *Lumière d'Août*, Charles Bon, fils de Thomas Sutpen et d'une haïtienne, amant d'une octavonne dans *Absalom Absalom !* C'est que les dieux, blancs ou noirs, conquérants ou passifs, diurnes ou nocturnes ne peuvent consentir au « mélange » : le mélange est l'attestation de la confusion des statuts et des rôles. Tandis que l'inceste garantit, à l'intérieur de l'endogamie la plus stricte, l'« immortalité » de la pureté de la race, de l'honneur de la dénomination, le métissage à l'inverse — né de la brutalisation de la Terre Mère par l'outil noir manié par l'avidité, l'avarice blanches — consacre la décadence du temps et couronne l'entropie mortelle. Les Immortels peuvent être ambigus comme Hermès, le messager des dieux, le truchement de Jupiter, d'Apollon et de Dionysos. Mais il leur est interdit, sous peine de mortalité, de mêler leurs immortels empires. Et finalement, si l'on sort de l'envoûtement de la saga mississippienne pour replonger, juste avant l'aube inquiétante de notre ^{xx}e siècle, dans la saga germanique rêvée par Wagner, l'on s'aperçoit que le Crépuscule des immortels, la *Götterdämmerung*, ne résulte pas du tissu serré de l'inceste de Siegmund et Sieglinde, puis de Siegfried et de Brunhilde, tous dépositaires du « Sang des Wälsung », mais du terrible oubli de cette fidélité au sang divin — que symbolise le philtre — d'abord pour Siegfried qui n'hésite pas à user des pouvoirs immortels du *Tarnhelm* pour livrer Brunhilde au sang des Gibischen pour lui-même vouloir s'allier à Guttrune, et finalement Brunhilde arme la main de Hagen — au sang si impur qu'il n'a pas même voulu participer au pacte du sang, blasphématoire certes, qui lie Siegfried à Gunthe — contre le sang sacré des dieux. La guerre de Troie aussi, « a lieu » parce que le sang grec d'Athéna s'est mêlé, grâce à l'adultère d'Hélène, au sang de Vénus qui irrigue la fortune de Troie. Et si Troie s'effondre dans le désastre, si le Walhalla est englouti par les flammes et la crue vengeresse du Rhin, c'est pour les mêmes raisons profondes que chute la maison des Sutpen, pour la même implacable raison que

s'engloutit progressivement le comté de Yoknapatawpha et le Sud tout entier : la réservation du sang, qui marque de son signe l'immortalité, a été enfreinte. L'état d'immortalité est bien lié à la conservation de l'androgynat – le *illud tempus* où l'homme et la femme, le frère et la sœur n'étaient pas différenciés –, mais il n'en est pas moins lié à la ségrégation jalouse des sangs « réservés », menacés sans cesse par le mélange porteur de mort.

- 31 Le quatrième trait qui typifie l'Immortel est, nous l'avons dit, l'absence d'état d'âme, l'absence d'âme. Une telle affirmation peut surprendre lorsqu'on veut l'induire et du roman proustien qui passe pour « finement » psychologique, et du moralisme « humaniste » de Mann et de la Saga faulknérienne dont on se complait à souligner le « subjectivisme ». Mais « psychologisme », « moralisme », « humanisme », « subjectivisme », sont précisément des affirmations insignifiantes qui ont trop souvent confiné la critique littéraire au niveau de l'épiphénomène de la création artistique. Dieux merci, toute la « Nouvelle Critique » nous a permis de sortir du piège des catégorisations conceptuelles et historisantes où dans les genres et les époques on ensevelissait la créativité ! Or nos écrivains accompagnent de leur œuvre, de leur exemple créateur, ce vaste changement de cap de la critique, donc de la conception même de la littérature. Toute la longue quête proustienne – les quinze volumes d'*À la Recherche du temps perdu* – est au contraire le récit d'une mutation fondamentale, d'un changement, non de la personnalité de Marcel, mais de toute l'esthétique littéraire que Proust trouve à son berceau avec Sainte-Beuve, avec le réalisme des Goncourt. Que les « fines » notations psychologiques ne fassent pas illusion ! « Là où je cherchais les grandes lois, on m'appelait fouilleur de détail », écrit Proust. Comme il est écrit dans le triomphe final du *Temps retrouvé* – qui, nous le savons, est l'intuition initiale du long périple du *Temps perdu* – lorsque les « visages grimés » des vieillards du salon Guermantes lui donnèrent « la notion du temps perdu » et lui dictent, derrière les accidents éphémères et dérisoires du psychologique qu'« il était temps de me mettre [...] à cette œuvre, cette idée de Temps que je venais de former ». Bien loin d'être la description psychologique, c'est une intention platonicienne qui inspire la quête proustienne tout entière. Le pouvoir de la réminiscence, que l'on ne s'y trompe pas, n'est pas du tout incident psychique, mais puissance métaphysique.

Proust est exaspéré de se voir félicité d'avoir découvert des petites vérités psychologiques « au microscope », « quand je m'étais servi au contraire, ajoute-t-il, d'un télescope pour apercevoir des choses, très petites en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance, et qui étaient chacune un monde ». Dans le salon Guermantes, lors de l'ultime matinée, toute la psychologie est démentie : elle n'est que « déguisement », grimace, « fête travestie », chacun semblant « s'être fait une tête », elle sombre dans le gâtisme et la « niaise béatitude » des « fantoches » et des « poupées ». « Je découvrais cette action destructrice du temps au moment même où je voulais entreprendre de rendre claires, d'intellectualiser dans une œuvre d'art, des réalités extratemporelles. » Ces « réalités extratemporelles », c'est l'œuvre qui les construit certes avec le matériau « psychologique », mais ce dernier voué au changement, à la volte face que révèle le vieillissement, n'est qu'une matière première. Seul le génie créatif de l'art dégage l'objectivité mythique empêtrée dans toutes ces subjectivités fallacieuses et capricieuses. Comme le note plaisamment Proust – se référant avec tendresse à sa vieille servante Françoise –, ce qui compte ce n'est pas telle ou telle « paperole », tel ou tel morceau de bœuf, telle ou telle épingle ou tel ou tel fil, mais le livre écrit, le « bœuf mode » mijoté en plat unifié et succulent pour M. de Norpois, enfin la robe qui sort des menus accessoires et gestes du couturier. Ce ne sont donc pas les états d'âme, voire ceux du corps de toutes ces « poupées » dérisoires vieillies au sommet des « échasses du temps » qui comptent. Mais bien la Vérité « objective » – c'est-à-dire pérenne et valable pour tous – que constitue enfin l'Œuvre, cette retrouvaille du temps « perdu ».

- 32 De même qu'il ne faudrait pas qu'un réalisme psychologique ne vienne voiler l'intention fondatrice de Proust, il en va de même pour le « moralisme » de Thomas Mann qui risque de masquer la fascination de ce dernier par le mythe, par Nietzsche, par l'Allemagne, par Wagner surtout et par la musique. Certes, les écrits politiques – malgré l'affirmation d'apolitisme du fameux manifeste de 1918 – engagés, les appels fervents sont nombreux. Mais il faut reprendre à l'égard du romancier de Lübeck une distinction semblable à celle que Max Weber, son compatriote et son contemporain, fait entre « le savant et le politique ». Ici, le fossé se creuse entre le politique et le poète, voire le « faiseur de contes de fée ». Le péché de l'Allemagne

nazie est d'avoir confondu la morale qu'inspire la cité avec la créativité de l'œuvre. Thomas Mann n'a jamais confondu Nietzsche ou Wagner et les nazis. Adrian Leverkühn, compositeur, construit son œuvre apocalyptique en contrepoint de l'effondrement apocalyptique du nazisme. Mais créativité musicale et palinodie politique ne mêlent point leurs eaux. D'un côté est l'histoire, son vertuisme sanglant et frelaté, de l'autre – pour reprendre une expression heureuse de Malraux – est l'art, ce « chant de l'histoire ». Dans les *Buddenbrook*, l'art, par le truchement du jeune Hanno, sortait pour ainsi dire de l'entropie de l'histoire et fleurissait sur la décadence de l'orgueilleuse famille. C'est dans la *Montagne magique* que les deux courants vont se séparer. Comme l'auteur (Mann, 1960, p. 202-203 et 1973, p. 221) en a conscience, il sait qu'il se « détourne des éléments bourgeois pour s'orienter vers le mythe », « de l'individuel vers le prototype ». Hans Castorp sait héroïquement résister aux séductions du nihiliste – juif, jésuite et marxiste ! – confusionnel et fasciste Naphta comme au rationaliste, champion du progrès qu'est Settembrini. Progressivement le roman mannien décroche à la fois du roman d'analyse psychologique (c'est toujours un « roman d'idée ») et à la fois du « roman à thèse » (les idées sont toujours soupesées, mises dans la balance). Il est frappant de voir combien les personnages mannien sont, au fond, au-delà de leur âme : l'âme est une fois pour toute vendue, à Dieu ou au Diable, qu'importe ! Ce qui importe c'est que chaque personnage à la fois assume bien les situations présentes – dont il jouit ou pâtit –, mais pour les transcender en une sorte de *coincidentia oppositorum* : telle est déjà la transcendance/décadence de Hanno, telle est la quête de ce premier Docteur Faustus bourgeois qu'est Castorp, tel sera l'Élu Grigors, tel sera bien entendu Leverkühn, tel sera aussi Joseph. « Quelque chose qui représente une psychologie mythique ou une psychologie du mythe, donc un mélange de modernisme et de préhistoire, qui se répète de façon caractéristique dans la figure du jeune héros, Joseph. » (Mann, 1973, p. 221) C'est le sens profond de l'ironie – constante – du romancier que de laver ses héros du trop grand sérieux de l'état d'âme. L'ironie (Mann, 1967, p. 142) mannienne, la constante intrusion de l'auteur – sans même avoir recours à l'usage proustien de son propre prénom – en lieu et place de ses héros, a la même fonction que la politesse mondaine chez Proust. L'une et l'autre sont la façon initiale de prendre ses distances, chez l'un d'avec la décadence pressentie de toute la civili-

sation – Spengler, n'est pas loin ! –, chez l'autre d'avec la décrépitude, le vieillissement. Mais plus profondément encore, comme l'a bien saisi Michel Deguy (1962), la « réserve ironique » de Mann, si on la compare à l'engagement mythique wagnérien, est un trait du moment de civilisation où nous nous trouvons : moment culturel où nous glissons « de la croyance, *participation* mythique naïve et harmonieuse à la *compréhension* ou culture », moment où « la culture vicarie tant bien que mal la fonction mythique ». Aussi les personnages du romancier allemand meurent dans l'indifférence, et même dans l'indifférence du lecteur, comme ces malades que l'on escamote *in extremis* dans les mouiroirs de *La Montagne magique*. C'est que seule compte en définitive la part d'immortalité que leur décerne le génie de l'artiste, c'est-à-dire la participation à la problématique universelle et éternelle de la condition humaine qui fait de leur vie médiocre, ces « faits divers » de l'existence, un paradigme ineffaçable et imprescriptible. Qu'importe la fin en pointillé, dans la tourmente lointaine de la Grande Guerre. Davos et la *Zauberberg* demeurent en leur imprescriptible neutralité suisse ! Qu'importe la mort de Gustav Aschenbach, envoûté par Tadzio, par Venise, devant la découverte de l'Éros platonicien, platonique à l'état pur ? La mort de Hanno ne fait que mettre le nécessaire point final – point d'orgue – à la décadence des Buddenbrook. Leverkühn ou Joseph ne se donnent même pas la peine de mourir : l'un et l'autre submergés par la connaissance, l'un celle du génie qui se pare de la folie, l'autre celle de la vocation. La mort n'est qu'une incidente. Tout comme la « psychologie » malgré l'attrait de l'écrivain pour Freud. Certes, Thomas Mann est obsédé par la réconciliation, « l'alliance » du mythe et de la psychologie (Mann, 1970, p. 277). Il veut pour ainsi dire sauver la psyché – de façon très jungienne – par l'injection du mythe, et surtout – il s'en justifie en cette année cruciale 1930 où le mythe de *Joseph* est levé contre la « fosse à purin mythique » du nazisme – sauver le mythe en le « retournant » et l'« humanisant » (Mann, 1976, p. 219-227). Il n'en demeure pas moins que la puissance d'impersonnalité domine : « le mythe fournit une base à la vie ». C'est pour cette raison que : « l'intérêt mythique est inhérent à la création poétique ». Le mythe est la « formule sacrée dans laquelle se moule la vie » (Mann, 1960, p. 202-203). Peu à peu les personnages de Thomas Mann, dans l'œuvre intégrale comme dans chaque œuvre particulière glissent de l'individualité psychologisante – double héritage du réalisme

descriptif et de la tradition romanesque européenne à l'érection d'une métaphysique. Cette dernière n'est nullement « roman à thèse » comme chez Paul Bourget ou Jean-Paul Sartre, mais théogonie, immortalisation de l'affrontement de la thèse et de l'antithèse en une réalité transcendante et ambiguë par laquelle en fin de compte la décadence, l'obsédante décadence qui est le centre de gravité de toute l'œuvre de Mann est enfin surplombée. Joseph, Leverkühn, Grégoire, Castorp et même déjà Hanno sont immortels parce qu'ils surplombent la décadence et l'entropie mortelle du destin.

- 33 La minimisation, voire la suppression de l'âme et de l'état d'âme sera pour ainsi dire facilitée encore chez le cadet de nos auteurs porté par « l'âge du roman américain » (Magny, 1948) et ses efforts vers l'objectivité, vers « l'œil de la caméra », comme dit Dos Passos. Attitude renforcée par l'image même du « héros américain » popularisée par le cinéma : le héros solitaire, silencieux, impénétrable : *estranged from himself*. C'est cette objectivité qui choque peut-être le plus le lecteur — Sartre en l'occurrence — imbu de la tradition psychologique du roman du XIX^e siècle. Ne nous méprenons pas sur l'accusation de « subjectivité » portée aux « vérités » faulknériennes que pourraient laisser supposer les « prises de vues » différentes faites par des personnages différents comme Benjy ou Quentin dans *Le Bruit et la Fureur*, comme les réflexions des frères sur la mort de la mère dans *Tandis que j'agonise*. Il ne s'agit jamais de subjectivité : l'on ne sait jamais ce qu'éprouvent les personnages, l'on entend banalement ce qu'ils disent, l'on voit seulement ce qu'ils font. Il vaudrait mieux parler ici d'objectivités multipliées, des multiples facettes, des multiples clichés qui se refusent toujours de pénétrer les intentions et les « états d'âme ». Plus encore que chez Proust c'est la localisation du « côté » de Benjy, du côté de Quentin, etc., et surtout du « côté » des Sartoris, du « côté » des Sutpen, du « côté » des Snopes, etc., qui décide de l'angle de prise de vue. Les situations comptent infiniment plus que les intentions, les destins éclipsent les libertés. Comme Faulkner en a parfaitement conscience, ses personnages, tous ses personnages n'ayant ni liberté, ni états d'âme, sont innocents². D'où la prédilection pour les personnages simples, voire simplistes : les « simples d'esprit » et les idiots comme Léna, comme Benjy, Monke, Ike Snopes. Prédilection pour les enfants, pour les nègres, pour l'animal.

- 34 L'enfant chez Faulkner — et plus spécialement l'enfant noir — est le prototype, l'embryon si l'on peut dire, de l'être humain réduit à ses pulsions, ses actes, ses transgressions innocentes. Tel le négriillon Isom de *Sartoris*, les enfants incorrigibles de *l'Invaincu*, les enfants Compson, les enfants Bundren, le petit Chick et le négriillon Alec de *l'Intrus*, le jeune Ike Mac Caslin. Quant aux Noirs, ils sont une sorte de constante humaniste dans le dérèglement du Sud esclavagiste puis vaincu par une amère victoire qui, par un effet pervers pervertira le nègre libéré. Le Noir est « l' élu », comme le dit Joanna Burden. « Mélange d'incompétence enfantine et de confiance paradoxale qui les garde et qui les protège », jugera Quentin. Les vieux serviteurs et les vieilles servantes noirs, comme Simon dans *Sartoris* ou Dilsey dans *Le Bruit*, sont justement ces êtres qui défient le temps et les catastrophes : ils durent et ils endurent. Telle sera aussi Nancy, la « nonne » du *Requiem*. Tel l'impassible, l'impénétrable Lucas Beauchamp, le véritable « héros » noir de la saga du Sud, chez qui le flot du sang noir vient « sauver » l'imperceptible trace de sang blanc du mélange. Car il y a une nuance dans le métissage abhorré entre Christmas le Blanc sur qui la goutte de sang noir fait tâche indélébile et Lucas le Noir qui est hissé au niveau des Sartoris, des Sutpen ou des Mac Caslin peut-être par la goutte de sang blanc qu'il recueille et absout de ces derniers.
- 35 Aussi ne faut-il pas s'étonner si le nègre, l' élu, l'éternel enfant, est souvent lié à l'animal ! Non seulement à la mule près de laquelle Quentin aperçoit le nègre du wagon qui l'emporte vers le désespoir : « tous deux misérables, immobiles, ignorants l'impatience [...] patience hors du temps [...] sérénité statique ». Mais encore plus profondément greffés l'un comme l'autre, le Noir et l'animal, sur cette puissance secrète de la nature, sur cette essence naturelle d'immortalité. Surtout lorsque le sang noir, l'élection, se renforce par le sang de l'indien comme dans l'inoubliable entité que manifeste Sam Fathers dans *l'Ours* « fils d'une esclave nègre et d'un chef chikasaw ». Le lecteur européen n'a pas été sensible comme il se doit à tout l'aspect rituel de cette nouvelle où, non seulement Sam Fathers initie le jeune Mac Caslin, par le sang du Grand Cerf « couleur de fumée », mais encore où le fils de l'esclave et du chef indien est d'abord assimilé, consubstantiellement à la vie et à la mort du vieil ours Ben « fraternité solidaire du sang étranger d'un vieux nègre sans enfants

et de l'humeur indomptable d'un vieil ours ». Il y a plus qu'une boutade dans la généalogie que le romancier s'imagine : « Dans ce pays je naquis en 1826 d'une esclave noire et d'un alligator. » Car dans ce monde de la décadence des Blancs ayant entraîné la déchéance des Noirs, il n'y a d'immortel que l'instinct innocent du reptile et la tendresse animale de la mère négresse. Mais surtout le Grand Cerf, le vieux Ben et Sam Fathers – dans le rituel de funérailles par exposition des indiens Chikasaw que respecte le jeune Ike Mac Caslin. Soudain l'immortalité présente de ces êtres de nature surgit dans le serpent crotale qui vient amicalement rendre visite au petit Blanc initié. Plus tard, devenu adulte, Ike renonce à son patrimoine de planteur blanc, « délivré par Sam Fathers », vivant comme modeste charpentier dans une cabane au fond des bois. Le double message du sang de l'esclave noir et de celui du chef indien, témoigne toujours pour cette solitude virginale, cette nature innocente, cette *wilderness* primitive où se restitue le dernier descendant des Mac Caslin.

36 Ainsi tous les personnages de Faulkner s'immortalisent en troquant les états d'âme contre des compulsions et des actions redondantes et qui, par cette redondance même, accèdent à une certaine liturgie rituelle. Ce n'est pas par hasard si le roman le plus sordide de Faulkner s'appelle *Sanctuaire*, si son héroïne s'appelle « Temple », et si cette dernière – prostituée – se nomme en argot « nonne ». Le personnage le plus misérable, le plus mesquin, le plus chétif prend soudain grâce au parti pris d'objectivités plurielles – c'est-à-dire regretté, rabâché – la dimension obsessionnelle de l'immortalité.

37 Peu à peu donc, des personnages proustiens aux monstres ritualisés de Faulkner en passant par les paradigmes manniens, le roman moderne perd son poids de sentimentalité, ses entraves descriptives purement réalistes, son psychologisme pour accéder à l'empire immémorial du mythe. Ce qu'Unamuno avait pressenti de Don Quichotte et aussi de Sancho, se réalise au ralenti en quelque sorte dans le labeur créatif chez les trois plus importants romanciers du ^{xx}e siècle. C'est Proust (Durand, 1979, p. 284 et suiv.) d'abord qui découvre que les fantomatiques personnages que vieillit, que charge, que tue le temps, n'ont aucun poids psychologique et finalement « leur vie n'a profité qu'à moi (l'auteur) et comme s'ils étaient morts pour moi ». L'œuvre de l'artiste devient alors le langage universel qui fait de ceux qui ne sont plus, en leur essence la plus vraie « une acquisition

perpétuelle pour toutes les âmes ». Thomas Mann reprend à son compte le dépassement paradigmatique par l'œuvre et ses héros « immortalisés » découverts par Proust. La vie du compositeur Adrian Leverkühn — « Souffrances et grandeur³ » d'Adrian Leverkühn pourrait-on dire en pastichant Mann — est le symbole de cette transsubstantiation double : d'abord celle de l'homme quelconque en *Tonsetzer*, en compositeur, puis celle du compositeur en son œuvre. Enfin, chez l'Américain, la procédure d'universalisation du « petit fait » et celle de dépsychologisation au profit d'un behaviorisme métaphysique en quelque sorte atteint à sa perfection. Elle est bien retrouvée — quoi ? — l'immortalité, dès lors que les personnages sont délestés de leur angoisse de mortels, donc de leur liberté, donc des hésitations des dénivellements entre conscience et inconscience qui constituent la « tigrure » de toute psyché (Durand, 1981). Dans la littérature du xx^e siècle, l'on voit succéder progressivement aux hommes perdus dans leurs chemins de mort et de liberté, d'étranges et fascinantes figures immortelles qui ne sont pas sans quelque connivence avec les dieux et les héros perdus : le duc de Guermantes, ce Jupiter proustien, mais aussi Hermès/Charlus, Gilberte/Vénus mais encore Wagner/Wotan, Goethe/Jupiter, tels que les restitue l'imaginaire mannien, mais encore Joseph Leverkühn à la fois Apollon désespéré et Dionysos glacé, mais encore John Sartoris/Achille ou Arès — qu'importe ! —, Christmas/Christ maudit, Lucas Beauchamp impassibilité noire, Sam Fathers/Gaïa des terres du Sud. Tout un Panthéon se ranime délivré des liens de la mort, de l'angoisse et du choix.

- 38 Mais ce langage de destin immortel qui fait retrouver la procédure du mythe par tout roman contemporain est pour ainsi dire confirmé par la parenté — avouée chez Proust et Thomas Mann, inavouée chez Faulkner — de ce langage avec la musique. Nous avons toujours pris très au sérieux l'affirmation de Claude Lévi-Strauss voyant en Wagner le « père irrécusable de l'analyse structurale des mythes » grâce au procédé du doublage du récit poétique par le *leitmotiv* musical. Comme le mythe, la musique est un *illud tempus* totalement autre que notre temps de choix et des causalités : Michel Guiomar se plaît toujours à souligner que la réalité musicale ne peut être « qu'au présent ». La musique n'a ni imparfait ni futur. Elle est toute, *hic et nunc*, présente dans son exécution. Précisons : l'impératif présent

de la musique se renforce par deux effets. L'effet d'épaisseur harmonique d'une part et, d'autre part, l'effet de double concentration : celle de la rémanence du passé immédiat — et c'est à cette procédure d'épiphanie totalement réminiscente que Proust sera sensible — et celle d'élan mélodique et rythmique vers un futur immédiat. Le présent de la musique est donc hyperbolique : il rend présent son passé et préfigure le développement ou les variations de son avenir.

39 De plus, la musique n'a pas de sémantisme secondaire : elle ne veut dire que ce qu'elle inspire directement à l'oreille et aux pulsations du corps. Cette naïveté sémantique n'est-elle pas le trait essentiel du mythe ? Ce dernier — contrairement à une intellectualisation faite trop souvent à son sujet — n'est en rien une étiologie. Il a un temps propre qui, comme celui de la musique, est une continuelle redondance, une perpétuelle variation sur un thème qui est toujours présentifié. Parce qu'au fond le mythe, l'*illud tempus* — que l'on traduit trop souvent, sous la pression inconsciente du magistère positiviste par « temps révolu » — est lui aussi toujours au présent. Le « temps de Set » est un éternel présent puisqu'il est cet ultime échelon sur lequel vient buter la mémoire. De plus, le mythe n'a pas d'avenir, pas de progrès : il est bloqué dans la redondance thématique pour laquelle la diachronicité n'est, comme en musique, que variation, développement, réponse ou contre-sujet. Le mythe, comme la musique — et Lévi-Strauss a une fois de plus raison de l'opposer au maniérisme métaphorique du poème — ne veut dire que ce qu'il dit. Il n'a pas besoin d'exégèse, mais d'une herméneutique « permanente » aurait dit Henry Corbin. Mythe comme musique sont l'épiphanie d'un éternel présent, d'une sempiternelle commémoration. Ils sont aussi la présence immédiate, fascinante, du sens. D'où le caractère de « non-sémantisme », de non renvoi à un sens caché, qui les typifie. Paradoxalement, ils ne sont pas métaphoriques, mais sont symbole poussé à sa pointe extrême : au moment où le signifié est entièrement et sans résidu, présent dans le signifiant. Mythe et musique sont donc le lieu des transsubstantiations.

40 Il est par conséquent naturel que spontanément le roman mythique du xx^e siècle ait pris comme emblème de sa procédure et comme chiffre de son intention le modèle musical. La musique, en Occident n'a-t-elle pas gagné son autonomie en accompagnant la lente occultation du mythe de la fin du xvi^e siècle au xviii^e siècle ? Tout

au cours du XIX^e siècle ne s'est-elle pas substituée aux défaillances du mythe, jusqu'à ce que Wagner vint enfin réconcilier en un art qui se voulait « total », le discours redondant, allitérant, du mythe et les pulsations réitérées des *leitmotive* musicaux ? On l'a dit bien souvent : Wagner est plus un aboutissement qu'un commencement. Ou plutôt l'ultime synthèse qu'est son œuvre porte en elle, sur les brises errantes du chromatisme, le commencement de la fin, le crépuscule de la musique occidentale. L'ossature mythique de cette *Götterdämmerung* demeurera le seul héritage. Or l'on sait quelle fascination le « vieil enchanteur » eut sur le romancier de Lübeck durant tout le développement de l'œuvre. Non seulement dans les écrits critiques sur Wagner qui sont parmi les plus pertinents que l'on ait écrit sur le créateur du *Ring* ; mais encore le message du compositeur suscite et modélise les héros manniens ; Alberich inspire *Le Petit Monsieur Friedmann* ; *Sang réservé* est une parodie de *La Walkyrie*, *Tonia Kröger* déborde d'allusions à *Tristan*, une nouvelle de Mann porte même explicitement le nom de l'amant d'Isolde et que dire du *Tonsetzer* Adrian Leverkühn ! Mais surtout, comme le note Blisset (1960), Thomas Mann veut être le « Wagner du roman », transcrire dans le récit romanesque les procédures même du drame lyrique et faire d'un roman « une symphonie de pensée étendue sur 1 200 pages » (Mann, 1967, p. 137). Toutefois ce transfuge au roman des puissances du lyrisme wagnérien n'est pas qu'un caprice de pasticheur. L'écrivain à travers le prisme du *Tonsetzer* Adrian Leverkühn a conscience que la dégénérescence de toute la civilisation et spécialement de l'Allemagne plongeant dans la « boue mythique » originelle, va de paire avec « l'épuisement historique des moyens dont disposait l'art » et nommément la musique (Mann, 1960). L'œuvre wagnérienne où le mythe et la musique consumaient leurs noces, noces incestueuses elles aussi, s'est décomposée d'un côté en une régression purement « séculière » (Sironneau, 1982) où le mythe a gardé pour lui seul l'envoûtement du « vieux Minotaure » que stigmatisait Nietzsche, mais a perdu par là la distanciation de la scène lyrique fut-elle celle du *Festspielhaus* d'un autre côté la musique venue de l'inspiration mythique s'est cloîtrée dans un formalisme intellectuel « inaudible ». C'est ce même problème du divorce des puissances de l'Occident, à peine les noces wagnériennes célébrées, qui hante au même instant Thomas Mann, Adorno ou Ernst Bloch (1977) et avait déjà fasciné Nietzsche. Il y a chez les penseurs les plus profonds de notre

temps une obsession de la procédure musicale juste à l'instant où celle-ci risque de se dissoudre, de se décomposer en une *finis musicae* que Thomas Mann (1918) diagnostique avec lucidité dès 1915-1918. Seuls les romanciers les plus aigus et les philosophes recueillent toute la portée de la remythologisation musicale wagnérienne. Avec Wagner l'esprit de la musique commence à investir lentement l'écriture du livret romanesque. À l'inverse de la fin du XVIII^e siècle où la musique se proposait – voir sur ce fait Spengler et même Malraux ! – comme « métamorphose des dieux », prenant le relais d'une littérature en pleine décomposition néo-classique ; au début du XX^e siècle, le message wagnérien entendu, c'est le roman mythologique qui assume l'héritage et le relais de tous les arts en décomposition, y compris la musique. Notons bien que le personnage de Leverkühn est davantage inspiré de Schönberg que de Wagner. La musique de Leverkühn/Schönberg a perdu la « chaleur d'étable », la « chaleur de vache » que conservaient les chants naïfs de la servante Hanne. D'où le malaise grandissant et la fascination constante que l'auteur de *Wagner et notre temps* éprouve devant la musique. Le formalisme terrifiant de la musique pure séparée de la geste mythique est comme l'envers du mythe pur, ne possédant plus la distanciation scénique du drame lyrique, ne disposant même plus de ce code expressif que lui avait donné pour presque deux siècles J.-S. Bach⁴. Le divorce redoutable est consommé. D'un côté les exercices artificiels et « inaudibles » du formalisme, de l'autre le purin de l'étable, infiltré dans les citernes éthiques de la cité. L'on comprend mieux alors – sans les excuser cependant – les craintes jdanoviennes du politique devant le formalisme musical. C'est qu'Adrian Leverkühn et « frère Hitler », comme le note G. Liebert (Mann, 1977, « Avant-propos »), sont liés. En sens inverse certes, et sans responsabilité de l'un sur l'autre, mais liés tout de même dans l'instant historico-culturel de notre temps. Chacun écrit à sa façon une *Apocalypsis cum figuris*. C'est donc à l'art du roman investi par là d'une responsabilité nouvelle, grâce à la distanciation de la réminiscence et de l'ironie, de restituer à la fois la dignité de la forme musicale structurante de façon concrète, et la dignité du mythe réintégré comme mode de compréhension (*Verstehen*) critique. Les noces de l'esprit de la musique et du mythe ne se font plus sur la scène publique d'un *Festspielhaus*, mais dans la solitude du romancier, « à la flamme d'une chandelle ».

- 41 Le romancier contemporain de notre siècle, grâce à sa platonicienne ironie et sa non moins platonicienne réminiscence peut reprendre en amont de Schönberg, de toute la musique leverkühnienne – c'est-à-dire au confluent du wagnérisme – la véritable et profonde connivence de la musique et du mythe ; et en amont – très en amont, par-delà le passage de la mer Rouge en cette Égypte pharaonique de l'Exil – d'Hitler ou Rosenberg le caractère critique du mythe qu'avait si bien saisi Platon. L'autre tétralogie, celle du roman *Joseph et ses frères* a le mérite de reprendre dans une douce ironie les puissances du mythe que concrétisait avec Wagner la distanciation scénique du *Festspielhaus*. Certes, la populace nazie tentera, elle aussi, de récupérer à des fins politiques cette connivence de la musique et du « conte de fées ». Mais l'arène de Nuremberg ne sera jamais un *Festspielhaus*, parce qu'il lui manquera cet écart de transcendance dont seule la réminiscence et l'ironie peuvent lester l'instant trivial et présent. La musique y est utilitairement utilisée, comme le fait de nos jours un quelconque supermarché. L'abominable injustice qu'il ne faut pas commettre, c'est de décréter sommairement qu'Hitler sort de la tombe de Wagner. L'on oublie alors l'essentielle différence, c'est que le *Festspielhaus*, parce qu'il est lieu théâtral de fiction tout comme l'ironie ou la réminiscence du roman, sont des distanciations qui justement extirpent le mythe et son chorus du machiavélisme politique, pour placer là où ils doivent être situés, c'est-à-dire à la distance sacrale des Immortels. Le psychiatre sait très bien que la maladie mentale apparaît dès l'instant où la distanciation entre l'existentiel et le symbolique devient nulle. Il en va de même dans la cité, le nazisme est l'instant pervers où la réalité politique ne se distingue plus de la réalité du « conte de fées ». Et les S.S. gourmands de musique – germanité oblige pourrait dire Mann – pervertissent l'héritage wagnérien ou même celui du Juif Strauss (Himmler adorait *La Veuve joyeuse* !) ce message de joie fraternellement partagée, en l'avilissant en cet *Orchestre en sursis* (Fénelon Goldstein, 1982), linceul dérisoire qui étouffe le cri des suppliciés. À la « fosse à purin du mythe » fait pendant une abjecte boue orchestrale.
- 42 Tandis que sur la scène de l'opéra du XIX^e siècle c'est encore à une musique de la présence que l'on a affaire, dans le roman du XX^e siècle, c'est à une sorte de musique « figurée », simulée par la démarche du romancier que l'on a recours. La musique de notre siècle s'étant

étrangement évaporée dans le formalisme ou le bruitage, ce dernier fut-il par ordinateur interposé, Proust ici a la chance d'être biographiquement situé en amont de ce divorce post-wagnérien de la musique et du mythe qui éprouve tant le questionnement de Thomas Mann ou d'Adorno. Il prend la musique au printemps de ses épousailles avec la scène lyrique et son Vinteuil⁵ est à la fois l'épanouissement musical de Wagner, de Saint-Saëns, de Massenet, de Fauré, de Franck et de Debussy. C'est la période de plénitude du « poème symphonique » et du « drame lyrique ». Il n'en est pas moins vrai que par-delà ces grandes retrouvailles symbolistes, la procédure musicale joue un rôle paradigmatique chez le romancier du *Temps perdu*. Parce que la musique est précisément l'emblème vécu du temps retrouvé. Elle est l'instant d'effraction de la transcendance, de l'immortalité dans l'engrenage immanent du temps mortifère : « quelque chose de plus vrai que tous les livres connus ». Marcel explique à Albertine que la « monotonie » – nous dirions la redondance ! – de l'œuvre de Vinteuil n'est rien d'autre que ce vrillage du temps qui perd sa dimension linéaire pour s'enfoncer dans l'épaisseur verticale du sens. Les « phrases type », comme dit Marcel, qui donnent cette impression de déjà entendu et signent l'individualité d'un compositeur jouent le même rôle que ces « traces matérielles » significatives à force d'être obsessionnellement répétées qui signent la sensibilité singulière du romancier ! La musique, dans sa redondance qui creuse verticalement le temps et lui substitue l'espace musical de joie – parce que de mort vaincue – est bien le paradigme vécu, éprouvé du temps retrouvé. Bien mieux, au tome XV de la quête elle est son substitut direct : c'est pendant que l'on donne de la musique dans le salon de l'hôtel des Guermantes, et que Marcel ne veut pas interrompre par son entrée, que ce dernier reçoit dans la bibliothèque l'illumination du caractère immortel de l'Œuvre, qu'elle soit sculpturale, picturale, romanesque ou musicale ; comme si dans la grande balance de l'instant de cette « matinée » l'œuvre déchiffrée dans le « livre intérieur » équilibrait exactement les intentions de la musique.

43 Certes chez Faulkner, la confirmation de l'immortalité par l'éternel présent de la musique est beaucoup moins explicite que chez l'auteur de la vie d'Adrian Leverkühn ou même que chez Proust. La musique est chez le barde du Sud affaire de nègre. Mais cela devrait alerter notre attention. La sérénade échevelée que donne Bayard Sartoris

junior à Miss Narcissa, c'est par l'intermédiaire d'un trio de Noirs qui jouent à la guitare, la clarinette et la contrebasse *Home sweet home* et *Good Night Ladies*. Le titre d'un des grands romans de Faulkner *Descends Moïse* est inspiré d'un spiritual que chantaient les esclaves noirs. Très curieusement, la tragédie de Faulkner écrite en 1951, reprend le titre des grandes messes des morts qui firent la gloire de Mozart, de Verdi ou de Berlioz : *Requiem* ; et la « nonne » qui porte le message de rédemption est cette négresse meurtrière et droguée Nancy. La musique, les allusions à la musique sont donc « du côté des Noirs », c'est-à-dire du côté de la race immémoriale et innocente. N'est-ce pas naturel en un temps où face au formalisme sophistiqué que dénonce Thomas Mann, soudain la vieille Europe fait sienne la plainte des *negro spirituals* ? L'exotisme du jazz des années 1930 correspond à cette nostalgie de l'Europe pour ses propres musiques perdues. Le vieux choral luthérien qu'avait magnifié Bach revient porté par les instruments dérisoires du *jazz band*, les borborygmes du saxo, du banjo et de la contrebasse. William Faulkner dessinait déjà pour l'Annuaire de son université du Mississippi en 1920, des silhouettes déchaînées de nègres jazzmen. Mais il y a plus. L'œuvre de Faulkner, parce qu'elle épouse la redondance et le *feed back* temporel du mythe, comme celle de Proust ou de Mann prend d'elle-même la forme et la structure musicale. Maurice Coindreau (Faulkner, 1972, « Préface ») n'a pas de peine à nous convaincre que la « composition de *The Sound and the Fury* est d'ordre essentiellement musicale [...] sorte de *Nuit sur le Mont Chauve* que traverse un souffle diabolique ». L'éminent critique et traducteur nous montre que la première partie (7 avril 1928) est un *Moderato*, la seconde (2 juin 1910) c'est l'*Adagio* funèbre de Quentin, la troisième (6 avril 1928) *Allegro* de Jason, la quatrième enfin (8 avril 1928), un *Allegro furioso* dans lequel s'intercale un *Andante religioso* justement figuré par le service à l'église, le jour de Pâques, chanté par les Noirs. L'on pourrait appliquer cette analyse musicale à presque tous les autres grands romans de la Saga faulknérienne : *Lumière d'Août*, *Absalom*, *Sartoris*, etc. Tous sont faits de thèmes qui se répètent comme des *leitmotive*, se varient, s'ornent en passant d'une génération à l'autre, s'entrecroisent comme dans une fugue.

44 Ainsi chez les trois romanciers majeurs de notre siècle, l'on assiste à une modification profonde de l'art du roman. Ce dernier glisse en

trente ans de la description, voire de l'anecdote, de l'analyse psychologique à la reconstitution d'un continent perdu que seule la vision du mythe et la pulsation de l'éternel présent de la musique peuvent dévoiler et faire renaître. Les faits divers, les atmosphères minutieusement reconstituées, les états d'âmes sont révolus. L'immortalité de l'œuvre dont participe l'immortalité des personnages propose, nous espérons l'avoir montré, une structure et une intention totalement nouvelles au roman du xx^e siècle. Ce dernier n'est plus une « histoire » que l'on raconte au fil des déterminismes objectifs ou psychologiques, mais un mythe que l'on incante grâce aux *leitmotive*, aux redondances dans un temps à l'entropie vaincue, et qui n'a plus de fin : le temps des Immortels. Le roman n'est plus une éducation libérale, fut-elle sentimentale au hasard des chemins de la liberté, mais le fatal dévoilement – comme dans le « roman policier » et la tragédie – d'un état d'être, d'un secret constitutif, qui préexistait à l'entrée dans la vie de tous les protagonistes. Cette permanence et ces refrains redondants construisent, secrètent presque, un décor u-topique, un lieu sacré grâce à l'incantation répétée, à l'évocation litanique dont la pérennité du sang « réservé » est l'emblème. Enfin les personnages, grâce au chant de l'artiste qui les immortalise dans l'œuvre – immortelle par sa puissance de lecture et de relecture – délivrés de la crainte de la mort, peuvent s'abandonner au Destin sans angoisse, sans dilemme, puisque sans liberté. Et tout naturellement ces Sagas modernes qui, utilisant les structures et les procédures de l'immortalisation, retrouvent la recette des théogonies oubliées et méprisées, prennent la forme du drame lyrique – qui était déjà celle de la tragédie antique –, héritent des procédés de la musique dès lors que cette dernière « disparaît comme brume au soleil » dans le tombeau d'acier et de transistors où la relègue notre « démocratique » « civilisation »⁶.

45 L'immortalité est bien « retrouvée », restituée à ces êtres de puissante fiction que sont les Immortels. Piètres Immortels penseront certains, que ces Charlus, ces Verdurin, ces Castorp, ces Félix Krüll, ces Stevens ou ces Snopes... Nous pourrions répondre que de nos jours les dieux sont devenus précautionneux et timides, sinon modestes. Ils n'oublient ni quelques quinze siècles de théocide, ni les usurpations populacières des « religions politiques ». Mais il n'en est pas moins vrai que grâce à ce labeur de « grandeur et de souffrance »

de nos romanciers, ce n'est plus seulement la mauvaise « herbe de l'oubli » qui envahit nos tombes désespérées. Oui, comme le découvrait Proust, c'est « l'herbe drue des œuvres fécondes » où nous invitons à jamais les « générations » à faire « gaiement leur déjeuner sur l'herbe ». Qu'importe si à ce « festin d'immortalité » ne se verse plus l'ambrosie, mais la tasse de thé à la petite madeleine, mais le lait aigre des brebis de Jacob, mais le bourbon frelaté de Lucas Burch et de Joé-Christmas ! L'essentiel, c'est que nous pouvons sans nuire, laisser nos rêves s'immortaliser « gaiement » sur tant de destins tragiques. « Gai Savoir » des Immortels retrouvés, celui du *Déjeuner sur l'herbe*, certes, mais aussi du *Concert Champêtre*...

Novéry

Madrid – Lisbonne –

Mars-avril 1982

BIBLIOGRAPHIE

- BLANCHOT Maurice, « La rencontre avec le démon », *Thomas Mann*, Cahiers de l'Herne, n° 23, 1973.
- BLISSET William, « Thomas Mann: the Last Wagnerite », *The Germanic Review*, t. XXV, n° 1, 1960.
- BLOCH Ernst, *L'esprit de l'Utopie*, Paris, Gallimard, 1977.
- BRUN Jean, *Le retour de Dionysos*, Paris, Desclée, 1969.
- CAHEN Roland, *Aspects du monde contemporain*, Genève, Librairie de l'Université Georg & C^{ie}, 1948.
- CORBIN Henry, *Les paradoxes du monothéisme*, Paris, L'Herne, 1981.
- DEGUY Michel, *Le monde de Thomas Mann*, Paris, Plon, 1962.
- DURAND Gilbert, *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, 1964.
- DURAND Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, Berg International, 1979.
- DURAND Gilbert, *L'âme tigrée*, Paris, Denoël, 1981.
- FAULKNER William, *Le Bruit et la Fureur* (traduction française, 1937), Paris, Gallimard, 1972.
- FÉNELON GOLDSTEIN Fania, *Orchestre en sursis*, Paris, Stock, 1982.

- GUITTON Jean, *La justification du temps*, Paris, PUF, 1966.
- LIBIS Jean, *Le mythe de l'androgynie*, Paris, Berg International, 1981.
- LIEBERT Georges (dir.), *Thomas Mann. Wagner et notre temps*, Paris, Livre de poche, 1963.
- MAFFESOLI Michel, *L'ombre de Dionysos*, Paris, Méridiens-Anthropos, 1982.
- MAGNY Claude-Edmonde, *L'âge du roman américain*, Paris, Seuil, 1948.
- MANN Thomas, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Berlin, Fischer, 1918.
- MANN Thomas, « Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte », *Die psychoanalytische Bewegung*, n° 1, mai-juin 1929, p. 3-32.
- MANN Thomas, *Meine Zeit*, Berlin / Francfort, Fischer, 1950.
- MANN Thomas, « Freud et l'avenir », traduit par F. Delmas, *Destin de la psychanalyse*, n° 108, Paris, La Table Ronde, 1956, p. 46-57.
- MANN Thomas, *Noblesse de l'esprit*, traduit par F. Delmas, Paris, Albin Michel, 1960.
- MANN Thomas, *Gesammelte Werke in zwölf Bänden. 6, Doktor Faustus: Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde* [1947], Francfort, Fischer, 1960.
- MANN Thomas, *Esquisse de ma vie*, Paris, Gallimard, 1967.
- MANN Thomas, *Lettres de Thomas Mann (1943-1947)*, Paris, Gallimard, 1970.
- MANN Thomas, *L'Artiste et la société : portraits, études, souvenirs*, traduit de l'allemand par L. Servicen, Paris, Grasset, 1973.
- MANN Thomas, *Les exigences du jour*, traduit par J. Naujac et L. Servicen, Paris, Grasset, 1976.
- MANN Thomas, *Wagner et notre temps*, G. Liebert (éd.), Paris, Hachette, coll. « Le Livre de poche », 1977.
- NATHAN Monique, *Faulkner*, Paris, Seuil, 1963.
- POULET Georges, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963.
- POULET Georges, *Études sur le temps humain*, Paris, Plon, 1968, 4 vol.
- PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1969, 7 vol.
- REZLER André, *Mythes politiques modernes*, Paris, PUF, 1980.
- ROBIN Chantal, *L'imaginaire du « Temps retrouvé »*. Hermétisme et écriture chez Proust, Paris, Minard, 1977.
- SAINTYVES Pierre, *Les saints successeurs des dieux*, Paris, Émile Nourry, 1907.
- SIRONNEAU Jean-Pierre, *Sécularisation et religions politiques*, La Haye / Paris / New York, Mouton, 1982.

TADIÉ Jean-Yves, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, 1971.

VIERNE Simone, *Jules Verne et le roman initiatique*, Paris, Éditions du Sirac, 1979.

YOURCENAR Marguerite, *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard, 1962.

NOTES

- 1 Reprise par S. Freud, en 1920, dans *Au-delà du principe de plaisir*.
- 2 W. Faulkner écrit : « *Sutpen's trouble was innocence.* »
- 3 Voir « Souffrances et grandeur de Richard Wagner », dans G. Liebert (1963).
- 4 Sur ce code, voir les travaux de A. Schweitzer et A. Pirot.
- 5 Sur le « motif » de la Sonate de Vinteuil, voir M. Proust (1969), *Du côté de chez Swann*, I, p. 288 et suiv. ; *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, p. 142 et suiv. ; *La Prisonnière*, II, p. 78 et suiv. et p. 230 et suiv.
- 6 C'est l'analyse prophétique de Thomas Mann (1918).

AUTEUR

Gilbert Durand

Fondateur du Centre de recherche sur l'imaginaire (CRI)

Imaginaire et représentation : de la sémiotique à la symbolique

Jean-Jacques Wunenburger

DOI : 10.35562/iris.1727

Droits d'auteur

All rights reserved

RÉSUMÉS

Français

Les conceptions de l'imaginaire propres à la tradition française sont souvent assimilées aux théories de la représentation, conformes au paradigme sémiotique. Il s'agit de montrer que l'imaginaire s'en distingue par une approche d'anthropologie générale qui inscrit le plan de la représentation dans un schématisation corporel, le confronte à une transcendance du sens et l'implique dans une logique figurative autopoïétique, qui ne se laisse pas réduire aux formalismes des structuralismes dominants dans la linguistique et la sémiotique.

English

Conceptions about the Imaginary specific to the French tradition are often assimilated to the theories of representation, accorded to the semiotic paradigm. This paper aims to demonstrate that the Imaginary involves an approach of general anthropology which supposes a body schematic representation plan, confronts him to a transcendence of meaning and implies him in a logic figurative autopoetics, which cannot be reduced to the formalism of the dominant structuralisms in linguistics and semiotics.

INDEX

Mots-clés

représentation, imaginaire, sémiotique, symbolisation, archétype, schème corporel

Keywords

representation, imaginary, semiotic, symbolisation, archetype, body schema

PLAN

Les principes d'une anthropologie de l'imaginaire

Épistémologie représentationnelle

L'idiosyncrasie de l'imaginaire

Incorporation

Symbolisation

Vie des images

Logique des représentations, logique de l'imaginaire

TEXTE

- 1 Le terme d'*imaginaire*, dont l'usage se répand dans les sciences de la communication et des arts, demeure une source d'ambiguïtés et d'équivoques. Entré tardivement dans la langue française courante, il reste délicat aussi à traduire. Comme nous l'avons déjà rappelé, le terme est d'inscription récente dans la langue française et semble ignoré dans bien des langues (il n'y a pas d'équivalent en anglais). Christian Chelebourg (2000, p. 7-8) signale l'apparition du terme chez Maine de Biran en 1820, ou plus tard chez Alphonse Daudet qui parle d'un « imaginaire », c'est-à-dire d'un homme adonné aux rêveries. Villiers de L'Isle-Adam évoque dans *l'Ève future* ce domaine de l'Esprit que la raison appelle avec un dédain vide l'« Imaginaire ». Le succès croissant du mot au xx^e siècle peut être attribué à la désaffection à l'égard du terme d'*imagination*, entendue comme faculté psychologique. La plupart des problèmes du monde des images ont en effet été traités pendant longtemps sous couvert du mot *imagination*, qui désignait la faculté d'engendrer et d'utiliser des images. Avec le déclin d'une certaine psychologie philosophique (au milieu du xx^e siècle) et sous la pression des sciences humaines, l'étude des productions imagées, de leurs propriétés et de leurs effets, à savoir l'imaginaire, a progressivement supplanté la question classique de l'imagination. Autrement dit, le monde propre des images a pris le dessus sur leur formation psychologique (Wunenburger, 1995 ; Boia, 1998 ; Thomas, 1998).
- 2 Appliqué aussi bien aux contenus de conscience individuels qu'aux productions sociales collectives appréhendées à travers les institu-

tions et les discours, l'imaginaire est souvent tenu pour équivalent du terme de *représentation*, ce qui lui a permis d'entrer dans un champ scientifique plus familier. Est-on sur la bonne voie ? Ce rapprochement, voire cette équivalence, nous font-ils mieux comprendre l'imaginaire tel qu'il est employé, thématiqué, problématisé par la tradition de l'École de Grenoble, et ses fondateurs directs ou indirects (G. Durand et, avant lui, G. Bachelard) ?

Les principes d'une anthropologie de l'imaginaire

- 3 Dans cette école ou tradition académique (Durand, 1994 et 2003), l'imaginaire désigne l'ensemble des images, langagières (métaphores) et visuelles (pictoriales) d'un sujet, traités au niveau des éléments constitutifs ou insérés dans des récits et tableaux, qui permettent une relation au monde différente des représentations formées à l'articulation de la perception et de la conceptualisation (en tant que démarche intellectuelle de compréhension abstraite des choses et événements). L'imaginaire entraîne de plus une adhésion du sujet à travers la rêverie poétique ou la foi religieuse, du fait de la forte prégnance des images sur le sujet (force du fantasme, du symbole et du mythe, capable de supplanter le réel immédiat). Il se trouve doté donc d'une fonction performative en ce que les contenus imaginaires enclenchent des comportements (action, rite) d'incarnation et d'externalisation des contenus.
- 4 De plus, l'imaginaire d'un individu ou d'un groupe ne peut se ramener à un agrégat disparate d'images, mais se forme et se développe généralement selon une dynamique et une cohérence propres, qui permettent de typifier un imaginaire (il peut être « mystique », « héroïque », ou « synthétique » selon G. Durand, par exemple). On peut dès lors établir la sémantique et la syntaxe des images, qui prennent leur source dans un métalangage (qui implique un sens transcendant) ou un proto-langage (corporel), mettant ainsi l'imagination au cœur d'un « trajet anthropologique », qui commence dans la structuration neuronale et s'achève dans les contenus du patrimoine culturel qui en livrent des matrices plurielles (les mythes collectifs, les œuvres d'art). On peut pressentir que l'imaginaire excède ainsi largement le plan homogène des représentations, du fait de ses stra-

tifications complexes et de ses contraintes internes, moins logico-linguistiques qu'anthropologiques.

Épistémologie représentationnelle

- 5 La notion de représentation, au contraire, remonte aux théories de la connaissance antique. Les stoïciens distinguaient déjà la représentation (*fantasia*, *visum* en latin), le représenté (*fantaston*), l'imagination (*fantastikon*) et l'imaginaire (*fantasma*). Selon Diogène Laërce (VII, 45-46) : « Ils disent que ce qui est représentation compréhensive est un critère des choses, c'est un signe (*semeion*), une marque qui vient de ce qui existe et selon ce qui existe. » (Cité dans Brun, 1966, p. 20.) La représentation est donc un signe qui équivaut, dans un acte cognitif, à la chose prise en référence. Elle peut être concrète (la présentation perceptive) ou abstraite (le concept). La représentation dite imaginaire est censée se produire en l'absence (*in absentia*) de l'objet de référence, ce qui peut conduire à différents écarts et variations qui font de l'imagination une fonction de l'irréel et donc de déformation de la vérité.
- 6 Le terme de *représentation* a été renforcé par les théories du signe qui se sont développées dans le cadre de la logique et de la linguistique depuis le XVII^e siècle (*Logique de Port-Royal*, par exemple), puis placé au centre de la linguistique (de Saussure), avant de connaître une généralisation dans la sémiotique, fondée par Peirce, dans la philosophie analytique du langage et dans les sciences cognitives contemporaines. Pour un sémioticien, on peut distinguer le moment de la représentation sémiotique et le moment de l'action induite, qui relève de la pragmatique :

Le point de vue *représentationnel* considère que le langage a pour fonction de représenter les actions des êtres humains, les rapports d'agression, de bienfait, d'alliance ou d'opposition qui s'instaurent entre eux, les quêtes dont ils sont porteurs, les motifs qui les animent. Cette activité langagière est productrice de récits qui ne sont pas eux-mêmes des actions. Ils décrivent seulement des faits en train d'avoir lieu, ayant eu lieu ou pouvant avoir lieu, dans un rapport de communication où le producteur du récit (auteur) propose au

récepteur (auditeur ou lecteur) une description des événements dans laquelle ce dernier peut éventuellement se projeter. Ainsi, dire : « Il sortit par une porte dérobée du château » n'est pas agir mais décrire une action. Le rapport entre langage et action est bien un rapport de « re-présentation », par récit interposé, ce qui n'empêche pas que ce récit puisse inciter à l'action par une possible identification de l'auditeur ou du lecteur à celui-ci. Se pose alors la question du type d'articulation qui peut exister entre, d'un côté, l'action que l'on suppose réelle ou possiblement réelle, avec des acteurs dont on suppose qu'ils ont effectivement (ou possiblement) vécu une expérience, de l'autre, les personnages, actants d'une action racontée qui est censée représenter l'action réelle. (Charaudeau, 2004)

- 7 La notion de représentation, vraie ou fausse, reste donc largement tributaire de la linguistique structurale et de la sémiotique, en tant que théorie des signes dans leurs rapports internes mutuels et externes avec un référent. L'imaginaire serait donc un sous-ensemble d'une classe générale de signes. Cette compréhension est largement partagée aujourd'hui et tend à distinguer surtout représentation abstraites nominales et représentations pictoriales. Dans tous les cas, le signe est substitut, renvoi et fixation formelle (spatiale ou langagière) d'un référent. On peut complexifier le dispositif binaire en y introduisant une « tiercéité » comme Peirce, il n'en reste pas moins que le signe tend à s'autonomiser par des propriétés intrinsèques à partir desquelles sont possibles des opérations mentales de mnésie, de combinaison, de raisonnement. Distincte de la perception et de l'intellection, l'imagination ne peut libérer la relation intentionnelle primitive entre le signe et le référent – matériel ou immatériel – qu'en produisant de nouvelles liaisons entre signes (métaphorisation), et produire de nouvelles images mentales par association.

L'idiosyncrasie de l'imaginaire

- 8 Pourtant l'anthropologie de l'imaginaire issue de la tradition française, sur fond d'un double héritage phénoménologique et herméneutique, ne peut se reconnaître dans cette acception et cet usage trop restrictifs et réducteurs. En quoi l'imaginaire n'est-il pas seulement un ensemble de représentations, même si un niveau représentationnel peut y être identifié en tant que reproduction visuelle ou

dénomination langagière ? Plusieurs originalités doivent être identifiées.

Incorporation

- 9 L'image dépasse, dans certains cas, le statut de signe et sert de noyau de cristallisation d'un imaginaire parce qu'elle échappe à l'autonomie et l'identité du signe. Le signe est produit par une fonction cognitivo-langagière, qui certes se sert des organes du corps (voix, mains), mais ne tire pas d'eux ses significations. Au contraire, les conceptions de l'imaginaire considèrent les vraies images comme des émergences d'une expérience antérieure qui se situe dans la totalité vivante psychosomatique du sujet. Réflexes, schémas corporels, rythmes, expériences sensori-motrices (marche, frappe sur une matière, par exemple) participent de l'émergence dans la conscience d'images. Gaston Bachelard, comme Maurice Merleau-Ponty ont mis les images en relation avec des polarités fondamentales de la « chair » et du corps (mouvements verticaux, ascendant ou descendant, rythmes et vibrations respiratoires, etc.) au cœur d'une expérience vécue qui précède la dualité entre sensible et intelligible.
- 10 G. Bachelard (Wunenburger, 2012, p. 87-102) déjà a bien compris combien l'imaginaire de la terre, par exemple, ne se découvrait pas comme un spectacle mental, par analyse des attributs poétiques, même opposés ; mais que c'est au contact de la terre, c'est en l'affrontant avec son corps qu'il prend forme, prend corps en nous, et nous transforme en rêveur de terre. La matérialité tellurique accède donc dans l'imaginaire à une dimension substantielle amplifiée, induite et renforcée par une expérience de présence réelle, assurée par la stimulation intensive des sens. « L'homme rêvant veut aller au cœur des choses, dans la matière même des choses. » (Bachelard, 1948b, p. 54) Car la matière n'est jamais plus onirique que lorsqu'elle est, non contemplée passivement, mais modelée, malaxée, travaillée, bref transformée par la main. « Matière et main doivent être unies pour donner le nœud même du *dualisme énergétique*. » (Bachelard, 1948a, p. 25) Les grandes analyses bachelardiennes des éléments nous mettent bien en présence de corps réels qui résistent à notre propre corps. Par exemple, l'expérience de malaxage de l'argile ou de pétrissage du pain constitue pour G. Bachelard un prototype de cette

rêverie matérielle, parce qu'il s'agit d'une approche phénoménologique où mon corps est en proie à la résistance d'autres corps, où les matières résistent d'autant plus qu'elles sont mélangées, puisque dans le cadre de l'argile comme de la pâte, on a affaire à une sorte de mariage entre deux éléments.

- 11 Ces matières activent donc les rêveries à mesure qu'elles sont non seulement contemplées, mais manipulées, transformées par la main, par un corps agissant et surtout travaillant. Car l'imagination n'est nulle part aussi incarnée que dans les activités artisanales, qui semblent avoir favorisé et exploré toutes les grandes formes de rêveries. La poétique bachelardienne est avant tout celle de l'*Homo faber*, cultivée et conservée par la civilisation pré-industrielle, par les mythes, légendes, contes et le folklore¹. Dans le labeur, dans le travail de l'artisan, mais aussi de la cuisinière ou du bricoleur, la terre est l'occasion d'une véritable rematérialisation psychique. La matière n'est plus alors source d'une représentation, coupée de sa substantialité, mais elle autorise une réelle participation active qui finit par dissoudre les limites du sujet et de l'objet. « L'image matérielle, plus encore que l'image des formes et des couleurs, se refuse à une objectivité totale, car elle appelle de prime abord la participation intime du sujet. » (Bachelard, 1948a, p. 233) G. Bachelard complète ainsi, à la manière de Platon, les limites de la *mimesis* (la représentation mentale comme duplication imparfaite) par l'expérience de la *methexis*, de la participation comme relation de consubstantialité. Par là, G. Bachelard combat en un sens la version cognitiviste, idéaliste d'une rêverie réduite à des transformations de signes. Au contraire, la puissance onirique de l'imagination s'accroît avec la sensation motrice de présence, de rencontre, de corps à corps, de lutte concrète spatio-temporelle, qui réactivent des pulsions profondes, des montages réflexes enfouis sous le conscient, comme le soutient Gilbert Durand. L'enjeu n'est pas des moindres. L'imaginaire n'est pas un système clos qui se superpose au corps, à la vie et au monde, mais accompagne sur un plan mental et psychique la vie d'un être imaginant. Il est expressif de la totalité de son être conscient et inconscient.

Symbolisation

- 12 Depuis les acquis saussuriens de la linguistique, celle-ci tend à réduire les signes langagiers et visuels à des conventions (voire à de l'arbitraire), qui produisent des équivalents des choses ou des idées. Cette interprétation épistémologique est, en un sens, inscrite dans la nature des langues alphabétiques, qui ont coupé un lien naturel entre réalités et signes, à la différence des langues idéographiques (la langue chinoise) où le signe-image reste motivé par l'apparence sensible des choses désignées. Pourtant tout n'est-il que convention et arbitraire ? Ernest Cassirer (1972) déjà avait renoué le rapport entre signes et monde en parlant de « prégnance symbolique² ». Plus tard, les théoriciens de l'imaginaire vont renouer avec les anciennes théories symbolistes, pour qui le symbolisé se rapporte au symbolisant de manière différente que le signifié au signifiant dans le langage des signes. Les sens seconds, figurés, des images relèvent d'une relation paradoxale, à la fois libre – sans rapport contraignant – et liée par des motivations cachées (les valeurs de couleurs dans les symbolismes ne sont pas décidées au hasard, les connotations des formes géométriques sont dépendantes de la morphologie géométrique, comme l'avaient déjà soutenu les pythagoriciens).
- 13 Le rapport d'un symbolisant aux niveaux concomitants des symbolisés suppose, certes, une part d'indétermination et donc de liberté, qui s'oppose à la relative contrainte, immanente aux sens des signes et inscrite dans l'extériorité culturelle d'une langue. On ne peut choisir le sens d'un mot que dans un lexique préexistant et fini, comme en fait l'expérience tout traducteur qui ne trouve pas forcément dans sa langue les termes équivalents à ceux d'une autre langue. En revanche, les valeurs symboliques d'un tableau ou d'un poème restent d'une certaine manière flottantes et il appartient à l'interprétant, selon sa propre culture symbolique, de les mettre au jour. En un sens, le symbole ne s'active que par un mouvement de pensée analogue à celui prêté à la métaphorisation, qui déplace un sens propre vers des sens figurés, multiples, étagés et de droit illimités (l'infinité du symbole contraste avec la finité des signes, qui tend même vers l'unité et l'univocité dans les codes), et par une opération de création intentionnelle de nouvelles images.

- 14 Pourtant les valeurs symboliques ne sont pas laissées à la décision arbitraire de l'activité de l'interprétant. Car il existe des réticulations et des arborescences, en quelque sorte subliminales, entre le symbolisant et le symbolisé, qui dessinent des trajectoires d'actualisation du sens. Il n'est pas surprenant, dès lors, que le champ symbolique ait pu être assimilé, par certaines traditions spirituelles, à un monde d'images sensées, qui sont dotées d'une sorte de permanence psychique, d'antitypie propre, à l'égal d'objets physiques. Si l'on ne veut engager un tel statut ontologique, qui va de pair avec une ontologie de l'image, assimilée à un être autonome, à l'intersection du monde sensible et du monde intelligible, on ne peut évacuer, cependant, l'expérience psychologique qui fait éprouver au sujet une résistance propre devant l'actualisation d'un sens symbolique. Les couleurs, par exemple, se voient dotées, dans toutes les cultures, des mêmes valeurs affectives et intellectuelles, les animaux relèvent d'une emblématique qui ne se modifie pas au gré des désirs de l'interprétant, les formes végétales sont intégrées dans un corpus de significations résistantes. Cette dimension de semi-objectivité des contenus symboliques va d'ailleurs de pair avec une communauté transculturelle des pensées symboliques, largement développée par le comparatisme symbolique.
- 15 C'est bien pourquoi, il peut apparaître nécessaire, logiquement, de prêter à l'activité symbolique un substrat méta-psychologique, qui enracine les valeurs symboliques dans des noyaux spermatiques, des matrices génératives, que Carl Gustav Jung rattache à des archétypes. De ce point de vue, l'archétype constitue une forme psychique, infra-consciente, qui sert moins d'archive ou de mémoire anhistorique de symboles, qu'il suffirait de débusquer de leur état latent, mais de puissance informante, de bassin sémantique, à partir duquel les symboles peuvent être produits par l'imagination. L'archétypologie joue ainsi, pour les symboles, le rôle d'une grammaire générative, qui assujettit la conscience à une organisation souterraine, mais sans désactiver le travail incompressible de l'appropriation des symboles par le sujet, en fonction des stimuli des formes symbolisantes. En adossant ainsi la symbolisation à des structures dynamiques, à des potentiels sémantiques, on n'entérine aucune naturalisation, encore moins une biologisation des symboles, comme certains en ont fait le reproche à la psychologie des profondeurs ou au durandisme, mais

on se donne un outil méta-psychologique pour rendre plus intelligible la « chréode » symbolique, le cheminement canalisé de l'interprétation, qui oblige à renvoyer les valeurs symboliques à des universaux virtuels.

Vie des images

- 16 Les représentations renvoient toujours à un sujet support et à une organisation fonctionnelle (pragmatique) des signes en vue d'exprimer, de communiquer, de réaliser. L'imaginaire, au contraire, veut indiquer la capacité d'un ensemble d'images, narratives dans le cas du mythe, à constituer un monde transsubjectif. D'une part, il s'impose en grande partie au sujet (ce que la psychanalyse et le surréalisme ont déjà décrit à partir d'images inconscientes), ce qui peut phénoménologiquement se vivre comme une adresse (au sens d'« épiphanie » selon G. Durand, reprenant le thème baudelairien – et bachelardien – des images qui nous regardent). D'autre part, les images forment un système, un monde, plus proche d'un organisme que d'un agrégat aléatoire d'éléments réunis par des lois d'association, comme le voulait l'ancienne théorie de l'imagination. G. Bachelard a pu parler de « vie des images » (Bachelard, 1993, p. 15), c'est-à-dire d'une authentique autopoïétique, d'une capacité pour les images de s'auto-organiser, en laissant se développer leurs virtualités symboliques. Par exemple, les images des grandes rêveries de la matière, comme l'alchimie les a développées, ne peuvent être traitées comme des signes errants. L'« image » du feu, par exemple, est un intermédiaire (*metaxu*, en grec) entre la matière physique qui brûle dans le monde physique et une résonance intérieure du feu dans le psychisme.
- 17 Comme nous l'avons montré ailleurs déjà (Wunenburger, 2012), ces matières génératrices d'images ne sont donc pas réductibles aux matières rencontrées et décrites par le langage scientifique, mais ne peuvent se ramener non plus à de simples projections subjectives sur des supports externes. Les images premières des matières, c'est-à-dire du feu, de l'eau, de l'air et de la terre, sont des réalités indépendantes du moi conscient et de ses images inconscientes, des relations, des rapports à une matérialité objective, qui relève du non-moi, mais aussi des images de matières encore inséparables du sujet, pour

qui elles sont des espaces transitionnels où le sujet rencontre l'objet sur un mode fusionnel. L'image de la matière, chez G. Bachelard, est donc mixte, plus subtile qu'un partage entre une réalité et son signe. Pour G. Bachelard comme pour C. G. Jung, le discours de l'alchimie témoigne d'une sorte de compréhension pré-reflexive de la matérialité, qui dépasse l'opposition du matériel et de l'immatériel. Pour les alchimistes en effet, la matière n'est pas simplement une réalité physique inerte, mais est une entité vivante, parce qu'elle est dotée d'une puissance d'« animation », c'est-à-dire d'une Âme qui vit par soi-même. Pour l'imagination alchimique la matière peut donc se transformer et cette transformation peut servir de fil conducteur au désir de produire une nouvelle matière (l'or, la pierre philosophale). Pour G. Bachelard, l'image de la matière est donc inséparable d'une surdétermination dans le droit fil d'un animisme universel qui fait que la matière est à certains égards déjà traversée par des qualités psychiques. L'imaginaire matériologique illustre bien cette autonomie de l'imaginaire, à la frontière entre la science des objets et les fantasmes purement subjectifs. Par là, il ne relève plus de cette extériorité inerte que la science va conceptualiser, mais d'une sorte d'appréhension poétique, si familière à la grande tradition de l'ésotérisme et du romantisme. En aucun cas, le signe langagier ou pictorial d'une matière ne peut rendre compte de la créativité psychique et de la symbolisation d'une réalité par l'imagination.

Logique des représentations, logique de l'imaginaire

- 18 On peut donc, en accentuant les traits, opposer logique de la représentation et logique de l'imaginaire. Les systèmes de représentation, littéraire ou iconographique, dans une approche sémiotique constituent un plan autonome, qu'on peut analyser comme un système fermé, ce qui a facilité en particulier les approches formalistes et structuralistes de la mythographie des peuples, de la littérature ou des arts plastiques. Au contraire, l'imaginaire, au sens durandien, forme un continuum anthropologique, où l'imagination, anciennement associée à l'âme, comme activité psychique, n'a pas de frontières marquées ni avec le corps ni avec l'intellect, dont il reçoit des informations mais auxquels il impose en retour aussi des significa-

tions et des valeurs, l'imagination étant en ce sens la source des autres facultés. C'est tout l'*anthropos* qu'il faut convoquer pour comprendre les productions et la vie des images, et pas seulement le système fermé des représentations.

- 19 Par ailleurs, la sémiotique représentationnelle cherche les lois constantes de l'agencement et de l'enchaînement des images dans les structures logiques et linguistiques, ne prêtant aux représentations imaginaires qu'une logique affaiblie (selon la seule loi d'association), voire pervertie. Au contraire, les conceptions anthropologiques de l'imaginaire accordent à l'imaginaire en propre des lois sémantiques et syntaxiques, dont les logiques et systèmes langagiers dérivent. Véritable inversion épistémologique, qui rend possible d'ailleurs une universalité symbolique et mythique qui transcende les langues particulières. Au lieu d'enfermer l'imaginaire dans un épiphénomène de combinatoires sémiotiques d'une langue et d'une culture, l'anthropologie de l'imaginaire, en localisant plus bas et plus haut les principes d'activation de l'imaginaire, pense dégager une imagologie de l'espèce humaine, que divers comparatismes symboliques vérifient sans difficultés. Les symboles et mythes ne sont pas dans nos rêveries, dans les symboles picturaux, dans les mythes littérisés, de simples variations faibles des systèmes de signes clos, mais des sources originaires d'images et de significations qui ont besoin aussi bien des profondeurs de l'inconscient et du corps que des hauteurs spirituelles, religieuses et métaphysiques pour être comprises.
- 20 En conclusion, comme l'a établi le philosophe de l'herméneutique Paul Ricœur (1997), les activités mentales et leurs extériorisations par l'écriture, la photographie ou le cinéma, reposent certes sur une première stratification psychique qui résulte de l'utilisation de signes. Mais ceux-ci se voient, dans l'imagination créatrice et non seulement reproductive, débordés par une expérience originare de l'être imaginant, qui ne produit pas une simple information sur le monde en s'en distanciant et s'en séparant, mais un langage enrichi de connotations, elles-mêmes cristallisant en un monde intime et personnel, capable de susciter la croyance en lui et de concurrencer, existentiellement, le réel. Il faut donc bien articuler un niveau sémiotique à un niveau symbolique (celui de la « métaphore vive ») qui ouvre sur une transcendance du signe. Cette symbolisation qui réouvre le signe sur autre chose que lui-même exprime une dynamique du sujet, qui mobilise

l'ensemble de ses vécus corporels et affectifs et ses savoirs intellectuels d'origine culturelle, pour donner corps à l'imaginaire. Nous ne trouverons pas de meilleure formulation finale que celle de G. Durand lui-même dans sa critique de la linguistique structurale, fautive pour avoir vidé la forme du sens et l'avoir enfermée dans un huis-clos binaire :

Les règles du discours ne sont que des mises en ordre subordonnées à la création illimitée de l'expression ; le langage n'a pas d'existence hors de sa représentation mentale. (Durand, 1970-1973, p. 374)

Toute « extraction » du sens (toute « compréhension ») d'une langue humaine est une opération métalinguistique, donc le référentiel de tout « langage » humain est à rechercher dans l'infini projet qui subsume ce langage : seule une explication anthropologique exhaustive peut rendre compte des modalités de notre compréhension. (Durand, 1970-1973, p. 384-385)

BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 1948a.
- BACHELARD Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 1948b.
- BACHELARD Gaston, *L'air et les songes* [1943], Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 1993.
- BOIA Lucian, *Pour une histoire de l'imaginaire*, Paris, Les Belles Lettres, 1998.
- BRUN Jean, *Les stoïciens*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1966.
- CASSIRER Ernest, *La philosophie des formes symboliques*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, 3 volumes.
- CHARAUDEAU Patrick, « Comment le langage se noue à l'action dans un modèle socio-communicationnel du discours. De l'action au pouvoir », *Cahiers de linguistique française*, n° 26, 2004 (*Les modèles du discours face au concept d'action*, Actes du 9^e colloque de Pragmatique de Genève et du colloque Charles Bally, université de Genève). Consultable en ligne : <www.patrick-charaudeau.com/Comment-le-langage-se-noue-a-1,90.html>.
- CHELEBOURG Christian, *L'imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan Université, 2000.
- DURAND Gilbert, « Cassirer », *Encyclopædia Universalis*, 1968.

DURAND Gilbert, « Linguistique et métalangages », *Eranos Jahrbuch*, n° 39, 1970-1973, p. 341-396.

DURAND Gilbert, *L'imaginaire*, Paris, Hatier, 1994.

DURAND Gilbert, *L'imagination symbolique*, Paris, PUF (réédition Quadrige), 2003.

RICCEUR Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1997.

THOMAS Joël (dir.), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998.

WALTER Philippe, *Mythologie chrétienne. Fêtes, rites et mythes du Moyen Âge*, Paris, Imago, 2003. Traduit en anglais, espagnol, portugais, croate, roumain, polonais, japonais.

WUNENBURGER Jean-Jacques, *L'imagination*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1995.

WUNENBURGER Jean-Jacques, *Gaston Bachelard. Poétique des images*, Paris, Mimésis France, 2012.

WUNENBURGER Jean-Jacques, *L'imaginaire*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2013, 2^e éd.

NOTES

- 1 P. Walter (2003) montre bien dans ses travaux sur les imaginaires médiévaux leur ancrage dans la vie quotidienne et la civilisation matérielle.
- 2 G. Durand (1968) a indiqué cet apport de Cassirer dans l'article qu'il lui a consacré dans l'*Encyclopædia Universalis*.

AUTEUR

Jean-Jacques Wunenburger

Institut de recherches philosophiques de Lyon (IrPhil), Université Jean Moulin-Lyon 3

From the Experiences of the Mountains and the Seas to the Experiments of Alchemy

Fanfan Chen

DOI : 10.35562/iris.1736

Droits d'auteur

All rights reserved

RÉSUMÉS

English

This essay explores the Chinese imagination and “logic” that construct both literal and figurative ways of ascending to heaven from the mythic or imaginary facts to the pragmatic and spiritual practice. Many Taoist philosophers and alchemists draw on figurative language and allegories to demonstrate abstract notions and wisdom. This figurative mediation is reminiscent of Plato’s approach in staging Socrates as a “teller of myth”. The present study thus resorts to the theory of the imaginary to better illuminate the underlying symbolism and the universal imaginary in Chinese texts and thought. The Taoist imagination of celestial ascension evolves from the mythic figures, to the rhetorical figures of metaphysics, through to theoretical and literary alchemy. This imaginary actualization is possible through the spatial and temporal passages offered by mountain caves and animal rides.

Français

Cet article explore l’imaginaire et la « logique » qui construisent dans la pensée chinoise les moyens littéraires et figuratifs de monter au ciel, depuis les faits mythiques ou imaginaires jusqu’à la pratique spirituelle et pragmatique. De nombreux philosophes et alchimistes taoïstes s’appuient sur le langage figuratif et allégorique pour rendre compte de notions abstraites et de la sagesse. Cette médiation figurative n’est pas sans rappeler l’approche de Platon qui représente Socrate comme un « conteur de mythe ». La présente étude recourt ainsi à la théorie de l’imaginaire pour mieux éclairer le symbolisme sous-jacent et l’imaginaire universel dans les textes et la pensée chinoise. L’imagination taoïste de l’ascension céleste évolue à partir des figures mythiques, jusqu’aux figures rhétoriques de la métaphysique, *via* l’alchimie théorique et littéraire. Cette actualisation imaginaire est rendue possible par les passages spatio-temporels offerts par les grottes montagneuses et les montures animales.

INDEX

Mots-clés

taoïsme, alchimie, mythe, imaginaire, symbolisme, métaphysique, littérature

Keywords

Taoism, alchemy, myth, imaginary, symbolism, metaphysics, literature

PLAN

Between *Mythos* and *Logos*: From the Mythic Figures to the Rhetorical
Figures of Metaphysics

Theoretical and Literary Alchemy: Literal and Figurative Ways to Heaven

Mountain Caves and Animals: Spatial and Temporal Passage to Heaven

TEXTE

- 1 In the beginning, gods and men seemed to be close and coexisting. Gods were ubiquitous; men were not denied the right to communicate with gods or reach the divine realm. The legendary “celestial ladder(s)” that connect(s) heaven and earth appeared to exist. Likewise, the kingdom of immortality and the elixir of long life were represented in philosophical, literary and historical writings. In Antiquity, the Bachelardian nocturnal dreamlike flight (Bachelard, 1943) was literally presented and represented in myths and legends. Yet, following the breaking of celestial ladders, imagined in many civilizations, man has been denied the right to enter the ethereal zone. They thus drudge and endeavor to figure out a way back to this nostalgic space. Be it remnants in our collective memory of the archaic nostalgia or simply a projection of our implacable fear confronting ineluctable time and death, the conception of the way(s) to heaven reveals a universal imagination of ascent versus descent and of returning to the *unus mundus* or oneness versus departing and severing.
- 2 The title phrase “the experiences of the mountains and the seas” refers to and defines the book *Shanhai jing*. A perpetual “myth” in

Chinese civilization, the book has drawn the attention of scholars for centuries. In his recent study of Chinese fantastic literature, Ouyang (1997) based on some contemporary criticisms, interpreted the word “*jing*” as “experiences or to experience” rather than the conventional meaning of “the classic” or “scripture” (p. 10). The book is thus regarded as a record of the experiences undergone by the emperor Yu the Great (ca. 2183–2177 BC) of Xia. According to the writing of the Taoist philosopher Lie Zi (?–?; 1991), Yu the Great encountered strange and unheard-of phenomena, his minister Buoy Yi designated them, and the writer Yi Jian noted them down. Therefore, it is more cogent to annotate “*jing*” as “experiences (of Yu the Great)”. *Shanhai jing*, originally entitled *Shanhai tu* (*The drawings of the mountains and the seas*), showcases a literal picture of imaginary spaces, times, and figures. In view of the experiences of antiquity recorded in this text, it inspires the Chinese progeny to enhance the everlasting mythopoeia, including the division of the Taoist alchemy, with the hope that ascent to heaven is attainable.

- 3 One significant reason why ancient Chinese people consider it probable to become immortals (*xian*) is the legendary success of Huangdi (the Yellow Emperor), the alleged ancestor of Chinese people. Already registered in *Shanhai jing*, the Yellow Emperor figures in many tales, for his alchemical practice was successful as he finally ascended to the sky by riding a divine dragon (Liu, 2004, p. 14). Animalism and the imagination of the element air are closely connected with immortality. The theriomorphic image is retained: the emperor is often depicted as resembling a dragon in many versions of the myth. His marvelous ability of speech, foreseeing the future and understanding the universal law is conducive to the imagination of a god of clouds in him.
- 4 However, not every man is as lucky as the Yellow Emperor or the emperor Mu of Zhou (another legendarily successful case of ascent to heaven) who fortuitously encounter goddesses or gods that possess the elixir of long life. Especially when times are gradually departing from the primitive age and men have evolved into a more and more complex status, chances are few that we may become immortal gratuitously merely with help of immortals or gods. Therefore, Taoist alchemists researched and developed workable methods to become immortal. These methods are further divided into external alchemy

and internal alchemy. On the other hand, imaginative writers, by means of “verbal alchemy”, have envisioned possible ways of ascending to heaven and created a kaleidoscope of literary texts.

- 5 This article attempts to explore the Chinese imagination and “logic”¹ that construct both literal and figurative ways of ascending to heaven from the mythic or imaginary facts to the spiritual and pragmatic practice. Since many Taoist philosophers and alchemists draw on figurative language and allegories to demonstrate abstract notions and wisdom, which is reminiscent of Plato’s approach (Plato, 1998) in staging Socrates as a “teller of myth”, the present study will resort to the theory of the imaginary, proposing an integral view of *mythos* and *logos*, to better illuminate the underlying symbolism and the universal imaginary in Chinese texts and thought.

Between Mythos and Logos: From the Mythic Figures to the Rhetorical Figures of Metaphysics

- 6 For mythologists, *Shanhai jing* bears the most important sources, while for literati, it has always been esteemed as “the ancestor of discoursing the weird” or “*gujin yuguai zhi zu*” (Hu, Yinglin). It is not only the cradle of imagination to Chinese writers but also the reservoir of sources (apparently imaginary but essentially revealing) for myths, geography, geology, astronomy, zoology, botany, mineralogy, water conservancy, alchemy, theology, medicine, archeology, anthropology, oceanography, technology, ethnology, religion, etc. More and more researches prove that certain weird statements in this book are true, though other descriptions still await authentication (Ouyang, 1997, pp. 17–8). In light of Owen Barfield’s theory of the evolution of human consciousness, people at the stage of original participation (from Antiquity to the Middle Ages in European civilization) perceived the world by seeing that they were part of it (Barfield, 1988). This is reminiscent of Jung’s primitive participation (Jung, 1997) and Levy-Bruhl’s primitive mentality (Levy-Bruhl, 1992). In this manner, people at this stage preserve a vision of oneness towards the outer world. We may assume that people in the times of *Shanhai jing* belong to the aforementioned stage of original participation, where figures are

taken as both *rhetorical figures* and *literal figures*. This can serve to interpret why figures and things described in *Shanhai jing* are as concrete and real before the eyes of the author(s).

- 7 In this book, the notion of celestial ladders is represented by gigantic towering mountains and trees. The description of the elixir of long life and the administering goddess of death and life, the Mother Goddess of the West (Xiwangmu), suggest the probability of immortality. Besides the goddess imagined as half-human, half-beast, many gods are depicted in like manner. This imagination of bestial deities, and later metamorphosis between man and animal, can be interpreted *par excellence* with Gilbert Durand's theory of the imaginary (1992): the theriomorphic images represent the devouring visage of time, thus the ineluctability of death. The fluidity and passing of time is associated with dynamic animalism, which also underlies the Taoist practice of imitating animals. In contrast, divine mountains and trees taken as the celestial ladders represent immobile minerals and vegetation, which symbolically characterize eternity. According to Mircea Eliade's study of myth and alchemy, Chinese alchemy better illustrates the alchemical operation that reveals a reverse process of cosmogony: from human, animal, and vegetation back through to geology. He qualifies alchemy as eschatological (Eliade, 1990, pp. 112–4).
- 8 The idea of divine mountains or trees appears in almost all civilizations. Gods are imagined to inhabit the mountains, for example, the Greek Mount Olympus, the Hindu Himalaya, Inca Andes, or the Hebrew Zion. The Chinese civilization is no exception. It imagines a divine mountain Kunlun, which is believed to be the principal pillar connected with the sky (eight mountain pillars are said to support the sky). Kunlun Mountain is the supreme divine mountain in *Shanhai jing*, where it figures more than twenty times. Moreover, it is considered the most divine mountain in the Taoist religion. In addition, *Shanhai jing* also describes a pivot of the sky: "In the middle of the wilderness is a mountain called Sun Moon Mountain, which is the pivot of the sky. The mountain of Wujutianmen is the place where the sun and the moon enter." (2007, p. 244)² In similar fashion, the mountain as the place where the sun and the moon depart is also indicated: Yitiansumen (p. 224). Critics also speculate

that some other mountains in *Shanhai jing* can be counted as the alleged celestial ladders:

1) The Wuxian region is situated in northern Nuchou. The people here hold a turquoise snake in the right hand, a red snake in the left. This place is called Dengbao Mountain. This is the passage for sorcerers and sorceresses to ascend to heaven and descend to earth. (p. 184)

2) There is a Soul Mountain; ten sorcerers and sorceresses ascend to the sky and wherefrom descend to earth. This is a place where myriad herbs flourish. (p. 245)

3) In the east of Hua Mountain and Turquoise River is a mountain called Zhao Mountain. A man named Buo Zigao goes upwards and downwards here until attaining to the sky. (p. 264)

- 9 Concerning the vegetal imagination, divine trees, in addition to divine mountains, also serve as a passageway for ascending to the sky. For example, the tree Xunmu is said to be thousands of *li* (1 *li* = 0.576 km) high and the tree of Sansang (three white mulberries) in the east of Ousi, with a height of hundreds of *ren* (1 *ren* = 8/3 meters), lacks branches (chapter “Haiwai Beijing”, p. 191). Further, a latter chapter “Hainei jing” describes a kind of tree called Jianmu, which is hundreds of *ren* high but lacking branches. It is said that the Yellow Emperor cultivated this divine tree (p. 265).
- 10 Vertically with this uninterrupted connection between the earth and the sky, the Chinese mythic imagination offers the conception of immortality, both spatial and temporal. Immortal countries or places are represented or visited as real geography in *Shanhai jing*: “There is a country called the country of immortality. The citizens assume the last name ‘Ah’ and feed on the wood that grants immortality.” (p. 232) Since countries or places of immortality exist and the heaven is accessible via divine mountains and trees, it is natural to imagine the elixir of long life, which is initially linked to divinity and animality.
- 11 The first mythic figure believed to be the possessor of the elixir is the very one that controls death and life, the Mother Goddess of the West. She is said to feed on the ambrosia sought by three divine

turquoise birds (p. 207). The famous story about the fairy of the moon, Chang Er, was also derived from the legend about the Mother Goddess. Immortality is thus integrated into the legend of the sun-shooting hero Hou Yi, the moon fairy's husband. Chang Er was originally a goddess but was abased into human form because of her husband's slaughtering the nine suns, also sons of the celestial God. In order to comfort his wife, Hou Yi travels to Kunlun Mountain to beseech the Mother Goddess for divine pills and is eventually granted two. But out of greed, Chang Er steals and eats both pills. Her body becomes lighter and lighter and thus floats and flies to the sky. Unfortunately, the overdose of two pills causes her to rocket up directly to the moon, where she now lives alone.

- 12 Along with gods and goddesses, sorcerers are described as holding the elixir of long life as healers. *Shanhai jing* tells that sorcerers chase away the breath of death from the corpse of Yayu to resurrect him (chapter "Hainei xijing", p. 207). The elixir of long life is mentioned many times in the book, often with a guardian beast arranged beside it. In the chapter "Dahuang nanjing", readers learn about a mountain called Wu, with a yellow bird staying in its west. Gods enjoy the elixir at eight places around here. The bird is in charge of watching the elixir to prevent the black serpent from stealing it (p. 231). This narrative evokes the universal imagination of the serpent that violates the hope of immortality, such as the serpent that snatches the elixir of youth from Gilgamesh in the earliest epic and the snake in the biblical Eden.
- 13 The imagination of the rupture of the "celestial ladder" and the ensuing continual separation between the sky and the earth is present in many civilizations. In the Chinese civilization, the divine emperor Zhuanxu orders the breaking of the connection between the sky and the earth by sending his grandsons to distance the two: the first grandson Zhung holds the sky with his hands; the other named Li pushes the earth downwards with his hands (p. 244). Although the connection and the passageway is thus broken, the mountains and trees considered as celestial ladders bridging the earth and the sky, the described countries and status of immortality, and the existence of the elixir of long life, all underlie the Chinese imaginary of space, time and medium that leads back to the sky. This imaginary will later be represented in philosophical, alchemical and fantastic writings.

- 14 If the divine figures and spaces in mythic writings are a literal *mise en scene* before our eyes, they become a metaphysical topic in the philosophical discourses. After his initial storytelling of a tale of *zhiguai* (narrating the fantastic), Zhuang Zi (ca. 369–286 BC) continued his discourse on boundless liberty in contrast to confined vision by presenting a dialogue between two fictive characters, Jian Wu and Lian Shu. Jian tells Lian that he hears from Jie Yu (hermit of the kingdom of Chu, during the Spring and Autumn Epoch 770–476 BC) a ridiculous discourse that violates natural law. It is a brief description of the deities that inhabit the mountain of Miaoguye (or the remote mountain of Guye). In fact, the mountain with the name of Guye was first written of in *Shanhai jing* as the divine mountain island in the sea Lieguye or the country Guye (p. 217). Jie states that the deities, with skin as white as snow, “are as beautiful and graceful as virgins. They do not eat five grains but inhale air and drink dew. Riding on the clouds and dragons, they travel beyond the boundaries of the world. With spirit concentrated, they keep all things on track and secure the annual harvest of the five grains” (p. 10). Jian criticizes it as false and nonsense. However, Lian replies by bringing to light the limitations of human perception and wisdom:

Of course, the blind cannot appreciate beautiful colors and patterns; the deaf cannot appreciate the music of bells and drums. Could it be said that humans are only physically blind and deaf? Certain people are blind and deaf in wisdom. The words spoken by Jie Yu are as marvelous as a damsel. (p. 10)

Thus Zhuang Zi (2005) employed the relativity between the infinite and the finite or the unknown and the known to prove that the non-existence of deities or other supernatural phenomena cannot be proved.

- 15 The philosophy underlying the imagination of ascending to the sky is elaborately developed in Lie Zi’s cosmogony (Lie, 1991). Taoist philosophers and alchemists highlight the idea of the pure and lighter floating upwards and of the turbid and heavier falling downwards. Lie Zi’s cosmogony is derived and transformed from Lao Zi’s. He developed his theory of subsequent metamorphoses from Taiyi, Taichu, Taishi to Taisu. These four stages correspond to Lao Zi’s “Tao generates one, one generates two, two generate three, and three

generate all beings and things” (Lao, 1981, p. 42). The cosmogonical principle resides in the dialectic of transparent lightness and turbid heaviness. Later, another Taoist Liu An (179 BC–122, 2001), also known as Huainan Zi, elaborated this Taoist cosmogony in his work *Huainan Zi*. Like Lie Zi, he combined Taoist metaphysics with myths. He asserted that Tao is ubiquitous and comprehensive but it is also shapeless and imageless as well as impalpable and immeasurable. Nevertheless, he revolutionized Lao Zi’s assumption that “Tao generates one” and proposed that “Tao originates from one”. In this way, Tao has become a substantial Tao, the universal oneness. By the same token, the “two” designates the *qi* of *yin* and *yang*, whereas the “three” refers to the harmonized *qi* derived from the combination of *yin* and *yang*.

16 In this light, the primitive state before the shaping of the universe was a complete chaos called Taishi. Then Taishi produces the status of nothingness and immensity named Xukuo, which in turns produces the universe. It follows that the universe conceives the pristine *qi*, the pure and lighter of which forms the sky, and the turbid and heavier the earth. The essence of the combined air from the sky and the earth transforms into the *yin* and the *yang*, which form the four seasons and subsequently all beings and things. Huainan Zi concluded his cosmogony by referring to the “celestial ladder”, the mountain Buzhou, and the myth about Gonggong whose head struck the mountain and broke the supporting pillar of the sky out of anger while rivaling the emperor Zhuanxu. This act caused the sky to tilt (chapter “Tianwen”, pp. 92–3). In fact, both the divine mountain Buzhou and the mythic figure Gonggong appeared in *Shanhai jing*. Nevertheless, the tale about Gonggong rivalling the emperor Zhuanxu for the imperial throne was first narrated by Huainan Zi.

17 The common element among these Taoists’ discourses is the principle of the pure and lighter ascending against the turbid and heavier descending. This universality may cross cultural boundaries. Analogous ideas can be found in Greek philosophy, in particular, along the lines of Platonic metaphysics (Zeyl, 2005).³ Bachelard (1943) used the “lightness” of the element air to characterize the dreamy flight (pp. 27–84). The element earth in contrast represents heaviness and settling. Gilbert Durand (1992) followed Bachelard’s material

imagination of the four elements and developed his systems of the diurnal and nocturnal imaginary, pivoting on the vertical vector of ascending and descending. Interestingly, Taoist philosophy and alchemy exert important influence on both French theorists. The abstract metaphysics and imaginary phenomenology underlying the imagination of ascending to heaven will be concretized by the Taoist experimentation of alchemy. This harks back to the depiction of divine caves, mountains, deities, the elixir of long life, and narratives about immortality taken as true.

Theoretical and Literary Alchemy: Literal and Figurative Ways to Heaven

- 18 The Chinese conception of the ways of ascending to heaven is both literal and figurative. Generally, philosophers, alchemists and writers took the ascent to the sky literally until the Song Dynasty (960–1278), after which the idealist school of Confucianism reigned in. Afterward, the so-called ascent to the sky has been taken rather metaphorically, which is similar to the spiritual ascension conceived in other religions. Nevertheless, the Taoist vision eventually combines both the literal and figurative. This is not unique in Chinese civilization. In effect, Barfield's study of the evolution of human consciousness brings to light the ideal of universal oneness, manifested in the linguistic semantic unity, of the figurative and the literal (Barfield, 1988). His philological hypothesis further assumes that the origin of language is myth, which represented the original participation of human consciousness by its semantic unity. This unity contained the oneness of the concrete and abstract or the figurative and literal. Moreover, his theory is all the more fitting to reading this co-existence of the figurative and literal in Chinese language and narrative because Barfield indeed refers to Chinese language to illustrate his theorization (Barfield, 1973).
- 19 Grounded in the mythic legacy and metaphysical thinking, Chinese writers continue the relay of elaborating upon storytelling and teaching the methods for becoming immortals and ascending to heaven. During the period prior to the Six Dynasties (220–589), the

thinking of *shenxian* (immortals) fascinated most Chinese, ranging from emperors to common people. The art of Huang Lao (the Yellow Emperor and Lao Zi), the art of Wu Xing (the five elements: gold, wood, water, fire and earth) and the thinking of *Yi Jing* had been instilled into the quest for immortality, *dandao* (The Tao of golden pills or alchemy). According to Xiao Dengfu (1989), the Chinese did not have the idea of an inferno until its importation with Buddhism from India towards the latter period of the Han Dynasty (206 BC–220 AD). This original absence of the infernal imagination may additionally expound the Chinese optimistic vision of their quest for immortality.

- 20 Therefore, immortality can be attained. This affirmative statement appears in many alchemic writings, theoretical or literary. The dream of being immortal and returning to the sky is poeticized in the first book of Chinese fantastic tales: *Liexian zhuan* (*The Biographies of the Immortals*) by Liu Xiang (79–8 BC) from the Han Dynasty. The author positively claimed the authenticity of the events. The book describes how the seventy immortals reached the supreme state of immortality or divinity. Liu (2004) argues in the envoi of this book that becoming immortal is not abnormal or incredible since immortality or ultra-longevity can be found in vegetation and animals, such as old trees and turtles. The purpose of his book is to uncover the fact that gods and immortals do exist and their status can be obtained by humans.
- 21 Through mythic and metaphysical writings, people learned from various successful cases that immortality is possible and flying to the divine realm is attainable. Later, Taoist alchemists and philosophers further contributed to the collective writings of diverse ways that lead to heaven. Among these alchemists, Wei Buoyang (Han Dynasty) is counted as the most influential to his progeny. His landmark masterpiece *Zhou Yi cantong qi*, regarded as the earliest theoretical writing of the Taoist sect of Danding (alchemical tripod), has long been the subject of annotation and research. This abstruse classic of both external and internal alchemy integrates the method of the Yellow Emperor, the thinking of Lao Zi and the philosophy of *Yi Jing*. Wei (2007) followed the principle of the harmonization between fire and water in *Yi Jing*, thus between the trigram of *li* and the trigram of *kan*. In terms of alchemy, this means to use the

water of *kan* to relieve the fire of *li*. Albeit his theory and methodology solidified, credible historical records do not offer any proof that Wei Buoyang did succeed in becoming immortal or ascending to the sky. Readers are unable to authenticate the effectiveness of Wei's methods. Nevertheless, Ge Hong (284–364), the most important writer of both alchemical instructions and tales, has provided us with an engrossing story about Wei's becoming immortal in *Shenxian zhuan* (*The Biographies of Gods and Immortals*, 2004), the tale being entitled "Wei Buoyang". Following the narrative style of Liu Xiang telling stories about immortals, Ge Hong advocated Taoist alchemy, in particular external alchemy, in both his literary and theoretical writings: *Shenxian zhuan* (*The Biographies of the Immortals*, 2004) and *Baopu Zi* (2001).

22 In the biography of Wei Buoyang (2007), he is narrated as being born of a noble family and born to love Taoist art and thinking. He practiced external alchemy in the mountains with disciples. Because most people doubted the effectiveness of golden pills, Wei tried to test his three disciples' sincerity and determination. He made a dog swallow a poisonous golden pill; the dog died right away. As his disciples were stunned and unnerved by this scene, Wei claimed that his ultimate purpose of this long reclusive life in the mountains was to practice Tao and become immortal and that he would take the pill even at the risk of his life. He then also took a pill and died immediately. Having seen this frustrating scene, two disciples argued that they came all the way to the remote mountains in order to become immortal, but their master's failure made them helpless. However, the third disciple contested that their master was different from ordinary people and his death must thus imply some profound significance. Accordingly, he followed suit and died. Witnessing this third death scene, the two staggered disciples decided to return to the secular world, for at least they still had decades to live instead of dying straight away. After these two returned home, Wei came to and gave the antidote to the dog and his faithful disciple. They both became immortals and ascended to the divine realm. Before leaving, Wei asked a woodsman to deliver a farewell letter to his two daunted disciples, who regretted their error for good (p. 53).

23 Ge Hong (2001) asserted that the key to flying to the divine realm is the golden pill, the quintessence of external alchemy. He states in the

“Jin Dan” or “The Golden Pill” chapter of *Baopu Zi*:

According to *Huangdi jiuding shendan jing* (*The scripture of the Golden Pills of the Yellow Emperor's Nine Tripods*), the Yellow Emperor took the pill and thus flew to the sky and became immortal. [...] Taking the divine pill unbinds the limit of longevity and makes man as eternal as the sky and the earth. Man can ride the glowing clouds and the soaring dragon to ascend up to and descend from Tai Qing or heaven. (p. 95)

In his alchemical theory, Ge Hong divides immortals into three ranks: the celestial immortal, the earthly immortal and the corpse-dissolution immortal. He cites *Xian jing* (*The Scripture of Immortals*) and explains that “the supreme Taoist alchemist that can fly with the entire body is called the celestial immortal; the middle Taoist alchemist that can travel amidst the divine mountains is called the earthly immortal; the lesser Taoist alchemist that dies first and then transforms into an immortal is called the corpse-dissolution immortal” (p. 45). He further expounds the different ranks of immortals by discriminating their positions and circumstances: “The highest rank of attaining the Tao is ascending to the sky and becoming a divine official; the middle rank of attaining Tao is ascending to Kunlun Mountain and perching there; the lowest rank of attaining Tao is becoming immortal and residing in the earthly world.” (p. 100) He often quoted successful alchemists’ discourses to exemplify his theory, such as Wei Buoyang and Yin Changsheng (Han Dynasty).

- 24 Yin Changsheng, the first annotator of Wei Buoyang’s alchemical classic *Zhouyi cantung qi*, was said to be the disciple of Ma Mingsheng (who became immortal by flying to the sky after he encountered a goddess, passed her test, and gained the golden pill). He allegedly cooked loess into gold to help poor people, and eventually took the golden pill and ascended to heaven. Ge Hong elaborated on the story about Yin in developing some comments on becoming immortals. In Ge’s narration, Yin had worked merely as a base servant for his master Ma for more than twenty years. All of the disciples except Yin had returned home because Ma taught them nothing about Tao. Ma thus took Yin, who had passed the trial, to the divine Chingcheng Mountain and revealed to him the secret of gold. Yin was also granted the secret of divine pills and did succeed in

refining some. He took only half a pill to gain immortality but did not immediately ascend to the sky in order to be able to help people in the secular world for some more years. He lived with his family, who also remained young. Finally, he flew to the sky, leaving a scripture which states that “people in Antiquity having become immortals are too many to enumerate. But since the establishment of the Han Dynasty, forty-five (including myself, forty-six) have become immortals. Twenty among them were the corpse-dissolution immortals; the rest attained the diurnal ascension (celestial immortals)” (p. 133). In Yin’s biography, Ge Hong embeds a brief commentary, which argues that if people do not walk at night, they will not be aware of nocturnal wayfarers. Therefore, those who are unable to become immortals will never know about the people who practiced Tao and became immortals in the mountains and forests. He further quotes Yin’s own words concerning the truth about diurnal flight to heaven: the prime way to fly to heaven is nothing but taking the golden pills, the goal of which can never be achieved by means of circulating the *qi*, animal conduction, physical exercises, or taking divine herbs. Ge Hong’s narration tells that Yin had stayed in man’s world for 170 years with an infant complexion and ascended to heaven afterwards (pp. 132–40).

- 25 Following the narrative style initiated by Liu Xiang and Ge Hong, narratives about immortals are characterized by three features: the quest for the skill of becoming immortal, the practice of Tao to ascend to the sky and enjoy eternal happiness and wealth, and consummate virtue as the qualification of becoming immortal. The characters becoming immortals are represented through different patterns. They feel neither hungry nor cold; they normally feed on the wind and drink the dew; they are so pure and light that they can fly; the immortals, being pure, can return to the infantile stage; they can be divine musicians; they resurrect or become immortals after the corpse dissolves; they directly fly to the sky, etc. To sum up, in light of Liu Xiang’s *Liexian zhuan* (2004), the ways of becoming immortals are mainly three kinds: taking the immortality pill, preserving one’s health by taking the pill, and virtuous deeds. Evolving with later fantastic tales after Ge Hong such as Pei Xing’s *Chuanqi* (Tang Dynasty) and other alchemical discourses, methods for becoming immortals are generally accepted as follows: simply

encountering gods and immortals, taking the golden pill, correct sexual art, or alchemical meditation.

- 26 The correct sexual art as a means to ultimate truth and immortality is not unique to Chinese civilization. Hinduism and European alchemy also propose similar methods. Yet, the art of sex has remained a rare method for alchemists to practice Tao, though legends go that the Yellow Emperor also perfected the art of sex with all of his concubines by following the instruction of a goddess Su Nü, who is also mentioned in *Shanhai jing* (2007, p. 264), but not under the present circumstance related to sex. The 66th immortal listed in Liu Xiang's *Liexian zhuan* (2004) is one of the few cases addressing the art of sex. It concerns the immortal Nü Wan who, as the hostess of a tavern, encountered divine customers and peeped at their scripture about sex *Sushu* (*The Book of Su Nü*) while serving wine. She memorized the methods and later invited lads to have sex with her. After doing this for thirty years, she retained an appearance of youth. Finally, an immortal came and jested with her by saying "why not fly while full-fledged?" It is said that she left home to follow the immortal but no one knows the outcome of this (p. 219). Though she is ranked among the immortals, it is clear that the art of sex did not make her fly to heaven since she has yet to follow the immortal that approached her.
- 27 After the Tang Dynasty (618–960), the alchemical practice shifted its focus to internal alchemy. It seems that gods or immortals seldom descended to grant golden pills, and divine animals were rarely sent out to give those who were born with "divine bones" a ride. Nevertheless, people continued to dream of becoming immortal to ascend to heaven, with the hope that this could be attained by means of spiritual meditation or power. The concession was made that becoming immortal did not mean literally immortal but rather figuratively, which is rather close to the rank of Ge Hong's corpse-dissolution immortal. The central idea lies in the immortality of soul. Henceforth, the mind and the soul will play a crucial role in the way of becoming immortal to ascend to celestial space. This way of practice is termed internal alchemy. Detailed and concrete instructions of the alchemical practice are illustrated in two important works: *Xingming guizhi* (*The Rule and Purpose of Life*) and *Taiyi jinghua zongzhi* (*The Secret of the Golden Flowers*). Resuming the rules and instruc-

tions in the writings of external alchemy, the teaching of internal alchemy takes the former metaphorically. For example, internal alchemy also describes the “diurnal ascension” but from a figurative perspective. Successful alchemists will not literally fly to the sky flesh and blood, but spiritually ascend to heaven after dying. Nonetheless, the aforementioned two books still assert that Taoist immortals are divided into five ranks: the celestial immortal, the divine immortal, the earthly immortal, the human immortal and the ghost immortal;⁴ or the celestial immortal, the divine immortal, the earthly immortal, the sword immortal and the ghost immortal.⁵

- 28 Though internal alchemy is often considered as a spiritual alchemy, some scriptures reveal that once the alchemist reaches the supreme state of the spiritual flying to the sky, gods or celestial immortals will condescend to recognize his success by granting him the genuine divine golden pill. He will therefore achieve a veritable diurnal ascension, *flesh and blood*. In this manner, the figurative ascension is reunited with the literal ascension, the successful alchemist becoming an authentic divine figure. This hypothesis has remained a secret, just as the translated title of the book *The Secret of the Golden Flower* implies. Maybe this secret of reunification of the figurative and the literal or of spirit and matter is the very reason why C. G. Jung highly esteemed and prefaced this arcane Taoist book, translated by R. Wilhelm (Jung & Wilhelm, 1975). His acknowledgement that Taoist alchemy provides him with a solution to the rupture between the material and the spiritual, after more than fifteen years of research in Western alchemy, may invite a further exploration of the literal and the figurative diurnal ascension of Taoist alchemy, both external and internal.

Mountain Caves and Animals: Spatial and Temporal Passage to Heaven

- 29 For both external and internal alchemy, mountainous space and animal dynamics are two essential elements for refining the golden pills or the practice of Tao. The Chinese character for immortals or *xian*, 仙, is written as a man next to the mountain. The most common

setting for man to encounter gods or immortals and for alchemists to facilitate their practice is the cave, in particular the mountain cave.

- 30 The conception of caves related to death and life is derived from the narration about the Mother Goddess of the West in *Shanhai jing*. She is said to live in a cave of Kunlun Mountain and control life and death. As mentioned earlier, she is depicted as possessing the elixir of long life. The records of caves related to the elixir and deities arouse Chinese offspring to follow suit and envision that to become divine immortals is probable and feasible in caves and mountains. Quan-zhenjiao's (the Taoist sect of absolute truth) practice necessitates an enclosed space, normally a cave (most often in the mountains), which is termed "*huan du*" ("encircled and blocked"). The underlying rationalization lies in the immortality out of mortality, for the encircled and blocked murky space is in reality no more than a live tomb of the dead. Therefore, by means of the present practice, alchemists do not have to literally die to resurrect because the spatial symbol serves the purpose.
- 31 Grounded in the mythic and metaphysical perception and conception of space and time, Taoist alchemists developed a complete setting of heavens of bliss: *Fudi Dongtian*. The assonance of "Dongtian" and "Tongtian" underlies the association of caves and the passage to heaven, for "Dongtian" means "the cave's heaven" and "Tongtian" means "passage to or communicate with heaven". The Taoist imagination has refined the rich alchemical reservoir throughout history to construct a universe of divine realms as thirty-six *Dongtian* and seventy-two *Fudi*:

In order to become *xian* (divine and immortal), Taoism constructs a space inhabited by deities, named *Xianjing*. This is the embodiment of the Taoist creed. These divine places spanning (1) heaven, such as *Sanqingjing* (Realm of three main gods), (2) the sea, such as the ten continents and three islands, (3) mountains and caves, such as the ten major *Dongtian*, thirty-six minor *dongtian* and seventy-two *Fudi*. The word *dong* means its quasi-homophone *tong*, which signifies "passage to or connect or communicate with". Therefore, the spatial term *Dongtian* also refers to "passage to or communicate with heaven". In order to accomplish Taoist practice, the earthly deities and fairies live in *Dongtian Fudi* to get connected with the celestial

deities and thus get access to heaven. The word *fude* means “bliss” and *di* means “earth”. Those who live in *fude* can live for several generations (Hu, 1995; Ren, 1989).⁶

- 32 This imagination of divine caves prevails in numerous fantastic narratives. The most preeminent representation of caves that bridge the mundane world and heaven is rendered in the novel *Fengshen yanyi* (*The Investiture of the Gods*) by Lu Xixing (2006). The leading character Jiang Ziya (also a historical figure), before becoming the prime minister, practiced Tao in the cavernous heaven Yüxü, governed by the god Yuanshi Tianzun. Most main characters with magic power stay in divine caves, for example, the divine palace of Nuocha’s master Taiyi Immortal is called Golden Light Cave (Jinguang Dong) and that of Yang Jian’s master Yuding Immortal is Golden Glow Cave (Jinxia Dong). Nuocha and Yang Jian are the most important warriors on the good side. This novel is a typical Chinese epic, where the establishment of a new kingdom Zhou and numerous battles of humans interact with and are controlled by gods and immortals. The story ends with Jiang Ziya’s dubbing all characters, both good and evil, with the titles of gods. Their souls ascend to heaven after death except for few heroes, such as Nuocha and Yang Jian, who become gods, flesh and blood, without dying. The novel evokes both ways of becoming immortal: the external and internal alchemy.
- 33 Taoist alchemists complement the spatial setting with the theriomorphic imagination. The nature of movement in animals inspires them to develop a special way called *daoyin* or animal conduction. By imitating animals, man can reconnect with the universe, as a transition to the ultimate metamorphosis into divinity. In similar fashion, Chinese alchemy also imagines the animal ride as the medium transmitting to the sky, for example, the dragon that transported the Yellow Emperor to heaven.
- 34 Taoist alchemists imagined that man should imitate animals to conduct the *qi* to succeed in the practice. This is all the more pertinent as we hark back to the form of the Mother Goddess of the West (Xiwangmu)—half-human, half-beast, living in a cave: “Xiwangmu looks human. She grows a leopard’s tail and a tiger’s teeth, and is good at howling. She wears Yüsheng (a kind of hair ornaments) in her dishevelled hair and dominates natural calamities and

five punishments.” (p. 39) In the later versions of stories about the Mother Goddess, she is gradually described as a beautiful goddess like in *Mutianzi zhuan* (*The Biography of the Emperor Mu*) or *Hanwu liezhuan* (*The Biography of the Emperor Wu of Han Dynasty*). In the former story, readers are given another example of a mortal being able to become immortal; furthermore, this one happens to an emperor, the emperor Mu. This is the very primitive way of ascending to heaven, i.e. the easiest way: the mortals are granted the elixir of long life by the deities or immortals. In the present case, it is the Mother Goddess that invites the emperor to eat and drink the ambrosia at Kunlun Mountain and most importantly, partake of the elixir of long life.

- 35 The existence of the Mother Goddess symbolizes the transitional divine space (the mountain cave), immortality (the elixir of long life) and the dynamic atemporal temporality (animal form as *anima*). In light of Durand’s theory (1992) treating the theriomorphic images as both the visage of time and evouring space, the Mother Goddess’s form of a leopard and her dwelling in a lair constitute the necessary passage to immortality, the elixir of long life held by the goddess. In alchemical practice, the act of ascending movement via the animal ride can be interpreted as transcending time into immortal space. The practice of *daoyin* or animal conduction accordingly pertains to the integration into and the final return to time. The residues of the images of divine animals in *Shanhai jing* are later metamorphosed into the divine animals of the ascending ride. The successful immortals have a great variety of rides to sky. The highest-class ride is soaring into the sky by riding the dragon (e.g. the Yellow Emperor, Ma Shihuang or Tao Angong). It is also possible to ride the clouds (alleged to be the metamorphoses of dragons) to ascend to the sky (e.g. Xie Ziran). Sometimes immortals ride the carp (e.g. Zi Ying), the phoenix (e.g. Xiao Shi and Nong Yu), or the crane (e.g. Wang Ziqiao). Sometimes the immortals themselves have become a flying animal and thus rise without mounting any divine animals. The most practical and beneficial is to fly to the sky with one’s household (e.g. *Huainan Zi*). Or the immortal rises solely by himself (e.g. Yin Changsheng or Huang Yuanji). According to certain credible statistics, more than one hundred thousand people have become immortals from Antiquity until approximately Ming Dynasty (1368–1644). Among these immor-

tals, more than eight thousand cases are of ascension with the household (*Xingming*, 2005, p. 141). The logic of the relationship between man and animal further serves as the substratum of fantastic narratives on the metamorphosis between these two general species. By the same token, the natural reaction and reception of the Chinese fictional characters confronted with such a metamorphosis can be explained by this ingrained Taoist thinking. However, this topic requires another study.

- 36 From the mythic figures recorded in antique writings to the abstract metaphysical discourses derived in Antiquity, Chinese people demonstrate a both concrete and abstract vision of imagining the universe. While they picture concrete celestial ladders such as mountains and trees as pillars that support the sky and link it to the earth, they theorize at the same time a cosmogony of Taoist metaphysics and the abstract mathematic “figures” of *Yi Jing*, in reality a binary system. The metaphysics of the four elements (water, earth, air and fire) constructs the temporal circulation of four seasons as well as the physical changes based on the pure and lighter ascending and the turbid and heavier descending. Tracing a possible way back to the supreme sky, Taoist writers and alchemists incorporate the above metaphysical tenet into their storytelling and experimental practice. If one can refine himself into a pure and light being, it is possible and quite logical to ascend to the sky. Accordingly, both theoretical and literary alchemy illustrate literal and figurative ways to heaven. Concrete figures can become abstract mathematic figures and philosophical figures; conversely, the apparently figurative ways can be concretized into literal ways to heaven. To recapitulate, the imagination of immortality and ascension to heaven is essentially grounded in the two substantial constituents: space and time. The visage of time in the Chinese imagination is not so terrifyingly devouring and falling as Durand’s theriomorphic images. It is indeed theriomorphic but is rather benedictional and ascending. Most importantly, with animalism being combined with the nyctomorphic image of the tenebrous caves, often related to lairs, the alchemical inversion of darkness and light will secure spatial and temporal passage to heaven.

BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD Gaston, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943.
- BARFIELD Owen, *Poetic Diction: A Study in Meaning*, Middletown, Wesleyan University Press, 1973.
- BARFIELD Owen, *Saving the Appearances: A Study in Idolatry*, Middletown, Wesleyan University Press, 1988.
- DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.
- ELIADE Mircea, *Alchimie asiatique*, Paris, L'Herne, 1990.
- GE Hong, *Baopu Zi: A New Translation*, Li Zhonghua Trans., Taipei, Sanmin Bookstore, 2001.
- GE Hong, *Shenxian zhuan: A New Translation*, Zhou Qicheng Trans., Taipei, Sanmin Bookstore, 2004.
- HU Fushen, *Zhonghua Daojiao Dacidian (The Great Chinese Taoist Dictionary)*, Beijing, Zhongguo shehui kexue, 1995.
- JUNG Carl Gustav, *Encountering Jung on Synchronicity and the Paranormal*, Princeton University Press, 1997.
- JUNG Carl Gustav and WILHELM Richard, *The Secret of the Golden Flower: A Chinese Book of Life*, New York, Causeway Books, 1975.
- LAO Zi, *Lao Zi: A New Translation*, Yu Peilin Trans., Taipei, Sanmin Bookstore, 1981.
- LÉVY-BRUHL Lucien, *Surnaturel-nature mentalité primitive*, Paris, PUF, 1992.
- LIE Zi, *Lie Zi: A New Translation*, Zhuang Wangshou Trans., Taipei, Sanmin Bookstore, 1991.
- LIU An, *Huainan Zi: A New Translation*, Xung Lihui Trans., Taipei, Sanmin Bookstore, 2001.
- LIU Xiang, *Liexian zhuan: A New Translation*, Zhang Jinling Trans., Taipei, Sanmin Bookstore, 2004.
- LU Xixing, *Fengshen yanyi (The Investiture of the Gods)*, Taipei, Sanmin Bookstore, 2006.
- OUYANG Jian, *Zhongguo shenguai xiaoshuo tongshi (A General History of Chinese Fantastic Fiction)*, Nanjing, Jiangsu Education Press, 1997.
- PLATO, *Timaeus*, 1998, 15 July 2005 <www.gutenberg.org/author/plato>.
- REN Jiyu, *Zongjiao Cidian (Dictionary of Religion)*, Taipei, Buoyuan Press, 1989.

Shanhai jing: A New Translation, Yang Xipeng Trans., Taipei, Sanmin Bookstore, 2007.

WEI Buoyang, *Zhouyi cantung qi: A New Translation*, Liu Guoliang Trans., Taipei, Sanmin Bookstore, 2007.

XIAO Dengfu, *Hanweiliouchao fodao liangjiao zhi tiantang diyu shuo (The Conception of Heaven and Hell in the Religions of Buddhism and Taoism from the Six Dynasties)*, Taipei, Taiwan Students Bookstore, 1989.

Xingming guizhi: A New Translation, Fu Fengying Trans., Taipei, Sanmin Bookstore, 2005.

ZEYL Donald, "Timaeus". *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 5 October 2005 <<http://plato.stanford.edu/contents.htm>>.

ZHUANG Zi, *Zhuang Zi: A New Translation*, Zhang Songhui Trans., Taipei, Sanmin Bookstore, 2005.

NOTES

1 C. G. Jung contested that Chinese people have their specific "logic" in retorting Hu Shi's derogatory comments on the *Yi Jing* divination's illogical absurdity and superstition.

2 All the quotations from Chinese books are my translations.

3 In his *Timaeus*, Plato introduces the arcane concept of *chôra* and explains it further in the section concerning Physics. It is the initial state of a perpetually unstable space of silence with spastic motions that produce manifestations of the inarticulate traces of the four basic elements, a pre-cosmic beginning before the fashioning of the basic corpuscles (*sômata*). In the process of the movement of the elements, the lighter goes upward while the heavier downwards. These four elements are the same elements presumed by Empedocles: fire, air, water and earth, which are the inspiring source of Bachelard's theory of the imaginary.

4 According to Zhong Lichuan and Lü Dongbin, two of the eight immortals, who are repeatedly said in classic tales and vernacular novels to fly across the sea and fight with the family of the dragon kings. Lü Dongbin is the alleged author of *The Secret of the Golden Flowers*.

5 According to Wang Chungyang, the founding father of the Taoist sect Quanzhenjiao or the Taoist sect of absolute truth.

6 Information integrated and translated from the following sources: Hu Fushen's *Zhonghua Daojiao Dacidian* (*The Great Chinese Taoist Dictionary*) and Ren Jiyu's *Zongjiao Cidian* (*Dictionary of Religion*).

AUTEUR

Fanfan Chen

National Dong Hwa University, Hualien, Taiwan

Topiques. — Imaginaires andalous

Éditorial. – L'imaginaire andalou, un imaginaire aux multiples accords

Mercedes Montoro Araque

Droits d'auteur

All rights reserved

TEXTE

« Granada está admirable. El otoño empieza con toda la elegancia y la luz que envía la Sierra. Ya ha caído la primera nevada. Los amarillos empiezan infinitos y profundos a jugar con veinte clases de azules. Es una riqueza que asombra, una riqueza que estila, y todo es inabarcable. Granada definitivamente no es pictórica, ni siquiera para un impresionista. No es pictórica como un río no es arquitectónico. Todo corre, juega y se escapa. Poética y musical. Una ciudad de fugas sin esqueleto. Melancolía vertebrada. Por eso puedo estar aquí¹. »

1 L'Andalousie est un « lieu de mémoire », certes, un lieu imaginaire qui ne cesse d'être revisité depuis que l'al-Andalus, désignant toute l'Hispania musulmane au x^e siècle ou seulement le royaume de Grenade au xiv^e siècle, semble être confondu², aux dires de Serafin Fanjul, « par les voyageurs et écrivains français du xix^e siècle » avec l'Andalousie de nos jours, ce qui est dû, entre autres, à la similitude phonétique de la langue française qui ne fait pas la différence en

espagnol entre *andalusí* et *andaluz* (Fanjul, 2012, p. 32). Mais sur l'Andalousie pèse un « double regard » : celui (centré presque exclusivement sur le champ littéraire et qui s'efforce de recréer le passé en revendiquant le passé arabe et exotique) de ceux pour qui le stéréotype, né d'une littérature européenne « avide de retrouver des sources d'inspiration exogènes » et tout en s'appuyant sur « l'omniprésence de la poétique dans l'histoire de la pensée andalouse » (González Alcantud, 2000, p. 272), fait fonction de modèle à suivre³ et invite, inéluctablement, au rêve ; celui de ceux pour qui l'identité régionale existe mais affranchie de ses limites traditionnellement établies⁴. Quatre vecteurs, pour citer encore un de nos collaborateurs et grand spécialiste en la matière, « ont déterminé la configuration récente de la personnalité profondément identitaire de la culture andalouse. Les deux premiers – traditionalisme (*casticismo*) et orientalisme – sont liés à l'ontologie imaginaire, et les deux suivants – tragédie et *ethos* urbain – se rapportent à l'histoire des luttes et des structures sociales » (González Alcantud, 2000, p. 271).

- 2 Six chercheurs membres de MITEMA ont tenté ici de confronter ces « imaginaires andalous » de façon pluridisciplinaire, nous invitant par la même occasion à voguer au fil des siècles à partir d'auteurs et artistes pas toujours autochtones. Diversité donc, de regards, diversité de paroles et images qui loin de s'opposer semblent confluer par le biais d'un imaginaire riche et kaléidoscopique comme l'imaginaire andalou.
- 3 Trois volets seront présentés dans ce volume d'Iris : tout d'abord, deux chercheurs évoqueront le rôle de l'art, et plus concrètement de deux palais de l'empire musulman comme l'Alhambra et la Mezquita, dans l'imaginaire andalou : « *princesa sensual y linda, de rostro estucado y de joyas multicolores y fulgentes* » ? « *Guerrero que regresa de la batalla cubierto de polvo y de sangre: piedras y ladrillos del arco*⁵ » ? Deux monuments donc, qui s'imposent dans le paysage citadin en l'imprégnant d'un imaginaire sensuel ou guerrier mais toujours évoquant « l'âme⁶ » d'une ville stagnante, pétrifiée, morte... nostalgique car teintée d'orientalisme. José Manuel Rodríguez Domingo tentera d'évoquer le processus de construction de l'imaginaire andalou en Europe à partir de ce style « morisque » particulier, dont sont imprégnées l'Alhambra et la Mezquita de Cordoue. Jose Antonio González Alcantud, quant à lui, rétorquera par l'idée que le palais

grenadin s'avère certes un mythe, quoique « mythe polyédrique et doté de plasticité », dont les interprétations ont évolué du discours orientaliste (W. Irving) jusqu'au discours de post-colonialité contemporain (R. Irwin), sans oublier d'évoquer les avant-gardes (L. Aragon) avec, comme toile de fond, l'idéologie andalousiste (Valladar, Infante).

- 4 Ensuite, l'importance du royaume de Grenade dans l'imaginaire qui nous occupe sera mise en exergue par trois autres contributions. Grenade, d'hier à aujourd'hui, revisitée par la littérature, continue à être une source d'inspiration jamais tarie : l'âme maure, comparée par un symboliste comme Machado à l'eau coulant sous le sol grenadin parmi « vegas », « sierra » et « jardins », continuerait-elle à nourrir ces visions plurielles de la ville ?

El agua es el alma de todo lo árabe, la duende de estos palacios y de estas vegas [...] Sí, el agua es la vida de la Alhambra, su aliento y su voz, la sangre de sus venas y el sudor de sus poros. A medida que me aproximo al palacio de encajes en la noche húmeda el hálito del agua viene a envolverme y su rumor a hablarme del alma mora⁷.

- 5 Pour y répondre, Mónica García Aguilar nous invite à une flânerie dans le monde épique et chevaleresque tel que Girolamo Graziani l'introduit dans son poème *Il Conquisto de Granata* (1650). Terre épique, terre mystique, terre d'Illíberis où saint Cécilio ramena, dit-on, la lumière évangélique ; terre, certes, où l'hérédité juive et mauresque se conjuguent sous le masque chrétien ; terre, enfin, sombre, toute de pleurs et de sang, au lyrisme gitan, dont Lorca nourrit le mythe... Des auteurs contemporains des antipodes comme Carmel Bird ou, un peu plus près de nous, Chris Stewart, s'en sont sans doute inspirés. Aux dires d'Isabel M.^a Andrés Cuevas, ce dernier n'hésite pas à nous offrir une image autre, loin du mythe romantique, du monde rural et paysagé andalou constitué des vallées et montagnes de la région de las Alpujarras. Gerardo Rodríguez Salas nous offre, quant à lui, une interview inédite avec l'écrivaine australienne Carmel Bird sur sa perception particulière de l'imaginaire andalou et espagnol par rapport aux constructions théoriques nationalistes, religieuses et culturelles actuelles. Malgré son éloignement de la critique académique, cet entretien avec l'auteur participe activement à la discussion communautaire de personnalités telles

qu'Ernest Gellner, Ferdinand Tönnies, Benedict Anderson, Jean-Luc Nancy ou Maurice Blanchot, et apporte un nouvel éclaircissement sur ce concept assez flou d'« écriture australienne », ainsi que sur la construction de l'imaginaire espagnol et plus concrètement andalou.

- 6 Enfin, l'imaginaire andalou s'étend dans l'espace-temps dans ce dernier volet : qu'est-ce que l'Andalousie évoquerait outre-Atlantique dans une ville comme Québec ? Cette frontière géographique serait-elle à l'origine d'un imaginaire métissé et faussé quelque part par l'empreinte de l'étranger ? Ce sera la problématique essentielle que se posera Natalia Arregui en écoutant le dire, le sentir et le ressentir de différents auteurs canadiens inspirés et guidés par l'imaginaire andalou.
- 7 Ce n'est qu'ainsi que nous pourrions peut-être comprendre comment ces différentes Andalouses⁸ — celles que les Espagnols, les Arabes, les Français et/ou les étrangers se sont forgés, nous sertissant quasiment à notre insu dans ce moule — s'insèrent dans le débat actuel sur l'identité du peuple andalou. Appelons-le « stéréotype », « âme », « imaginaire », mais l'imaginaire andalou existe bel et bien, un imaginaire ancré dans une Andalousie plurielle, une Andalousie aux multiples accords, une Andalousie synthétique et riche d'échos, voix et cultures se succédant tout au long des siècles...

BIBLIOGRAPHIE

BALTANÁS Enrique, « Granada y Sevilla en el imaginario finisecular y novecentista », dans J. A. González Alcantud et R. G. Peinado Santaella (éds), *Granada la andaluza*, Grenade, Editorial Universidad de Granada, 2008, p. 161-181.

BERQUE Jacques, *Les Arabes*, suivi de *Andalousies*, Arles, Actes Sud/Babel, 1997.

CORNU Jean-Michel, « Le souvenir des Maures dans le *Voyage en Espagne* de Th. Gautier », dans J. A. González Alcantud et F. Zabbal (éds), *Histoire de l'Andalousie. Mémoire et enjeux*, Montpellier, L'archange Minotaure, 2003, p. 117-129.

FANJUL Serafin, « Entretien avec Serafin Fanjul. Le mythe d'al-Andalus » (propos recueillis par Arnaud Imatz), *Nouvelle Revue d'Histoire*, n° 62, sept.-oct. 2012, p. 31-34.

GONZÁLEZ ALCANTUD José Antonio, « Andalousie : le double regard », *Ethnologie française*, vol. XXX, n° 2, 2000, p. 271-282.

GONZÁLEZ ANAYA Salvador, *Los naranjos de la Mezquita in Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948.

MACHADO Manuel, « Granada », dans *Impresiones. El modernismo*, Valencia, Pre-Textos, 2000.

ZABBAL François, « Préface », dans J. A. González Alcantud et F. Zabbal (éds), *Histoire de l'Andalousie. Mémoire et enjeux*, Montpellier, L'archange Minotaure, 2003, p. 11-14.

NOTES

1 Lorca, *Obras completas*, III, 925. Cité par L. García Montero, « Los paisajes del poeta », dans J. A. González Alcantud et R. G. Peinado Santaella (éds), 2008, p. 216.

2 Cette confusion a été ensuite « reproduite par des historiens » et finalement même y ont adhéré « des arabistes et des historiens espagnols soucieux de faciliter le rapprochement entre al-Andalus et l'Espagne contemporaine » (Fanjul, 2012, p. 32).

3 Ne négligeons pas le fait de « cette collaboration autochtone dans la formation d'un orientalisme exotisant ». Pour J. A. González Alcantud, l'écrivain José Zorrilla en est un exemple, car il « fut à la tête du "grenadisme poétique" influencé au préalable et de manière décisive, selon S. Carrasco, par l'orientalisme français » (González Alcantud, 2000, p. 272).

4 Parmi les traits célébrés, dans le passé, comme étant typiquement propres à l'Andalousie on pourrait citer : « l'attachement à la tradition (*casticismo*), l'orientalisme, le sens du tragique et de la poésie, etc. ». Le regard ethnographique, « avec celui des observateurs étrangers », modifiera les représentations de l'Andalousie en trouvant intéressant d'y insérer le rôle des structures sociales et des rituels (fêtes, religion populaire et identité sociale). C'est la phase contemporaine qui marquera, enfin, aux dires de J. A. González Alcantud, « le glissement vers une anthropologie de la personnalité régionale » (González Alcantud, 2000, p. 271).

5 Salvador González Anaya (1879-1955) se sert de l'opposition de deux monuments pour insister sur la dissonance dans l'âme des deux villes. Voir S. González Anaya, 1948, p. 1019. Cité par Baltanás, 2008, p. 177.

6 Enrique Baltanás évoque le terme *alma*, « âme », comme étant l'un des mots clés de la littérature espagnole fin de siècle. En 1900, des auteurs comme Manuel Bueno (*Almas y paisajes*), Juan Ramón Jiménez (*Almas de violeta*) et José Sánchez Rodríguez (*Alma andaluza*) parmi bien d'autres,

n'hésiteront pas à nourrir de leurs ouvrages cette conception romantique de la ville comme espace sacré du cimetière en ruines, comme cadavre suscitant sans cesse la méditation poétique, comme miroir retenant le temps et l'âme du passé (Baltanás, 2008, p. 310).

7 M. Machado, 2000. Cité par Baltanás, 2008, p. 178.

8 Nous n'évoquerons pas ici « ce mythe moderne convoqué par Jacques Berque, symbole idéalisé d'un dialogue avéré, d'une estime mutuelle, d'un échange fructueux, bref, d'une "convivance" entre les trois communautés : islamique, judaïque, chrétienne – ces trois filles d'Abraham comme le répétait Massignon – qui vécurent là "relativement en paix pendant pas mal de siècles" » (Cornu, 2003, p. 126), mais qui nous semble l'expression d'un appel au dialogue, d'appel « à des Andalousies toujours recommencées, dont nous portons en nous à la fois les décombres amoncelés et l'inlassable espérance » (J. Berque, 1997, p. 236. Cité par Zabbal, 2003, p. 11).

AUTEUR

Mercedes Montoro Araque
Université de Grenade, Espagne

L'architecture andalouse dans l'imaginaire orientaliste

José Manuel Rodríguez Domingo

DOI : 10.35562/iris.1750

Droits d'auteur

All rights reserved

RÉSUMÉS

Français

L'examen minutieux auquel l'Espagne andalouse a été soumise par les voyageurs, artistes et historiens européens, a généré un débat intense sur l'originalité de son héritage monumental. Le sud de l'Espagne péninsulaire, représenté par la mosquée de Cordoue et l'Alhambra de Grenade, est devenu un dépôt de l'art islamique. La stratégie esthétique, selon laquelle le modèle nasride a atteint une telle suprématie, mettait en valeur l'altérité comme espace discursif approprié pour le processus de construction de l'identité nationale et de la domination coloniale.

English

The scrutiny to which Moslem Spain was subjected on the part of European travellers, artists and historians fueled an intense debate over the authenticity of its legacy of monuments. The characterization of the south of the peninsula in the wake of the mosque of Córdoba and the *Alhambra* of Granada, made these monuments the touchstones of Islamic art. The aesthetic strategy, by which the Nazarite model thus became supreme, took its exotic nature as a standard for evolving the discourse appropriate to the processes of national identity and colonial domination.

INDEX

Mots-clés

Andalousie, orientalisme architectural, néo-mauresque, alhambresque, Alhambra, Owen Jones

Keywords

Andalusia, Orientalist Architecture, Neo-Moslem, Alhambrism, Alhambra, Owen Jones