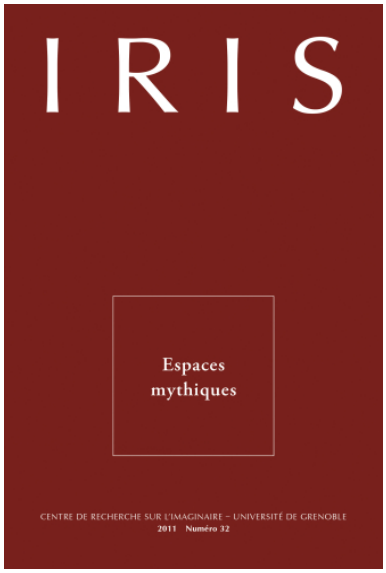



**IRIS**
ISSN : 2779-2005
Publisher : UGA Éditions

# 32 | 2011
# Espaces mythiques

**Edited by Véronique Adam and Philippe Walter**

https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=2009

**Electronic reference**
« Espaces mythiques », *IRIS* [Online], Online since 05 octobre 2021, connection on 11 mars 2024. URL : https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=2009

**Copyright**
CC BY-SA 4.0

206 pages — Format 16 x 24 cm

**ISBN :** 978-2-84310-202-8

**DOI :** 10.35562/iris.2009

Prairial
Pôle éditorial
Lyon Saint-Étienne

# ISSUE CONTENTS

Véronique Adam and Philippe Walter
Éditorial

## Mythodologies

Jean-Pierre Sironneau
Le symbole et le mythe en sociologie

Cristina Azuela
Quelques traces du *trickster* dans la littérature médiévale

Daiva Vaitkevičienė
Nine Venomous Thoughts or a Mythical Definition of the Mole Cricket in Lithuania

Christine Vial-Kayser
Figurer l'invisible : l'exemple d'Anish Kapoor

## Topiques

Yves Vadé
Éléments de géodésie gauloise

Silvia Cernuti
La naissance des constellations et leur utilisation auprès des peuples anciens et des Celtes

Philippe Jouët
De quelques nombres dans la tradition celtique

## Facettes

Monika Salmon-Siama
La couronne et la sépulture, ou la naissance du culte de saint Adalbert de Prague en Pologne médiévale

Noémie Auzas
L'imaginaire, un chant de bataille antillais

Émilie Troille
L'Analyse de scènes audio-visuelles : un paradigme venu de la *Gestalt*, en plein essor pour l'étude de la multimodalité du langage

## Comptes rendus

Philippe Walter
Ludwig Bechstein, *Le Livre des Contes*

Philippe Walter
Émilie Lasson, *Superstitions médiévales : une analyse d'après l'exégèse du premier commandement d'Ulrich de Pottenstein*

Philippe Walter
Guillaume Issartel, *La geste de l'ours. L'épopée romane dans son contexte mythologique (XII^e^-XIV^e^ siècle)*

# Éditorial

**Véronique Adam and Philippe Walter**

**Copyright**
All rights reserved

## TEXT

1 Ce numéro présente le regard croisé de plusieurs disciplines sur les espaces mythiques. Ces derniers posent d'abord la question de l'extension et de la délimitation du sens de la notion de mythe, des frontières conceptuelles ou culturelles que lui assignent des champs disciplinaires donnés. Ils s'interrogent également sur le rapport qu'entretient le mythe avec des lieux géographiques particuliers, qu'ils soient réels ou symboliques.

2 Ces espaces pluriels se révèlent hétérogènes, dans leurs distributions et leurs constructions : Mircea Éliade rappelait justement que « pour l'homme religieux, l'espace n'est pas homogène ; il présente des ruptures, des cassures : il y a des portions d'espace quantitativement différentes des autres » (*Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 21). L'édification imaginaire de ces espaces soudain chargés d'une portée sacrée, d'un rôle fondateur pour une cité vient singulariser une étendue, et par ricochet, sa désignation atteint le mythe lui-même. La signification comme les récits même qui tentent de saisir la teneur du mythe se démultiplient sur des supports variés : littérature, peinture, contes, réflexions scientifiques tentent de saisir son étrangeté, de l'approcher tout au moins. Ils sont autant de lieux du déploiement du récit mythologique et entrent en écho avec les zones elles-mêmes diversifiées témoins de la naissance du mythe.

3 De même que Claude Lévi-Strauss rappelait souvent que le mythe était constitué de la somme des histoires racontées au fil du temps, les espaces mythiques pourraient se définir au travers de ces stratifications multiples. Ce numéro en étagera quelques-unes dans les trois sections qui l'articulent.

4 La première section « Mythodologies », consacrée aux questions théoriques et méthodologiques relatives à l'imaginaire, présente

quatre articles. L'article de Jean-Pierre Sironneau propose de réévaluer l'approche sociologique des notions de mythe et de symbole, de montrer la nécessité de croiser imaginaire et sociologie : en tenant compte du poids du mythe dans la dynamique sociale, on constate que tout groupe social semble devoir se constituer un lieu fondateur par l'intermédiaire d'un mythe qui sert à la fois de socle originel de la société et de modèle idéologique de son fonctionnement. Dans cet espace social, l'article de Cristina Azuela convoque la figure du *trickster*, chargée d'ambiguïté. En transgressant règles et limites, en brouillant les frontières, en faisant se croiser littérature et conte populaire, le *trickster* élabore un espace mobile auquel il donne sa temporalité et son rythme : on le retrouve dans le mythe fondateur de plusieurs cultures, lié à un symbole de régénération et inscrit dans un cycle de mort et de renaissance. La même ambivalence se retrouve dans l'approche plus ethnologique de Daiva Vaitkevičienė du « grillon taupe » : marqué par la symbolique du nombre, qu'on retrouve souvent dans l'organisation de l'espace du mythe, ce grillon jumeau du scorpion, peut tuer par sa seule pensée, ou guérir un homme si on l'entraîne dans un lieu magique. Au-delà de l'espace mythique, la force imaginaire conférée à l'insecte le fait ainsi passer d'une figure maléfique à une force bienfaisante selon le regard qu'on porte sur lui. C'est précisément sur cette capacité de l'artiste à saisir cette dimension invisible que s'attarde Christine Vial-Kayser : la sculpture et les œuvres d'Anish Kapoor sont capables de saisir et de retranscrire l'invisible, de réévaluer le réel lui-même. Le musée où s'exposent ses créations, est le lieu d'une rencontre du spectateur avec une dimension cachée du réel, qui le déstabilise et l'oblige à voir tout à la fois l'illusion et la présence d'archétypes avec lesquels il rentre en résonance. Le musée et la sculpture matérialisent alors toutes les dimensions de l'espace mythique : confrontation de modes de créations multiples (sculpture, muséographie, imagination du visiteur), surgissement de structures, de symboles et d'archétypes relevant de l'univers du mythe, création et transformation d'un espace particulier, le musée, en lieu d'une expérience particulière et déstabilisante, marquée par une rupture avec le réel, au cœur de la cité.

5 La deuxième section « Topiques », réunit des contributions autour du thème suivant : « La conception du temps et de l'espace chez les Celtes ». Le 15 mai 2010, les Amis des Études celtiques dont le siège

est à l'École pratique des Hautes Études à Paris organisaient une journée d'étude sur ce thème. Trois communications présentées lors de cette journée font l'objet d'une publication dans le présent numéro. Chacune à sa manière pose le problème de la relation du mythe à l'espace. Yves Vadé s'interroge sur la subtilité et la complexité de la structuration de l'espace mythique des Celtes, à partir des repères ou observatoires naturels. Ceux-ci définissent une géodésie sacrée consacrée par des sites cultuels et matérialisée encore aujourd'hui par des rites ambulatoires (troménies) structurés par des mythes. Pour Silvia Cernuti, les fondements du calendrier agricole des Celtes sont astronomiques et l'espace stellaire définit l'ordre des activités terrestres. Ici, c'est l'espace stellaire des planètes et constellations qui dit le temps du mythe auquel cherchent à se conformer les actes humains. L'espace mythique livre des symboles qui, comme le fait remarquer Philippe Jouët, livrent du sens, des rythmes et des jalons qui mettent sur la trace de conceptions anciennes. Mais, selon la formule d'Alwyn et Brinley Rees, qu'il rappelle : « Les symboles, qu'il s'agisse de mythes, de cérémonies ou d'objets, ne révèlent leur pleine signification qu'à l'intérieur d'une tradition particulière. » L'espace mythique des Celtes n'est donc pas celui des Grecs ou des peuples d'Amazonie.

6 La troisième section « Facettes » réunit les travaux de jeunes chercheurs (doctorants ou docteurs travaillant dans les centres de recherches sur l'imaginaire français ou étrangers). La contribution de Monika Siama prolonge la réflexion du numéro en étudiant la naissance du culte de saint Adalbert en Pologne. Elle montre d'une manière passionnante, comment le tombeau du saint confère progressivement à Saint Adalbert une dimension sacrée et instaure dans sa sacralisation la relation fondamentale et symbolique entre le spirituel et le temporel au cœur même de la mémoire d'un lieu et d'une légende naissante. Noémie Auzas étudie la refonte de la notion d'imaginaire par les écrivains de la créolité, Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau. Ils imprègnent leur imaginaire réinventé par leur langue et leur culture, d'une idéologie qui nous rappelle les liens que nous avons déjà vus chez Jean-Pierre Sironneau plus haut, entre l'espace social et culturel, le déploiement du mythe et la mise en place d'une pensée propre. Enfin l'article d'Émilie Troille réexamine l'une des notions fondatrices du structuralisme, la *Gestalt* en

montrant qu'elle peut encore servir à rendre compte du phénomène de la cognition, des créations de formes et d'images dans la langue.

7 Le numéro se termine par des comptes rendus d'ouvrages envoyés à la rédaction.

## AUTHORS

**Véronique Adam**
Université Toulouse 2 – Le Mirail

**Philippe Walter**
Université de Grenoble

# Mythodologies

# Le symbole et le mythe en sociologie

*Symbol and Myth in Sociology*

**Jean-Pierre Sironneau**

**DOI :** 10.35562/iris.2508

**Copyright**
All rights reserved

## ABSTRACTS

**Français**
La sociologie, qui étudie l'action sociale, semblait naturellement encline à étudier symboles, images et valeurs de cette action. Or, ce qui constitue l'imaginaire n'a été que très tardivement pris en compte par la sociologie. Cet article analyse l'émergence de la sociologie de l'imaginaire d'Émile Durkheim à Gilbert Durand et Pierre Bourdieu, et montre la constitution des différents domaines qu'elle a investis : religion, croyances, idéologie, mythes ou expressions culturelles (littérature, art, media…). L'imaginaire social est devenu une notion fondamentale de la sociologie contemporaine.

**English**
Sociology was obviously created for studying images, symbols or values related to social action, which is its main purpose. However, the imaginary field was very lately called up in sociology studies. Across the emergence of a sociology of the imaginary from Émile Durkheim to Gilbert Durand and Pierre Bourdieu. Jean-Pierre Sironneau draws and distinguishes several fields of this sociology: religion, beliefs, tradition, mythology and cultural expressions (literature, art and media). Social imaginary has become a fundamental issue as far as contemporary sociology is concerned.

## INDEX

**Mots-clés**
sociologie de l'imaginaire, médias, mythe, symbole, idéologie, Émile Durkheim, Gilbert Durand, Pierre Bourdieu, imaginaire social, capital symbolique, action sociale

**Keywords**
sociology of imaginary, imaginary, media, myth, symbols, ideology, Émile Durkheim, Gilbert Durand, Pierre Bourdieu, social imaginary, symbolic capital, social action

## OUTLINE

Émergence d'une sociologie de l'imaginaire
La découverte du caractère symbolique de la vie sociale
Le rôle dynamique de l'idéologie et de l'utopie
Le mythe et la vie sociale
Les domaines de la sociologie de l'imaginaire
Conclusion : la place du symbolique chez les principaux sociologues contemporains

## EDITOR'S NOTES

L'auteur réactualise et met à jour une étude sur la sociologie de l'imaginaire parue dans « Quand la sociologie rencontre l'imaginaire », *Iris*, n° 2, 1986, p. 61-79.

## TEXT

1 Dès sa fondation, au XIXe siècle, la sociologie aurait dû avoir partie liée avec l'imaginaire d'une manière explicite et systématique. En effet, si l'on accepte la définition de Max Weber : « la sociologie est la science de l'action sociale », on est obligé de constater que l'action humaine étant orientée par des valeurs, la question du symbole, de l'image, de la croyance est au cœur de toute action sociale ; l'anthropologie contemporaine définit d'ailleurs toute culture humaine comme un ensemble de systèmes symboliques, dont le langage est évidemment le prototype. Dans ces systèmes symboliques fondés sur la dichotomie signifiant/signifié, la question du sens est primordiale ; donc la connaissance de l'action sociale — objectif de la sociologie — consistera en définitive, quelles que soient par ailleurs les traces objectives de cette action, à découvrir les significations que les acteurs sociaux ont voulu donner à leurs conduites.

2 Comment expliquer alors que la prise en compte de l'imaginaire, dans toute sa plénitude et dans toute son importance, ait été relativement tardive dans la sociologie européenne, particulièrement dans la sociologie française marquée par le positivisme et dont l'ambition était de calquer les méthodes de la sociologie sur celles de la nature ?

3 Trois facteurs, semble-t-il, expliquent cette découverte tardive de l'imaginaire par la sociologie :

- la recherche d'une causalité de type linéaire : fascinée par le modèle de la causalité mécanique, la sociologie, qui aurait voulu s'appeler, ne l'oublions pas, « physique sociale », fut, à partir d'Émile Durkheim en France, à la recherche d'une méthodologie inspirée de la physique classique et susceptible d'expliquer un phénomène social en découvrant sa cause objective, laquelle doit être cherchée parmi les faits sociaux antécédents et non à partir des états de la conscience individuelle ;
- la recherche d'un facteur prédominant « objectif » : une certaine interprétation du marxisme, dont Karl Marx et surtout Friedrich Engels sont en partie responsables, consiste à considérer qu'une catégorie privilégiée de faits, en l'occurrence les faits économiques, déterminent en toute hypothèse et en dernière instance l'ensemble des phénomènes sociaux, aussi bien les rapports sociaux noués dans le travail que les institutions politiques et juridiques, ou les représentations dites « idéologiques » (philosophie, littérature, art, religion) ;
- une conception « holiste » du social : dans son livre *La Tradition sociologique*, Robert Nisbet nous dit que la première sociologie se serait constituée en réaction contre l'individualisme des « Lumières » et aurait développé une conception holiste de la société, d'essence conservatrice : dans cette perspective, les individus apparaissent comme mus par des forces sociales qui les dépassent, des structures qui leur préexistent, et en conséquence leurs motivations — ce qui constitue l'intentionnalité propre des acteurs — tendent à disparaître de l'horizon explicatif de la sociologie au profit d'une explication objectiviste.

# Émergence d'une sociologie de l'imaginaire

4 Heureusement ces tendances lourdes ne purent étouffer une prise de conscience parallèle de l'importance du symbolisme et de l'imaginaire social, de la force des croyances et des motivations, pour qui veut comprendre les ressorts de l'action sociale. On peut discerner au moins trois étapes dans cette prise de conscience, étapes qui jalonnent l'émergence d'une sociologie de l'imaginaire.

## La découverte du caractère symbolique de la vie sociale

5 Il est significatif que Émile Durkheim lui-même, dans son dernier ouvrage, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, ait perçu l'importance du symbolisme social : un groupe social, nous dit-il, a besoin de se représenter son unité sous forme sensible, c'est-à-dire a besoin de se symboliser ; la formation de la conscience collective suppose la médiation de signes qui permettent la communion humaine : « C'est en poussant un même cri, en prononçant une même parole, en exécutant un même geste que les individus se mettent et se sentent d'accord [...] sans symboles les sentiments sociaux ne pourraient avoir qu'une existence précaire. » (Durkheim, 1968, p. 330) Ces symboles sociaux font partie intégrante de la représentation que le groupe se fait de lui-même : « La vie sociale, ajoute Durkheim, sous tous ses aspects et à tous les moments de son histoire, n'est possible que grâce à un vaste symbolisme » (Durkheim, 1968, p. 331), même si ce symbolisme n'est pas toujours conscient. Les croyances, les rites d'une société doivent être interprétés symboliquement : les objets vénérés (plantes, animaux) renvoient à quelque chose d'autre dont ils ne sont que la figure. Ce quelque chose d'autre est ce que É. Durkheim appelle le sacré, c'est-à-dire, selon lui, l'expression de la conscience collective, de sentiments moraux et sociaux. Il nous dit aussi que ce symbolisme est objectif en ce sens qu'il crée une véritable communauté entre les membres du groupe et qu'aucune société ne peut s'établir et subsister si elle ne se constitue pas comme communauté symbolique.

6 Cette analyse restera un acquis important pour toute l'école sociologique française, mais elle comporte au moins deux difficultés qui dérivent du caractère objectiviste que É. Durkheim a voulu imprimer à la sociologie ; la première vient du fait que É. Durkheim a tendance à considérer que la mise au jour de ses implications sociales épuise la signification du symbolisme ; aujourd'hui, à l'encontre d'un certain sociologisme, nous savons qu'il n'en est rien : le symbolisme n'est pas d'origine purement sociale ; la seconde difficulté vient du fait que É. Durkheim identifie l'objectivité du symbolisme social avec sa rationalité ; or, il s'agit de deux questions différentes.

7 Marcel Mauss approfondira les remarques durkheimiennes sur le symbolisme social, convaincu qu'il était que « l'un des caractères du fait social, c'est précisément son aspect symbolique » (Mauss, 1968, p. 291). Pour M. Mauss aussi, le cri, le chant, le rite, tous les gestes humains sont des signes et des symboles qui traduisent la présence du groupe ; plus que l'activité de l'esprit individuel, celle de l'esprit collectif est symbolique, ce qui lui permettra d'affirmer que la vie sociale est un « monde de rapports symboliques ». Cependant, des équivoques demeurent sur sa manière de concevoir les rapports entre symbolisme et société : comme son maître É. Durkheim, il ne voit dans le symbolisme qu'un pur produit social, un effet de la société, les symboles étant considérés comme nécessaires à la communication humaine.

8 Or, à ce point, un renversement de perspective s'imposait, car le symbolisme est moins un effet de la société que la société n'est un effet du symbolisme. C'est ce qu'affirmera avec perspicacité Claude Lévi-Strauss dans son « Introduction à l'œuvre de M. Mauss » (Mauss, 1968, p. IX à LII). Selon lui, il ne faut pas « élaborer une théorie sociologique du symbolisme », mais « chercher une origine symbolique de la société » ; ce renversement permettait de considérer la pensée symbolique et mythique comme véritablement fondatrice du lien social et de concevoir une culture « comme un ensemble de systèmes symboliques au premier rang desquels se placent le langage, les règles matrimoniales, les rapports économiques, l'art, la science, la religion. Tous ces systèmes visent à exprimer certains aspects de la réalité physique et de la réalité sociale et, plus encore, les relations que ces deux types de réalité entretiennent entre eux et que les systèmes symboliques eux-mêmes entretiennent les uns avec les autres » (Mauss, 1968, p. XIX). Le terrain était déblayé pour accorder au mythe et au symbole une place centrale dans la compréhension de la vie sociale. Cependant, C. Lévi-Strauss avait tendance à ne voir dans les mythes, les représentations collectives ou les croyances religieuses, que des « rationalisations de réalités cachées et plus essentielles » ; il se défiait des significations subjectives que les hommes attribuent à leurs conduites : ainsi, dans le même article, il critique la notion de *hau* dont avait parlé M. Mauss dans son *Essai sur le don* et par laquelle les indigènes Maori expliquent leur système d'échanges ; il estime que dans ce cas l'ethnologue se laisse mystifier par l'indigène

et qu'il vaut mieux chercher l'explication d'un phénomène dans les structures mentales inconscientes plutôt que dans les élaborations conscientes. Comme toute l'école sociologique française, C. Lévi-Strauss se méfiait des significations conscientes que les acteurs donnent de leur conduite.

9 Il revenait à la sociologie compréhensive allemande de réhabiliter les contenus de conscience (idées, images, croyances religieuses) et de souligner l'importance de ceux-ci pour une bonne compréhension des phénomènes sociaux. La sociologie allemande, en effet, était l'héritière, *via* Heinrich Rickert, de la théorie des sciences humaines élaborée par Wilhelm Dilthey, laquelle avait insisté sur la spécificité des « sciences de l'esprit » (ou des « sciences de la culture ») par rapport aux sciences de la nature, aussi bien d'ailleurs dans leur objet que dans leurs méthodes ; on sait que Dilthey opposait la compréhension, c'est-à-dire la recherche d'un sens interne, propre aux sciences humaines, à l'explication par la causalité externe, propre aux sciences de la nature. Il devenait indispensable, dans cette perspective, de prendre en compte le vécu des acteurs, leurs intentions, leurs valeurs, leurs raisons bien sûr, mais aussi leurs rêves et leur imagination. Le sociologue français Raymond Boudon a bien montré, à de nombreuses reprises, tout ce que l'individualisme méthodologique en sociologie doit aux travaux des premiers sociologues allemands, en particulier à ceux de Georg Simmel et de Max Weber ; on peut lire à cet égard la préface écrite par Raymond Boudon à la traduction des *Problèmes de la philosophie de l'histoire* de Georg Simmel (Simmel, 1984). Dans l'atmosphère objectiviste qui prédominait, au début du XX$^{e}$ siècle, en sociologie, Simmel a voulu réhabiliter le rôle de la subjectivité, de l'affectivité et des sentiments dans les relations sociales ; ainsi, dans l'un de ses ouvrages les plus célèbres, *La Philosophie de l'argent*, il montre que la valeur de l'argent n'est pas d'abord à chercher dans une propriété objective, inhérente aux objets, mais dans la représentation idéelle que l'homme s'en fait ; en ce sens, cette valeur est inséparable du désir et, par le fait même de la conscience imageante ; elle est aussi tributaire de la confiance qui existe entre les acteurs sociaux dans l'échange marchand. Bref, G. Simmel met en lumière l'importance, dans la vie sociale, des représentations collectives et de la dimension esthétique dans laquelle l'imaginaire joue un rôle central.

10 Quant à Max Weber, l'originalité de ses études sociologiques consiste, face aux conditions objectives (économiques, politiques et juridiques) à souligner la dynamique propre des idées, des croyances et des valeurs. Ainsi, dans *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, son œuvre la plus connue, il montre comment l'éthique protestante du travail (l'ascétisme séculier des puritains), elle-même dérivée des croyances religieuses calvinistes ayant trait à l'angoisse devant le salut, a pu influencer les comportements économiques à l'époque du capitalisme naissant. Loin d'être seulement le reflet d'un système économique objectif, l'imaginaire religieux peut exercer, dans certaines circonstances historiques favorables, une influence décisive. C'est le cas, autre exemple, de la domination charismatique, dans certains groupes effervescents à tonalité émotionnelle : la sociologie du charisme, élaborée par Max Weber, contribue encore aujourd'hui à nous faire mieux comprendre, aussi bien la force des passions politiques dans les mouvements totalitaires que la fascination exercée chez nos contemporains par les nouveaux mouvements religieux.

11 Aujourd'hui, aucun sociologue, quelle que soit sa préférence épistémologique, ne mettrait en doute le caractère symbolique de l'action sociale, c'est-à-dire le fait qu'elle soit orientée par des intentions qui, elles-mêmes, renvoient à l'ensemble des règles, normes, valeurs qui constituent une culture. Il faudrait d'ailleurs distinguer, dans l'action sociale, comme le fait Paul Ricœur, un double symbolisme : un symbolisme constituant et un symbolisme représentatif (Ricœur, 1978). Un symbolisme *constituant* tout d'abord, ce qui veut dire que toute action sociale, structurée par les règles de l'échange réciproque, est forcément signifiante et symbolique : ce que les hommes échangent, outre des biens et des femmes, ce sont essentiellement des signes ; ce symbolisme est immanent à l'action ; je ne peux comprendre une action, comme acteur ou spectateur, qu'autant que je peux la replacer dans l'ensemble des règles, conventions, croyances qui forment une culture : seule la possession de ce code culturel me permet de saisir le sens de telle ou telle action ; par exemple, je ne peux interpréter le geste de lever les bras comme geste de salutation qu'en fonction d'une règle symbolique, elle-même partie prenante d'un ensemble codé ; dans ces conditions, le symbole est bien, comme le dit P. Ricœur, « l'interprétant d'une conduite » ; il permet la lisibilité de l'action.

12 Mais il y a également un autre symbolisme, dit représentatif, constitué par l'ensemble des représentations qui naissent de l'action humaine : l'action se représente « dans la mesure où elle se dit » et « dans la mesure où elle peut s'écrire » ; elle devient alors texte et le texte se détache de l'action ; il demande à son tour à être interprété, déchiffré selon une méthode d'interprétation propre à telle ou telle discipline ; ainsi le geste rituel conduit à la parole mythique qui, à son tour, est passible d'interprétation.

13 Cependant, tous les symboles représentatifs n'appartiennent pas à une catégorie unique et ne sont pas à traiter de la même façon ; certes, ils peuvent avoir en commun d'être produits par une société et une culture particulière et, à ce titre, comporter tous une part de contingence et d'arbitraire, ce qui explique que leur signification est toujours le résultat d'un consensus historiquement et sociologiquement limité ; mais la part d'arbitraire peut être plus ou moins importante ; nous croyons utile de distinguer, avec Gilbert Durand, les signes choisis arbitrairement (signes du langage, par exemple, ou de la circulation) qui sont purement indicatifs, les signes non choisis arbitrairement mais qui restent de l'ordre de la convention (les allégories, dont la balance pour signifier la justice est un exemple) et enfin les symboles proprement dits qui ne sont ni arbitraires ni conventionnels, parce que le lien entre signifiant et signifié est un lien de nécessité ; dans le cas du symbole, le signifié n'est plus du tout présentable ; il est inaccessible ; il ne peut que se manifester dans un signifiant sensible qui en constitue l'épiphanie et en dévoile partiellement le sens. Beaucoup de sociologues acceptent difficilement ces distinctions, car ils ne veulent voir dans le symbolisme social qu'un simple code, une pure convention ou le résultat d'un consensus. Ainsi, dans une conférence sur le symbolisme social, François-André Isambert écrit : « Ici le noir qui semble exprimer naturellement la tristesse symbolise le deuil et là ce sera le blanc [...]. Dans les contes africains, c'est le lièvre qui symbolise la ruse tenant le rôle du renard chez nous. » Le symbole, pur produit social, est arbitraire, simple choix fait par une culture dans l'arsenal symbolique disponible ;

> on en arrive alors à considérer comme premier ce qui pouvait d'abord paraître second, à savoir le consensus sur le sens du symbole. Loin d'être une reconnaissance en commun d'un lien symbolique naturel, le consensus doit être tenu pour constituant de

> ce lien symbolique lui-même. La sélection parmi tous les rapports symboliques, le choix du mode de représentation de l'objet-symbole sont autant du ressort de l'arbitraire culturel que le caractère contingent du son et des mots. (Isambert, 1978, p. 15)

Le symbole dans cette perspective n'est qu'un pacte social et ne peut donc renvoyer à aucun archétype.

14 Sans doute le sociologue comme tel n'a pas à prendre parti sur l'existence et la nature des archétypes, question qui concerne d'abord la psychologue, l'anthropologue ou le philosophe, mais il doit laisser la question ouverte : pourquoi refuser *a priori* l'existence de constantes dans les productions de l'imaginaire ? Pourquoi surtout refuser *a priori* que, par-delà la pure convention sociale ou la relativité culturelle, il ne puisse y avoir universalité des symboles et des structures mythiques ? Les auteurs du *Dictionnaire critique de sociologie*, dans leur article sur le « symbolisme social », se gardent de ces refus dogmatiques, se contentant de faire la synthèse de toutes les recherches sociologiques en ce domaine.

## Le rôle dynamique de l'idéologie et de l'utopie

15 Pour appréhender l'émergence d'une sociologie de l'imaginaire, suivons une autre piste, celle ouverte par Marx à propos de l'idéologie et poursuivie par la sociologie de la connaissance. Pour simplifier, partons de la définition la plus courante de l'idéologie, celle qui considère l'idéologie comme une représentation plus ou moins déformée de la réalité sociale, en rapport avec la position et les dispositions des acteurs sociaux. Selon K. Marx, il y a des degrés dans cette distorsion ; si toutes les productions de la conscience sont peu ou prou saturées d'idéologie, que ce soit la philosophie, la littérature, l'art et même la science, seule la religion est de part en part idéologique, car elle n'est qu'un reflet fantastique de la réalité. Toutefois, en insistant sur la dépendance de l'idéologie par rapport à l'infrastructure économico-sociale, la tradition marxiste avait du mal à apprécier correctement le poids propre des idées, des croyances ou des mythes dans la dynamique sociale. Seuls des marxistes plus indépendants, comme Antonio Gramsci et Ernst Bloch, prendront conscience de

cette difficulté et s'efforceront de reconsidérer le rôle social et historique des facteurs culturels, tout particulièrement des croyances religieuses. Citons seulement ce texte de Bloch, tiré de son *Thomas Münzer* :

> Si l'on veut saisir réellement les conjonctures et les virtualités de l'époque, il faut nécessairement tenir compte, à côté des facteurs économiques, d'un autre besoin et d'un autre appel. Car si les appétits économiques sont bien les plus substantiels et les plus courants, ils ne sont pas les seuls ni, à la longue, les plus puissants ; ils ne constitueront pas non plus les motivations les plus spécifiques de l'âme humaine, surtout dans les périodes où domine l'émotion religieuse [...]. On voit toujours agir, non seulement de libres décisions volontaires, mais aussi des structures spirituelles d'une importance absolument universelle et auxquelles on ne peut dénier une réalité au moins sociologique. Quel qu'il soit, l'état du mode de production dépend par lui-même de complexes psychologiques et moraux plus vastes qui exercent en même temps leur action déterminante et, principalement, comme l'a montré Max Weber, de complexes d'ordre religieux. (Bloch, 1975, p. 79-80)

16 Là encore, un renversement s'est opéré : face à une conception de la causalité, qui voulait à tout prix poser une infrastructure ou un facteur prédominant, s'est affirmée la pluri-dimensionnalité de la réalité sociale : tout changement social est considéré aujourd'hui comme le résultat d'une multitude de facteurs, structurels et culturels, qui agissent et rétro-agissent les uns sur les autres : les travaux de Georges Gurvitch, Georges Balandier ou Edgar Morin en sont en France la plus patente illustration, mais Karl Mannheim, en Allemagne, fut sans doute dans la postérité marxiste le précurseur de ce renversement ; en publiant en 1929 son ouvrage *Idéologie et utopie*, il mettait en lumière le caractère constituant de l'imaginaire social ; dans ce livre, il affirmait qu'on ne pouvait rendre compte du rôle de l'idéologie dans la vie sociale en insistant seulement, comme K. Marx l'avait fait, sur la fonction de renversement (l'idéologie comme reflet fantastique et inversé de la réalité sociale) ou sur la fonction de légitimation (l'idéologie justifiant la domination d'une classe sociale) ; mais qu'il fallait faire apparaître une fonction plus fondamentale de l'idéologie, celle d'intégrer les individus les uns aux autres dans un groupe. L'idéologie est à comprendre, comme nous l'avons souligné plus haut,

à partir du caractère symbolique de la vie sociale : un groupe ne peut se constituer sans produire une image de lui-même, sans se représenter, sans se mettre en scène ; dans cette image prédominent les commencements, la période créatrice et fondatrice ; la mémoire ne fait que perpétuer, par-delà l'effervescence des débuts, l'énergie initiale ; aucun groupe ne peut donc se constituer sans se représenter son rapport à l'origine, sans élaborer un mythe fondateur, gage de la durée dans le temps du consensus social. C'est ce que K. Mannheim veut signifier en parlant de la fonction conservatrice de l'idéologie ; mais cette fonction conservatrice n'est pas la seule : comme le mythe qui n'est pas seulement récit des origines mais également modèle exemplaire pour l'action à venir, l'idéologie est en même temps justification de l'existence du groupe et projet mobilisateur, dynamisme orienté vers le futur. À cet effet elle a besoin de se schématiser en croyances plus ou moins stéréotypées, de façon à être plus efficace. Cependant, ce caractère schématique de l'idéologie, lorsque le slogan remplace l'idée, peut conduire à sa rigidité, à sa sclérose, voire à sa dégénérescence, lorsqu'elle n'est plus capable de s'adapter aux situations nouvelles ; elle peut même, à un certain stade de son évolution, n'être qu'un pur prétexte, seul moyen pour un groupe dominant de perpétuer sa domination.

17 C'est pourquoi, face à l'idéologie, K. Mannheim croit nécessaire de poser un autre pôle de l'imaginaire social qu'il appelle utopie, entendue au sens de projet imaginaire d'une société autre, quels que soient par ailleurs les éléments sur lesquels insiste le projet utopique (sexualité libertaire ou ascétique, propriété collective des biens réalisée dans de petites communautés autogestionnaires ou par soumission à une bureaucratie d'État, réforme religieuse pouvant mener à une communion religieuse nouvelle ou à un athéisme radical).

18 K. Mannheim insiste sur la fonction subversive de l'utopie qu'il oppose à la fonction conservatrice de l'idéologie : l'utopie conteste ce qui existe au nom d'une réalisation à venir. On sait les prolongements auxquels, dans la sociologie contemporaine, a donné lieu l'étude de l'utopie au sens large, non seulement l'étude des utopies classiques inspirées de Thomas More, Campanella, etc., mais aussi l'étude des microsociétés construites sur le modèle des utopies socialistes de Fourrier, Cabet, Owen, etc., et même l'étude des millénarismes. Dans

un livre intitulé *Sociologie de l'espérance*, Henri Desroche a tenté une synthèse de toutes ces études et a consacré un dernier chapitre théorique aux différents constituants de l'imagination collective.

19 On peut bien sûr s'interroger sur le caractère un peu trop statique et trop rigide de l'opposition idéologie/utopie ; les formes de l'imagination collective ne sont pas toutes réductibles à ces deux pôles qui ne sont, en définitive, que des types idéaux : il y a plusieurs types d'utopies, comme il y a plusieurs types de millénarismes. Par ailleurs, s'il s'agit bien là de deux directions fondamentales de l'imaginaire social, il faut préciser qu'elles s'impliquent dialectiquement et qu'elles ne sont pas totalement étrangères l'une à l'autre ; il est parfois difficile de dire si tel mode de pensée est idéologique ou utopique, l'idéologie la plus répétitive ou la plus conservatrice pouvant comporter une faille qui l'ouvre sur un avenir nouveau ; K. Mannheim lui-même va jusqu'à parler d'utopie conservatrice.

## Le mythe et la vie sociale

20 Parallèlement à une réorientation du concept d'idéologie vers une sociologie de l'imagination collective, devait se produire une réflexion de plus en plus approfondie et des recherches nombreuses sur les rapports du mythe et de la société. L'affirmation de C. Lévi-Strauss : « les mythes nous apprennent beaucoup sur les sociétés dont ils proviennent » pourrait être le leitmotiv de tous ces travaux et il faut reconnaître que les ethnologues ont été les premiers à attirer notre attention sur la dynamique propre de la pensée mythique dans la vie sociale, non seulement C. Lévi-Strauss mais aussi Maurice Leenhardt pour la Nouvelle-Calédonie, Marcel Griaule pour les Dogons, Luc de Heusch pour l'Afrique noire. Au confluent de la sociologie et de l'éthnologie, Roger Bastide, dans son étude sur *Les Religions africaines du Brésil*, avait perçu l'importance sociale des mythes : « Une civilisation, écrivait-il, ne prend son sens véritable que si on la saisit à travers sa vision mythique du monde qui en est plus que l'expression ou la signification, qui en constitue véritablement le support » et il ajoutait : « Nous pensons qu'il faut réserver une place privilégiée au symbolisme dans toute interprétation vraiment sociologique des interpénétrations de civilisations. » (Bastide, 1960, p. 12) De la même façon, dans ce qui fut l'émergence d'une sociologie du sacré, du

mythe et de l'imaginaire, il faut faire mention des travaux à la fois novateurs et suggestifs de Roger Caillois qui, dans *Le Mythe et l'homme* (1938), *L'Homme et le sacré* (1939), *Instincts et Sociétés* (1964), s'est efforcé de dégager la rationalité du mythe et la logique propre à l'imaginaire.

21 Le premier sociologue à avoir essayé de penser de manière explicite l'efficace du mythe dans la vie sociale est sans conteste Wilfredo Pareto qui, dans *Mythes et Idéologies* et *Le Mythe vertuiste et la littérature immorale*, défend la thèse aujourd'hui banale, mais à l'époque originale, que « les sociétés sont transformées par les mythes » et qu'à cet effet il est recommandé d'étudier les légendes, les rituels, la littérature populaire, pour découvrir les ressorts de la vie sociale. Son disciple Georges Sorel sera un des premiers à utiliser le terme de « mythe politique » pour l'appliquer aux sociétés contemporaines. Dès 1921, Sorel écrivait : « Les hommes qui participent aux grands mouvements sociaux se représentent leur action prochaine sous forme d'images de batailles assurant le triomphe de leur cause. Je proposais de nommer *mythes* ces constructions. » (Sorel, 1921, p. 32)

22 Pour G. Sorel, les mythes sont révolutionnaires dans la mesure où orientant les passions des masses, ils visent à détruire l'ordre ancien ; G. Sorel croit par ailleurs réhabiliter le mythe en le considérant comme une force purement irrationnelle. Victime de son bergsonisme opposant trop facilement rationalité et irrationalité, il n'a pas perçu la logique particulière et la rationalité de la pensée mythique. Cependant, il a attiré l'attention sur l'importance des mythes politiques dans nos sociétés. Dans une autre perspective, Mircea Éliade, par-delà ses investigations sur les mythes des sociétés traditionnelles, nous faisait prendre conscience de la survivance de ces anciens mythes dans nombre de productions de notre imaginaire contemporain, non seulement dans l'art, la littérature ou les mass médias, mais aussi dans les idéologies politiques. Pour notre part, nous avons essayé de montrer les rapports qu'il pouvait y avoir entre des thèmes mythiques très anciens et les mythologies politiques contemporaines comme le national-socialisme ou le communisme. Cette étude des mythes était déjà bien ancrée dans la sociologie française puisque les *Cahiers internationaux de sociologie* publiaient en 1962 les travaux d'un colloque sur ce sujet. Cependant, l'unanimité était loin d'exister alors chez les sociologues, soit sur la

définition de l'idéologie politique, soit sur le rapport entre mythe et idéologie. Si tous étaient disposés à reconnaître dans l'idéologie politique une dimension sotériologique (promesse de salut pour l'avenir et annonce d'une société pacifiée et harmonieuse), tous n'étaient pas prêts à découvrir une parenté de structure entre l'idéologie politique et la pensée mythique. Ainsi, pour Jean Baechler, et aussi pour Alain Besançon, il ne peut y avoir de mythe dans l'idéologie : une idéologie politique ne peut se constituer qu'en éliminant les éléments mythiques qui pourraient s'y introduire ; l'idéologie, étant d'essence politique et polémique, est un projet rationnel, tourné vers l'avenir, alors que le mythe, « c'est l'ensemble des histoires qui racontent les origines d'un groupe humain et fondent ses institutions » (Baechler, 1972, p. 643).

23 À l'encontre de cette analyse, nombre de sociologues ou d'anthropologues estiment que l'on peut trouver dans les idéologies politiques des traces mythiques très prégnantes, soit des figures mythiques bien connues (Faust, Prométhée, etc.), soit des thèmes et des structures à résonance salvifique, comme le sont les scénarios messianiques ou millénaristes. Par là, elles se rattachent à des mythes eschatologiques très anciens et il n'y a aucune raison de réserver le qualificatif de mythique aux mythes d'origine ou aux mythes de fondation. L'étude du rapport entre la pensée mythique et les idéologies politiques contemporaines est devenue un champ très riche d'investigations de toutes sortes, aujourd'hui largement balisé par sociologues ou mythologues (Éliade, 1957, p. 13 ; Cohn, 1962, p. 114-119 ; Desroche, 1973, p. 153-192 ; Sironneau, 1962, p. 242-467). Claude Lévi-Strauss l'avait remarqué, au détour d'une phrase, il y a plus de quarante ans : « Rien ne ressemble plus à la pensée mythique que l'idéologie politique. Dans nos sociétés contemporaines, peut-être celle-ci a-t-elle remplacé celle-là. » (Lévi-Strauss, 1958, p. 231) Il semble bien que l'efficacité et le dynamisme de l'idéologie politique lui viennent moins de son apparence de démonstration rationnelle que d'une énergie sous-jacente propre à la pensée mythique, car le mythe est toujours « modèle exemplaire », guide pour l'action, image mobilisatrice, en même temps que récit de ce qui s'est passé à l'origine.

24 Mais ce n'est pas seulement une réflexion sur l'idéologie politique qui a permis à la sociologie contemporaine de rencontrer la pensée mythique, c'est une réflexion plus large sur la constitution du lien

social qui a mis au premier plan le rôle instituant de l'imaginaire et le rôle fondateur du mythe. Les travaux de Georges Dumézil avaient préparé le terrain en ce sens, puisque G. Dumézil fait du mythe religieux, dans le contexte des sociétés indo-européennes qu'il étudie, l'infrastructure fonctionnelle de ces sociétés. Il remarque que le récit mythique, plus que le récit historique, constitue le socle fondamental de la réalité sociale ; partant du pluralisme constitutif de toute société, il constate que celle-ci s'organise autour de trois grandes fonctions : le travail, la guerre, le sacré ; mais plus que l'étude empirique de la réalité sociale de ces fonctions, lui semble révélatrice l'idéologie ; car si ces trois fonctions existent plus ou moins chez tous les peuples, seuls un certain nombre d'entre eux, les Indo-Européens, en ont tiré une *idéologie* qu'il appelle trifonctionnelle et qui fait des trois fonctions « une représentation du monde, une organisation de valeurs » ; en ce sens, on peut dire que l'organisation mythique est plus importante que l'organisation sociale réelle. D'ailleurs, selon G. Dumézil, il n'y a pas toujours corrélation entre l'organisation sociale réelle et l'organisation mythique ; il peut y avoir, dans une société où l'idéologie trifonctionnelle est affirmée, un effacement momentané de telle ou telle fonction. Eh bien ! même dans ce cas, toujours selon G. Dumézil, la connaissance de l'idéologie trifonctionnelle permet d'éclairer nombre de pratiques, de règles juridiques, d'institutions de ce peuple, car l'imaginaire est toujours véritablement principe de compréhension, sinon principe fondateur ; grâce à cette archéologie de l'imaginaire que met en œuvre la méthode comparative de Dumézil, langue, littérature, mythologie, institutions s'éclairent mutuellement. Selon Gilbert Durand, trois postulats traversent l'œuvre de G. Dumézil : « Toute intention historique d'une société donnée se résout en mythe ; toute société repose sur un socle mythique diversifié ; tout mythe est lui-même un récital de mythèmes dilemmatiques. » (Durand, 1996, p. 115)

25 Prolongeant l'intuition de G. Dumézil, le même G. Durand, dans un article intitulé « Le social et le mythique », a essayé de faire prendre conscience aux sociologues de l'étroite interdépendance qui existe entre mythe et société. Dans cet article, il s'interroge sur la nécessité d'une topique sociologique analogue à la topique élaborée par la psychanalyse qui, chez Freud, par exemple, essaie de dégager les instances fondamentales de l'appareil psychique : le ça, le moi, le

surmoi. Or, de la même façon, le socle mythique ne pourrait-il pas constituer, pour un groupe social donné, le référent invariant analogue en cela au « ça » du psychanalyste ? Aucune société ne peut se passer en effet de mythes régulateurs qui émergent périodiquement pour commémorer et restituer la société en cause (Durand, 1996, p. 124).

> Par exemple, nous dit G. Durand, il est frappant de repérer, dans les leçons légendaires de l'histoire de France, le mythe du juste héros injustement vaincu par le sort. Vercingétorix en est le prototype. De siècle en siècle, le modèle se répète, et qu'importe qu'il soit emprunté à d'autres aires culturelles comme le Tristan prétendument attribué à Chrétien de Troyes [1] ou l'Hercule gaulois cher au XVI^e^ siècle. L'essentiel tient dans la coriacité de la redondance : Roland à Roncevaux, les Cathares à Montségur, Jacques de Molay en place de Grève, Jeanne d'Arc à Rouen, Henri IV et le poignard de Ravaillac, Louis XVI au Temple, Napoléon à Sainte-Hélène, Hugo à Guernesey, Pétain à l'île d'Yeu, De Gaulle à Colombey. (Durand, 1996, p. 124)

26 À partir de ce socle mythique, instance fondamentale de toute topique sociologique, pourraient mieux se comprendre toutes les dérivations et rationalisations qui modulent l'action des différents groupes sociaux ou des sociétés globales selon les époques ; cette topique sociologique tiendrait compte aussi des irruptions brutales et des relatifs effacements des séquences mythiques, de l'opposition entre mythes latents et mythes manifestés, comme des contradictions qui apparaissent dans le champ mythique d'une même société ou d'une même époque, mythe et contre-mythe se bousculant dans la psyché collective, Dionysos rusant avec Prométhée ou Tristan avec Don Juan. Cette topique sociologique suppose, bien sûr, pour être opératoire une mythanalyse ; si la mythocritique se cantonne à l'étude du texte, la mythanalyse prend en compte tout le contexte, ce qui ne va pas sans difficultés, car si le mythologue ou le critique littéraire peuvent aisément définir un corpus de textes, le sociologue a du mal, étant donné la diversité des formes d'expression de la vie sociale, à circonscrire un corpus et un ensemble de données qui lui permettront de dégager les dominantes mythiques à l'œuvre dans une société, une culture, une époque (Durand, 1996, n^o^ 2, p. 137-180 et 205-222).

27 Dans un autre article, G. Durand (1977) croit pouvoir aller plus loin dans la mise en œuvre de cette topique et s'efforcer d'élaborer une sociologie en profondeur qui dégagerait les archétypes de la cité harmonieuse et de l'équilibre social, un peu à la manière de G. Dumézil, en partant des fonctions fondamentales assurées par toute collectivité humaine. Cette tentative tranche avec l'empirisme dominant de la sociologie contemporaine. Partant du postulat que la vie sociale est plurielle et que l'harmonie ne peut résulter que de l'équilibre entre des fonctions et des mythologèmes multiples, G. Durand va mettre en correspondance cinq structures fonctionnelles qui définissent abstraitement tout groupe social avec les cinq ordres fondamentaux qui assurent le remplissement de ces cinq structures fonctionnelles et qui peuvent être considérés comme cinq ordres archétypiques de toute cité humaine : l'ordre martial, l'ordre patrimonial, l'ordre mercantile (ou mercurial), l'ordre sacerdotal (ou pontifical) et enfin l'ordre impérial qui « assure la cohérence en une cité des quatre autres », car il « connaît une tension interne entre les tentations de la force dominatrice et la fonction régalienne par excellence qui est l'autorité instauratrice de justice ». L'ordre impérial a un rôle synarchique et de ce fait acquiert une valence politico-religieuse propre et n'a donc pas à recevoir d'ailleurs sa légitimité ; dans la cité romaine, il n'y a pas place pour un conflit entre le sacerdoce et l'empire.

28 Cette sociologie « archétypique » place l'imaginaire et le mythe au cœur de la constitution de l'ordre social et conduit l'historien ou le sociologue à ne pas se contenter d'un empirisme trop superficiel dans l'observation des sociétés, mais plutôt à mettre en correspondance les institutions avec le socle mythique qui préside à leur élaboration et à leur maintien.

## Les domaines de la sociologie de l'imaginaire

29 Outre la sociologie politique à laquelle nous avons fait allusion, il nous faut constater que la sociologie de l'imaginaire a investi quantité de domaines dont nous ne pouvons ici que donner une idée approximative (Renard et Tacussel, 1994).

-

La *sociologie des religions* a accordé une place toute spéciale, à côté de celle attribuée au charisme, à l'étude de la dimension prophétique et utopique du discours théologique dont nous trouvons la trace dans les divers mouvements messianiques et millénaristes et qui ont eu une influence décisive sur les deux idées maîtresses de la modernité prométhéenne, l'idée de progrès et l'idée de révolution (Desroche, 1973 ; Baechler, 1970 ; Sironneau, 2000, p. 105-125).

- La *sociologie des utopies* a pris une place considérable depuis K. Mannheim dans l'étude de l'imaginaire social. Beaucoup de noms seraient à citer ici, ceux de Paul Ricœur, Julien Freund, Gilles Lapouge, Pierre Ansart, Henri Desroche, Jean Servier, Jean Mucchielli, Patrick Tacussel, etc.
- La *sociologie des mythes fondateurs* des cités, des nations et des empires s'est également développée dans la même perspective d'une sociologie de l'imaginaire, ethnique ou national. Ce domaine est immense, nous n'évoquerons que les travaux d'Élise Marienstras sur les mythes fondateurs de la nation américaine, ceux de Colette Beaune sur les mythes fondateurs de la nation française ou ceux de Frédéric Monneyron sur le rapport mythe et nation en Europe.
- La *sociologie de la littérature* s'est particulièrement intéressée à la présence du mythe dans les œuvres littéraires ; une discipline particulière, la mythocritique, s'est constituée à cet effet et a donné lieu à des travaux innombrables ; il suffit de citer ici les noms de Pierre Albouy, Pierre Brunel, Gilbert Durand, Simone Vierne, Claude-Gilbert Dubois, Philippe Walter, etc. Ces travaux n'intéressent qu'indirectement le sociologue, mais nous savons que l'imaginaire littéraire peut jouer un rôle décisif à certaines époques dans la construction de la réalité sociale. Pensons à l'influence, au XIX^e^ siècle en France, de Victor Hugo ou de Jules Michelet dans la constitution de l'idéologie républicaine.
- La *sociologie du théâtre et de l'art* (peinture, musique). L'anthropologue François Laplantine fait de la possession et du théâtre, à côté du millénarisme et de l'utopie, l'une des trois voix de l'imaginaire (Laplantine, 1974). S'il y a une affinité entre théâtre et politique dont témoigne le livre de Georges Balandier (*Le Pouvoir sur scène*), il y a une affinité encore plus grande entre théâtre et vie sociale, à tel point qu'une certaine sociologie (Erving Goffman en particulier) tend à considérer la vie sociale comme une vaste scène de théâtre, où chacun cherche à jouer un rôle, et la vie quotidienne comme une mise en scène permanente.
-

La *sociologie des médias* (photographie, bandes dessinées, cinéma, télévision) a également donné lieu à de nombreux travaux où la prise en compte de l'image et du mythe constitue le noyau central. Citons ici les travaux d'Edgar Morin, Jean Cazeneuve, Jean-Jacques Wunenburger.

- La *sociologie de la vie quotidienne* constitue un domaine où l'étude de l'imaginaire est particulièrement développée. Initiée par Henri Lefèvre (*Critique de la vie quotidienne*) et Erving Goffman (*La Mise en scène de la vie quotidienne*, *Les Rites d'interaction*), la sociologie de la vie quotidienne s'efforce de montrer comment les hommes mettent en scène leurs rêves collectifs, leurs peurs, leurs espoirs dans la recherche d'un être ensemble de tous les jours ; les travaux de Michel Maffesoli sont significatifs à cet égard : qu'il s'efforce de repérer les résurgences de comportements dionysiaques dans la société contemporaine (*À l'ombre de Dionysos*) ou qu'il étudie la reconstitution de « tribus » dans le tissu social urbain (*Le Temps des tribus*), Michel Maffesoli fait ressortir la part du sentiment, du jeu, du mythe, de l'esthétique dans la vie quotidienne, sans en exclure l'excès et la violence. Dans une perspective différente, Pierre Sansot nous montre comment l'imaginaire investit les objets les plus familiers de notre environnement (paysages urbains, gares, jardins publics, etc.), nos rencontres les plus fortuites, les distractions les plus populaires. Selon Pierre Sansot, c'est positivement, et non par suite d'un manque, que l'imaginaire intervient dans la vie quotidienne et y exerce un rôle constituant car, si l'imaginaire c'est bien sûr le monde des images en ce qu'il s'oppose à l'univers du savoir et du concept, c'est d'abord le monde des choses et des objets en tant qu'ils sont des « formes sensibles » de sons, de couleurs que nous transfigurons par une sorte de sublimation esthétique : c'est surtout un certain rapport avec l'être qui se manifeste par un va-et-vient entre le présent et l'absent, par une capacité à outrepasser ce qui nous est présenté par le sensible. P. Sansot insiste constamment sur la positivité de l'imaginaire, fruit de la rencontre des choses et d'un sujet, qui n'est pas seulement la projection sur les choses de nos manques et de nos désirs, mais qui gît en quelque sorte dans les choses et s'offre quotidiennement à nous. L'imaginaire, c'est l'épaisseur du visible, ce qui en dit le sens et, bien que ce soit le sujet qui en dise le sens, il s'agit d'un sens qui, en quelque sorte, s'impose à nous, puisque les choses nous résistent et nous dérangent. Il s'agit là d'une description poético-sociologique ; plus que d'une sociologie théorétique et conceptuelle, Pierre Sansot se réclame d'une « sociologie figurative ».

30 La sociologie de l'imaginaire apparaît donc aujourd'hui, à l'intérieur de la sociologie traditionnelle, comme un courant pluriel et foisonnant, au carrefour de la plupart des sciences humaines. Sa vocation est, comme l'a toujours suggéré Gilbert Durand, pluridisciplinaire, aussi bien dans ses objets que dans ses méthodes.

# Conclusion : la place du symbolique chez les principaux sociologues contemporains

31 Parallèlement à l'extension des différents domaines de la sociologie de l'imaginaire, se manifeste chez beaucoup de sociologues contemporains la volonté d'accorder une place plus importante au symbolique, de « repenser le symbolique », comme le dit Pierre Ansart (1990).

32 Même dans une sociologie aussi apparemment déterministe et objectiviste que celle de Pierre Bourdieu, une place centrale est réservée à la notion de « capital symbolique » : Pierre Bourdieu montre, par exemple que, dans la société kabyle, les règles de l'honneur et l'accumulation du prestige sont partie constituante des rapports économiques et constituent un « crédit symbolique » dont l'individu pourra faire usage dans les relations sociales ; le bien symbolique (une peinture, un roman, une pièce de théâtre), s'il est un bien économique, est une « réalité à double face », à la fois marchandise et signification, dont la valeur marchande et la valeur symbolique sont relativement indépendantes (Ansart, 1990, p. 171). D'où le rôle très important de l'idéologie dans la dynamique sociale : l'idéologie légitime les pratiques sociales d'une classe ou d'un groupe face aux autres classes ; l'idéologie participe de la lutte symbolique qui caractérise toute société.

33 L'imaginaire est un concept encore plus central dans la sociologie dynamique et l'anthropologie de Georges Balandier, lequel « s'attachera à souligner en quoi les configurations symboliques répondent à une situation concrète, l'expriment en lui donnant sens » (Ansart, 1990, p. 182). Ces configurations symboliques s'expriment concrètement dans les mythes et toutes les représentations collectives d'un

groupe. Mais il y a plus : Georges Balandier montre que lorsque les sociétés ne peuvent trouver de solution à leurs contradictions dans la vie réelle, elles « construisent d'abord dans l'ordre du mythe et de l'imaginaire les sociétés qu'elles ne peuvent pas être » et « rêvent leur projet dans l'attente de leur accomplissement ; elles le situent ainsi dans le domaine du religieux, vécu comme revendication et espérance » (Ansart, 1990, p. 189). Ce transfert sur le symbolique remplit des fonctions essentielles pour l'équilibre dynamique du groupe.

34 Cette même prise en compte du symbolique se retrouve dans le courant dit de « l'individualisme méthodologique », représenté essentiellement par les travaux de Raymond Boudon. Si ce qui est déterminant pour expliquer la conduite des acteurs, ce sont les raisons qu'ils donnent de leur choix, alors il faut convenir que les représentations et les croyances de ces acteurs peuvent avoir des effets très importants sur les résultats de l'action (institutions, comportements, etc.) : par exemple, une rumeur sur l'insolvabilité des banques peut provoquer une panique financière ; on sait que dans certains cas la foi peut soulever des montagnes ; cependant on doit savoir que le rôle d'une croyance dépend toujours du système d'interactions ; c'est donc au niveau de l'analyse des interactions que peut prendre place une analyse des systèmes symboliques (valeurs, croyances, etc.), ce qui veut dire qu'il ne faut jamais réifier, objectiver le symbolisme social, comme tend à le faire Émile Durkheim. À ce propos, il semble qu'il faille distinguer un symbolisme social qui est du côté de la rationalité, parce qu'il s'inscrit dans des règles socialement établies, et un symbolisme social qui est du côté de l'imaginaire et s'accompagne d'un relâchement du principe de réalité ; l'acteur alors s'abandonne à ses rêves et à ses pulsions, sans chercher à les contrôler ; ainsi la fête exprime ce qu'il y a d'explosif, de capricieux dans l'action collective ; au contraire, dans le rite, dans la cérémonie, nous avons affaire à un symbolisme socialement codé et contrôlé, ce qui en constitue la rationalité.

35 Aujourd'hui, la sociologie, s'éloignant de son positivisme originaire et découvrant la dimension primordiale du symbolique et de l'imaginaire, tend à faire un usage immodéré du concept d'*imaginaire social* ; ce concept est équivoque et son emploi peut conduire à des significations, sinon opposées, du moins hétérogènes : il peut désigner par exemple, c'est le cas le plus fréquent, la dimension

symbolique et mythique de l'existence sociale ; à ce titre il inspire les mythanalyses sociologiques dont nous avons parlé et conduit à mettre en lumière les mythes dominants d'une époque, d'une culture, d'une nation, voire d'une génération, mais il peut désigner aussi, chez Karl Mannheim ou Paul Ricœur, l'imagination d'une société autre qui est à l'œuvre dans les utopies, les millénarismes ou les idéologies révolutionnaires ; il s'agit de « l'imaginaire social » étudié par cette « sociologie de l'espérance » dont nous avons également parlé. On aura donc intérêt, avant d'employer ce terme, à lui donner une acception précise, si l'on veut conserver à la « sociologie de l'imaginaire » la rigueur dont elle a besoin.

## BIBLIOGRAPHY


Ansart Pierre, *Les Sociologies contemporaines*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1990.

Baechler Jean, *Les Phénomènes révolutionnaires*, Paris, PUF, 1970.

Baechler Jean, « De l'idéologie », *Annales*, n° 3, mai-juin 1972.

Bastide Roger, *Les Religions africaines du Brésil*, Paris, PUF, 1960.

Bloch Ernst, *Thomas Münzer théologien de la révolution*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1975.

Cohn Norman, *Les Fanatiques de l'Apocalypse*, Paris, Julliard, 1962.

Desroche Henri, *Sociologie de l'espérance*, Paris, Calmann-Lévy, 1973.

Durand Gilbert, « La cité et les divisions du royaume », *Eranos Jahrbuch*, vol. 45, 1977.

Durand Gilbert, « Le social et le mythique. Pour une topique sociologique », dans *Champs de l'imaginaire*, textes réunis et présentés par D. Chauvin, Grenoble, Ellug, 1996, p. 109-131.

Durand Gilbert, *Introduction à la mythodologie*, Paris, Albin Michel, 1996.

Durkheim Émile, *Les Règles de la méthode sociologique*, Paris, PUF, 1963.

Durkheim Émile, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, 1968.

Éliade Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957.

Isambert François A., « La dimension sociale du symbole », dans *Actes de la 14e CISR*, Lille, 1977, p. 11-25.

Laplantine François, *Les trois voix de l'imaginaire*, Paris, Éditions universitaires, 1974.

Lévi-Strauss Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

Mannheim Karl, *Idéologie et utopie*, Paris, Marcel Rivière, 1956.

Mauss Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1968.

Nisbet Robert, *La Tradition sociologique*, Paris, PUF, 1984.

Renard Jean-Bruno et Tacussel Patrick, « Théorie et recherches en sociologie de l'imaginaire », *Revue suisse de sociologie*, nº 20, 1994, p. 699-713.

Ricœur Paul, « La structure symbolique de l'action sociale », dans *Actes de la 14e CISR*, Lille, 1977, p. 31-50.

Simmel Georg, *Les Problèmes de la philosophie de l'histoire*, Paris, PUF, 1984.

Simmel Georg, *La Philosophie de l'argent*, Paris, PUF, 1990.

Sironneau Jean-Pierre, *Sécularisation et religions politiques*, Paris / La Haye, Mouton, 1962.

Sironneau Jean-Pierre, « Quand la sociologie rencontre l'imaginaire », *Iris*, nº 2, 1986, p. 61-79.

Sironneau Jean-Pierre, *Métamorphoses du mythe et de la croyance*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Sorel Georges, *Réflexions sur la violence*, Paris, Marcel Rivière, 1921.

Weber Max, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Plon, 1963.

## NOTES

1 Béroul et Thomas d'Angleterre en sont les auteurs.

## AUTHOR

**Jean-Pierre Sironneau**
Université Pierre Mendès-France – Grenoble 2

# Quelques traces du *trickster* dans la littérature médiévale

*Some Traces of the Trickster in Medieval Literature*

**Cristina Azuela**

**DOI :** 10.35562/iris.3267

**Copyright**
All rights reserved

## ABSTRACTS

**Français**
Il semblerait que toutes les cultures ont en commun un personnage qui transgresse les lois sociales et abuse ses semblables, même s'il peut, en même temps, représenter un héros civilisateur. Malgré les contradictions et ambiguïtés qui déterminent la figure du *trickster* ou joueur de tours mythique, on partira d'une classification des composantes fondamentales de son identité pour examiner ses traces chez plusieurs personnages de la littérature médiévale tels que Loki, Renart, Tristan, Merlin et Robin Hood, ainsi que chez les mystificateurs anonymes des courts récits.

**English**
It seems that every culture shares a figure who tricks and transgresses rules even if at the same time he is a Cultural Hero. Based on a classification of some basic characteristics common to all tricksters, and despite the fact that contradiction and ambiguity are fundamental for their identity, this paper deals with trickster's traces in several Medieval Literature characters as Loki, Renart, Tristan, Merlin, robin Hood, and the anonymous mischievous deceiver of short stories.

## INDEX

**Mots-clés**
trickster, ambiguïté, astuce, transgression, désordre, marginalité, hybridisme, médiation, psychopompe, polymorphe, Loki, Renart, Robin des Bois, Merlin, Tristan, Pathelin, fabliaux, nouvelles

**Keywords**
trickster, ambiguity, wit, transgression, disorder, marginality, hybrid, mediation, psychopomp, polymorphism, Loki, Renart, Robin Hood, Merlin, Tristan, Pathelin, fabliaux, nouvelles

## OUTLINE

Astuce et transgression
Ambivalence et ambiguïtés
  Le *trickster* comme personnage marginal ou hybride
    Le caractère liminaire
  L'ambiguïté et les dualités du *trickster*
    Le *trickster* mystificateur mystifié
    Malfaiteur et bienfaiteur
    Le *trickster* polymorphe ou la réalité plurivalente
Le langage et l'aspect formel : astuce verbale et narrations épisodiques

## TEXT

***Remerciements***
*Je tiens à remercier M^me^ Fabienne Bradu pour la traduction des premières versions de ce texte, M^me^ Monique Landais pour sa méticuleuse et patiente révision, mes étudiants Teyeliz Martínez, Esteban Pomposo, Daniel Cid pour leur assistance technique et Karina Castañeda, enfin, pour sa soigneuse lecture.*

1 Il existe toute une catégorie de personnages littéraires dangereusement enclins à la transgression, dont les traits semblent hérités de la figure du *trickster*, très connue dans le domaine de l'anthropologie [1]. Si au Moyen Âge on pense surtout à Renart, il faudrait aussi considérer tous ces gouailleurs picaresques anonymes des courts récits médiévaux et même des farces, comme Pathelin, ainsi que des bandits comme Robin des Bois ou Eustache le Moine [2], sans oublier, bien sûr, les personnages de Tristan et Merlin du domaine romanesque, dont il faudra également tenir compte [3].

2 Le *trickster* parcourt, en effet, les littératures et les mythologies de tous les temps comme si toutes les civilisations avaient besoin d'un *trickster* ou joueur de tours. Habile, rusé, polymorphe, bon orateur et superbe manipulateur du langage, ce tricheur ou filou picaresque, dont la personnalité semble constituée de toutes les oppositions et tous les contrastes [4], est parfois considéré même diabolique alors que, par ailleurs, il peut représenter un héros culturel qui apporte des éléments essentiels à la société. En fait, en introduisant le désordre dans le monde, le *trickster* laisse à découvert les contradictions inhé-

rentes à la structure complexe de la société. Si sa remise en question des normes et croyances essentielles de la communauté les renforce par là même, ses transgressions mettent en lumière leurs aspects dérobés ou incongrus. S'il oppose la réalité et l'idéal, c'est pour rappeler que le malpropre et le laid font aussi partie du monde, même s'il est de mauvais goût de le mentionner. Personnage marginal, le *trickster* est avant tout un médiateur : habitué des seuils, il articule des espaces et des contrastes. Et finalement, son emploi de pièges et de tromperies procure, à maintes reprises, un dénouement comique aux tensions issues des règles. Hermès et Loki parmi les dieux [5], ou Ulysse et Renart en littérature, constituent quelques exemples de ce personnage toujours en mouvement, qui se moque si irrévérencieusement de tout, qu'il provoque le rire, même si parfois sa méchanceté devient inquiétante.

3 On sait que le *trickster* est contradictoire, ambigu, qu'il change de forme et que ses histoires sont susceptibles de se poursuivre à l'infini, sans jamais connaître de conclusion définitive, ni morale ni littéraire [6]. En raison de sa vocation d'enfreindre les limites et de renverser les situations, on ne peut pas le réduire à une définition absolue [7] ; on doit se contenter d'une classification des composantes principales de son identité qui devrait inclure les éléments suivants [8].

# Astuce et transgression

4 S'il est vrai que les *tricksters* se caractérisent par leurs inclinations transgressives, accomplies grâce à un emploi remarquable de toutes sortes de procédés astucieux, il faudrait préciser que le plus souvent ces infractions aux règles obéissent à la recherche de la satisfaction d'appétits élémentaires (sexe ou nourriture, qui peu à peu arrivent à se transformer en d'autres biens matériels ou argent). Mis à part le fait qu'ils mettent en scène une sorte de loi inéluctable : celle de la victoire du faible contre le puissant ; de la ruse contre la force [9], ce qui est remarquable aussi, c'est la nuance festive d'une grande partie de leurs transgressions [10]. En effet, un incontestable plaisir de duper comme attribut essentiel de nos personnages est évident [11]. Parfois, ce plaisir malicieux et bientôt gratuit de faire le mal arrive à les rendre méchants et même pervers [12], rejoignant parfaitement Loki,

Renart et même Robin des Bois ou Eustache le Moine, dont la malignité leur a valu d'être satanisés [13].

5 D'autre part, il faut ajouter que leurs duperies se retrouvent maintes fois ponctuées d'obscénités et de blagues scatologiques. Renart et les protagonistes des *fabliaux* et des *nouvelles* ne sont pas les seuls. En effet, plus d'un épisode des *tricksters* participe de cet esprit de transgression festive qui cultive le comique du « bas du corps [14] » décrit par Mikhaïl Bakthine. On y compte l'emploi des vulgarités et des mots crus, ainsi que l'exposition de tout ce qui d'habitude se passe sous silence pour être considéré comme indécent [15].

6 On y associera, de plus, la tendance à exploiter les éléments d'inversion du monde carnavalesque (d'abord par leurs déguisements dont on reparlera. Mentionnons seulement ces constantes apparitions de Merlin en enfant et en vieillard [16]), mais aussi chaque fois que, renversant les situations à son avantage, le *trickster* rend floues les frontières de ce qui est permis, ou vrai, ou possible. Ainsi, Renart parvient à convaincre le loup que le paradis se trouve au fond d'un puits où les vertueux doivent donc descendre (branche IV) ; et plus tard, il usurpe le rôle du roi (branche XI), ou participe à un renversement du rituel de la messe [17] ; de même qu'il accuse constamment ses ennemis des fautes qui lui sont uniquement imputables à lui seul et à nul autre.

7 Le penchant pour le renversement se retrouve également dans les textes des *tricksters* médiévaux qui raillent volontiers les conventions littéraires d'autres genres ou qui, dans leurs diverses réécritures, transforment les motifs ou le ton des récits. Ainsi, dans *Tristan le Moine*, des données importantes de la légende sont inversées [18] : la fausse mort du héros semblerait contre-ponctuer la fin tragique des amants. Dans le même sens, à la dame dont l'amour peut guérir le chevalier mourant — rôle d'Yseut à différents moments de l'histoire — se substitue cet amant dont la réapparition en vie rétablit complètement son amie ; et, en contraste avec la constante séparation des amants, cette fois on force le héros déguisé en moine médecin à rester à la cour jusqu'à ce qu'il ait « rendu la santé » à la reine [19]. Finalement, les accusations traditionnelles des barons félons contre Tristan seront remplacées ici par de répétitives plaintes funéraires, composées de louanges hyperboliques, qui débouchent

sur un roi Marc culpabilisé et repenti d'avoir injustement exilé son « innocent » neveu [20].

8 Pour sa part, Robin Hood, à l'instar de bien d'autres bandits, crée une sorte de société alternative où il rend la justice comme elle aurait dû être rendue, et dont le chef hors-la-loi symbolise le bon roi généreux [21]. Finalement, Merlin était voué à invertir l'histoire de Jésus en celle du fils du démon, mais il choisit de modifier son destin en se mettant au service de Dieu, ce qui finit par renverser les expectatives de ses créateurs (les diables). Ce n'est pas par hasard, non plus, que celui qui catalyse le dénouement du *Roman de Silence* soit le mage, lui-même, dont le rôle de personnage hybride, entre homme sauvage et prophète prestigieux, est paradoxalement celui du redresseur des inversions sexuelles dans cette histoire où tous semblent enfreindre la vérité [22].

9 Toutes ces inversions se rattachent, d'ailleurs, au thème du mystificateur mystifié que l'on examinera plus tard. Pour l'instant il faudrait s'attarder sur la manière dont le *trickster* amuse en faisant le mal, qui renvoie à un autre trait primordial de la figure ici étudiée : son ambiguïté. Pour mieux l'aborder, il faudrait partir de la condition hybride et liminaire du *trickster*.

# Ambivalence et ambiguïtés

## Le *trickster* comme personnage marginal ou hybride

10 Puisqu'il s'agit d'un personnage dont l'essence est d'enfreindre les règles, sa propre histoire ou activité semblerait l'isoler des autres [23]. Tout comme Loki [24], Robin Hood, Tristan et Renart ont tous violé les normes de leur communauté, par laquelle ils se retrouvent expulsés, voire persécutés [25]. Quant à ce dernier, sa marginalité est manifeste dans l'ordre même des récits : la première branche s'occupe du jugement et ce n'est qu'à la seconde que l'on relate les crimes pour lesquels il est jugé. Ce qui indique la volonté de camper, avant tout, le personnage comme hors-la-loi [26].

11 De sa part, Pathelin est un avocat au chômage, également isolé de sa communauté professionnelle. Il en est de même avec les mysti-

ficateurs des récits comiques qui, en outrepassant les limites des normes sociales, se situent sur un plan différent du reste de leurs semblables qui, eux, obéissent aux lois.

12 On ne s'attardera pas sur le mélange humain et animal de Renart : vaillant baron de la cour du lion, le roi, il est à la fois un goupil mort de faim qui dévore sans pitié de petites proies, telles que des poules, tout en chevauchant un cheval et en portant des éperons. Il serait, après Merlin, le cas le plus évident d'hybridisme. Le mage, lui, a été engendré par un démon et une vierge [27], fils donc de Satan mais allié de Dieu (grâce à la protection divine que demanda pour lui sa mère), il compte avec des pouvoirs divinatoires à la fois démoniaques et divins. Il naquit, d'ailleurs, avec un corps velu, terreur des sages-femmes, qu'il conservera jusqu'à neuf mois et que l'on reliera à sa facette d'homme sauvage [28]. Déjà dans la *Vita Merlini* il adopte ce rôle et depuis Robert de Boron, et à plusieurs occasions (notamment dans l'épisode de Grisandole), le magicien affiche temporairement cette apparence primitive, jusqu'au *Roman de Silence* où il semble être devenu un véritable homme sauvage — qui déambule par la forêt depuis très longtemps, et dont les habitudes qui l'éloignent de l'humanité sont imposées par « *Nurture* » contre sa propre « Nature » humaine. Il est significatif que dans ce dernier ouvrage l'on arrive à se demander « … *s'il est u hom u bieste* [29] ».

13 En tout cas, c'est sa propre nature, comme le déclare ouvertement Merlin, qui oblige le *trickster* à s'isoler [30]. Et, en effet, le mage ne restera jamais longtemps en compagnie.

14 Cette même marginalité répondrait aussi à l'articulation des domaines différents ou opposés effectuée par les *tricksters*. On a toujours remarqué l'extraordinaire mobilité de cette figure [31], qui le pousse à transiter dans différentes dimensions spatiales : tout comme Loki déambulant entre la Demeure des Ases et les sphères des géants et des nains ainsi que dans l'enfer et qui, grâce à des sandales spéciales — analogues à celles d'Hermès — se transporte dans l'air et dans l'eau [32]. Également nos personnages ne cessent de se déplacer. Et ce n'est pas un hasard si, dans la plupart des cas, pour eux, le bois représente un espace de libération [33], qui échappe à la rigidité des lois et des normes morales de la féodalité [34]. En effet, il s'agit de trajets entre le monde de l'ordre des institutions et des interdits et

cet espace naturel, de liberté qui, curieusement, dans le cas de Merlin, serait représenté par la littérature même : ses voyages étant justement destinés aux rencontres avec Blaise à Northumberland, où ce scribe se chargeait de mettre par écrit les faits et dires du prophète que celui-ci lui dictait au fur et à mesure qu'ils se produisaient.

## Le caractère liminaire

15 La position marginale, alliée à sa mobilité, aide le *trickster* à aller et venir entre ce monde et l'au-delà (en tant que psychopompe qui accompagne les âmes dans l'autre monde, comme dans le cas d'Hermès). Ce n'est donc pas par hasard que Renart apparaît comme passeur dans « Renart le Noir » (Martin-XIII, Pléiade-XIV), rôle que détient également Tristan « lépreux » au Mal Pas. Philippe Walter précise que la crécelle du « ladre » reçoit même le nom de *tartarie* dans le texte de Béroul, ce qui suggère « que la traversée de la Blanche Lande est aussi un voyage dans l'au-delà » ; de plus, son bâton, lesguêtres et le bonnet de fourrure qu'il reçoit des rois Arthur et Marc, s'associent au caducée, aux talonnières et à la pétase du *trickster* grec [35]. L'office de médiation de Tristan se révèle tout autant par sa présence comme porcher dans les triades galloises. Le critique a, en effet, rappelé le symbolisme du cochon pour les anciens Celtes comme animal sacré en communication avec l'autre monde et initié à la science de l'éternité, ce qui rendait aux porchers une dignité druidique, en plus de leur fonction de gardiens des frontières et de la souveraineté des royaumes [36].

16 Dans le cas de Merlin, lui aussi s'associe au cochon [37] et à d'autres animaux psychopompes comme le cerf (dont il lui arrive de prendre l'apparence [38]), mais aussi à l'ours [39]. Néanmoins, c'est peut-être son pouvoir oraculaire qui met le mieux en lumière la médiation entre la divinité et les hommes, ainsi que l'articulation du temps [40].

17 À un tout autre niveau, l'occupation d'avocat de Pathelin n'est pas gratuite pour ce qui est de la médiation.

18 D'ailleurs, de nombreux *tricksters* mythiques ont « inventé la mort [41] » (sans oublier les rapports de Loki à l'enfer [42]) ; Merlin peut, pour sa part et tout enfant déjà, prophétiser la mort à divers personnages.

Il ira même, dans un passage de R. de Boron, expliquer à Uter et à Pendragon comment mourir en bon chrétien [43], et s'il ne participe pas à la destruction du Royaume arthurien, il est tout de même capable de prophétiser son effondrement.

19 Les aspects de cette fonction mythique en rapport avec la mort réapparaîtront dans les parodies des rites mortuaires du *Roman de Renart* [44]. Maint personnage des récits comiques et des farces préside aussi à cette sorte de rite burlesque. Il suffit de se reporter à la parodie de confession *in articulo mortis* que réalise Ciappelletto dans le premier récit du *Décaméron*, ou à la plaisanterie scatologique du moribond qui lègue un pet à partager entre les douze moines d'un couvent, dans le *Conte du Semoneur* des *Contes de Canterbury*, ou encore au délire parodique que met en scène Pathelin lorsqu'il feint l'agonie. On n'oublie pas non plus les nombreux fabliaux et nouvelles dont le ressort divertissant est soit la simulation d'un décès, soit une arrivée au paradis ou en enfer, ou encore la mise en scène de mystérieuses « multiplications de cadavres [45] ». Merlin joue aussi avec l'idée qu'on le prend pour mort (à cause de ses subites et/ou constantes disparitions [46]) et, dans *Tristan le Moine*, on assiste également à la mort feinte de Tristan et à ses funérailles, contrepontuées par les commentaires ironiques, voire cyniques, du héros déguisé qui les contemple d'un air amusé et provocateur [47].

20 C'est également sa liminalité qui permet au *trickster* d'introduire le désordre dans l'ordre idéal en articulant toutes sortes de contradictions et d'éléments disparates (ce qui est permis et ce qui est interdit). Ce n'est pas non plus par hasard que Tristan a ramené Yseut d'une région distante et, de surcroît, ennemie du royaume de Marc, et que c'est justement par cette dame étrangère, extrêmement belle et inquiétante aux savoirs méconnus [48] et aux traits de fée, que le désordre s'infiltre à la cour. Il est également significatif que l'histoire de Tristan, de même que celle de Merlin constituent, en fait, des carrefours de langues et de cultures, où l'on assiste à la confluence d'espaces et de motifs celtiques s'opposant et se mêlant à la fois aux traditions féodales chrétiennes qui essaient de les neutraliser [49].

21 Ce rôle de médiation et d'articulation des contraires propre aux *tricksters* s'associe également au croisement des genres des récits de nos personnages qui, comme on l'a déjà commenté, parodient

volontiers des textes et des valeurs propres aux genres sérieux [50]. On pourrait signaler également les constantes réécritures de leurs histoires avec des intentions et des tons divers [51], et les rapports intertextuels entre les récits des divers personnages qui nous occupent [52].

22 Les allées et venues du *trickster*, liées à la médiation, nous mènent, enfin, à l'ambiguïté intrinsèque de cette figure : tout en relevant de la transgression, nos personnages fonctionnent comme héros culturels, en même temps que leur ruse peut être utilisée à leur encontre et les convertir en victimes.

## L'ambiguïté et les dualités du *trickster*

23 On a déjà cité l'énumération faite par Laura Makarius des contradictions qui coexistent dans la personnalité du *trickster* [53]. Ainsi en est-il de nos personnages qui montrent tous un genre d'ambivalence. On vient de mentionner l'hybridisme du *trickster*, notamment chez Renart, de par sa double condition d'animal aux attitudes humaines, et aussi chez Merlin qui, tout en étant un entremetteur des amours interdits, est à la fois un conseiller militaire dont les premières apparitions littéraires (dans l'*Historia regum Britanniae* et dans la *Vita Merlini* de Geoffroy de Monmouth) sont elles aussi partagées entre traditions textuelles et orales diverses [54]. Il faudrait ajouter qu'une partie de l'aspect carnavalesque des *tricksters* consiste en leur tendance aux bouffonneries dégradantes, qui offrent un singulier contraste avec les pièges ingénieux qui les caractérisent. En effet, Loki, Renart, et même Tristan et Merlin, souffrent tous de multiples humiliations [55].

24 D'ailleurs, Tristan, héros et tricheur à la fois, a été aussi considéré comme un personnage contradictoire, quelquefois actif, quelquefois passif, surtout dans la version de Thomas [56], où il doute constamment et change d'opinion — en fait, dans cette partie, la dualité est plus visible grâce à la multiplication de personnages portant le même nom : il y a en effet deux Tristan et deux Yseut, ce qui rappelle le défi où Loki est vaincu par Logi [57]. Pour sa part, bien que Robin Hood agisse par la transgression et dans la marginalité, il n'abandonne jamais ses manières chevaleresques et l'on retrouve constamment des

allusions à sa courtoisie (« *so curteyse an outlawe as he was one* » [tellement il était un hors-la-loi courtois [58]]).

25 Finalement, on doit rappeler que dans leur célèbre étude sur la *mètis*, cette intelligence prudente et astucieuse des Grecs, Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant ont souligné le caractère double et ambigu de la ruse comme génie constructeur qui, tout en s'aidant d'une grande habileté, frise tout de même la falsification. En raison de cette ambiguïté, la *mètis* rend le mystificateur souvent mystifié par ses propres armes [59], comme c'est justement le cas du *trickster* [60].

## Le *trickster* mystificateur mystifié

26 Il s'avère qu'une des limites au génie du *trickster* est de ne s'autoriser aucune négligence. Il est toujours conscient du fait qu'à tout instant quelqu'un de plus habile que lui peut le rouler et nos personnages en sont la preuve. Notamment lorsque Renart, le champion de la ruse, est humilié à plusieurs reprises par des animaux sans défense et plus faibles que lui, qui ont recours à des tours ingénieux [61].

27 C'est ainsi que Loki, inventeur du filet à pêche, est fatalement attrapé par ce même filet. De leur côté, après avoir eu recours à toutes sortes de mensonges pour cacher la nature de leur relation au roi et à la cour, Tristan et Yseut périssent par une mystification, œuvre d'Yseut aux Mains Blanches, l'épouse de Tristan. Merlin trouve sa fin également quand il est victime d'un sort que lui-même avait enseigné à son disciple Viviane [62]. Par ailleurs, Pathelin avait montré à un berger ignorant comment ne pas payer sa dette au drapier, et dans la scène qui clôt la farce le berger se sert du même stratagème pour ne pas payer le truqueur. Finalement, après avoir lui-même tendu tant de pièges, Robin des Bois tombe dans un piège ourdi par sa cousine, qui le mène à la mort [63].

## Malfaiteur et bienfaiteur

28 On sait que Loki rend d'importants services aux Ases. Il leur fournit leurs meilleures armes et leurs plus précieux trésors, comme le navire Skíðblaðnir de Freyr ou l'épieu d'Odinn, et c'est grâce à lui que Thor obtient son prodigieux marteau emblématique [64]. Toutefois, la première description de Loki dans l'*Edda* de Snorri Sturluson

nous peint le pire ennemi des dieux : « Il y a encore, compté parmi les Ases, celui que certains appellent “calomniateur des Ases” et “initiateur des tromperies” et “honte de tous les dieux et de tous les hommes” [65]. » En effet, Loki mettait constamment les Ases dans des situations problématiques, pour les en sortir grâce à ses ruses.

29 Le lien évident avec le diabolique des dernières apparitions de Loki se retrouve bien sûr chez Merlin (fils du diable [66]), mais également chez Renart, surtout lorsqu'il devient magicien à Tolède. Eustache le moine, à son tour, a appris d'un diable les arts maléfiques, lui aussi [67] dans cette même ville. Renart, pour sa part, réussit à créer des bêtes monstrueuses, à plusieurs têtes, bruyantes et crachant du feu « avec une telle fureur qu'il semblait que la fin du monde fût arrivée [68] », ce qui rappelle les alliés de Loki — et, parmi eux, sa propre descendance monstrueuse [69] — lors, justement, de la bataille de la fin du monde contre les Ases. Même si le registre chez Renart est plutôt burlesque, dans ces épisodes les deux *tricksters* semblent se ranger définitivement du côté du mal. La culture chrétienne aurait ainsi satanisé le *trickster* à cause de son côté obscur, insoumis, marginal et changeant [70]. Il faudrait remarquer, néanmoins, que comme Lewis Hyde le précise, le diable, en tant que personnification du mal, ne pourrait point être un *trickster* de par l'absence d'ambiguïté de sa méchante vocation. Au contraire de Satan, qui est immoral, le *trickster* est amoral, et incarne « cette grande portion de notre expérience où le bien et le mal sont inextricablement entrelacés [71] », ce qui a, sans doute, dû rendre l'Église particulièrement inquiète.

30 L'une des facettes de cette trame inextricable d'oppositions entrelacées chez le *trickster* est justement sa fonction régénératrice, impliquée dans ses rapports à la mort. On a cité l'énumération faite par L. Makarius des contradictions qui coexistent dans cette figure, où elle mentionne, entre autres traits, qu'il « introduit la mort à la fois qu'il dispense des médicaments qui guérissent ». En effet, le *trickster* mythique, associé aux origines, semble jouer un rôle dans la régénération cyclique de la nature, qui fait partie des mythes fondateurs de toutes les cultures. L. Hyde rappelle que la mort de Baldr, provoquée par Loki avec une branche de gui, fait justement référence au cycle de mort-renaissance de la nature [72]. On retrouvera les traces de cet aspect chez nos personnages littéraires. On a déjà remarqué que la traversée de la Blanche Lande du Tristan lépreux

marque une transition temporelle et participe à un rite de renouvellement du temps [73]. Tout comme Merlin se trouve aussi associé au rythme du temps cosmique (ses apparitions et disparitions sont associées à des périodes carnavalesques de transition où le temps peut se rajeunir, comme P. Walter l'a démontré [74]). Même Robin des bois, avec son habit vert, pourrait être relié à ces cycles de régénération naturelle [75], ainsi que les autres bandits (de par leur association à la forêt [76]). Renart offre, en outre, la particularité de se montrer pratiquement immortel, comme dans les dessins animés, car aussi pénible soit l'état dans lequel il sort d'un épisode, il réapparaît sain et sauf dans le suivant pour commettre d'autres méfaits, ce qui réfère également aux cycles de régénération du temps [77]. Même Pathelin se relie à cet aspect, lorsqu'après sa fausse agonie il « ressuscite » pour le jugement du berger. En effet, le récit du passage à une nouvelle vie est une histoire qui ne cesse d'être racontée chez les *tricksters* [78], et qui passe par toutes les transgressions et les licences, ainsi que par la coïncidence de toutes les oppositions. Comme lors du Carnaval, ces récits nous ramènent aux contingences de l'existence et à la rénovation du monde.

31 D'autre part, le héros culturel est un transformateur qui rend le monde habitable en le libérant des monstres, ou en trouvant des moyens ingénieux de faciliter la vie humaine, tels que le feu ou diverses astuces pour capturer des animaux, comme le filet de pêche inventé par Loki. Tristan protège des royaumes en danger lorsqu'il tue un dragon en Irlande ou qu'il libère le peuple de Marc du redoutable Morholt. Tristan fait, en outre, des apports à l'art de la chasse : il est présenté par Eilhart comme « le premier homme à pêcher à la ligne [79] », ce qui le relie à Loki, mais surtout il enseigne aux chasseurs de Cornouailles à préparer la viande des animaux tout juste attrapés. D'autres *tricksters*, comme Prométhée et Hermès, censés avoir modifié le rituel sacrificiel, se sont occupés de cette significative activité qui consiste à dépecer les bêtes immolées. Il s'agit de l'articulation de ce monde et de l'au-delà à travers le sacrifice [80]. Ce n'est donc pas par hasard que pratiquement toutes les versions insistent sur les talents de vénerie de Tristan [81].

32 À un tout autre niveau, Robin des Bois avait établi un modèle de société égalitaire où tout était réparti selon une justice impartiale, et il apparaît aussi en défenseur des pauvres — traits partagés par le

« bandit noble » étudié par Hobsbawm [82] —, de même que Pathelin vient en aide à un berger pour le défendre du drapier qui l'exploite et le menace devant la loi, contribuant ainsi d'une certaine façon à la défense des misérables face aux puissants.

33 Merlin, dans son rôle, est détenteur d'un mélange de pouvoirs sataniques et divins, qu'il met, la plupart du temps, au service du royaume : il se charge de faciliter la conception d'Arthur, ce qui mettra fin aux guerres intestines pour le pouvoir et, de plus, il propose la création de la célèbre table ronde, qui réunira les meilleurs chevaliers du royaume en harmonie et concorde et qui, à partir de R. de Boron, se teintera du symbolisme chrétien [83]. Tous ces bienfaits se superposent au portrait de lubricité démoniaque qui le caractérisera plus tard, le condamnant même à l'enfer [84].

34 Bien qu'il faille revoir, sur ce point, dans quelle mesure les mystificateurs de courts récits comiques — moins complexes que les autres personnages — partagent les bontés du *trickster* bienfaiteur, il ne faut pas oublier que dans les œuvres où ils apparaissent, la moquerie et les mauvais tours servent souvent à juger des aspects négatifs de la société, ou au moins à mettre sur le tapis ses aspects sales et cachés [85]. Ce n'est pas en vain que l'on retrouve parmi leurs victimes les membres corrompus ou pervertis de l'Église, tout comme Robin des Bois et les hors-la-loi qui attaquent en particulier les religieux enrichis et les opulentes autorités abusives. De même que Pathelin et Renart qui, tout en ourdissant une duperie, dénoncent les hypocrisies sociales ou bien mettent en cause les procédures de la justice et les mauvais traitements que les pauvres subissent [86].

35 Ainsi apparaît-il que les spécialistes ont souvent souligné les nombreuses incohérences et les oppositions radicales qui constituent le caractère de l'archétype et rendent difficile sa compréhension, car les images du sot ou du vaniteux, du malicieux et de l'égoïste qui ne cherche qu'à satisfaire ses propres désirs à travers la fraude et la cruauté, semblent incompatibles avec celle du héros culturel. On l'a même considéré comme le résultat de la fusion de deux personnalités différentes [87]. L. Makarius résout la contradiction en appelant à la notion du nécessaire « violateur de tabous » mythique qui, à travers l'infraction des interdits sacrés, obtient la satisfaction des besoins ou des désirs collectifs d'une communauté (l'exemple canonique en est

Prométhée qui vole le feu à Zeus pour le livrer aux hommes, mais la transgression par laquelle Merlin aide à la conception d'Arthur serait aussi un bon exemple [88]).

36 L'ambiguïté découlant de cette caractérisation contradictoire n'épargne pas les narrateurs qui admirent la ruse tout en critiquant les méfaits pervers du trompeur [89]. Tout cela suggère que l'ambiguïté du *trickster* mythique est beaucoup plus complexe que le simple jeu d'oppositions binaires que la pensée occidentale permet d'entrevoir, ce qui nous empêche de conceptualiser sa multiplicité, si bien exprimée par ses constants changements d'apparence [90].

## Le *trickster* polymorphe ou la réalité plurivalente

37 Une autre caractéristique commune à tous les *tricksters* est leur polymorphisme. J'irai même jusqu'à proposer que c'est justement le jeu des différentes identités qui permet de mettre en rapport des personnages aussi divers que Merlin, Renart ou Robin Hood et Tristan [91].

38 Renart est peut-être celui dont les masques sont les plus connus. Il se déguise en teinturier, en jongleur blond (branche Ib), en moine (branche III), en pèlerin (branche VIII), il teint sa peau en noir (Martin-XIII, Pléiade-XIV), il se fait passer pour un médecin (branche XI), prend la place du roi (Martin-XI, Pléiade-XVI), d'un prêtre (Martin-XII, Pléiade-VI) et devient même magicien (Martin-XXIII, Pléiade-XXIV). Quant à lui, Robin Hood a l'habitude de changer de costume pour semer ses persécuteurs, comme dans la ballade de *Robin Hood and Guy of Gisborne*, quand il endosse les vêtements de l'ennemi qu'il vient de tuer, ce qui lui permet de sauver Petit Jean [92], ou lorsqu'il échange ses habits avec ceux d'un potier (celui-là lui prête également ses marchandises qu'il vend au shérif sans être reconnu [93]). Ces stratagèmes sont partagés avec d'autres bandits comme Eustache le moine ou Fouke le Fitz Waryn [94]. Tristan prend également différentes identités : il apparaît en lépreux pour le jugement ambigu d'Yseut, en marchand à plusieurs occasions, aussi bien qu'en musicien, et surtout comme fou pour pouvoir revoir sa bien-aimée dans les *Folies*, sans oublier ce chevalier mort — qu'il se charge de défigurer lui-même — par qui il se fait remplacer, tandis qu'il

s'habille en religieux, dans *Tristan le Moine*. On a souligné l'effet dégradant de la plupart des masques de Tristan [95], mais il n'est pas le seul. Apparemment tous les *tricksters* se permettent allègrement des attitudes et des accoutrements avilissants, qui évoquent leur position marginale [96].

39 À son tour, Pathelin réussit à feindre des maladies diverses : une rage de dents au jugement et un fou délire pendant sa fausse agonie. Mais ses meilleurs déguisements seront justement les différentes langues qu'il est capable de produire durant ce délire hilarant. Ces fausses langues comme masques sont emblématiques de la capacité verbale de tous les *tricksters*. Par ailleurs, les déguisements et les usurpations d'identités surviennent fréquemment chez les mystificateurs des fabliaux, nouvelles et farces. Même les auteurs de collections d'histoires comme le *Décaméron* ou les *Contes de Canterbury* en feront usage en tant que stratégie scripturale, se masquant sous les différents narrateurs des récits de chaque ouvrage [97].

40 Merlin, pour sa part, jouit de pouvoirs de transformation plus sophistiqués, qui l'assimilent par là même aux *tricksters* traditionnels tels que Loki. Comme tout être primordial mythique, il peut prendre la forme des animaux (il se transforme en cerf et s'associe à l'ours, au loup, au merle, au saumon [98]), en plus de devenir bûcheron, bouvier ou homme sauvage, et apparaître en enfant ou en vieillard. En fait, le mage semble ne pas avoir d'apparence fixe [99]. R. de Boron ne donne jamais une description explicite de sa personne et se voit souvent obligé à utiliser une périphrase pour expliquer comment le mage prenait « la samblance en quoi la gent de la terre le conoissoit [100] ». De ce point de vue, il est significatif que dans *Tristan le Moine*, le héros ait choisi d'être substitué justement par un chevalier dépourvu de visage, comme s'il voulait répondre ponctuellement à cette identité, toujours floue, des *tricksters*.

41 La distorsion de la réalité que les travestissements facilitent se renforce, le plus souvent, par des actes ou affirmations équivoques et mensongères qui ne sont en fait qu'une manière de masquer la vérité et qui nous mènent au thème suivant.

# Le langage et l'aspect formel : astuce verbale et narrations épisodiques

42 Tous nos personnages se caractérisent par leurs habiletés verbales[101] qui construisent des univers inexistants, et parfois enivrants, pour mystifier autrui. La verve séductrice de Renart matérialise du miel ou des rats imaginaires qui, selon ses dires, n'attendent qu'à être dévorés par Brun ou Tibert, victimes tous les deux d'innombrables blessures dues aux paroles truquées du roublard[102]. Tout comme les arguties langagières de Pathelin (dont le métier, l'« *advocacion* », rimera avec « *trompacion*[103] »), le rendront célèbre.

43 Tristan et Yseut, de leur côté, se défendent continuellement des accusations d'adultère grâce à des affirmations équivoques, telles que le serment ambigu, par lesquelles ils nient et affirment leur relation interdite[104]. Leurs phrases à double sens rappellent les constantes acrobaties et jeux de mots des fabliaux et des nouvelles comiques[105], où d'ailleurs la manipulation langagière est l'arme la plus importante. Loki lui-même se caractérise par des traits d'esprit qui le tirent des embarras que lui occasionnent, sans cesse, ses roueries[106]. Mais il faut surtout mentionner la *Lokasenna*, dans l'*Edda* poétique : duel verbal où les antagonistes échangent des vitupères et s'insultent publiquement à travers d'élaborés distiques rimés. Il faut démontrer le plus d'esprit possible pour riposter et, sans jamais perdre le contrôle ni passer à l'agression physique, dominer verbalement l'autre dans le but de le laisser interdit ; lui faire tourner la tête ; le rendre fou ; et/ou le pousser aux coups[107]. Tout comme dans les *motti* du *Décaméron* et d'autres courts récits, celui qui gagne est celui qui domine la parole, même si les récits de Boccacce comme ceux des *Cent Nouvelles nouvelles*, ne déploient point l'agressivité blessante de Loki[108]. En revanche, les sarcasmes que Renart inflige aux personnages de la cour lors du « siège de Maupertuis » ont été comparés à ceux de la *Lokasenna*[109], et parfois Merlin arrive aussi à produire des discours sarcastiques et injurieux (envers Grisandole, par exemple).

44 De plus, Merlin, tel un prophète, parle en termes obscurs qu'il faut interpréter [110] ; il utilise ainsi des énigmes pour faire ses prédictions, comme lorsqu'il indique la triple mort qui attend un certain homme.

45 Il faudrait aussi mentionner le langage de l'irrationnel dans les jeux fatrasiques de Pathelin quand il feint le délire et que, à l'instar de Renart, déguisé en jongleur étranger, il réalise de comiques combinaisons en différents dialectes pour déconcerter le drapier, ce qui s'apparente aussi au discours chiffré de Tristan lépreux, que l'on a caractérisé comme une véritable *sottie* [111] très liée aux comiques propos à double entente du Tristan « fou » des *Folies*.

46 Mainte confusion que le *trickster* produit se doit à l'usage d'une parole séductrice et volontiers ironique [112], dont les entourloupettes verbales et les ressorts rhétoriques exploitent la pluralité sémantique du langage.

47 On voit donc que l'emploi du langage des *tricksters* va des simples mensonges ou flatteries aux injures, des phrases oraculaires abstruses aux affirmations à double sens vulgaire, de l'agression verbale à l'irrationnel délirant. Quoi qu'il en soit, sa parole sera presque toujours transgressive. Parfois, par le choix du registre bas, voire obscène, que les textes déploient assez joyeusement : on raille les conventions courtoises de l'emploi de mots choisis, et l'on rabaisse tout, en se réjouissant aux métaphores érotiques et aux allusions plus ou moins indécentes [113]. Par ailleurs, la transgression des prophéties de Merlin relève du fait même de leur articulation entre le passé et le futur.

48 Si les *tricksters* se chargent de brouiller les frontières et déplacent les marques de différenciation entre ce qui est permis et ce qui est interdit, les textes où ils apparaissent donnent voix à tout ce que l'idéologie officielle prétend supprimer, ils nomment les parties défendues du corps, tout comme ils parlent du côté obscur de la nature humaine et de la réalité, de la malignité qui nous habite tous, de nos désirs de fuir des obligations, des aspects ignobles et dégoûtants. On a mentionné que, parfois, les genres mêmes qui mettent en scène le personnage *trickster* parviennent à représenter, à leur tour, une sorte d'insubordination, d'une part envers la littérature officielle, et d'autre part envers les frontières génériques. À part les *fabliaux*

et les *nouvelles*, le meilleur exemple serait celui du *Roman de Renart* qui contrefait presque tous les genres traditionnels de son époque, et qui illustre bien la difficulté que les critiques rencontrent pour délimiter le genre [114]. Tout comme il n'est pas étonnant que *Tristan le Moine* transgresse le récit courtois qui semble amorcer l'histoire, en le transformant en une narration au style burlesque qui métamorphose le tout en un texte hybride difficile à définir [115].

49 Un autre trait commun aux récits des *tricksters* réside dans le fait que tous quasiment se présentent sous forme de courtes narrations racontant une intrigue autonome, susceptible de s'enchaîner à d'autres épisodes. Semblables aux dessins animés auxquels on les a comparés [116]. En effet, leur capacité à réapparaître sans aucune égratignure pour un nouveau tour semblerait ouvrir leur histoire à une suite interminable d'anecdotes (ainsi en va-t-il pour les branches de Renart [117], les aventures de Loki [118], ou les premières versions de la légende de Robin des Bois, qui ne se conservent que dans des ballades isolées [119]). Pour preuve, la diffusion des scènes indépendantes de Tristan ou leur insertion dans des textes plus longs. Il s'agit toujours des épisodes narrant les rencontres entre les amants grâce à une nouvelle ruse de Tristan, qui se déguise en ménestrel, en fou, ou se fait passer pour mort et prend l'apparence d'un moine, et même dans les moins trickstériles il chante comme un rossignol ou laisse un message en code secret. Ces épisodes pourraient, en effet, se multiplier sans arrêt, pourvu qu'on les situe intercalés avant la mort tragique des amants [120]. Chacune de ces scènes, affirme Nancy Freeman Regalado, se clôt sur la séparation des amants et ne conduit à aucun dénouement narratif ; elles constituent « l'articulation thématique du désir insatiable propre aux *tricksters* ».

50 Ainsi en est-il des récits contant les aventures des bandits hors-la-loi, et même de Merlin. Pensons, en effet, aux scènes où il prouve la véracité de ses pouvoirs prophétiques, se moque et rit sans cesse, celles qui le rapprochent d'un *trickster*. Elles sont constituées de motifs folkloriques (comme la prédiction de la triple mort d'un seul homme, ou celles du décès de différents personnages) et semblent répétitives, plus pour consolider sa célébrité que pour faire avancer l'action. L'épisode de Grisandole, dans la *Suite Vulgate* (où le mage démontre encore une fois ses capacités divinatoires), peut également constituer une anecdote détachable [121]. Et dans le *Roman de Silence*,

même si c'est grâce à lui que se produit le dénouement de la narration, dans la perspective de l'histoire de Merlin, son apparition dans le récit pourrait être considérée en fait comme un autre épisode indépendant qui — sans être détachable — ne représente qu'une aventure additionnelle dans une longue vie remplie d'anecdotes semblables (dont on reprend à nouveau les motifs connus des prédictions, des révélations et du rire énigmatique [122]).

51 Finalement, il faut mentionner les *fabliaux* et les *nouvelles*, où le piège et la duperie sont les motifs principaux d'une brève narration constituée par une seule intrigue, c'est-à-dire qu'elles se présentent sous la forme d'un épisode indépendant qui connut probablement une longue diffusion orale. Même dans le cas de Pathelin, nous retrouvons une farce complexe qui, à l'origine, devait être construite par la superposition de trois farces indépendantes ayant chacune une seule intrigue [123].

52 Un dernier trait nous permettra de conclure. Dans presque tous nos exemples s'impose un discours répétitif. Soit qu'on veuille rappeler ses exploits (Merlin dictant à Blaise [124], ou Tristan déguisé, pour se faire reconnaître par Yseut) ; soit pour raccommoder les faits, dans le but de berner quelqu'un, comme chez Renart [125] ou dans le court récit, et même chez Pathelin, ou encore, comme dans *Tristan le Moine*, pour rendre Tristan « mort » plus innocent qu'il ne l'était. Les bandits, enfin, ont une tendance à parler d'eux-mêmes et de leurs méfaits à la troisième personne [126], pour se moquer, mais aussi afin de se montrer encore plus dangereux qu'ils ne le sont. En tout cas, ce qui saute aux yeux est le fait de la construction du personnage [127].

53 En outre, à travers ces récits répétitifs, corrigés ou en troisième personne, ainsi qu'avec chaque masque, il s'avère que le *trickster* acquiert des traits différents et même contradictoires, qui nuancent sa personnalité de mille visages et le rendent impossible à cerner ou étiqueter. En définitive, il finit par sembler, paradoxalement, toujours pareil (la ruse toujours à portée de main) et toujours distinct (il s'agit toujours d'une nouvelle argutie), mais surtout insaisissable dans sa totalité.

54 De cette tentative de repérer les traces du *trickster* dans la littérature médiévale, il ressort que nous nous retrouvons de toute évidence bien loin des mythes d'origine où cette figure occupe un lieu prépon-

dérant bien que marginal. En effet, sans cesser d'être ses évidents descendants, lorsque les personnages littéraires sont confrontés au *trickster* mythique, ils ont déjà perdu la signification et les fonctions primordiales de celui-ci[128]. Le *trickster* mythique appartient aux origines du monde, avant que ne soient définies les limites entre le bien et le mal, entre l'humain et l'animal ; son hybridisme, ses ambiguïtés, son polymorphisme et même ses malignités, sont difficilement acceptables dans une société rigidement hiérarchisée telle que la société médiévale[129], qui ne peut les concevoir sans les sataniser. Ce qui expliquerait les réactions aux aspects inquiétants des héritiers des traits trickstériles, et la fascination mêlée de réprobation de la part des conteurs.

55 Le cas de Merlin poserait plus de problèmes étant donné sa liaison aux fonctions druidiques et ses rapports aux anciennes divinités Celtes (tout comme P. Walter l'a examiné). S'il est vrai que le prophète-magicien ne montre pas tous les aspects subversifs d'un *trickster* tel que Renart, il faudrait admettre qu'il est né de la subversion la plus grave qu'on aurait pu imaginer au Moyen Âge, puisque son rôle était, à l'origine, d'introduire le désordre et la malignité dans le monde des humains. En bon *trickster* il arrivera à déjouer les expectatives perverses de ses créateurs et à servir Dieu. Mais la trace de ses traits subversifs et de son héritage obscur ne disparaissent pas pour autant et finissent par le condamner dans quelques versions. Il n'y a aucun doute que tout en se rangeant du côté de l'Ordre, Merlin n'échappe pas à son destin d'être hybride, ce qui le relie au *trickster* mythique, avec lequel il partage aussi la ruse, la marginalité, la vocation de médiateur, l'ambiguïté, le polymorphisme et un certain goût, indéniable, pour la transgression.

56 La figure du *trickster* constitue une issue aux contradictions de la vie humaine, entre l'exigence de structure et de règles et la nécessité de liberté et de spontanéité ; entre le besoin de satisfaire de façon immédiate les pulsions et désirs élémentaires tels que la sexualité ou la faim, et le maintien de la vie sociale, tout en nous montrant au passage nos propres faiblesses et limites, c'est ce qui le rend à la fois si comique et si touchant[130]. Il oppose donc à l'idéalisation d'un monde parfait — ou sacré, ajouterait Franchot Ballinger[131] — les imperfections et les contradictions humaines dans la réalité complexe du présent[132]. En nous ramenant aux contingences de

l'existence humaine, c'est au besoin constant de transformation pour résister à l'inertie et à la stagnation qu'il fait appel. En plus de remettre en cause les lois et les normes sociales, il nous remet en mémoire que le désordre et la désobéissance sont inhérents à notre réalité. On ne peut pas oublier que dans un grand nombre de codex médiévaux coexistent les textes sacrés et les fabliaux, et que dans maints manuscrits l'obscénité des enluminures va difficilement de pair avec le contenu pieux des textes qu'elles accompagnent. Selon Barbara Nolan[133] et Carter Revard[134], cela est dû à la tentative de rendre compte de la complexité et de la multiplicité du monde, une façon d'acquérir une idée plus équilibrée et plus exacte de la réalité, au moyen d'un procédé parfaitement conforme au *trickster* : montrer le revers de la médaille ou, plutôt, une profusion de facettes possibles.

57 Nous pourrions conclure, avec Georges Balandier, qui a étudié la fonction sociale et politique du désordre à l'intérieur de l'ordre, que mis à part les fonctions rituelles et mythiques du *trickster*, ses héritiers littéraires évoquent certainement ces « conduites génératrices de crise que l'ordre social refoule ordinairement[135] », qui remplacent la transgression réelle par la transgression fictive en mettant la ruse au service d'une fraction de liberté.

## BIBLIOGRAPHY

# Corpus primaire

Boron Robert de, *Merlin. Roman de xiii^e siècle*, 1979.

Dufournet Jean et Méline Andrée (dir.), *Le Roman de Renart*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », 2 vol.

Strubel Armand (dir.), *Le Roman de Renart*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2000.

# Corpus critique

Azuela Cristina, « Les métaphores érotiques dans *Les Cent Nouvelles nouvelles* : sexe et écriture », *Fifteen-Century Studies*, vol. 29, 2003, p. 35-51.

Azuela Cristina, *Del Decamerón a las Cent Nouvelles nouvelles. Relaciones y transgresiones en la nouvelle medieval*, Mexico, UNAM, 2006.

Azuela Cristina, « Du héros au *trickster* dans *Tristan als Mönch*. Entrelacement et contrepoint », 22e Congrès de la Société internationale arthurienne, Rennes, 18 juillet 2008, session 3, <www.sites.univ-rennes2.fr/celam/ias/actes/auteurs.html>.

Azuela Cristina, « Merlin prophète et *trickster* dans le *Roman de Silence* », travail en cours de publication.

Balandier Georges, *Le Pouvoir sur scènes*, Paris, Balland, 1992.

Ballinger Franchot, « *Ambigere*: The Euro-American Picaro and the Native American Trickster », *Melus*, vol. 17, nº 1, printemps 1991 et printemps 1992, p. 21-38.

Batany Jean, « Un faux type universel : le décepteur », *Scène et Coulisses du Roman de Renart*, Paris, SEDES, 1989, p. 23-45.

Berthelot Anne, « Les métamorphoses de Merlin, de Robert de Boron au *Book of Merlin* », *Études de linguistique et littérature en l'honneur d'André Crépin*, Greifswald, Reineke-Verlag, Wodan, vol. 20, 1993, p. 11-19.

Berthelot Anne, « Merlin ou l'homme sauvage », *Senefiance*, nº 47 (*Le Nu et le vêtu au Moyen Âge*), Aix-en-Provence, 2001, p. 17-28.

Blakeslee Michael, « Tristan the Trickster in the Old French Tristan Poems », *Cultura neolatina*, nº 44, 1984, p. 167-190.

Bloch Howard, « Le rire de Merlin », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, nº 37, 1985, p. 7-21.

Bordier Jean-Pierre, « Pathelin, Renart, Trubert, Badins, Décepteurs », *Moyen Âge*, nº 6, 1992, p. 71-84.

Brandin Louis, *Fouke Fitz Warin. Roman du* xive *siècle*, Paris, Champion, 1930.

Burgess Glyn, *Two Medieval Outlaws. Fouke Fitz Waryn and Eustace the Monk*, Cambridge, D. S. Brewer, 1997.

Buschinger Danièle, « Tristan le Moine », dans *Tristan et Iseut, mythe européen et mondial* (actes du colloque des 10, 11 et 12 janvier 1986), Göppingen, Kümmerle Verlag, 1987, p. 75-86.

Buschinger Danièle, « Le motif du déguisement de Tristan dans les œuvres médiévales allemandes des xiie et xiiie siècles », dans M.-L. Ollier (éd.), *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1988, p. 35-41.

Carroll Michaël, « Lévi-Strauss, Freud, and the Trickster: A New Perspective upon an Old Problem », *American Ethnologist*, vol. 8, nº 2, mai 1981, p. 301-313.

Classen Albrecht, « Humor in German Medieval Literature: Revisiting a Critical Issue with Special Emphasis on the Grotesque in *Tristan als Mönch* and Heinrich von dem

Türlin's *Diu Crône* », *Tristania*, nº 21, 2002.

Classen Albrecht, « Moriz, Tristan, and Ulrich as Master Disguise Artists: Deconstruction and Reenactement of Courtliness in *Moriz von Craûn*, *Tristan als Mönch*, and Ulrico von Liechtenstein's *Frauendienst* », *Journal of English and Germanic Philology*, vol. 103, nº 4, 2004, p. 475-504.

Dragonetti Roger, « Les travestissements du langage dans *Maître Pathelin* », dans M.-L. Ollier (éd.), *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1988, p. 261-276.

Drobin Ulf, « Myth and Epical Motifs in the Loki-Research », *Temenos: Studies in Comparative Religion*, vol. 3, 1968, p. 19-39.

Dufournet Jean, *Le Roman de Renart, entre réécriture et innovation*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2007.

Dufournet Jean et Rousse Michel, *Sur « La Farce de Maître Pierre Pathelin »*, Paris, Champion, 1986.

Dumézil Georges, *Loki* [1948], nouv. éd. révisée, Paris, Flammarion, 1986.

Dumézil Georges, « Problèmes de la *Lokasenna* », dans *Le Roman des jumeaux. Esquisses de mythologie*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, p. 285-323

Eigenmann Éric, « *Pathelin* ou la fausse monnaie du discours », *Littératures*, nº 16, 1978, p. 7-12.

Freeman Regalado Nancy, « Tristan and Renart: Two Tricksters », *L'Esprit créateur*, vol. 16, nº 1, printemps 1976, p. 30-38.

Girard René, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.

Grisward Joël, « Loki, Renart et les sarcasmes de Maupertuis », dans J.-C. Mühlethaler et D. Billotte, *Rien ne m'est seur que la chose incertaine. Études sur l'art d'écrire au Moyen Âge offertes à Éric Hicks par ses élèves, collègues, amies et amis*, Genève, Slatkine, 2001, p. 293-303.

Hathaway E. J., Ricketts P. T., Robson C. A. et Wiltshire A. D., *Fouke le Fitz Waryn*, Oxford, Blackwell, « Anglo-Norman Text Society » (nos 26, 27 et 28), 1976.

Hobsbawm Éric, *Les Bandits* [1968], Paris, Zones, 2008.

Hyde Louis, *Trickster Makes this World*, New York, North Point Press, 1999.

Hynes William et Doty William, *Mythical Trickster Figures*, Alabama / Londres, University of Alabama Press, 1993.

Hynes William, « Mapping the Characteristics of Mythic Tricksters: A Heuristic Guide », dans W. Hynes et W. Doty (éds), *Mythical Trickster Figures*, Alabama / Londres, University of Alabama Press, 1993, p. 33-45.

Jeay Madeleine, « L'enchâssement narratif : un jeu de masques. L'exemple des *Cent Nouvelles nouvelles* », dans M.-L. Ollier (éd.), *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 193-201.

Jurich Marylin, « "Mastermaid" to the Rescue! Tricks, TrickSTARS, and Tricksters: Transforming Gender Roles and Folktale Study », dans C. W. Spinks (éd.), *Trickster and Ambivalence: The Dance of Differentiation*, Madison, Atwood Publishing, 2001, p. 21-33.

Keen Maurice, *The Outlaws of Medieval Legend* [1961], Londres / New York, Routledge, 2000.

Kerényi Karl, « The Trickster in Relation to Greek Mythology », dans P. Radin, *The Trickster*, New York, Schocken Books, 1972 (1re éd. en allemand, 1956 ; trad. française : *Le Fripon divin. Un mythe indien*, Genève, Librairie de l'Université Georg, 1984), p. 171-191.

Knight Stephen et Ohlgren Thomas, *Robin Hood and Other Medieval Outlaws*, Michigan, TEAMS, Medieval Institute Publications, 2000.

Koepping Klaus Peter, « Absurdity and Hidden Truth: Cunning Intelligence and Grotesque Body Images as Manifestations of the Trickster », *History of Religions*, vol. 24, nº 3, février 1985, p. 191-214.

Le Goff Jacques, « Le désert-forêt », *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1985, p. 59-85.

Lendo Rosalba, *El proceso de reescritura de la novela artúrica francesa: la* Suite du Merlin, Mexico, UNAM, 2003.

Lomazzi Anna, « L'eroe come trickster nel *Roman de Renart* », *Cultura neolatina*, nº 40, 1980, p. 55-65.

McDonald William, *The Tristan Story in German Literature of the Late Middle Ages and Early Renaissance*, Lewiston / Queenston / Lampeter, The Edwin Meller Press, 1990, p. 104-132.

Makarius Laura Levi, « Le mythe du "trickster" », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 175, 1969, p. 17-46.

Makarius Laura Levi, *Le Sacré et la Violation des interdits*, Paris, Payot, 1974.

Marchello-Nizia Christiane (éd.), *Tristan et Iseut. Les premières versions européennes*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1995.

Nolan Barbara, « Promiscuous Fictions: Medieval Bawdy Tales and Their Textual Liaisons », dans P. Boitani et A. Torti (éds), *The Body and the Soul in Medieval Literature*, Cambridge, D. S. Brewer, 1999, p. 79-105.

Ollier Marie-Louise (éd.), *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1988.

Pelton Robert, « West African Tricksters: Web of Purpose, Dance of Delight », dans W. Hynes et W. Doty (éds), *Mythical Trickster Figures*, Alabama / Londres, University of Alabama Press, 1993, p. 122-140.

Pollard Anthony J., *Imagining Robin Hood*, Londres / New York, Routledge, 2004.

Radin Paul, *The Trickster. A Study in American Indian Mythology*, New York, Schocken Books, 1972 (1re éd. en allemand, 1956 ; trad. française : *Le Fripon divin. Un mythe indien*, Genève, Librairie de l'Université Georg, 1984).

Reichler Claude, *La Diabolie. La séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

Revard Carter, « From French "fabliau manuscripts" and MS Harley 2253 to the Decameron and the Canterbury Tales », *Medium Aevum*, vol. 69, nº 2, 2000, p. 261-279.

Roche-Mahdi Sarah, *Silence. A Thirteenth Century French Romance*, Michigan, Colleagues Press, 1992.

Roche-Mahdi Sarah, « A Reappraisal of the Role of Merlin in the *Roman de Silence* », *Arturiana*, vol. 12.1, 2002, p. 6-21.

Rousse Michel, « Le rythme d'un spectacle médiéval : Maître Pierre Pathelin et la farce », dans J. Dufournet et M. Rousse (éds), *Sur « La Farce de Maître Pierre Pathelin »*, Paris, Champion, 1986, p. 87-97.

Schnurbein Stefanie von, « The Function of Loki in Snorri Sturluson's *Edda* », *History of Religions*, vol. 40, nº 2, 2000, p. 109-124.

Sinicropi Giovanni, « Il segno linguistico del *Decameron* », *Studi sul Boccaccio*, vol. IX, 1975, p. 169-224.

Sturluson Snorri, *L'Edda. Récits de mythologie nordique*, F.-X. Dillman (trad.), Paris, Gallimard, 1991.

Valvassori, « El personaje trickster o "burlador" en el cuento tradicional y en el cine de dibujos animados », *Culturas Populares, Revista Electrónica*, nº 1, janvier-avril 2006, p. 1-27.

Vazeilles Danielle, « *Tricksters* et transgression, hier et aujourd'hui. Études comparées : Amérindiens, Grèce antique et monde occidental contemporain », dans P. Sauzeau et J.-C. Turpin (éds), *Philomythia. Mélanges offerts à Alain Moreau*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2008, p. 237-261.

Vecsey Christopher, « The Exception Who Proves the Rules: Ananse the Akan Trickster », dans W. Hynes et W. Doty (éds), *Mythical Trickster Figures*, Alabama / Londres, University of Alabama Press, 1993, p. 106-121.

Vries Jan de, *The Problem of Loki*, Helsinki, Academia Scietiarum Fennica, 1933.

Walter Philippe, « Renart le fol, motifs carnavalesques dans la branche XI du Roman de Renart », *L'information littéraire*, nº 5, 1989, p. 3-13.

Walter Philippe, *Le Gant de verre. Le mythe de Tristan et Yseut*, Poiré-sur-Vie, Artus, 1990.

Walter Philippe, *Merlin ou le savoir du monde*, Paris, Imago, 2000.

Walter Philippe, *Tristan et Yseut. Le porcher et la truie*, Paris, Imago, 2006.

Williams Alison, *Tricksters and Pranksters, Roguery in French and German Literature of the Middle Ages and the Renaissance*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 2000.

Zumthor Paul, *Merlin le Prophète* [1943], Genève, Slatkine, 2000.

## NOTES

1 À travers les mythes de presque toutes les civilisations, et tout particulièrement à partir du travail canonique de P. Radin concernant le *trickster* nord-américain de Winnebago : *The Trickster. A Study in American Indian Mythology* (1972), avec les essais de K Kerényi analysant le rapport du *trickster* avec Hermès, et celui de C. Jung qui procède à la caractérisation de l'archétype universel.

2 Eustache le Moine était d'ailleurs un personnage historique — bandit sur terre et sur mer —, bien connu à son époque, même si le récit de ses aventures suit un moule rempli des motifs communs aux récits des hors-la-loi littéraires. Voir *Le Roman d'Eustache*, éd. de A. J. Holden et J. Monfrin, 2005, et la traduction en anglais commentée de G. Burgess, *Two Medieval Outlaws. Fouke Fitz Waryn and Eustace the Monk*, Cambridge, D. S. Brewer, 1997. Le texte de Fouke a été édité par L. Brandin (*Fouke Fitz Warin. Roman du* XIV*e siècle*, Paris, Champion, 1930) et plus récemment dans une excellente édition par E. J. Hathaway, P. T. Ricketts, C. A. Robson et A. D. Wiltshire (*Fouke le Fitz Waryn*, « Anglo-Norman Text Society », n$^{os}$ 26, 27 et 28, 1976). Par ailleurs, Fouke le Fiz et Robin des Bois — dans un texte tardif — ont eux aussi des aventures maritimes. Quant à Robin, voir ci-dessous, note 21.

3 Parmi les études des *tricksters* littéraires médiévaux, voir notamment les travaux de N. Freeman Regalado, « Tristan and Renart: Two Tricksters », *L'Esprit créateur*, vol. 16, n$^{o}$ 1, printemps 1976, p. 30-38 ; A. Lomazzi, « L'eroe come *trickster* nel *Roman de Renart* », *Cultura neolatina*, n$^{o}$ 40, 1980, p. 55-65 ; M. Blakeslee, « Tristan the Trickster in the Old French Tristan Poems », *Cultura neolatina*, n$^{o}$ 44, 1984, p. 167-190. Le livre substantiel de A. Williams (*Tricksters and Pranksters, Roguery in French and German Literature of the Middle Ages and the Renaissance*, Amsterdam / Atlanta,

Rodopi, 2000) fait un examen détaillé de la figure littéraire de quelques *tricksters* du Moyen Âge, parmi lesquels on distingue Eustache le Moine, Fouke le Fitz et Renart. Quant à Tristan et Merlin, voir C. Azuela, « Du héros au *trickster* dans *Tristan als Mönch*. Entrelacement et contrepoint » (2008), et C. Azuela, « Merlin prophète et *trickster* dans le *Roman de Silence* » (travail en cours de publication).

4 Ainsi que le montre L. Makarius en décrivant le *trickster* comme : « […] le Civilisateur, qui transforme la nature et parfois crée le monde et l'espèce humaine, est en même temps un pitre, un bouffon. Le héros indomptable qui arrête la course du soleil, pourfend les monstres et défie les dieux, est aussi le protagoniste d'aventures obscènes, dont il sort humilié et avili. L'inventeur de tant d'ingénieux stratagèmes est victime de ses propres ruses. Le maître du pouvoir magique est représenté comme un pauvre bougre, se traînant sur un chemin, allant de déconvenue en déconvenue. Il donne aux hommes les arts, les outils et les autres biens culturels, mais leur joue des tours pendables dont ils font les frais. Il dispense les médecines qui guérissent et qui sauvent, et introduit la mort dans le monde. On dirait que chaque qualité et chaque défaut qui lui sont attribués font surgir automatiquement leur opposé. Le Bienfaiteur est aussi le Malin. Le malintentionné. Tout le bien et tout le mal se rapportent à lui. » (*Le Sacré et la Violation des interdits*, Paris, Payot, 1974, p. 215-216)

5 Quant à Loki, voir S. Sturluson, *L'Edda. Récits de mythologie nordique*, F.-X. Dillman (trad.), 1991 (voir ci-dessous, note 118). Études : G. Dumézil, *Loki*, 1986 [1re éd., 1948] ; J. de Vries, *The Problem of Loki*, 1933 ; et l'utile révision de S. von Schnurbein, « The Function of Loki in Snorri Sturluson's *Edda* », *History of Religions*, vol. 40, nº 2, 2000, p. 109-124.

6 Voir F. Ballinger, « *Ambigere*: The Euro-American Picaro and the Native American Trickster », *Melus*, vol. 17, nº 1, printemps 1991et printemps 1992, p. 21-38, en particulier p. 31.

7 C'est pourquoi quelques auteurs comme J.-P. Bordier mettent en question l'utilité de la notion de *trickster* pour l'analyse littéraire, lorsqu'il compare — à juste titre — Renart, Trubert et Pathelin au *trickster* mythique (« Pathelin, Renart, Trubert, Badins, Décepteurs », *Moyen Âge*, nº 6, 1992, p. 71-84, en particulier p. 82). Voir aussi le chapitre « Un faux type universel : le décepteur » de J. Batany, dans *Scène et Coulisses du Roman de Renart*, Paris, SEDES, 1989, p. 23-45. Toutefois, on a essayé, ici, de repérer les éléments constitutifs de cette figure mythique dont les traces sont évidentes chez de nombreux personnages littéraires.

8 On a suivi en partie l'utile « guide heuristique » fourni par W. Hynes (« Mapping the Characteristics of Mythic Tricksters: A Heuristic Guide », dans W. Hynes et W. Doty (éds), *Mythical Trickster Figures*, Alabama / Londres, University of Alabama Press, 1993, p. 33-45), ainsi que des considérations de L. Hyde (*Trickster Makes this World*, New York, North Point Press, 1999) et de A. Williams (*Tricksters and Pranksters*, ouvr. cité).

9 Voir plus loin, note 60.

10 On ne peut pas oublier la joie de Tristan déguisé en lépreux, quand il guide ses ennemis jusqu'aux endroits les plus profonds du marécage pour qu'ils s'y embourbent, ou les insultes voilées qu'il débite contre Marc (aussi dans les *Folies*, en feignant la démence, et même dans *Tristan le Moine*). On peut penser également aux « gouailleurs » des *fabliaux* et des *nouvelles*, dont les farces et les pièges, en partie déterminés par les circonstances, révèlent une dose de malice qui correspond au plaisir de réussir à tromper les autres « pour la beauté de la chose », comme le dit G. Sinicropi (« Il segno linguistico del *Decameron* », p. 195, dans *Studi sul Boccaccio*, vol. IX, 1975, p. 169-224).

11 Même dans un texte dont les visées ne sont pas particulièrement comiques, comme c'est le cas du *Merlin* de R. de Boron où il s'agit de relier l'univers du roi Arthur à la spiritualité chrétienne, on nous montre le mage riant sans cesse, surtout à l'heure, encore enfant, de faire ses premières prophéties. Cependant, si ce rire peut paraître énigmatique, c'est par contre dans une ambiance de bonne humeur partagée, digne de n'importe quelle comédie, qu'il va démontrer à Uter et à Pendragon sa véritable qualité de prophète : il apparaît et disparaît, change d'aspect, se moque d'Uter avec la complicité de Pendragon, et le rire est toujours présent (R. de Boron, *Merlin. Roman de* XIII*e siècle*, 1979, § 38, p. 145). Les mystérieux éclats de rire du mage apparaissent partout dans les textes liés à Merlin, et plusieurs critiques s'en sont occupés (voir P. Zumthor, *Merlin le Prophète*, Genève, Slatkine, 2000, p. 45-47 ; H. Bloch, « Le rire de Merlin », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 37, 1985, p. 7-21 ; et surtout P. Walter, *Merlin ou le savoir du monde*, Paris, Imago, 2000).

12 Ce qui correspondrait, d'après C. G. Jung, aux pulsions agressives, hostiles et destructrices de l'inconscient, propres à cette étape plus primitive (voir le paragraphe sur le *trickster* malfaiteur ou bienfaiteur). W. Hynes et W. Doty révisent cette posture « évolutionniste » dans *Mythical Trickster Figures*, ouvr. cité, p. 22-23.

13 Quant aux liens des *tricksters* avec le diabolique, reliés, d'ailleurs, à leur hybridisme, voir plus loin, note 70.

14 Qui apparaît clairement dans les récits du *trickster* des Winnebago, Wakdjunkaga. En fait, le *trickster* est généralement décrit comme luxurieux et, dans plusieurs cultures, il est doté d'un énorme phallus ou d'intestins démesurés. K. Kerényi et D. Vazeilles mentionnent les représentations ithyphalliques d'Hermès qui, de l'avis de J. de Vries, se retrouve mêlé au moins à une trentaine d'aventures érotiques (K. Kerényi, « The Trickster in Relation to Greek Mythology », dans P. Radin, *The Trickster*, ouvr. cité, p. 171-191 ; D. Vazeilles, « *Tricksters* et transgression, hier et aujourd'hui. Études comparées : Amérindiens, Grèce antique et monde occidental contemporain », dans P. Sauzeau et J.-C. Turpin (éds), *Philomythia. Mélanges offerts à Alain Moreau*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2008, p. 237-261 ; J. de Vries, *The Problem of Loki*, ouvr. cité).

15 Certains fabliaux et branches du *Roman de Renart* illustrent assez bien ces aspects. Même le Merlin du *Roman de Silence* emploie une expression imagée pour parler d'un adultère (vers 6368-6369 de la version en anglais de S. Roche-Mahdi, *Silence. A Thirteenth Century French Romance*, 1992 [la première édition de ce texte, signé par H. de Cornuälle, fut de L. Thorpe, *Le Roman de Silence. A Thirteenth-Century Arthurian Verse Romance*, 1972]). Tout comme le serment ambigu d'Yseut chez Béroul rend présent le corps — avec tous les plaisirs qu'il réclame —, alors que la société qui était en train de la juger voulait justement effacer le corps, ou tout au moins le rendre coupable (Béroul dans *Tristan et Iseut. Les premières versions européennes*, C. Marchello-Nizia [éd.], 1995, vers 4197-4216). La figure féminine rusée est, d'ailleurs, typique des récits aux intentions comiques du genre des *fabliaux* et *nouvelles*. Il existe des études sur les *tricksters* littéraires féminins (définies comme « trickStars » par M. Jurich, « "Mastermaid" to the Rescue! Tricks, TrickSTARS, and Tricksters: Transforming Gender Roles and Folktale Study », dans C. W. Spinks [éd.], *Trickster and Ambivalence: The Dance of Differentiation*, Madison, Atwood Publishing, 2001, p. 21-33). Voir aussi la section que A. Williams consacre aux femmes des fabliaux (*Tricksters and Pranksters*, chap. 2). Il faudrait inclure, aussi, des entremetteuses telles que Celestina dans la littérature espagnole, ou même l'Auberée du fabliau (rôle de Merlin dans la conception du roi Arthur, ou d'Hermès dans la comédie latine. Ce dieu participe d'ailleurs aux naissances exceptionnelles [voir W. Doty, « Hermes as a Trickster », dans W. Hynes et W. Doty (éds), *Mythical Trickster Figures*, ouvr. cité, p. 46-65, en particulier p. 54 et 56]).

16 Bien que ces traits découlent de sa maîtrise du temps, ils correspondent aussi aux renversements typiques du *trickster* : ainsi, l'image burlesque du Merlin-homme sauvage ivre et au ventre ballonné qu'offre le *Roman de Silence* (vers 6120-6129) semble bien être une image carnavalesque du prophète arthurien, tout comme d'autres *tricksters* changent les situations, les rôles et même l'identité sexuelle, ainsi que le met en évidence Loki par ses changements de sexe : il se transforme en femme et en sorcière, il se convertit même en jument et procrée différents animaux (voir S. von Schnurbein qui examine ces traits : « The Function of Loki », art. cité, p. 109-124, surtout p. 119-123). En outre, il faut se rappeler aussi du déguisement féminin que Wistasse le Moine choisit pour duper un de ses ennemis ; celui de Fouke, également. D'ailleurs, l'inversion carnavalesque constitue l'un des axes de l'ouvrage de A. Williams (*Tricksters and Pranksters*).

17 P. Walter examine en détail les traits carnavalesques de Renart dans « Renart le fol, motifs carnavalesques dans la branche XI du *Roman de Renart* », *L'information littéraire*, nº 5, 1989, p. 3-13 ; ce critique suit la numérotation de Roques, différente de celle de Martin, dont cet épisode, « Les Vèpres de Tibert », correspond à la branche XII, tout comme dans l'édition de J. Dufournet : *Le Roman de Renart* (2 vol., J. Dufournet et A. Méline [éds et trad.]), ici citée pour les branches I-X et XIV-XVI. Quant à celles qui n'y sont pas éditées intégralement, on les citera à partir de l'édition de la Pléiade (sous la direction de A. Strubel, Paris, Gallimard, 2000), dont l'épisode des « Vêpres… » correspond à la branche VI, p. 219-253.

18 Ce qui a rendu le texte quelque peu incommode pour la critique : A. Classen, « Humor in German Medieval Literature: Revisiting a Critical Issue with Special Emphasis on the Grotesque in *Tristan als Mönch* and Heinrich von dem Türlin's *Diu Crône* », *Tristania*, nº 21, 2002, p. 59-91, surtout p. 74-75 ; A. Classen, « Moriz, Tristan, and Ulrich as Master Disguise Artists: Deconstruction and Reenactement of Courtliness in *Moriz von Craûn*, *Tristan als Mönch*, and Ulrico von Liechtenstein's *Frauendienst* », *Journal of English and Germanic Philology*, vol. 103, nº 4, 2004, p. 475-504 ; W. McDonald, *The Tristan Story in German Literature of the Late Middle Ages and Early Renaissance*, Lewiston / Queenston / Lampeter, The Edwin Meller Press, 1990, p. 104-132 ; D. Buschinger, « Tristan le Moine », dans *Tristan et Iseut, mythe européen et mondial* (actes du colloque des 10, 11 et 12 janvier 1986), Göppingen, Kümmerle Verlag, 1987, p. 75-86 ; C. Azuela,

« Du héros au *trickster* dans *Tristan als Mönch*. Entrelacement et contrepoint », art. cité.

19 *Tristan als Mönch*, vers 2647-2650, A. Classen (éd.), Greifswald, Reineke, 1994 ; la traduction en français est de D. Buschinger (« Tristan le Moine », p. 1057, dans *Tristan et Iseut. Les premières versions européennes*, ouvr. cité, p. 1023-1058). En fait, dès le moment où la reine se rend compte que Tristan est toujours vivant, jusqu'à la fin du récit, le texte se surcharge d'éléments propres aux fabliaux (*i.e.* allusions à double sens, voir C. Azuela, « Du héros au *trickster* », art. cité).

20 On reviendra aux parodies des rites funéraires (voir le paragraphe sur le caractère liminaire).

21 Même le roi avoue son admiration pour la loyauté de ses hommes : « *His men are more at his byddynge / Then my men be at myn* » [« Ses hommes sont plus à son service que mes hommes au mien… »] (*A Gest of Robyn Hode*, Fytte VII, vers 1563-1564, dans S. Knight et T. Ohlgren, *Robin Hood and Other Medieval Outlaws*, 2000). Toutes les citations des textes de Robin des Bois [avec ma traduction] viennent de cette substantielle édition, qui inclut d'autres textes de bandits tels que celui de Hereward the Wake (*Gesta Herewardi*, p. 633-667). D'autre part, les hors-la-loi font preuve de leur supériorité morale par rapport à la corruption des autorités contre lesquelles ils se rebellent. Ils démontrent même une honnêteté toute particulière lorsqu'ils soutirent seulement de l'argent aux victimes qui ont essayé de cacher les véritables sommes qu'elles portaient. Cette punition pour les menteurs et la récompense pour ceux qui sont honnêtes semblent être un motif commun aux histoires des bandits.

22 Comme il le dit : « *Car il n'ia celui de nos / Ki n'en ait l'un l'altre escarni* » (*Roman de Silence*, ouvr. cité, vers 6477-6478). Quant à Merlin-homme sauvage, voir ci-dessous notes 28 et 29.

23 Les *tricksters* sont représentés par des animaux solitaires comme le lièvre, le coyote et le corbeau dans les mythes de l'Amérique du Nord (voir M. Carroll, « Lévi-Strauss, Freud, and the Trickster: A New Perspective upon an Old Problem », *American Ethnologist*, vol. 8, n° 2, mai 1981, p. 301-313 ; et P. Radin, *The Trickster*, ouvr. cité, p. xxiii-xxiv), auxquels il faudrait ajouter aussi l'araignée, telle qu'Ananse, le *trickster* africain (voir C. Vecsey, « The Exception Who Proves the Rules: Ananse the Akan Trickster », dans W. Hynes et W. Doty [éds], *Mythical Trickster Figures*, ouvr. cité, p. 106-121). Curieusement Loki est également lié aux araignées (voir G. Dumézil, *Loki*,

ouvr. cité, p. 56-59 et S. von Schnurbein « The Function », art. cité, p. 113, même si J. de Vries rejette ce rapport).

24 Loki porte de forts préjudices aux Ases, ce qui aboutit à une hostilité déclarée qui le séparera définitivement de la communauté divine (lorsqu'il provoque la mort de Baldr — sur laquelle on reviendra —, à part la bataille de la destruction finale). De plus, bien qu'il soit une divinité assez active, il semble différer du reste des créatures divines et n'est pas objet de culte. Contre l'opinion de J. de Vries, G. Dumézil le considère comme un « dieu sans fonction » et sans rite déterminé. Il explique même ses traits de « personnage marginal » par l'extrême intelligence dont il fait preuve (*Loki*, ouvr. cité, p. 215). P. Radin précise que le *trickster* des Winnebago semble aussi être une divinité secondaire, tout comme Hermès chez les Grecs.

25 Même si, comme A. Lomazzi le précise, « la transgression sexuelle joue un rôle primordial pour Tristan et pour Renart » (voir « L'eroe come », art. cité, et aussi M. Carroll, « Lévi-Strauss, Freud », art. cité), il faut se rappeler que les autres *tricksters* sont séparés de leur communauté pour des raisons différentes, comme dans le cas d'Ulysse.

26 Voir A. Lomazzi, « L'eroe come », art. cité. Cet ordre appartient notamment aux mss A et B, mais pas à tous (voir J. Dufournet, *Le Roman de Renart, entre réécriture et innovation*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2007, p. 7).

27 Tout comme certains soutiennent que Loki a eu également une naissance anormale, puisqu'il est le fruit d'une union transgressive entre une déesse et un géant (voir S. von Schnurbein, « Function of Loki », art. cité, p. 118). D'après L. Makarius, ces naissances anormales constituent une autre caractéristique des *tricksters* mythiques (*Le Sacré*, ouvr. cité, p. 218). Pour sa part, Tristan est conçu hors mariage et sa naissance doit rester secrète, ce qui l'oblige à vivre sous une fausse identité dès le début (mais on ne peut pas oublier les versions extravagantes qu'il donne de cet événement dans les *Folies* — que d'ailleurs P. Walter examine). Si les naissances extraordinaires sont propres aux héros, le rapport avec la bâtardise comme signe de liminarité (justement dans le cas de Loki, Merlin et Tristan) reste néanmoins à souligner. Il faudrait, enfin, revoir la branche « Naissance et enfances de Renart » (Martin-XXIV, Pléiade-XXV), qui décrit sa création parmi les créatures sauvages et nuisibles.

28 A. Berthelot propose que cette condition d'homme sauvage est la véritable nature du mage (« Merlin ou l'homme sauvage », *Senefiance*, n° 47 [*Le Nu et le vêtu au Moyen Âge*], 2001, p. 17-28). Ce trait, associé par

P. Walter à ses diverses apparitions comme cerf, homme loup, bouvier, bûcheron et gardien des bêtes, permet de le relier aux êtres archaïques hybrides, mi-humains, mi-animaux (*Merlin ou le savoir*, ouvr. cité, p. 115), aux divinités protéennes archaïques.

29 *Roman de Silence*, ouvr. cité, vers 5908. Dans cet ouvrage le mage conserve, en fait, la peau velue lorsqu'il habite à la forêt et, de plus, il est comparé à un ours et à un cerf (« *et si est com uns ors velus* ; / *Si est isnials com cers de lande* », vers 5930-5931). D'ailleurs, on prévient Silence qu'on n'arrivera à l'attraper que s'il conserve toujours des traces d'humanité (« S'il a humanité en lui », vers 5955). Voir aussi le débat entre *Nurture* et *Nature* (vers 5996-6090), où d'ailleurs l'on remarquera l'inversion de la notion de la courtoisie comme élément de « Nurture », puisqu'ici c'est justement *Nurture* qui fait sombrer le mage dans la condition sauvage contre sa *Nature* humaine.

30 « Je voil que vous sachiez entre vos priveement mon affaire et mon estre. Je voil que vous sachiez qu'il me convient par fine force de nature estre par foies eschis [à l'écart] de la gent. » (*Merlin*, § 39, p. 149)

31 P. Radin, *The Trickster*, ouvr. cité, p. 165-166. La mobilité du *trickster* se relie à son polymorphisme ; F. Ballinger l'associe également à l'impossibilité de le définir (« *Ambigere* », art. cité, p. 31-32). A. Lomazzi a suggéré, de même, que les mouvements sinueux de Renart correspondent aux discours tortueux et aux détours verbaux dont il use pour confondre ses victimes (« L'eroe come », art. cité, p. 62).

32 S. von Schnurbein propose que Loki se situe plutôt dans une position intermédiaire entre diverses catégories : homme et femme, humain et animal, géants et dieux, comme nous le verrons dans la section consacrée au polymorphisme (« Function of Loki », art. cité, p. 110 et 117-119). Et l'on n'oublie pas ses importants rapports avec les nains.

33 Depuis la *Vita Merlini* de G. de Monmouth, la forêt constitue un refuge pour le prophète Merlin qui semble choisir la « vie sauvage » en raison de sa nature d'homme sauvage, ce qui inclut un refus des frivolités sociales. De même, Robin des Bois ne supporte pas plus d'un an la vie à la cour auprès du roi, et il finit par retourner à Sherwood (*A Gest of Robyn Hode*, Fytte VIII, ouvr. cité).

34 J. Le Goff, « Le désert-forêt », dans *L'Imaginaire médiéval*, 1985, p. 59-85 et « Lévi-Strauss en Brocéliande ». C'est, par exemple, dans la forêt, que Tristan et Yseut peuvent rester ensemble le plus longtemps (même si

D. Poirion critique le préjugé romantique de l'amour enfin libre dans la forêt, en soulignant les cruautés de la vie sauvage ; voir l'introduction à son édition de Béroul dans *Tristan et Iseut. Les premières versions européennes*, ouvr. cité, p. 1147-1148). Ainsi, les aspects les plus menaçants et périlleux de la forêt ramèneraient encore à une autre ambivalence reliée aux *tricksters* — comme l'affirment, au sujet des hors-la-loi, A. J. Pollard (*Imagining Robin Hood*, Londres / New York, Routledge, 2004, p. 57-81) et A. Williams (*Tricksters and Prancksters*, ouvr. cité, p. 123-125).

35 P. Walter, *Le Gant de verre. Le mythe de Tristan et Yseut*, Poiré-sur-Vie, Artus, 1990, p. 295-298 ; la citation vient de la p. 297. En fait, dans cet ouvrage ainsi que dans *Tristan et Yseut. Le porcher et la truie* (2006), l'auteur remarque plusieurs analogies entre Tristan et Hermès dues, comme il le précise, à des origines indo-européennes partagées, auxquelles on pourrait ajouter la commune qualité de *tricksters*.

36 P. Walter, *Tristan et Yseut. Le porcher et la truie*, Paris, Imago, 2006, p. 258. On reviendra plus tard sur une autre sorte d'articulation entre l'humanité et la divinité, que les connaissances de vénerie (liées aux sacrifices) confèrent à Tristan (voir le paragraphe sur le *trickster* malfaiteur ou bienfaiteur).

37 Il faut souligner que la familiarité de Merlin avec le cochon se relie à *Yr Oianau*, *le petit cochon*, texte d'origine galloise (P. Walter, *Merlin ou le savoir*, ouvr. cité, p. 19-21).

38 Dans l'épisode de Grisandole de la *Suite du Merlin*, P. Walter mentionne le rôle du cerf comme animal funéraire dans le monde celtique et préceltique (dans *Merlin ou le savoir*, ouvr. cité, p. 110-111). D'ailleurs, cette association du prophète avec le cerf vient de la *Vita Merlini*.

39 P. Walter examine la portée des rapports entre Merlin et l'ours dans *Merlin ou le savoir*, ouvr. cité, p. 63 et 156 ; ainsi qu'avec le loup, p. 64-68.

40 On ne peut pas oublier qu'Hermès détient aussi un don de prophétiser, quoique mineur.

41 Voir l'histoire des Navaho où Coyote introduit la mort dans sa communauté. Il explique que c'était nécessaire car, sans elle, le monde risquait d'être surpeuplé (F. Ballinger, « *Ambigere* », art. cité, p. 34, et aussi la p. 134 de R. Pelton, « *West African Tricksters: Web of Purpose, Dance of Delight* », dans W. Hynes et W. Doty [éds], *Mythical Trickster Figures*, ouvr. cité, p. 40 et 122-140).

42 À part la mort de Baldr, provoquée par Loki, et spécialement significative puisqu'elle semble marquer le début de la fin du monde des Ases, Loki est aussi le père de Hel — qui domine sur l'au-delà. L. Hyde remarque que ces faits, tout comme l'épisode du vol des pommes de l'éternelle jeunesse d'Idunn, rappellent que c'est justement de vieillissement, de mort et de destruction qu'il menace les Ases — même si, dans ce dernier cas, il s'arrange pour récupérer les pommes (voir *Skaldskaparmal*, § 1 [*L'Edda*, p. 106-107]). Voir aussi J. de Vries qui signale ses rapports avec l'autre monde dans *The Problem of Loki*, ouvr. cité, p. 210-215). On reviendra aux aspects de régénération de la nature liés aux *tricksters* (voir le paragraphe sur le *trickster* malfaiteur ou bienfaiteur).

43 R. de Boron, *Merlin*, ouvr. cité, § 45, p. 169-170.

44 Le thème de la mort occupe une place centrale dans plusieurs épisodes de Renart qui feint d'être mort pour ne pas être exécuté (branche III, vers 46 et suiv.) ou fait son testament avant d'être jugé (branche Ia, vers 1965 et suiv.), ou enfin est même enterré (« La mort de Renart », Martin-XVII, Pléiade-XVIII). D'ailleurs, J. Dufournet examine ces aspects dans *Le Roman de Renart, entre réécriture*, ouvr. cité, p. 137-159). Voir également les funérailles de Coupée, devenue martyre miraculeuse dans la branche I, et tous les autres personnages qui sont tués dans un épisode, mais réapparaissent dans les suivants.

45 Voir les fabliaux « D'Estormi », « Les III bossus » ou « Du segretain moine ». D'autres parodies mortuaires se retrouvent dans « Du vilain qui conquist le paradis par plait », « De Saint Pierre et du jongleur », ou dans le *Décaméron* (II-8, VII-1, VII-10).

46 R. de Boron, *Merlin*, ouvr. cité, p. 192-193.

47 On a dit qu'à la fin, Tristan et Yseut se moquent des obstacles sociaux à leur amour au moyen des arbres qui enlacent leurs branches au-dessus de leurs tombes (comme le suggèrent D. Poirion, J. Batany et M. R. Blakeslee). N. Freeman Regalado propose d'ailleurs que la mort si fortement érotisée des amants constitue en elle-même une ultime transgression (« Tristan and Renart », art. cité, p. 34, n. 11).

48 Outre le fait d'être dotée d'une beauté exceptionnelle, Yseut connaissait les herbes curatives et, à la différence des femmes soumises, elle prenait des initiatives et partageait, solidaire, les affres de l'amour avec Tristan, ce qui l'éloignait aussi des dames altières des troubadours et trouvères. En bonne séductrice de l'univers celtique, elle aurait sûrement fait pâlir l'image

de bonnes épouses chrétiennes, comme l'affirmait D. Poirion (voir M. Cazenave, « L'amour impossible », dans *L'Art d'aimer au Moyen Âge*, 1997). Yseut sous la figure de la fée est minutieusement étudiée dans *Le Gant de verre* de P. Walter (ouvr. cité).

49 Il faut penser à la langue anglo-normande d'abord, mais surtout, comme P. Walter le propose, à tout l'héritage celtique et indo-européen de ces deux personnages. D'ailleurs, Merlin, dont l'apparition dans la littérature française est due à un clerc gallois de l'époque d'Henri II et Aliénor d'Aquitaine, est un descendant des druides, partageant des traits avec des êtres mythiques primordiaux. Remarquons aussi que Fouke le Fitz et Eustache se retrouvent également dans ce carrefour anglo-normand (ce dernier offre ses loyautés tantôt aux Français, tantôt aux Anglais).

50 Ainsi, le va-et-vient de Renart rappellerait la lecture intertextuelle proposée par le *Roman de Renart*, qui va du texte parodié à la parodie elle-même (A. Lomazzi, « L'eroe come », art. cité, p. 62).

51 Notamment de Renart et de Tristan, mais aussi de Robin des Bois : au fur et à mesure que les histoires du bandit sont reprises, il perd ses traits les plus agressifs pour devenir le hors-la-loi le plus courtois qu'on puisse imaginer (voir ci-dessous, note 82). Sans mentionner la compliquée genèse textuelle de Merlin, ses avatars et les multiples réécritures de son histoire.

52 L'on y retrouve, en effet, des allusions plus ou moins explicites aux autres *tricksters* : Renart parodie Tristan, tandis que sa tanière est mentionnée chez Béroul. De même que la renardie occupe une place explicite dans *Tristan le Moine*, ainsi que chez Pathelin. À son tour, l'histoire d'Eustache le Moine reprend des motifs de Renart et de Tristan, comme le rappelle M. Lecco (« *Wistasse Rossignol*: l'intertesto tristaniano in *Wistasse le moine* », *Romance Philology*, nº 59-1, 2005, p. 103-119) et Loki, enfin, est comparé à Ulysse (voir plus loin, note 118).

53 Voir plus haut, note 4.

54 Comme P. Walter l'a démontré en révélant les racines mythiques celtes du personnage dans des textes gallois et irlandais (*Merlin ou le savoir*).

55 Voir le paragraphe sur le *trickster* polymorphe : lorsque Tristan se déguise en fou ou en lépreux, ou quand les gens de la cour doutent des pouvoirs de Merlin (voir notamment le *Roman de Silence*). Si l'on arrive à jeter sur Tristan le bouillon de la soupe (*Donnei des amants*), Renart, lui, reçoit même un bain d'excrément (dans « Renart magicien », Martin-XXXIII,

Pléiade-XXIV). D'ailleurs le rapport des *tricksters* aux excréments est un thème bien étudié.

56 Voir B. Franceschini, « Ephémeros. Per un'analisi dei caratteri nel Tristano di Thomas e di Béroul », *Cultura Neolatina*, nº 61 (3-4), 2001, p. 275-299.

57 *Gylfaginning*, § 46 (*L'Edda*, p. 81-86). Le motif de la duplication, comme la duplicité, semblerait être récurrent dans les récits de *tricksters*, et se lie de près à leur polymorphisme (voir notamment les doubles, négatif et positif, de Fouke le Fitz Waryn).

58 On y reviendra. Voir *A Gest of Robyn Hode*, Fytte I, vers 7, ouvr. cité. C'est surtout à partir de ce texte — du début du XVIe siècle — que l'on assiste à l'ennoblissement du personnage, qui peu à peu perd ses traits agressifs les plus inquiétants (comme lorsqu'il défigure la tête de l'ennemi qu'il vient de tuer [ballade de *Robin Hood and Guy of de Gisborne*]). Ainsi, au lieu d'être le féroce ennemi des riches des premières ballades, il devient le protecteur des pauvres, tel que les tout derniers vers de la *Gest* le soulignent : « *For he was a good outlawe, and dyde pore men moch god* » [« parce qu'il était un bon hors la loi, et faisait beaucoup de bien aux pauvres »] (Fytte VIII, vers 1823-1824). D'autre part, on peut rappeler que dans *Tristan le Moine*, le héros défigure, lui aussi, le chevalier mort qui le remplacera lors de ses fausses funérailles.

59 Tout comme la déesse Mètis finit par être avalée par son époux Zeus.

60 Plusieurs critiques ont relié le comportement de Renart, Tristan ou Merlin à la notion de la *mètis* (voir A. Lomazzi, P. Walter, A. Berthelot, A. Strubel, entre autres). En effet, dans *Les Ruses de l'intelligence*, M. Detienne et J.-P. Vernant rappellent, par exemple, comment s'opère la première alliance de Zeus avec la déesse Mètis, qui l'aide à gagner le pouvoir et, bien sûr, à le conserver. Ce qui illustrerait, justement, l'idée que la force, seule, sans la ruse, ne suffit pas, comme le prouveront de nombreux *tricksters* répétant à plusieurs reprises que mieux vaut ruse que force — *i.e.* Merlin, lorsqu'il transporte les pierres de Stonehenge (notamment dans le *Roman de Brut*, mais l'idée apparaît déjà chez G. de Monmouth [*Historia*]) ; et surtout Renart, presque toujours moins fort que les grandes bêtes qu'il finit par railler (*i.e.* branche II, vers 618). Si, par ailleurs, M. Detienne et J.-P. Vernant ne font qu'une rapide allusion au *trickster*, J.-P. Bordier rejette tout rapport entre celui-là et la *mètis* (« Pathelin, Renart »).

61 Curieusement, quand G. Chaucer décide de reprendre un épisode du goupil dans ses *Contes de Canterbury* (le récit du *Prêtre des nonnes*), il

choisit une des anecdotes du mystificateur mystifié (celle où Chanteclair se moque de Renart) comme s'il avait pressenti que cet aspect de réversibilité de la ruse constituait une partie essentielle de la caractérisation du personnage.

62 La fin de Merlin, racontée dans des versions postérieures à R. de Boron, « témoigne d'une réversibilité de ce savoir magique dont il était *a priori* le seul détenteur » (P. Walter, *Merlin ou le savoir*, ouvr. cité, p. 185). D'ailleurs, c'est curieux que ce soit seulement des femmes (Viviane, la dame du Lac, Grisandole ou Silence) qui réussissent à surprendre le puissant mage — même si c'est seulement de manière temporaire, dans le cas des deux dernières. S. Roche-Mahdi mentionne une autre jeune femme déguisée en homme qui le capture aussi dans un texte germanique (« A Reappraisal of the Role of Merlin in the Roman de Silence », *Arturiana*, vol. 12.1, 2002, p. 6-21, en particulier p. 20, n. 4).

63 « *Yet he was begyled, iwys* » (« Malgré tout il a été berné sans doute », *A Gest of Robyn Hode*, Fytte VIII, vers 1801, p. 147). Ce dernier « sans doute » insinue l'étonnement du narrateur. Mais le renversement des rôles du *trickster* était déjà suggéré dans l'épisode où Robin rate son but et reçoit des gifles de ses compagnons.

64 Le bateau était si grand qu'il pouvait contenir tous les Ases avec leurs armes et leurs cuirasses de guerre. Aussitôt la voile hissée, le vent le portait où il voulait, mais en cas de nécessité, il pouvait se plier comme un mouchoir de poche. L'épieu ne manquait jamais son but. Le marteau revenait à la main de Thor et était indestructible (*Skaldskaparmal*, § 5 [*L'Edda*, p. 117-119]). Si pour G. Dumézil cela ne suffit pas pour le considérer comme un « héros civilisateur » (*Loki*, ouvr. cité, p. 206, n. 4), J. de Vries, pour sa part, conclut son étude sur Loki justement par la reconnaissance de la double nature du *trickster*, fripon et héros culturel à la fois, comme trait capital de son caractère (*The Problem of Loki*, ouvr. cité, p. 297).

65 *Gylfaginning*, § 33 (*L'Edda*, p. 61). Loki est d'ailleurs étroitement lié à la malédiction de l'or du Rhin des *Nibelungen*.

66 Voir notamment les versions postérieures à R. de Boron, telles que la *Suite Vulgate* et la *Suite du Merlin*, où l'on découvre une conception négative et diabolique du personnage. Quand le mage se trouve face à la mort, dans le *Baladro de Merlín*, la version espagnole de la *Suite du Merlin*, son dernier geste est un cri typique des créatures du mal, et à la fin le diable récupère son âme (voir R. Lendo, *El proceso de reescritura de la novela artúrica francesa: la* Suite du Merlin, Mexico, UNAM, 2003, p. 175 et 181-182.

Je remercie cet auteur pour sa précieuse aide et ses discussions au sujet du mage).

67 Comme le montrent les toutes premières lignes de son histoire (*Le Roman d'Eustache*, ouvr. cité, vers 6-36).

68 « Renart magicien », Martin-XXXIII, Pléiade-XXIV : vers 1832-1833.

69 Comme Fenrir, le loup hideux et sinistre, le serpent géant de Midgard et Hel, déesse de l'inframonde. À la fois, il peut, lorsqu'il est devenu jument, mettre bas Sleipnir, le merveilleux cheval à huit pattes qu'Odinn chevauche (*Gylfaginning*, § 34, § 42 [*L'Edda*, p. 61 et 75]).

70 J. de Vries (*The Problem of Loki*, ouvr. cité, p. 214, 246 et 249-250 *et passim*), S. von Schnurbein (« Function of Loki », art. cité, p. 124) et U. Drobin (« Myth and Epical, Motifs in the Loki-Research », *Temenos: Studies in Comparative Religion*, vol. 3, 1968, p. 36) discutent de l'influence du christianisme dans cette vision satanisée de Loki ; L. Hyde suppose que, quand S. Sturluson l'appelle « père des mensonges » (ou « premier auteur des tromperies »), épithète absent dans l'*Edda* poétique, il sait, sans doute, que c'est ainsi que les chrétiens désignent Satan (*Trickster Makes*, ouvr. cité, p. 104). Ainsi, même si l'on n'oublie pas que Loki est aussi responsable de la mort de Baldr, cela est dû à son rôle d'être primordial, dans les cycles naturels que l'on mentionnera plus tard (voir aussi plus loin, note 72). On ne peut passer outre le fait que le polymorphisme typique des *tricksters* a probablement aidé à leur satanisation, puisque les changements d'apparence sont une caractéristique des êtres diaboliques, dont les transformations servent à masquer la vraie nature.

71 *Trickster Makes*, ouvr. cité, p. 10.

72 L. Hyde, *Trickster Makes*, ouvr. cité, p. 104-107 ; voir aussi S. von Schnurbein (« Function of Loki », art. cité, p. 123) qui discute le symbolisme du gui comme élément d'intermédiation. Il faut rappeler d'ailleurs que cette plante, à feuillage persistant, était sacrée pour les anciens Celtes. Chez les Gaulois, elle s'associait au premier jour de l'an. On n'oublie pas non plus le rôle de Loki dans l'épisode des pommes d'immortalité (mentionné plus haut, note 42).

73 Voir le paragraphe sur le *trickster* marginal. P. Walter trouve, par ailleurs, un « faisceau d'analogies » entre un rituel amérindien — étudié par C. Lévi-Strauss — pour conjurer la sécheresse, la guerre et les maladies, et l'épisode du Mal Pas, inauguré par un vacarme prolongé jusqu'à l'aube (*Le Gant de verre*, ouvr. cité, p. 296-300). Dans *Tristan le Moine*, l'on retrouvera un

épisode qualifié de « peu courtois » par la critique, au cours duquel les chevaliers se livrent toute la nuit à des jeux désordonnés et bruyants. Cette scène précède justement celle de la défiguration du cadavre qui permettra à Tristan de « ressusciter » pour rencontrer sa bien-aimée (et la soigner d'une « maladie » feinte et de ses souffrances d'amour…). D'ailleurs, l'association du héros à la musique dans ce poème est aussi remarquable.

74 Par les associations du mage au cerf et à l'ours, tous les deux reliés au cycle des saisons, et aux transitions temporaires (P. Walter, *Merlin ou le savoir*, ouvr. cité, p. 119-125). Cet auteur s'occupe aussi de l'apparence intemporelle de Merlin : sa vie dans *l'esplumoir* comme une sorte de limbe, et la permanence de sa voix. Même dans le *Roman de Silence* il semble avoir vécu plus qu'un homme normal.

75 M. Keen fait une utile révision, particulièrement détaillée, des associations de la figure de Robin des Bois aux rites païens de l'été (la fête de mai) et à la mythologie ancienne. Même s'il ne donne pas crédit à ces associations, on arrive à entrevoir les quelques traits des êtres surnaturels liés à la forêt parmi les composants de sa figure (M. Keen, *The Outlaws of Medieval Legend* [1961], Londres / New York, Routledge, 2000, appendix I). De leur côté, dans l'introduction à l'édition des textes des hors-la-loi (*Robin Hood and Other Medieval Outlaws*, ouvr. cité, p. 5-6 et 274), S. Knight et T. Ohlgren rappellent des festivités rituelles et des jeux annuels que l'on dédiait à Robin Hood sur tout le territoire britannique au début de l'été, époque donc de transition saisonnière (documentés à partir du XV^e^ siècle) : des jeux cérémoniels, des danses, des défilés et des divertissements variés, notamment des processions de gens habillés de vert et portant les symboles de la forêt, guirlandes de feuilles ou branches, avec « Robin Hood » en tête du défilé. Les participants parcouraient les villages en recueillant de l'argent pour fournir aux besoins de la communauté (*i.e.* aménagement des chemins — ce qui ramène à Hermès d'ailleurs [voir W. Doty, « Hermes as a Trickster », art. cité, p. 55]) —, et en échange ils pouvaient offrir des spectacles divers, y compris des pièces de théâtre — comme en témoignent celles des XV^e^ et XVI^e^ siècles.

76 A. Williams, *Tricksters and Pranksters*, ouvr. cité, p. 123-125 et 129, et aussi K. Koepping, « Absurdity and Hidden Truth: Cunning Intelligence and Grotesque Body Images as Manifestations of the Trickster », *History of Religions*, vol. 24, n^o^ 3, février 1985, p. 191-214.

77 J. Dufournet, Le Roman de Renart, entre réécriture et innovation, ouvr. cité, p. 126.

78 Comme le signale R. Pelton, au sujet d'Ananse, l'araignée (« West African », art. cité, p. 125).

79 Voir « Tristrant », dans *Tristan et Iseut. Les premières versions européennes*, ouvr. cité, p. 323. De plus, dans l'épisode de la forêt (Béroul), il invente « l'arc infaillible » et entraîne son chien à chasser sans faire de bruit. Makarius signale, au sujet des *tricksters* violateurs de tabous, que « la violation d'interdit porte chance et, en particulier, chance à la chasse » (*Le Sacré*, ouvr. cité, p. 220). Voir aussi P. Walter, *Tristan et Yseut. Le porcher*, ouvr. cité, p. 243-244. Dans tous ces cas, d'ailleurs, on notera le trait habituel du *trickster* qui se sert de la ruse pour tromper autrui.

80 On a même suggéré qu'Hermès est l'inventeur de l'art du sacrifice (voir L. Hyde, *Trickster Makes*, ouvr. cité, p. 34 et 256-257).

81 Voir la *Saga*, § 21 et Gottfried ; ces talents réapparaissent dans le ton railleur du fou, dans la *Folie* d'Oxford (vers 489-514) ; et même quelque peu dénaturés dans *Tristan le Moine*, lorsqu'il ne s'en sert que pour défigurer un cadavre.

82 Notion examinée par E. Hobsbawm (*Les Bandits*, 2008), que Fouke incarne aussi. Voir ci-dessus, note 58.

83 Voir R. de Boron, *Merlin*, ouvr. cité, § 48, p. 182-185. P. Walter rappelle que cette table sera le centre cérémoniel de la cour arthurienne.

84 Voir ci-dessus, note 66.

85 L'épisode où « Renart parfit le con » pourrait ainsi constituer une obscène parodie des bienfaits des héros culturels (Martin-XXII, Pléiade-XXIII).

86 Voir la branche I, vers 505-527. C. Reichler, *La Diabolie. La séduction, la renardie, l'écriture*, 1979. Voir plus loin, note 102.

87 K. Kerényi, « The Trickster », art. cité, p. 181 ; M. Blakeslee, « Tristan the Trickster in the Old French Tristan Poems », art. cité, p. 168 ; M. Carrol, « Lévi-Strauss, Freud », art. cité, p. 305 ; L. Makarius, « Le mythe du "trickster" », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 175, 1969, p. 17-46 ; et J. de Vries, *The Problem of Loki*, ouvr. cité.

88 C'est ainsi que le mage justifie la mort du mari d'Ygerne (la mère d'Arthur) dans le *Roman de Silence* (vers 6155-6157). Voir L. Makarius, « Le mythe du "trickster" » (art. cité) et R. Girard, qui examine le meurtre de Baldr comme une modification de l'homicide collectif mythique où, pour atténuer la culpabilité des divinités, on la condense dans le personnage de

Loki (R. Girard, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982, chap. VI). Je tiens à remercier le Dr José Carlos Hesles pour les inestimables discussions au sujet de R. Girard, G. Balandier et G. Dumézil.

89 Ceci est évident chez Béroul (voir les allusions à la nature ambiguë des termes liés à la tromperie et qui, selon le registre du texte (comique ou cultivé, Renart ou Tristan), acquièrent des nuances négatives ou positives (N. Freeman Regalado, « Tristan and Renart », art. cité, p. 32-33).

90 F. Ballinger, « *Ambigere* », art. cité, p. 30. À la notion des ambivalences du *trickster* reliées à sa fonction de médiation, comme C. Lévi-Strauss le propose, d'autres auteurs préfèrent l'idée de complémentarité, où les éléments de l'opposition seraient plutôt perméables l'un l'autre (hypothèse soutenue par M. Douglas, dans *Pureté et danger* [1966]), ce qui permet de mieux rendre compte de la complexité du personnage (voir K. Koepping, « Absurdity and Hidden Truth », art. cité).

91 Les masques deviennent encore un autre trait d'ambiguïté, surtout chez ces *tricksters* qui apparaissent comme des personnages type, sans évolution et toujours égaux à eux-mêmes, puisque, paradoxalement, leurs constantes transformations et déguisements les rendent toujours divers.

92 Voir la ballade de *Robin Hood and Guy of Gisborne*, vers 173-180 et suiv., p. 178-180.

93 *Robin Hood and the Potter*, Fytte 2, vers 95 et suiv., p. 65 et suiv. Presque tous les bandits partagent ce déguisement, à part ceux de charbonnier, marchand, moine et musicien (voir C. Azuela, « De la historia a la literatura: Fouke le Fitz Waryn, Eustaquio el monje y Robin Hood », article en cours de parution).

94 Eustache prend au moins dix-neuf différentes identités (celles de la note précédente inclues). Fouke apparaît en moine, en marchand et en habit de femme comme Eustache, mais en général il compte avec un bon ami (presque son double) pour les accoutrements les plus dégradants (voir A. Williams, *Tricksters and Pranksters*), même si, comme on le rappelle ici, le *trickster* n'a pas, en général, peur ni de s'humilier ni de faire le clown (voir notes qui suivent).

95 D. Buschinger, « Le motif du déguisement de Tristan dans les œuvres médiévales allemandes des XIIe et XIIIe siècles », dans M.-L. Ollier (éd.), *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1988, p. 35-41. En effet, lorsqu'il apparaît en lépreux, mendiant ou fou, il est déconsidéré et il lui arrive aussi d'en être

humilié. Par contre, le rôle de porcher de Tristan dans les triades galloises ne saurait constituer un déguisement puisqu'il s'agit d'une importante facette du personnage, comme on l'a déjà commenté.

96 Il faudrait penser aux apparitions de Merlin en bûcheron, gardien de bêtes, simple vilain, ou messager, des personnalités toutes bien en dessous des dignités de la cour (à part ses transformations en enfant). Ainsi qu'aux déguisements des hors-la-loi, indignes des chevaliers aguerris.

97 Comme le signale à propos des nouvelles M. Jeay (« L'enchâssement narratif : un jeu de masques. L'exemple des *Cent Nouvelles nouvelles* », dans M.-L. Ollier [éd.], *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, ouvr. cité, p. 193-201). Il faudrait ajouter que si les *pícaros* tels que Lazarillo de Tormes ne se déguisent point, ils changent sans cesse de métier ; ce qui vaut pour autant de masques.

98 Loki, en effet, peut se convertir en différents animaux : jument, mouche, phoque, saumon. Comme femelle, il/elle parvient même à avoir des enfants (voir ci-dessus, note 69). Quant à Merlin, P. Walter consacre toute une section de son livre, *Merlin ou le savoir du monde*, aux aspects protéiformes du personnage (chap. 6 : « Merlin Protée »). Voir aussi A. Berthelot, « Merlin ou l'homme sauvage ». On doit aussi mentionner le rapport que P. Walter signale entre le mage et Suibhne, personnage de la tradition irlandaise capable de voler (il est même doté de plumes [voir *La folie de Suibne*, § 64, dans *Le devin maudit*, et p. 12-15]), tout comme Loki peut prendre l'aspect du faucon de Frigg et s'envoler (S. Sturluson, *Edda*, *Skáldskaparmál*, § 18). Il faut admettre, toutefois, que dans la tradition irlandaise les traces du *trickster* deviennent très faibles chez le prophète.

99 C'est un trait commun à d'autres *tricksters* mythiques. P. Radin décrit Wakdjunkaga comme « *a nondescript person* », parfois un vieillard — bien qu'en réalité il n'ait pas d'âge — à l'identité changeante, pouvant se transformer en animal ou changer de sexe (*The Trickster*, p. 165).

100 R. de Boron, *Merlin*, ouvr. cité, § 39, p. 150 ; voir aussi § 63, p. 222.

101 Les *tricksters* semblent toujours reliés au langage, parfois à la diversité des langues, parfois à l'invention de l'écriture ou à l'interprétation prophétique. Il faudrait de même approfondir l'étude sur le lien entre les habiletés musicales et la parole chez eux. Tout comme Hermès inventa la lyre — et la donna en cadeau à Apollon —, Tristan est le plus musical des héros médiévaux (P. Walter examine les associations à la musique de Tristan qui, d'ailleurs, peut imiter le chant des oiseaux [voir *Tristan et Yseut. Le porcher*,

ouvr. cité, chap. XI]). Renart se déguise en jongleur, et maint bandit passe par cette identité : Robin des Bois apparaît, dans les ballades, toujours lié à une mélodie printanière, et finit par se déguiser lui-même en jongleur (« Robin Hood and Allin a Dale », ballade du XVII^e siècle) ; Eustache, habillé en ménestrel, est décrit comme maître de « toutes les chansons » et récits (*Le Roman d'Eustache*, ouvr. cité, vers 2169 et 2191), à part Fouke — ou plutôt son double — et Hereward (voir C. Azuela, « De la historia a la literatura », art. cité). Même Merlin prend cette identité (dans la *Suite Merlin*). Pour les rapports du mage avec les oiseaux et ses connaissances du langage des animaux — que Tristan semble partager —, voir P. Walter, *Merlin ou le savoir*, ouvr. cité, p. 120-122. Cet auteur commente en plus les rapports des connaissances musicales avec l'au-delà et le savoir, puisque pour les Celtes « la musique est une des expressions terrestres de l'Autre Monde » (*Tristan et Yseut. Le porcher*, ouvr. cité, p. 249 et 258).

102 C. Reichler (*La Diabolie*, ouvr. cité) fait l'analyse du langage séducteur de Renart ; ainsi lors de son jugement, Renart aura le cynisme de les accuser d'avoir joui de ces festins fictifs (vers 1244-1252). Le chat se vengera, à son tour, avec le même stratagème dans l'épisode des « Vêpres de Tibert »).

103 *La Farce*, scène I, vers 55-56. Les jeux de mots et les constantes ambiguïtés de Pathelin sont étudiés, entre autres, par R. Dragonnetti, « Les travestissements du langage dans *Maître Pathelin* », dans M.-L. Ollier (éd.), *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, ouvr. cité, p. 261-276 ; J. Dufournet et M. Rousse, *Sur « La Farce de Maître Pierre Pathelin »*, Paris, Champion, 1986 ; et aussi G. Eigenmann, « *Pathelin* ou la fausse monnaie du discours », *Littératures*, n° 16, 1978, p. 7-12.

104 À part l'*escondit*, voir vers 4199-4216, v. 20-25 et 67-79, chez Béroul.

105 L'astuce verbale du *trickster* est aussi bien représentée par les femmes mystificatrices du court récit (voir plus haut, note 15).

106 À la suite d'un pari, il se sauve du vainqueur, un nain qui voulait le décapiter, en argumentant qu'il n'avait compromis que sa tête et non pas son cou (*Skáldskaparmál*, § 5 [*L'Edda*, p. 119]).

107 Voir les commentaires de L. Hyde, *Trickster Makes*, ouvr. cité, p. 271-273, ainsi que le travail de G. Dumézil, « Problèmes de la *Lokasenna* », dans *Le Roman des jumeaux. Esquisses de mythologie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 285-323, et ci-dessous, note 109.

108 Voir G. Sinicropi, « Il segno linguistico del *Decameron* », art. cité ; C. Azuela, *Del Decamerón a las Cent Nouvelles nouvelles. Relaciones y trans-*

*gresiones en la nouvelle medieval*, Mexico, UNAM, 2006.

109 J. Grisward, « Loki, Renart et les sarcasmes de Maupertuis », dans J.-C. Mühlethaler et D. Billotte, *Rien ne m'est seur que la chose incertaine. Études sur l'art d'écrire au Moyen Âge offertes à Éric Hicks par ses élèves, collègues, amies et amis*, Genève, Slatkine, 2001, p. 293-303.

110 Il le déclare assez explicitement : « *je ne parlerai plus devant le pueple ne en cort se si oscurement* » (*Merlin*, ouvr. cité, § 43, p. 163). Dans le *Roman de Silence*, S. Roche-Mahdi examine plusieurs déclarations « obscures » du mage déguisé en vieil homme que l'on a peu étudiées (« A Reappraisal of the Role of Merlin in the *Roman de Silence* », art. cité, p. 12-15).

111 D. Poirion, dans ses notes à son édition de Béroul, ouvr. cité, p. 1199. Voir les vers 3715-3731 et 3742-3777 de cette édition.

112 R. Pelton propose que le registre fondamental du *trickster* soit l'ironie (« West African », art. cité).

113 L'emploi des images érotiques railleuses, lié à l'intention transgressive et carnavalesque, est commun dans la tradition des fabliaux et nouvelles — on le retrouve partout dans la littérature comique, et bien sûr dans le *Roman de Renart*. On peut rappeler aussi, dans *Tristan le Moine*, les équivoques de la fin, où l'on peut même relever une métaphore digne du *Décaméron* (vers 2660-2663, et p. 1058 de *Tristan le Moine* [Pléiade] ; voir *Décaméron*, VII-3, § 39 et 40). Au sujet des nouvelles, voir C. Azuela, « Les métaphores érotiques dans *Les Cent Nouvelles nouvelles* : sexe et écriture », *Fifteen-Century Studies*, vol. 29, 2003, p. 35-51.

114 Le *Roman de Renart* a été considéré difficile à classer par H. R. Jauss ; tout comme il n'est pas simple, non plus, de donner une définition totalisante des fabliaux, étant donné leur diversité. Peut-être les romans de Merlin et les ballades de Robin des Bois seraient-ils une exception à cet égard. Quant aux aventures de Loki, voir ci-dessous, note 118.

115 Dans *Tristan le Moine*, la critique a trouvé un mélange des traits de divers genres (des planctus de la poésie héroïque et la tradition arthurienne et tristanienne aux fabliaux).

116 M. Valvassori, « El personaje trickster o "burlador" en el cuento tradicional y en el cine de dibujos animados », *Culturas Populares, Revista Electrónica*, n° 1, janvier-avril 2006, p. 1-27.

117 Il faut de même se rappeler que les différentes branches contenant les suites d'épisodes du goupil furent écrites à partir du XII^e^ siècle jusqu'à la fin

de l'époque médiévale, selon plusieurs tonalités allant des satiriques aux moralistes.

118 Voir A. Lomazzi, « L'eroe come », art. cité, p. 56-57 et F. Ballinger « *Ambigere* », art. cité, p. 21. Le cas de Loki est spécial car les textes où il apparaît se conservent comme des chansons isolées du reste de l'*Edda* (des Xe et XIe siècles, bien que consignés par écrit au XIIIe siècle par S. Sturluson, dont le but était de préserver les vers scaldes en tant que tradition orale et préchrétienne). Ainsi, les apparitions de Loki surviennent dans différents épisodes qui semblent des fragments isolés. Voir à ce sujet les explications détaillées de S. von Schnurbein, « Function of Loki », art. cité, p. 110-111. Il est intéressant que le récit des aventures d'Odyssée, le meilleur *trickster* des héros grecs, se présente aussi sous forme d'épisodes : dans l'*Odyssée* apparaissent plusieurs anecdotes situées dans les différents chants. Par ailleurs, à la fin du *Gylfaginning* de l'*Edda* de S. Sturluson, Loki est justement comparé à Ulysse.

119 Seule la *Gest of Robyn Hode* raconte plusieurs épisodes des aventures du héros. À la même époque (XVIe siècle), des pièces de théâtre et d'autres textes narratifs racontant sa vie apparaîtront, et continuent encore à s'écrire aujourd'hui.

120 Tout comme le copiste de *Tristan le Moine* a situé ce récit entre le *Tristan* de Gottfried et l'un de ses continuateurs, comme s'il avait compris qu'il s'agissait simplement encore d'une autre scène de retrouvaille amoureuse, sans tenir compte des différences de ton, de registre et d'intention (voir C. Azuela, « Du héros au *trickster* », art. cité, p. 33).

121 A. Berthelot commente qu'il s'agit, en effet, « d'une séquence autonome, proche du fabliau » (dans « Les métamorphoses de Merlin, de Robert de Boron au *Book of Merlin* », *Études de linguistique et littérature en l'honneur d'André Crépin*, vol. 20, 1993, p. 11-19, en particulier p. 16).

122 Ce qui expliquerait d'ailleurs sa subite disparition du récit — une fois conclues les révélations finales —, sans même un mot de la part des personnages ou du narrateur, qui s'empresse de clore l'histoire.

123 M. Rousse explique que la longueur normale des farces est de 500 vers, et celle de Pathelin en compte 1 500 : c'est-à-dire, trois farces enchaînées. Le critique signale, en plus, les phrases charnières entre les trois parties qui sont typiques de la fin des farces (« Le rythme d'un spectacle médiéval : Maître Pierre Pathelin et la farce », dans J. Dufournet et M. Rousse [éds], *Sur « La Farce de Maître Pierre Pathelin »*, ouvr. cité, p. 87-97). Pour sa part, J.-P.

Bordier mentionne les continuateurs de cette farce « qui esquissent la formation d'un cycle » (« Pathelin, Renart », p. 79).

124 Ou, comme dans le *Roman de Silence*, lorsque pour introduire le personnage du mage, la reine procède à la récapitulation de l'épisode des tours auprès de Vortinger (vers 5784-5803).

125 Dans le *Roman de Renart*, le goupil est accusé par ses victimes, ou bien doit confesser ses forfaits, ou se défend, enfin, lors d'un jugement mais, à chaque occasion, l'on énumère de nouveau ses roueries criminelles, qu'il arrive même à maquiller à sa convenance.

126 Voir *Le Roman d'Eustache*, ouvr. cité, vers 831 ; *Fouke*, 29, lignes 13-28 ; Hereward, § 23, p. 648.

127 Le tour se relie à l'emploi d'une parole mystificatrice qui tend des pièges aux victimes du *trickster*, mais aussi aux lecteurs des récits, qui tombent eux-mêmes dans le cercle de la fiction. L'incessante reprise des exploits du personnage construit le récit et devient à la fois miroir et instrument de la propre production du texte. Pour N. Freeman Regalado, ce constant récit itératif pourrait constituer la meilleure trouvaille de l'auteur, lui permettant d'étaler son répertoire et de narrer la totalité de l'histoire à l'intérieur de chaque épisode isolé (« Tristan and Renart »). Ce n'est pas par hasard qu'un déguisement indispensable du *trickster* est celui du ménestrel, ou du jongleur (voir ci-dessus, note 101).

128 Comme le précise M. Ballinger (« *Ambigere* », art. cité).

129 Comme le rappelle A. Strubel dans son introduction au *Roman de Renart*, ouvr. cité, p. LII.

130 M. Carroll, « Lévi-Strauss, Freud », art. cité ; F. Ballinger, « *Ambigere* », art. cité, p. 25. Voir aussi R. Pelton, « West African », art. cité, p. 137-140.

131 F. Ballinger, « *Ambigere* », art. cité, p. 31.

132 N. Freeman Regalado, « Tristan and Renart », art. cité, p. 18.

133 B. Nolan, « Promiscuous Fictions: Medieval Bawdy Tales and Their Textual Liaisons », dans P. Boitani et A. Torti (éds), *The Body and the Soul in Medieval Literature*, Cambridge, D. S. Brewer, 1999, p. 79-105.

134 C. Revard, « From French "fabliau manuscripts" and MS Harley 2253 to the *Decameron* and the *Canterbury Tales* », *Medium Aevum*, vol. 69, n° 2, 2000, p. 261-279.

135 G. Balandier, *Le Pouvoir sur scènes*, Paris, Balland, 1992, p. 73.

# AUTHOR

**Cristina Azuela**
Instituto de Investigaciones Filológicas, Université nationale autonome du Mexique (Universidad nacional Autónoma de México)

# Nine Venomous Thoughts or a Mythical Definition of the Mole Cricket in Lithuania

*Neuf pensées venimeuses ou une définition mythique du grillon-taupe en Lituanie*

**Daiva Vaitkevičienė**

**DOI :** 10.35562/iris.3299

**Copyright**
All rights reserved

## ABSTRACTS

**English**
The mole cricket is an ambiguous insect: many tales and folkloric archives from Lituania or others countries, draw a paradoxical picture of this strange animal. Whereas its ninth and venomous thought is able to kill you at one bite, once the other eight thought are formulated, magical mystery uses it to cure and save your body and soul. Several names are given to it, and there it goes from the symbol of luck to the image of death.

**Français**
Le grillon-taupe est un insecte paradoxal : beaucoup de contes ou de documents d'archives du folklore lituanien, ou d'autres pays, témoignent de l'étrangeté de cet animal. Tandis que sa neuvième et venimeuse pensée est capable de tuer d'une morsure, une fois formulée huit autres pensées, le mystère de la magie l'utilise pour guérir l'âme et le corps. Plusieurs noms lui sont donnés qui vont du symbole de chance à la figure de la mort.

## INDEX

**Mots-clés**
grillon-taupe, ethno-zoologie, insecte, folklore lituanien, animal venimeux

**Keywords**
mole cricket, lituanian folklore, insect, venomous animal, ethno-zoology

## OUTLINE

Ethno-zoological definition
Nine thoughts: number and process

*Clostridium tetani*
Ethno-medical aspects
A healing hand
The mole cricket and good luck

## TEXT

1 Mythology of the animal kingdom (including insects) manifests itself both by shapes of special fantastic creatures and by entering of common classes of animals into the mythical structure of the world as well as establishing their relationship with mankind. People are not the only ones with ideas about the natural world, i.e. representatives of the latter interpret people in a mythical manner and express their views accordingly. The present article focuses on one small and unfriendly creature called *kurklys* or *kartas* "the mole cricket" which would kill the man, if it only could: "The mole cricket [...] is thinking nine thoughts and then bites the man. The bitten person must die and nothing can save him [her]." (Elisonas, 1932, p. 32) The mole cricket is even called an insect who thinks nine thoughts (in Lithuanian *devyniamislis*): "It is called the one thinking nine thoughts as it has that many thoughts and the ninth thought is the most dangerous one." (LTR[1] 374d/1984-52).

2 The present article based on the Lithuanian materials is intended to reveal the mythical nature of the mole cricket and its relationship with other classes of the animal kingdom as well as its role in the Lithuanian ethno-medicine. There is an unquestionable correlation between the mythical insect and a healing ritual based on symbolic analogies, where curing methods are chosen taking into account physiological aspects of the mole cricket perceived through mythological categories.

3 Since almost no data on the mole cricket has been published (a few folk beliefs can be found only in the publication of Jurgis Elisonas about the Lithuanian fauna in folklore, see Elisonas, 1932), the research is based on the data from the Lithuanian Folklore Archives and the field study recorded by the author.

**Figure 1. – Mole cricket.**

Photo by Algirdas Vilkas, 2008.

# Ethno-zoological definition

4 The one who thinks nine thoughts or the common mole cricket is an insect which lives underground, surfacing from its tunnels at night; it feeds on plants and often eats away roots of young vegetables, spoils potato tubers. This is the mole cricket definition provided by *Wikipedia*[2]:

> One of the most impressive and unusual looking insects. [...] The body is brown in colour and covered with fine velvety hairs, and the forelegs are greatly modified for digging. Only the adult stages are winged, and flight is said to be clumsy, directionless and only performed on rare occasions at night. [...] This mole cricket occurs throughout Europe, except Norway and Finland, through to western Asia, North Africa and South Africa.
> [...] Adults and nymphs can be found throughout the year in extensive tunnel systems that may reach a depth of over one metre. Mole crickets are omnivorous, feeding on a range of soil invertebrates and plant roots; often leaving neat circular holes through the roots of tuberous plants. Males occasionally produce a

> soft, but far-carrying 'chirring' song from within a specially constructed chamber in the burrow system, which acts as an amplifier for the song, which is likely to be used for attracting females. The song is typically produced on warm mild evenings in early spring between dusk and dawn, and it is similar to the song of the nightjar *Caprimulgus europeaeus*. ("*Gryllotalpa gryllotalpa*", 2008)

5 We may only add to this definition that it is a truly large insect as its body may be up to 55 mm length. An insect of such size and threatening appearance can be easily noticed and is very well known to people in rural areas of Lithuania or to town residents who enjoy gardening.

6 The Lithuanian names for the mole cricket *kurklys*, *parplys* and *turklys* are associated with the sound it produces: on humid summer evenings, especially before the rain, mole crickets make a sound which is described by Lithuanian verbs *kurkti*, *parpti*, *turkti* (LkŽe) (something like chirring, purring or croaking). People easily recognize the voice of the mole cricket and can tell it from chirping of grasshoppers, crickets, crocking of frogs and similar sounds.

7 Due to the ability to poison people attributed to the mole cricket (although unconfirmed by modern biology) this insect in Lithuanian ethno-zoology is compared to the scorpion which though in fact does not occur in Lithuania, but people have been hearing about it from church sermons or readings of the Holy Writ since the fifteenth–sixteenth centuries. Although the scorpion in modern Lithuanian is called *skorpionas*, in the Lithuanian written texts of the sixteenth–nineteenth centuries, before the scientific zoological terminology was defined, the scorpion was sometimes referred by the Lithuanian names of the mole cricket, i.e. *kurklys* and *parplys*.

8 There are a few other animals closely associated with the mole cricket. Visually because of its well-developed forelimbs by which it shovels earth the mole cricket is compared with the crayfish (LTR 374d/1984-52; LTR cd 191/7). As a contrast, the crayfish is sometimes called the mole cricket (LKŽe: *kurklys*). Latvians refer to the mole cricket simply as the crayfish: *zemesvēzis* "the crayfish of the earth" (Muelenbachs, 1932, p. 574; also cf. German, *erdkrebs*). A similar name is known to Slavs, cf. Russian *zemlyanoi rak* the "crayfish of the earth", Ukrainian *rak*, *rachok*, *rak zemlyanyi* "the crayfish, little cray-

fish, the crayfish of the earth", Bulgarian *div rak*, *rachets* "the crayfish" (Gura, 1997, p. 521).

9 Another significant association links the mole cricket to the mole: both animals dwell underground and dig tunnels. As we will see their association is based both on biological similarity and similar ethno-medical functions. The fact that the mole cricket is linked to the mole is also indicated by the former's Latin name and its analogies in European languages: Lat. *Gryllotalpa* originated from *gryllus* "cricket" and *talpa* "mole"; cf. English "mole cricket", German *Maulwurfsgrille*. The mole cricket is called the mole (*krot*) in Podlachia region of Poland (Gura, 1997, p. 521).

**Figure 2. – The life cycle of the mole cricket.**

Drawing by Richard Lydekker, 1879.

# Nine thoughts: number and process

10 A distinguishing feature of the mole cricket in the world of insects is its lengthy and slow process of thinking, i.e. its nine thoughts, where the resolution of this process (a bite) may be lethal to the man: "They say that the mole cricket is thinking nine thoughts and at the tenth it already [bites]. It may be a deadly bite." (LTR cd 188/02)

11 Malicious intention is one of the major cultural senses of the mole cricket, cf. the saying *nežinia, kų tu cia mislini, kap kartas* "Who knows what you are thinking about like the mole cricket" (LTR 7043/149) is said when a person is suspected of secretly scheming something. However, since the mole cricket is thinking nine times, it bites very rarely or does not bite at all (LTR 7043/149).

12 It is sometimes believed that nine thoughts are merely a period of time during which not the mole cricket, but a person manages to think through nine thoughts; if a person thinks ten thoughts in front of the mole cricket, he/she will be bitten by the mole cricket and will have to die (LTR cd 190/7).

13 Thoughts of the mole cricket are perceived as a certain repetition, rethinking of the same evil thought. While rethinking the mole cricket's malice is growing and the ninth thought is considered the most dangerous (LTR 374d/1984-52). Thinking nine times is a process enhancing the venomous power of the mole cricket, a certain "magical practice". A similar technique of repetition is used by Lithuanian charmers for curing diseases: the text of a charm is repeated 3 or 9 times in the belief that the power of the charm grows dependent on the number of times it is repeated. It is believed that the more times the charm is said, the more it helps (*Lietuvių užkalbėjimai*, 2008, p. 428).

14 Sometimes assessment of the mole cricket's virulence is based on broader categories of time and the mole cricket is assessed in terms of its age. It is believed that if the insect has lived a certain number of years, it is becoming dangerous. A mole cricket of seven years is becoming poisonous and if it bites at that time, the person does not get well (Elisonas, 1932, p. 32). The number of the years lived in the Lithuanian mythology is associated with certain mythical transformations; for instance, *aitvaras* (a type of a brownie which looks like a flying fiery snake and brings wealth to the man) can be hatched from an egg laid by a seven-year-old rooster (Greimas, 1990, p. 182).

15 In terms of number symbolism it should be noted that 7 and 9 in the Lithuanian culture often replace one another. In folklore they can be interchangeable in similar situations, e.g. referring to someone who is feeling very well it is said *kaip devintame danguje* "like in the ninth

sky" or *kaip septintame danguje* "like in the seventh sky" (LKŽe: *dangus*). Still the number 7 in the Lithuanian culture came somewhat later through the literary tradition of Europe and replaced number 9 in quite many places. The number nine is typical in folklore texts and symbolically means a lot, abundance and even infinity.

16 The mole cricket which becomes poisonous at the age of seven may be compared with the snake which crawls out to the surface every seven years and is very powerful and its bite is lethal. Such snake cannot be charmed since according to one snake charmer it does not obey to "your curse" any longer (Balkutė, 2003, p. 195).

17 The bite of the mole cricket is almost equaled to the snake bite (LTR cd 190/7). It is said that when one sees a mole cricket, he/she must kill it; similar actions are taken against a snake, but beating of a snake has clear motives: it is believed that if you kill seven snakes, your sins will be forgiven (Elisonas, 1931, p. 109). If anyone sees a snake and does not kill it, the Sun does not shine on such person for nine days (Elisonas, 1931, p. 108). Although in the Lithuanian folklore there is no data that after you kill a mole cricket, your sins are forgiven, but analogies can be traced in the Slavic folklore, e.g. according to Lusatians nine sins are forgiven to a person who kills a mole cricket (Gura, 2004, p. 211).

18 Sometimes the mole cricket as any other creatures bearing toxic substances is considered venomous for a certain period, for instance, it is said that "a bite of the mole cricket is harmful to a person only before St John's Day" (LKŽe: *turklys*). The same applies to the snake venom which is particularly dangerous in spring, i.e. the snake of March has the strongest venom (Elisonas, 1931, p. 112). It is particularly important that a snake should be caught by the first song of a cuckoo. They believe that a snake caught before the cuckoo song is a remedy for rabies (Elisonas, 1931, p. 124). Meanwhile the cuckoo song does not impair poison of the mole cricket and its curative power as the mole cricket of May is believed to be especially suitable in the folk medicine (LTR cd 189/7).

# *Clostridium tetani*

19 After a discussion of the venomous nature of the mole cricket and the lethal danger it represents, it should be noted that poison of the mole cricket is a mythical rather than biological category. According to entomologists the mole cricket is an absolutely harmless insect unable of stinging (*Mole cricket*, 2005). Only if a mole cricket is squeezed, it may slightly graze the skin without any actual danger to the person.

20 Yet in an attempt to harmonize different views of ethno-zoology and scientific zoology we should not look for the answer in the mole cricket biology, but rather in the circumstances of its contacts with people. Naturalist Ilmārs Tīrmanis suggests that even though the mole cricket does not have venom, it may be a carrier of dangerous bacilli which through the microscopic wound made by the mole cricket may cause a tetanus infection (Tīrmanis, 2004). People usually find mole crickets in gardens or potato fields and they are brought into a surface when ploughing or digging. Crawling through its tunnels, touching the earth and feeding on invertebrates living underground, this insect may carry in its mouth the *bacilli* of *tetanus Clostridium tetani*. Those bacilli may be found in the soil fertilized by manure, i.e. gardens where people often notice mole crickets. *Clostridium tetani bacilli* produce highly toxic substances which on contact with the wound can cause tetanus.

21 Tetanus begins as a wound infection and manifests by a severe intoxication of the body and muscle convulsions. Before the era of vaccination it was nearly always terminal. Even nowadays four to six people on the average catch tetanus annually in Lithuania and globally 200–300 thousand people a year become victims of tetanus (Stabligė, 2005).

22 In addition, the bite of the mole cricket may cause infections of another type or local inflammations. There is data evidencing that when a mole cricket bites a bare foot, a refractory blain appears (LKŽe: *kartas*).

23 Thus the mole cricket though biologically without venom, can cause a life-threatening infection. That might be the objective grounds for

the myth that the mole cricket is thinking how to kill the man.

24 Imagining that a bite of the mole cricket is deadly is not a purely Lithuanian phenomenon, it is also found in the Slavic context. For instance, the Poles also believe that the mole cricket is venomous and a person dies from its bite: if you step on a mole cricket barefoot, your foot would wither; if urine of a mole cricket falls on your body, that place would begin to rot. It is also believed that one should not beat a mole cricket as the other mole crickets would have their revenge (Gura, 2004, p. 211).

# Ethno-medical aspects

25 Some Lithuanian informants of the twenty-first century claim that there is no medicine for a bite of the mole cricket. However, one almost magic cure is known, namely gold. The author of the article in 2008 recorded this story about the use of a gold coin:

> They say if you have been bitten, there is no remedy for you. Only gold. I remember that my mother used to have a small coin. One of the farm hands got bitten, [he] says: "I was pasturing a horse when I fell asleep and got bitten." It swelled terribly. Everyone was saying that he had to be bitten by a mole cricket. They say: "See, if that is its bite, you will understand at once." [They] were pushing [the coin] around and when it reached the bite spot, the little coin got stuck! He swelled even more, the coin became hardly visible. Then the swell of the arm subsided and the coin fell down. Nobody needed any medicine or a doctor. (LTR cd 187/02)

26 Doctors can say why gold decreases swell and infection in terms of medicine, but we should place this healing method into the general ethno-medical perspective the coherent principles of which are based on certain relations among elements of the world and animal communities. For instance, when healing erysipelas (a skin infection indicated by a bright scarlet spot, pain, swelling and fever), dark objects are used, i.e. black wool or blue paper is placed on the wound; it parallels to quenching fire (which causes erysipelas) by the earth (Vaitkevičienė, 2001, p. 41). Whereas in the case of the mole cricket we see a contrary phenomenon when healing is administered by gold which is one of the brightest mythical forms of fire

(Vaitkevičienė, 2001, p. 53). The mole cricket is a chtonic insect which lives underground and even the nature of the bacteria it probably carries is earth-related as *Clostridium tetani* are found in the soil. Therefore, the opposite element, namely the fire, is chosen for healing this "earthly infection". In fact, gold is used for healing of skin infections in other cultures as well, e.g. Albanians of Italy heal skin disease *risibola*, by gold, placing a golden coin on the skin (Pieroni, Quave, Nebel et Michael, 2002, p. 238).

27 However, in terms of ethno-medicine it is not only the healing of the mole cricket's bite that is important, but the contribution of the insect to ethno-medicine. Despite a lethal danger presented by this insect and maybe because of that danger (as each venom is also a cure for some disease) the mole cricket has an exceptional significance. It is used in two ways: 1) as a folk medicine means, remedy for certain illnesses; and 2) as a mythical animal able to endow humans with extraordinary powers of healing.

28 The first case is not unusual since in the folk medicine and veterinary medicine various animals and their body parts can be used as medicine. Powder of a dried mole cricket or its alcohol tincture was considered suitable for internal use. For instance, the mole cricket tincture was taken to cure a disease of intestines called *gumbas* (Elisonas, 1932, p. 32). A dried and powdered insect was given for horses to drink in order to cure a horse disease of intestines called *vansočius* (LTR 374d/1984-52; LTR cd 187/02).

29 The mole cricket as a medicine for internal use was known to Latvians as well. Alcohol-based tincture of the mole cricket was used to cure malaria (*Latviešu tautas ticējumi*, 1940, vol. 1, p. 375), epilepsy (*Latviešu tautas ticējumi*, 1940, vol. 2, p. 948), when baked into bread it was given to animals so that they can stay healthy (*Latviešu tautas ticējumi*, vol. 2, p. 1104). The mole cricket was fed to horses to maintain their health by Byelorussians and Russians: a black mole cricket would be fed to a black horse, a browner mole cricket would be fed to a bay horse and a pale yellow mole cricket would be administered to a light-bay horse (Gura, 2004, p. 211).

30 The mole cricket is also used as an antidote for a snake bite (LKŽe: *turklys*); here a homeopathic principle is clear: one venom is used to cure another. A certain homeopathic correlation can be seen in the

use of the mole cricket to cure epilepsy: convulsions are a typical symptom both in case of tetanus and epilepsy. Serbians used to heal epilepsy with the mole cricket as well: to that end a mole cricket would be killed on an immovable stone, then put into water and the water was given for a child to drink (Gura, 2004, p. 211).

# A healing hand

31 In ethno-medicine the mole cricket is used both as internally and externally. A special magic procedure was practiced in Lithuania which required killing that insect by one's bare hand in order to gain healing powers. The mole cricket had to be killed by the back of the hand, i.e. not by the palm (LTR cd 188/02). Sometimes special conditions for the ritual were needed: the mole cricket had to be killed by the right hand and at one blow (LTR 374d/1984-52). Or, it was required to kill three times nine (three times nine, i.e. twenty seven) insects by the back of one's hand (LTR 725/213).

32 Killing of a mole cricket by the back of the hand is similar to other magic healing rituals, for instance, when curing scarlet fever, the patient's clothing was put into an old shoe, carried to the end of the village and then thrown away backwards (moving one's arm back) [*Lietuvių užkalbėjimai*, p. 296]. When curing swollen joints, one needs to tie the sore spot by a string of a broom and then to put the broom into its place moving one's arm backwards (*Lietuvių užkalbėjimų šaltiniai*, p. 1289). Doing something backwards or by the back of one's hand means an outward action, away from oneself and is intended as helping to get rid of a disease or some other thing. For example, a yarn is thrown backwards so that one's warts went away (*Lietuvių užkalbėjimai*, p. 403). When bringing in harvest from the fields, stones are thrown backwards to corners of a barn so that mice ate the stones and not the grain (*Lietuvių užkalbėjimų šaltiniai*, p. 1618). A similar significance is attributed to a piece of clothing worn wrong side out: it is said that if you wear your shirt wrong side out, witches will not trick you (LKŽe: *išvirkščias*). Thus, killing of a mole cricket by the back of one's hand is a certain subduing of the insect and at the same time enhancing of the action by turning it into a magic procedure.

33 Various goals may be sought by killing the mole cricket. For instance, it is believed that the person slapping a mole cricket by the back of his/her hand, will not be harmed by its bite (LTR 610/92) or that the one who kills a mole cricket will never suffer from the pain in the arm (LTR cd 187/02).

34 However, the main aim of killing the mole cricket is to acquire a special healing power. The person who kills a mole cricket gains an ability to heal by the touch of his/her hands. It is usually believed that such hand can cure horses as it is enough to stroke a horse when it has a stomachache and the animal will be cured (LTR cd 191/7).

35 The mole cricket is not the only creature suitable for gaining special healing powers. The mole is used in a very similar manner. They say that when you catch a mole, you should place it on your palm and wait until it dies, then your hand will be a healing one (Elisonas, 1932, p. 196, 198). It is believed that if a mole's blood trickles on someone's hands, he/she will be able to heal any swollen person (Elisonas, 1932, p. 198).

36 Both in the case of the mole cricket and the mole the following moments are important: an animal must be killed by the hand for the latter to become 'helping', i.e. to gain certain healing powers.

37 Why are these animals chosen in particular?

38 The mole cricket and the mole have two common features: first, they both live in the ground and dig tunnels where they nest and breed. Second, one common detail of their appearance is important: both the mole and the mole cricket shovel tunnels by their forelimbs which are well developed and remind a human hand. The front paws of the mole have more similarity to human hands than any other creature's limbs; the front tarsus of the mole cricket looks like small shovels but fingerlike protrusions may be discerned. The similarity between a human hand and forelimbs of those animals determine the belief that a mole and a mole cricket killed by the hand make that hand a healing one.

39 The power of hands is very significant in the Lithuanian ethno-medicine. For instance, in terms of the cured disease or the pain which is gone they say that "it was taken away as if by the hand": *kaip ranka nuėmė* (LKŽe: *ranka*). An enchanter or a charmer is described

as “having nine hands”: *devynias rankas turi* (LKŽe: *ranka*) which means that he/she is a highly-qualified healer. The number nine (or seven) are not random either, it occur in other areas of healing, e.g. in curing by medicinal plants. They say that St John’s wort cures nine or ninety-nine diseases; *mullein* (*Verbascum*) is called *devynjėgė* which means “having nine powers” (LKŽe). As for differences between the cat and the dog it is noticed that “a cat’s tongue has seven poisons and a dog’s tongue has seven cures” (LTR 52/2).

40 Since nine hands signify a special healing qualification, the magical killing of a mole cricket or a mole can be interpreted as gaining or taking over of mythical powers of their ‘hands’.

# The mole cricket and good luck

41 The mythical role of the mole cricket is associated both with a context of ethno-medicine and a concept of success. According to one informant when a person sees a mole cricket, he/she should think of a wish before the mole cricket manages to think. Then the wish comes true provided the mole cricket is killed by the back of the hand (LTR cd 193/9). In another case there was a story about a woman who performed the following ritual for her flax to grow well and be suitable for weaving sashes: she saw a mole cricket and killed it by the back of her hand. Then she waited for the full moon, put on a white linen shirt and went to sow flax at night and was sowing flax-seed by the hand that killed the mole cricket (LTR 7043/89).

42 In both these cases the same magic procedure is applied as in gaining healing powers: the mole cricket must be killed by the back of one’s hand, etc. Yet in these cases we should talk about the hand which brings luck and not the healing hand. In Lithuanian a person who is successful is described as having a special hand which is called *gera ranka* “a good hand”, *laiminga ranka* “a lucky hand”, *lengva ranka* “an easy hand” (LKŽe: *ranka*). The one who has such hand has a gift of luck: whatever he/she sows, it germinates and grows, if he/she plants a tree, it takes root, if he/she puts a hen to brood, chickens hatch from all eggs (LKŽe: *ranka*), etc. And on the contrary, a saying *sunki ranka* “a heavy hand” is used referring to a person who fails at everything he/she does.

43 About a person who is successful in everything he/she does they say [*jam*] *į ranką eina* "[something—crop, animals, etc.] comes to [his/her] hand". And when someone fails, he/she is described as [*jam*] *išeina iš rankos* "he or she loses [something] from [his] hand", i.e. the person incurs losses (LKŽe: *ranka*). Obviously, a potential lot of wealth (animals, harvest, hay, etc.) is meant which is figuratively "attracted" to the person and his/her lucky hand (as if the person's hands could attract success). The labor done by the lucky hand goes well, the plants touched by it flourish, fruit trees bear fruit, animals do not get sick, wounds heal, etc.

44 It should also be emphasized that success is not everlasting: it can be gained as well as lost. According to the Lithuanian Dictionary the hand may be impaired: the expression *pagadinti ranką* "to impair the hand" is very common in Lithuanian. It means that a person can lose his luck because it is "taken over" by someone else. Good luck can be returned back however; in this case people say: *ranką pataisyti* "to mend the hand", LKŽe: *ranka*). Knowing that the luck may change, one naturally tries to attract it by all means possible. One of such methods of attracting luck to one's hands is the magic operation with the mole cricket. When a mole cricket is killed by the back of one's hand, its power to materialize its wishes is being transformed and passes on to the person who may implement his/her wishes despite their subject, be it healing, crop, animals, etc. This is how thinking of the mole cricket and the power of its thoughts which is enhanced by its impressive "hands" are being transformed into the power of human thoughts and wishes that come true. The latter power is in fact revealed by the magic efficiency of the healing hand or the lucky hand.

**Figure 3. – “Hand” of the mole.**

Photo by Nova [Agnieszka Kwiecień], 2005 (*Wikimedia*).

**Figure 4. – "Hand" of the mole cricket.**

Photo by Jiří Berkovec, 2005 (*Wikimedia*).

## BIBLIOGRAPHY

Balkutė Rita, "Gyvatė lietuvių tautosakoje", *Tautosakos darbai*, vol. 26, 2003, pp. 150–214.

Elisonas Jurgis, "Mūsų krašto ropliai (reptilia) lietuvių folkloro šviesoje", *Mūsų tautosaka*, t. 3, Kaunas, Hum. m. fak. Tautosakos Komisijos leidinys, 1931, pp. 81–180.

Elisonas Jurgis, "Mūsų krašto fauna lietuvių tautosakoje", *Mūsų tautosaka*, t. 5, Kaunas, Hum. m. fak. Tautosakos Komisijos leidinys, 1932, pp. 3–231.

Greimas Algirdas Julius, *Tautos atminties beieškant. Apie dievus ir žmones*, Vilnius, Mokslas / Chicago, Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas (AM&M Publications), 1990.

"*Gryllotalpa gryllotalpa*", *Wikipedia, the Free Encyclopedia*, 2008. Available: <https://en.wikipedia.org/wiki/Gryllotalpa_gryllotalpa> [accessed 24 May 2010].

Gura Aleksandr Viktorovich, *Simbolika zhyvotnykh v slavianskoi narodnoi tradicii*, Moscow, Indrik, 1997.

Gura Aleksandr Viktorovich, "Medvedka", *Slavianskie drevnosti: etnolingvisticheskii slovar' pod redakciei N. I. Tolstogo*, vol. 3, Moscow, Institut slavianovedeniia RAN, 2004, p. 211.

*Latviešu tautas ticējumi*, 4 vol., edited by P. Šmits, Rīga, Latviešu folkloras krātuves izdevums ar Kulturas fonda pabalstu, 1940–1.

*Lietuvių užkalbėjimų šaltiniai: elektroninis sąvadas* [CD-ROM], edited by Daiva Vaitkevičienė, Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2005.

*Lietuvių užkalbėjimai: gydymo formulės / Lithuanian Verbal Healing Charms*, compiled and edited by Daiva Vaitkevičienė, Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutes, 2008.

LKŽe = *Lietuvių kalbos žodynas / Dictionary of the Lithuanian Language*, 20 vol., 1941–2002: *elektroninis variantas*, Vilnius, Lietuvių kalbos institutes, 2005. Available: <www.lkz.lt> [accessed 2 April 2008].

LTR = Lithuanian Folklore Archives at Institute of Lithuanian Literature and Folklore, <http://archyvas.llti.lt/archyvas/suvalkija_en.html>.

Lydekker Richard, *The Royal Natural History*, 6 vol., London, Frederick Warne and Co, 1879.

*Mole Cricket*, Iova State University, Department of Entomology, Insect Diagnostic Laboratory, 2005. Available: <www.ent.iastate.edu/clinic/node/10> [accessed 28 March 2008].

Muelenbachs Kārlis, *K. Muelenbacha Latviešu valodas vārdnīca / Lettisch-deutsches Woerterbuch*, 4 vol., Rīga, Lett., Bildungsministerium, 1932.

Pieroni Andrea, Quave Cassandra, Nebel Sabine, and Michael Heinrich, "Ethnopharmacy of the Ethnic Albanians (Arbëreshë) of Northern Basilicata, Italy", *Fitoterapia*, vol. 73, no. 3, 2002, pp. 217–41.

"Stabligė, tai mirtis nuo žemėto peilio", *vtv.lt: naujienos On Line*, 2005. Available: <www.vtv.lt/content/view/7723/71/> [accessed 12 April 2008].

Tīrmanis Ilmārs, "Circeņkurmis", *Vides Vēstis*, vol. 7/8, no. 71, 2004. Available: <http://www.videsvestis.lv/content.asp?ID=71&what=43> [accessed 9 June 2010].

Vaitkevičienė Daiva, *Ugnies metaforos: lietuvių ir latvių mitologijos studija*, Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2001.

*Wikimedia*. Available: <http://commons.wikimedia.org> [accessed 10 September 2008]; a sum up of mole cricket knowledge base edited by the University of Florida: <http://entomology.ifas.ufl.edu/fasulo/molecrickets/mcri0002.htm>.

## NOTES

1 Lithuanian Folklore Archives at Institute of Lithuanian Literature and Folklore.

2 Wikipedia summarizes a knowledge base edited by the University of Florida: <http://entomology.ifas.ufl.edu/fasulo/molecrickets/mcri0002.htm> and more recently <http://en.wikipedia.org/wiki/Gryllotalpa_gryllotalpa>.

## AUTHOR

**Daiva Vaitkevičienė**
Institute of Lithuanian Literature and Folklore, Vilnius, Lithuania

# Figurer l'invisible : l'exemple d'Anish Kapoor

*Figuring the Invisible: The Example of Anish Kapoor*

**Christine Vial-Kayser**

**DOI :** 10.35562/iris.3239

**Copyright**
All rights reserved

## ABSTRACTS

**Français**
Les œuvres du sculpteur anglo-indien Anish Kapoor mettent en doute la matérialité du réel et la réalité des objets, de l'espace, du spectateur lui-même. Elles le désignent comme une illusion et pointent vers une réalité invisible située au-delà, ou en deçà, ou au cœur même du visible. L'article explore la nature de cette réalité cachée que les œuvres nous donnent à voir ou à pressentir. Il interroge en outre les mécanismes phénoménologiques mis en branle par les œuvres qui conduisent le spectateur à douter du réel, à se confronter à cet invisible et à le nommer.

**English**
The works of the Anglo-Indian artist Anish Kapoor challenge the intangibility of the real and the reality of the objects, the surrounding space, even the spectator himself. They make it appear as an illusion and point to an invisible reality located beyond or beneath, or even at the very heart of the visible. This essay explores the nature of this hidden realm, which the works allow us to see or at least to foresee. It interrogates also the phenomenological mechanisms at play in the works, which induce the spectator into putting the real in doubt, to confront him or herself to the invisible and to name it.

## INDEX

**Mots-clés**
Anish Kapoor, yoga, phénoménologie, l'art et le corps, tantrisme, bouddhisme, archétype, rythme, rythme et couleur, monochrome

**Keywords**
Anish Kapoor, Yoga, phenomenology, the body in art, Tantrism, Buddhism, archetype, rhythm, rhythm and colour, monochrome

## OUTLINE

L'invisible comme Totalité divine ou comme peur inconsciente ?
Le rôle du spectateur dans l'émergence de l'invisible
L'hypothèse archétypale
  Le rôle de la couleur
  Le rôle de la forme
  Le rôle de la marche
  La marche rituelle comme archétype de la « voie »
  De la marche à l'archétype
  Le rôle du musée d'art moderne
  Le rôle du rythme
Conclusion

## TEXT

1 L'œuvre d'Anish Kapoor[1], un artiste anglo-indien né en 1954, est caractérisée par un usage exclusif de la couleur monochrome employée sous forme de pigment pur, rouge, bleu et jaune, ou de masses de cire colorées, ces dernières imitant des éléments organiques (terre, sang, chair, sexes, excréments). Ces œuvres à forte présence tactile et sensuelle alternent avec des réalisations purement visuelles faites d'acier chromé qui déforment l'espace environnant, les objets, les spectateurs. La dimension des sculptures varie aussi, passant de quelque 50 cm au-dessus du sol pour les installations en pigment de 1980, à plus de 20 m de long à partir de 2000, avec des œuvres qui se saisissent de l'espace entier du musée ou du site urbain, comme *Taratantara* en 1999 et *Marsyas* en 2002, *Cloud Gate* en 2004 ou *Memory* en 2008.

2 Au-delà de leurs différences de formes, les œuvres ont en commun leurs propriétés phénoménologiques de fragmentation, de distorsion des objets environnants, leurs jeux illusionnistes entre le vide et le plein, la présence et l'absence de matière. Elles mettent ainsi en doute la matérialité et la constance des objets, de l'espace et du spectateur lui-même. Elles affectent notre compréhension du réel comme un élément stable, matériel, mesurable dans l'espace euclidien. Elles le désignent comme une illusion et pointent vers une réalité invisible

située au-delà, ou en deçà, ou au cœur même du visible. Quelle est cette réalité cachée que les œuvres nous donnent à voir ou à pressentir ?

3 Kapoor déclare que ses œuvres, telles *1000 Names ou Svayambh* semblent « auto-générées », comme le réel est, selon l'hindouisme, auto-généré par une totalité qui le sous-tend (De Salvo, 2002, p. 61). Les objets sont comme le sommet d'un iceberg et « impliquent qu'il y a quelque chose sous la surface » (Lewallen, 1990, p. 5). Ils semblent appartenir, dit encore Kapoor, à un ensemble plus vaste « quelque chose d'invisible, de silencieux » à l'image de Dieu « qui lui aussi a 1000 noms » (Skowhegan, 1990, disque 1, piste 3).

4 D'autres œuvres manifestent la présence du vide à l'intérieur d'elles-mêmes. C'est le cas de *Descent into Limbo*, 1992. Ce trou de pigment noir d'une profondeur incertaine, au centre d'une architecture de béton, confronte le spectateur à un abîme potentiel, au noir, à ce qui est caché sous le sol. L'œuvre, selon Kapoor, invite à une forme « de rêverie », une méditation sur le « moi », une sorte de « regard retourné » à la manière des œuvres de Caspar Friedrich (Olch Richards, 2004, p. 216). De fait le titre, inspiré de Mantegna, suggère une invitation au voyage vers un état antérieur à la conscience, vers l'inconscient peut-être. Cette confrontation a un caractère angoissant mais c'est, selon l'artiste, « un mouvement anti-platonicien vers le noir [...] comme promesse de possibilités nouvelles » (Skowhegan, 1996, disque 1, piste 5). Kapoor associe cette descente vers le noir à la figure de Kali, une divinité hindouiste ambivalente. Cependant, faisant sien le vocabulaire de la psychanalyse jungienne, il considère également cet espace noir comme la manifestation de l'archétype de la « Mère Terrible [2] » (Marlow et Cork, 1991), c'est-à-dire comme la manifestation de la force négative inconsciente liée à la figure maternelle. Kapoor a en effet beaucoup lu Jung, notamment l'ouvrage *The Great Mother* de son suiveur d'Erich Neumann (1972). Selon ce dernier, l'une des manifestations « les plus grandioses » du concept de mère castratrice est la déesse Kali, « noire, dévorant le temps » (Neumann, 1972, p. 150). Le « combat héroïque » (Neumann, 1972, p. 148), par lequel le moi (masculin) cherche à se défaire du pouvoir de la « Mère Terrible » est illustré, selon l'auteur, par la lutte du héros tantrique contre Kali. Dans ce symbolisme, « le héros masculin est identifié avec la conscience et

l'inconscient dévoreur avec l'image du monstre féminin » (Neumann, 1972, p. 28).

5 On se demandera donc si les œuvres de pigment de Kapoor désignent une totalité qui dépasse l'homme et relève d'une idée du divin inspirée de l'hindouisme, ou bien nous confrontent aux peurs inconscientes liées à la mort psychique du sujet ? On se demandera plus généralement comment cet invisible implicite dans les œuvres de Kapoor est perçu par le spectateur, comment il est compris, quel est le rôle de la forme, de la galerie, du spectateur lui-même dans cette perception ?

# L'invisible comme Totalité divine ou comme peur inconsciente ?

6 Kapoor utilise le pigment, pur de toute trace de main, parce qu'il semble « avoir été toujours là », « avoir toujours existé » (Blaszczyk, 1981, p. 22). Le pigment donne l'impression que l'œuvre « s'auto-manifeste », qu'elle « apparaît comme de par sa volonté propre » (Lewallen, 1990, p. 2). *Marsyas*, cette installation gigantesque dans la salle des turbines de la Tate Modern réalisée en 2002, est faite de trois cercles métalliques sur lesquels un vinyle rouge a été tendu pour donner à l'œuvre « une logique structurelle » qui lui confère « une intégrité auto-produite ». De cette œuvre Kapoor dit : « J'ai toujours été intéressé par les objets qui semblent ainsi non fabriqués, avoir toujours été là. » (De Salvo, 2002, p. 61) Cela participe « de la fonction religieuse de l'art [3] » (De Salvo, 2002, p. 61).

7 Dans *Red in the Center*, 1982, les objets sont « des espèces d'idoles » ou « des objets de pouvoir » (Livingstone, 1983, p. 16). Les diverses formes couvertes de pigment qui composent cette installation symbolisent, selon l'artiste, le masculin et le féminin. À travers ces formes qu'il qualifie « d'hermaphrodites », Kapoor cherche à retrouver une « totalité » : « La difficulté finalement c'est [...] de trouver une sorte de totalité [...] en réunissant ces contraires » (Skowhegan, 1990, disque 2, piste 1) ; « [là] où le masculin et le féminin représentent la dualité, ils pourraient aussi être compris comme les fondements de l'unité » (Blaszczyk, 1981, p. 21).

8 Ses dessins correspondent également à une recherche de fusion du féminin et du masculin :

> Pour moi être un homme est une évidence […]. J'essaie d'atteindre un état de totalité. Une manière d'y parvenir est de nommer une part de moi féminine. C'est un pas vers l'union. Une façon d'éradiquer les oppositions binaires, le feu, l'eau. C'est une manière aussi de désigner quelque chose comme un point d'où établir des correspondances […]. (Lewison, 1990)

9 En effet, dit Kapoor, « selon la pensée hindouiste, il n'y a pas de réalité donnée compréhensible ; toute réalité est faite de morceaux, et l'un de ces éléments est le masculin et le féminin. C'est le symbole de la terre et du ciel […] de l'eau et du feu […] des contraires qui vivent en harmonie » (Skowhegan, 1990, disque 2, piste 1).

10 Cette idée que la Totalité est à rechercher dans la complémentarité des contraires est centrale dans le tantrisme, hindouiste comme bouddhiste. Ce courant ésotérique de l'hindouisme, d'origine vernaculaire, s'oppose à l'ordre masculin privilégié par la tradition brahmanique qui domine l'hindouisme (Khanna, 1979, p. 54). Il donne la prééminence aux divinités féminines qui étaient jusque-là considérées comme de simples « consorts ». Selon cette doctrine, le monde est né de la fusion du principe masculin de Shiva et de son principe féminin, son « shakti », Kali. Shiva est le principe de toutes choses et Kali est la « Grande Mère », « origine de toutes choses [4] » (Khanna, 1979, p. 69). La « réunion » des contraires est le moyen pour le disciple de retourner vers l'union originelle, vers le tout, le divin, comme l'explique Mircea Éliade :

> Pour la métaphysique tantrique, aussi bien hindoue que bouddhiste, la réalité absolue, le « Urgrund », renferme en elle-même toutes les dualités et les polarités réunies, réintégrées dans un état d'absolue Unité (advaya). Le but du sadhana [l'initié] tantrique est la réunion des deux principes polaires dans l'âme et le corps du disciple. (Éliade, 1975, p. 209)

11 Ce principe féminin apparaît sous différentes personnifications d'importance décroissante : la plus haute est la déesse Kali, figure essentielle du tantrisme, et la plus basse la femme mortelle dans

son rôle de mère (Éliade, 1975, p. 57). Selon Nancy Wilson Ross, cette tradition perdure aujourd'hui puisque l'hymne national indien commence par « *I praise and adore the Mother* » (Wilson Ross, 1966, p. 62). Kapoor dit également de Kali qu'elle est « sa déesse » parce qu'elle incarne « les forces cosmiques complémentaires qui créent et soutiennent l'univers par le moyen de leur interaction essentielle et intime[5] » (Jacob, 2008, p. 131). Il partage aussi avec le tantrisme une vision matriarcale de la créativité. Pour lui Kali, le féminin en général, est la source et le symbole des forces créatives. Il précise cependant qu'il parle « du féminin » et non « des femmes » : « *I've never said "women". I've always said "the feminine"* [...]. *Not in term of personality. It's some kind of archetypal reality of the interior which is not objective.* » (Skowhegan, 1990, disque 2, piste 1) *Void* et *Madonna*, deux sphères de polystyrène colorées de pigment respectivement bleu nuit et bleu électrique, correspondent à une « vision matriarcale de la créativité, de l'énergie[6] » (Lewallen, 1990, p. 16). « Ces œuvres sont une façon d'explorer la créativité [...], de comprendre ce qu'est cet espace noir et vide [...] qui me semble clairement être féminin. » (Lewison, 1990) Kali est une divinité ambivalente. Elle préside au passage des âmes d'un corps à l'autre et réside près du bûcher funéraire. Selon M. Éliade, le culte de Kali est nourri de la magie archaïque de l'Inde aborigène où le mystère de la femme est associé à la mort, où « la femme incarne à la fois le mystère de la création et le mystère de l'Être, de tout ce qui *est*, qui devient, meurt et renaît d'une manière incompréhensible » (Éliade, 1975, p. 206). Chez Kapoor aussi, cette recherche de ressourcement au contact du principe féminin a un caractère magique :

> [T]ous les actes symboliques, les rites d'initiation [...] semblent liés au sang — rompre le pain, goûter le vin. Ce sont des modes de régénération symbolique que les femmes accomplissent à travers leur cycle naturel et que les hommes s'approprient pour affirmer leur puissance culturelle. J'ai toujours été frappé par cette notion que la puissance s'acquiert à travers des actes de sang[7]. (Skowhegan, 1990, disque 1, piste 5)

12 Ses dessins tels que *Mother as Light* mettent en scène la tension entre une masse sombre noire et un intérieur clair accessible par une fente en forme de vulve. De même plusieurs œuvres de pigment des

années 1985 portant souvent des titres féminins — *A Pot for Her*, *Madonna*, *Mother as Mountain*, *Mother as Void* — contiennent en leur centre un espace noir vu à travers une fente. Kapoor dit que cet espace noir concerne « quelque chose comme l'origine, la sexualité » (Skowhegan, 1996, disque 1, piste 5). De *Hive*, une œuvre d'acier rouillé de grande taille, Jean de Loisy dit donc qu'elle évoque *L'Origine du monde* de Courbet. Ces œuvres symbolisent un voyage à rebours, « un voyage dans le noir, vers l'utérus peut-être » (Lewallen, 1990, p. 16). Ce voyage vers le féminin par le moyen de l'œuvre correspond à une recherche d'énergie vitale, créatrice : *Part of the Red* est le moyen d'accéder à sa partie féminine et « de se donner naissance à lui-même en tant qu'artiste » ; *Place* « c'est un voyage à l'intérieur d'un objet [...] qui devient plus noir, plus vaste » (Skowhegan, 1990, disque 1, piste 8). De *Void Field* il dit : « Je pense que le noir est le féminin. Selon la psychologie jungienne, c'est la nuit [...] le soleil est né de la nuit [...]. Elle a donné naissance à cette chose jaune. » (Skowhegan, 1990, disque 1, piste 11) Ce voyage a également un caractère angoissant, à l'instar du voyage de l'initié tantrique vers l'antre de Kali : il s'agit de produire « une impression d'effroi, de comprendre la peur » (Lewison, 1990). La gravure *Mother as Light* concerne « le corps physique comme espace de lumière, le noir comme un contenant de tout un ensemble de notions mais aussi de réalités, la peur comme force créatrice » (Lewison, 1990). Kapoor ajoute que « cet espace noir est un lieu effrayant et mon combat consiste à faire la paix avec lui [...]. Il semble que je sois à l'aise avec cela, mais je ne crois pas que ce soit le cas » (Skowhegan, 1990, disque 2, piste 1). Sensibles à l'ambivalence des œuvres et aux références jungiennes de l'artiste, certains commentateurs ont interprété le sentiment angoissant qui émane d'elles, voire la dysphorie esthétique qu'elles provoquent, comme l'expression d'une angoisse face à l'étrange au sens freudien et développé une interprétation psychanalytique des œuvres de Kapoor (Vilder, 2004, p. 7-21).

13 L'équivalence faite par Jung et Neumann entre le culte tantrique de Kali et la cure psychanalytique s'appuie sur le fait que, comme l'écrit l'ethnologue David Kinsley, l'initié, le « héros tantrique » (*vira*), affronte en Kali « tout ce qui est interdit ». Pour ce faire « il laisse les fantômes et les monstres effrayants de son subconscient apparaître en pleine lumière, où ils sont mis à jour, étudiés, acceptés par le

conscient et perdent de ce fait leurs pouvoirs sur lui [8] » (Kinsley, 1975, p. 146). Il se libère ainsi de la peur et « regagne le contrôle de la déesse et de lui-même » (Kinsley, 1975, p. 114).

14 En utilisant le langage jungien, en reprenant à son compte l'équivalence entre Kali et l'inconscient maternel, Kapoor permet au critique occidental de mettre un nom sur le malaise provoqué par les œuvres. Ce faisant, il en limite la portée (Winckel, 1995), en atrophie le sens. En effet, D. Kinsley conteste ce rapprochement qu'il considère comme réducteur de la complexité de Kali, laquelle exprime non pas la peur de la mort de l'ego mais celle de la mort spirituelle, celle du sujet soumis aux illusions et aux passions terrestres [9] (Kinsley, 1975, p. 143-144). D. Kinsley critique à cet égard le postulat fondateur de la théorie de Jung qui consiste à penser les mythes comme autant d'expressions particulières de conflits inconscients archétypaux et donc universels [10] (Kinsley, 1975, p. 131-132).

15 De la même manière, la compréhension de l'œuvre de Kapoor subit ainsi une torsion historiciste, laquelle consiste, comme l'explique Rosalynd Krauss, à ramener l'inconnu à du connu. Sa conséquence, dit-elle, est de faire apparaître le nouveau « comme le même » (Krauss, 1979, p. 30). Ce mécanisme s'explique, selon Goodman, par la nature de la perception qui est liée à l'action. C'est un mécanisme cognitif normal pour un sujet engagé dans l'action que de faire référence à ce que l'on connaît pour comprendre ce que l'on découvre [11] (Goodman, 1976, p. 7). La connaissance consiste à analyser la forme selon des schémas connus. Si le sens de l'objet (sa forme, son « intention ») ne sont pas conformes à du connu, l'objet fait naître une émotion, il devient un mystère qui inquiète, intrigue, selon un processus décrit par le neuropsychologue Eugène d'Aquili (Schechner, 1993, p. 239). L'œuvre d'art en ce sens s'apparente à un objet qui matérialise le surgissement d'un « événement », inconnu et à connaître. Elle conduit à une autre interprétation du rapport du sujet au monde. L'historicisme consiste à refuser cet inconfort face à l'inconnu.

16 Ce phénomène concerne non seulement les œuvres de Kapoor sur le féminin, ses œuvres en pigment, du fait des références à Jung, mais son œuvre en général. Pour y échapper et comprendre la nature de l'invisible avec lequel elles nous confrontent, il convient d'analyser

l'expérience phénoménologique du spectateur, de se demander comment les éléments plastiques lui permettent de comprendre l'œuvre par le moyen de son corps et de ses sens, et de son arsenal interprétatif personnel.

# Le rôle du spectateur dans l'émergence de l'invisible

17 L'expérience des œuvres de Kapoor repose sur le pouvoir de la forme et de la couleur de suggérer un sens au-delà d'elles-mêmes. Contrairement au dogme formaliste, ce pouvoir métaphorique n'est pas lié à la seule perception rétinienne mais à des associations d'ordre mnémonique et culturel entre les dispositifs plastiques et la pensée (Descartes, 1996, t. IX, II, 27, p. 25). L'œuvre utilise le processus itératif de la connaissance qui nous conduit à passer de la forme au sens et du sens à la forme, selon un va-et-vient dans lequel nous n'arrivons pas vierges devant la forme même. Nous comprenons la forme grâce à des schémas neurologiques et sensitifs que Kapoor associe à la *Gestalt* et qu'il considère comme étant archétypaux, primaires, antérieurs à la mémoire et donc pré-culturels. En même temps il affirme que l'expérience de l'œuvre est la rencontre entre « la matière et la non matière » et que cette rencontre est possible si l'œuvre a une cohérence « mythologique, psychologique et philosophique » (Gaché, 1996, p. 22). Cette notion suggère une conception holistique du sujet qui serait à la fois traversé par une pensée archaïque du monde, structuré par un inconscient individuel, et capable d'une conscience rationnelle. Cette idée se retrouve sous la plume de Paul Klee : « L'harmonie entre l'intérieur et l'extérieur n'est pas un problème formel. Elle dépend de l'unité psychique d'un contenu spirituel. » (1961, p. 37) Elle attribue à l'art une fonction soteriologique, la capacité de révéler la vérité du sujet, invisible à la conscience.

18 Les installations de pigment permettent d'attirer l'attention du spectateur sur l'espace vide laissé entre les formes, sur le caractère éphémère et intangible du pigment, sur la forme symbolique des différents éléments, cône, montagne, seins, carré, cercle. Si ce positionnement s'apparente à un rituel, Kapoor a toujours refusé d'apparaître comme un shaman, un intercesseur entre le spectateur non initié et les

forces invisibles que l'œuvre peut conjurer. Pour Kapoor l'artiste doit s'effacer dans l'œuvre afin de laisser au spectateur toute la place d'interagir avec elle : il ne se voit pas comme un « grand prêtre » apportant au spectateur la « révélation », mais plutôt comme un facilitateur (Mennekes, 2003, p. 243), « un genre de véhicule », « le vecteur d'un processus d'engendrement » (Lewallen, 1990, p. 2). L'objectif est que le spectateur puisse « arriver à un état, un état des choses [...] où il n'a plus besoin de moi » (Skowhegan, 1990, disque 1, piste 4). Il compare ce processus à celui du *Grand Verre*, 1915-1923, ou de *Étant donné*, 1946-1966 : « *Étant donné* crée une relation très intéressante entre observateur et chose observée [...] qui ressemble à un "évidemment" laissant assez d'espace dans l'œuvre pour que le spectateur puisse se comprendre lui-même. » (Skowhegan, 1990, disque 2, piste 1) Comment cela fonctionne-t-il ?

# L'hypothèse archétypale

19 Kapoor fait référence, on l'a dit, à la notion d'archétype, notamment celui du féminin ou de la « Mère Terrible » ou encore celui de la montagne, pour expliquer la perception de ses œuvres (Lewallen, 1990, p. 9). On pourrait dire également que les œuvres *Sky Mirror* et *Cloud Gate* mettent en jeu l'archétype de l'expérience dite « du miroir[12] » (Morris, 2000, p. 176). Mais quels archétypes peuvent expliquer l'impact des moyens non figuratifs que sont les couleurs et les formes abstraites des œuvres de Kapoor ?

## Le rôle de la couleur

20 Kapoor utilise les propriétés symboliques de la couleur. Selon lui la réaction des spectateurs à la couleur est « viscérale », « proto-culturelle » et universelle (« nous avons tous cette capacité »), parce qu'elle est fondée sur des représentations du monde, primitives — « avant les mots » —, inconscientes — « avant la pensée » (Bakewell, 2001).

21 Quand il utilise la couleur jaune qui est pour lui celle de Krishna incarné, il espère donc que, sans connaître ce sens symbolique, nous percevrons cette couleur comme joyeuse et énergique, du fait des propriétés innées de la perception visuelle (Blaszczyk, 1981, p. 22).

Cette association se produit probablement (tout comme avec *Yellow*, un cercle inscrit dans un carré jaune) parce que le jaune est la couleur du soleil, c'est une association universelle. De même, le bleu nuit de *Mother as Void* est méditatif alors que le bleu électrique de *Madonna* est énergique parce que leur luminosité s'apparente respectivement à celle de l'espace, silencieux et vide, ou à celle produite par une lampe artificielle. Le vermillon de *Taratantara*, *Marsyas* ou *Blood Relations* est dynamique et passionné alors que le carmin de *My Red Homeland* ou *Past*, *Present*, *Future*, *Mother as Mountain*, plus éteint, est plus méditatif. Peut-on dire pour autant que ces propriétés sont uniquement « proto-culturelles » et archétypales ?

22 Le caractère culturel et non archétypal de la couleur est au contraire mis en évidence par les diverses tentatives de classement des couleurs en fonction des émotions qu'elles induisent. Ainsi, en 1923, Wassily Kandinsky propose, sur la base d'un large questionnaire adressé aux étudiants et professeurs du Bauhaus, que le carré est rouge, car actif, masculin, représentant la matière ; le cercle est bleu, car cosmique et féminin, et le triangle est jaune, associé à la pensée [13] (Gage, 1995, p. 261), mais sans obtenir un accord unanime de ses collègues [14]. Au contraire, dans la tradition indienne, le rouge est féminin, parce que c'est la couleur du sang et le blanc masculin, parce que c'est la couleur du sperme [15] ; le féminin est actif, comme le shakti (divinité féminine consort de Shiva), le masculin idéal, comme le principe divin de Shiva. Quand Kapoor reprend cette symbolique, il est donc fidèle à la tradition indienne mais non à la classification de W. Kandinsky (Blaszczyk, 1981, p. 22). Son rouge est par ailleurs différent dans *Mother as Mountain*, dans *My Red Homeland* et dans *Blood Relations*, et aucun des trois ne ressemble vraiment à la couleur du sang. C'est plutôt le titre et la forme qui favorisent l'association avec le féminin : forme dynamique de la montagne, de la terre, pour les premières ; forme d'un sein coupé, flaque de sang pour la troisième.

23 S'il existe un archétype de la perception colorée, c'est en revanche celui de la luminosité. Cette association a une longue histoire et semble universelle. Ce qui est lumineux paraît plus léger et de ce fait plus animé, plus mobile, plus vivant que ce qui est sombre.

24 Pour Platon, la lumière est le divin et l'esprit ; le noir est la terre, la matière, le corps, qu'il faut transcender pour atteindre la vérité. Pour Plotin, la beauté de la couleur provient de ce qu'elle conquiert le noir inhérent à la matière en y infusant de la lumière (Gage, 1995, p. 26). Pour Suger, les couleurs lumineuses disposent l'esprit du fidèle « à l'immatériel » et le sensibilisent à la présence de Dieu (Gage, 1995, p. 64). Au Japon également, ce qui est signifiant est moins la nuance de la couleur que son aspect mat ou brillant (Pastoureau, 2000, p. 175). L'intensité lumineuse est source, ou reflet, d'une capacité vitale. Cette association entre luminosité et vitalité persiste dans l'art moderne. Paul Gauguin déclare : « La couleur est à même d'atteindre ce qu'il y a de plus génial et pourtant de plus vague dans la nature : sa force intérieure. » (Gauguin, 1993, p. 238) Selon W. Kandinsky, les propriétés essentielles d'une couleur sont son caractère irradiant et actif (le jaune), ou absorbant et passif (le bleu). Les premières dégagent un mouvement excentrique et les secondes, concentrique. À chaque extrémité de ce diagramme, il y a d'un côté le noir, de l'autre le blanc, c'est-à-dire dans les deux cas « le silence », « celui de la mort et celui de la naissance » (Kandinsky, 1989, p. 164).

## Le rôle de la forme

25 Doris von Drathen écrit que le pouvoir contemplatif des œuvres de Kapoor résident en ce qu'elles sont fondées sur des harmonies géométriques. Ce sont des propriétés de la forme que naît leur pouvoir contemplatif (Drathen, 2004, p. 196). La notion d'harmonie, ou de manque d'harmonie, qui vient de la musique, indique que la forme agit elle aussi comme une métaphore. Elle est porteuse d'une émotion qui se rattache à un au-delà de la forme elle-même. La colonne de vapeur de *Ascension*, montant vers le plafond, suggère, par sa direction et sa matière, l'élévation de l'esprit désincarné, libéré de la matière. Un visiteur de l'exposition Kapoor à l'ICA de Boston compare la colonne rouge de *1000 Names* à la colonne de Constantin Brancusi. Dans cette œuvre de Kapoor, c'est la spirale qui semble produire cet effet sublimatoire, alors que ce sont les oscillations rythmiques de la largeur de la colonne de C. Brancusi qui créent une sorte d'hypnose. La spirale qui entoure la colonne rouge crée un cheminement de l'œil vers le haut. Ce pouvoir de la spirale de provoquer chez l'observateur une dynamique spirituelle tient au fait qu'une

spirale excentrique est comme un cercle qui s'ouvre. Elle nous délivre donc métaphoriquement du cercle, compris comme la figure de l'éternel retour. C'est ce que l'on ressent quand on regarde les spirales de glace de Andy Goldsworthy qui s'élargissent vers le haut, tout comme les *Rotoreliefs* de Marcel Duchamp. À l'inverse, les spirales qui s'enroulent sur elles-mêmes telles que la *Spiral Jetty* de Robert Smithson ou bien la spirale *Joe* de Serra produisent le sentiment angoissant d'un voyage vers l'intérieur de la terre ou de soi-même.

26 La forme n'est donc pas perçue pour elle-même. À la perception visuelle l'esprit associe un sens extérieur, qui lui vient de sa mémoire ou de son expérience physique et psychique. L'esprit *reconnaît* la forme, parce qu'elle correspond à un modèle archétypal dont elle est la métaphore. Le visiteur qui identifie la forme de la colonne de C. Brancusi dans celle de Kapoor ne fait pas seulement un rapprochement entre deux œuvres modernes, mais aussi entre deux formes dynamiques qui, par empathie, suggèrent en nous un sentiment d'énergie et de puissance.

## Le rôle de la marche

27 L'expérience de l'œuvre de Kapoor est indissociable du déplacement du corps dans l'espace car, dit Kapoor, le corps est important pour « articuler une réalité poétique ou spirituelle » (Skowhegan, 1990, disque 1, piste 3). Beaucoup d'œuvres de Kapoor fonctionnent lorsque le spectateur interagit avec elles, s'y regarde, se situe par rapport à elles, les touche, se déplace devant elles. Le spectateur *effectue* l'œuvre en marchant dans son périmètre. Les œuvres en miroir ne fonctionnent que lorsque le spectateur se déplace devant elles, comme c'était le cas face aux miroirs de Robert Morris. C'est la marche au sein des éléments de *1000 Names* qui, selon Lynn Cooke (1986, p. 165), « lui donne tout son impact, permettant de le ressentir comme un champ [16] ». Il en va de même pour *Angel* ou *Void Field*. Cela fait dire à Malin Hedlin Hayden que l'expérience de *Void Field* équivaut à une « performance du spectateur [17] » (Hayden, 2003, p. 198). Le corps du spectateur tout entier est impliqué quand il pénètre dans le volume de *Cloud Gate*, de *Descent into Limbo*, ou dans le Turbine Hall occupé par *Marsyas*. Du déplacement de son corps et de son interac-

tion avec le volume de l'œuvre naît une perception émotionnelle, un affect.

28 Pierre Gassendi opposait au « *cogito ergo sum* » un « *ambulo ergo sum* », ayant l'intuition que c'est dans le déplacement du corps que les perceptions et leurs mécanismes d'interprétation se faisaient jour. Il anticipait la proposition de Henri Bergson, selon laquelle « chacune de ces représentations complètes de notre passé n'amène à la lumière de la conscience que ce qui peut s'encadrer dans l'état sensori-moteur, ce qui, par conséquent, ressemble à la perception présente au point de vue de l'action à accomplir » (Bergson, 2007, p. 188). Mais aussi les découvertes du psychologue James Gibson, qui observe que les enfants identifient le vide comme un danger à partir du moment où ils marchent.

29 Le sentiment qui saisit le spectateur lors de la marche est lié aux formes qui sont parcourues. Certaines, on l'a dit à propos des spirales, sont sereines, harmonieuses, d'autres suscitent la peur. La marche au sein des installations de Kapoor dites *1000 Names*, faites d'éléments recouverts de pigment, produit un sentiment d'élévation. Germano Celant déclare que cette marche constitue un acte « existentiel » (Celant, 1999, p. XIII). La marche dans le labyrinthe des pierres de *Void Field* est en revanche angoissante. Hayden la décrit ainsi :

> Les pierres sont en rangs serrés, puis un couloir plus large s'ouvre permettant de marcher au centre. Une marque noire au centre de chaque pierre semble pleine de pigment mais de près, elle semble être un trou qui traverse la pierre de part en part. Celle-ci semble donc plus fragile et on a peur de tomber sur elle et de l'écraser. (Hayden, 2003, p. 198)

30 Ces œuvres fonctionnent selon des principes utilisés depuis le néolithique. La marche devant ou dans Stonehenge permet selon Robert Morris la perception du vide et de l'espace[18] (Morris, 2000, p. 237-238). Kapoor compare la marche d'accès à *Building for a Void* au chemin vers le centre d'un temple hindouiste, d'un observatoire ou d'une mosquée. C'est une marche qui est, dit-il, « encadrée, voire imposée » (Fairs, 2003). Il en souligne le caractère processionnel, symbole du chemin spirituel vers le sacré.

31 La marche méditative fait surgir chez tous les sujets des associations métaphoriques, liées à la mémoire, à l'inconscient. L'une de ses formes privilégiées, en Occident comme en Orient, est le labyrinthe. Cette figure géométrique préchrétienne, qui structure le mythe du Minotaure, a été employée comme symbole de l'accession au divin dans les cathédrales de Chartres et de Reims sur le sol desquelles elle est dessinée. Elle est aussi d'usage dans les mandalas et les temples bouddhistes. Elle demeure prégnante sur les esprits contemporains, en témoigne son utilisation aujourd'hui comme procédé spirituel par certains adeptes contemporains de la méditation, chrétiens ou non [19]. C'est, selon Gaston Bachelard, l'image du chemin de l'âme qui se cherche [20] (Bachelard, 2005, p. 97).

32 Robert Morris l'utilise dans son *Labyrinth* (2006) et avec ses miroirs de la série des *Williams Mirrors* [21] (Morris, 2000, p. 230) ; Richard Fleischner y a recours pour son *Sod Maze* (1974), Richard Long dans *Connemara Sculpture* (1971) (Faure, 2003, p. 345-347) et Christian Boltansky crée encore un labyrinthe de vêtements intitulé *Après ?* au MAC/VAL en février 2010.

33 Toutes ces marches semblent associées à l'idée de faire le vide pour accéder à un autre niveau d'activité de l'esprit, un domaine où la rationalité joue un rôle moindre au profit de la communion avec une certaine forme d'absolu. Voici ce qu'en dit notamment R. Morris :

> On s'aventure [dans le Labyrinthe de Lyon], on reprend des voies explorées précédemment, on reste un moment dans un espace puis un autre, on se retrouve parfois dans des impasses ce qui n'est pas complètement du temps perdu. Je voulais que l'œuvre crée un espace où chacun puisse réfléchir sur sa vie, un espace où règne un temps ralenti, favorable à une telle réflexion. (Morris, 2000, p. 166 [ma traduction], en français p. 29)

34 Le spectateur, en déambulant, perd en effet le sens de qui il est et met en doute l'idée du sujet comme constante. L'expérience montre le rôle de l'espace dans la perception de soi, et la co-dépendance du sujet à celui-ci.

35 Quels sont donc les mécanismes qui font que la marche dans une spirale induit un sentiment méditatif chez le visiteur ? Comment s'explique la persistance de cette sensibilité à la marche le long d'une

forme perçue comme symbolique par le spectateur contemporain quelle que soit sa sensibilité ?

## La marche rituelle comme archétype de la « voie »

36 Ce symbolisme récurrent est, selon le psychologue Erich Neumann, élève de Jung, la manifestation de l'archétype de « la voie ». Il correspond à un comportement inné, celui de « se déplacer vers un but sacré [22] » (Neumann, 1972, p. 10-11).

37 La nature archétypale de ce comportement explique que l'on trouve, dès l'époque préhistorique, des lieux sacrés construits au fond de grottes accessibles par d'étroits boyaux et plus tard, en Égypte et en Inde, des temples « où le fidèle est contraint de suivre un chemin rituel de la périphérie vers le centre, l'autel ». Le christianisme, ajoute E. Neumann, a explicité ce rapport symbolique entre le chemin rituel et la révélation, le Christ devenant lui-même « le chemin [23] » (Neumann, 1972, p. 9). Cet archétype survit chez l'homme moderne, en témoignent les expressions du langage courant telles que « tendances artistiques, voies de développement », « chemin spirituel » (Neumann, 1972, p. 9). La marche vers le centre du lieu sacré reproduit, physiquement et métaphoriquement, l'idée du chemin existentiel, avec son étape ultime, la révélation. Cette hypothèse expliquerait l'usage rituel de la marche vers le centre du mandala ou du temple bouddhiste. On la retrouve dans le rite de la marche de la mariée vers l'autel, ou bien la marche funéraire derrière le corbillard dans les rituels funéraires occidentaux.

38 Est-ce alors à cause de l'archétype de « la voie » que la marche au milieu de *1000 Names* donne à G. Celant l'impression de « parcourir un atlas existentiel » ? A *priori* non, car si l'hypothèse archétypale nous renseigne sur la raison pour laquelle les hommes utilisent la marche rituelle comme symbole universel d'un chemin vers le sacré, elle ne suffit pas à expliquer l'inverse, comment le fait de parcourir une forme, dans un contexte non religieux, peut faire surgir l'idée du sacré. Pour cela il faudrait qu'il existe une relation transitive entre la gestuelle de la marche et l'archétype, et qu'elle fonctionne dans les deux sens.

## De la marche à l'archétype

39 C'est précisément l'hypothèse formulée par certains anthropologues. Selon Victor Turner, des personnes mises en situation de pratiquer une gestuelle archétypale « agissent » l'archétype, elles le revivent et cela induit chez elles l'état de conscience associée à la forme archétypale. La forme fonctionne donc comme un stimulus qui fait naître le message archétypal[24] (Turner, 1987, p. 140, 143-144 et 148-149). L'anthropologue Doris Goodman raconte également comment le fait d'adopter les postures rituelles d'une tradition indigène mélanésienne, inconnue de ses étudiants, a fait surgir chez ces derniers des visions en rapport avec la tradition symbolique de chaque posture : « devenir un animal », « voyager dans le monde infra terrestre » (Goodman, 1993, p. 241). C'est en raison de ce mécanisme que Paul Theck organisait ses installations selon un mode processionnel, avec des bancs pour que le visiteur puisse se reposer dans sa progression. C'est pourquoi A. Goldsworthy a organisé son exposition au sein du Yorkshire Sculpture Park, comme un parcours ponctué de signes conduisant le spectateur jusqu'à un centre, situé dans une galerie isolée (Kayser, 2008). La marche sur un chemin perçut comme allant vers un centre sacré conditionne le participant à y chercher une révélation. Selon Carol Duncan, c'est la marche au sein du MOMA, semblable à une procession religieuse au sein d'un labyrinthe avec ses routes principales et ses impasses, qui prépare le spectateur au choc que constitue la rencontre avec les chefs-d'œuvre de l'art moderne qui y sont présentés et conduit à voir les œuvres comme des « révélations spirituelles » (Duncan et Wallach, 1978, p. 44).

40 Néanmoins, pour que la marche dans la forme produise le sentiment d'une marche rituelle, fasse surgir l'archétype de « la voie », il faut que l'espace de l'œuvre soit perçu comme sacré. Cela est-il possible dans le contexte du musée ?

## Le rôle du musée d'art moderne

41 Le bâtiment de *Building for a Void* n'a pas, dit Kapoor, de fonction utilitaire et c'est cela qui favorise la perception de la marche vers le centre de l'œuvre comme une procession. L'absence de fonction utilitaire crée une parenthèse dans l'activité ordinaire et fait donc de ce

bâtiment un lieu « sacré », un lieu de rituel. L'endroit dévolu au rituel est en effet « distinct des lieux réservés au travail, à la nourriture et au sommeil », écrit V. Turner (1987, p. 26). L'accès à l'espace rituel est marqué par un seuil, un limen (comme le porche de l'église). C'est le cas de *Building for a Void* et *Descent into Limbo* dans lesquels on pénètre par une petite porte. De même, C. Duncan suggère qu'au XX$^{e}$ siècle les musées sont devenus des temples précisément parce que l'activité économique ordinaire et la course à l'enrichissement individuel y sont (en théorie) suspendus, comme dans les espaces rituels. De surcroît, selon V. Turner, le début du rituel est institué par un acte (par exemple allumer les bougies de shabbat), tout comme sa fin (éteindre les bougies). En fait, l'ensemble du processus rituel est, selon l'anthropologue, marqué par trois moments : une préparation, un temps sacré et un temps de retour au quotidien. On note ce même principe dans l'accès au musée : c'est un lieu distinct du monde extérieur dans lequel on pénètre en franchissant plusieurs étapes liminaires (la billetterie, le gardien à l'entrée des galeries à qui on montre son billet), étapes au cours desquelles le visiteur quitte progressivement la foule pour se retrouver seul face à l'œuvre [25]. L'espace de la boutique, situé en fin de parcours, joue lui aussi un rôle liminaire, c'est un lieu de détente, préparant le retour à la vie ordinaire.

42 Ces dispositifs favorisent la perception du musée comme un espace sacré, le lieu de la révélation d'un mystère. La nouvelle tendance de l'architecture muséale avec ses aperçus sur l'espace extérieur (mise en œuvre au MOMA de New York comme au MNAM à Paris, à la Tate Modern à Londres, ou encore dans le nouveau bâtiment de l'ICA de Boston) contribue à renforcer ce caractère d'exception de l'espace de la galerie. Les ouvertures constituent des pauses, de nouveaux « limens » dans cette progression vers le mystère. Ils renforcent le caractère d'exception du musée en montrant le monde extérieur à travers une structure écran. Qu'ils donnent un aperçu de la ville comme c'est le cas au MOMA et au MNAM, ou sur la mer comme à l'ICA de Boston, ils montrent un paysage qui s'apparente au sublime, au spectacle de la puissance. Quel effet produirait une galerie de musée donnant à voir une urbanisation médiocre, un bidonville ou une autoroute ?

43 V. Turner distingue les performances rituelles publiques qui concernent la société dans son ensemble et les performances

rituelles privées qui concernent plus particulièrement un individu ou un groupe d'individus. Les premières ont lieu sur les places publiques, elles marquent des étapes dans la vie sociale. Les secondes ont lieu dans des endroits isolés (au fond des forêts par exemple) et marquent des étapes dans la vie individuelle : ce sont les rites d'initiation. À cet égard, le musée selon qu'il est très fréquenté ou vide, selon que le spectateur y pénètre seul ou en groupe, appartiendra au premier ou au second type d'espace, public ou privé.

44 On comprend également à la lecture de V. Turner le rôle de la marche d'accès vers l'œuvre *Descent into Limbo* présentée au sein de la Documenta. On y accède après une attente à la porte et l'on se retrouve face à une tâche noire. L'expérience se fait seul ou en petit groupe. C'est aussi la fonction de la rampe d'accès de *Building for a Void*. Cette dernière œuvre est un bâtiment cylindrique surmonté d'une coupole. Il est entouré d'une rampe qui donne accès à l'intérieur, au milieu du bâtiment, à une salle occupée par la seule présence d'un trou de pigment central, surmonté d'une ouverture dans la coupole. La difficulté d'accès de ces œuvres et la marche d'accès à elles font partie du processus de sacralisation.

45 Les œuvres de Kapoor sont rarement présentées dans des espaces extérieurs sauvages. Leur impact dépend donc de leur présence dans un lieu considéré comme sacré, le musée d'art moderne, mais aussi, du fait de la banalisation et de la commercialisation grandissante de ce lieu, de la capacité de l'œuvre à transformer l'espace où elle s'inscrit en un lieu sacré. Pour qu'elles soient montrées dans la nature, il faut qu'elles dominent l'espace environnant, comme c'est le cas de *The Eye in the Stone*, construit en Norvège dans un cadre naturel sauvage. Il arrive aussi que l'œuvre fonctionne dans un espace non sacralisé sans le dominer par la taille, lorsqu'elle parvient à créer une rupture, qui agit comme un seuil émotionnel. Ainsi j'ai découvert *I* dans la galerie Barbara Gladstone à New York, installée près d'un bureau. Le lieu n'avait rien de spirituel, mais l'œuvre était plongée dans une relative obscurité, dans un angle de la pièce, comme une présence cachée dont le caractère insondable contrastait avec le bureau moderne. L'œuvre semblait faire irruption dans la galerie. Plus récemment un disque de laque coloré sans titre, présenté à la FIAC 2008, attirait les spectateurs. Sa couleur bleu nuit, la transformation qu'il faisait subir aux reflets des objets environnants

qui paraissaient englués dans sa matière virtuelle, créaient comme une zone de silence dans la cacophonie de la foire, silence insolite et prolongé comme le « humm » d'une trompette tibétaine suspend les bruits alentour. L'œuvre était pareille à un « trou noir », absorbant les bruits et les énergies, un lieu à part attirant la matière par sa force gravitationnelle. Le même phénomène se produit avec *Hive* (2009), une œuvre massive d'acier oxydé en forme d'obus, ouvert d'un côté comme deux cuisses gigantesques qui laissent voir en leur centre, à travers une fente, le vide intérieur.

46 P. L. Tazzi raconte encore comment la rencontre fortuite d'une œuvre de Kapoor dans l'espace de la Biennale de Venise lui est apparue comme le surgissement d'une musique différente, comme le signe d'une autre dimension [26] (Tazzi, 1992, p. 21).

47 Le caractère rituel de l'œuvre qui crée une rupture avec son environnement est souligné par Kapoor qui déclare que lorsque l'œuvre d'art fonctionne, elle agit « comme une prière, elle consacre un temps spécifique, séparé de la vie ordinaire [27] » (Jacob, 2008, p. 132). Ainsi, l'hypothèse de l'archétype de « la voie », associée à la connaissance des principes constitutifs du rituel, permet d'expliquer qu'une marche sur un chemin balisé (le chemin d'accès à l'œuvre), à l'intérieur d'un lieu considéré comme sacré parce qu'à l'écart des règles de la vie quotidienne, soit associée par le spectateur à l'idée d'un cheminement spirituel vers une révélation. Afin que cela fonctionne, il faut cependant que le visiteur soit venu avec une attitude de méditation. Pour ressentir *Void Field* comme une rupture, comme une perte de repères, « il faut, dit M. H. Hayden, se prêter au jeu, accepter le risque de tomber dans le vide, physiquement, émotionnellement et intellectuellement [28] » (2003, p. 205), mais ceci se prépare.

48 Kapoor rapporte le cas d'un visiteur exaspéré par l'attente devant *Descent into Limbo* qui n'a vu dans la tâche noire au centre qu'un « tapis » et non un vide métaphorique. Peut-être le visiteur était-il dans un état d'esprit rationnel, « désenchanté » ou consommateur, et non à la recherche d'un message spirituel. Peut-être l'attente trop longue avait-elle empêché le conditionnement ritualiste d'opérer, le spectateur était revenu au temps réel. V. Turner souligne en effet qu'une forme de transe est nécessaire à l'émergence d'une expérience spirituelle. Celle-ci s'obtient dans les rituels traditionnels par la

conjugaison de rythmes sonores et de mouvements dont la marche n'est qu'un élément.

## Le rôle du rythme

49 Qu'ils proviennent de la récitation de mantras, de rythmes musicaux, de la respiration régulière ou des mouvements répétitifs du corps, de nombreuses expériences témoignent du rôle du rythme dans la préparation de l'esprit à un état rituel [29]. La méditation yogiste au cours de laquelle le disciple se concentre sur sa respiration, non seulement celle de ses poumons mais celle de tout le corps, lui permet d'échapper aux sollicitations des sens et du réel (Éliade, 1975, p. 173 et 71). Lorsque le rythme respiratoire, comme dans une transe, devient plus prégnant, il induit une distance spirituelle avec les réalités extérieures (Éliade, 1975, p. 173). La méditation révèle la fragilité de la vie et encourage le disciple dans la voie du salut (Éliade, 1975, p. 173). Kapoor s'intéresse au rythme de la marche mais aussi au silence, qu'il comprend comme un son à la manière de John Cage, ainsi qu'à la capacité des basses fréquences à induire le sens du sacré [30]. Barbara Rose suggère également que le pouvoir méditatif du monochrome vient de sa capacité à induire « une forme de transe » et Heinz Mack évoque à ce propos le « courant rythmique » émis par la lumière qui provoque une « vibration mystique » :

> La pureté de la lumière [...] saisit tous les hommes dans son émanation continue d'un courant rythmique qui circule entre la peinture et l'observateur, courant qui sous certaines conditions, devient un pouls marqué, une vibration totale. (McEvilley, 1996, p. 66)

50 Ce pouvoir rythmique de la couleur était déjà souligné par le peintre romantique Philipp Otto Runge [31] (Ramos, 2008, p. 185), et avant lui par Aristote (Gombrich, 1983, p. 304). Kapoor semble y être sensible puisqu'il a créé la scénographie de plusieurs spectacles de danse en utilisant des monochromes [32]. Cependant, chez lui, le sens du rythme vient de la couleur mais aussi de la marche autour de l'œuvre, marche régulière du spectateur, rythmée par sa respiration, qui suit les formes sinueuses d'un chemin prescrit entre les œuvres ou à l'intérieur des œuvres. Cette capacité du rythme à ouvrir l'esprit à la méditation se retrouve chez d'autres artistes tels que Yves Klein, Richard

Long, Andy Goldsworthy, ou encore Bruce Nauman (Kayser, 2010, p. 310-311). Dans *Beckett Walk* de 1968, B. Nauman répète un geste

51 corporel fastidieux *ad nauseam*, et dans *Playing a Note While I Walk Around the Studio*, il joue la même note sur un violon alors qu'il tourne sans s'arrêter autour d'un cercle invisible, dans son atelier.

52 La sensibilité de l'esprit au rythme est due, selon les récents travaux des neuropsychologues Eugène d'Aquili et Andrew Newberg, à l'influence de celui-ci dans la coordination des fonctions responsables de l'analyse causale avec les fonctions structurelles, responsables de l'analyse des formes comme un tout, comme une *Gestalt* [33]. Le cerveau est composé de deux hémisphères qui regroupent des fonctions complémentaires de l'esprit : l'hémisphère gauche est le siège des réflexes cognitifs, des principes d'analyse causale (c'est « l'opérateur causal »). L'hémisphère droit est le siège de la perception des relations spatiales, qui tend à analyser les formes comme « un tout », comme une structure constante quelle que soit la position relative du spectateur (c'est « l'opérateur holistique »). Ces deux hémisphères sont normalement activés successivement, l'hémisphère droit prenant le relais de l'hémisphère gauche afin d'apporter une réponse symbolique et émotionnelle quand la logique causale n'a pas pu aboutir à la compréhension d'un événement [34].

53 Selon E. d'Aquili et A. Newberg, les rythmes répétitifs induisent la production d'endomorphines qui déclenchent chez le sujet l'activation simultanée du système sympathique (responsable de la concentration, d'un état d'alerte) et parasympathique (responsable de la détente du corps). Ils permettent ainsi une concentration maximale sur l'activité psychique ainsi que l'activation simultanée de l'opérateur holistique et de l'opérateur causal [35]. Se forme alors l'image d'une forme « totale » et constante, indépendante du point de vue du spectateur, comprise comme étant cause et origine de toute chose, que l'homme tend à appeler Dieu ou Absolu, et que les auteurs désignent sous le terme de « *Absolute Unitary Being* » ou AUB [36].

54 Il s'en suit que la pratique rythmique, sonore, du geste ou de la respiration, favorise l'apparition dans le cerveau d'une forme structurelle comme étant « la cause première » des choses et définit donc la *Gestalt* comme la forme de l'absolu.

# Conclusion

55 On observe donc dans l'expérience des œuvres de Kapoor que la marche dans des formes symboliques, l'organisation de l'expérience en trois phases (de préparation, de rituel, de décompression), ponctuées par des seuils physiques, et le rythme des couleurs comme de la respiration du spectateur conditionnent la réception de l'œuvre. Ces éléments qui ont été utilisés depuis l'aube de l'humanité pour favoriser l'effectivité du rite agissent sur les fonctions perceptives et l'organisation neurologique pour créer chez le visiteur moderne l'impression de participer à un acte rituel, lui faisant percevoir l'œuvre comme un objet mythique.

56 Les œuvres de Kapoor partagent avec le rituel non seulement ses moyens mais aussi ses objectifs. L'invisible en elles est, à l'instar du rite, d'ordre métaphysique, spirituel autant que psychanalytique. Il s'agit de mettre en correspondance le conscient et l'inconscient, collectif et individuel. Cette recherche inscrit Kapoor dans la tradition de l'art moderne. Comme les œuvres de Gauguin, Picasso, Giacometti ou encore Pollock et Newman, son travail s'apparente à une tentative de retrouver l'unité perdue avec une « totalité » cosmique. Ce que ces artistes allaient chercher dans les cultures africaines ou mélanésiennes, Kapoor le trouve dans l'hindouisme, le tantrisme, le bouddhisme, ainsi que dans la Cabale et la psychanalyse jungienne. Ces cultures ne lui sont pas étrangères. Il n'en a pas qu'une approche « exotique ». Élevé en Inde, il en connaît le symbolisme et la philosophie de façon intime[37]. Bouddhiste pratiquant, il refuse toute approche « *new age* » de cette religion. Son intérêt pour la Cabale vient de sa culture judaïque et il a de Jung une connaissance approfondie liée à une psychanalyse. Kapoor s'intéresse à ces différentes théories ou pratiques comme autant de voies vers une expérience archaïque, mythique et donc métaphorique[38] (Lévi-Strauss, 2008, p. 1221 et 1223) du monde.

57 Pourtant, s'adressant à un spectateur occidental ignorant de ces concepts, l'œuvre ne peut être perçue que par le moyen de la forme, de la couleur et de leur interaction dans l'espace codifié du musée. L'œuvre agit parfois comme le catalyseur d'une expérience d'un monde invisible, d'une totalité immanente qui dépasse le psycholo-

gique et l'individuel. Il faut pour cela que la visite de l'exposition soit perçue comme une expérience collective, car le rituel est une activité qui implique le groupe social tout entier : « Le rituel consiste à appréhender les forces inconscientes au cœur de l'existence et des actions individuelles et sociales [...] à les intégrer [...] au grand jour dans la vie sociale, pour les rendre gérables. » (Turner, 1987, p. 158) Dans le rituel, « le flux social se retourne sur lui-même [...], fait des méandres, invertit et réexamine ses principes » (Turner, 1987, p. 29). Walter Benjamin soulignait également que « l'homme ne peut communiquer en état d'ivresse avec le cosmos qu'en communauté », sinon cette ivresse se limite « à un délire mystique lors des belles nuits étoilées » (Benjamin, 2000, p. 186-187).

58 Ainsi il apparaît que, vécues comme une expérience de groupe, les œuvres de Kapoor peuvent révéler un invisible collectif ; réduites par le contexte social, par l'incommunicabilité constitutive des sociétés modernes, à une expérience individuelle, elles ne peuvent désigner qu'un invisible particulier. Les forces inconscientes qu'elles convoquent alors dans l'espace de la galerie concernent la seule psyché individuelle. Leur capacité réflexive collective s'en trouve limitée à un plan intellectuel. L'invisible devient un concept psychanalytique ou philosophique, perceptible par le discours sur l'œuvre et non par sa présence formelle.

## BIBLIOGRAPHY

# Ouvrages sur Kapoor

Celant Germano, *Anish Kapoor*, Milan, Charta, 1999.

Cooke Lynn, « Mnemic Migrations », *Anish Kapoor*, Oslo, Kunsthernes Museum, 1986, reproduit dans *Anish Kapoor*, cat. exp. Londres, Royal Academy of Arts.

Fairs Marcus, « They Don't Know What They've Let Themselves in for », *The Guardian Unlimited*, 7 mai 2003, site du journal *The Guardian*, disponible sur <www.theguardian.com/artanddesign/2003/may/07/art.artsfeatures> [consulté le 12 mars 2006].

Hayden Malin Hedlin, *Out of Minimalism: The Referential Cube; Contextualising Sculptures by Antony Gormley, Anish Kapoor and Rachel Whiteread*, thèse de doctorat

d'histoire de l'art, Uppsala, Uppsala University (Suède), 2003.

Jacob Marie Jane, « Cloud Gate », cat. exp. *Past, Present, Future*, Boston, ICA, 2008.

Livingstone Marco, « Feeling into Form » / « Le Sentiment de la forme, la forme du sentiment », cat. exp. *Anish Kapoor*, Liverpool, Walker Art Gallery ; Lyon, Le Nouveau Musée, 1983.

Mennekes Friedhelm, *Ineffable Beauty*, Kunsthalle Erfut (All.), 2003.

Safran Yehuda, « La Tour, la merveille et la blessure », *Anish Kapoor*, CAPC, 1998.

Tazzi Pier Luigi, *Anish Kapoor*, San Diego Museum of Contemporary Art, 1992.

Vial-Kayser Christine, *Le Spirituel dans l'art d'Anish Kapoor*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, Université Sorbonne-Paris 4, 2010.

Winckel Camiel van, *Anish Kapoor*, cat. exp. Tilburg (Holl.), DePontkunst, 1995.

# Interviews de Kapoor

Bakewell Joan, BBC Radio, 3 interviews du 5 janvier 2001, The Dosco Website, site de la Doon School Old Boys Society, <www.dosco.org/pages/info_features/features_spotlights/spotlights/akapoor/abbcr.htm> [consulté le 3 mars 2006].

Blaszczyk Iwona, *Objects and Sculpture*, Londres, ICA, 1981, dans P. Bickers et A. Wilson (dir.), *Talking Art: Interviews with Artists Since 1976*, 2007.

De Salvo Donna, cat. exp. *The Unilever Series: Marsyas*, Londres, Tate Modern, Tate Publishing, 2002.

Gaché Sherry, « Interview. Anish Kapoor », *Sculpture*, février 1996.

Lewallen Constance, « Anish Kapoor », *View*, San Francisco, Californie, Crown Point Press, 1990.

Lewison Jeremy, *Anish Kapoor Talking about His Drawings* [audio CD], 19 juillet 1990, consultable à la Tate Library Audiovisual Archive (TAV739A 2/2).

Marlow Tim et Cork Richard, « Documentary on the Turner Prize: Fiona Rae, Ian Davenport, Rachel Whiteread and Anish Kapoor », *Without Walls*, Channel 4, 5 novembre 1991 [audio CD], Londres, Tate Library Audiovisual Archive (TAV1021D).

Olch Richards Judith (dir.), 8 avril 1998, *Inside the Studio: Two Decades of Talks with Artists in New York*, New York, Independent Curators International, 2004.

Skowhegan lecture archive, *Anish Kapoor* [audio CD], Skowhegan School of Painting and Sculpture, Maine (É.-U.), 1990, consultable à la Tate Library, 1990 et 1996.

Tusa John, *The Janus Aspect: Artists in the Twenty-First Century*, Londres, Methuen, 2005.

Tusa John, « Anish Kapoor Interview », BBC 3, 6 juillet 2003, site de la BBC, <www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/kapoor_transcript.shtml> [consulté le 10 juin

2006].

# Ouvrages d'analyse

Aquili Eugène d', Laughin Charles et McManus John, *The Spectrum of Ritual*, New York, Columbia University Press, 1979.

Bachelard Gaston, *La Poétique de la rêverie* [1960], Paris, Presses universitaires de France, 2005.

Benjamin Walter, *Sens unique*, Paris, Christian Bourgois, 2000, dans D. Arasse, *Anselme Kiefer*, Paris, Éditions du Regard, 2007.

Bergson Henri, *Matière et Mémoire* [1895], Paris, Presses universitaires de France, 2007.

Bickers Patricia et Wilson Andrew (dir.), *Talking Art: Interviews with Artists Since 1976*, Londres, Art Monthly et Ridinghouse, 2007.

Cheetham Mark, *Kant, Art, and Art History: Moments of Discipline*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

Descartes René, *Méditations métaphysiques* [1641], *Œuvres complètes*, t. IX., Paris, Vrin, 1996.

Drathen Doris von, *Vortex of Silence*, Milan, Charta, 2004.

Duncan Caroll et Wallach Allan, « The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis, Civilizing Rituals », *Marxist Perspectives*, hiver 1978.

During Jean, *Musique et extase : l'audition mystique dans la tradition soufie*, Paris, Albin Michel, 1988.

Éliade Mircea, *Le Yoga*, Paris, Payot, 1975.

Faure Fabien, *Œuvres-lieux et lieux autres*, thèse de doctorat de lettres, Faculté des Lettres Aix-Marseille I, 2003.

Gage John, *Colour and Culture, Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Londres, Thames and Hudson, 1995.

Gauguin Paul, « Lettres à Fontanas, mars 1899 », dans R. Huygue, *Dialogues avec le visible*, Paris, Flammarion, 1993, p. 238.

Gombrich Ernst, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* [1959], Oxford, Phaidon Press, 1983, p. 304.

Goodman Felicity, « A Trance Danse with Masks: Research and Performance at the Cuyamunge Institute », *The Drama Review*, vol. 34, nº 1, 1990.

Goodman Nelson, *Language of Art*, Indianapolis, Hackett, 1976.

Huygue René, *Dialogues avec le visible*, Paris, Flammarion, 1993.

KANDINSKY Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* [1910], Paris, Denoël, 1989.

KAYSER Christine, « The Ritual Principle at Work in Goldsworthy's Exhibition at Yorkshire Sculpture Park », contribution au séminaire de l'université de Reading (R.-U.), 2008.

KHANNA Madhu, *Yantra, The Tantric Symbol of Cosmic Unity*, Londres, Thames and Hudson, 1979.

KINSLEY David, *The Sword and the Flute: Kali and Krisna, Dark Visions of the Terrible and the Sublime in Hindu Mythology*, Berkeley, University of California Press, 1975.

KLEE Paul, *The Thinking Eye*, Londres, Lund Humphries, 1961.

KRAUSS Rosalind, « Sculpture in the Expanded Field », *October*, vol. 8, printemps 1979.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Œuvres complètes*, V. Debaene, F. Keck, M. Mauzé et M. Rueff (éds), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008.

MCEVILLEY Thomas, *Capacity: History, the World and the Self in Contemporary Art and Criticism*, Amsterdam, OPA, 1996.

MORRIS Robert, *From Mnemosyne to Clio: The Mirror to the Labyrinth*, cat. exp. musée d'art contemporain de Lyon, Skira, 2000.

NEUMANN Erich, *The Great Mother: An Analysis of the Archetype* [1955], R. Mannheim (trad.), Princeton, Princeton University Press, 1972.

NIETZSCHE Frédéric, *Aurore*, *Œuvres*, t. 1, Paris, R. Laffont, 1993.

PASTOUREAU Michel, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Le Seuil, 2000.

RAMOS Sophie, *Nostalgie de l'unité : paysage et musique dans la peinture de P. O. Runge et C. D. Friedrich*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

SCHECHNER Richard, *The Future of Rituals*, Londres / New York, Routledge, 1993.

TURNER Victor, *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications, 1987.

VILDER Anthony, « Reflections on Whiteout », cat. exp. *Anish Kapoor: Whiteout*, New York, Barbara Gladstone Gallery, 2004.

WILSON ROSS Nancy, *Hinduism, Buddhism and Zen*, Londres, Faber and Faber, 1966.

## NOTES

1 Le lecteur pourra se référer au site de l'artiste : <https://anishkapoor.com/>.

2 « *The void, this blue depth* [...] *is to my mind fecund and generative but also engulfing. Perhaps it's the "Terrible Mother" encroaching.* » Sauf mention

contraire, les citations traduites en français sont le fait de l'auteur.

3 « *I feel deeply that art has a kind of religious function.* »

4 « Grande Déesse qui est-tu ? […]. Je suis Brahman [l'Absolu]. Le monde est issu de moi, composé du matériel et de la conscience cosmique, le Vide et le Plein […]. Je suis le monde entier. » (Extrait du Devi Upanishad cité par Madhu Khanna, *Yantra: The Tantric Symbol of Cosmic Unity*, 1979, p. 54)

5 « […] *complementary cosmic forces creating and sustaining the universe through their essential and intimate interaction.* »

6 « […] *what I might call a matriarchal view of creativity, of energy.* »

7 Propos tenus au sujet de *Part of the Red.*

8 « *He lets the ghosts and frightening monsters of his instinctual subconscious being emerge into light, where they are aired, studied, consciously accepted, and hence stripped of their power to bind him.* »

9 « [*Kali*] *invites man to approach the cremation ground without fear, thus realizing him to participate in his true destiny* » ; « *Kali is a "gateaway" from Karma and Samsara* […] *to ultimate freedom* [*where*] *death is not to be feared* ».

10 « *The weakness of this interpretation is obvious. In an attempt to exegete all mythology, another mythology is offered as a key, the* […] *western, male-chauvinist myth of individual assertiveness* » (p. 131) ; « *Religions, myths and symbols are extremely complex things, the meaning of which are almost always multivalent.* [*This interpretation does no justice*] *to the redemptive actualities of devotion to the dread goddess.* [*It is*] *reductionist.* [*It is*] *also unfair, because it does not seek to interpret Kali on her own plane of reference* » (p. 132). Claude Lévi-Strauss corrobore ce jugement indirectement en déclarant : « Toujours globale, la signification d'un mythe ne se laisse jamais réduire à celle qu'on pourrait tirer d'un code particulier. » (Claude Lévi-Strauss, *La Potière jalouse*, dans V. Debaene, F. Keck, M. Mauzé et M. Rueff [éds], *Œuvres complètes*, 2008, chap. XIV, p. 1214)

11 « *The eye always comes ancient to its work, obsessed by its own past and by old and new insinuations of the ear, nose, tongue, fingers, heart and brain* […] *not only how but what it sees is regulated by need and prejudice* […]. *It does not so much mirror as make, and what it takes and makes it sees not bare but as things, as food, as people, as enemies, as star, as weapons.* »

12 C'est d'ailleurs l'une des raisons du pouvoir de ces œuvres selon Robert Morris : « *The large mirrors works play on phenomenological concerns that*

*reverberate between virtual and actual spaces. Are there Lacanian references to these works? Do they stage or restage the "mirror stage"?* […] *if they do* […] *they also reference time* […].*That remembered time of the self where the self's Humean* […] *discontinuities are mocked by the Gestalt of the image repeated innumerable times (Williams Mirrors) in its absurd, illusionistic wholeness.* »

13 On trouve déjà les prémisses d'une typologie de la couleur dans *Du spirituel dans l'art* (1910) : « Il y a dans cette effervescence et dans cette ardeur (du rouge) […] très peu tournée vers l'extérieur, une sorte de maturité mâle. » (Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, 1989, p. 158) Wassily Kandinsky écrit que le jaune est terrestre parce qu'il irradie alors que le bleu est spirituel, céleste parce qu'il absorbe l'énergie (voir p. 148-149).

14 Oskar Schlemmer par exemple oppose que le soleil, qui est circulaire, est actif et rouge au coucher. Il plaide donc pour l'idée d'associer le cercle à la couleur rouge.

15 Cela explique le décor de rayures rouges et blanches des temples indiens. Voir Yehuda Safran, « La Tour, la merveille et la blessure », *Anish Kapoor*, 1998, p. 129. Claude Lévi-Strauss signale que le sanscrit *raga*, qui signifie le rouge, est proche du terme *rakta* qui signifie le sang (Claude Lévi-Strauss, « Des sons et des couleurs », *Regarder, écouter, lire*, chap. XIX, p. 1575).

16 « […] *yet the full impact of this can only be realised by entering the work physically, by experiencing it as a field.* »

17 « [*Void Field*] *expands so much the cube that the notion "performance of the viewer" comes to mind.* »

18 « *I think that certain neolithic structures like Stonehenge* […] *have to do with* […] *the oriental and islamic emphasis on empty space and the planning of how you move through spaces.* »

19 Le labyrinthe est par exemple utilisé chaque mois à la cathédrale de Georgetown à Washington pour des moments de méditation.

20 Friedrich Nietzsche ne dit-il pas : « Si nous voulons esquisser une architecture conforme à la structure de notre âme […] (*sic*), il faudrait la concevoir à l'image du labyrinthe » (*Aurore*, *Œuvres*, 1993, t. 1, liv. 3, p. 169). Et Gaston Bachelard ajoute : « Un labyrinthe aux parois molles entre lesquelles chemine, se glisse le rêveur. » (*La Poétique de la rêverie* [1960], 2005, p. 97)

21 « *The* Williams Mirrors *(1977) require the viewer to make the work: the form is that of a maze in which the body wanders, finding and losing itself and others in reflected, virtual spaces.* »

22 On pourrait imaginer que cet archétype trouve son origine première dans les conditions de la naissance — le passage par le col de l'utérus —, mais Erich Neumann ne le dit pas. En revanche, Claude Lévi-Strauss affirme que le mythe du labyrinthe est une image de la naissance anale, « où les chemins entrelacés figurent l'intestin et le fil d'Ariane le cordon ombilical » (Claude Lévi-Strauss, *La Potière jalouse*, ouvr. cité, chap. XIV, p. 1218).

23 D'où le chemin de croix chrétien et la présence de labyrinthes dans certaines cathédrales, notamment à Chartres, à Reims et à Amiens.

24 Victor Turner donne l'exemple de la simulation par un groupe d'étudiants en anthropologie d'une danse cannibale symbolisant la lutte contre des esprits maléfiques venus du monde des morts, lors de laquelle les étudiants ont eu l'impression de faire véritablement face à la mort. La pratique de la danse rituelle a également développé chez les participants un sentiment d'appartenance à une communauté distincte de celle des non-participants (p. 148-149). Il donne aussi l'exemple d'un faux mariage organisé avec des étudiants, au cours duquel certains participants — notamment le prêtre, la mariée et le marié — se sont identifiés à leur rôle symbolique et ont interagi avec les autres, pendant la soirée qui a suivi la fausse cérémonie, comme s'ils étaient effectivement ces personnages. Dans ces deux cas, Victor Turner remarque que les étudiants qui ont joué un rôle symbolisant un enjeu vital ont eu tendance à entrer davantage dans leur rôle (p. 143-144). Cela est dû, selon l'anthropologue Gregory Bateson, au fait que le rituel a une fonction sociale réflexive ; il s'agit de reformuler les valeurs du groupe (p. 140).

25 C'est sans doute cette préparation « archétypale » qui induit un sentiment de gêne, voire de suffocation, quand après avoir franchi ces étapes, on se trouve dans des galeries ou des espaces d'exposition bondés.

26 « *The unexpected kindling and blaze of the few and pure colours stood out like sound tones that emanate from instruments, which, while clearly defined, don't enter the usual and expected typology, and yet which* […] *we recognize.* »

27 « […] *such an "act of transformation" is the same as an act of prayer, consecrating a particular time which is separated from one's ordinary life.* »

28 « [*We need to trust both the*] *physical properties* [*of the work*] *and the artist.* […] *it requires a willingness on the part of the viewer to fall into*

*that void in both an emotional and an intellectual sense.* » (Mark Cheetham, *Kant, Art, and Art History: Moments of Discipline*, 2001, p. 103)

29 Le rituel orchestre différents médias ce « qui inclut non seulement le langage parlé mais [aussi] des chansons, de la danse, du théâtre et des arts plastiques », dirigés par un « maître de cérémonie, prêtre, metteur en scène, réalisateur ». Chaque media apporte « son code sensoriel spécifique », selon l'expression de Claude Lévi-Strauss, « son vocabulaire et sa grammaire propre ». L'ensemble concourt à produire un « métalangage » qui est le message de la performance. Voir Victor Turner, ouvr. cité, p. 23 (ma traduction) ; voir aussi Jean During, *Musique et extase : l'audition mystique dans la tradition soufie*, 1988.

30 Il travaille sur ce sujet avec le musicien Brian Eno. Je remercie Jean de Loisy pour cette information.

31 « [Si] les transitions monotones ont sur la sensibilité l'effet le plus apaisant, on peut alors se figurer que le choix d'une combinaison raisonnable de couleurs sonores et brillantes [...] est appelé, du fait de ces mêmes qualités, à retentir sur [...] l'effet que produit [une œuvre d'art], comme les sons musicaux sur le sens et l'esprit d'un poème. » (Traduit par Sophie Ramos)

32 Voir *In-I*, conçu par Akram Khan et Juliette Binoche, présenté en octobre 2009 au théâtre du Châtelet à Paris.

33 Voir Eugène d'Aquili et Andrew Newberg, « The Question of God », n.d., site de la chaîne de télévision PBS, <www.pbs.org/wgbh/questionofgod/voices/newberg.html> [consulté le 8 mars 2006] ; Andrew Newberg, « Brain Science & The Biology of Belief », p. 2, *The Global Spiral*, site du Metanexus Institute, <www.metanexus.net/Magazine/ArticleDetail/tabid/68/id/8520/Default.aspx> [consulté le 8 mars 2006].

34 Selon Eugène d'Aquili cité par Richard Schechner, *The Future of Rituals*, Londres / New York, Routledge, p. 239.

35 Andrew Newberg, « Brain Science & The Biology of Belief », art. cité, p. 1. Dans un ouvrage antérieur, Eugène d'Aquili décrit ce processus : « *Rituals properly executed promote a feeling of well-being and relief, not only because prolonged or intense stresses are alleviated but also because the driving techniques employed in rituals are designed to sensitize* [...] *the nervous system* [...] *and permit temporary right hemisphere dominance.* » (Eugène d'Aquili, Charles Laughin et John McManus, *The Spectrum of Ritual*, 1979, p. 120 et 140-145, cité par Richard Schechner, ouvr. cité, p. 240) On notera que l'idée de la dominance de l'hémisphère droit a été remplacée, dans l'ouvrage écrit

avec Andrew Newberg, par celle d'une action simultanée des deux hémisphères, avec domination de l'hémisphère droit.

36 Voir Eugène d'Aquili et Andrew Newberg, « The Question of God », art. cité. Andrew Newberg précise : « *In fact, we might suggest that the causal operator is crucial to our understanding of the concept of God. For if we search hard enough for causes, we eventually work our way back to some first cause which appears not to be caused by anything else. It is this first, and ultimate cause that many religions call God.* » (Andrew Newberg, « Brain Science & The Biology of Belief », art. cité, p. 2)

37 « *One can hardly be Indian and not know that almost every accent, which hand you eat your food with, has some deeper symbolic truth, reality.* » (Interview John Tusa, « Anish Kapoor Interview », BBC 3, 6 juillet 2003, site de la BBC, <www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/kapoor_transcript.shtml> [consulté le 10 juin 2006] et John Tusa, *The Janus Aspect: Artists in the Twenty-First Century*, 2005, p. 159)

38 Claude Lévi-Strauss souligne que la pensée mythique est métaphorique, car elle est un acte d'entendement qui s'exprime par le moyen d'une pluralité de codes, lesquels constituent une structure globale.

## AUTHOR

**Christine Vial-Kayser**
Conservatrice du patrimoine, directrice du musée-promenade de Louveciennes

# Topiques

# Éléments de géodésie gauloise

*Elements of Gallic Geodesy*

**Yves Vadé**

**DOI :** 10.35562/iris.3226

**Copyright**
All rights reserved

## ABSTRACTS

**Français**
César note parmi les principales préoccupations des druides « la mesure du monde et des territoires ». Le simple arpentage étant exclu, d'autres méthodes doivent être envisagées, et d'abord le repérage de directions privilégiées à partir de points hauts (tels que le Puy-de-Dôme, la Montagne de Dun, le Mont Dardon, la colline de Sion-Vaudémont…), rendant possible une sorte de triangulation primitive. On constate que, dans les schémas ainsi obtenus, les sites dénommés *Mediolanum* jouent un rôle capital. Ainsi peut-on relier Milano, *Mediolanum* des Insubres et Châteaumeillant chez les Bituriges par une droite qui passe par le Mont Blanc et la Montagne de Dun, elle-même centre d'une série d'équidistances conduisant à Meilhan-sur-Garonne, Saintes, Évreux, tous anciens *Mediolanum*. Des relations géométriques non moins remarquables relient entre autres le *Mediolanum* de Samoreau (butte-témoin au bord de la Seine) à Maulain (Haute-Marne), à Mâlain (Côte-d'Or), à Moliens (Oise). La sacralisation des points centraux, constante dans la tradition celtique, recoupe ainsi une véritable entreprise de géodésie gauloise, dont la chronologie demande à être précisée.

**English**
Caesar writes among the main preoccupations of the Druids "the measurement of the world and of territories". A simple surveying being excluded, other methods have to be considered, and first the spotting of privileged directions from high points (such as the Puy-de-Dôme, the Montagne de Dun, the Mont Dardon, the hill of Sion-Vaudémont…) allowing a kind of primitive triangulation. It has been noticed that in the obtained patterns, the places known as *Mediolanum* play a major role. Thus Milano, *Mediolanum* of the *Insubri* and Châteaumeillant, home of the *Biturigi*, can be connected by a straight line across the Mont Blanc and the Montagne de Dun, this last one being the center of several equidistances leading to Meilhan-sur-Garonne, Saintes, Évreux, all of them ancient *Mediolanum*. Geometrical relations, not less striking, link among others, the Mediolanum de Samoreau (landmark on the bank of the Seine) to Maulain (Haute-Marne), Mâlain (Côte-d'Or) and Moliens (Oise). Consistant with the Celtic tradition,

the sacralization of the central points adds up to a real endeavour of Gallic geodesy, the chronology of which should be elaborated.

## INDEX

**Mots-clés**
Mediolanum, druides, équidistances, géodésie antique, observatoires antiques, points centraux

**Keywords**
Mediolanum, druids, equidistances, antique geodesy, antique observatories, central points

## OUTLINE

Depuis la Montagne de Dun
Meilhan-sur-Garonne
Bissectrice
Samoreau
Rosaces
Extensions
  Verdun (fig. 9)
  Construction de Mittelwihr (fig. 10)
  Ault (fig. 11)
  Mont Dardon (fig. 12)
  Situation de Meslan
Meillant
Conclusion

## TEXT

1 Comme tant d'autres peuples traditionnels, les Celtes ont eu un souci presque obsessionnel de la structuration de l'espace. La préoccupation du repérage par rapport à l'horizon, par rapport aux directions solsticiales et équinoxiales, la quadripartition liée aux points cardinaux, la sacralisation du centre sont des faits bien connus. La pierre de Kermaria, dont tous les motifs sont quaternaires, peut ici servir d'emblème.

2 Mais les Celtes, et plus particulièrement peut-être les Gaulois de Gaule cisalpine et transalpine, sont allés bien au-delà de ces repérages simples. À l'échelle locale, les recherches menées sur les tromémies bretonnes par Donatien Laurent ou Joël Hascouët (1995 et 2002), sur la région de Larchant par Claude Maumené (2009), ou sur la région de Rennes par le regretté Marc Déceneux (2010), montrent la précision et la subtilité d'organisations topographiques que la persistance de certaines traditions permet encore de décrypter. Il y a là un vaste champ de recherches largement ouvert. Cependant, les Gaulois ne se contentaient pas de structurer leur petit espace local. César nous dit qu'entre autres domaines de préoccupations, les druides discutaient beaucoup de la dimension du monde et des territoires[1]. Si l'on ne se contente pas de traduire classiquement *terrarum* par « la Terre », induisant de vagues spéculations mythiques, et si l'on redonne au pluriel sa pleine valeur de « territoires », on est conduit à supposer des préoccupations quantitatives de mesure du paysage, autrement dit de géodésie.

3 Ils ne partaient pas de rien. On songe à une influence possible de la Grèce, où la géographie s'est développée assez rapidement à partir du Ve siècle, — à l'héritage de Pythéas, capable au IVe siècle avant notre ère de calculer la latitude de Marseille à un dixième de degré près, aux exploits d'Ératosthène —, sans parler de ce qu'ils ont pu apprendre au contact des Étrusques, grands maîtres de l'orientation des cités.

4 On sait comment procède la géodésie moderne : par triangulation et calcul trigonométrique. Les Anciens s'efforçaient en première approximation de ramener les grands ensembles géographiques à des figures géométriques simples[2] : carrés, rectangles et surtout triangles. La construction de triangles aux propriétés connues pouvait leur permettre, la longueur d'un côté ayant été mesurée, de connaître la longueur des deux autres. Il en allait ainsi du triangle équilatéral, du triangle dit « platonicien » (moitié d'un équilatéral, où la longueur du petit côté de l'angle droit vaut donc la moitié de l'hypoténuse) et de triangles rectangles depuis longtemps repérés : triangle dit de Pythagore (surtout utilisé pour la construction d'angles droits), triangle rectangle isocèle, triangle 1 x 2 où le petit côté de l'angle droit vaut la moitié du grand, triangle 3/8… Une mention spéciale doit être faite du triangle rectangle dit « égyptien »

ou « pyramide », dont le rapport du grand au petit côté de l'angle droit est de 10/9 et le rapport de l'hypoténuse au grand côté de 14/11, soit dans les deux cas 1,272… [3]. Nous retrouverons plus loin ces différents triangles.

5 Sur le terrain, les Anciens, et particulièrement les Gaulois, semblent avoir construit ce type de figures en déterminant des *directions* à partir de sites géographiques remarquables. Des visées peuvent atteindre des centaines de kilomètres par repérage à vue, avec l'aide de feux allumés sur les sommets (moyen qui servait aussi à transmettre les nouvelles, comme on le voit au début de l'*Agamemnon* d'Eschyle). Des observations astronomiques pouvaient également entrer en jeu : levers ou couchers du Soleil et de la Lune à certaines dates, lever héliaque de certaines étoiles… Ces visées diversement orientées étaient, au sens propre, *recroisées* par les directions cardinales, axes N-S et axes des équinoxes.

6 Au cours de recherches déjà fort longues, et dont j'ai déjà eu l'occasion de parler devant les Amis des Études celtiques il y a cinq ans, j'ai formulé l'hypothèse que le toponyme *Mediolanum* (que Joseph Loth avait rapproché dès 1915 de la notion d'*omphalos*, et que Xavier Delamarre propose de traduire par « plein milieu ») pouvait désigner des points de repère dans une vaste entreprise de géodésie sacrée — qui pour être sacrée n'en était pas moins précise. Les toponymes français issus de *Mediolanum* (Molain, Maulain, Meilhan, etc.) ont été depuis longtemps plus ou moins complètement répertoriés (Longnon, 1887 ; Holder, 1896-1913 ; Berthoud, 1924 ; Vincent, 1937 ; Guyonvarc'h, 1961 ; Vadé, 1974 et 2000 ; Lacroix, 2007). On peut y adjoindre d'assez nombreux micro-toponymes marquant le milieu, tels que Milan, Moyen, Montmoyen, Molien, etc., de même que les Méjean et Méjane du pays d'oc. La présence de ces micro-toponymes ne suffit pas à faire preuve, mais vaut d'être notée lorsque ces hameaux ou ces lieux-dits se situent sur une des lignes des *Mediolanum* principaux qu'ils semblent baliser.

7 Mais les *Mediolanum* ne sont peut-être pas les véritables points de départ de l'entreprise. Ils m'apparaissent de plus en plus clairement comme des *points de convergence* de visées dont les points de départ sont assez naturellement des lieux hauts (et des hauts lieux). Trois de ces observatoires naturels sont à situer d'emblée : la Montagne de

Dun dans le Brionnais, le Puy-de-Dôme et le Mont Dardon au sud de Bibracte.

8 Plaçons au départ, presque à titre de mythe d'origine, la ligne reliant le pays des Bituriges, celui des Éduens et la ville de *Mediolan(i)um* devenue Milano, chez les Insubres d'Italie. On connaît le récit historico-mythique de Tite-Live (V, 33-35), qui donne l'initiative du transfert de peuples au roi des Bituriges, mais qui attribue finalement aux Éduens le choix de l'emplacement de la nouvelle ville : « Apprenant que le pays où ils s'étaient installés s'appelait *Insubrium*, du même nom que le canton des Insubres chez les Éduens, ils obéirent au présage tiré de la localité et fondèrent une ville qu'ils appelèrent *Mediolanum*. » C'est donc principalement une affaire entre Éduens, Insubres et Bituriges, qui en tant que « Rois du monde » se jugeaient sans doute qualifiés pour se situer au centre.

9 En territoire biturige, autrement dit en Berry, on connaît deux localités dont le toponyme dérive d'un ancien *Mediolanum* : Châteaumeillant près de Saint-Amand-Montrond, et Meillant, l'une et l'autre dans le département du Cher. Je placerai au début de mon exposé Châteaumeillant et je l'achèverai par Meillant. D'une certaine manière, tout mon discours consistera à passer de l'un à l'autre.

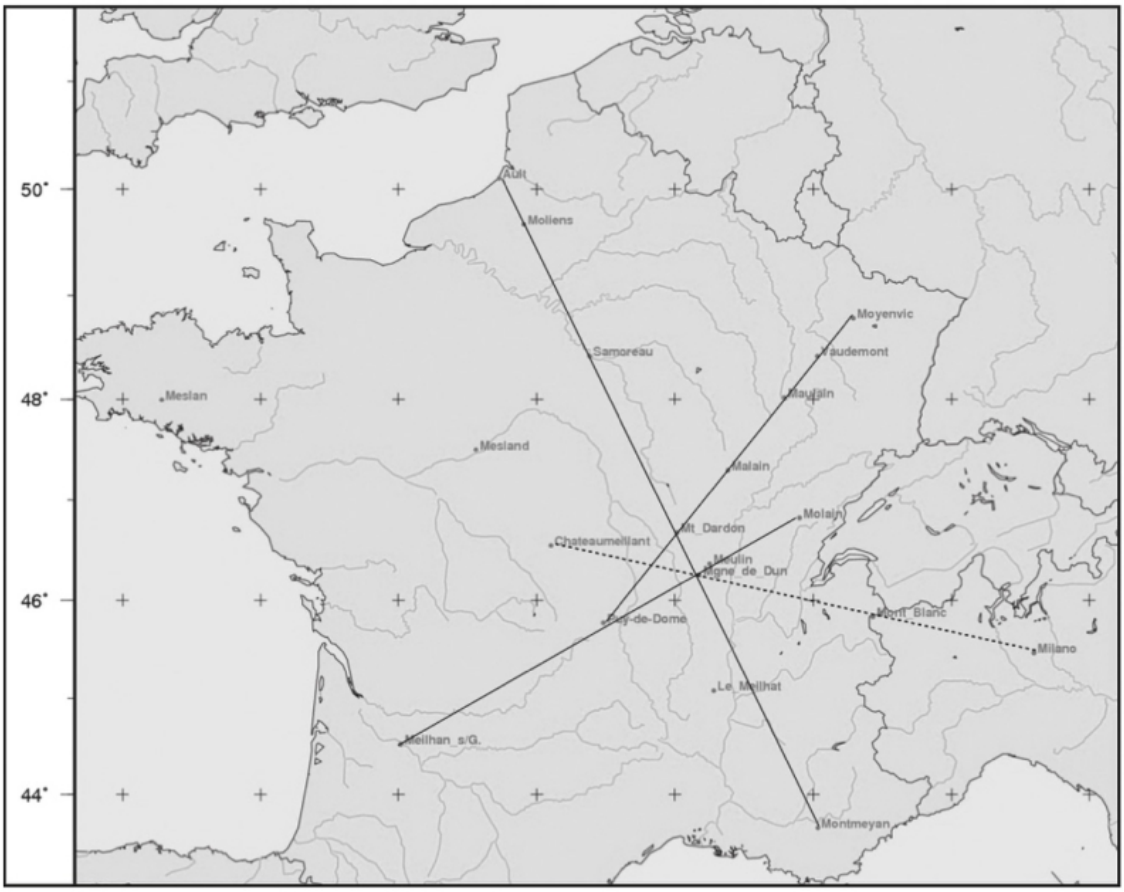
10 Châteaumeillant bénéficie à peu près sûrement d'une antériorité chronologique. C'est un des rares *Mediolanum* qui puisse être daté, grâce aux fouilles effectuées à partir de 1956 et poursuivies actuellement par Sophie Krausz. La mise en place d'un habitat gaulois est datée par S. Krausz d'environ 200 ans avant notre ère. Le croisement de plusieurs routes et le nombre incroyable d'amphores vinaires (datant du dernier tiers du IIe siècle) qu'on y a retrouvées donne une idée de son importance commerciale.

11 Traçons donc une ligne de Châteaumeillant à Milano (carte ci-contre). Ce sera notre ligne de base (portée en tiretés sur la carte ci-jointe en projection de Mercator [4]). Partant de Milano, on constate que cette ligne traverse le Tessin aux alentours de *Turbigo*, passe par le Mont Blanc (fameux point de repère !), puis au sud de Nantua et de Bourg-en-Bresse chez les Ambarres, clients des Éduens à l'époque de César, pour arriver à la Montagne de Dun dans le Brionnais, à la frontière du territoire éduen et de leurs clients, les Ségusiaves.

12 Le double sommet de la Montagne de Dun est visible depuis le Puy-de-Dôme : on peut en lire le nom sur la table d'orientation au sommet du Puy. Et depuis la Montagne de Dun, le Mont Blanc est visible par temps favorable. C'est un site qui a été puissamment fortifié au Moyen Âge et qui jouit encore de nos jours d'un prestige particulier dans le pays. Mais il y a des raisons bien précises, que l'on va voir dans un instant, qui conduisent à considérer Dun (utilisons cette abréviation) comme une sorte d'observatoire gaulois — en tout cas éduen — de première importance.

13 Chez les Arvernes, le Puy-de-Dôme offre à l'évidence un autre point de repère et d'orientation privilégié. Il n'est pas nécessaire de rappeler son caractère sacré à l'époque gauloise et gallo-romaine — caractère dont témoignent encore les ruines de l'immense temple édifié en l'honneur de Mercure Dumias.

**Carte de localisation.**



14 Le Mont Dardon, à 26 km au sud exact du Mont Beuvray, semble également avoir joué un rôle important dans cette entreprise de géodésie. On verra tout à l'heure pourquoi. C'est lui aussi un site d'observation privilégié. Le Pr Carole Crumley, qui a effectué pendant plusieurs années des fouilles au Mont Dardon (occupé depuis l'époque du Bronze), parle de « la vue spectaculaire qu'il permet vers le nord sur le Morvan, au sud sur la vallée de la Loire et le Massif central et, par temps clair, à l'est jusqu'au Mont Blanc » (Crumley, 1993).

15 Ces trois sites dessinent un triangle dont chaque côté peut être considéré comme le germe, le segment de départ de lignes beaucoup plus étendues. Je les indique par anticipation sur la carte ci-jointe. Certes, à une échelle plus précise, on constate que ces alignements connaissent parfois des inflexions : il en va ainsi de vieilles poutres, qui sans avoir la rectitude de poutrelles d'acier ou de droites tracées par ordinateur, n'en permettent pas moins de lire parfaitement le dessin général d'une charpente.

- Le côté Puy-de-Dôme : Dun se prolonge (moyennant une légère distorsion) en direction du sud-ouest jusqu'à la Garonne qu'il rejoint à Meilhan-sur-Garonne, en direction du nord-est jusqu'à Molain dans le Jura, en bordure de la forêt des Moisdons.
- Le côté Dun : Dardon est le point de départ d'une immense diagonale qu'on nommera la « grande Diagonale ». Vers le nord, la ligne passe par le site de Montmélian, dominant la Seine à Samoreau (nous le désignerons par le simple toponyme de « Samoreau »), puis par Moliens dans l'Oise, avant de rejoindre la côte à Ault (étymologiquement : « la hauteur ») — site géographiquement remarquable qui marque la frontière entre la côte normande bordée de falaises et la baie de Somme.

Vers le sud, la ligne peut être prolongée jusqu'au village perché de Montmeyan dans le Var.

- Indiquons tout de suite que le Mont Dardon se situe à mi-distance de Moliens (372 km) et de Montmeyan (374 km).
- Enfin le côté Puy-de-Dôme : Dardon rejoint au nord-est les anciens *Mediolanum* de Mâlain (Côte-d'Or), de Maulain (Haute-Marne), pour arriver au village de Moyenvic (« le village du milieu », près de Château-Salins dans la Moselle).

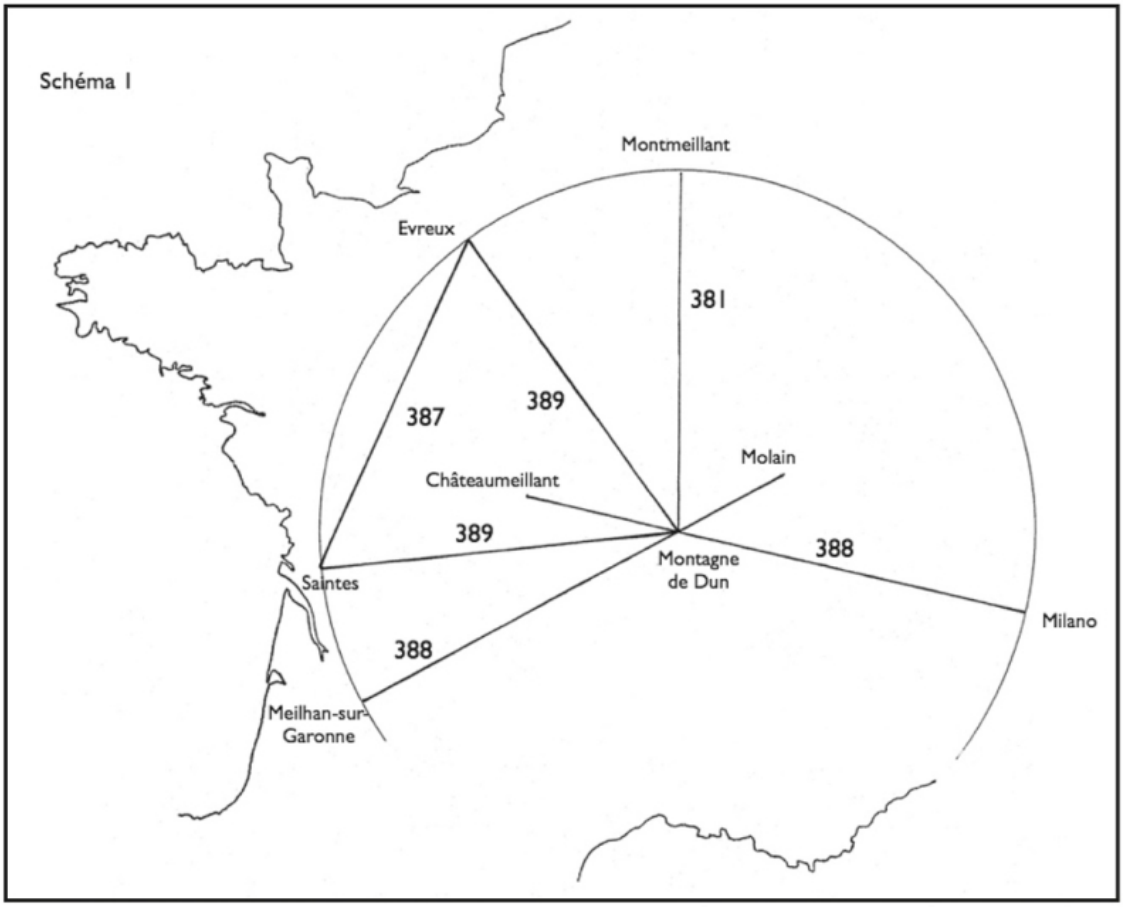
# Depuis la Montagne de Dun

16 Ces grandes lignes étant indiquées, revenons à Dun et aux points les plus importants de ce dispositif, qui en comporte bien d'autres dont le détail entraînerait des développements ici hors de proportion.

17 À partir de la Montagne de Dun apparaît un jeu d'équidistances stupéfiant, dont l'évidence s'impose (fig. 1) :

- Milano – Dun = 388 km ;
- Dun – Saintes (*Mediolanum Santonum*) = 389 km ;
- Dun – Évreux (*Mediolanum Aulercorum*) = 389 km ;
- de plus Saintes – Évreux = 387 km, d'où un immense triangle équilatéral Dun – Saintes – Évreux ;
- enfin Dun – Meilhan-sur-Garonne = 388 km [5].

**Figure 1.**



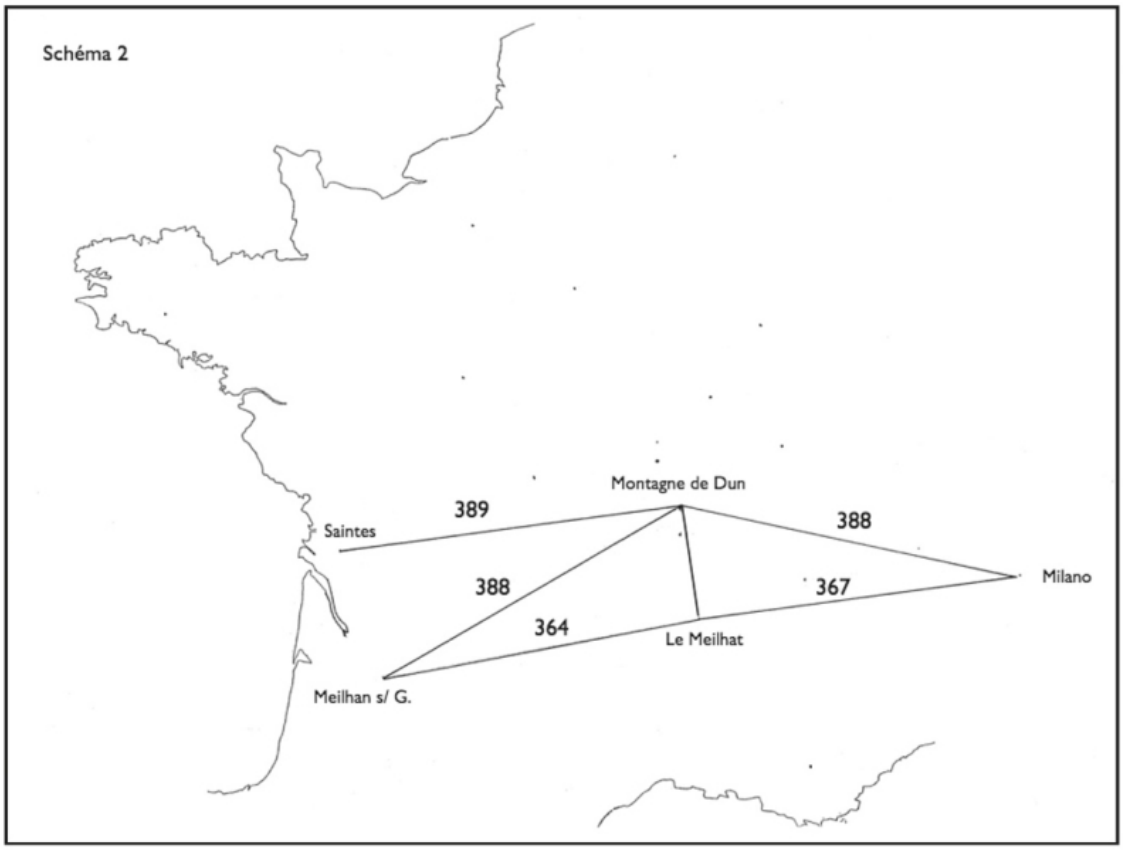
18 Une telle précision, à la fois dans les distances et dans les orientations, ne peut être purement aléatoire. Cette gerbe d'équidistances justifierait à elle seule une recherche portant sur l'existence d'un système de repérage à grande échelle et, ultérieurement, sur les moyens mis en œuvre pour y parvenir.

# Meilhan-sur-Garonne

19 Il faudrait avoir le temps de s'attarder sur les caractéristiques géographiques et historiques de Meilhan-sur-Garonne, magnifique site d'éperon barré, devenu au Moyen Âge une importante cité fortifiée, mais je passe rapidement.

20 Du point de vue géométrique, la construction de Meilhan-sur-Garonne correspond à celle d'un triangle rectangle très allongé, symétrique du triangle formé par Milano, Dun et un point qui se situerait au milieu de l'immense ligne reliant Milano à Meilhan-sur-Garonne (fig. 2).

**Figure 2.**



21 J'ai été curieux de voir si ce milieu était marqué par un toponyme significatif. D'après la carte, le point correspondrait à un village de l'Ardèche nommé Pailharès (village ancien, probablement fortifié dès l'époque romaine). Or à Pailharès, j'ai eu la surprise de découvrir, sur la carte IGN au 1/20 000, un lieu-dit Le Meilhat : seul toponyme de type *medio-* à une centaine de kilomètres à la ronde, sauf une *Roche du Milieu* à Saint-Pierre-sur-Doux, à 9 km au nord-ouest du Meilhat, dans la direction du Puy-de-Dôme. (Sur place, Le Meilhat est le nom d'une maison à l'écart du village, adossée à des hauteurs où se trouvait peut-être le véritable point d'observation.)

22 L'équidistance est exacte à quelques kilomètres près : 730 / 2 = 365 ; Milano – Le Meilhat = 366,7 km ; Le Meilhat – Meilhan-sur-Garonne = 363,6 km.

23 Une vérification précise montre que pour se situer exactement sur la ligne Milano – Meilhan-sur-Garonne, Le Meilhat devrait se trouver quelques kilomètres plus au sud. L'approximation n'en reste pas moins remarquable. J'ajoute qu'une fois les Alpes franchies (au sud du Gran Paradiso), plusieurs toponymes pourraient marquer les étapes d'un repérage entre Milano et Le Meilhat : un *Montmélian* à Bessans (Savoie) au bord de la rivière de l'Arc, un *ruisseau de Miolan* à Montricher-Albanne et, quelques kilomètres plus loin, un *Plan Meillant* à Fontcouverte-la-Toussuire. Le Rhône est atteint à Larnage, où Holder signale un *ruisseau Milan* (introuvable sur place).

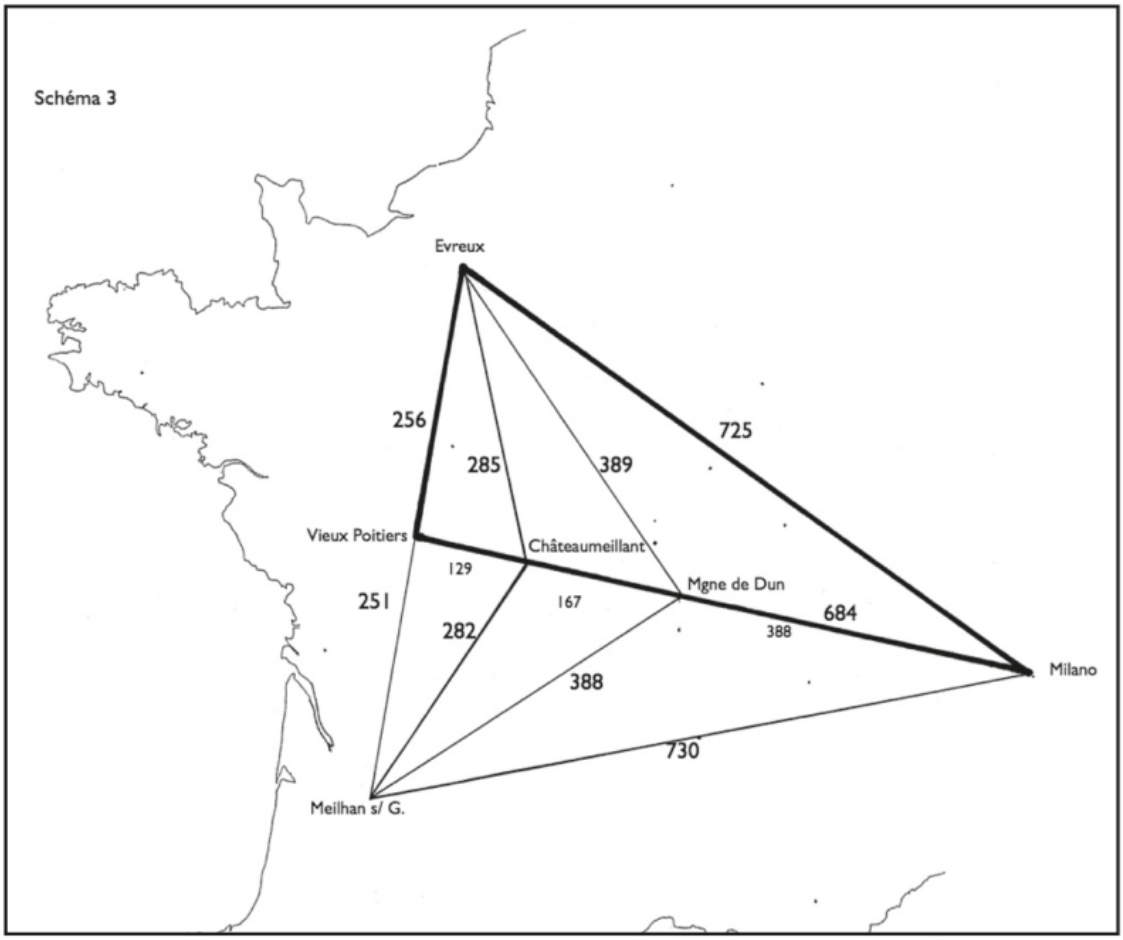
24 Meilhan-sur-Garonne se trouve à la frontière des Bituriges Vivisques, des Vasates de la région de Bazas et des Nitiobroges, gens d'Agen. Historiquement, la détermination de Meilhan pourrait être en rapport avec l'installation des Bituriges Vivisques dans la région de Bordeaux : il faudrait être sûr de la date de cette installation. Meilhan-sur-Garonne semble obéir en tout cas à une sorte de principe de symétrie, dont on va voir d'autres témoignages. Géométriquement, et donc symboliquement dans ce type de pensée, c'est un autre Milano, par rapport à l'axe de symétrie que forme la ligne Dun – Le Meilhat.

# Bissectrice

25 Revenons à Châteaumeillant, dans le prolongement de Milano – Dun. La presque équidistance Dun – Évreux = Dun – Meilhan-sur-Garonne

entraîne celle de Châteaumeillant – Évreux = Châteaumeillant – Meilhan-sur-Garonne. En d'autres termes, la ligne Milano – Dun – Châteaumeillant est presque bissectrice de l'angle Évreux – Milano – Meilhan-sur-Garonne (l'angle vers Évreux étant légèrement plus ouvert que l'angle vers Meilhan). Tous les points de cette ligne sont donc quasi équidistants d'Évreux et de Meilhan-sur-Garonne (fig. 3).

**Figure 3.**




26 Si l'on relie Meilhan-sur-Garonne à Évreux (par une ligne dont l'importance va se confirmer de mieux en mieux) et si l'on prolonge la ligne de base au-delà de Châteaumeillant jusqu'à sa rencontre avec cette ligne Évreux – Meilhan, on arrive à la Vienne, à 2,8 km de l'important site archéologique du Vieux-Poitiers.

27 Géométriquement, l'immense triangle Milano – Évreux – Vieux-Poitiers, ou plus exactement Vienne, est un exemple de ce que j'ai

appelé un triangle rectangle 3/8, autrement dit dont les côtés de l'angle droit sont dans un rapport de 3 à 8 :

- Vienne – Évreux = 256,5 km ; (256,5 / 3 = 85,5) ;
- Milano – Vienne = 684 km ; (684 / 8 = 85,5).

28 La connaissance de la distance d'Évreux à la Vienne près de son confluent avec la Claise (distance importante mais qu'il n'est pas impensable de mesurer) permettrait donc de connaître la distance de la Vienne à Milano. Et même de connaître la distance d'Évreux à Milano, puisque dans ce type de triangle l'hypoténuse est avec le grand côté de l'angle droit dans un rapport de 18 à 17 :

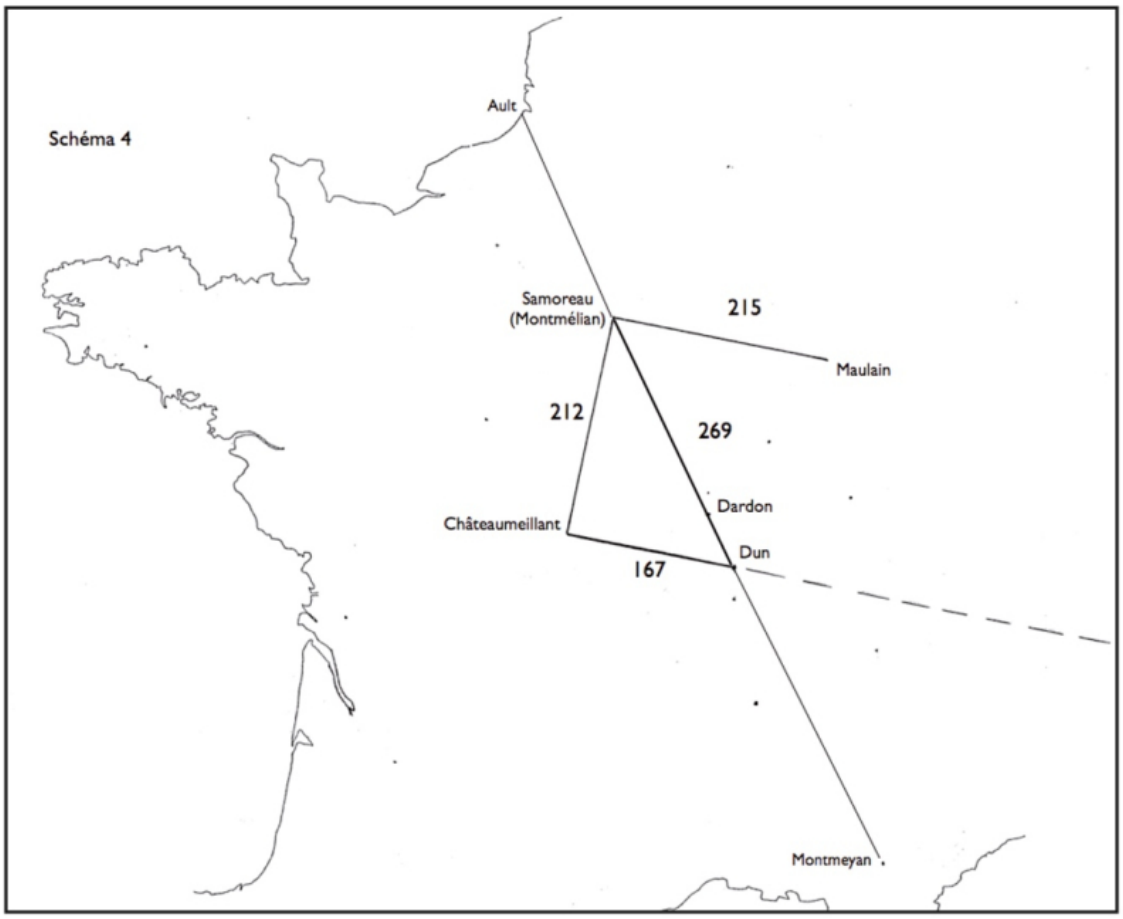
- 725 / 18 = 40,27 ; 684 / 17 = 40,23 (x 18 = 724,2 : l'écart est de moins d'un km).

# Samoreau

29 Venons-en maintenant à Samoreau, en territoire sénon. Géographiquement, cette portion de la vallée de la Seine correspond à la plus petite distance entre la Loire et la Seine (Desbordes, 1971). Entre les deux fleuves, une route commerciale devait partir de Briare (*Brivodurum*, le « Marché du pont »), au sud exact de Samoreau, puis remonter jusqu'à Montargis et gagner la Seine par le Loing. La région de Samoreau devait donc se situer sur une importante voie commerciale. Mais pourquoi le Montmélian qui nous intéresse est-il situé sur le rocher de Samoreau, plutôt qu'à Saint-Mammès au confluent du Loing et de la Seine, ou sur les coteaux de Champagne-sur-Seine, à quelques kilomètres en amont de Samoreau ? La réponse, là encore, pourrait être d'ordre géodésique.

30 On arrive à Samoreau, comme je l'ai dit, en suivant la direction Dun – Dardon, sur la grande Diagonale. Mais on y arrive aussi à partir de Châteaumeillant, en traçant simplement une perpendiculaire à la direction Milano – Châteaumeillant : Samoreau se situe au point de convergence de ces deux lignes (fig. 4).

**Figure 4.**

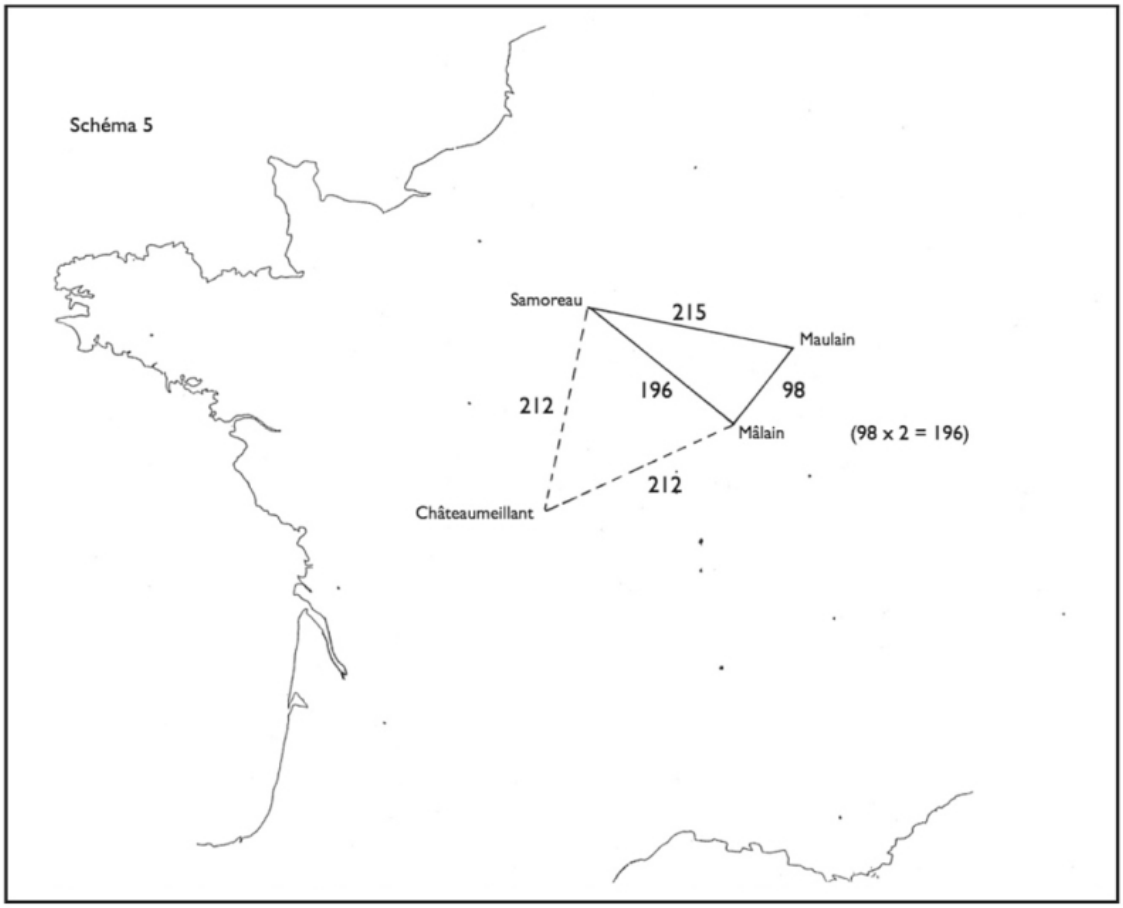



31 Considérons le triangle rectangle Châteaumeillant – Samoreau – Dun. Ses trois côtés font respectivement 212,6 km, 269,5 km (pour l'hypoténuse Dun – Samoreau) et 167,4 km. Si l'on calcule le rapport entre ces trois distances, on constate qu'il est de l'ordre de 11/14 (= 1,27) : ce sont les proportions du « triangle pyramide ».

32 Traçons maintenant une nouvelle perpendiculaire (donc une parallèle à la ligne de base Dun – Châteaumeillant). On arrive alors au *Mediolanum* de Maulain (Haute-Marne), chez les Lingons.

33 Maulain est l'exemple même d'un *Mediolanum* déterminé de façon purement géométrique, sans particularité géographique remarquable (ce n'est pas une hauteur, et si la source de la Meuse est proche, elle n'est pas à Maulain même). Il répond en revanche à plusieurs contraintes géométriques (ou géodésiques), qui le mettent notamment en relation avec Mâlain en Côte-d'Or (fig. 5).

**Figure 5.**




34 On connaît la cité gallo-romaine de Mâlain – *Mediolanum*, dont un quartier a été fouillé très minutieusement par Louis Roussel (1988) ; mais le point de repère ancien était peut-être plutôt le Signal de Mâlain, ancien éperon barré qui est un des points culminants du Seuil de Bourgogne, à la limite méridionale du Bassin parisien.

35 Première constatation : Mâlain, Châteaumeillant et Samoreau forment un triangle isocèle, dont les deux côtés égaux ont une longueur de 212 km.

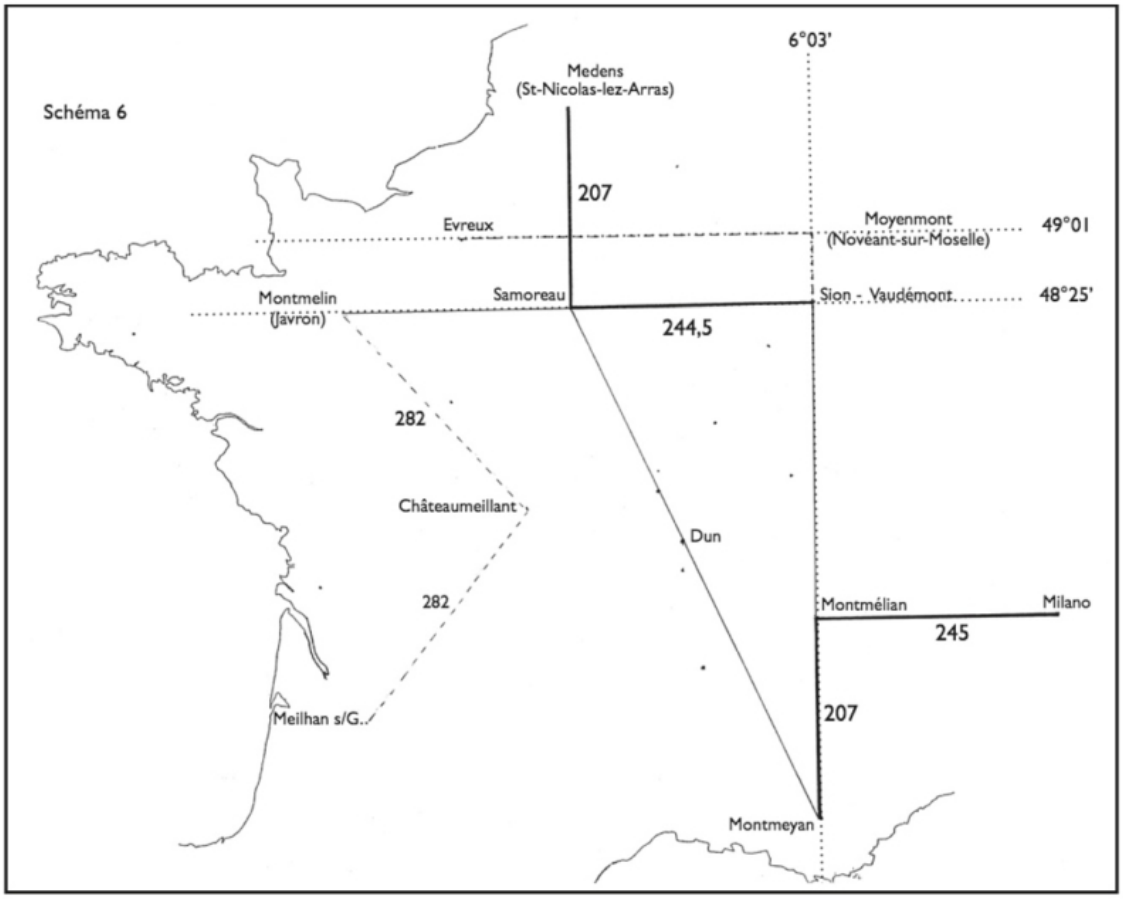
36 Deuxième constatation : Mâlain, Samoreau et Maulain forment un triangle rectangle 1 x 2 : le petit côté de l'angle droit, Mâlain – Maulain (98 km), est en effet la moitié du grand, Mâlain – Samoreau (196 km) : 98 x 2 = 196.

37 Ce n'est pas tout. J'ai dit que les directions de base étaient recroisées par les axes cardinaux. On a vu qu'au sud de Samoreau se trouvait

Briare. Briare n'est pas un *Mediolanum*. Mais si l'on traverse la Loire, on trouve sur la rive gauche, en face de Briare, un micro-toponyme significatif : *Les Plantes Milan* à Saint-Firmin-sur-Loire.

38 Cependant, le plus intéressant est la branche nord de cette ligne N-S. Elle relie Samoreau à l'ancien *Mediolanum* de Medens, devenu Saint-Nicolas dans la banlieue nord d'Arras. La distance qui sépare Samoreau de Saint-Nicolas, calculée à partir de la différence de latitude (1° 52') est de 207,4 km (1' de latitude correspondant à une distance de 1,852 km, 1° 52', soit 112' = 207,424 km) [fig. 6].

**Figure 6.**




39 Cette différence de latitude est exactement celle qui sépare deux autres *Mediolanum* situés sur un même méridien : Montmeyan dans le Var, à l'extrémité de la grande Diagonale (lat. 43° 38'), et Montmélian en Savoie au bord de l'Isère (45° 30'). Même écart de 112' en latitude et donc même distance : 207,4 km. On pourrait n'y voir qu'une coïncidence si ce Montmélian n'offrait pas en outre la particularité de

se situer sensiblement à la latitude de Milano (45° 30’ contre 45° 28’ pour le centre de Milano). D’où une remarquable équerre dont la branche nord-sud (Montmélian – Montmeyan) vaut 207 km et la branche est-ouest (Milano – Montmélian), 245 km.

40 On est alors conduit à se demander s’il n’existerait pas une équerre symétrique à partir de Samoreau. J’ai d’abord pensé que cette équerre était assurée du côté ouest par le lieu-dit *Montmelin*, aujourd’hui une ferme (un élevage de poulets), à l’extrémité de la commune de Javron en Mayenne, sur le parallèle de Samoreau — parallèle qui passe par étampes et par les quartiers sud de Chartres. Le toponyme n’offre aucune garantie. Javron mérite cependant d’être considéré. Sa distance à Châteaumeillant est égale à la distance de Châteaumeillant à Meilhan-sur-Garonne (282 km dans les deux cas) : c’est peut-être ce qui a déterminé sa position. En revanche la distance Samoreau – Javron (228 km) semble quelconque. Elle ne permet pas de construire un triangle qui expliquerait l’égalité Montmélian – Montmeyan et Samoreau – Saint-Nicolas. Cherchons donc à l’est. On n’y trouve aucun toponyme de type « milieu ». Mais à une distance égale à celle de Montmélian – Milano (soit 245 km), on tombe au milieu du plateau lorrain sur un haut-lieu célèbre, site d’oppidum sacralisé depuis la Préhistoire : la colline de Sion-Vaudémont (la « Colline inspirée » de Barrès), hauteur en forme de L dont une extrémité correspond au *Signal de Vaudémont* et l’autre au site de *Sion*, occupé de façon continue depuis le Néolithique.

41 Se dessinent ainsi deux triangles rectangles égaux, symétriques et subtilement inversés : les deux plus longues branches partent de l’est (Milano, Sion), et les branches perpendiculaires partent l’une vers le sud à quelque distance de la Méditerranée, l’autre vers le nord, à quelque distance de la Manche.

42 Résumons :

- la latitude de Sion est celle de Samoreau (48° 25’) ;
- sa longitude (6° 5’) est assez exactement celle de Montmélian, Savoie (6° 3’) et exactement celle de Montmeyan, Var (6° 5’) ;
- lignes E-O : la distance Sion – Samoreau (calculée 244,5 km) vaut la distance Montmélian – Milano (245,4 km) ;
- lignes N-S : la distance Montmélian – Montmeyan (207 km) est égale à la distance Samoreau – Medens (Saint-Nicolas-lez-Arras, 207 km).

43 De telles égalités, à la fois de distances, d'orientation et de coordonnées, excluent le jeu du hasard. Elles justifient et même imposent d'ajouter la colline de Sion à la liste volontairement restreinte des hauts-lieux, dont on peut affirmer le rôle d'observatoire et de repère dans l'établissement du réseau géodésique à grande échelle que l'on voit peu à peu se constituer.

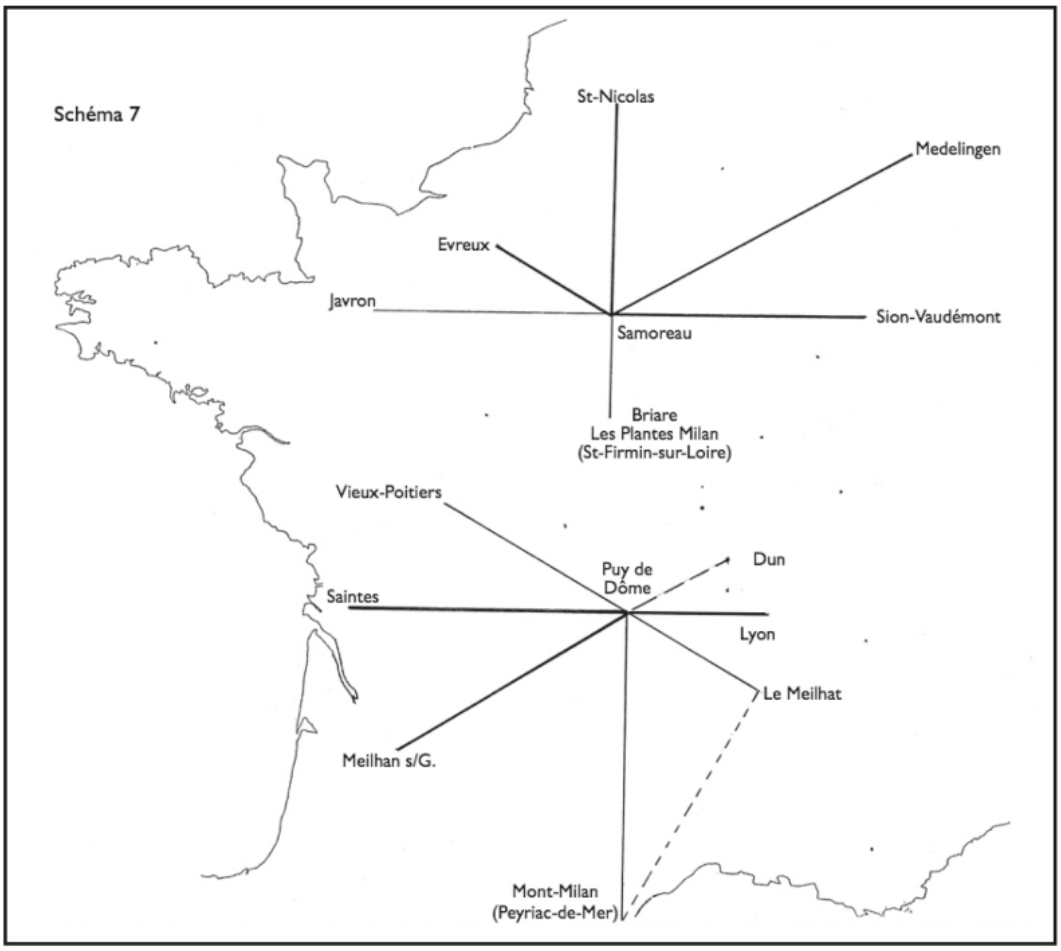
44 Le méridien Montmeyan – Sion peut même être prolongé en direction du nord, jusqu'au parallèle d'Évreux (49° 01') : le croisement de ces deux lignes correspond à l'agglomération de Novéant-sur-Moselle (*Novientum* en gaulois, selon Dauzat-Rostaing), où se trouve un *Moyenmont* qui n'est peut-être pas là par hasard.

# Rosaces

45 D'autres directions seraient encore à considérer : les directions formant des angles de 60° par rapport aux axes N-S (et par conséquent de 30° par rapport aux axes E-O). On aboutit ainsi, à partir des points pivots les plus importants, à des sortes de rosaces. Je me contenterai de les survoler faute de temps.

46 Si l'on joint sur une carte Samoreau à Évreux, on s'aperçoit que la ligne fait un angle de 60° avec l'axe N-S (fig. 7). Partant de Samoreau en direction du nord-est, une ligne beaucoup plus longue forme un angle symétrique qui fait passer des bords de la Seine aux bords de la Moselle, *via* le Camp de Châlon, pour rejoindre chez les Trévires, en aval de Trèves, un *Mediolanum* dont parle le poète Fortunat [6], et qui correspond aujourd'hui au site de Medelingen, signalé par Holder au confluent de la Moselle et de la Trohn, près de Neumagen (mais rien ne l'indique sur place, et ce n'est même pas un village).

**Figure 7.**




47 Medelingen se situe au croisement de cette direction et d'une autre, partant de Molain et perpendiculaire à la direction de base Milano – Dun.

48 On retrouve des dispositifs analogues, centrés respectivement sur le Puy-de-Dôme et sur la Montagne de Dun.

49 Dans le cas du Puy-de-Dôme, l'axe E-O apparaît fondamental : c'est le parallèle commun au Puy-de-Dôme, à Lyon et à Saintes, correspondant au futur tracé de la route d'Agrippa (futur, dans la mesure où l'on peut penser que le *Mediolanum* des Santons existait avant la conquête). Vers le sud, le repérage du méridien semble assuré par l'existence d'un Mont-Milan à côté de Peyriac-de-Mer, au sud de Narbonne (au bord de l'étang de Sigean et proche de l'abbaye de Fondfroide). La ligne est balisée par plusieurs lieux-dits en Méjane (« milieu » en langue d'oc) : *Le Méjanel* à Recoules-Prévinquières

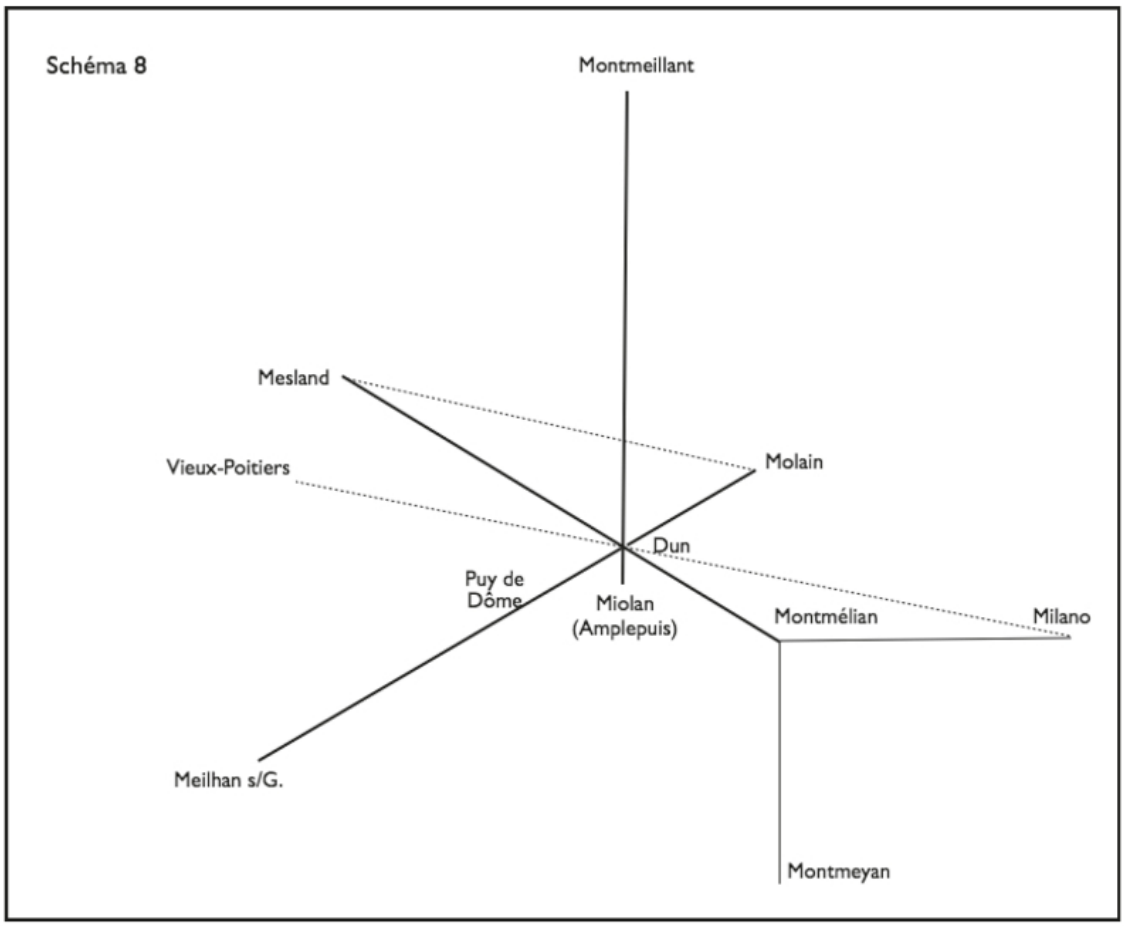
(Aveyron), un *Ravin de Méjanels* juste avant la traversée du Tarn à l'ouest de Millau, un *Méjanel* et *Ruisseau de Méjanel* à Fayet (toujours dans l'Aveyron). Je sais bien que les Méjan, Méjane, Méjanel foisonnent dans la région. Ce n'est pas une raison pour se dispenser de noter ceux qui se situent exactement sur le méridien du Puy-de-Dôme.

50 Pourquoi s'être arrêté à Peyriac-de-Mer alors que l'axe aurait pu descendre encore plus bas en direction de Perpignan ? Une réponse possible peut être fournie par la position de ce Mont-Milan par rapport au Meilhat dans l'Ardèche (milieu, je le rappelle, de la ligne Milano – Meilhan-sur-Garonne). Là encore, un *Sommet de Méjan* à La Souche (Ardèche) situé sur la ligne fait figure de relais ou de point de visée. Mais l'important est que l'angle formé avec la ligne Puy-de-Dôme – Le Meilhat est un angle droit. Cette ligne étant elle-même à 60° du méridien, on obtient un magnifique triangle dit « platonicien » : la moitié d'un équilatéral, dont le petit côté vaut la moitié de l'hypoténuse. Ici à 3 km près (300 / 147).

51 Vers le nord, aucun toponyme significatif sur le méridien du Puy-de-Dôme [7]. On peut donc considérer que les deux dispositifs centrés l'un sur le Puy-de-Dôme, l'autre sur Samoreau sont largement symétriques et inverses, tournés l'un vers le sud, l'autre vers le nord du territoire.

52 La « rosace » de Dun, quant à elle, s'impose au contraire à partir de l'axe N-S (fig. 8).

**Figure 8.**




53 C'est cet axe qui me conduisit à découvrir l'importance de la Montagne de Dun, lorsque je constatai sur des relevés que m'avait fournis l'IGN que le site de Miolan à Amplepuis, au sud de Dun, et Montmélian dans les Ardennes avaient exactement la même longitude (4° 20'E). Cette espèce de méridienne éduenne, prolongée à travers le territoire des Lingons jusque chez les Rèmes, est remarquablement balisée par la Montagne de Bar, puis par Montbard, par l'oppidum de Vertillos sur la commune de Vertault (au point de rupture de charge entre les bassins de la Seine et de la Saône) ; on arrive ensuite à Châlons-en-Champagne, à Rethel, enfin à Montmeillant à 382 km de la Montagne de Dun.

54 Formant des angles de 60° sur cet axe N-S, deux grandes lignes : la ligne Meilhan-sur-Garonne – Puy-de-Dôme – Dun – Molain (moyennant la légère distorsion que j'ai signalée) ; et la ligne Montmélian (Savoie) – Mesland (Loir-et-Cher) [8].

55 On ne repère en revanche aucun axe E-O centré sur Dun. Il est remplacé, si l'on peut dire, par notre ligne de base Milano – Châteaumeillant, décalée d'environ 11° par rapport à l'axe des équinoxes.

# Extensions

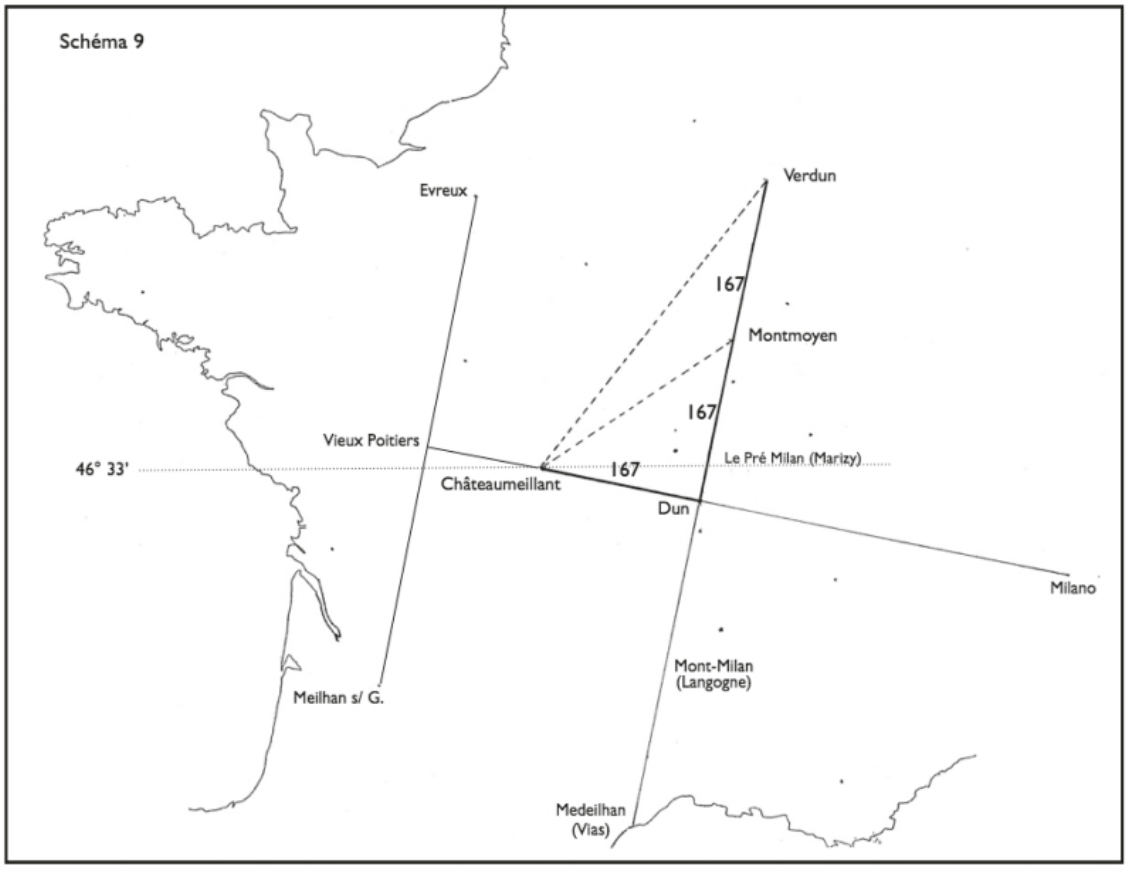
56 Sans chercher à reconstituer artificiellement une chronologie pour laquelle les données, actuellement, font presque entièrement défaut, on peut supposer raisonnablement une extension progressive des repérages à partir des centres éduens, sénons, arvernes et bituriges, avec la volonté d'unifier le système et de l'étendre à l'ensemble du territoire — avec peut-être aussi l'espoir de l'englober dans une vaste structure géométrico-symbolique.

57 Les perpendiculaires que nous avons commencé à repérer sur la ligne de base Milano – Dun sont le début d'une sorte de quadrillage qui se laisse compléter par d'autres lignes.

## Verdun (fig. 9)

58 C'est ainsi qu'une perpendiculaire partant de Dun conduit à la commune de Montmoyen (Côte-d'Or), de manière à former avec Châteaumeillant un triangle rectangle isocèle (166,6 km vers Montmoyen, 167,4 km vers Châteaumeillant). On note que le croisement de cette ligne avec le parallèle de Châteaumeillant (46° 33') est marqué par un lieu-dit, *le Pré Milan* à Marizy. Prolongée de 167 km vers le nord, la ligne arrive à Verdun (la « Grande Forteresse » ou la « Forteresse par excellence »). Si l'on tient compte de Verdun, on passe donc d'un triangle rectangle isocèle à un triangle rectangle 1 x 2 (fig. 9). Prolongée vers le sud, cette même perpendiculaire arrive au Mont-Milan de Langogne (qui mériterait un développement à lui tout seul), passe par le massif du Lozère, le massif de l'Aigoual, et parvient finalement à la côte méditerranéenne dans la commune de Vias (Hérault), où se trouve un *Médeillan* que les étymologistes répugnent à rattacher à *Mediolanum*, mais qui s'intègre singulièrement bien au système.

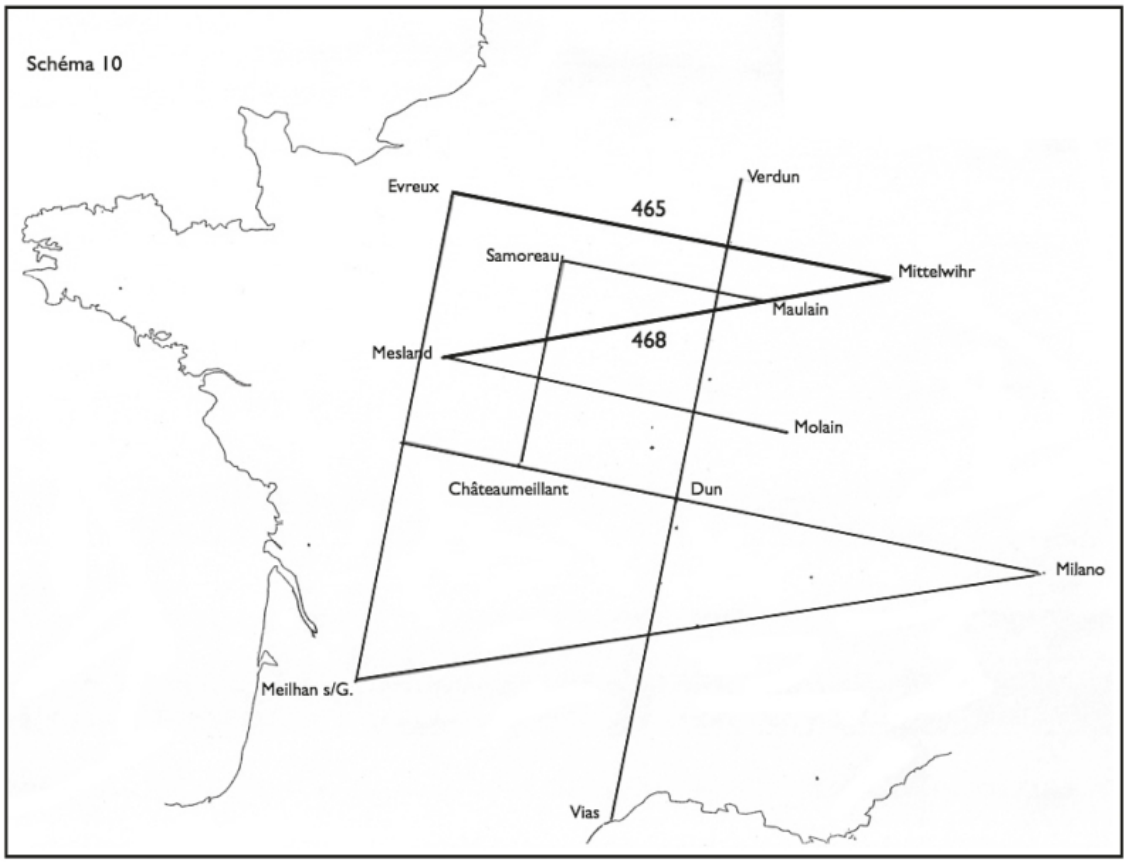
**Figure 9.**




# Construction de Mittelwihr (fig. 10)

59 À partir d'Évreux, une parallèle à la ligne de base conduit jusque dans l'Alsace actuelle (chez les Rauraques ?). On trouve là le village de *Mittelwihr* (« la ferme du milieu »), au nord de Colmar. On y a trouvé les vestiges d'une villa romaine et une pierre d'autel datée de 204 apr. J.-C. Mittelwihr se trouve exactement au point de jonction de cette ligne d'Évreux (parallèle à Samoreau – Maulain), et d'une ligne partant de Mesland (Loir-et-Cher), passant par Maulain et faisant avec la précédente un angle d'environ 20°, donc elle-même parallèle à Milano – Meilhan-sur-Garonne. J'ajoute qu'Évreux et Mesland se trouvent sensiblement sur la même longitude et que les distances de ces deux points à Mittelwihr sont comparables (Évreux – Mittelwihr = 465 km ; Mesland – Mittelwihr = 468 km).

**Figure 10.**



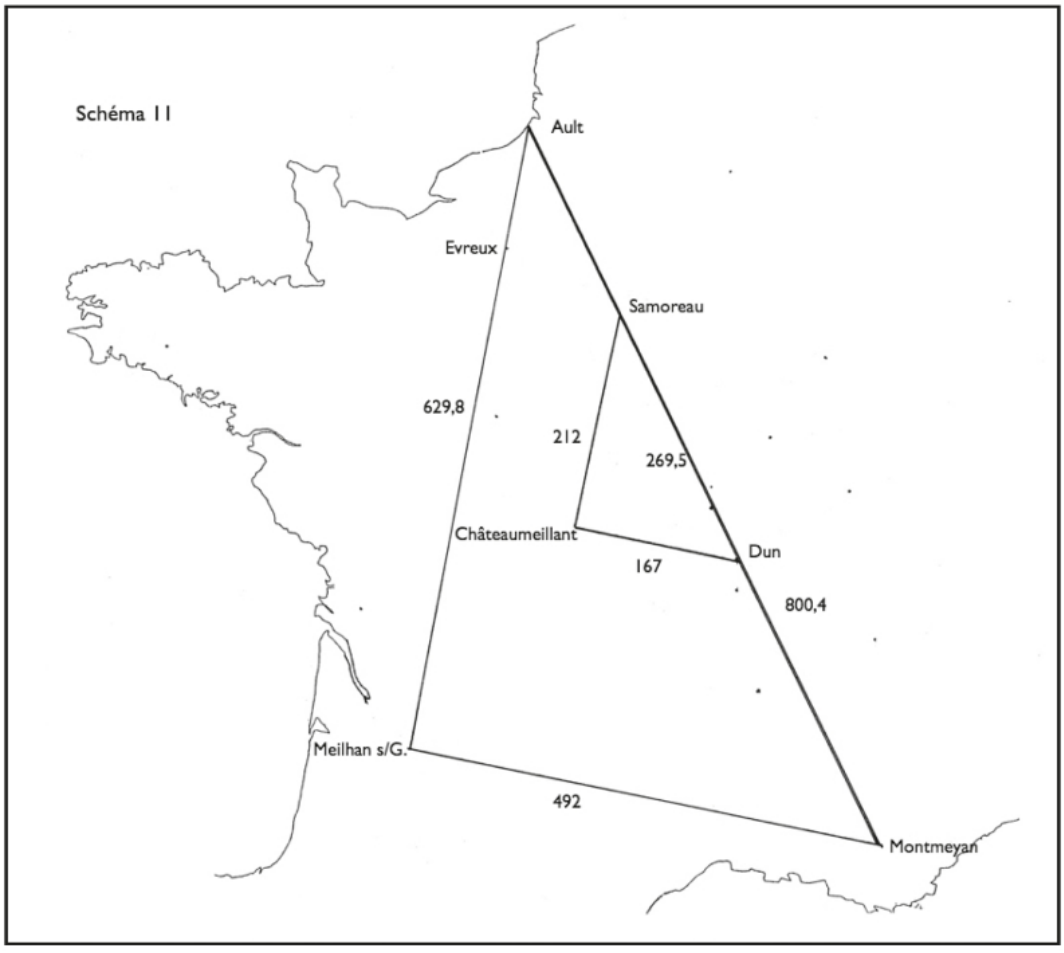

60 On retrouvera plus loin ce Mittelwihr. Mais il peut déjà nous en apprendre beaucoup sur la manière dont les *Mediolanum* (ou du moins certains d'entre eux) étaient déterminés : tout indique qu'ils étaient situés aux *points de rencontre* de deux directions préalablement définies. Plus que des milieux sur une droite, ce seraient des points de convergence, de conjointure de deux ou plusieurs droites, en même temps (pour les plus importants d'entre eux) que des points de départ vers de nouvelles directions.

## Ault (fig. 11)

61 À l'ouest, reprenons la grande perpendiculaire Meilhan-sur-Garonne – Évreux et prolongeons-la jusqu'à la côte (fig. 11). Comme par hasard, on arrive à Ault qui est aussi le point d'aboutissement de la grande Diagonale. Et si l'on joint Meilhan-sur-Garonne à Montmeyan (l'autre extrémité de la Diagonale), on obtient un immense triangle rectangle, l'angle à Meilhan étant un angle droit. Et un

triangle rectangle remarquable : c'est en effet un triangle « égyptien » ou « pyramide », semblable par conséquent à celui que nous avons déjà repéré entre Dun, Châteaumeillant et Samoreau. Semblable et de côtés parallèles, la disposition de ces deux triangles imbriqués l'un dans l'autre répond à ce que les anciens géomètres, de tradition pythagoricienne, nommaient un *gnomon*.

**Figure 11.**



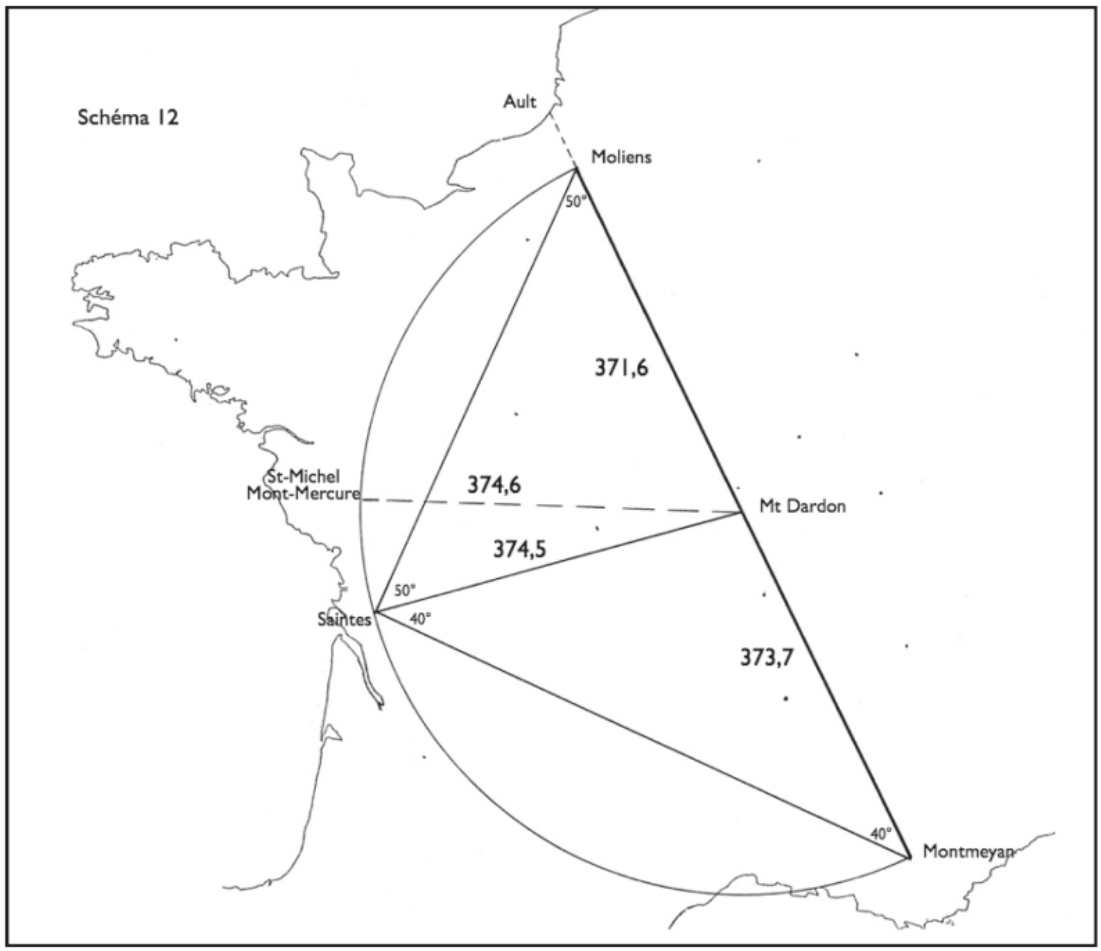

# Mont Dardon (fig. 12)

62 Par ailleurs, si l'on joint Saintes à Moliens et à Montmeyan, on obtient un autre immense triangle rectangle avec angle droit à Saintes ; le Mont Dardon marque le milieu de l'hypoténuse (fig. 12). La ligne Saintes – Dardon partage cet angle droit en deux angles respectivement de 40° et de 50°. D'où deux triangles isocèles :

Dardon – Montmeyan (373,7 km) = Dardon – Saintes (374,5 km) (= Dardon – Saint-Michel-Mont-Mercure, point culminant de la Vendée : 374,6 km) ;

- Dardon – Saintes = (plus approximativement) Dardon – Moliens (371,6 km).

**Figure 12.**




# Situation de Meslan

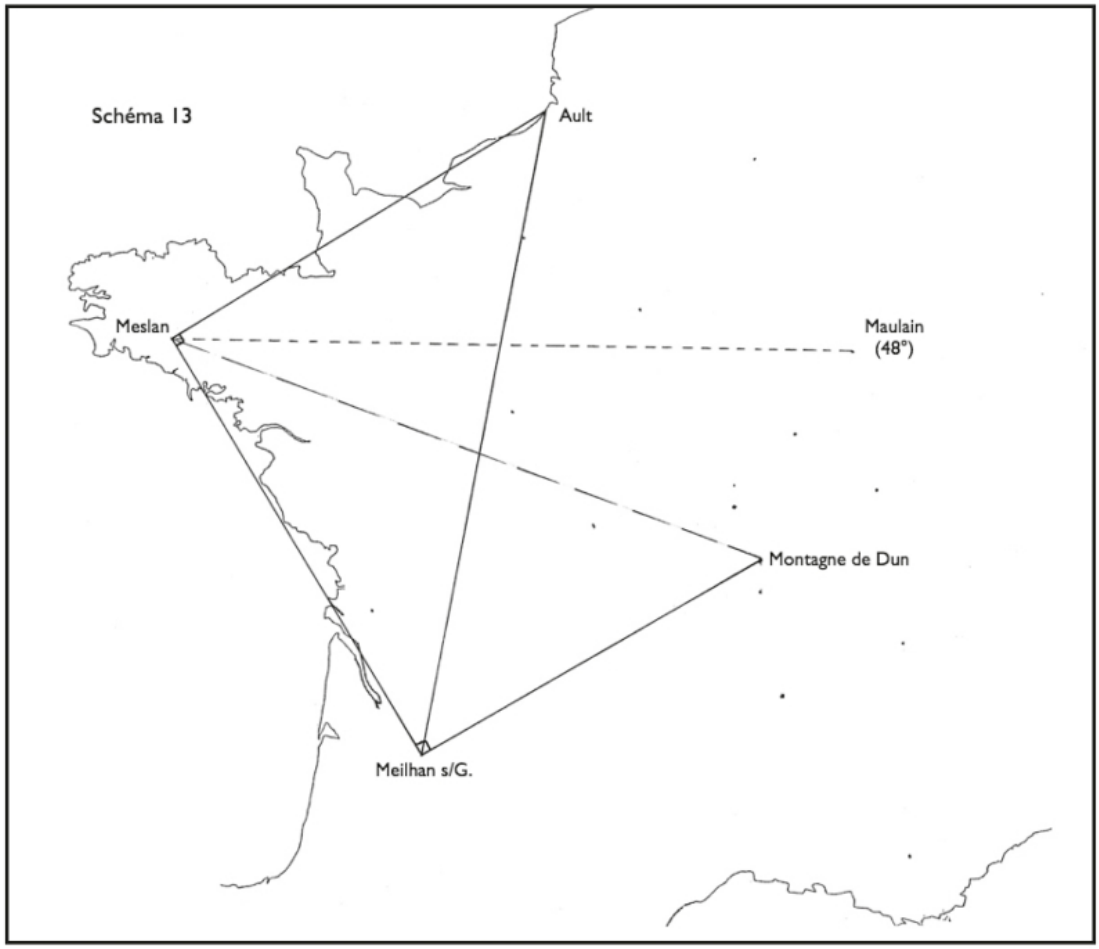
63 Reste à intégrer au système la partie la plus occidentale du territoire, avec la Bretagne. En ce qui concerne celle-ci, un unique point y pourvoit (le seul dont le toponyme dériverait avec certitude de *Mediolanum*) : la commune de Meslan, à la frontière du Finistère et du Morbihan. On peut dire que la position de ce Meslan est un véritable chef-d'œuvre (fig. 13).

-

Il se trouve à la latitude de Maulain, à une minute près : 47° 59’ / 48° (les Anciens étaient parfaitement capables de déterminer une latitude sans avoir à traverser tout le territoire). Ce rapport à Maulain le rattache indirectement à la ligne Puy-de-Dôme – Dardon – Sion et au système de Samoreau.

- Une ligne Meslan – Meilhan-sur-Garonne forme un angle droit avec la ligne Montagne de Dun – Meilhan-sur-Garonne, elle-même symétrique, on l’a vu, de Dun – Milano. Cette ligne traverse la Gironde, passe par le site du Fâ, puis elle suit au plus près la côte à partir de l’embouchure de la Seudre, traverse l’île d’Oléron dans sa plus grande longueur, et retrouve la terre ferme à Locmariaquer.
- À Meslan, cette même ligne de la côte fait un nouvel angle droit avec une ligne donnant la direction de la Manche jusqu’à Ault (et par conséquent parallèle à Dun – Meilhan-sur-Garonne). L’hypoténuse de ce nouveau grand triangle rectangle nous est connue, puisque c’est l’envers (si l’on peut dire) de la ligne Meilhan-sur-Garonne – Évreux – Ault qui permettait de construire le grand triangle égyptien.

**Figure 13.**




# Meillant

64 Peut-on maintenant imaginer un site qui serait *à la fois* équidistant de Saintes, d'Évreux et de Maulain, de Samoreau et de Mâlain, de Mittelwihr et de Saint-Nicolas-lez-Arras, de Molain et du Mont-Milan de Langogne, de Meslan de Bretagne et de Medelingen ? Ce site existe, et il se nomme *Meillant*.

65 Il se trouve à 34,7 km au nord-est de Châteaumeillant. On y voit un beau château Renaissance construit, au retour des guerres d'Italie, par Charles II d'Amboise, seigneur de Chaumont, qui fut gouverneur de Milan sous Louis XII (ce qui faisait dire à l'époque « Milan a fait Meillant »…). On y a découvert des vestiges d'époque romaine, une statue très mutilée du dieu gaulois aux sabots de cerf, mais rien de comparable à l'oppidum de Châteaumeillant. Ce qui conduit à penser

que Meillant est plus tardif. Il est tentant d'y voir le point d'achèvement de l'entreprise de balisage du territoire gaulois, à une époque où celui-ci était unifié et correspondait pour l'essentiel au territoire de la France actuelle (avec en plus une pointe dans la vallée de la Moselle jusqu'à la région de Trèves). Coïncidence frappante : Meillant se trouve à environ 5 km de la localité de Bruère-Allichamps, considérée comme le « centre de la France » ; ce centre fut matérialisé par un milliaire romain installé au milieu de la place du village, et plus récemment par une construction en bordure de l'autoroute qui présente une petite exposition permanente sur ce thème.

66 Meillant est équidistant (fig. 14) :

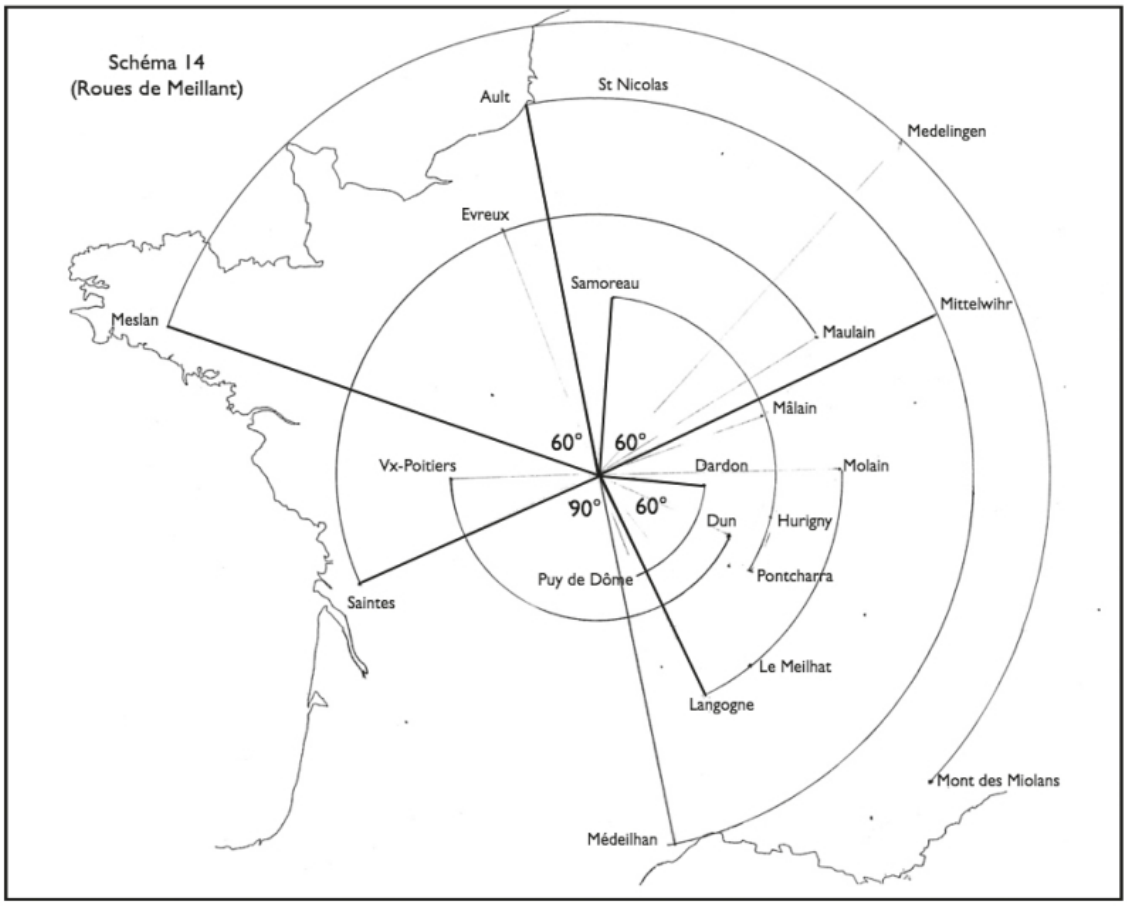
- du Mont Dardon et du Puy-de-Dôme (117 – 117,6 km) ;
- de la Montagne de Dun et du Vieux-Poitiers (151,7 – 152,6 km), ce qui le rattache à la ligne de base Milano – Dun – Châteaumeillant – Vieux-Poitiers ;
- de Samoreau (184 km), Mâlain (183,7 km), Miolan à Hurigny (banlieue nord de Mâcon, sur le méridien de Lyon, 182,4 km), du Miolan à Pontcharra-sur-Turdine, anciennement village de Saint-Loup (Rhône, ce serait le *Mediolanum* indiqué dans cette région par la Table de Peutinger – 183 km) ;
- de Molain (252 km) et du Mont-Milan de Langogne (253,4 km) ;
- de Saintes (268 km), d'Évreux (269 km) et de Maulain (270,3 km). Meillant se trouve donc sur la bissectrice de l'angle de 60° Saintes – Dun – Évreux, relativement facile à construire.

En outre la ligne Meillant – Maulain croise le méridien de Lyon – Hurigny à Montmoyen, qui marque par ailleurs, comme on l'a vu, la mi-distance exacte de Dun à Verdun.

La ligne Saintes – Meillant prolongée conduit à Mittelwihr, en passant par la Croix-Milan dans le Morvan, au croisement du méridien du Mont-Milan de Langogne.

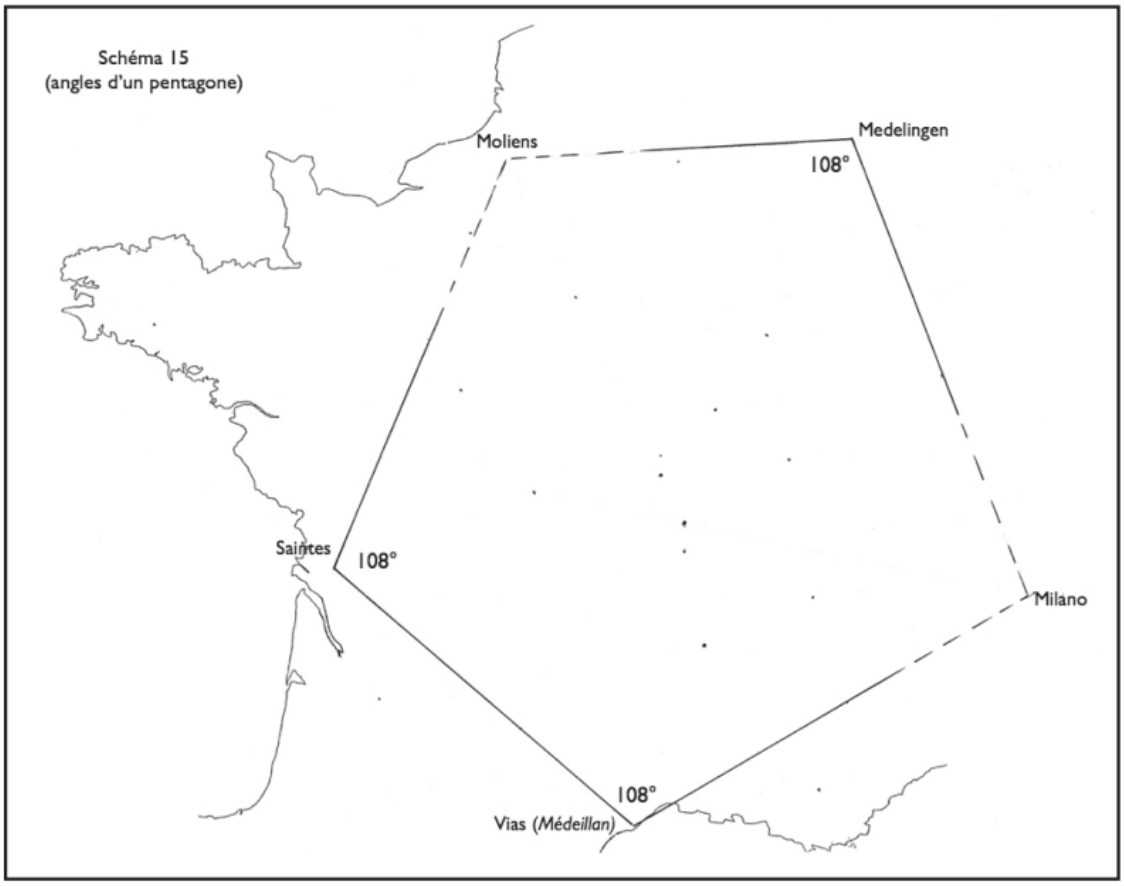
- Mittelwihr lui-même se trouve à la même distance de Meillant que Saint-Nicolas-lez-Arras sur le méridien de Samoreau, et que Médeillan à Vias. La ligne Vias – Meillant – Ault est une droite.
- Dernier cercle d'équidistances, le plus vaste et le plus étonnant : il englobe Meslan (466,7 km) et Medelingen (472 km), en passant par la pointe du Cotentin et la région de Calais.

**Figure 14.**



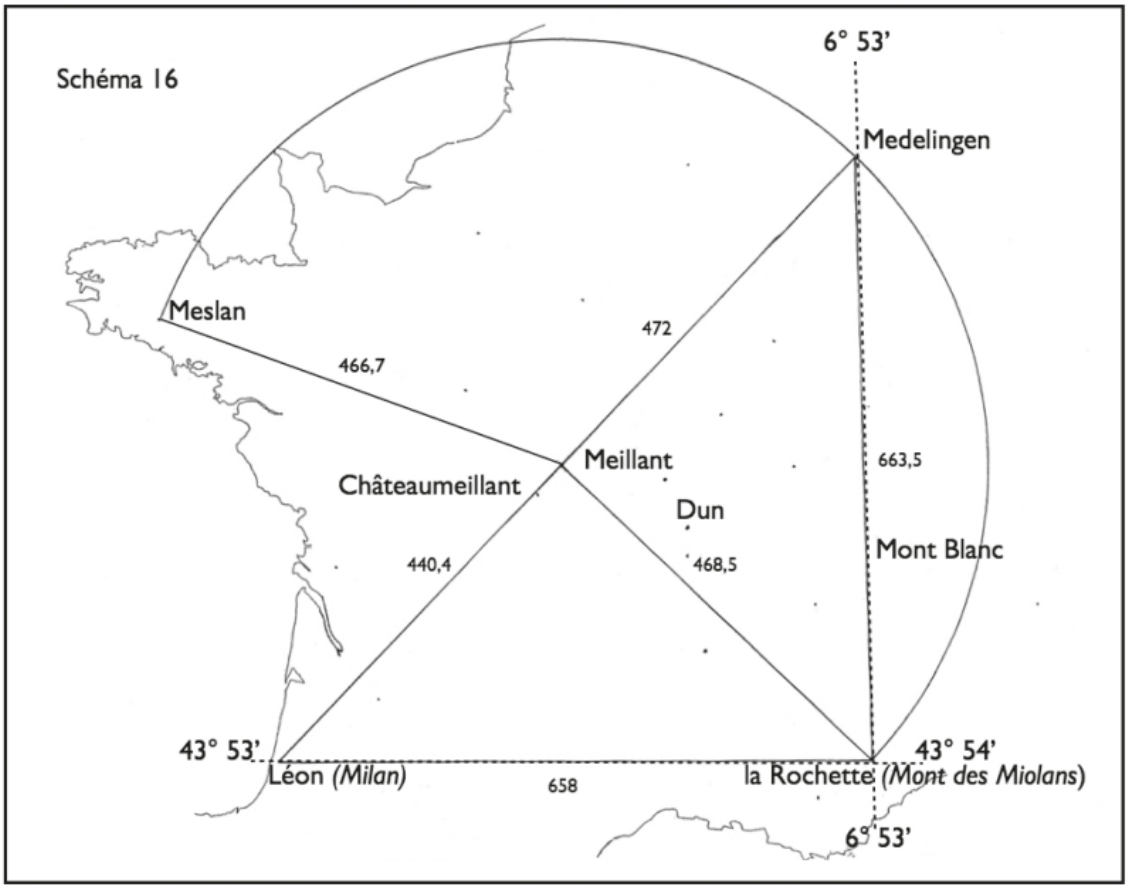

67 La situation de Meillant doit obéir à une clé géométrique que je n'ai pas su retrouver, mais qui semble nécessaire pour expliquer une aussi surprenante construction. Les druides auraient-ils cherché à englober l'ensemble du territoire dans une figure géométrique unique ? On peut s'interroger. L'existence d'angles de 108° (angle du pentagone) en des points-clés du système conduit à se demander s'ils n'ont pas essayé d'enfermer le territoire gaulois dans un vaste pentagone régulier (figure difficile à construire mais particulièrement sacralisée, comme on sait, dans la tradition pythagoricienne). Ils ne semblent pas y être parvenus, trois seulement des angles du pentagone que l'on peut tracer à partir de Milano, Vias, Meilhan-sur-Garonne, Moliens et Medelingen étant égaux à 108° (fig. 15).

**Figure 15.**




68 Peut-être s'en sont-ils tenus à la figure simple d'un carré incomplet orienté selon les points cardinaux (fig. 16). Partons de Medelingen, qui en marquerait le coin nord-est. Le méridien de Medelingen (6° 53') passe par Moyenmoutier (Vosges), devenu au Moyen Âge une très importante abbaye. Puis par le massif du Mont-Blanc (6° 52'). Ce même méridien rencontre dans les Alpes maritimes, à La Rochette, une *Montagne des Miolans* qui culmine à 995 m au sud de Puget-Théniers. On constate que la Montagne des Miolans est sensiblement à la même distance de Meillant (468,5 km) que Meillant de Medelingen (472 km). Cette nouvelle ligne passe par le Mont Miolan de Souternon (Loire) et par un *Champ du Milan* à Saint-Pourçain-sur-Sioule, à 80 km de Meillant. L'angle Medelingen – Meillant – Montagne des Miolans fait 90°. D'où un immense triangle rectangle isocèle, moitié d'un carré.

**Figure 16.**




69 Impossible de compléter le carré, puisque le quatrième sommet tomberait dans la mer. Mais côté sud-ouest, si l'on prolonge la direction Medelingen – Meillant jusqu'à la côte Atlantique, on arrive à une latitude proche de celle de la Montagne des Miolans (à 1' près : 43° 54' – 43° 53'), à proximité du village de Léon. Et à Léon se trouve, à 3 km au sud du bourg, le hameau de *Milan*, qui est un des deux « Milan » des Landes. Le second hameau de Milan appartient à la commune de Saint-Pierre-du-Mont, faubourg de Mont-de-Marsan, et il se trouve à la même latitude.

# Conclusion

70 On voit quelles énormes questions posent ces différentes constatations — car ce ne sont que des constatations, dûment vérifiées.

71 Expliquer l'ensemble de ces constructions par des rencontres aléatoires et de simples coïncidences est difficilement soutenable. On

peut seulement admettre que certaines coïncidences géographiques (par exemple l'identité de latitude de Samoreau et de la colline de Sion) ont été repérées et systématiquement *exploitées* par les druides spécialisés dans ce travail sur le terrain.

72 Par ailleurs, la chronologie de cette espèce de géodésie resterait à préciser. Combien de siècles son élaboration a-t-elle pu demander ? Lorsqu'on passe de Châteaumeillant à Meillant, on a le sentiment de changer de monde. Le système ne s'organise plus en fonction d'un peuple (le peuple éduen) soucieux de manifester sa primauté, mais en fonction d'un territoire unifié dont il s'agirait de trouver le centre exact.

73 Les principes de construction de cette géodésie sont bien différents de ceux que suivaient les Romains dans leurs entreprises de centuriations. Mais rien ne dit qu'une partie des lignes repérées ne date pas de l'époque romaine — de même que le calendrier de Coligny perpétue en pleine époque romaine des principes calendaires qui remontent bien plus haut. Cela suppose des traditions et des pratiques transmises sur plusieurs générations par des confréries d'origine druidique, et de type compagnonnique (on songe aux *sodalicia* dont parlait Timagène selon Ammien Marcellin, XV, IX, 8). Quelques éléments de ces traditions ont pu perdurer assez tard, jusqu'en plein Moyen Âge. Dans la littérature celtique, on en trouve un dernier écho dans le conte de Llud et Lleuelys du *Mabinogi*, lorsque le « roi de France » conseille à son frère Llud, roi de Grande-Bretagne, de faire mesurer l'île en longueur et en largeur, et d'en trouver le centre exact pour se débarrasser des dragons qui se battent dans le ciel chaque nuit de 1er mai. Ce n'est peut-être pas un hasard si c'est le souverain régnant sur l'ancienne Gaule qui donne ce conseil au roi de Grande-Bretagne. Car même s'il existe des *Mediolanum* hors de Gaule qui demanderaient à être examinés dans la même perspective, tout indique que c'est bien en Gaule que les druides ont mené le plus loin, et avec le plus de constance, leurs recherches *de terrarum magnitudine*.

## BIBLIOGRAPHY

Berthoud Léon, « *Mediolanum* », *Pro Alesia*, mai-nov. 1924, p. 242-247.

Crumley Carole L., *Le Mont Dardon, lieu de culte de l'âge du fer au Moyen Âge*, plaquette éditée par les Amis du Dardon, Gueugnon, 1993.

Dauzat Albert et Rostaing Charles, *Dictionnaire étymologique des noms de lieux en France*, 2e éd., Paris, Librairie Guénégaud, s.d. (1re éd. 1963).

Déceneux Marc, « À Hédé, un complexe culturel pré-chrétien », *Mythologie française*, nº 238, 2010, p. 29-49.

Delamarre Xavier, *Dictionnaire de la langue gauloise*, préface de P.-Y. Lambert, Paris, Éditions Errance, 2001.

Desbordes Jean-Marie, « Un problème de géographie historique : le Mediolanum chez les Celtes », *Revue archéologique du Centre*, t. X, nº 39-40, 1971, p. 187-201.

Goyon Georges, *Le secret des bâtisseurs des grandes pyramides : Khéops*, préface de C. Desroches Noblecourt, Paris, Pygmalion / Gérard Watelet, 1990.

Guyonvarc'h Christian-Joseph, « *Mediolanum Biturigum*. Deux éléments de vocabulaire religieux et de géographie sacrée », *Ogam*, nº 73, t. XIII, fascicule I, 1961, p. 137-158.

Hascouët Joël, *La Troménie de Landeleau*, Landeleau, Kan an Douar, 2002.

Holder Alfred, *Alt-Celtischer Sprachschatz*, Leipzig, Druck und Verlag von B. G. Teubner, 1896-1913 (réimpr. Graz, 1961).

Lacroix Jacques, *Les noms d'origine gauloise. La Gaule des dieux*, Paris, Éditions Errance, 2007, p. 194-199.

Lambert Pierre-Yves, *Les Quatre Branches du Mabinogi et autres contes gallois du Moyen Âge*, traduit du moyen gallois, présenté et annoté par P.-Y. Lambert, Paris, Gallimard, coll. « L'Aube des peuples », 1993.

Laurent Donatien, « La Troménie de Locronan : rite, espace et temps sacré », dans *Saint Ronan et la Troménie* (actes du colloque international de Brest, 28-30 avril 1989), Locronan, CRBC, 1995, p. 12-57.

Longnon Auguste, « Les noms de lieux celtiques en France. I : *Mediolanum* », *Revue celtique*, t. VIII, 1887, p. 374-378.

Loth Joseph, « L'Omphalos chez les Celtes », *Revue des Études anciennes*, t. XVII, 1915, p. 193-206.

Marcotte Didier, « "Aux quatre coins du monde", la Terre vue comme un arpent », dans D. Conso, A. Gonzales et J.-Y. Guillaumin (éds), *Les vocabulaires techniques des arpenteurs romains*, Presses universitaires de Franche-Comté (Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité), 2005, p. 149-155.

Maumené Claude, « Analyse de l'espace et essai d'interprétation calendaire du territoire de Larchantet et de ses environs selon un motif pentaradié »,

communication à la 22e Journée belge d'études celtologiques et comparatives (Bruxelles, 21 novembre 2009), à paraître.

Roussel Louis (dir.), *Vingt ans de recherches archéologiques. Mediolanum, une bourgade gallo-romaine*, Musée archéologique de Dijon, 1988.

Vadé Yves, « Le système des *Mediolanum* en Gaule », *Archéocivilisation*, Paris, Centre d'études pré- et protohistoriques de l'école pratique des Hautes Études, nº 11-13, 1974, p. 87-109.

Vadé Yves, « Le problème des *Mediolanum* », dans *Le Vicus gallo-romain* (actes du colloque de l'ENS, 14-15 juin 1975), *Caesarodunum*, nº 11, Université de Tours, 1976, p. 50-58.

Vadé Yves, « Nouvelles recherches sur les *Mediolanum* gaulois », *Bulletin de la Société de mythologie française*, nº 201, 2000, p. 2-35.

Vincent Auguste, *Toponymie de la France*, Bruxelles, Librairie générale, 1937.

## NOTES

1 César, *Guerre des Gaules* (livre VI, 14) : « *multa* […] *de mundi ac terrarum magnitudine* […] *disputant.* »

2 Ainsi Hérodote ramène le territoire scythe à un carré parfait (*Histoires*, IV, 101). « Qu'on ait pu recourir aux figures géométriques dans une chorographie pour exprimer les rapports entre plusieurs lieux, c'est Strabon lui-même qui l'établit à propos des travaux d'Apollodore d'Athènes, quand il reproche à celui-ci d'avoir cherché à enfermer le quadrilatère qu'est l'Asie mineure dans un schéma à 3 angles […] », note Didier Marcotte (Marcotte, 2005). V. Strabon, XIV, 5, 22 (677 C).

3 Ce triangle correspond au profil des pyramides de Houni à Meïdoum, et de Khéops à Giza. Il se trouve que 1,272 est pratiquement égal à la racine du fameux nombre f ($1 + \sqrt{5} / 2 = 1{,}618\ldots$) dénommé par les Modernes « nombre d'or ». Les égyptologues se demandent encore s'il est possible que les anciens Égyptiens aient eu connaissance du fait, ou si le rapport 14/11 n'a pas plutôt été choisi pour des raisons pratiques (Goyon, 1990).

4 Cette carte m'a été aimablement fournie par M. Gattacceca, du service de géodésie de l'IGN, que je remercie pour son aide. On sait que, contrairement à la projection Lambert, la projection de Mercator conserve les angles et permet donc de vérifier des alignements.

5 Les distances données dans cet article ont été calculées par ordinateur à partir des coordonnées géographiques de chacun des points considérés.

Elles sont légèrement différentes des distances simplement mesurées sur la carte. Il est encore possible de les affiner, mais les équidistances et les proportions qu'elles indiquent ne devraient guère en subir de conséquences, les inégalités constatées correspondant à une marge d'erreur tournant en général autour de 1 %.

6 Fortunat, *Carmina*, 3, 12, 10.

7 Il faut, pour en trouver un, monter jusqu'à une « *mediolana villa* », origine de la commune de Moislains dans la Somme. La distance est bien considérable et rien n'indique que cette villa ait été mise en rapport avec le Puy-de-Dôme.

8 Si l'on calcule, à l'aide d'un logiciel, les caps de ces différents lieux à partir du Puy-de-Dôme (c'est-à-dire l'angle qu'ils forment par rapport au méridien du Puy), on constate que le cap de Molain est de 60° (exactement 60° 42'). Meilhan-sur-Garonne est à 239° 54', presque 240°, donc dans le prolongement au sud-ouest de la ligne de 60°. Mais le cap du Puy-de-Dôme à Dun donne 62° 47'. D'où la distorsion indiquée. Les caps Dun – Montmélian et Puy-de-Dôme – Le Meilhat donnent l'un et l'autre 121° : un degré de trop, mais qui assure du moins leur parallélisme. Même parallélisme en sens inverse, avec un angle exact, du Puy-de-Dôme à Vieux-Poitiers (300° 44') et de Dun à Mesland (Loir-et-Cher) : également 300° 44', donc, aux minutes près, à 60° de l'axe N-S.

## AUTHOR

**Yves Vadé**
Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3

# La naissance des constellations et leur utilisation auprès des peuples anciens et des Celtes

*La nascita delle costellazioni e il loro utilizzo da parte dei popoli antichi e dei Celti*
*The Birth of the Constellations and Their Use among the Ancient Peoples and the Celts*

**Silvia Cernuti**

**DOI :** 10.35562/iris.3164

**Copyright**
All rights reserved

## ABSTRACTS

**Français**
Les constellations sont sûrement nées grâce à l'imagination humaine. L'homme, en donnant un nom aux différentes figures qu'il avait découvertes dans le ciel, avait cherché à créer un certain ordre dans le chaos apparent du ciel nocturne, mais surtout à rendre humaine la terrible obscurité de la nuit. Les hommes de l'Antiquité utilisaient ces figures dessinées dans le ciel nocturne pour pouvoir s'orienter, et donc savoir où ils se trouvaient quand ils entreprenaient des voyages dans le désert ou quand ils naviguaient. Pour les agriculteurs et les bergers également, ces figures dans le ciel étaient utiles : en se fondant sur elles, ils inventèrent le calendrier et puis une horloge nocturne, de façon à obtenir un certain rythme dans leur travail. Sûrement, ces peuples anciens ne savaient pas que les configurations qu'ils observaient n'étaient que des alignements aléatoires d'étoiles positionnées à différentes distances de la Terre. Pourquoi existe-t-il une tendance à l'auto-organisation ou, en d'autres termes, au « groupement perceptuel » ? Pour comprendre la pensée des Anciens au sujet du cosmos, nous pouvons reconstruire le ciel des siècles passés selon des lieux et des dates déterminés, en utilisant les notions de position et de mouvement des corps célestes et leurs changements tout au long des siècles. Les constellations du Centaure et du Sagittaire feront l'objet de notre analyse.

**Italiano**
Sin dall'antichità gli osservatori del cielo che operarono presso molte civiltà, anche geograficamente lontane tra di loro, raggrupparono le stelle visibili ad occhio nudo in costellazioni, che rappresentarono un metodo efficiente per identificare univocamente ciascuna stella che ne faceva parte. A prima vista, il fatto che le stelle fossero state raggruppate in asterismi e ad essi fossero

state as sociate figure di oggetti, di animali o di eroi mitologici potrebbe far pensare che gli antichi avessero operato con una buona dose di fantasia e scarso senso scientifico. In parte è vero, ma non dobbiamo dimenticare che a quei tempi non esisteva altro metodo per definire univocamente la posizione di una determinata stella visibile ad occhio nudo. esiste comunque tutta una serie di dati sperimentali che fanno riflettere su quanto gli antichi osservatori del cielo furono in grado di fare nel momento in cui raggrupparono le stelle visibili ad occhio nudo, alla loro latitudine geografica, nelle costellazioni.

**English**

The origin constellations roots back to the human imagination. To overcome the darkness of the night and make it more human all the different images which could have been drawn in the sky by naked eyes looking at the stars were named by using animals and heroes names. In order to understand the way of thinking of the ancient people it is fundamental to refer our studies to the same skies and stars position of their period. This means to be capable to see with our eyes the same nights conditions and stars movements they have seen during their life. On the other side, it is also crucial to understand the way the human brain organize and link the stars in structures called constellations.

## INDEX

**Mots-clés**

fêtes celtiques, astronomie, constellation, nécropole

**Keywords**

Celtic festivals, astronomy, constellation, necropolis

**Parole chiave**

feste celtiche, astronomia, costellazione, necropoli

## AUTHOR'S NOTES

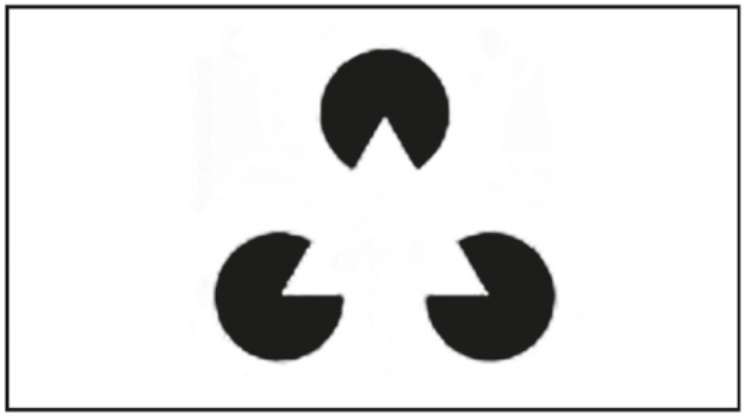
Cet article est la réactualisation d'un article déjà publié : S. Cernuti, « Les connaissances astronomiques des anciens celtes », dans Y. Vadé (éd.), *Étoiles dans la nuit des temps*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 83-102.

## TEXT

1 Les constellations sont sûrement nées grâce à l'imagination humaine. L'homme, en donnant un nom aux différentes figures qu'il avait découvertes dans le ciel, avait cherché à créer un certain ordre dans le chaos apparent du ciel nocturne, mais surtout à rendre humaine la terrible obscurité de la nuit. Les hommes de l'Antiquité utilisaient ces figures dessinées dans le ciel nocturne pour pouvoir s'orienter, et donc savoir où ils se trouvaient quand ils entreprenaient des voyages dans le désert ou quand ils naviguaient. Pour les agriculteurs et les bergers également ces figures célestes étaient utiles : en se fondant sur elles, ils inventèrent le calendrier et puis une horloge nocturne de façon à donner un certain rythme à leur travail. Ces peuples anciens ne savaient sûrement pas que les configurations qu'ils observaient n'étaient que des alignements aléatoires d'étoiles positionnées à différentes distances de la Terre. Pourquoi existe-t-il une tendance à l'auto-organisation ou, en d'autres termes, au « groupement perceptuel » ? Une explication possible pourrait être le principe de la *Gestalt* introduit en 1935 par Kurt Koffka. On pourrait résumer ce principe par cette affirmation : « L'entier vaut plus que ses parties. » Autrement dit, la quantité d'informations obtenues à partir de la combinaison de plusieurs éléments est supérieure à la somme de la quantité d'informations extrapolables si l'on considère l'ensemble des éléments séparés.

2 Du point de vue expérimental, on connaît bien le « Triangle de Kanisza » (fig. 1) : en disposant opportunément trois disques noirs où il manque un quartier aux sommets d'un triangle, on a l'illusion de voir effectivement un triangle clair superposé à ceux-ci. Le triangle clair n'existe pas, il est seulement une extrapolation exécutée par le cerveau de l'observateur, en vertu de l'auto-organisation réalisée au niveau neural relativement à la cartographie des images des trois disques noirs sur l'écorce visuelle.

**Figure 1. – Le Triangle de Kanisza.**

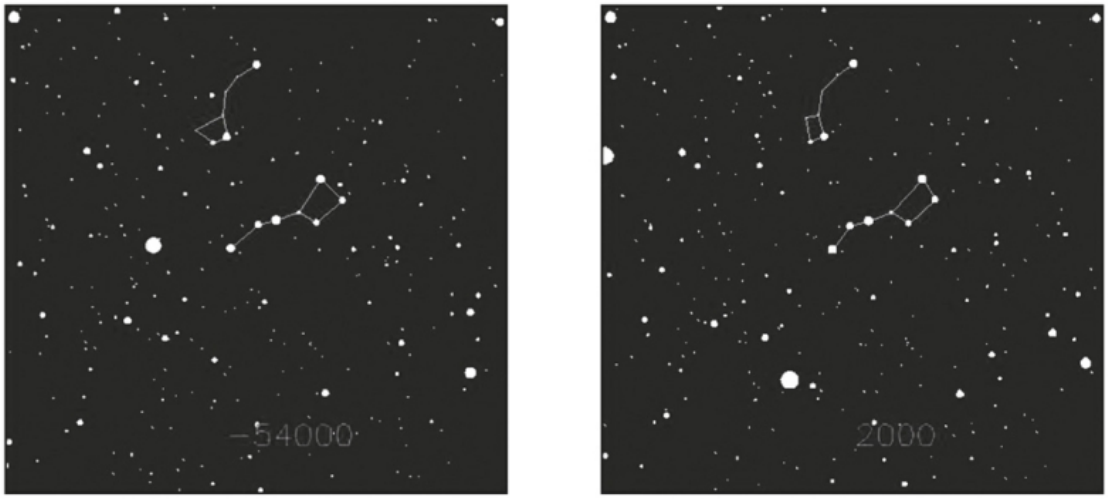


3 La même chose se produit pour les constellations, en fonction de certaines caractéristiques (Cernuti et Gaspani, 2006) :

- majeure proximité spatiale (étoiles lumineuses rapprochées) : le Triangle hivernal formé de trois étoiles appartenant à trois constellations différentes ;
- majeure régularité géométrique (disposées aux sommets de triangles, de carrés et d'autres figures géométriques) ;
- continuité spatiale : la Ceinture d'Orion ;
- majeure symétrie spatiale (en forme de croix) : le Cygne ;
- orientation commune (disposition des étoiles orientées dans la même direction) : les Gémeaux ;
- similitude géométrique des configurations proches entre elles : les deux Ourses ;
- sous-groupes de groupes définis : les Pléiades.

4 Si nous remontons le temps, nous pouvons montrer comment la constellation de la Grande Ourse a changé au cours du temps, comment les étoiles se rapprochent et comment la forme des constellations devient similaire à une ourse poursuivie par un chasseur, comme nous le décrivent les mythes classiques (fig. 2).

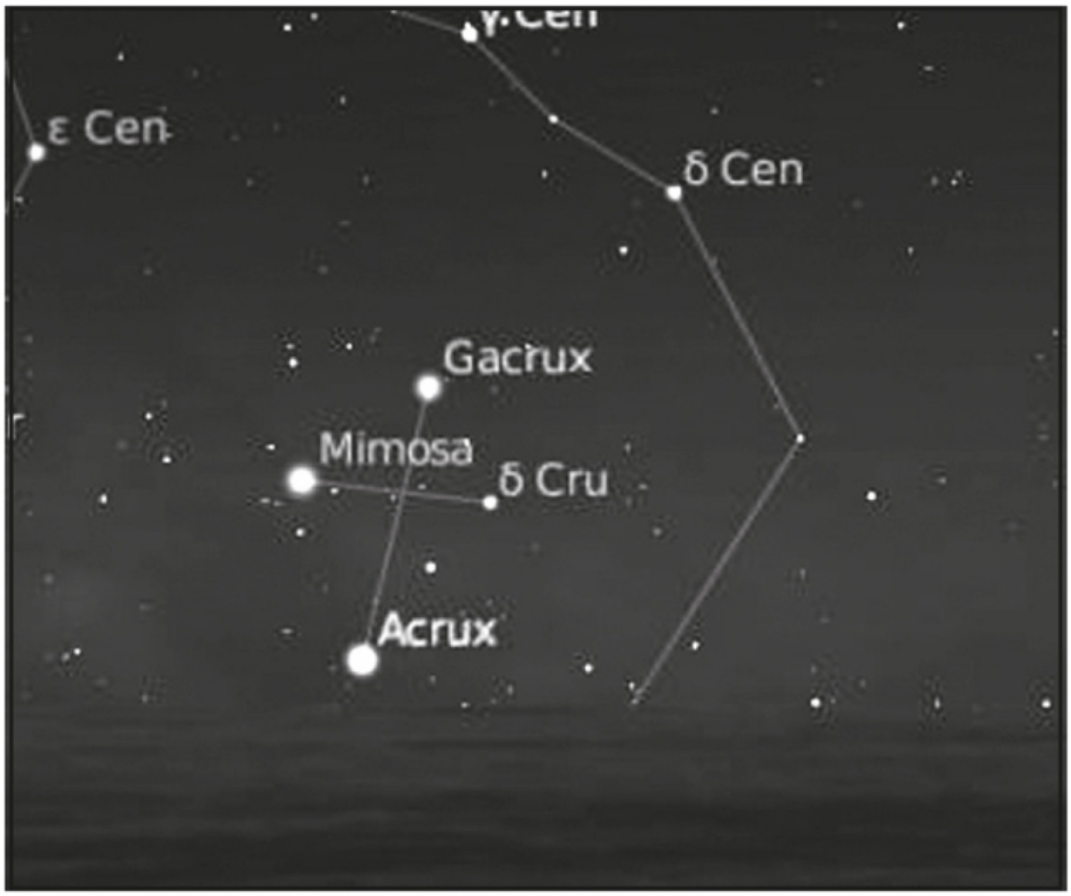
**Figure 2. – La Grande Ourse visible en 54 000 av. J.-C. et aujourd'hui.**




5 Pour comprendre la pensée des Anciens au sujet du cosmos, nous pouvons reconstruire le ciel des siècles passés selon des lieux et des dates déterminés, en utilisant les notions de position et de mouvement des corps célestes et leurs changements au cours des siècles. Les événements se produisent comme sur la surface d'un écran immense : la sphère céleste. Les coordonnées des étoiles sont modifiées par diverses causes au cours du temps. La rotation quotidienne de la Terre et de son orbite autour du Soleil produisent des phénomènes d'aberration et de parallaxe annuels ; les changements liés à l'oscillation de l'axe de rotation de la Terre, causés par la gravitation de la Lune, du Soleil et, dans une moindre mesure, par Jupiter, produisent la précession et la mutation. Le phénomène le plus important pour l'archéoastronomie est la précession. La direction de l'axe de rotation de la Terre n'est pas fixe, car elle varie cycliquement dans le temps, en décrivant une surface conique dans un délai d'environ 25 800 ans. Le premier effet de la précession est le déplacement des points équinoxiaux, c'est-à-dire des intersections de l'écliptique et de l'équateur céleste, positions occupées par le Soleil au printemps et en automne, quand le jour et la nuit ont une durée identique. Le mouvement de précession de l'axe terrestre détermine une récession de 50 secondes d'arc chaque année. Ainsi, dans l'ancienne Rome, pendant les jours d'équinoxes, le Soleil se trouvait dans les constellations du Bélier et de la Balance, tandis qu'aujourd'hui il se situe dans les constellations des Poissons et de la

Vierge. Une deuxième conséquence de la précession est la variation du temps du pôle Nord céleste, c'est-à-dire que l'étoile dite « polaire » change. Actuellement le pôle Nord céleste est très proche de l'étoile *Alpha Ursae Minoris*, dite aussi Étoile polaire. Durant l'âge du bronze, l'étoile la plus proche du pôle était *Alpha Draconis* (Thuban), en revanche dans 12 000 ans ce sera l'étoile Véga. Pour un autre effet de précession, des constellations visibles d'une certaine région dans l'Antiquité ne le sont plus aujourd'hui parce qu'elles ne montent pas au-dessus de l'horizon du lieu considéré (fig. 3).

**Figure 3. – La Croix du Sud visible à Milan en 3 000 av. J.-C.**




6 Analysons d'autres constellations : la constellation du Centaure (fig. 4) représente Chiron qui fut frappé par la flèche empoisonnée d'Hercule ; même agonisant, il ne pouvait mourir car il était le fils immortel de Cronos et il fut placé parmi les étoiles de Zeus afin de ne pas souffrir éternellement. Narnia nous aide à représenter le

Centaure et nous fait remarquer qu'il ne possède pas d'arc ; en effet, ce n'était pas une arme utilisée par les centaures. Si nous remontons le temps nous pouvons montrer comment évoluent les constellations avec le temps. On voit bien comment les étoiles de la constellation de la Croix du Sud font partie du Centaure et comment Alpha du Centaure s'éloigne très rapidement. C'est pourquoi les peuples andins voient dans ces constellations le nandou, oiseau typique de ces régions (étudié aussi par Charles Darwin pour formuler sa théorie de l'évolution). Ce que l'on doit remarquer, c'est que même si les mythes changent, les étoiles utilisées dans les constellations sont toujours les mêmes et elles sont regroupées de la même façon, pour la raison expliquée plus haut.

**Figure 4. – Le Centaure.**

7 Nous imaginons normalement le Sagittaire comme un Centaure qui va lancer une flèche. Cette constellation d'origine sumérienne est ancienne ; elle fut ensuite adoptée par les Grecs. Ératosthène doutait

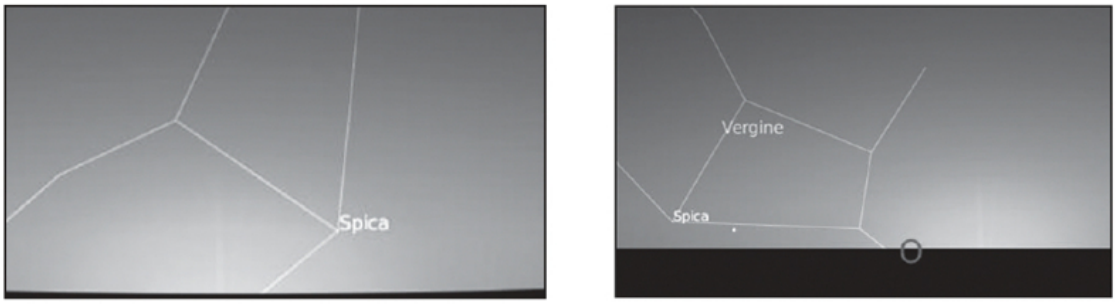
qu'il s'agisse d'un centaure, et l'une des raisons avancées à l'appui de son doute était le fait que les centaures n'utilisaient pas d'arcs. Il décrivit le Sagittaire comme une créature à deux jambes avec une queue de satyre. Pour lui, cette figure représentait Crotus, inventeur de l'arc. Si nous observons la constellation dans le ciel, elle apparaît plutôt comme une créature à deux jambes (fig. 5).

**Figure 5. – Constellation du Sagittaire.**

8 Mais quel lien existe-t-il entre les étoiles, les mouvements stellaires, les saisons et l'agriculture ? Dans son développement vers l'agriculture, l'homme s'est sûrement rendu compte que certains corps célestes faisaient des réapparitions régulières après un certain temps, dans les mêmes positions ou avec les mêmes caractéristiques. Il a donc pu les utiliser pour scander le temps. Si on reproduit le mouvement du Soleil le long de l'horizon du nord-est (en été) jusqu'au sud-est en hiver, où il y reste quelques jours (solstice d'hiver) pour ensuite inverser son mouvement et reparcourir les mêmes positions, nous comprenons de quelle façon pour les anciens le mouvement du Soleil était comparable à un bateau. La Lune aussi était étudiée et

on connaissait ses mouvements dans le ciel. Les différentes phases lunaires permirent de diviser le temps en semaines et mois. Les mouvements célestes étaient également étudiés. Les phénomènes héliaques étaient importants. Le lever héliaque est le premier jour de visibilité d'une étoile peu avant le lever du Soleil. Il disparaît ensuite englouti par les rayons solaires. Ainsi le coucher héliaque est le premier jour de visibilité d'une étoile peu après le coucher du Soleil avant son propre coucher (fig. 6).

**Figure 6. – Ici on a reproduit un lever héliaque et un coucher héliaque de Spica (alpha de la Vierge) de nos jours.**




9 L'existence de plusieurs fêtes pendant l'année celtique est un fait connu et bien documenté par les pièces archéologiques, par l'historiographie ancienne et par les traditions qu'on célèbre encore de nos jours dans plusieurs pays d'Europe. Parmi ces fêtes calendaires, il y en avait quatre qui revêtaient un sens particulier, tant du point de vue de la solennité que du caractère rituel. En ordre chronologique, selon l'année celtique, il y avait : *Trinox Samoni*, Imbolc, Beltane et Lughnasa. La fête de *Trinox Samoni*, ou encore mieux *Trinuxtion Samoni*, littéralement « les trois nuits de Samonios », premier mois du calendrier, correspondait au début de l'année. La fête d'Imbolc était dédiée à la déesse Brigh, c'est-à-dire la déesse Belisama, inspiratrice des arts et des métiers. Pendant la fête de Beltane, on vénérait le dieu Belenus, mais c'est la fête de Lughnasa qui était considérée comme la plus importante car on y célébrait Lug, appelé aussi Lugus. La distribution presque symétrique des fêtes pendant l'année entraîne le fait qu'elles étaient saisonnières, placées en correspondance des quatre dates intermédiaires par rapport aux solstices et aux équinoxes. On ne peut donc pas les considérer comme étant d'inspiration solaire, mais il faut plutôt les imaginer fondées sur d'autres critères, proba-

blement de nature astronomique. Ces fêtes étaient des célébrations rituelles liées à la vie agricole et sociale de la communauté ; les Celtes avaient donc la nécessité de les mettre en corrélation plutôt avec le cours des saisons climatiques qu'avec les saisons astronomiques. La distribution conventionnelle des saisons, comme le temps qui s'écoule entre un équinoxe et un solstice, permet de déterminer les saisons soi-disant astronomiques, tandis que les saisons agricoles sont liées non seulement à la quantité de radiation solaire, mais aussi à d'autres variables météorologiques telles que la quantité de précipitations (pluie, neige), la température (phases froides et chaudes) et les transformations associées du monde animal et végétal. Il est donc naturel d'avancer l'hypothèse que les quatre fêtes étaient liées à des événements astronomiques particuliers (Gaspani et Cernuti, 1997) qui se répétaient annuellement avec une périodicité solaire, mais qui étaient réglés par quelques étoiles visibles dans le ciel. Ces événements en déterminaient donc la cadence le long de l'année en accord avec les saisons climatiques locales et les fêtes servaient d'indicateurs du changement de saison. On pourrait donc penser que le lever héliaque de certaines étoiles permettait de déterminer le moment de l'année où ces fêtes devaient être célébrées. À proximité de la fête de *Trinox Samoni*, l'étoile en lever héliaque pendant l'âge du fer était Antarès, une étoile de première grandeur, la plus lumineuse du Scorpion. Pour Imbolc, c'était le lever héliaque de Capella, une étoile de la couleur jaune, elle aussi de première magnitude, située dans la constellation de l'Aurige. À Beltane on observait le lever héliaque d'Aldebaran, étoile de première grandeur et de couleur rouge qui est aussi la plus lumineuse de la constellation du Taureau. Au contraire, à Lughnasa c'était Sirius l'étoile la plus lumineuse du ciel qui se trouvait en lever héliaque. Sirius est l'étoile principale de la constellation du Grand Chien, placée un peu au sud-est de la constellation d'Orion et sa couleur est d'un blanc brillant. Il est intéressant de noter que des quatre étoiles concernées, il n'y en a que deux, Aldebaran et Antarès, qui sont des étoiles appartenant à des constellations zodiacales, respectivement le Taureau et le Scorpion. Au contraire, les deux autres, Sirius et Capella, sont des étoiles placées loin de l'écliptique (le grand cercle sur la sphère céleste représentant la trajectoire annuelle du Soleil vue de la Terre). La première est située bien au-dessous de l'écliptique et l'autre bien au-dessus de lui. Il est

probable que les diverses fêtes, à l'exception toutefois de *Trinox Samoni*, étaient célébrées pendant les jours de première visibilité de ces quatre étoiles à la lueur de l'aube.

10 — Selon les calculs astronomiques, il résulte que pendant l'âge du fer, Antarès se levait avec le Soleil vers le 16 novembre, Aldebaran le 7 juin, Capella le 18 mars et Sirius le 25 juillet. Ces dates sont rapportées à une latitude typique de l'Europe centrale, environ 47 degrés Nord, pour les années 500 av. J.-C. et elles sont exprimées selon le calendrier julien. L'exclusion de *Trinox Samoni* de ce critère est motivée par l'existence de liaisons additionnelles liées à la phase lunaire à respecter. Si l'on considère les annotations gravées sur le calendrier de Coligny, on est amené à penser que la fête de *Trinox Samoni* pouvait être célébrée seulement quand la Lune se trouvait dans une phase particulière, entre le dernier quartier et la nouvelle lune. Par conséquent, *Trinox Samoni*, première fête de l'année celtique, avait commencé par le mois de Samonios et la Lune au premier quartier, juste après l'observation du lever héliaque d'Antarès.

11 — Si on considère la luminosité des quatre étoiles, il est facile de remarquer l'existence d'une corrélation entre l'importance des divinités célébrées pendant les quatre fêtes et la luminosité des étoiles en lever héliaque en correspondance avec chaque fête. Si on procède à l'examen de Sirius qui est l'étoile la plus lumineuse à l'œil nu dans le ciel nocturne, on la voit unie à la célébration du dieu Lugh qui était considéré comme le plus important du panthéon celtique. Capella se levait héliaquement pendant les jours de la fête d'Imbolc où l'on célébrait la déesse Brigh. Capella est une étoile de couleur jaune et le jaune est aussi la couleur des moissons mûres auxquelles la déesse Brigh était symboliquement liée. Aldebaran était l'étoile qui se levait héliaquement pendant la fête de Beltane. Quand on l'observe à l'œil nu, la couleur d'Aldebaran est typiquement rouge et il est donc facile de l'associer à la couleur du feu.

12 En effet, le lever héliaque d'Antarès indiquait le début de l'hiver, tandis que le lever héliaque d'Aldebaran déterminait le début de l'été ; l'été allait donc de la fête de Beltane à celle de *Trinox Samoni* et l'hiver de *Trinox Samoni* à Beltane. La différence de presque 180 degrés en longitude écliptique entre les deux étoiles impliquait

que, dans le ciel nocturne, visible pendant la saison froide, brillait Aldebaran, alors que dans la saison chaude resplendissait Antarès. En confirmation de notre hypothèse, on peut considérer la tablette de Grand, sur laquelle on a gravé des symboles zodiacaux en plus de graffiti en style égyptien. Le zodiaque de Grand, tel qu'il est connu, remonte au IIe siècle apr. J.-C. et c'est l'unique témoignage de l'existence d'un zodiaque chez les populations celtiques. La particularité de ce zodiaque réside dans le fait qu'il est divisé en deux parties qui représentent la période d'été et la période d'hiver, mais surtout les signes zodiacaux qui commencent ces saisons sont le Taureau et le Scorpion, c'est-à-dire exactement les constellations auxquelles appartiennent respectivement Aldebaran et Antarès. Selon le zodiaque de Grand, la saison d'hiver commence quand le Soleil se trouve dans la constellation du Scorpion et la saison d'été quand il est positionné dans celle du Taureau. Donc les Celtes avaient adopté une subdivision qui correspondait mieux à leurs nécessités agricoles et d'élevage. Il faut se rappeler, de toute façon, que l'usage des levers héliaques servait à établir une date importante, par exemple celle d'une fête, en rapport avec les cycles saisonniers, en accord donc avec la position du Soleil sur la sphère céleste, mais la date effective de célébration liturgique des fêtes devait tenir compte, probablement, de la phase lunaire car ces fêtes revêtaient également un caractère religieux. L'étude de certaines pièces importantes, comme la cruche de Brno (Kruta et Bertuzzi, 2007), a confirmé l'utilisation de la part des Celtes de quelques constellations comme le Cygne ou le Triangle estival dont on avait déjà supposé l'importance en analysant certains sites comme Villeneuve-Saint-Sermain. La structure en forme de croix du site est bien alignée avec la position dans le ciel du Cygne pendant le lever héliaque de quelques étoiles des fêtes celtiques dont nous parlions plus haut. En effet, pendant le lever héliaque des quatre étoiles des fêtes celtiques, le Cygne se trouve dans le ciel comme pour indiquer la position des étoiles en lever. De même l'analyse de la nécropole de Casalecchio di Reno (Bo) [Cernuti et Mariani, 2003], qui fut construite par les Celtes Boi, une des populations celtiques arrivées en Italie au début du IVe siècle av. J.-C., nous confirme l'utilisation de quelques constellations principales. L'importance de la nécropole de Casalecchio est exceptionnelle non seulement pour les riches pièces de l'époque de La Tène, mais aussi parce qu'elle offre un témoignage des usages et coutumes de

ces gens qui n'ont pas subi l'influence italique. D'un point de vue géographique, Casalecchio se situe dans un carrefour stratégique entre deux importantes voies naturelles : la future Émilie et la vallée du Reno. C'est une importante position pour l'agriculture, le commerce et les habitations. La nécropole (fig. 7) est orientée en direction équinoxiale, ou tournée de toute façon vers le lever et le coucher de la constellation d'Orion, qui a toujours assumé un rôle important pour différentes populations autres que les Celtes. En outre, cette orientation est-ouest est caractérisée par la position du lever et du coucher des étoiles Hamal (des aAri) et de Spica (aVir) dans les jours d'équinoxe. En effet, lorsqu'à l'aube Hamal se levait, Spica se couchait (équinoxe de printemps), et lorsque Spica se levait, Hamal se couchait (équinoxe d'automne) en créant un jeu des « opposés » qui semblait être une caractéristique typique des Celtes (fig. 8).

**Figure 7. – La nécropole de Casalecchio di Reno (Bo).**

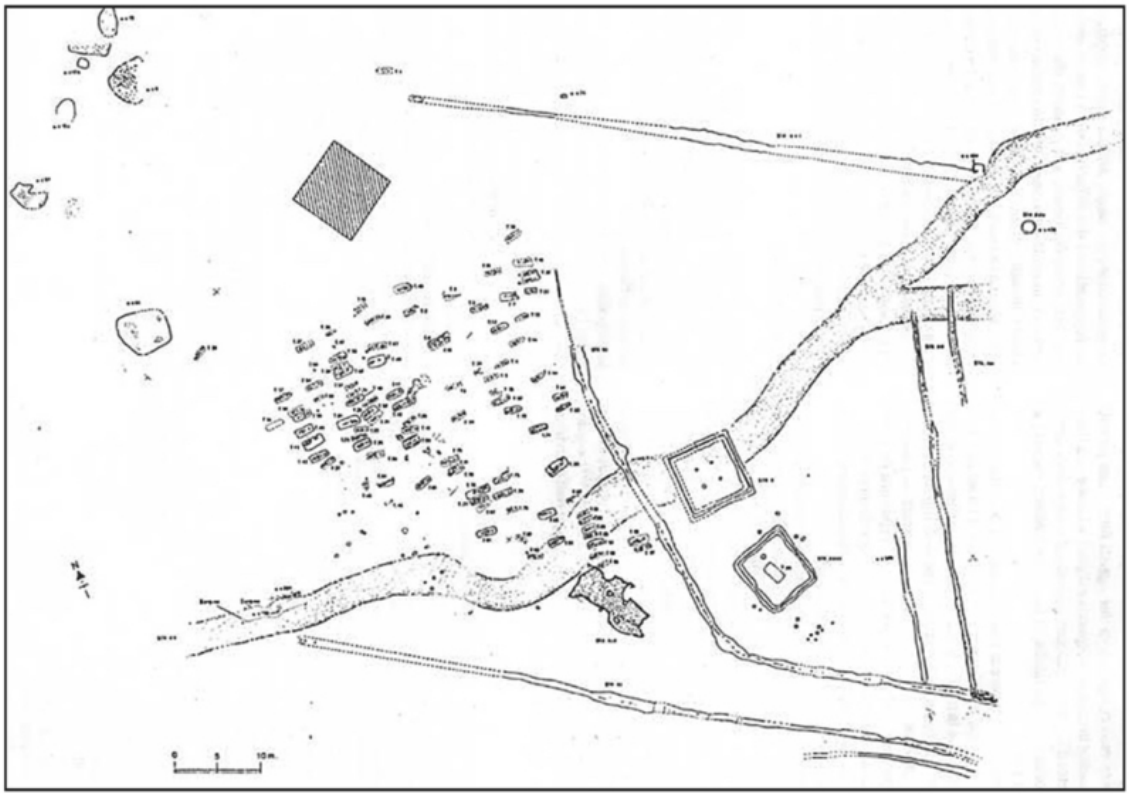
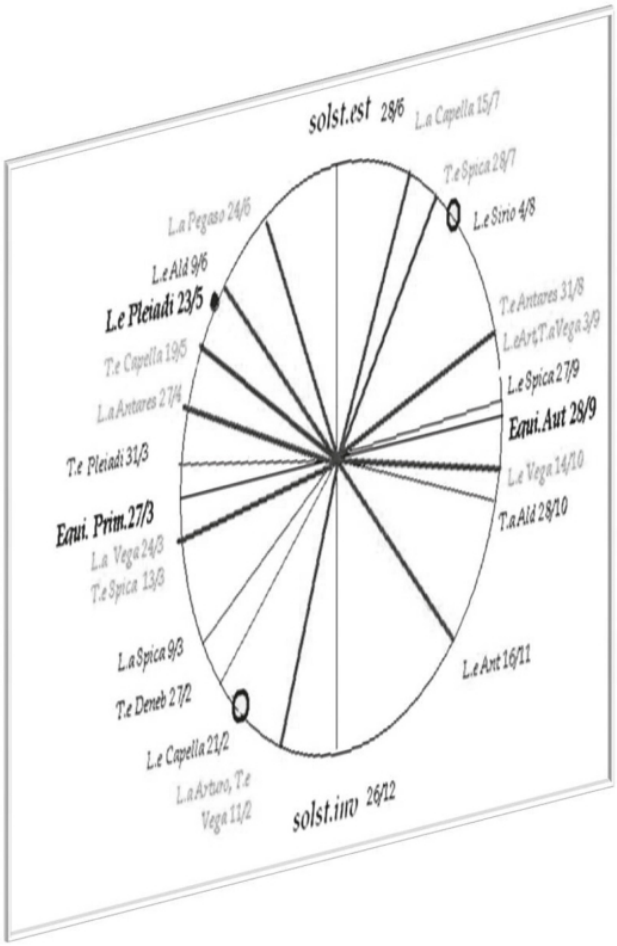


**Figure 8. – Le lever de Spica et le coucher de Hamal.**

13 Grâce à tous ces éléments on peut supposer l'existence d'un calendrier agricole lié aux phénomènes célestes comme les levers héliaques. L'analyse de divers sites à intérêt archéo-astronomique, parsemés en Europe, suggère que différentes étoiles en lever héliaque étaient généralement observées pendant l'année : on simule donc cet échantillon du ciel visible en Bohême pendant l'âge du fer (500 av. J.-C.) [fig. 9].

**Figure 9. – Échantillon.**




14 On peut maintenant formuler le calendrier agricole et associer les différentes activités liées à ces dates hypothétiques distribuées le long de l'année. Dans notre analyse, on simule une constance des éléments du climat (températures, régime pluviométrique) par rapport à l'actualité et, en outre, on les considère un mois après la manifestation des phases phénoménologiques des cultures par rapport à l'Italie du Nord (table 1).

**Table 1. – Le calendrier agricole.**

| Mois | Pratiques agricoles |
|---|---|
| Septembre | Semailles d'automne des céréales (orge, épeautre, triticum spelta).<br>Récolte des céréales d'été (millet, panic). |
| Octobre-novembre | Indications sur l'émergence des nouvelles cultures avec les premiers pronostics sur la bonté de l'année. |
| Mars-avril | Légumineuses à grains (gesses, vesces, féveroles, petits- pois) |
| Fin du mois d'avril | Levée des céréales (pronostics plus dignes de fois sur la bonté de l'année |
| Mai-juin | Semailles du millet et du panic (risques liés aux gelées tardives) |
| Juin-juillet | Epiage, fleuraison, remplissage des grains de céréales (pronostics encore plus dignes de foi sur la bonté de l'année) |
| Juillet | Récolte des légumineuses |
| Fin du mois de Juillet-août | Récolte des céréales |

15 Les semailles des céréales d'automne avaient lieu entre les levers héliaques d'Arthur et de Spica ; en outre, pendant cette période, il y avait la récolte des céréales d'été comme le panic et le millet. Quand Véga était en lever héliaque (octobre), il y avait la récolte des noisettes et des variétés d'automne de pommes et poires. De ce fait, la fête de *Trinox Samoni* (novembre) peut être considérée non comme une fête des semailles, mais comme une fête propitiatoire d'un bon hiver et d'une bonne année. C'est en cette occasion que l'observation de l'état des cultures céréalières semées en septembre et qui venaient de sortir permettait un premier et rudimentaire pronostic sur le cours de l'année. C'est en mars que le printemps commençait avec le lever héliaque de Capella et la fête d'Imbolc, on semait les légumineuses à grains tandis qu'on assistait aux premières naissances des ovins. Avec le lever héliaque de Hamal, les céréales entraient en levée (phase phénologique où les épis commencent à se développer) et cela permettait un pronostic encore plus efficace sur

l'année. Le lever héliaque des Pléiades, suivi par celui d'Aldebaran avec la fête de Beltane, débutait l'été avec les semailles du millet et du panic, et le remplissage des épis des céréales. Entre les levers héliaques de Betelgeuse et Rigel, on récoltait des légumineuses et des céréales, et avec le lever héliaque de Sirius, à la fin du mois, on commençait la moisson des céréales de l'hiver, c'est pourquoi Lughnasa représentait la fête de la récolte. Évidemment, entre juin et septembre, d'autres phénomènes pouvaient scander la période de maturation et de cueillette de différents arbres fruitiers comme le cerisier, le prunier, les variétés précoces de pommes et de poires, etc.

16 On n'a présenté que quelques hypothèses sur la structure d'un calendrier agricole utilisé par les Celtes[1]. En effet, les témoignages écrits sont rares par rapport à ceux qui existent pour d'autres civilisations ; pour ce peuple, c'est Pline (*Historia naturalis*) qui nous a laissé la description de la récolte du gui qui avait lieu pendant le solstice d'hiver, avec une importante cérémonie religieuse célébrée par les Druides. Par conséquent, différents événements astronomiques pouvaient indiquer d'autres activités, comme le défrichage du terrain ou la coupe des bois. C'est justement pour ces motifs que l'étude et l'analyse du point de vue archéo-astronomique de nombreux sites seraient l'exacte pratique pour obtenir le plus grand nombre d'informations et pour mettre en évidence des analogies et des discordances. De plus, les études et les nouvelles découvertes qu'on fera à propos des Celtes devront être interprétées selon cette clé de lecture qui en fait des observateurs attentifs et des spécialistes du ciel.

## BIBLIOGRAPHY

Cernuti Silvia, « Les connaissances astronomiques des anciens celtes », dans Y. Vadé (éd.), *Étoiles dans la nuit des temps*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Cernuti Silvia et Gaspani Adriano, *Introduzione all'archeoastronomia: nuove tecniche di analisi dei dati*, Fondazione Giorgio Ronchi, vol. LXXXIX, Florence, 2006.

Cernuti Silvia et Mariani Luigi, « Il calendario agricolo celtico: un contributo interdisciplinare alla sua ricostruzione », *Rivista di Storia dell'Agricoltura*, Società editrice Fiorentina, 2003.

Gaspani Adriano et Cernuti Silvia, *L'Astronomia dei Celti*, Aoste, Keltia, 1997.

Kruta Venceslas et Bertuzzi Dario, *La cruche celte de Brno*, Dijon, Éditions Faton, 2007.

## NOTES

1 Pour une étude plus exhaustive, on se reportera à mon ouvrage sur l'astronomie (Gaspani et Cernuti, 1997).

## AUTHOR

**Silvia Cernuti**
Observatoire astronomique de Brera, siège de Merate (Lc), Italie

# De quelques nombres dans la tradition celtique

*About Some Numbers in the Celtic Tradition*

**Philippe Jouët**

**DOI :** 10.35562/iris.3196

**Copyright**
All rights reserved

## ABSTRACTS

**Français**
Pour expliquer les nombres et leurs occurrences dans la tradition celtique (mythes, représentations, *realia*), plutôt que de les relier dans le cadre de la numérologie ou de leur donner *a priori* un sens, il faut analyser l'ensemble du contexte dans lequel ils apparaissent. La plupart de ces nombres sont profondément reliés aux saisons cosmologiques, aux modèles cycliques, et ont des valeurs analogiques et métaphoriques dans plusieurs champs (théories de la sagesse, de la guerre, du corps politique). Ils peuvent être compris comme le fruit d'expériences héritées de la culture indo-européenne, et s'inscrire dans une périodisation à déterminer. Relèvent de cette conception, les Jumeaux divins, les trois cieux, les trois fonctions, le voyage dans l'autre monde, l'organisation quaternaire ou quinaire des lieux. Cet article traite donc des occurrences des nombres en lien avec l'année, conçue comme une image rythmique de la puissance.

**English**
Any explanation of numbers and numeric occurrences in Celtic tradition (myths, imagery, schemes, *realia*, lore) requires an analysis of the whole context, for in no manner are they relevant of a kind of numerology. Most of these figures are deeply rooted in cosmological, seasonal, cyclic patterns, with analogical and metaphorical values in different fields (theories of wisdom, war, body politics), so that we can explain them by the inherited experiences of Indo-European culture, requiring then a periodization. The Divine Twins, the twofold sovereignty, the Three Skies and the Three functions, the four provinces and the fifth, the festivals, the voyage to the Otherworld with its special time and calendar implications, are relevant of this conception. Here we are dealing with some numeral occurrences in relation with the year as a rythmical image of power.

## INDEX

**Mots-clés**
nombres, Jumeaux divins, trois cieux, calendrier, année, 3, 4, 5, 7, gémellité, unicité, cycle, récits celtiques, culture indo-européenne

**Keywords**
numbers, Divine Twins, Three Skies, calendar, year, 3, 4, 5, 7, twins, unicity, cycle, Celtic tales, Indo-European culture

## OUTLINE

Fini, infini, indéfini
Alternances
Couples
Gémellité
De cinq à quatre
De quatre à trois
Unicité
Trois cieux
Trois et un peu plus
Le temps mythique
Incantations, expéditions
Une configuration générale

## TEXT

1 J'ai déjà eu l'occasion de traiter du temps, de l'espace et de l'année tels que les envisage la tradition celtique. Cet ensemble de conceptions, de savoirs propres à l'ancien monde celtique, transmis d'abord oralement dans des formes conventionnelles, dont une partie au moins nous est parvenue à travers l'héritage littéraire antique et médiéval, par le mythe, l'épopée et la poésie et sous des revêtements tardifs, l'hagiographie et la chronique, révèlent en effet des notions, des images, des scénarios. Plutôt que de revenir sur ces faits et ces hypothèses, j'ai pensé qu'il pouvait être intéressant d'aborder ces sujets par un côté mineur, assez aléatoire, qui laisse ouverte la conjecture. D'où

le titre de cet exposé : rythmes et nombres, qui se veut avant tout suggestif.

2 Beaucoup d'esprits curieux se sont intéressés aux nombres, qui ont fait l'objet de spéculations d'autant plus larges qu'on peut les combiner pour ainsi dire à l'infini et en tirer des lois, des jeux, des régularités auxquels on prêtera ou pas telle ou telle signification. Toutefois on serait bien incapable de bâtir une mythologie, fût-elle scientiste, sur ces petits êtres. Pourquoi trois ici, et quatre là, et douze et vingt-sept ? On fera des mathématiques, de la philosophie, et avec nos textes celtiques de la « symbolique ». Ce dernier mot n'est pourtant pas toujours bien à sa place. Avant d'appeler symbole un élément narratif ou iconographique, il faut s'assurer de sa fonction, qui peut répondre à une innovation aussi bien qu'à une structure héritée, dont la raison d'être s'est parfois affaiblie ou dissipée, et se garder de toute explication *a priori*. Il faut donc se défier du symbolisme passe-partout. Quant à la relation du symbole, du signe et du nombre, elle dépend du référentiel envisagé, et rien ne l'établit absolument. La cohérence absolue du discours sur ce sujet est une illusion. De plus, la nature n'est pas réductible au nombre, le continu au discontinu.

3 Si nombres il y a dans les récits traditionnels celtiques, ce n'est pas dans le cadre d'une numérologie ou d'une spéculation. Ils donnent la mesure des objets et des gens mais n'en sont pas la cause productive. C'est le rythme qui donne l'impulsion et organise les faits, comme dans ces ritournelles à douze couplets qui transposent les phases de l'année en les récapitulant. Le choix des nombres répond certes à une intention narrative, mais ce choix est dicté par des conceptions et une expérience extérieures au domaine des nombres. On sait que certains scénarios mythiques sont transposables en formules numériques, tel le fameux schéma narratif de l'histoire romaine des Horaces et des Curiaces, « Le Troisième tue le Triple ». Mais la structure n'est pas tout. Il en va de même dans le champ des *realia*. L'attention aux nombres, aux redondances, aux figures singulières, joue un rôle dans le commentaire des images, par exemple monétaires (monnaies à neuf points, neuf boules, trois fois trois rayons, deux figures affrontées, croix ou cercle, etc.). Les nombres font signe, pas sens, sinon dans les systèmes qui prétendent y confiner la réalité. Cela n'empêcha pas les savants calculs de l'astronomie préhistorique

et des calendriers, comme à l'autre pointe du monde indo-européen le déploiement des mathématiques indiennes ou grecques, tentative d'accord à la *sumphônía* universelle. D'enfermement dans le nombre, point[1]. On ne peut se contenter de formules toutes faites. On doit se garder d'attribuer aux nombres qu'on rencontre dans les textes traditionnels celtiques une signification *a priori*. Bien sûr, il peut arriver que le nombre se justifie par la situation narrative, dépourvu de valeur symbolique ou allusive. De plus, il n'est pas toujours possible de retrouver la doctrine qui justifie le dénombrement. On évitera donc de surinterpréter.

4 Cela dit, les noms de Alwyn et Brinley Rees rappelleront certainement à beaucoup le *Celtic Heritage* de ces auteurs gallois dont un chapitre est intitulé, justement, « Numbers[2] ». De nombreux faits y sont recensés et commentés, faisant ressortir que la combinaison des nombres épouse le mouvement des êtres et des situations mythiques et renvoie plus ou moins explicitement aux réalités sous-jacentes.

# Fini, infini, indéfini

5 Au demeurant, on ne peut pas toujours compter ni mesurer. Les biens placés dans le panier de Gwyddno au soir du premier novembre sont rendus au centuple, image des richesses inépuisables de l'Autre Monde (*Ystoria Taliesin*). Les moutons du berger Custenhin forment un troupeau « sans fin ni limites », *heb or a heb eithaf*, au seuil des terres de son frère Yspaddaden Penkawr. Suivant le récit *Culhwch et Olwen*[3] ce géant redoutable gardait jalousement sa fille Olwen, car il savait qu'il perdrait la vie quand un audacieux viendrait la prendre. Ce mythe de libération de la Belle saison de l'Année et de renouveau saisonnier et politique comporte une brève évocation des terres d'Yspadaden : un sol brûlé par l'haleine du dogue de Custenhin, tandis que la belle Olwen, partout où elle passe, fait naître des fleurs[4]. Les Tertres d'Irlande sont riches de troupeaux sans nombre, qui sont comme les prototypes des troupeaux terrestres.

6 Il n'y a pas que des moutons et des vaches dans l'Autre Monde, il y a aussi des cochons, et les compter n'est pas plus facile. Le *Dindshenchas*[5] métrique de *Mag Mucrime* nous apprend que de la caverne de Cruachan sortaient des porcs magiques qui détruisaient les récoltes. Quand on voulait les compter, il n'en sortait jamais le

même nombre. Ailill et Medb organisèrent une grande battue à cette fin, à Mag Mucrime, la « Plaine du Comptage des Porcs ». Mais quand Medb parvint à en saisir un, il ne lui laissa que sa peau, en quelque sorte son apparence. La *Bataille de Mag Mucrime* conte la même histoire. Les bêtes disparurent après la chasse. Une autre version raconte que Drebriu, aimée d'Aengus Mac ind Óc, le dieu « jeune » et solaire, avait parmi ses gens trois couples que la mère des trois hommes métamorphosa en porcs rouges qui gardèrent cependant esprit et parole. À la demande d'Aengus, Buchet, le *briuga* ou tenancier d'une maison d'hôtes de Leinster, les nourrit un an, jusqu'à ce que son épouse désirât un *staic* de Brógarbán. Mais le mâle refusa, et tua cent chasseurs et leurs chiens.

7 L'innombrable caractérise certaines puissances non humaines. Les souris infernales qui ravagent les champs de Manawydan dans la troisième branche du *Mabinogi* gallois [6] sont telles qu'on ne pouvait en mesurer le nombre. Dans ce cas précis, l'association à la quantité est patente : ces animaux s'en prennent aux biens de la troisième fonction, fructificatrice et nutritive. Il s'agit des créatures de Llwyt, dieu du Sol, qui agit pour venger Gwawl, puissance chtonienne, accapareur des biens. Finalement, Llwyt sera réduit à composition par le sage Manawydan et deviendra son auxiliaire.

8 Le nombre apparaît parfois comme une expression superlative du grand ou du petit : Fergus Mac Róich était un homme « à en combattre cent ». L'un des trois exploits décrits par la *Mesca Ulad* est la victoire des Ulates sur des adversaires supérieurs en nombre. La multiplicité ne se rend pas nécessairement par le nombre. On utilise plutôt des métaphores de l'innombrable introduites par un équatif [7]. Il est dit dans *TBDD* [8] (§ 98), que les têtes coupées et les os brisés par Conall Cernach seront « aussi nombreux que les grêlons et l'herbe sur les prairies et que les étoiles au ciel ». Le saumon du Llyn Llifon, l'un des Anciens du Monde, dit que le nombre de ses années correspond « au nombre des écailles et des taches » qu'il porte, augmenté de celui des œufs qu'il contient.

# Alternances

9 Si nous considérons les figures les plus simples, nous rencontrons le cadre spatial et social pour ainsi dire géométrique de la binarité. Le

principe d'une opposition de deux termes complémentaires se trouve dans certains récits mais ne suppose pas une doctrine dualiste.

10 L'une de ces oppositions a trait aux divisons de l'Irlande. Traditionnellement le nord de l'île, *Leth Cuinn*, est la « moitié de Conn » et le sud, *Leth Moga*, celle de Mug, ancêtre des Eóganacht de Cashel. Par sa conduite prévoyante en période de famine, Mug Núadat avait conquis le royaume méridional, mais il fut tué par Conn au cours d'une bataille qui assit la supériorité du Nord sur le Sud. De même un conflit entre deux fils de Míl, Érémon et Éber, amena la précellence du premier. Éber se rebella et fut tué par son frère du Nord. L'origine de cette bipartition est sans doute à rechercher dans les conceptions relatives aux Jumeaux divins, les Dioscures, associées au modèle cosmologique des deux saisons fondamentales, claire et sombre (dites par analogie « Mitra » et « Varuna ») et à une répartition fonctionnelle des qualités.

11 Une autre opposition duelle, celle du clair et du sombre, sous-tend l'affrontement des deux taureaux, le Blanc et le Brun, de la *Táin Bó Cúalnge*, terme d'une suite de métamorphoses animales par lesquelles ont transité les porchers-voyants de Munster et de Connaught. L'histoire est contée dans le *De Cophur in dá Muccida* ou *Conception des deux porchers* [9] : Friuch, porcher de Bodb roi du *síd* de Munster, et Rucht, celui d'Ochall Ochne roi du *síd* de Connaught, se rendaient souvent visite et s'entraidaient. Mais une dispute survint entre les hommes des deux provinces au sujet des pouvoirs de leurs porchers, et les deux amis s'engagèrent dans une longue compétition. Ils s'affrontent d'abord pendant deux années, une dans chaque *síd*, sous l'aspect de deux corbeaux puis, ayant repris la forme humaine, annoncent à l'assemblée de Munster les carnages de la *Táin*. Ils se battent ensuite sous forme d'énormes poissons durant deux années, l'un dans la Shannon, l'autre dans la Siúir. Revenus à la forme humaine, ils s'engagent comme champions, l'un chez Bodb, l'autre chez Fergna. Comme le roi Fiachna se baignait dans la rivière Glass Cruind, un petit animal mystérieux, qui n'était autre que le porcher de Bodb, lui prédit la proche naissance des deux taureaux Finn et Dub, quand deux vaches des camps opposés auront avalé les deux vers aquatiques correspondants. Cet étrange mode de conception reproduit l'image du Feu dans l'eau, charisme igné et germe de vie. Le récit systématise l'opposition des deux partis, provinces, tertres

sacrés, paires animales. La métamorphose illustre une joute verbale et magique qui porte sur les capacités des deux porchers à maîtriser le monde des formes sensibles. Préparation de la *Táin*, le récit de la conception des porchers était sans doute à l'origine un mythe cosmogonique avec l'aspect rituel d'une joute entre hommes de pouvoirs.

# Couples

12 La religion des Celtes associe fréquemment un dieu à un personnage féminin. Les représentations figurées de la Gallie romaine livrent des couples purement indigènes comme *Sucellus* et *Nantosuelta*, et d'autres anépigraphes qui illustrent le syncrétisme gallo-romain. Ainsi a-t-on *Apollo Grannus* et *Sirona*, *Mars Loucetius* et *Nemetona*, Mars *Visucius* et *Visucia*, Mars *Cicolluis* et *Litavis*, et avec un dieu romain *Silvanus* et les *Malvisiae*, *Mercurius* et *Rosmerta*. Dans ce cas, le rapport du féminin au masculin est difficile à préciser[10]. Quand une déesse incarne la puissance d'un dieu considéré comme son époux, son nom est un abstrait, du type indien *Sacī*. Un couple *Visucius-Visucia* indique un simple rapport conjugal.

# Gémellité

13 Suffisamment rare pour avoir fourni au vieil irlandais la désignation du « couple parfait », *lánamain*, la géméllité renforce la qualité. Les Indo-Européens ont développé la mythologie des Jumeaux divins[11]. Leur fonction bénéfique d'annonciateurs de la belle saison leur a valu le patronage de la troisième fonction, celle qui recouvre santé et abondance[12]. Ultérieurement la mythologie des jumeaux en a fait, sur une partie de l'aire indo-européenne au moins, des chefs d'expéditions conducteurs du *ver sacrum* et des fondateurs de cités.

14 Il reste des traces de ces conceptions dans le domaine celtique. Les Jumeaux divins, l'un mortel, l'autre immortel, y sont bien attestés (Timée chez Diodore, IV, 56, 4). Comme l'a rappelé Georges Dumézil, la tradition brittonique a conservé et valorisé le théologème des deux Dioscures, *Lleu et Dylan ail Ton* du *Mabinogi de Math* fils d'Aranrhod. Alors que Dylan retourne dès sa naissance à l'océan dont il

porte le nom, *Lleu* (< **Lugus*) est promis à un destin royal favorisé par la conquête des attributs trifonctionnels[13].

15 Qu'on ne se méprenne pas, l'attribution de la troisième fonction à **Lugus* n'est qu'une conséquence de sa nature dioscurique. En d'autres circonstances, Lug prend un caractère guerrier ou magico-religieux. Les Jumeaux divins sont en effet une conception beaucoup plus ancienne que les trois fonctions sociales indo-européennes, qui ont progressivement chargé leur mythologie. Seule une périodisation des données, en identifiant les divers stades de la tradition — correspondant aux sociétés mésolithique, néolithique, héroïque (âges des métaux) —, résoudra les difficultés que posent les textes. Relevons aussi que Lug, quand il paraît à Mag Tured, n'a plus de frère jumeau. Le récit de sa naissance dit que ses frères se sont noyés dès leur venue au monde — comme Dylan ! —, au large de Torinis. Les jumeaux se retrouvent dans la religion politique. Le nom de la résidence des rois d'Ulster est *Emain* « Jumeaux (de) » *Macha*.

16 Le monde brittonique a retenu les naissances gémellaires des enfants de Nefyn sœur de Brychan[14], de ceux d'Owein, de Morfydd et d'Owein. Peut-être la gémellité s'appliquait-elle à l'origine à certains couples de frères et sœurs tels Bran-Branwen, Myrddyn-Gwenddydd. Une autre paire dioscurique est associée à la fondation de la Bretagne armoricaine ou *Letavia*. L'une des références principales est le récit gallois *Breuddwyt Macsen*. Suivant les fragments connus du *Livre des faits d'Arthur* (entre 957 et 1012, issu d'une tradition létavienne), Conan, ami et parent de Maxime, l'accompagne en Létavie. Maxime lui confie la région après avoir fait venir de Grande-Bretagne une grande quantité de peuple et de guerriers. Conan fait la guerre aux « Galliens », protège les « Armoricains », établit des places fortes dont le *Castellum Meriadoci* en Plougoulm, près du fleuve Guilidon. C'est le *Chastel Meriadu* du lai de Guigemar. Un texte du Cartulaire de Quimperlé donne une généalogie de Conan antérieure à l'*Historia regum Britanniae* : « Beli et Kenan étaient deux frères, fils d'Outham Senis (= Eudaf ; dans le *Breuddwyt* le frère s'appelle Addeon). Ce Kenan tint le *principatum* quand les Bretons marchèrent sur Rome. Ainsi ils tinrent la *Laeticia* (= Letavia) *et reliq.* » La *Vie* de saint Go[u]eznou, sans doute plus ancienne encore, évoque brièvement l'installation en Bretagne[15]. Au couple Beli-Bran de l'*HrB* répond le couple Beli-Kenan dans la vie de saint Gourziern (deux fils d'Outham

Senis). Tandis que Conan rejette la suprématie romaine, Maximus apparaît beaucoup plus pro-romain. Dans l'*HrB*, l'orateur rusé Caradoc est pour la paix, tandis que le taciturne Conan est pour la guerre. On a discuté de l'existence de Conan Meriadoc. Celui qui porte le nom et l'épithète fonctionnelle d'un « Supérieur Venu-par-la-mer » doit être replacé dans le contexte de l'installation des Brittons en Armorique et des vastes mouvements organisés de l'Empire romain finissant. Tout aussi important est d'observer la structure dioscurique de sa biographie, puisque Kynan et Addeon constituent le couple des frères conquérants.

# De cinq à quatre

17 L'organisation de l'espace repose sur le quinaire. Le quaternaire en est au fond solidaire. Il est déjà exalté avec le ternaire sur la plaque de Chlum où il résume une conception du temps et une vision du monde. Quatre sont les provinces d'Irlande, Ulster, Connaught, Leinster, Munster, auxquelles s'ajoute le Centre, *Mide*, formé par prélèvement sur les quatre autres, d'où leur appellation de « cinquièmes » ou *coiced*. Les gardiens irlandais de la mémoire du monde se tiennent aux quatre points cardinaux et provinciaux, image bien antérieure à la christianisation de l'île. On retrouve ce motif en Cornouaille armoricaine. Ga. *petr(y)* « à quatre angles » signifie aussi « parfait ; complet ». On ne saurait méconnaître l'importance du quatrième terme, hors fonction, qui sert de fondement aux trois autres. C'est la quatrième province du schéma irlandais et la « Pierre de Puissance », quatrième des objets apportés par les Túatha des Îles au Nord du Monde, sans laquelle rien n'aurait d'assise.

# De quatre à trois

18 L'étude des conceptions sociales des Celtes amène nécessairement à celle des trois fonctions, schème notionnel maintenant bien connu et accepté. Je ne m'y attarderai pas, sinon pour rappeler que la trifonctionnalité est formulaire et référentielle, ce qui implique qu'elle ne souffre pas d'approximation. Il ne faut pas non plus se limiter aux interprétations tripartites. En amont se tiennent les trois natures, les trois couleurs, les trois cieux, le quatrième terme, et les quatre ou cinq provinces… Impossible par conséquent de réduire la réflexion

que les Celtes ont menée dans leur langue pendant des siècles à quelques étiquettes schématiques.

19 Sans exclure les évolutions et les réinterprétations telles que le passage du ternaire fonctionnel au quaternaire puis au quinaire des provinces, le rapport de l'unité et de la triplicité, etc., on peut tenter de reconnaître quelques emplois privilégiés du trois : dieux tricéphales, groupes de trois déesses connus par la sculpture en Gallie romaine. Conceptions indigènes sûrement. La multiplication porte essentiellement sur la tête. N'est-elle pas le siège du Feu de la parole ? On a pensé dans certains cas à un *Janus* celtique qui marquerait trois moments, passé / présent / futur, du cours de l'année ou d'un autre cycle temporel.

20 Les récits traditionnels fournissent des ensembles triples de fonctions, de rois, de qualités, de fléaux, de sentences groupées en triades, etc. Les Túatha Dé Danann ont trois rois que leurs noms révèlent répartis sur les trois fonctions ; le trijumeau paraît dans certains récits organisés autour de la Souveraineté d'Irlande (*Aided Meidbe*) ; les fléaux du *Cyfranc Lludd a Llefelys* sont triples ; les trois gouttes de fluide magique qui touchent Gwion Bach et lui confèrent le don poétique sont analogues aux trois « chaudrons » qui déterminent l'essence individuelle suivant une très ancienne physiologie symbolique irlandaise. Fréquemment aussi sont évoqués des intervalles de trois jours, de trois nuits, de trois journées. Il y a lieu de vérifier dans chaque cas le degré d'homogénéité du trio et d'étudier ses relations, voire celles de chaque terme, avec l'ensemble de l'œuvre considérée [16].

# Unicité

21 L'unicité n'est guère mise en valeur dans les récits. On n'identifie pas un concept particulier qui justifierait tous les emplois du « un » ou de l'unique. L'unicité du soleil nouveau-né est impliquée par l'image naturaliste. Elle vaut à *Óengus*, fils de Boánd-Aurore et du Dagda Ciel-diurne, le nom de « Choix-unique ». Mais Ruadán, fils de Brigit, est une sorte d'autre soleil qui meurt avant d'avoir fait carrière. Les transpositions narratives du soleil mythologique, menacé par les ténèbres, reclus et finalement délivré par une intervention héroïque, sont nombreuses dans les récits brittoniques : Mabon le Fils par

excellence de Modron la Mère, qui est sans doute la Nuit, libéré par Kulhwch et ses alliés arthuriens ; son doublet Eidoel ; Gwri Wallt Euryn enlevé, nourri dans l'Autre Monde et restitué à la cour où on le nomme Pryderi. L'arrière-plan est cosmologique. La solitude est aussi le sort d'un des Dioscures. Si l'un des jumeaux gagne l'immortalité, l'autre n'en bénéficie que par l'intervention de son frère. Il ne reste en principe qu'un survivant : Lugh, dont les frères se sont tous noyés, ou le Lleu du *Mabinogi de Math* dont le frère Dylan, mortel, disparaît dans les flots.

22 Toujours dans un contexte rituel, un motif qui a suscité toutes sortes de commentaires simplistes sur de prétendues « mutilations qualifiantes » est celui de la *réduction à la moitié*. C'est la posture rituelle « sur une jambe / un pied, avec une main et un œil (ou "d'un seul souffle") ». Lug l'adopte à Mag Tured. Dans le récit *Togail Bruiden Da Derga*, la vieille Cailb, figure du destin et du déclin, se tient « sur un pied, avec une main » et chante « d'un seul souffle ». Il s'agit de mimer l'année à son déclin, avec sa saison morte et sa saison vivante, le cycle réduit à sa moitié active, qu'il s'agit de rénover, de compléter en lui rendant sa puissance totale. Le cheval rouge du char de la Mórrígan est dit n'avoir qu'une jambe (*Táin Bó Regamna*), sans doute en raison du même symbolisme solaire et, relativement à la déesse, auroral.

23 L'image du corps social amène celle de la « tête », d'où une notion toute relative de l'unité. Politiquement parlant, celle-ci ne se conçoit dans le domaine celtique et indo-européen que dans le cadre d'une société non centralisée, clanique, aristocratique, formée d'ordres complémentaires, héritière des hautes cultures de l'Europe protohistorique. Aussi l'*unben* des Brittons, littéralement le « chef unique », le « monarque », n'est que le premier de ses pairs. Les *Triades* galloises n$^{os}$ 7 à 10 énumèrent les *Unben-* de Britannie. Dans le *Mabinogi de Math*, le couple Math-Gwydion représente les deux aspects de la fonction souveraine, comme Mitra-Varuna. Le concept d'unité ne peut donc s'étudier que relativement aux statuts légaux différenciés qui soutiennent l'organisation sociale.

24 Une unicité égoïste et jalouse est celle du tyran unique : Balor à l'œil unique, le grand ennemi des dieux ou Yspaddaden, le gardien d'Olwen, sont des puissances de rétention crépusculaires qui tentent

de retarder le retour de la lumière, de la Belle saison de l'Année, des dieux et, pour le premier, d'accaparer les richesses pour son usage exclusif.

# Trois cieux

25 Sur les trois cieux de la plus ancienne cosmologie indo-européenne [17], je voudrais surtout rappeler que c'est cette conception qui détermine en profondeur les divinités celtiques et explique certaines de leurs particularités. Cela permet de résoudre quelques difficultés d'interprétation majeures et réduit à néant les supposés « glissements fonctionnels » postulés par Jan de Vries. Par exemple, le Dagda irlandais représente l'aspect juridique de la première fonction, mais garantit le beau temps comme descendant du Ciel diurne indo-européen, et non pas comme dieu « de troisième fonction » ; Ogme est dans la deuxième fonction un dieu de la force, mais garde dans quelques récits bien particuliers les attributions magiques du Ciel nocturne indo-européen, comme l'Óðinn germano-scandinave ou le Velinas lituanien.

26 Les trois fonctions, théorie plus récente propre à une société diversifiée et stratifiée, sont bien documentées dans le domaine celtique, surtout brittonique, mais sont beaucoup moins déterminantes dans les portraits théologiques. Le cadre de la mythologie celtique est saisonnier et rituel. On doit considérer qu'une même divinité présente des aspects spécifiques selon qu'elle est envisagée *dans le schème* ou *hors du schème* trifonctionnel. Ce principe est trop souvent ignoré ou négligé. Ainsi peut-on dire que le Dagda est le dieu du Ciel diurne dans son aspect de géniteur universel « Père-de-Tous ». C'est le complémentaire d'Elcmár-Ciel nocturne dans le mythe de la conception d'Óengus fils de Bóand. Il y a donc homologie entre le cosmique, le religieux et le politique. Les couleurs des trois cieux, le schème chromatique *blanc-rouge-noir*, marquent les personnages de la mythologie [18]. Cela s'explique par un code implicite qui associe le blanc au ciel diurne, le rouge au ciel intermédiaire et le noir à la nuit et ultérieurement à la terre.

# Trois et un peu plus

27 Un cas particulier est celui du trois et demi, ou trois et un peu plus, qui paraît dans l'histoire de Ness, la fille d'Eochaid Sálbuide « au-Talon-jaune », roi d'Ulster. Unique survivante du massacre de ses douze tuteurs par Cathbad, elle avait engagé une troupe de vingt-sept hommes pour les venger. De « Facile » elle devient « Difficile », mais cette bravoure ne lui servit de rien : surprise au bain par Cathbad, elle ne fut épargnée qu'en acceptant de devenir son épouse. Enceinte pour avoir bu de l'eau et avalé deux vers qui s'y trouvaient, image du charisme royal qui est un équivalent narratif du « feu dans l'eau », elle donna le jour à Conchobar, le grand roi d'Ulster. Le même texte ajoute que, selon certains, Ness fut enceinte trois ans et trois mois. Détail qui n'aurait pas d'importance autre que celle du rythme ternaire s'il ne nous rappelait une figure génétique associée à la puissance : la Śrī Ku*n*dali*n*ī indienne, qui est à l'origine un aspect du feu (*Śri* « splendeur, éclat ; beauté ; faveur »), est enroulée trois fois et demie, suivant les trois qualités essentielles ou gu*n*a, et les dépassant, allant « au-delà », non assujettie (*nirgun*a). Là dort l'esprit, attendant d'être éveillé par la semence, *bīja*m. On peut donc penser que ce trois augmenté a quelque chose à voir avec le feu de la génération.

# Le temps mythique

28 Le temps mythique épouse le cours de l'année et s'exprime en jours, nuits, mois diversement groupés.

29 Le chant figurativement nuptial d'Óengus et de Caer Ibormaith sous forme de cygnes dure trois jours et trois nuits durant lesquels les hommes sont plongés dans le sommeil (*Aislinge Óengusso*, § 14). Souvent utilisée dans les récits irlandais, les trois quinzaines relèvent des plus anciennes conceptions calendaires. Le récit des *Eachtra Airt Meic Cuind* fixe à trois quinzaines la durée du voyage de Conn vers l'Autre Monde insulaire (§ 9). Cependant, le retour du roi se fait en trois jours seulement et se conclut par un sacrifice que plusieurs éléments permettent de situer au solstice d'hiver. Suivant la mythologie des cycles de peuplement, le récit de la *Première Bataille de Mag Tured* (§ 35), précise que le moment fixé pour la bataille était « un mois et quinze jours après le début de l'été, au milieu du cours

de la journée ». Le « début de l'été » est Beltaine, au premier mai, les trois quinzaines représentent l'aile « ascendante » de l'été qui mène au solstice. La bataille durant quatre jours et s'achevant au cinquième, la victoire des Túatha intervient au solstice d'été. Ces faits engagent à reconnaître dans les « trois quinzaines », du moins dans celles qui sont liées à un scénario cohérent et développé, la sublimation narrative d'une période mythico-rituelle pré-solsticiale. Il est parfois fait mention de festivités de Samain étendues sur six jours en plus du jour festif proprement dit. Les « six semaines » assignées par quelques récits à la célébration de ce qui est à la fois une fête de fin d'automne et une fête de fin d'année sont l'équivalent des trois quinzaines traditionnelles. *Samain* et *Beltaine* sont à cet égard symétriques.

30 Quarante-cinq jours augmentés de sept jours expliquent la symbolique (j'entends par là le *contenu narratif implicite*) de cinquante-trois qui se retrouve dans quelques récits, prolongeant une tradition ancienne. C'est le nombre des descendants de Conn aux Cent Batailles, annoncé par la fée Rothníam dans l'*Airne Fíngein* et par Conn lui-même dans la *Baile Chuind Chétchathaig*, pendant de la *Baile in Scáil*. Dans ce dernier récit, les cinquante-trois descendants de Conn et les cinquante-trois jours d'attente qui séparent le cri de la pierre de Fál à Tailtiu de la rencontre avec la « souveraineté éternelle d'Irlande » correspondent à l'intervalle qui sépare le solstice d'été de Lugnásad (et, en aval, le premier août de l'équinoxe d'automne). Un même intervalle sépare le premier novembre du solstice d'hiver. Cela autorise à penser que Lugnásad et l'équinoxe ou Samain et le solstice d'hiver sont deux temps forts de la procédure d'investiture royale, d'abord par la « puissance » de la pierre, ensuite par la consommation de la bière. Par ailleurs, on a relevé que la différence entre l'année lunaire et l'année solaire pour six lustres tels qu'ils sont reportés sur le calendrier de Coligny (6 mois + 2 intercalaires) est de cinquante-trois jours [19].

31 Il faudrait s'étendre ici sur cette part des conceptions, de la religion et du rituel qu'on regroupe sous le nom de « religion cosmique », parce qu'il s'agit de tout ce qui organise les rapports de l'homme et de la société avec les puissances non humaines tributaires du cercle de l'Année et de la Puissance. Journée, année aux deux ou trois saisons, cycle politique, cycle cosmique reproduisent analogiquement les

mêmes formes. En témoigne l'homologie de la « journée » et de l'« éternité » dans le célèbre épisode de la *Prise du Síd*, le *De Gabáil in tSída* : l'éternité est comme la journée composée d'un jour et d'une nuit. La tradition celtique a conservé des éléments importants de cette conception. L'Année aux huit fêtes, l'année octuple, est sous-jacente à toute la mythologie qui nous est parvenue.

32 Dans ce cadre, le nombre neuf revêt une grande importance conceptuelle [20]. En plusieurs occurrences la neuvaine paraît un signe de la totalité organisée. Le château d'Yspaddaden Penkawr a neuf portes, neuf portiers et neuf chiens de garde qui témoignent de la puissance du propriétaire. Neuf sont les sorcières rivales et instructrices de Peredur à Caer Loyw, neuf celles tuées par Kei d'après le vieux poème *Pa Gur*, neuf sœurs celles qui attaquent saint Samson durant son voyage de Galles en Bretagne. Le roi Arthur combat vainement le Twrth Trwyth pendant neuf nuits et neuf jours (*Kulhwch et Olwen*, l. 1073-4, *naw nos a naw nieu*). Le dogue infernal du berger Custenhin est plus gros qu'un « cheval de neuf hivers », *amws naw gayaf*. Neuf sont les sœurs qui veillent Artur(us) dans l'île des Pommes selon la *Vita Merlini*. Il a aussi un contenu saisonnier. D'après le récit de la conception d'Óengus (*Tochmarc Étaíne*, version I), Elcmár est tenu éloigné par le Dagda durant les neuf mois de gestation : le contenu biologique de cette période se double d'un processus cosmique, les neuf mois représentant la période de ténèbres qui précèdent la naissance du soleil. Le texte précise qu'Óengus « a été engendré au début du jour et est né entre lui et le soir » (version I, § 2) : les « neuf mois » sont la partie sombre de l'année, qui se compose, homologiquement, d'« un jour et une nuit » (§ 6). Cette période n'a semblé qu'un seul jour à Elcmár. La signification du neuf comme limite trouve peut-être son origine dans une ancienne conception de l'année composée de neuf mois de jours ordinaires et de trois mois obscurs.

33 Un passage de *Kulhwch et Olwen* laisse deviner un emploi rituel du nombre neuf : le plat inépuisable de Gwyddneu Garanhir, capable de rassasier le monde entier « par groupes de trois fois neuf hommes » (vingt-sept), est demandé à Kulhwch par Yspaddaden pour y manger « la nuit où [sa] fille couchera avec Kulhwch » : c'est un écho des libations du passage de l'année dans un scénario eschatologique.

34 Le récit *Noinden Ulad* ou *Neuvaine des Ulates* (mais le sens de cette expression est discuté) est aussi connu sous le titre *Ces Ulad* « Faiblesse des Ulates » (*ces* « inertie, état de faiblesse », Al. *Schwächezustand*). Il regroupe deux histoires associées à l'épopée d'Ulster. La plus courte (version A de Thurneysen), dans le ms. Harleian 5280 (XV^e^ s.), a été éditée par Kuno Meyer, *Zeitschrift für celtische Philologie*, VIII (1910), p. 120 et V. Hull dans ZCP, XXIX (1964), p. 310-314. On connaît trois rédactions, très proches, de la seconde (version B), contenues dans *Yellow Book of Lecan* et d'autres manuscrits, qui relient la « faiblesse » (*noinden Ulad* dans *LL*) au mythe de Macha, confirmée par le *DS* en prose d'Ard Macha [21].

35 Pour la version A, la faiblesse est due à l'apparition de la fée Fedelm Foltcháin le jour où Cúchulainn l'a amenée du *Síd* après l'avoir conquise sur son époux, le sombre Elcmaire, et une nouvelle fois un an après. Épouse d'un souverain de l'Autre Monde nocturne proche d'Ogme, sinon identique à lui, Fedelm Foltcháin reste soumise « pendant un an » au héros. L'origine de la torpeur des Ulates est ainsi, explicitement, un *fléau saisonnier* qui est efficace *durant tout le milieu de la saison sombre* : Cúchulainn, héros éveillé, est seul contre les quatre provinces coalisées « depuis le lundi du début de Samain jusqu'au commencement d'Imbolc » qui marque la sortie de l'hiver. Il est seul jusqu'à ce que l'avertissement de Súaltam vienne réveiller Conchobar « dans l'ivresse de son sommeil et la faiblesse de sa neuvaine » (*TBC*). La torpeur saisonnière des Ulates est sans doute issue d'un ensemble de conceptions mythico-rituelles propres aux cultures péri-arctiques. Cette fatalité culturelle est l'un des dangers de Samain, la fête du crépuscule de l'année. Cúchulainn seul y échappe : le héros domine la ténèbre.

# Incantations, expéditions

36 Il y aurait encore beaucoup d'emplois de nombres à relever. Ainsi du soixante-douze, nombre cyclique, qui entre dans le calcul de la précession des équinoxes, ce qui explique ses emplois plus ou moins démotivés. C'est le nombre des disciples de Fenius Farsaid. Merlin (Myrddin) a une maison de verre de soixante-dix portes et fenêtres où il est secondé par autant de scribes. Le vingt-quatre se retrouve dans plusieurs récits insulaires, de caractère héroïque pour la

plupart, dont le cadre est saisonnier. Un épisode de l'histoire d'*Owein* raconte la captivité de vingt-quatre belles jeunes femmes, tristes et appauvries, dont *Du Traws* le « Noir Oppresseur » a tué les époux après les avoir enivrés. Comparables aux Heures grecques, initialement divinités des Saisons, et victimes d'une forme de torpeur hivernale, elles sont libérées par Owein. Leur retour à la cour d'Arthur marque la fin du roman gallois. Le nombre des chevaliers de la cour d'Arthur retenu par la tradition connexe aux *Triades* est de vingt-quatre. Le vingt-sept est le nombre approximatif des jours du mois lunaire (cycle sidéral) qui se trouve dans de nombreux récits, avec une valeur nocturne relative à la partie sombre de l'année ou à l'Autre Monde qui en est tributaire. Il y a eu vingt-sept ans entre les deux batailles de Mag Tured (*Lebor Gabála hÉrenn*, VII, § 312). Trois fois neuf est le nombre de jours nécessaires à Miach fils de Dían Cécht pour guérir Núada blessé : pouvoir curatif des unités de temps. Vingt-sept aussi les fils de Calatín, sorte d'Hydre celtique combattue par Cúchulainn.

37 Dix-huit paraît associé à l'Autre Monde. Dix-neuf ans sont la durée du cycle métonique au terme duquel « Apollon fait son entrée chez les Hyperboréens ». Dans le voyage de Mael Dúin vers l'Autre Monde, *Immram Mael Dúin*, dix-sept est le nombre des passagers qui lui sont imposés par le druide Nuca. Trois voyageurs surnuméraires qui faussent le total imposé de dix-huit auront un sort tragique. Le parallèle nous paraît possible avec les dix-huit *galdrar* « incantations magiques (chantées) » protectrices d'Óðinn qui permettent d'affronter tous les dangers, soit dix-sept chants spécialisés plus un contenant le savoir que le dieu se réserve. Une expédition aventureuse serait impensable sans leur secours. L'Irlande, qui connaît bien l'importance de la parole poétique dans les scénarios d'exploration de l'Autre Monde, devait posséder l'équivalent des dix-huit incantations. Un passage du récit de la *Fondation du domaine de Tara* (§ 7), renforce l'association avec la parole : Fintan, le mémorialiste et gardien de la plus ancienne tradition de l'Irlande, bénéficie d'une escorte de dix-huit compagnies, « neuf devant lui et neuf derrière lui », toutes de sa lignée. Le cheval d'Arthur est resté attaché dix-sept ans au roc de Toullaeron, où se voient autant de traces de ses sabots [22].

38 Le nombre sept est moins fréquent que le trois, le neuf ou le cinq. Sept chaînes de l'éloquence sont déposées par un rayon du soleil

divin sur la langue de Fintan, lui rendant ainsi la parole à l'entrée d'une nouvelle période de sa longue existence. C'est aussi le nombre des ruisseaux de la sagesse issus de la source *Sinand*. Suivant le récit *Suidigud Tellaig Temra*, le sage antédiluvien Fintan fabrique sept exemplaires de sept sortes de récipients, symboles de la connaissance traditionnelle, avec le bois de l'if originel ; le sage primordial Trefhuilngid institue sept chroniqueurs à chaque point cardinal de l'Irlande pour y conserver les Antiquités de l'île. Ils équivalent aux sept R*si* indiens. Se détachant de la longue liste des compagnons d'Arthur sollicités par Culhwch, six personnages principaux constituent les auxiliaires du héros possesseurs de pouvoirs surnaturels, et forment avec lui le septénaire. Leur activité traduit, dans un contexte de rénovation, la mobilisation des instances de la connaissance et de l'information. Placé sous l'autorité d'Arthur, l'expédition aurait-elle aussi un rapport avec le septentrion et l'Ourse ? Le refrain du poème gallois *Preiddeu Annwn* évoque les « sept survivants qui revinrent de Caer Sidi ». Sept hommes revinrent d'Irlande après l'expédition guerrière de Brân du *Mabinogi de Branwen*. Dans le récit *OCT* (§ 16), Brian, fils de Tuireann, se fait fort d'ôter la vie à Cían même « si [son] âme allait sept fois en [lui] ». Plus tard, la terre refuse six fois le corps de Cían. C'est peut-être la trace d'une conception septuple de l'âme, ou d'une croyance relative à sept possibilités de vie individuelle.

# Une configuration générale

39 La collecte des faits épars dans les textes renvoie en fait à une configuration forte qui pourrait se résumer ainsi : les dieux, les démons, les êtres de toute nature, sont répartis entre les trois mondes (céleste, terrestre, inférieur : *albio-* monde céleste, *bitu-* monde intermédiaire des vivants et *dubno-* la terre). Les vivants habitent quatre régions de l'espace plus le Centre, que fonde une antique bipartition. Ils se répartissent entre les trois natures et, pour les hommes, les trois fonctions. À partir du foyer national s'élargissent des cercles qui aboutissent aux déserts extérieurs, où commence le pays des dieux et des démons, souvent de l'autre côté de l'eau. Le Sol est le lieu des puissances fructificatrices que l'homme peut se concilier. En dessous commencent les régions souterraines (le sous-sol, siège des puissances de la fertilité ; les Enfers, habitat des mânes et

des puissances qui leur sont associées ; l'Autre Monde souterrain, retraite des dieux (*Annwfn*, *Andon*) ; le tréfonds des Enfers, lieu des puissances mauvaises). On envisage aussi que l'Autre Monde de la Puissance est l'autre face, le revers matriciel de ce monde-ci. Les vivants (et les morts) sont placés sur le cercle de l'Année, image de la puissance et de la vie, et en épousent toutes les péripéties. Deux phases saisonnières, la nuit de l'année et la belle saison, séparées par les deux crépuscules (du soir et du matin), actualisent successivement toutes les puissances (énergies variables et corrélatives). Ce qui implique de la part des hommes, et des dieux, un alignement sacrificiel sur les positions rituelles, calendaires et politiques les plus favorables. Le héros maîtrise le cycle de l'année (en réunissant la nuit et le jour, en échappant au temps, en accédant à l'Autre Monde, etc.).

40 Pour conclure sur une métaphore numérique, disons que si les reconstructions de la linguistique sont apparues comme des « êtres algébriques », elles prennent en s'affinant de plus en plus de consistance et se rapprochent de leur objet. On en dirait autant des « modèles archéologiques ». Ce n'est pas étonnant : les nombres tels qu'ils figurent dans les récits ou s'inscrivent dans la pierre et le métal du décor sont les traces d'une expérience religieuse et historique, d'abord et avant tout vécue par des hommes réels, ne l'oublions pas.

## BIBLIOGRAPHY

# Éditions de *Mabinogion*

Abeozen Fanch Elies, *Pevar Skourr ar Mabinogi*, Preder, Plomelin, 1980.

Bromwich Rachel et Evans Daniel Simon, *Culhwch and Olwen*, Cardiff, UWP, 1992.

Jones Gwyn et Jones Thomas, *The Mabinogion*, Londres, Everyman Library, 1949.

Ford Patrick K., *The Mabinogi and Other Medieval Welsh Tales*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1977.

Gantz Patrick K., *The Mabinogion*, Harmondsworth, Penguin University Books, 1976.

Guest Lady Charlotte, *Pedeir Keinc y Mabinogi*, 3 vol., Londres, Longman, 1838-1849 (1re traduction de l'œuvre).

Lambert Pierre-Yves, Les Quatre Branches du Mabinogi et autres contes gallois du Moyen Âge, Paris, Gallimard, 1993.

Loth Joseph, *Les Mabinogion du Livre Rouge de Hergest avec les variantes du Livre Blanc de Rhydderch* [2 vol., Paris, Fontemoing & C^ie Éditeurs, 1913], vol. 1, Genève, Slatkine, 1975.

# Corpus critique et autres sources

Arbois de Jubainville Henri (de), *Le Cycle mythologique irlandais*, Paris, Ernest Thorin, 1884.

Bémont Colette, « À propos des couples mixtes gallo-romains », dans L. Kahil, C. Augé et P. Linant de Bellefonds, *Iconographie classique et identités régionales*, Paris, École française d'Athènes, 1983, p. 131-153.

Bromwich Rachel (éd.), *Trioedd Ynys Prydein*, Cardiff, University of Wales Press, 1961.

Déceneux Marc, *Ar Men*, Douarnenez, février 2004.

Dumézil Georges, *L'Idéologie tripartite des Indo-Européens*, Bruxelles, Éditions Latomus, 1958.

Dumézil Georges, *Études celtiques*, VIII, 1959.

Dumézil Georges, *L'Oubli de l'homme et l'honneur des dieux*, Paris, Gallimard, 1985.

Duval Paul-Marie, *Les Dieux de la Gaule*, Paris, Payot, 1970.

Frame Douglas, *The Myth of Return in Early Greek Epic*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1978.

Grottanelli Cristiano, *Journal of I-E Studies*, été 1986, p. 125-152.

Haudry Jean, *La religion cosmique des Indo-Européens*, Paris, Archè, 1987.

Jouët Philippe, *Aux sources de la mythologie celtique*, Fouesnant, Yoran Embanner, 2007.

Jouët Philippe, *L'Aurore celtique*, Fouesnant, Yoran Embanner, 2007.

Le Roux François et Guyonvarc'h Christian-Joseph, *Mórrígan – Bodb – Macha*, Rennes, Ogam-Celticum, 1983.

Loth Joseph, *Revue celtique*, XXV, 1904.

Rees Alwyn et Rees Brinley, *Celtic Heritage* [1961], Londres, Thames and Hudson, 1989.

Sjoestedt Marie-Louise, *Dieux et Héros des Celtes*, Paris, PUF, 1940.

Vendryes Joseph, « L'Unité en trois personnes chez les Celtes », *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, 1935.

Vries Jan (de), « Rood, wit und zwart », *Volkskunde*, vol. II, 1942, p. 1-10.

Vries Jan (de), « Note sur la valeur religieuse du nombre trois », *Ogam*, XI, 1959, p. 305-306.

Wagner Norbert, « Dioskuren, Jungmannschaften und Doppelkönigtum », *Zeischrift für deutsche Philologie*, 79.

Ward Donald, *The Divine Twins*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1968.

## NOTES

1 Chez les Pythagoriciens, la numération n'est pas la « raison du Tout ». Philolaos énonce que « ce sont les illimités, *ápeira*, et les limitateurs, *peraínonta*, qui ont, en s'harmonisant, constitué, au sein du monde, la nature [ce qui croît] » (fragment 1, d'après Diogène Laërce, *Vies*, VIII, 85 et suiv.). Quelques auteurs ont fait un rapport entre la doctrine de Pythagore et celle des druides des Celtes (Diodore, *Bibl.*, V, 28 ; Valère Maxime, *Faits et dits*, II, 6, 10 ; Ammien Marcellin, *Hist. rom.*, XV, 9, 8, reprenant sans doute Timagène ; échos chez Hippolyte, *Philosophumena*, I, XXV ; Clément d'Alexandrie, *Stromata*, I, XV, 71, 3 et suiv.). On peut s'arrêter à cette idée.

2 A. et B. Rees, *Celtic Heritage*, Londres, Thames and Hudson, 1961 (édition révisée, mai 1989), chap. ix, p. 186-204.

3 Édition : R. Bromwich et D. Simon Evans, *Culhwch and Olwen*, Cardiff, UWP, 1992. Trad. angl. G. et T. Jones dans *The Mabinogion*, Londres, Everyman Library, 1949 ; trad. fr. P.-Y. Lambert, *Les quatre Branches du Mabinogi et autres contes gallois du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1993, p. 121-164.

4 Voir P. Jouët, *L'Aurore celtique*, Fouesnant, Yoran Embanner, 2007.

5 Les *Dindshenchas* sont des notices consacrées aux « Antiquités des Hauts Lieux ». Pour les références qui suivent, voir éd. et trad. E. Gwynn, III, p. 382, 396 et 438 ; en prose, éd. W. Stokes, *Revue celtique*, XV, p. 470 et suiv.

6 *Pedeir Keinc y Mabinogi*. Traductions : Lady C. Guest, 3 vol., Londres, 1838-1849 (première traduction) ; J. Loth, *Les Mabinogion du Livre Rouge de Hergest avec les variantes du Livre Blanc de Rhydderch*, 2 vol., Paris, Fontemoing & C$^{ie}$ Éditeurs, 1913, réimpr. en 1 vol., Genève, Slatkine, 1975 ; G. et T. Jones, *The Mabinogion*, Londres, Everyman Library, 1949 ; J. Gantz, *The Mabinogion*, Harmondsworth, Penguin University Books, 1976 ; P. K. Ford, *The Mabinogi and Other Medieval Welsh Tales*, Berkeley /

Los Angeles, University of California Press, 1977 ; P.-Y. Lambert, *Les Quatre Branches du Mabinogi et autres contes gallois du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1993 ; Abeozen, *Pevar Skourr ar Mabinogi*, Preder, Plomelin, 1980. Sur l'interprétation de l'épisode des souris, voir P. Jouët, *Aux sources de la mythologie celtique*, Fouesnant, Yoran Embanner, 2007.

7 W. Sayers, *Ériu*, XXXVII, 1986.

8 Le *Togail Bruidne Dá Derga (TBDD)* est un récit de mythologie celtique qui raconte notamment l'histoire d'un roi irlandais, Conaire Mór.

9 Éd. et trad. Windisch, *Irische Texte*, III, p. 230-275 ; éd. U. Rolder, Innsbruck, 1983 ; trad. fr. C.-J. Guyonvarc'h, *Ogam*, XII, 73 et suiv. (avec notes).

10 P.-M. Duval, *Les Dieux de la Gaule*, Paris, Payot, 1970, p. 89 ; voir C. Bémont, « À propos des couples mixtes gallo-romains », dans L. Kahil, C. Augé et P. Linant de Bellefonds, *Iconographie classique et identités régionales*, Paris, École française d'Athènes, 1983, p. 131-153. Sur les couples mythologiques, voir A. et B. Rees, ouvr. cité, p. 291 et suiv.

11 D. Frame, *The Myth of Return in Early Greek Epic*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1978.

12 Voir N. Wagner, « Dioskuren, Jungmannschaften und Doppelkönigtum », *Zeischrift für deutsche Philologie*, 79, p. 17 et 225-247 ; C. Grottanelli, *Journal of I-E Studies*, été 1986, p. 125-152 ; D. Ward, *The Divine Twins*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1968.

13 En dernier lieu, G. Dumézil, *L'Oubli de l'homme et l'honneur des dieux*, Paris, Gallimard, 1985, p. 108-109. Sur la structure du panthéon celtique et les Jumeaux divins, voir P. Jouët, ouvr. cité.

14 *Trioedd Ynys Prydein*, R. Bromwich (éd.), Cardiff, University of Wales Press, 1961, p. 186-187.

15 *Annales de Bretagne*, t. 88, p. 277-285.

16 Voir M.-L. Sjoestedt, *Dieux et Héros des Celtes*, Paris, PUF, 1940 ; J. Vendryes, « L'Unité en trois personnes chez les Celtes », *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, 1935 ; J. de Vries, « Note sur la valeur religieuse du nombre trois », *Ogam*, XI, 1959, p. 305-306.

17 Voir J. Haudry, *La religion cosmique des Indo-Européens*, Paris, Archè, 1987.

18 J. de Vries, « Rood, wit und zwart », *Volkskunde*, vol. II, 1942, p. 1-10 ; G. Dumézil, *L'Idéologie tripartite des Indo-Européens*, Bruxelles, Éditions

Latomus, 1958, p. 26 et suiv.

19 Bulletin *Amis des Études celtiques*, n° 17, p. 12.

20 Sur le nombre neuf, voir entre autres A. et B. Rees, *Celtic Heritage*, ouvr. cité, p. 149 et suiv., et 192 et suiv. ; H. d'Arbois de Jubainville, *Le Cycle mythologique irlandais*, Paris, Ernest Thorin, 1884, p. 256-257 ; J. Loth, *Revue celtique*, XXV, 1904, p. 135 et suiv. ; G. Dumézil, *Études celtiques*, VIII, 1959, p. 272 et suiv.

21 Traduction française de tous ces textes par C.-J. Guyonvarc'h, dans F. Le Roux et C.-J. Guyonvarc'h, *Mórrígan – Bodb – Macha*, Rennes, Ogam-Celticum, 1983, p. 48 et suiv.

22 Voir M. Déceneux dans *Ar Men*, Douarnenez, février 2004, p. 57.

## AUTHOR

**Philippe Jouët**
École pratique des Hautes Études, Paris

# Facettes

# La couronne et la sépulture, ou la naissance du culte de saint Adalbert de Prague en Pologne médiévale

*The Crown and the Grave, or the Birth of the Cult of Saint Adalbert of Prague in Medieval Poland*

**Monika Salmon-Siama**

**DOI :** 10.35562/iris.3132

**Copyright**
All rights reserved

## ABSTRACTS

**Français**
Cet article a pour objectif de présenter, en se basant sur l'exemple de la naissance du culte de saint Adalbert, évêque de Prague, comment le mythe hagiographique évolue dans le paysage idéologique et culturel de la Pologne aux alentours de l'an mil. À travers la mise en relief de plusieurs événements symboliques qui marquent la reconnaissance officielle de la sainteté du martyr, décapité en Prusse en 997, il est question de s'interroger sur l'évolution de l'imaginaire religieux à cette époque d'acculturation chrétienne, afin de comprendre pourquoi le patronage dynastique et patriotique a été attribué à saint Adalbert en Pologne médiévale.

**English**
The object of this article is to present, through the example of the birth of the cult of Saint Adalbert, Bishop of Prague, the means by which his hagiographic myth evolved within the ideological and cultural fabric of Poland around the year 1000. By highlighting the various symbolic events marking the official recognition of sainthood of the martyr, beheaded in Prussia in 997, the evolution of the religious conceptions of that period of Christian cultism will be studied in order to understand the dynastic and patriotic influence which has been attributed to Saint Adalbert in Medieval Poland.

## INDEX

**Mots-clés**
hagiographie médiévale, imaginaire religieux, acculturation chrétienne, saint Adalbert, Otton III, Gniezno, Pologne médiévale

**Keywords**
Medieval hagiography, religious imaginary, Christian acculturation, Saint Adalbert, Otton III, Gniezno, Medieval Poland

## OUTLINE

Un récit…
… et un retour de l'au-delà
La mémoire du lieu
La naissance d'un imaginaire
Un attribut calendaire
La métamorphose des insignes
Le pouvoir intemporel du mythe

## TEXT

1 Les saints apparaissent plus puissants morts que vivants. La reconnaissance officielle de la sainteté d'Adalbert de Prague très tôt après sa mort en 997 permit à la Pologne de trouver son premier héros chrétien inscrit au sanctoral romain à la date du 23 avril (son *natalice*). Son culte eut un succès immédiat tant en Europe centrale qu'en Occident. De nombreuses églises lui furent consacrées, son tombeau à la cathédrale de Gniezno devint l'objet de pèlerinage. Mais, dans le domaine de la mort, certains gestes rituels et croyances résistent à travers le temps à l'acculturation. Il est difficile de comprendre l'impact du patronage de saint Adalbert en Pologne sans prendre en compte le sens symbolique accordé à son ensevelissement au tournant du premier millénaire. Compte tenu du caractère précurseur de son martyre dans le paysage idéologique et religieux polonais [1], il nous paraît intéressant de questionner la contribution de sa légende hagiographique à l'élaboration des mythes nationaux, en commençant par la visite de l'empereur germanique Otton III (983-1002) en l'an mil à Gniezno. Sans entreprendre ici la présentation du dossier hagiographique de saint Adalbert, un détour *ad fontes* s'impose pour comprendre dans quelles circonstances et avec quel impact le premier mythe chrétien naquit en Pologne. Ce sujet nous amène vers la problématique complexe constituée par des relations symboliques entre le spirituel et le temporel. Il s'agit plus

précisément de nous interroger pourquoi l'histoire la plus ancienne du culte de saint Adalbert en Pologne démontre un désir profond de sceller à jamais le souvenir du martyr décapité, le don des insignes royaux et l'origine des emblèmes patriotiques ?

# Un récit…

2 La plus ancienne vie de l'évêque Adalbert (BHL 37, 37a, 37b[2]), écrite par Jean Canaparius dans les années 998-999 en vue de sa canonisation, livre un schéma biographique formaté selon les exigences du genre hagiographique (Karwasińska, 1996, p. 241). Il se répartit entre une enfance marquée par une révélation (sa guérison miraculeuse par la Vierge, destine ce fils d'un puissant seigneur bohémien à l'état ecclésiastique) ; une carrière exemplaire (après ses études à la célèbre école de Magdebourg, il est désigné évêque de Prague par l'empereur Otton II) ; un retrait volontaire (face à la résistance de ses compatriotes attachés aux mœurs païennes, il abandonne ses charges pour se vouer à une vie contemplative au sein du monastère Saints-Boniface-et-Alexis de Rome) ; et un sacrifice héroïque (encouragé dans ses projets par le duc polonais Boleslas I$^{er}$ Chrobry [967-1025], il se rendit en Prusse où il mourut décapité par les païens, le vendredi 23 avril 997). Mais ce canevas biographique, semble-t-il ordinaire, l'est moins si on le confronte avec les témoignages historiographiques. Ainsi, la légende, comme l'atteste cet extrait d'Adémar de Chabannes, échappe au dictat des dogmes :

> […] Adalbert était arrivé chez eux (des Pincenates) depuis huit jours et avait commencé à leur annoncer le Christ quand, le neuvième jour, le trouvant plongé dans son oraison, ces gens, rendus très féroces par l'idolâtrie, le percèrent de leurs traits et de leurs épées et le firent martyr du Christ. Ensuite ils lui coupèrent la tête, engloutirent son corps dans un grand lac, et jetèrent sa tête aux bêtes dans un champ. Cependant l'Ange du Seigneur prit la tête et la mit près du cadavre sur la rive opposée du lac où le cadavre demeura intact et non décomposé jusqu'au jour où des marchands passèrent par là en bateau. Ils emportèrent le saint trésor et l'exposèrent en Esclavonie. En l'apprenant, le roi d'Esclavonie nommé Boleslav, qu'Adalbert avait lui-même baptisé, leur donna de grands présents, reçut avec respect le chef et le corps, et fit construire en son honneur un très grand monastère ; de nombreux miracles commencèrent à se produire en

> ce lieu par intercession de ce martyr du Christ. La passion de saint Adalbert eut lieu le 24e jour d'avril, le 9 des calendes de mai. (Adémar de Chabannes, 2003, p. 236-240)

3 Nous avons ici un exemple intéressant du rôle que peut jouer un élément hagiographique dans l'écriture de l'histoire. En comparaison avec les deux plus anciennes biographies de saint Adalbert (BHL 37, 38), tout est là : la naissance du projet missionnaire, les circonstances du martyre, l'irruption du miraculeux qui le suivit (apparition de l'ange consolidation miraculeuse de la sainte dépouille), ainsi que le rôle de l'empereur germanique Otto III, et du duc polonais Boleslas Ier le Vaillant dans la promotion de la sainteté de saint Adalbert. Rappelons à ce propos que le jeune empereur Otton III rencontra l'évêque Adalbert à l'époque de son couronnement à Rome (996), et il fut profondément marqué par ses conseils moraux et spirituels (Sansterre, 1990, p. 500). Il n'est pas étonnant alors d'apprendre, des chroniqueurs, qu'à la nouvelle de la mort tragique de saint Adalbert en Prusse, Otton III se rendit à Gniezno pour se recueillir sur le tombeau du martyr. Surpris par le somptueux accueil préparé par le duc polonais, l'empereur récompensa Boleslas Ier pour son implication dans la sépulture solennelle de saint Adalbert :

> Ayant remarqué le faste de Boleslas, sa puissance et ses richesses, l'empereur romain s'écria d'admiration : « Je jure sur la couronne de mon empire que ce que je vois dépasse de beaucoup tout ce qu'on m'avait rapporté. » Et sur le conseil de ses principes, il ajouta à l'adresse de ceux qui étaient présents : « Il ne sied pas d'appeler prince ou comte un homme d'une telle grandeur, comme s'il s'agissait d'un simple notable, il convient au contraire de l'élever glorieusement au trône royal et de lui imposer la couronne. » Puis, enlevant de son chef le diadème impérial, il le plaça sur la tête de Boleslas en signe d'alliance amicale, et comme emblème triomphal il lui fit don d'un clou de la Sainte Croix et de la Lance de St. Maurice, en échange de quoi Boleslas lui offrit un bras de saint Adalbert. Élevé glorieusement à la dignité royale, Boleslas remplit pendant trois jours consécutifs tous les devoirs de magnificence qui lui incombaient. Il offrit des banquets dignes des rois et de l'empereur. Chaque jour, il fit changer tous les ustensiles et tous les vases, les remplaçant par d'autres, de plus en plus précieux. Après les festivités, il ordonna à ses échansons et à ses écuyers de ramasser les vases d'or et d'argent, qui pendant les trois jours, avaient garni les tables, à savoir gobelets, coupes,

> gamelles, écuelles et cornes, et les offrit à l'empereur pour l'honorer, et non plus en signe de vassalité [...]. (Marek, 1980, p. 8)

4 Gallus Anonymus, auteur de la chronique retraçant l'histoire de la dynastie des Piasts dès ses origines jusqu'à l'an 1113 (intitulée en latin, *Cronicae et gesta ducum sive principum Polonorum*), s'attarde considérablement sur l'échange symbolique qui eut lieu à l'occasion de la visite d'Otton III à Gniezno. Quoi de plus significatif pour souligner l'importance du nouveau martyr que l'affirmation de sa sainteté par le plus haut représentant du pouvoir séculier de l'époque, et surtout la mise en valeur de ses reliques au cœur du pays ? Dans le *Chronicon* (1012-1018) de Thietmar de Mersebourg, contemporain de ces événements, on apprend non seulement que la visite de l'empereur Otton III au début du mois de mars de l'an 1000 avait pour origine la renommée des miracles accomplis par Adalbert à Gniezno mais, qu'en arrivant, le souverain germanique descendit de cheval et marcha pieds nus jusqu'à la cathédrale (*Thietmari*, 1995, p. 182). Rappelons que le même geste de déchaussement est présent dans la légende de l'évêque pragois qui, après son voyage d'investiture, rendit ainsi hommage au saint patron de la cathédrale pragoise, le prince Venceslas (*Vita prior*, 1966, p. 36-37).

5 Thietmar souligna également la renommée de la sépulture de saint Adalbert en Pologne et la naissance de l'organisation ecclésiastique locale, en affirmant que l'empereur, lors de sa visite, annonça l'institution de l'archevêché à Gniezno (*Thietmari*, 1995, p. 182). Le martyre de l'évêque pragois se transforma ainsi en pierre fondatrice de l'Église polonaise et, en même temps, en garant de son indépendance. Mais, il faut rappeler que l'intérêt porté par Otton III à la promotion du nouveau culte s'inscrivit en fait dans son plan de réunification de l'Empire romain, à l'instar de Charlemagne. La sainteté d'Adalbert devait sans doute apporter un fondement religieux et un appui spirituel à cet ambitieux projet personnel. Il est très significatif, nous le verrons par la suite, qu'à son retour de Pologne, l'empereur se rendit presque directement à Aix-la-Chapelle où il plaça une partie des reliques de saint Adalbert, à côté de celles de son illustre prédécesseur (Folz, 1950, p. 87). En fait, tous ces éléments deviendront vite les piliers du mythe national, symbolisé par la couronne royale et d'autres insignes (un clou de la croix du Christ et la lance de saint

Maurice) dont l'empereur aurait fait don à Boleslas Ier, sous les auspices de saint Adalbert (Woś, 1998, p. 46). Or le temps effaça l'ancrage historique de ces personnages au profit de leur dimension mythique en leur offrant une place à part dans l'imaginaire local.

6 La symbolique de cette légende est donc indissociable du cadre spatial dans lequel se déroula la rencontre de l'an mil, c'est-à-dire de l'espace sacré autour de la tombe de l'évêque défunt à Gniezno. C'est un lieu chargé de sens tant du point de vue religieux (l'ancien site païen acculturé par la fondation du sanctuaire chrétien) que politique (le berceau de la cité et, par extension, de la toute jeune structure étatique des premiers Piasts). Par ailleurs, il est aujourd'hui prouvé que le rayonnement spirituel de *Gniezno*, *où reposa le corps de saint Adalbert auquel « il a plu d'être enterré dans ce lieu »* (*Vita altera*, 1966, p. 136) ne date pas de l'époque chrétienne. Il reste donc à préciser comment ce cadre symbolique de la sépulture du martyr en Pologne s'inscrit dans la légende officialisant son culte au tournant du Ier millénaire.

## … et un retour de l'au-delà

7 Les deux dernières scènes sculptées sur la porte en bronze de la cathédrale locale, où depuis le XIIe siècle figure la légende iconographique de saint Adalbert, sont consacrées à son retour posthume en Pologne (*Drzwi Gnieźnieńskie*, 1953, p. 17-18). Sur ces panneaux, la procession funéraire conduit les précieuses reliques du martyr décapité vers Notre-Dame de l'Assomption à Gniezno. Le choix du sanctuaire dont le vocable fait référence à la montée au ciel d'un être divin semble loin d'être fortuit.

8 En fait, le cortège qui accompagne le corps du saint du lieu de son martyre à celui de la sépulture, s'inscrit dans une cérémonie marquant la fin de ses tribulations terrestres, et son passage vers l'au-delà. L'itinéraire emprunté par le convoi funéraire avait pour équivalent dans la culture médiévale, ce qu'on appelle « le chemin des morts », tracé entre la maison du défunt et le cimetière (Mesnil, 1987, p. 127-133). Dans le cas du retour posthume de saint Adalbert en Pologne, ce mouvement se redoubla d'une autre signification qui était son cheminement de l'au-delà (*l'orbis exterior*) chez « les siens » (*l'orbis interior*) :

> Son corps racheté / est porté vers la Pologne / pour être déposé dans un cercueil à Gniezno. Maints signes se manifestent : les malades se lèvent, et les aveugles retrouvent la vue. Les épidémies cessent, les démons mesurent leur pouvoir / l'autorité du roi augmente. / Nous te prions saint Adalbert pour que la Pologne / grâce à toi qui es sans péché soit toujours protégée. (Danielski, 1997, p. 146-147)

9 Le lieu de son repos s'identifia très vite au *sacrum* qui le contenait. La sépulture n'incarne-t-elle pas la mémoire du défunt dont elle est le support ? La tombe d'Adalbert à Gniezno, symbole de son pouvoir thaumaturge et de son patronage sur le pays, offrait ainsi aux fidèles la possibilité d'entrer en contact avec le *virtus* qui émanait de ses reliques.

10 Certes, Gniezno se trouvait au cœur de l'état des premiers Piasts. Mais la renommée de cette ville fut surtout étayée par l'étymologie populaire de son toponyme (en polonais *Gnezden*), qui s'apparente par le biais d'homonymie au vieux slave **gnězdo*, issu probablement de la racine *i. e. *nisdo*, « nid » (Malec, 2003, p. 86). Bien que déjà le chroniqueur Gallus Anonymus ait fait référence dans son récit à cette interprétation étymologique, la légende des origines de la ville et de son mythique fondateur, Lech, apparut pour la première fois dans la *Chronique de la Grande Pologne*, au XIII^e^ siècle. Voici le bref résumé de ce récit de fondation :

> Il y a bien longtemps, trois frères nommés Lech, Czech et Rus, voyageaient à travers le pays en conduisant leurs peuples à la recherche des terres fertiles pour leur installation. Un jour, ils arrivèrent dans une clairière au sein d'une immense forêt, où ils y découvrirent un vieux chêne abritant une aire d'aigles. Cet endroit plut beaucoup à Lech qui décida aussitôt de s'y installer. S'approchant de l'arbre, il ordonna de prendre un aiglon du nid. Saisissant ce dernier dans ses mains, il décida d'en faire son symbole et celui de son peuple, et la cité qu'il fit construire sut cet emplacement prit alors le nom de Gniezno (« le Nid ») en souvenir de cet événement. (Kürbis, 1962, p. 7-34)

11 Le nom de la ville est bientôt explicitement relié à la déclaration de son fondateur : « Faisons y notre nid » (*Chronica*, 1970, p. 7), dont le

souvenir a survécu jusqu'à nos jours dans le nom du fondateur de la cité (« Lech »), donné à la colline abritant la cathédrale locale.

12 L'aigle n'est pas absent de la légende hagiographique du saint patron de la ville, où il apparaît en tant que gardien providentiel de sa dépouille en terre païenne avant que les saints restes aient pu enfin être transférés à Gniezno (Długosz, 1962, p. 164). Certes, la symbolique de cet oiseau solaire et royal traversant les siècles est très complexe, et il nous est impossible d'épuiser toutes ses connotations. Mais il faut rappeler qu'il serait également possible de relier le terme vieux slave *orьlъ* (polonais *orzeł*), « aigle », à la racine *i. e.* *or-, que l'on retrouve dans le latin *orior*, « se lever, naître, tirer son origine » (Długosz-Kurczabowa, 2005, p. 383). La présence de l'aigle aux côtés de saint Adalbert n'exprime-t-elle pas la volonté des élites locales de renforcer les attaches entre le saint patron et la terre qui accueillit ses reliques et dont le volatile est emblème ?

13 Mais une autre piste de lecture paraît aussi légitime. La présence de l'aigle au sein de la matière hagiographique peut se rapporter à la conception traditionnelle de l'envol de l'âme du défunt au ciel, et à la croyance selon laquelle elle ne quitte le corps qu'au moment de sa décomposition. Ce guide ornithomorphe de la légende de fondation de Gniezno se retrouve dans le même rôle auprès de l'évêque martyr en l'assistant dans sa pérégrination posthume vers son « nid mythique » (*Gniezno*). De plus, cette dimension symbolique de la sépulture de saint Adalbert apparaît encore plus clairement, si on s'intéresse au passé de la colline sur laquelle la cathédrale de Gniezno a été fondée avant l'an mil.

# La mémoire du lieu

14 « Ici se trouvait le temple païen où l'on venait en pèlerinage de tous les coins des terres slaves », affirma au XV^e^ siècle Jean Długosz (Długosz, 1962, p. 166). Les récentes découvertes archéologiques confirment bien le statut cultuel de la colline de Gniezno, ce qui amène à considérer l'implantation spatiale du culte de saint Adalbert sur ce site comme un stratagème d'acculturation visant à effacer le souvenir rituel du passé. Par le principe de sauvegarde mythique, la présence du nouveau *sacrum* œuvra à revivifier la mémoire sacrée de ce lieu. Les fêtes solennelles y sont célébrées, des pèlerins s'y préci-

pitent, et les miracles y continuent. Rien ne semble changer aux alentours du I^er^ millénaire sur la colline de Gniezno, à part le nouveau destinataire des offrandes qui y sont déposées. Mais, curieusement, il est possible d'y discerner un autre principe de sauvegarde, si on se souvient que cette première sépulture du martyr chrétien en Pologne fut installée sur un site jadis consacré au dieu des morts, que J. Długosz compara au Pluton romain (*ibid.*).

15 Son nom local, *Nya / Nyia*, se référait au vieux slave **nyti*, « dessécher, mourir, disparaître », et à d'autres termes apparentés comme *navь* / (pl.) *nave*, « les morts, les revenants » (Brückner, 1958, p. 144). Le cadre spatial dans lequel s'inséra le souvenir du sacrifice héroïque de saint Adalbert en Pologne se présente dès lors comme un texte de culture, un palimpseste dont le contenu s'enrichit au cours des siècles par un ajout de nouvelles strates de significations, et dont l'écriture n'est finalement jamais achevée. La terre du sanctuaire et celle qui l'entoure ne sont-elles pas un réceptacle infini du sacré en reliant, dans un même lieu, plusieurs espaces relevant de différentes dimensions temporelles ? La forme que revêt la sépulture du héros, et la vénération qui lui est rendue ne témoignent-elles pas au mieux de la puissance du défunt ? La piété populaire autour de la tombe de saint Adalbert à Gniezno prend donc sa source dans la mémoire du peuple qui garda le souvenir de l'ancien maître mythique de ce lieu, dieu païen du trépas (*Nyja*). Étant donné que la principale fonction du cercueil, au-delà d'isoler le mort, est de témoigner de ce qu'il y a à l'intérieur, il convient de savoir comment la plus ancienne sépulture de saint Adalbert contribuait à la formation de son mythe héroïque ?

16 Le premier monument mémoriel érigé en l'honneur de saint Adalbert à la cathédrale de Gniezno n'est pas parvenu jusqu'à nous. Il s'agissait d'un autel richement orné de pierres précieuses et d'ambre qui contenait un antependium fondé par Otton III, avec des plaques d'or, enlevées par l'armée tchèque lors du pillage de la cathédrale en 1038 :

> Après eux, marchaient douze prêtres portant le crucifix d'or très lourd dont le poids équivalait trois fois à celui du duc polonais Miesco. Ensuite on portait trois plaques en or qui auparavant avaient orné l'autel du martyr dont la plus grande décorée de pierres précieuses et de pierres d'ambre en cristal, portait une inscription précisant son poids (300 pièces d'or). Et le cortège était fermé par

> une centaine de chariots qui emmenaient des cloches monumentales et tout le trésor de la Pologne [...]. (*Cosmae Pragensis*, 1923, p. 90)

17 L'actuel sarcophage d'argent de saint Adalbert à Gniezno, exécuté par l'orfèvre de Gdańsk, Peter van der Rennen (1662), rappelle la richesse d'antan de ce sanctuaire national (Woś, 1998, p. 49). Montrant le saint en gisant, comme s'il interrompait son sommeil éternel, sous le regard attentif de six aigles qui montent la garde auprès du défunt, cette œuvre reprit le rôle joué dans le dispositif commémoratif de la cathédrale par une ancienne sculpture funéraire de saint Adalbert en marbre, sculptée par Hans Brandt dans la deuxième moitié du XV^e^ siècle[3]. Au regard de cette mise en scène symbolique, il est possible d'imaginer l'aspect imposant du tombeau originel de saint Adalbert, édifié grâce aux dons de fidèles pèlerins en quête de miraculeux. L'empereur ne serait-il pas le premier à bénéficier du pouvoir thaumaturgique du nouveau médiateur avec l'Autre Monde (*Cuda*, 1987, p. 93-94) ? Depuis la nuit des temps, l'homme dialogue avec ses dieux dans l'espoir de toucher au divin : *do ut des*, « je (te) donne pour que tu (me) donnes quelque chose en échange ». La naissance du culte de saint Adalbert en Pologne médiévale semble reposer sur le même principe du don et du contre-don (Mauss, 1924, p. XX).

# La naissance d'un imaginaire

18 La tradition veut que la tête de saint Adalbert ait été apportée à Gniezno par un pèlerin en visite en Prusse et, qu'ensuite, le duc Boleslas ait envoyé ses émissaires racheter au poids de l'or le reste des reliques (Woś, 1998, p. 41). Il se peut que le diadème que l'empereur avait posé sur la tête de son hôte en guise de reconnaissance se replace dans une séquence mythique qui s'articule autour de la tête (réceptacle de vie et de force, mais avant tout symbole de la passion de saint Adalbert) et dans laquelle la couronne est perçue comme un rayonnement, une émanation de celle-ci. Ainsi, un chef royal récompense un *caput* mystique. La tête coupée du saint (et, par extension, son martyre) assure une couronne pour la Pologne. Reçue par l'intercession du martyr décapité, cet insigne royal n'amplifie-t-il pas la dimension patriotique de son patronage ?

19 En réalité, aucun roi de la dynastie Piasts ne bénéficia d'une auréole. Il semblerait que la couronne acquise grâce à la sainteté du patron de la dynastie ait comblé pleinement ce besoin de promotion divine. De même, la cathédrale de Gniezno devint le lieu choisi par des souverains de Pologne pour leur cérémonie d'intronisation. Dans la tradition iconographique, le thème du premier couronnement connut divers développements, que l'on songe par exemple à la gravure jointe à la *Chronica Polonorum* de Matthias de Miechów (1521), où Boleslas I^er^ est représenté agenouillé devant l'empereur Otton III, et en présence de l'évêque Adalbert qui contemple son sacre (*Św. Wojciech*, 1997, p. 33).

20 Un bon roi est surtout un bon chef de l'armée. Ainsi, la mort héroïque de l'évêque pragois s'exprima dans la mémoire collective à travers ses attributs belliqueux faisant référence aux armes de son supplice, comme les épieux, la hache ou un aviron. À cet inventaire s'ajouta également la lance de saint Maurice, offerte par l'empereur à Boleslas I^er^ à Gniezno. Dans le cas de la dynastie des Piasts, elle devient donc non seulement un insigne de combat, mais surtout un symbole fort du pouvoir souverain. Cette dimension concorde avec de nombreuses croyances anciennes où l'arme ne perd jamais sa sacralité, ce qui justifie sa place à part dans le patrimoine dynastique (Roux, 1995, p. 199). Le pouvoir de la lance impériale qui, dans l'histoire du culte de saint Adalbert se substitua à la relique de son bras, puisait son origine sans doute directement dans le sacré qu'elle contenait, comme une sorte de reliquaire : les clous de la Sainte Croix. On l'associa très vite au mythe médiéval de la lance de Longinus, en faisant remonter son origine à la Passion du Christ.

21 Cette insistance sur les armes dans l'histoire du culte de saint Adalbert se comprend mieux à la lumière de la date de sa fête, fixée le 23 avril, donc le même jour que celle de saint Georges de Cappadoce, patron de la chevalerie européenne, représenté en armure, une lance à la main, chevauchant un cheval blanc. Mais l'amalgame possible entre les deux cultes hagiographiques n'explique pas pour autant la popularité du motif de l'arme sacrée dans la légende polonaise. L'homme, être imaginant, ne s'arrête jamais dans sa capacité de produire des connexions symboliques entre les réalités parfois très lointaines. En partant des images de la lance de saint Maurice figurant sur des monnaies des premiers Piasts jusqu'à son emploi dans la

cérémonie du sacre en Pologne, l'évêque Adalbert apparaît dans l'imaginaire local non seulement comme le protecteur des rois, mais aussi comme l'intercesseur divin qui offre un appui surnaturel à leur pouvoir.

# Un attribut calendaire

22 Suite à l'ouverture pluridisciplinaire des sciences humaines, il n'est pas possible aujourd'hui d'ignorer d'autres pistes permettant de cerner l'évolution de l'imaginaire ancien. Rappelons, en reprenant l'idée de P. Walter, qu'au Moyen Âge, « on ne fête pas n'importe quel saint à n'importe quelle date », et que le cadre rituel du temps est fondamental pour saisir la portée du mythe (Walter, 2003, p. 24). Le saint évêque de Toul[4] qui partage avec Adalbert le jour de son *natalice* (le 23 avril) ne porte-t-il le nom *Gerhard*, qui veut dire « la lance forte » ? Par ailleurs, plusieurs témoignages des clercs médiévaux insistent sur le culte des attributs guerriers des divinités slaves en Polabie, parmi lesquels se trouva notamment la lance divine vénérée sur l'île de Wolin (Słupecki, 1997, p. 289-314). Il n'est donc pas surprenant que les hagiographes de l'évangélisateur de la Poméranie, l'évêque Otton de Bamberg, comparent le pouvoir belliqueux de l'un de ces dieux slaves du nom de *Jarowit* à celui de *Mars* romain (Wikarjak, 1979, p. 64). Il leur revient aussi le mérite de signaler d'autres détails concernant ce culte païen, comme la date de la fête de *Jarowit*, aux alentours du 10 mai, ou la procession solennelle de l'étendard divin en son honneur. Un peu partout dans l'Europe ancienne, les instruments de la guerre, comme le bouclier, la lance, mais aussi la trompette, appartenaient au dispositif rituel marquant l'ouverture de la saison guerrière au printemps, donc au voisinage calendaire de la fête médiévale de saint Adalbert, mort de sept coups de lances.

23 De plus, le sacrifice de saint Adalbert avec son caractère précurseur ne correspond-il pas à la mort élitiste sur des champs de bataille, louée par tant de mythes anciens ? En effet, le récit de son martyre suit un scénario mythique s'articulant autour d'une séquence : le coup d'une arme tranchante — la pendaison à un arbre — la résurrection. Il suffit de rappeler le destin parallèle des dieux souverains qui unit *Odin*, dieu principal de la mythologie nordique[5], frappé de

l'épieu et pendu pendant neuf jours durant lesquels il acquît la connaissance des runes, et *Lleu*, homologue de *Lug* celte [6], qui périt par un coup de lance et pourrit dans les branchages d'un arbre avant qu'il soit ressuscité (Sergent, 1984, p. 469). La légende iconographique de Gniezno livre une image explicite du même type de transformation surnaturelle en mettant en relief le corps décapité d'Adalbert qui donne naissance à une jeune pousse, symbole de sa survie sous une forme nouvelle.

24 Le supplice chrétien permet-il aux élus d'accéder aux mystères divins et aux nouveaux pouvoirs, comme l'affirme ce passage du sermon du prédicateur polonais Pérégrin d'Opole (XIV^e siècle) sur saint Adalbert :

> Entrant enfin en Prusse, il commença à annoncer aux habitants la parole de Dieu, mais ces derniers, troublés, entreprirent de le chasser de leur terre à coups de bâton. Enfin une lance vibrante transperça l'évêque. Puis d'autres, lançant des javelots contre lui, achevèrent d'en faire un martyr pour le Christ. Et ainsi fut-il à bon droit un ange, puisqu'il proclama jusqu'à sa mort la mission à lui confiée par le Christ. (Martin, 2004, p. 710-713)

25 Les armes empruntées à l'héritage ancestral changent de nom et dévoilent le nouveau patronage, mais leur vénération relève du culte païen. En Pologne médiévale, chaque nouvel élu au trône recevait la couronne acquise par son illustre prédécesseur auprès du tombeau de saint Adalbert et il soulevait l'épée qui préfigurait ses futurs combats pour la *defensio christianitatis* (Dalewski, 1996, p. 26). Le mythe ne joue-t-il pas le rôle identitaire visant à rassembler une communauté autour d'un héros ? La conscience dynastique polonaise naquit sans doute au pied de la tombe du premier combattant pour la cause juste sur ces terres, Adalbert.

# La métamorphose des insignes

26 Un passage de la *Chronique* d'Adémar de Chabannes complète la revue des objets royaux associés à la naissance du culte de saint Adalbert en Pologne en l'an mil :

> En ce temps-là, l'empereur Otton fut averti pendant son sommeil d'avoir à élever le corps de l'empereur Charlemagne inhumé à Aix ;

> mais, en raison de l'oubli provoqué par le temps, on ignorait le lieu précis où il reposait. Et après un jeûne de trois jours on le trouva à l'endroit même que l'empereur avait connu par sa vision, assis sur une cathèdre d'or dans le caveau voûté situé sous la basilique de Marie, couronné d'une couronne d'or et de pierres précieuses, tenant un sceptre et une épée d'or très pur : quant au corps lui-même, on le trouva intact. On l'éleva et on l'exposa à la vue du peuple [...]. L'empereur Otton envoya le trône d'or de Charlemagne au roi Boleslav en échange des reliques du saint martyr Adalbert. Le roi Boleslav accepta le présent et envoya le bras du corps de ce saint à l'empereur qui le reçut avec une grande joie : il construisit en l'honneur de saint Adalbert, martyr, une magnifique église à Aix où il établit une communauté de servantes de Dieu. Il construisit à Rome un autre monastère en l'honneur de ce martyr. (Adémar de Chabannes, 2003, p. 240)

27 Certes, aucune autre source ne mentionne cette relique carolingienne, comme l'enjeu d'échange entre les deux souverains. En revanche, la recherche du corps de Charlemagne par l'empereur Otton III, et finalement sa découverte dans la chapelle à Aix-la-Chapelle, ont beaucoup intéressé les chroniqueurs d'époque, ainsi qu'on le voit d'après ce récit de Thietmar de Mersebourg :

> Comme Otton ne savait pas où reposaient les os de l'Empereur Charlemagne, il fit en cachette soulever le pavage à l'endroit où il pensait les découvrir et creuser jusqu'à ce qu'on les trouvât dans le *solio regio*. Ayant pris la croix d'or qui fut suspendue à son cou, avec quelques fragments de vêtements qui n'étaient pas pourris, il reposa le reste avec une grande vénération. (F. de Mély, 1915, p. 344)

28 Plusieurs éléments doivent être soulignés pour comprendre le rôle du rapprochement dialogique de deux légendes bien distinctes, celle de Charlemagne et celle de saint Adalbert de Prague, unies à travers l'échange de précieuses reliques. Certes, une comparaison plus poussée pourrait nous renseigner davantage sur l'ancienneté de leurs motifs, mais nous nous limitons à signaler la stature mythique commune de deux figures qui s'approprient au tournant du I$^{er}$ millénaire une renommée de patrons nationaux, voire multinationaux. Tout ce qui les touchait devenait extraordinaire, comme le suggérait de nombreuses amplifications de leurs mérites et du miraculeux qui

se produisit grâce à leur patronage. Ils ont en commun d'être deux trépassés d'exception : leur pouvoir repose sur une fonction de médiation entre le monde humain et l'au-delà.

29 Un autre élément qui doit nous intriguer est le tracé du pèlerinage d'Otton III menant du tombeau de saint Adalbert à Gniezno au cercueil de Charlemagne à Aix-la-Chapelle. Une légende hagiographique tardive d'origine polonaise reprocherait même à l'empereur de vouloir transférer la dépouille d'Adalbert à Rome. Face à la résistance de la population de Gniezno, Otton III se serait juste satisfait des parcelles de son corps (*Translatio*, 1888, p. 995-997). Est-ce parce qu'il ne put pas s'approprier le cercueil de l'évêque pragois que l'empereur rechercha le sarcophage de son illustre prédécesseur à Aix-la-Chapelle ? Il en reste que l'itinéraire de son pèlerinage fut jalonné par des visites aux célèbres tombeaux. Voulait-il se laisser pénétrer par la force miraculeuse émanant de ceux dont il honorait la mémoire ? La réponse se perd dans l'oubli du temps, contrairement au souvenir des dons échangés sous le patronage de ces morts illustres.

30 Il est certain que plusieurs motifs nous échappent encore pour apporter de la cohérence au mythe éparpillé par le temps. Par exemple, la légende populaire de saint Adalbert semble garder le souvenir du trône impérial, comme l'indique la popularité du thème concernant des trésors enfouis au fond du lac aux environs de Gniezno :

> Lors de la visite du cortège d'Otton dans cet ancien centre monarchique à Ostrów, l'empereur aurait offert au duc polonais un précieux trône en or. Avec le déclin de ce castrum, le don impérial se retrouva au fond du lac où il demeure jusqu'à ce qu'un jour quelqu'un le retrouve. (*Legendy*, 2004, p. 77-79)

31 Il ne faut jamais perdre de vue la force créatrice du mythe, et surtout sa vie fluctuante qui s'illustre dans la richesse de différentes versions des mêmes récits archaïques (Walter, 2010, p. 76-77). Or le trône, en tant que symbole d'élection divine, apparaît également dans la plus ancienne biographie de saint Adalbert :

> Après la mort du pontife de Prague, il y eut, aux alentours de cette ville, une assemblée du peuple orphelin en présence du prince de ce pays. On y débattait assidûment pour trouver un successeur au trône vacant du pontife. Tout le monde s'accorda pour un choix unique : « Qui vaut mieux pour cette fonction si ce n'est notre frère Wojtech, dont les gestes, la noblesse, la richesse et la vie concordent avec cette mission. C'est lui qui sait au mieux quel but il doit poursuivre pour gouverner les âmes avec toute sa sagesse. » Le dimanche même de cette élection, un individu possédé par un démon très puissant vint à l'église où se trouvait le trône vide de l'évêque pour avouer publiquement ses péchés. À ce moment, les serviteurs de Dieu se rassemblèrent autour de lui voulant, par leurs paroles saintes, exorciser l'ennemi puissant qui avait pris possession de son âme. Mais, pendant leurs prières, une voix rauque se fit entendre par la bouche du possédé : « […] À quoi servent vos vaines paroles ? Je n'ai peur que de celui qui va s'asseoir bientôt sur ce trône car quel que soit l'endroit où je le vois et où je l'entends, je n'ose pas rester sur place. » […] Puis, le démon quitta le corps du malheureux et celui-ci retrouva enfin sa santé. Le lendemain avant l'aube, un émissaire arriva en annonçant que seigneur Adalbert avait été élu la veille à l'unanimité comme l'évêque de Prague. (*Vita prior*, 1966, p. 36-37)

32 Certains insignes revêtent une importance particulière. Ainsi, le siège épiscopal de Prague s'inscrit dans la légende locale comme le symbole du pouvoir investi de puissance de l'au-delà. Socle de Dieu, le trône par son caractère immuable incarne la royauté. S'identifiant au don de cet insigne royal, saint Adalbert devint une figure symbolique capable d'unir diverses aspirations de la population, et surtout d'assurer la cause de la dynastie régnante.

# Le pouvoir intemporel du mythe

33 Toute cette revue des symboles greffés sur le culte de saint Adalbert dans l'espace de son sanctuaire montre qu'ils étaient nourris par un besoin de donner un socle surnaturel à la royauté et, par extension, un sceau divin et un ciment social au pays entier. L'origine de son culte se résume au mythe du tombeau couronné, source du miraculeux. Devenu autel de la patrie, il rayonnait au-delà du temps grâce à son immuabilité en attirant des fidèles toujours désireux de percer le mystère de son contenu. Mais une autre facette du mythe ne doit pas

échapper à notre attention car, selon C. Lévi-Strauss, « les transformations des mythes respectent toujours une sorte de principe de conservation de la matière mythique, aux termes duquel de tout mythe pourrait toujours sortir un autre mythe… » (Lévi-Strauss, 1973, p. 314-315). La richesse des thèmes rapportés par la légende hagiographique de saint Adalbert pendant dix siècles semble combler un vide ressenti dans l'imaginaire religieux local en l'absence d'un souverain du haut Moyen Âge. Rappelons que la Bohême médiévale trouva en saint Venceslas son incarnation de l'investiture céleste, tandis que la Hongrie associa cette onction divine à la couronne de saint Étienne (Graus, 1965 et 1981). Il semblerait donc que la tradition polonaise se soit contentée du pouvoir miraculeux des reliques de saint Adalbert qu'elle considéra suffisamment puissant pour ne pas chercher d'autres vicaires divins parmi ses souverains. Certains motifs intégrés au sein de la matière hagiographique au moment de la naissance de son culte en Pologne prouvent que la spécificité de ce saint patron national est déjà présente en filigrane dès la mise en place de sa vénération officielle initiée par le pèlerinage d'Otton III à son tombeau, à Gniezno. La renommée posthume de saint Adalbert fut dès lors indissociable de l'hommage qui lui fut rendu par les représentants du pouvoir les plus importants de son époque. L'avenir montrera que la légende hagiographique de l'évêque enterré au centre religieux et administratif du pays a été très vite récupérée par les élites politiques, non seulement pour affirmer leur prestige en l'absence d'un représentant dynastique couronné d'une auréole, mais aussi pour devenir un véritable legs héréditaire.

34 La vitalité de son culte jusqu'à nos jours en Pologne démontre non seulement un attachement profond des fidèles polonais aux héros fondateurs de leur Église et leur adhésion aux valeurs intemporelles qu'ils incarnent, mais elle témoigne avant tout du fait que nier la spécificité du langage mythique nous expose souvent aux pièges de l'incompréhension de la véritable richesse de cet imaginaire ancien. Et bien que, dès son origine, la légende de ce saint héros décapité en terre païenne ait été fixée par écrit (en latin *legendum*, « ce qui mérite d'être lu »), cela n'a pas effacé pour autant le substrat des traditions anciennes qui l'a nourrie au moment de son ancrage dans un espace sacré de la Pologne ancienne. Mais c'est à l'émanation du mythe fondateur des origines de l'Église et de la royauté sur ces terres dans

la tradition orale de l'époque que l'histoire du culte médiéval de saint Adalbert en Pologne doit sa richesse, son évolution, et surtout sa vivacité. À long terme, le mythe triompha dans la sublimation de ce héros national qui, à travers la rupture de plus en plus marquée avec la réalité historique, se transmua en figure initiatique.

## BIBLIOGRAPHY

# Ouvrages liés à la légende et au culte de saint Adalbert

Adémar de Chabannes, *La Chronique*, trad. Y. Chauvin et G. Pon, Turnhout, Brepols, 2003.

*Chronica Poloniae Maioris* [*La Chronique de la Grande Pologne*], B. Kürbis (éd.), Monumenta Poloniae Historica, nova series, t. VIII, Varsovie, PAU, 1970.

*Cronica et gesta ducum sive principum Polonorum*, A. Bielowski (éd.), Monumenta Poloniae Historica, Lemberg, 1864, p. 379-484. Pour une édition critique en polonais, Anonymus Gall, *Kronika polska* [*La Chronique polonaise*], trad. du latin R. Grodecki, Wroclaw, Ossolineum, 1965. Nous citons un extrait de cette chronique traduite en français dans Edmond Marek, *La Littérature polonaise*, Lille, Université Lille 3, 1980, p. 6-7.

*Cosmae Pragensis Chronicon Boemorum* [*La Chronique tchèque de Côme de Prague*], B. Bretholz (éd.), Monumenta Germaniae Historica, nova series, vol. 2, Berlin, 1923.

*Cuda św. Wojciecha* [*Les Miracles de saint Adalbert*], dans *Średniowieczne żywota i cuda patronów Polski* [*Les Vies et Miracles médiévaux des patrons de Pologne*], trad. J. Pleziowa, Varsovie, PIL, 1987, p. 75-95.

Danielski Wojciech, *Kult św. Wojciecha na ziemiach polskich w świetle przedtrydenckich ksiąg liturgicznych* [*Le Culte de saint Adalbert en Pologne à la lumière des livres liturgiques avant le concile de trente*], Lublin, KUL, 1997.

*Drzwi Gnieźnieńskie* [*La Porte de Gniezno*], T. Dobrzyński (éd.), Varsovie, PIW, 1953.

*Jana Długosza Roczniki czyli kroniki sławnego królestwa polskiego* [*Annales ou chroniques du célèbre royaume polonais de Jean Długosz*], t. 1, Varsovie, PWN, 1962.

Karwasińska Jadwiga, *Święty Wojciech. Wybór pism* [*Saint Adalbert. Œuvres choisies*], vol. I, collab. T. Dunin-Wasowicz, Varsovie, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, 1996.

Kürbis Brygida, « L'Historiographie médiévale en Pologne », *Acta Poloniae Historica*, VI, Wrocław / Cracovie / Varsovie, 1962, p. 7-34.

*Legendy o św. Wojciechu* [*Les Légendes de saint Adalbert*], T. Panowicz (éd.), Poznań, Dom Wydawniczy Harasimowicz, 2004.

Leśny Jan, « Lednickie podanie o tronie monarszym i jego historyczne korzenie » [Le Dit du trône monarchique de Lednica et ses origines historiques], *Studia Lednickie*, t. 3, 1954, p. 115-126.

Martin Hervé, « Le prédicateur polonais Pérégrin d'Opole (vers 1260-vers 1330) évoque la figure de saint Adalbert », *Revue du Nord*, vol. 86, n$^{os}$ 356-357, 2004, p. 709-717.

Sansterre Jean-Marie, « Le monastère des Saints-Boniface-et-Alexis sur l'Aventin et l'expansion du christianisme dans le cadre de la "Renovatio Imperii Romanorum" d'Otton III. Une révision », *Revue bénédictine*, n$^{o}$ 100, 1990, p. 493-506.

*Św. Wojciech, patron Polski – oblicza świętego, katalog wystawy* [*Saint Adalbert, patron de Pologne, visages du saint. Catalogue d'exposition*], A. Karłowska-Kamzowa (éd.), Gniezno, 1997.

*Thietmari Merseburgensis episcopi Chronicon* [*Chronique de l'évêque Thietmar de Merseburg*], R. Holzmann (éd.), *Ausgewählte quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters*, 9, Darmstadt, 1995.

*Translatio sancti Adalberti* [*Traduction de saint Adalbert*], dans W. Kętrzyński (éd.), *Monumenta Polonia Historicae*, t. V, Lvov, PAU, 1888, p. 995-997.

*Vita altera* (*Vita et passio S. Adalberti altera*) [*Vie et passion de saint Adalbert, deuxième recension*], dans J. Karwasińska (éd.), *Piśmiennictwo czasów Bolesława Chrobrego* [*La littérature de l'époque de Boleslas I$^{er}$ le Vaillant*], trad. K. Abgarowicz, Varsovie, PWN, 1966, p. 87-154.

*Vita prior* (*Sancti Adalbert Pragensis episcope et martyris vita prior*) [*Première vie de saint Adalbert, évêque de Prague et martyr*], dans J. Karwasińska (éd.), *Piśmiennictwo czasów Bolesława Chrobrego* [*La littérature de l'époque de Boleslas I$^{er}$ le Vaillant*], trad. K. Abgarowicz, Varsovie, PWN, 1966, p. 23-86.

*Widrici vita S. Gerardi episcopi tullensis*, G. Waitz (éd.), Monumenta Germaniae Historica, Scriptores 4, Hanover, 1841, p. 485-505.

Wikarjak Jan, *Pomorze Zachodnie w żywotach św. Ottona* [*La Poméranie occidentale dans les vies de saint Otton*], Varsovie, PWN, 1979.

Woś Jan Władysław, *Adalbert et Stanislas, saints patrons de la Pologne*, trad. A. de Pananster, Paris, Éditions du Dialogue, 1998.

Wozinski Andrzej, « H. Brandt czy anonim z początku xvi wieku…? » [Hans Brandt ou un anonyme du début du xvi$^{e}$ siècle ?], dans Z. Kurnatowska (dir.), *Tropami świętego Wojciecha* [*Sur des traces de saint Adalbert*], Poznań, PTPN, 1999, p. 293-310.

# Autres ouvrages cités

BHL = *Bollandistes*, Bibliotheca Hagiographica Latina, Bruxelles, 1898-1899, 1900-1901.

Brückner Aleksander, *Dzieje kultury polskiej* [*L'Histoire de la culture polonaise*], vol. I : *Od czasów przedhistorycznych do r.* 1506 [*De la préhistoire jusqu'en* 1506], Varsovie, PWN, 1958 (3e éd.).

Corbet Patrick, *Les Saints ottoniens. Sainteté dynastique, sainteté royale et sainteté féminine autour de l'an Mil*, Sigmaringen, Thorbeke, 1986.

Dalewski Zbigniew, *Władza, przestrzeń, ceremoniał: miejsce i uroczystość inauguracji władcy w Polsce średniowiecznej do końca* xiv *w.* [*Le pouvoir, l'espace et le cérémonial : le lieu et le rite du sacre dans la Pologne médiévale jusqu'à la fin du* xive *siècle*], Varsovie, PWN, 1996.

Długosz-Kurczabowa *Krystyna, Słownik etymologiczny języka polskiego* [*Dictionnaire étymologique de la langue polonaise*], Varsovie, PWN, 2005.

Dunin-Wąsowicz Teresa, « Tradition hagiographique romaine en Pologne médiévale : saint Maurice et la légion thébaine », *Archeologia Polonia*, no 14, 1973, p. 405-420.

Folz Robert, *Le Souvenir et la légende de Charlemagne dans l'empire médiéval*, Paris, Les Belles Lettres, 1950.

Graus František, « La sanctification du souverain dans l'Europe centrale des xe et xie siècles », dans *Hagiographie, cultures et sociétés* (actes du colloque organisé à Nanterre et à Paris les 3-5 mai 1979), Paris, 1981, p. 559-572 ; *Volk, herrscher, heiliger im reich der Merowinger. Studen zur hagiographie der Merowingerzeit*, Prague, 1965.

Guyonvarc'h Christian-Joseph et Le Roux Françoise, *La Civilisation celtique*, Paris, Payot, 2001, p. 181-182.

Lévi-Strauss Claude, « Comment meurent les mythes », dans C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale II*, Paris, Plon, 1973, p. 301-315.

Malec Maria, *Słownik etymologiczny nazw geograficznych Polski* [*Dictionnaire étymologique des toponymes polonais*], Varsovie, PWN, 2003.

Mauss Marcel, « Essai sur le don, forme archaïque de l'échange », *L'Année sociologique*, 1924, disponible sur <http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/2_essai_sur_le_don/essai_sur_le_don.pdf> [consulté le 9 mai 2011].

Mély Fernand de, « Le tombeau de Charlemagne à Aix-la-Chapelle », *Comptes rendus des séances de l'année, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 59e année, no 5, 1915, p. 342-362.

Mesnil Marianne, « Chemins des morts, chemins des âmes, deux représentations d'une même topographie mythico-rituelle en Europe », *Bulletin de la Société de*

*mythologie française*, nos 147, 148 et 149, 1987, p. 127-133.

Panofsky Erwin, *La Sculpture funéraire. De l'Ancienne Égypte au Bernin*, Paris, Flammarion, 1995.

Roux Jean-Paul, *Le roi. Mythes et symboles*, Paris, Fayard, 1995.

Sergent Bernard, « Observations sur l'origine du Cycle des Narbonnais », *Romania*, vol. 105, no 420, 1984, p. 462-491.

Simek Rudolf, *Dictionnaire de la mythologie germano-scandinave*, vol. II, Paris, Les Éditions du Porte-Glaive, 1996, p. 256-261.

Słupecki Leszek Pawel, « Au déclin des dieux slaves », dans M. Rouche (dir.), *Clovis, Histoire et mémoire. Le baptême de Clovis, son écho à travers l'Histoire*, Paris, PUPS, 1997, p. 289-314.

Walter Philippe, *Mythologie chrétienne. Fêtes, rites et mythes du Moyen Âge*, Paris, Imago, 2003 (2e éd.).

Walter Philippe, « Merlin en ses métamorphoses : le cor et la plume », dans F. Pomel (dir.), *Cornes et plumes dans la littérature médiévale. Attributs, signes, emblèmes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 73-90.

## NOTES

1 Le culte de saint Adalbert, devenu patron officiel de l'Église polonaise aux alentours de l'an mil, fut sans concurrence jusqu'à la canonisation du premier saint polonais de souche, évêque martyr de Cracovie, Stanislas (mort en 1079). Dans le domaine hagiographique, à part deux versions de la biographie de saint Adalbert, ses légendes en Pologne (*Passio S. Adalperti Martyris* [BHL 40] ou la légende *De sancto Adalberto* [« Tempore illo… », BHL 42]) appartiennent à la couche la plus ancienne de la littérature hagiographique en Pologne. Elle fut complétée par la *Vie de Cinq Frères ermites* écrite par Bruno de Querfurt vers 1008 et, ensuite, par les vies et légendes dédiées, au xiiie siècle, à l'évêque saint Stanislas et à quelques représentantes de la sainteté féminine, comme la princesse Hedwige (1178/1180-1243), patronne de Silésie.

2 L'abréviation BHL (*Bibliotheca Hagiographica Latina*) et les numéros qui la suivent renvoient à l'indexation du grand répertoire international des textes hagiographiques constitué par les Bollandistes (Bruxelles, 1898-1899, 1900-1901).

3 Cette dalle funéraire en marbre rose représente Adalbert en position de gisant, en habit épiscopal, la tête posée sur un oreiller, une croix serrée

dans la main, le tout complété par un emblème du lignage Poraj et un ornement floral. Elle fut commandée dans la seconde moitié du XV^e^ siècle par l'archevêque Jacob de Sienne à un artiste sculpteur de Danzig, Hans Brandt. À l'époque de son exécution, elle s'ajouta à un confessional, à l'intérieur de la cathédrale de Gniezno, dédié au saint patron de ce lieu et orné d'un baldaquin auquel fut accroché un reliquaire. Des deux côtés de cette tombe-autel, les reliefs sculptés figurant le baptême de saint Étienne de Hongrie, célébré par le saint évêque, et le martyre de ce dernier en terre païenne complétèrent cette mise en scène sculptée (Wozinski, 1999).

4 Saint Gérard, évêque de Toul mort en 994 fêté le 23 avril, connut bien saint Adalbert. Selon son biographe (*Widrici Vitae*, 1841, p. 495), le destin fit se croiser leurs chemins à Pavie. Cette rencontre pendant une période de jeûne, fut suivie d'un repas. Gérard demanda alors discrètement de lui servir juste de l'eau, mais aussitôt celle-ci se changea par miracle en vin. Alors l'évêque de Toul, croyant avoir été trompé, accusa son serviteur de désobéissance avant de reconnaître l'intervention divine qu'il attribua à saint Adalbert, et à un autre de ses pieux invités, saint Maïeul.

5 Odin, principal dieu de la mythologie nordique. Ses nombreux noms transmis par l'Edda témoignent de la complexité de ses fonctions : « Il est le père des dieux, le dieu des poètes, le dieu des morts, le dieu de la guerre, le dieu de la magie, des runes, de l'extase. » (Simek, 1996, p. 256)

6 Lug Samildanach (« Polytechnicien »), dieu souverain possédant les capacités de tous les autres dieux, il est à la fois hors classe, au-dehors et au-dessus du panthéon (Guyonvarc'h et Le Roux, 2001, p. 181-182).

## AUTHOR

**Monika Salmon-Siama**
Université Charles-de-Gaulle – Lille 3

# L’imaginaire, un chant de bataille antillais

*Imaginary, a Caribbean Battle Song*

**Noémie Auzas**

**DOI :** 10.35562/iris.3123

**Copyright**
All rights reserved

## ABSTRACTS

**Français**
Au sein de la littérature antillaise, la réflexion romanesque et théorique de Patrick Chamoiseau porte un nouveau regard sur une notion maintes fois définie : celle d’imaginaire. L’imaginaire ne saurait demeurer un ensemble abstrait et essentialiste, pétri d’invariants. La défiance de P. Chamoiseau vis-à-vis de l’imaginaire mythique ne scelle pour autant pas sa mort, mais ouvre un espace littéraire où tout reste à créer. Dans l’œuvre chamoisienne, l’imaginaire devient l’enjeu majeur d’un champ de bataille idéologique dont le personnage principal est le Guerrier de l’imaginaire. Ambitionnant de passer du monolinguisme au multilinguisme, les langues française et créole, visibles dans les textes, cristallisent alors les redéfinitions toujours mouvantes de l’imaginaire.

**English**
Within the Caribbean literature, the imaginary—a very often defined notion—is presented in a new light by the fictional and theoretic thought of Patrick Chamoiseau. The imaginary dimension can’t remain something abstract and essential full of invariants. Chamoiseau is mistrustful of the mythical imaginary, however he doesn’t put an end to it but he opens a literary space where everything has to be created. In Chamoiseau’s works, the imaginary dimension is of the highest importance in an ideological battle-field where the main character is the Warrior of the imaginary. His ambition is to switch from monolingualism to multilingualism, therefore the French and the Creole languages—we can read in his writing—crystallize the new and always changing definitions of the imaginary.

## INDEX

**Mots-clés**
littérature antillaise, imaginaire, mythe, idéologie, français, créole

**Keywords**
Caribbean literature, monolingualism, multilingualism, imaginary, ideology, myth, French, Creole

## OUTLINE

Pour une redéfinition de l'imaginaire
L'imaginaire, champ de bataille idéologique
L'imaginaire, chant de bataille linguistique

## TEXT

1 Définie et redéfinie depuis fort longtemps, la notion d'imaginaire semble trouver un nouvel élan conceptuel dans la littérature francophone antillaise. En effet, les écrivains martiniquais de la créolisation, tel Édouard Glissant, ou de la créolité, comme Patrick Chamoiseau, n'hésitent pas à ré-imaginer l'imaginaire. L'approche des langues naturelles dans le texte littéraire — française ou créole — nous semble une des clés permettant de repenser la notion d'imaginaire dans le contexte de la modernité. De manière inattendue peut-être, les langues cristallisent les principales redéfinitions de l'imaginaire.

2 À travers leurs œuvres et leurs essais, les écrivains É. Glissant et P. Chamoiseau se confrontent aux représentations convenues de l'imaginaire pour proposer, voire pour imposer, des modifications tenant à la fois de l'idéologie, de l'utopie et de la rêverie.

# Pour une redéfinition de l'imaginaire

3 É. Glissant et P. Chamoiseau ne sont en rien des écrivains isolés du monde, perdus sur leur île antillaise à l'écart des débats conceptuels agitant le monde des idées. À l'inverse, leur insularité constitue, selon eux, une position privilégiée afin de repenser l'imaginaire. Se rêvant précurseurs, à la proue du monde moderne, les voilà qui dressent le bilan critique du champ de l'imaginaire. À travers leurs essais et leurs romans, ils ont ainsi pour ambition de redéfinir l'imaginaire, notam-

ment en en refusant l'approche essentialiste et en le réinscrivant résolument dans une dimension sociale — la sphère sociale.

4 À la lecture des œuvres de P. Chamoiseau et de É. Glissant, un paradoxe se fait jour : l'Imaginaire n'existe pas. En effet, tous deux refusent le discours qui traiterait l'imaginaire comme une essence, détachée de son contexte historique, géographique et socioculturel.

5 Bien sûr, parce que la notion d'imaginaire côtoie celles d'*archétype* ou de *mythe*, parce qu'elle tend à l'unicité, elle se veut le plus souvent détachée d'un contexte d'émergence spécifique. Ainsi, nombreuses — et ô combien fascinantes — sont les passerelles entre les mythes scandinaves et les mythes chinois par exemple. Or, justement, c'est là la première torsion que nous imposent É. Glissant et P. Chamoiseau. Selon eux[1], difficile de penser l'imaginaire en dehors de l'aire culturelle dans laquelle il est évoqué. Allons plus loin, cela ne serait même pas souhaitable car cela gommerait la spécificité culturelle sans laquelle rien ne semble avoir d'intérêt. Nos deux écrivains révoquent alors la validité du concept de *mythe*, auquel on associe souvent celui d'imaginaire.

6 Raphaël Confiant, compagnon de P. Chamoiseau dans l'aventure de la Créolité, affirme ainsi que « s'il existe bien deux termes parfaitement antinomiques dans l'univers antillais, ce sont bien ceux de "mythe" et de "créole". Le premier, en effet, est paré du prestige des commencements du monde, [...] le mythe est un discours qui fonde l'origine des peuples » (Relouzat, 1998, p. 9). « Le monde créole, tout au contraire, né de la pire brutalité historique [...] n'a pas élaboré de discours des origines. » (Relouzat, 1998, p. 9) Que penser de cette affirmation ? Le refus du mythe, appliqué à l'aire antillaise, se présente avant tout comme un rejet catégorique d'une écriture idyllique, voire idéalisée, des commencements. Le mythe porterait en lui, dans sa définition même, un élément de naïveté insupportable aux écrivains. L'on mesure toute l'ambiguïté de l'approche de R. Confiant : le mythe ne saurait contenir *in ipse* un jugement axiologique. Il pose un récit fondateur certes, mais ne mène pas à une illusion fondamentale.

7 Ce raccourci liant inexorablement mythe et illusion doit cependant être considéré. Il s'inscrit d'abord dans une longue tradition dévaluant l'imaginaire et le considérant comme proche parent de la folle du logis qu'est l'imagination. Par ailleurs, dans le discours de la Créo-

lité, l'absence de mythe est moins un constat qu'une mise en accusation. L'aire créole ne possède pas de mythe fondateur parce qu'on l'en a privée. Pas de récit idéalisé des commencements car ses débuts sont noyés dans la violence historique. P. Chamoiseau prolonge les propos de R. Confiant, qui impute l'absence de mythe fondateur à la brutalité coloniale. « Là, aucune de ces Genèses traditionnelles qui fondent les ethnies, les identités anciennes, la belle Histoire commune. Pas de discours des origines. Pas de mythe fondateur général. Pas de sacralisation d'un commencement quelconque. Rien. » (Chamoiseau, 1997, p. 203) La réitération de la structure négative place d'emblée cette caractéristique de l'aire créole sous le signe d'un manque. Ainsi, le rejet du concept de *mythe* et de ses illusions apparaîtrait moins comme une affirmation que comme une déploration. Une opposition se dessine entre récit fondateur idyllique — à quoi correspondrait la définition créoliste du *mythe* — et récit historique né dans la brutalité.

8 Mais cette absence revendiquée du mythe comme récit fondateur n'est absolument pas le signe d'un renoncement à l'imaginaire. Bien au contraire, c'est justement en refusant la notion de *mythe* et toutes ses connotations que nos écrivains antillais parviennent à émerger. À la traditionnelle définition du mythe comme récit des origines, s'ajoutent en effet quelques nuances. Ainsi, P. Chamoiseau voit dans le « Dit du Mythe fondateur » un risque « [servant] surtout à maintenir l'Autre à l'opposé de soi, à se légitimer face à lui, à se construire en rupture avec lui » (Chamoiseau, 1997, p. 176). Par ailleurs, il tente de séparer le mythe de la sphère sacrée, non pas en évinçant toute dimension sacrée, mais en l'accordant au pluriel : si parole première il y a, elle ne peut être que « riche de multiples sacrés », et non « sous tutelle d'un Sacré » (Chamoiseau, 1997, p. 177).

9 La vacuité originelle fonde alors un projet pour tous les créoles. « Car si le monde créole ne possède pas, au départ, de discours de création du monde, tous les efforts des peuples qu'il comporte ont toujours convergé, de manière à la fois passionnée et pathétique, vers un seul et unique but : celui de *fonder* justement une origine, une généalogie et une légitimité », analyse Raymond Relouzat (1998, p. 11). Tout converge donc vers la création maîtrisée d'une reconstitution d'un discours primordial. Et les écrivains de réinventer un discours sur les origines du monde antillais : le ventre du bateau négrier, l'esclavage et

le lieu central de la Plantation. Finalement, les créolistes succombent-ils peut-être à la séduction du mythe premier, extrait de toute Histoire, comme si, dans les autres civilisations, celui-ci n'avait pas fait l'objet de construction et de reconstruction, écriture et réécriture au fil du temps. Pas de mythe initial, donc. Mais au mythe toujours déjà là — et dans quelle mesure n'est-ce pas une vue de l'esprit des écrivains ? — on substitue une mythologisation progressive et inscrite dans l'Histoire.

10 En fait, à la lecture des œuvres elles-mêmes et au-delà des discours, les créolistes, chercheurs ou écrivains, ont peine à supprimer complètement l'imaginaire mythique. Ce dernier n'en finit pas de faire retour, qu'il soit au début de toutes choses ou bien à leur horizon. Néanmoins, les créolistes nous apprennent ici que le mythe « pur » reste toujours suspect : il s'instrumentalise, il véhicule des dogmes, des pensées dominantes… Qu'il ne faut pas croire au récit légendaire des origines comme à un conte de fées. Le salut du mythe se trouverait alors dans la Créolisation qui, seule, « relativise les mythes fondateurs des peuples, qu'elle rassemble, […] mêle-maille les Paroles des origines et les relativise, […] noue les Sacrés initiaux et les relativise, […] déroute dans le non-absolu les conceptions unicitaires, et fragmente, et libère des carcans uniformisants » (Chamoiseau, 1997, p. 204).

11 Les écrivains antillais coupent donc le cordon ombilical liant inexorablement *mythe* et *imaginaire*, et inscrivent l'imaginaire dans le champ culturel et social. L'imaginaire recouvre alors seulement des connotations positives et créatrices sur le plan littéraire. En somme, É. Glissant et ses amis préfèrent à la première strate de la « topique socioculturelle » durandienne — niveau fondateur correspondant aux invariants — la seconde strate : le moi social, c'est-à-dire les incarnations socio-historiques des invariants archétypaux, qui forme ce que Gilbert Durand nomme une « niche socio-historique ». Des deux sources auxquelles s'abreuve l'imaginaire (invariants archétypaux et incarnations socio-historiques), les écrivains de la Créolité choisissent de mettre résolument l'accent sur la seconde.

# L'imaginaire, champ de bataille idéologique

12 Selon nos auteurs antillais donc, l'imaginaire n'existe pas dans les nues d'un monde éthéré. Bien au contraire, l'imaginaire s'affirme comme un champ de bataille idéologique dont le Guerrier de l'imaginaire de P. Chamoiseau est le personnage principal.

13 Dans ses essais et ses romans, P. Chamoiseau développe une fable de l'imaginaire, voire une épopée de l'imaginaire tant la dimension de combat est prégnante. L'on est bien loin ici d'une approche conceptuelle de l'imaginaire : il n'est point question de lointains débats entre chercheurs, mais d'une lutte politisée sans merci dont l'enjeu est la maîtrise de l'imaginaire. Et des personnages romanesques incarnent les différents protagonistes. Par exemple, le conte allégorique de P. Chamoiseau, *Manman Dlo contre la fée Carabosse*, s'ouvre sur ces propos : « Notre imaginaire fut oublié, laissant ce grand désert où la fée Carabosse assécha Manman Dlo. » (Chamoiseau, 1981, p. 12) Disparue, évacuée la notion générique d'*Imaginaire* : chaque figure féminine incarne non pas l'imaginaire, mais un imaginaire avec tout ce qu'il a de spécifique et de particulier à une aire culturelle. En outre, ce que nous présente ici P. Chamoiseau, c'est le récit d'une lutte opposant la fée Carabosse, incarnation honnie de l'imaginaire occidental, et Manman Dlo, représentation salvatrice de la culture dominée créole. Cette présentation binaire, qui confond aisément les termes *imaginaire* et *culture* a sans doute de quoi faire réagir : elle n'en nourrit pas moins toute la littérature antillaise de la Créolité.

14 Le personnage du guerrier hante l'œuvre de P. Chamoiseau, notamment à partir de l'essai autobiographique *Écrire en pays dominé*. Là c'est le « vieux guerrier » « étrange personnage, [...] venu de tous les âges, de toutes les guerres, de toutes les résistances, de tous les rêves [...] » (Chamoiseau, 1997, p. 22) qui susurre à l'oreille de l'écrivain et qui l'incite, de manière souvent ironique, à prendre sa part dans la lutte des imaginaires. Il supplante progressivement l'autre double de l'auteur : le Marqueur de Paroles. Alors que celui-là se contentait d'une posture d'observateur, le vieux guerrier entre dans la tessiture imaginaire du réel. Au fil de sa réflexion, P. Chamoiseau se métamorphose :

> Je n'étais plus seulement un « marqueur de paroles », ni même un combattant ; je devenais *Guerrier* avec ce que ce mot charge de concorde pacifique entre les impossibles, de gestes résolus et d'interrogations, de rires qui doutent et d'ironie rituelle, d'ossature et de fluidités, de lucidités et de croyances, d'un vouloir de chair contre le formol des momies satisfaites. *Guerrier de l'imaginaire*. (Chamoiseau, 1997, p. 274)

15 Mais, si le champ lexical du combat traverse les œuvres, le vieux guerrier n'apparaît pas les armes à la main, comme une figure de la toute-puissance. Il ne se veut pas un militant au service d'une idéologie, terme souvent imputé à la pensée occidentale. Non c'est « un gratteur de failles, effriteur de murailles, refuseur de conforme, dérouteur de facile, jeteur de germes qui font les oasis, semeur de graines sans dates sur la table des prophètes » (Chamoiseau, 1997, p. 277)… Plus encore, c'est un double de l'écrivain, dont le rôle est défini comme suit : « Plus que tout autre, il a pour vocation d'identifier ce qui, dans notre quotidien, […] structure l'imaginaire. » (Bernabé, Chamoiseau et Confiant, 2002, p. 38)

16 C'est que, pour P. Chamoiseau, tout est affaire d'imaginaire, le social comme le littéraire. Il n'existe pas de rejet de la notion d'imaginaire, sinon dans ses acceptions les plus réductrices, mais bien au contraire une extension de son champ d'application. « L'imaginaire devient maître de nos rapports au monde, lesquels le produisent à leur tour. » (Chamoiseau, 1997, p. 275) La circularité évoquée souligne l'engendrement perpétuel de l'imaginaire. « Chamoiseau prône une irruption de l'imaginaire *dans* le social et *par* le littéraire. » (Auzas, 2007, p. 103)

## L'imaginaire, chant de bataille linguistique

17 Entrons maintenant dans cette sphère littéraire. Chez P. Chamoiseau, elle est tissée de deux langues d'écriture qui s'entremêlent : le français rencontre sans cesse le créole. Et, loin d'être anecdotique, cette coexistence de deux langues au sein d'un même texte littéraire nous paraît cristalliser toutes les redéfinitions de l'imaginaire évoquées ci-dessus. Sans refaire le parcours de notre thèse, nous proposerons

quelques illustrations de ces nouvelles passerelles entre imaginaire et langue.

18 D'abord, le lien entre langue naturelle et imaginaire n'a rien d'évident. En effet, les études de l'imaginaire ont longtemps éludé cette question au profit de l'étude des structures invariantes du langage. Nombreuses sont les analyses évoquant la parole et ses diverses incarnations mythiques. Cependant, il n'y a pas de raison de séparer l'interrogation sur l'imaginaire et celle sur les langues. Pour peu qu'on lui donne davantage de souplesse, de plasticité, le concept d'imaginaire s'affirme parfaitement opératoire pour saisir les enjeux des langues dans le texte littéraire. Notons-le bien, les critiques des écrivains antillais n'incitent absolument pas à en finir avec l'imaginaire, mais bien au contraire à le doter d'une nouvelle dimension propre à accueillir de nouvelles problématiques, jusque-là passées sous silence.

19 Au contact de la problématique des langues naturelles, la notion d'imaginaire se voit donc redessinée. Loin du mythe intemporel dans lequel on voudrait figer tout langage, la question des langues dans le texte littéraire — française, créole… — nous amène à considérer les discours tenus en son nom.

20 Premier discours parent de l'imaginaire, celui du génie des langues. Ce dernier constitue un ensemble de représentations convenues sur telle ou telle langue, au « carrefour de l'opinion commune et de la philosophie » (Auzas, 2007, p. 47). Le génie des langues est le plus souvent tenté par un imaginaire essentialiste. Le français est prétendument clair et universel, le créole serait la langue du folklore, de l'oralité du conte, etc. Nombreuses sont les images, faciles à plaquer sur tel ou tel idiome. L'on ne saurait se contenter pourtant de dresser le catalogue des représentations courantes.

21 Nous avons donc proposé de considérer le génie des langues comme une forme primitive de l'imaginaire des langues. Ce génie des langues est essentialiste, ce en quoi il ne tient pas compte de la spécificité contextuelle chère à nos auteurs antillais. Ce génie des langues postule l'existence de qualités intrinsèques à chaque langue, mettant à l'écart tout locuteur et toute situation de communication. En somme, ce génie des langues demeure imparfait pour qualifier ce qui se joue dans les œuvres de P. Chamoiseau.

22 Et pourtant, il contient l'intuition fondamentale nécessaire à la définition de l'imaginaire des langues tel que nous l'entendons : « La langue naturelle n'est pas une enveloppe vide au service de la transmission d'une information. » (Auzas, 2007, p. 116) L'imaginaire des langues ne saurait alors être pensé sans les acquis de la sociolinguistique. Cette discipline a forgé le concept de *représentation*, « ensemble des images que les locuteurs associent aux langues qu'ils pratiquent, qu'il s'agisse de valeur, d'esthétique, de sentiments normatifs ou plus largement métalinguistiques » (Branca-Rosoff, 1996, p. 25-26). Tout comme, nous l'avons vu plus haut, l'imaginaire *lato sensu* demande à être pensé dans le champ socioculturel, celui des langues ne peut s'appréhender sans une « analyse historico-poétique », selon les termes de É. Glissant dans *Le Discours antillais* (Glissant, 1997, p. 279). Ou, pour le dire autrement avec Henri Meschonnic : « Impossible de considérer la langue telle qu'elle est. C'est toujours d'un point de vue situé, et qu'on ne choisit pas, parce qu'on y est intérieur historiquement, qu'on regarde. » (Meschonnic, 1997, p. 123) Cet ancrage constitue un garde-fou indispensable pour que l'imaginaire des langues ne se résume pas à une suite de discours généraux sur les idiomes, pour lui donner du corps.

23 Abreuvée à ces deux sources du génie et de la représentation, la notion d'imaginaire trouve un nouvel élan en se frottant aux langues. En dehors de toute vision essentialiste et absolue, l'imaginaire renvoie dorénavant à une « vision dynamique, relative et contingente » (Auzas, 2007, p. 118). En outre, il se veut résolument ancré dans un contexte qu'il soit social, historique ou linguistique.

24 Dans les œuvres de P. Chamoiseau, les imaginaires des langues française et créole sont donc, par définition, mouvants. Difficile de les circonscrire dans un ensemble aux contours nets et l'auteur lui-même ne craint pas la contradiction. L'étude des langues fait ressortir un aspect primordial de l'imaginaire : si les images sont mouvantes, c'est que l'imaginaire lui-même est changeant. Parce qu'il se frotte au social et à l'histoire, l'imaginaire est traversé, comme l'avait dit G. Durand, de flux et de reflux. « Le "bassin sémantique" donne à voir en même temps deux couches de l'imaginaire, dans un mouvement dynamique, deux couches de l'imaginaire : celle qui s'annonce et celle qui s'estompe. » (Auzas, 2007, p. 336) L'étude des

langues dans l'œuvre littéraire est une parfaite illustration de cette conception labile des imaginaires.

25 En effet, les écrivains de la Créolité rêvent d'orchestrer un changement d'imaginaire linguistique : de l'imaginaire monolingue à l'imaginaire multilingue. Ce projet ambitieux entre bien en résonnance avec l'image du Guerrier de l'imaginaire croyant en la « déflagration de l'œuvre d'art » (Chamoiseau, 1997, p. 272), à la fois sur le réel et sur l'imaginaire.

26 Quels sont donc, selon É. Glissant et P. Chamoiseau, les deux pôles de l'imaginaire des langues ? On impute à l'Occident un imaginaire monolingue. La langue y est drapeau linguistique d'une nation. On écrit dans sa langue comme on se réclame d'une nation. Dans les textes, le monolinguisme est présenté comme une variante de l'impérialisme : « Contre l'impérialisme monolinguistique hérité de l'Occident, proposer d'en finir avec l'équation : un peuple, une langue. » (Glissant, 1997, p. 450) Et É. Glissant d'illustrer son propos, un peu rapidement peut-être : « Je pense que dans l'Europe des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, même quand un écrivain connaissait la langue anglaise ou la langue italienne ou la langue allemande, il n'en tenait pas compte dans son écriture. » (Glissant, 1996, p. 212) À des fins démonstratives, le raisonnement passe sur la conscience accrue au XIX^e^ siècle des langues et des langages, sur les nombreux écrivains-traducteurs de Baudelaire à Hugo, en passant par la relation qu'instaure Stendhal, dans ses chroniques, en une apparente traduction, entre l'amour et l'Italie. Mais la radicalisation du propos permet de creuser l'écart.

27 À l'inverse, l'écrivain martiniquais, et l'écrivain créole plus largement, travailleraient au sein d'un imaginaire multilingue, issu de la formation de la langue créole elle-même. « Le multilinguisme est une donnée de la Caraïbe. C'est un des axes du métissage culturel. » (Glissant, 1997, p. 616) Interrogé par Marie-Françoise Chavanne, P. Chamoiseau s'en explique :

> Nous sommes dans une problématique où il nous faut changer pratiquement d'imaginaire. Quel est l'imaginaire qui se pose aux hommes aujourd'hui ? […] nous avons jusqu'alors fonctionné avec un imaginaire d'absolu linguistique. […] Pendant longtemps, dans les identités traditionnelles, la langue a presque représenté le drapeau, le drapeau visible, l'étendard de cette identité […]. (Chavanne, 1996)

28 Chez P. Chamoiseau, le multilinguisme désigne une disponibilité, une ouverture à toutes les langues du monde, une manière de parler sa langue en entendant l'écho des autres idiomes. Et le Guerrier de l'imaginaire cède sa place à un nouveau personnage allégorique, rassemblant toutes les vertus du multilinguisme en formation.

> Le peintre jovial chantait toutes les langues du monde. Il ne les connaissait pas, n'avait jamais mis l'orteil en dehors du pays [...]. Et comme il ne savait pas un traître mot de quoi que ce soit, il baragouinait en imitant les accents repérés de-ci de-là au travers du pays. Les nègres anglais employés à cuisson du sucre chez les Békés l'avaient informé des sonneries de l'anglais. Les koulis, dans leurs cultes votifs, lui évoquaient les bruitages du tamoul et d'autres langues sacrées. Les Syriens lui suggéraient l'arabe en plusieurs touches. Dans les hauteurs du Vauclin, il visitait un vieux nègre Congo qui, entre ses gencives violettes, tambourinait l'africain dans un lot de manières. Et quand il repeignait leurs épiceries, il traquait les Chinois afin qu'ils lui nasillent la clameur babélique de leur empire céleste. (Chamoiseau, 2002, p. 79-80)

29 Le personnage n'est pas dans la maîtrise des langues, mais dans une écoute généreuse qui fait de lui l'héritier des enfants de Babel. Son métier de peintre n'est d'ailleurs sans doute pas anodin : du peuple des bâtisseurs, il dessine la nouvelle constellation de l'imaginaire des langues.

30 Nourrie de la réflexion sur les langues naturelles dans le texte littéraire, la notion d'imaginaire n'est ainsi plus tout à fait le sédiment, mais l'horizon de toute production littéraire. L'imaginaire n'est plus le champ à découvrir pour l'archéologue, mais le chant à inventer pour l'écrivain-guerrier.

## BIBLIOGRAPHY

Auzas Noémie, *Les Voix de Babel ou les Imaginaires des langues dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau*, thèse de doctorat sous la direction de Claude Fintz, université Stendhal – Grenoble 3, 2007.

Auzas Noémie, *Chamoiseau ou les Voix de Babel. De l'imaginaire des langues*, Paris, Imago, 2009.

Bernabé Jean, Chamoiseau Patrick et Confiant Raphaël, *Éloge de la Créolité* [1989], Paris, Gallimard, 2002.

Branca-Rosoff Sonia, « Les imaginaires des langues », dans H. Boyer (dir.), *Sociolinguistique : territoires et objets*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1996, p. 79-114.

Chamoiseau Patrick, *Manman Dlo contre la fée Carabosse*, théâtre conté, Paris, Éditions caribéennes, 1981.

Chamoiseau Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.

Chamoiseau Patrick, *Une enfance créole I, Antan d'enfance* [1990], Paris, Gallimard, 2002.

Chavanne Marie-Françoise, « Créer une argile verbale », entretien avec Patrick Chamoiseau à propos de Chemin d'école, Gallimard, coll. « Folio », disponible sur <http://web.archive.org/web/20040127080854/http://www.carrefour-des-ecritures.net/doc/DEBChamoiseau.html> [consulté le 9 mai 2011].

Glissant Édouard, *Introduction à une poétique du divers* [1995], Paris, Gallimard, 1996.

Glissant Édouard, *Le Discours antillais* [1981], Paris, Gallimard, 1997.

Meschonnic Henri, *De la langue française. Essai sur une clarté obscure*, Paris, Hachette, 1997.

Relouzat Raymond, *Tradition orale et imaginaire créole*, Martinique, Ibis Rouge Éditions, Presses universitaires créoles, 1998.

## NOTES

1 Édouard Glissant définit ainsi l'imaginaire : « [nous] ne défendons pas l'existence déterminante d'archétypes universels. Mais nous croyons à la répercussion des données socio-historiques non seulement sur les croyances, les mœurs, les idéologies, [...] mais aussi, *dans certaines conditions*, sur la formation d'un champ de pulsions communes qu'on pourrait alors appeler l'inconscient d'une collectivité. » (É. Glissant, *Le Discours antillais* [1981], 1997, p. 487)

## AUTHOR

**Noémie Auzas**
Université Stendhal – Grenoble 3

# L'Analyse de scènes audio-visuelles : un paradigme venu de la *Gestalt*, en plein essor pour l'étude de la multimodalité du langage

*Audiovisual Scene Analysis: A Gestalt Paradigm in Full Development for the Study of the Multimodality of Language*

**Émilie Troille**

**DOI :** 10.35562/iris.3178

**Copyright**
All rights reserved

## ABSTRACTS

**Français**
Dans cet article nous déclinerons langage et images, en parole et visage, en mouvements anticipés, imaginés et en illusions du son par l'image. Ce sera l'occasion pour nous de revisiter la notion de *Gestalt* dont on a pu dire, depuis le structuralisme, qu'elle était définitivement dépassée. En ce qui concerne *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* de Gilbert Durand, on rappellera que la *Gestalt* n'est — même pas implicitement — une approche exclusivement *statique* de la cognition. Bien au contraire, nous montrerons que c'est à partir des mouvements qu'émergent les formes et que se stabilisent en mémoire la morphologie des gestes audibles et visibles de la bouche, saisis au vol dans le décours d'un flux de quelque quatre à six syllabes à la seconde, *via* la perception des coordinations motrices qu'il est nécessaire de maîtriser pour l'expression courante du langage entre humains. Nous appliquerons ici, pour les flux perceptifs du langage, l'*Analyse de scènes*, héritière de la *Gestalt*, y compris pour l'expression gestuelle du visage et de la main chez les sourds qui pratiquent la *Langue française Parlée Complétée* (LPC), adaptée du *Cued Speech* du D[r] Richard Cornett (1967).

**English**
In this contribution we will approach language and images in different modalities: speech and face, anticipated and imagined movements, illusions on the sound by the image. It will be the opportunity for us to revisit the Gestalt concepts which were considered obsolete since structuralism in Humanities. As instantiated by Gilbert Durand in The Anthropological Structures of the Imaginary (1999, French 1st ed. 1960), we shall recall that Gestalt is not—even implicitly—an exclusively static approach to cognition. On the contrary we will emphasize that forms can emerge from movements and stabilize in memory, thence morphology. And for speech, we will

consider phonology as the stabilized outcome from audible and visible gestures of the mouth—caught in the time-course of a flow of some four in six syllables by second—*via* the perception of motor coordinations: which is necessary to master the most common expression of language between humans. We will adopt here also for the perceptual flows of spoken language, *Multimodal Scene Analysis*, the ongoing legacy of Gestalt Theory, including one of our main research topics: the gestural expression of the face and the hand for Deaf people, who practise as an augment French *LPC* (*Langue française Parlée Complétée*), adapted in 1967 from *Cued Speech* by its originator Dr Richard Cornett.

## INDEX

**Mots-clés**

Analyse de scènes audio-visuelles, anticipation, coarticulation, flux perceptifs, cécité, surdité, Langue française Parlée Complétée (Cued Speech), lien production/ perception

**Keywords**

audiovisual scene analysis, anticipation, coarticulation, perceptual flows, blindness, deafness, French Cued Speech, production/perception link

## OUTLINE

La *Gestalt* toujours en plein essor : un paradigme à flux tendu
La *Gestalt* dans l'*Analyse de scènes*
L'Analyse
de
scènes
visuelles
La perception des images bistables
Les lois gestaltistes d'organisation
La perception d'objets en mouvement
L'Analyse de scènes auditives
L'analyse des flux multimodaux en parole
La flexibilité de l'anticipation dans les flux audibles et visibles de la parole
Les coordinations perception-production de la Langue française Parlée Complétée ou quand le corps gagne sur le code

## TEXT

***Remerciements***

*L'auteur remercie les membres de son jury de thèse, les professeurs Jean-François Bonnot, Éric Truy, Philippe Walter et Marie-Agnès Cathiard, sa directrice. Enfin elle remercie Christian Abry, pour avoir suivi ce travail depuis le début.*

# La *Gestalt* toujours en plein essor : un paradigme à flux tendu

1 Accueillie au CRI en 2007, je me suis vite rendu compte que je n'avais pas rencontré dans mon cursus en sciences du langage une vue d'ensemble suffisamment large sur la constellation qui avait pris la linguistique pour pilote des Humanités dans les années d'or du structuralisme. Le livre internationalement célèbre de Gilbert Durand, publié en 1960, faisait incontestablement partie de ce mouvement, ne serait-ce que par son titre : *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* [SAI]. C'est en l'occurrence Philippe Walter qui me fit la « commande », à l'occasion de ma soutenance de thèse, de cette contribution à *Iris* pour tenter d'actualiser du point de vue de mes toutes récentes recherches les « soixante-six premières pages » du livre fondateur de G. Durand. Pour répondre à cette demande d'un point de vue qui soit au plus près l'acquis des connaissances mises en œuvre au cours de ma thèse, j'ai choisi de revenir sur une idée qui m'a été présentée de manière surprenante comme « reçue ». La *Gestalt* — toujours continuée dans les courants les plus vivants de la psychologie cognitive et, entre autres, dans l'*Auditory Scene Analysis* d'Albert Bregman (1990), le paradigme expérimental qui s'est révélé le plus adapté pour mon étude de la parole multimodale —, cette *Gestalt* serait-elle depuis le structuralisme définitivement dépassée ?

2 Rappelons que Gilbert Durand s'était lui-même qualifié de structuraliste « mitigé » (Durand et Chauvin, 1997, p. 88 ; repris d'un article du colloque de Chantilly, 1976, publié en 1978). Ce qu'il affichait dès la fin de son *Introduction*, où *structure* figure parmi le « vocabulaire de l'archétypologie », avec « le schème, l'archétype et le symbole, le mythe, la structure et le régime » (SAI, p. 60 et suiv.). Loin de moi l'intention de vouloir tenter une actualisation de l'ensemble de ces concepts et de leurs relations, ce que d'autres ont déjà réalisé en pleine compétence. Je rappellerai simplement pour mon propos que G. Durand notait alors que *structure* est un terme qui traduit en fran

çais à la fois l'allemand *Gestalt* « forme intuitive » et A*ufbau* « principe organisateur » (SAI, p. 65). « Structure » ajoute ainsi, selon lui, à la notion de *forme*, plutôt statique, « un dynamisme transformateur » : autrement dit « structure » vaut d'abord pour « forme transformable » (SAI, p. 65-66). Ce qui rejoint sur cet aspect la mathématisation du structuralisme de Claude Lévi-Strauss, et de Jean Piaget qui, pour son épistémologie génétique, insistera tout autant sur cette formalisation mathématique, une structure étant définie par le *groupe de ses transformations*. Pour utiliser un exemple simple, un cube est une structure qui reste invariante quelles que soient les *opérations* de translations et/ou rotations qu'on lui applique. G. Durand, en fin de cette section terminologique, rapprochera plus dynamiquement ces structures du groupement des *symptômes* qui constituent, dans la sémiologie médicale, les *syndromes* ; précisant que c'est ce groupement en syndrome qui en fait des modèles étiologiques dynamiques, plutôt que leur aspect mathématique (SAI, p. 66). Pour revenir à l'exemple du cube, G. Durand dans sa critique de *L'Imaginaire* de Jean-Paul Sartre nous rappelle que, pour ce dernier, « seul le cube imaginé a d'emblée six faces ». Soit, vue par la phénoménologie philosophique de J.-P. Sartre, une pauvreté de l'image qui ne nous apprendrait rien qu'on ne sache déjà (SAI, p. 17). Mais que nous dit la psychologie de la perception, dont la *Gestalt*, sur ces images imaginées ? Il n'est d'abord pas du tout évident que les six faces sautent instantanément aux yeux dans cette « expérience de pensée » : il y faut même une rotation mentale qui est chronométriquement du même ordre que sa rotation effectuée réellement avec la main (Shepard et Metzler, 1971). Selon les spécialistes de la différence entre l'image auditive et l'image pictoriale (comme Reisberg *et al.*, 1989), cette dernière serait moins sujette en imaginé à la *bistabilité* du *cube de necker* (<http://fr.wikipedia.org/wiki/Cube_de_Necker>) qu'en perception directe (voir le débat entre Kosslyn et Pylyshyn, 2003). Moins encore que dans le langage pour ce qu'on appelle *transformation verbale* : par exemple *life* => *fly* (Warren, 1961) ou le verlan (« l'envers »). Soulignons qu'un « *effet necker* » sur des figures ou du langage (de la syllabe à la phrase, *lappe* => *plat*, *chat curieux* => *curieux chat*, *cent deux* => *deux cents*, *c'est bon, ça ?* => *ça, c'est bon !*) n'est pas obtenu à proprement parler par une *transformation*, comme pour une rotation mentale (voir Abry *et al.*, 2003, pour avoir mis en

évidence, par IRMf, le circuit neural de cet hôte de la *boucle articulatoire* dans la mémoire de travail, rebaptisé *Stabil Loop*). Enfin, le système de la profondeur en jeu, entre autres, dans le cube de Necker a amené Ray Jackendoff (1987) à développer l'idée, venue de David Marr (1982), d'une représentation intermédiaire dite $2D^{1/2}$, émergeant avant la vision 3D imaginée. Pris ensemble, ces apports révèlent plutôt, contre sa pauvreté intrinsèque avancée par J.-P. Sartre, une richesse de l'image imaginée en faveur de la position de G. Durand.

3 Mais contre G. Durand, on rappellera que la *Gestalt* n'est même pas implicitement une approche exclusivement *statique* de la cognition. Ainsi, lorsqu'une image se stabilise soudain sur un autre de ses états possibles (changement de perspective du cube de Necker) et qu'elle reste stable, il n'y a évidemment rien d'autre qu'un processus dynamique des réseaux de neurones en jeu voire, comme a pu le démonter récemment Susana Martinez-Condé *et al.* (2006) pour plusieurs illusions visuelles, des *micro-saccades* des yeux. De même avec les circuits neuraux de la vision qui permettent de faire de la forme à partir de l'ombre portée — traitement *shape-from-shading* —, et encore davantage pour la forme à partir du mouvement — traitement *shape-from-motion* ou *structure-from-motion* —, il faut définitivement considérer que la *Gestalt Psychologie* n'est pas du côté du statisme (voir, pour la cognition hors langage, Oliver Gapenne et Katia Rovira, 1999 ; pour le langage, Pierre Cadiot et Yves-Marie Visetti, 2001 ; et pour la parole, Marie-Agnès Cathiard et Christian Abry, 2007 ; enfin pour le verbal *versus* le pictorial, Abry *et al.*, 2007).

4 Nous ajouterons en conclusion de cette entrée en matière sur les apports récents de la psychologie une autre rencontre importante avec G. Durand, celle de la *Linguistique cognitive* défendue par Ronald Langacker (2008) et bien d'autres, avec une grammaire (comprenant sémantique et syntaxe) directement inspirée de la *Gestalt* (illustrée en France par Pierre Cadiot et Yves-Marie Visetti, 2001). Cette approche, qui s'attaque selon les mêmes principes à la métaphore (Lakoff et Johnson, 2003), convient particulièrement bien à la réhabilitation de la rhétorique à laquelle s'est livré G. Durand : « Parti [...] d'une prise en considération méthodologique des données de la réflexologie, ce livre aboutit à une prise en considération pédagogique des données de la rhétorique » (SAI, p. 498-499); « la rhétorique étant le terme

ultime de ce trajet anthropologique au sein duquel se déploie le domaine de l'imaginaire » (*ibid.*). Ainsi, depuis que G. Durand saluait G. Bachelard dans son *Introduction* d'un « tout est métaphorique » (SAI, p. 26), on comprend mieux comment, au bout du compte il a pu répéter préférer aux formalismes des structuralistes un « structuralisme figuratif » (dès la 4e de couverture de SAI), qui convient parfaitement aux dispositifs issus de la *Gestalt*, dans ce qu'on a pu qualifier, il y a déjà près de vingt ans, de retour d'un paradigme « formiste » ou morphologiste, dans lequel René Thom et son disciple Jean Petitot-Cocorda (ce dernier pour ses travaux sur la sémantique, la phonétique et la vision) ont occupé une place fondatrice (Gayon et Wunenburger, 1992).

# La *Gestalt* dans l'*Analyse de scènes*

5 Avant d'exposer notre contribution proprement dite à la *Gestalt* en parole multimodale — dont la parole avec augment manuel, soit le LPC pour les sourds —, nous nous attacherons à présenter les principes de l'analyse de scènes visuelles issue des travaux des théoriciens de la *Gestalt*, puis les mêmes principes appliqués à l'analyse de scènes auditives. La perception de scènes visuelles, comme celle de scènes auditives, nécessite que le sujet soit capable de partitionner les différents plans ou flux qui s'entremêlent au sein de la scène. Cela suppose deux processus majeurs, un processus de *séparation* ou *ségrégation* qui lui permettra de séparer les composantes, visuelles ou auditives, qui ne participent pas du même objet et un processus de *groupement* ou d'*intégration*, le conduisant à regrouper ensemble les parties d'un même objet visuel ou d'une même source sonore. C'est dans le domaine de la vision que se sont développées les premières recherches, en particulier avec les psychologues de la théorie de la *Gestalt* (ou théorie de la Forme, bien que ce terme de « Forme » soit réducteur par rapport au terme de *Gestalt*), parmi lesquels Max Wertheimer (1923, 1938), Wolfgang Köhler (1929) et Kurt Koffka (1955), qui ont dégagé les lois d'organisation perceptive d'une scène visuelle. Ces lois sont en quelque sorte des primitives visuelles, qui n'ont pas besoin d'être apprises et qui permettent d'interpréter automatiquement ce qui, dans une scène visuelle, relève de la figure ou du fond, ou encore les caractéristiques appartenant à un même objet que celles appartenant à un autre, même si ce dernier cache en

partie le premier objet. Par analogie, l'*Analyse de scènes auditives*, lancée en 1990 par le psychologue Albert Bregman, est l'ensemble des processus qui permettent d'agréger ou de ségréger les différents signaux sonores émis, selon qu'ils proviennent d'une même source sonore ou de différentes sources (comme dans « l'effet Cocktail Party » de E. Colin Cherry, 1953). Depuis la publication remarquée de ce livre, nombre de travaux se sont développés (Darwin, 1997 ; McAdams et Bigand, 1994) pour mieux comprendre comment le système auditif traite, du niveau sous-cortical au niveau cortical, l'analyse auditive d'environnements sonores complexes (Pressnitzer *et al.*, 2008). La compréhension de ces principes d'analyse de scènes trouve actuellement une application directe, dans le domaine de la surdité, pour mieux appréhender les difficultés d'intelligibilité que posent les environnements bruyants aux malentendants (Grimault, 2004) et implantés cochléaires (Lancelin *et al.*, 2007).

# L'Analyse de scènes visuelles

6 Lorsque nous observons notre environnement, nous percevons un monde organisé de surfaces et d'objets. Comment composons-nous ou décomposons-nous les informations visuelles qui atteignent notre système perceptif ?

## La perception des images bistables

7 En général, nous n'avons pas de difficulté pour percevoir les limites des objets du monde, en contraste par rapport à un arrière-plan de surface. Il existe cependant des images plus difficiles à analyser pour notre système perceptif : les images bistables. Ces images sont aussi souvent regroupées sous l'appellation « illusions perceptives » ou « illusions d'optique » (longtemps appelées illusions « optico-géométriques »). Elles apparaissent lorsqu'il y a erreur dans l'évaluation d'une certaine propriété d'une figure ou d'un objet. Les psychologues de la *Gestalt* ont apporté à la perception visuelle les concepts de « figure » et de « fond » pour expliquer ces illusions. Confrontés à une image ambiguë, le fond et la figure peuvent être confondus. Nous devons donc séparer une forme dominante, une figure avec une découpe définie, du fond. La célèbre image ambiguë du vase et des visages, conçue par le psychologue danois Edgar Rubin en 1915, en est

une bonne illustration. L'ambiguïté de cette image réside dans la difficulté de définir ce qui appartient à la figure et au fond : la figure est-elle un vase noir sur un fond blanc ou des profils blancs sur un fond noir ? En effet, nous pouvons passer d'une perception à l'autre, plus ou moins rapidement selon chaque individu, et parfois même de manière spontanée. En revanche, il est impossible de percevoir les deux images en même temps : quand nous avons identifié une figure, les découpes semblent lui appartenir, le reste appartenant au fond.

## Les lois gestaltistes d'organisation

8 Le gestaltisme, issu du vocable allemand *Gestalttheorie* et également nommé théorie de la forme, a été fondé dans les années 1920 par Max Wertheimer, puis repris par ses associés Wolfgang Köhler et Kurt Koffka (Boeree, 2000). Cette théorie met en valeur la prééminence de la totalité sur les parties qui la composent : « [...] *things are better described as "more than the sum of their parts".* » (Behrens, 1984, p. 49) Ainsi, les psychologues de la *Gestalt* ont décrit les principes ou lois d'organisation de la perception visuelle, qui semblent être des principes fondamentaux et universels (Wertheimer, 1923).

9 Les principes les plus courants sont le principe de « quadrature » (permettant de regrouper des éléments même très différents parce qu'ils semblent former une figure carrée), le principe de proximité (selon lequel des éléments proches sont plus facilement groupés ensemble), le principe de similitude (où les éléments sont associés d'après leur ressemblance), le principe de bonne continuation (des lignes présentant une continuité régulière seront unifiées en un seul percept, contrairement à des lignes présentant des changements abrupts), le principe de fermeture (la perception privilégie des figures fermées plutôt que des figures ouvertes), ou encore le principe de symétrie. Des illustrations de ces principes sont présentées sur le site du sémioticien visuel Daniel Chandler (2004), ou encore sur le site de George Boeree (2000). Un principe peut l'emporter sur un autre. Ainsi, une diagonale composée de cercles sur un fond de croix sera immédiatement détectée, même si les croix sont entre elles plus proches que les cercles entre eux : le principe de similitude l'emporte ainsi sur le principe de proximité.

## La perception d'objets en mouvement

10 Il est connu de longue date que le mouvement est un indice crucial pour la perception visuelle. La reconnaissance d'objets peut dépendre de la manière dont ceux-ci se déplacent, en particulier lorsqu'il s'agit d'êtres vivants. Nous examinons dans cette partie la façon dont notre système perceptif interprète des informations optiques dynamiques et considérons la perception des événements en tant qu'analyse des transformations du flux optique.

11 Supposons une scène formée de trois points l'un en dessous de l'autre : le point central se déplace le long d'une diagonale, tandis que les deux points se déplacent horizontalement. À quelle perception cet ensemble de points donne-t-il lieu, une fois mis en mouvement ? Tout un chacun perçoit que le point central se déplace de haut en bas, tandis que l'ensemble des trois points se déplacent horizontalement. Bien évidemment, si le point central est présenté seul, son déplacement réel en diagonale est alors immédiatement perçu. La présence des deux points se déplaçant horizontalement modifie la perception du mouvement du premier. Notre système perceptif réalise donc en permanence une interprétation des déplacements, et la perception que l'on a du mouvement d'un objet ne correspond ainsi pas forcément à son mouvement réel.

12 Gunnar Johansson (1973, 1975) a proposé une explication de ce phénomène en termes d'« analyse vectorielle perceptive ». Les deux points aux extrémités, en mouvement horizontal, partagent le même vecteur de translation horizontale, dans lequel les autres mouvements peuvent être perçus. Le déplacement du point central est décomposable en deux vecteurs : un vecteur horizontal qui correspond à l'orientation des deux autres points (H), et un vecteur vertical (V). Si l'on enlève la composante commune aux trois points, c'est-à-dire le mouvement horizontal, on voit le point central bouger verticalement. Ainsi, notre cerveau décomposerait automatiquement tout mouvement complexe en mouvements simples (vecteurs), et grouperait ensemble les vecteurs identiques.

13 Testant la perception du mouvement à l'aide de points lumineux (« *point lights* »), G. Johansson (1973) a prouvé qu'il suffisait de quelques points stratégiquement disposés sur les articulations

pour créer la perception immédiate d'un homme en train d'effectuer une activité coordonnée telle que la marche (voir le site du *Biomotion Lab* pour des démonstrations en *point lights* : <www.biomotionlab.ca/demos.php>). Dans ses travaux, G. Johansson (1973) a réalisé des films de personnes en train de marcher, de courir et de danser, dans lesquels seules les lampes attachées aux articulations de ces personnes sont visibles (12 points disposés aux épaules, coudes, poignets, hanches, genoux et chevilles). En extrayant seulement une image fixe de l'un de ces films, on n'observe qu'un ensemble de points sans signification. Mais en mouvement, on peut facilement reconnaître un homme en train de courir, etc.

14 Ce paradigme des points lumineux a été utilisé en parole dès 1979 par Q. Summerfield, puis largement repris par Lawrence Rosenblum, Judith Johnson et Helena Saldaña (1996) pour augmenter la perception de stimuli audio bruités, et par L. Rosenblum et H. Saldaña (1996) pour tester la primauté de l'information dynamique sur l'information statique. Il faut retenir de ces études que c'est l'augmentation du nombre de points sur le visage qui permet d'aboutir aux meilleurs résultats, puisqu'elle permet de préciser d'autant mieux la position des articulateurs visibles (lèvres, langue, mâchoire), soit au final une information de forme à partir du mouvement (par une procédure « *shape-from-motion* », démontrée depuis Shimon Ullman [1979], reprise dans une approche neurocomputationnelle par Martin Giese et Tomaso Poggio [2003]). Ainsi, ce que l'on récupèrerait pourrait être à la fois les primitives cinématiques, mais également une reconstruction de la forme à partir du mouvement. En fait, selon l'échantillonnage plus ou moins fin en points, la forme sera plus ou moins bien récupérée (pour une discussion, voir Cathiard, 1994).

## L'Analyse de scènes auditives

15 L'analyse de scènes auditives (« *Auditory Scene Analysis* », ou ASA), théorisée par Albert Bregman (1990) à partir de l'analyse de scènes visuelles, doit être comprise comme la structuration par le système auditif d'un environnement sonore complexe. A. Bregman illustre le processus de l'analyse auditive à partir de deux exemples sonores : (i) celui d'un mélange sonore composé (ia) d'une voix d'homme prononçant le mot « choux », (ib) d'une voix qui chantonne et (ic) d'un

fond musical ; et (ii) celui du mot « choux » prononcé isolément, dans le silence. Un auditeur parvient à détecter sans difficulté le mot présent dans le mélange sonore, qu'il ait été ou non prévenu du mot à entendre. Pourtant, si l'on utilise un système de décomposition spectrale des fréquences contenues dans le mélange sonore et dans le mot, il sera bien difficile de séparer, dans le mélange sonore, les fréquences appartenant au mot de celles qui constituent le reste du mélange. La décomposition spectrale du signal ne fournit pas les différentes sources sonores que repère pourtant aisément à l'oreille n'importe quel auditeur.

16 A. Bregman (1990) explique que l'analyse primaire de scènes auditives n'est pas liée à la connaissance spécifique des sons qui composent les voix, les instruments de musique, etc., mais plutôt à des propriétés acoustiques générales qui permettent de décomposer n'importe quel type de mélange sonore. Caroline Bey (2002) ajoute que l'analyse primaire est de type préattentif, puisque le cerveau découpe automatiquement, et de manière non consciente, le mélange sonore en entités perceptives distinctes, à partir de régularités acoustiques générales.

17 La première des régularités concerne la nature harmonique des sons. Les vocalisations humaines en sont un bon exemple. La vibration des cordes vocales génère une onde complexe dont la fréquence la plus basse représente la fréquence fondamentale (F0). Les autres fréquences composant cette onde sont des multiples entiers de F0, ou harmoniques. L'oreille est capable de regrouper les fréquences qui sont des harmoniques d'une fréquence fondamentale commune, pour ainsi percevoir qu'il s'agit d'un même son ou source. L'exemple le plus pertinent de cette stratégie est notre capacité à distinguer la hauteur de deux sons complexes simultanés. Pour déduire correctement la hauteur de chacun des sons, le système auditif doit sélectionner les fréquences qui lui appartiennent, en utilisant les relations harmoniques entre les composantes d'une même onde complexe. Brian Moore, Brian Glasberg et Robert Peters (1986) ont étudié un son complexe dont toutes les composantes sont des harmoniques de F0. Le *percept* est un seul son, d'une hauteur unique. En revanche, en désaccordant l'un des harmoniques de basse fréquence, les sujets perçoivent deux sons de hauteur différente. Cette première régularité peut se rapprocher du principe de *destin commun* en vision.

18 Une seconde régularité est la synchronisation. Il est peu probable que des sons différents débutent et se terminent tout à fait en même temps. Généralement, un des sons est déjà actif lorsque l'autre démarre, celui-ci pouvant s'arrêter avant ou après le premier. A. Bregman (1990) nomme cette stratégie « ancien-plus-nouveau ». Ainsi, un spectre qui devient plus complexe tout en conservant ses fréquences initiales est perçu comme deux signaux : un ancien auquel s'ajoute un nouveau. Richard Warren (1984) a démontré le phénomène de continuité à travers l'exemple d'un son long et pur en alternance avec des bruits plus forts. Il s'avère que l'on perçoit le prolongement du son à travers le bruit. Il semble que l'on préfère considérer qu'il s'agit d'un signal sonore continu, auquel s'ajoutent des bruits, plutôt qu'une alternance son-bruit. C'est ici le principe visuel de fermeture qui s'applique.

19 Enfin, notre système auditif est sensible à la progression de la transformation. Les propriétés d'un son tendent à évoluer de manière continue plutôt que soudaine tout au long du signal. Deux règles permettent d'analyser la progression de la transformation. La première règle est celle de la « transformation soudaine », qui annonce le départ d'un nouveau signal. La « continuité homophonique » (Warren, 1982) illustre cette règle. L'auteur donne l'exemple d'un son qui se maintient pendant quelques secondes à une intensité déterminée, puis devient soudainement plus fort pendant un instant, pour enfin revenir à son intensité originale. La période de plus forte intensité étant courte, elle est perçue comme un deuxième son identique au premier, et non comme une transformation du signal de départ. Notre système auditif considère que deux sons identiques sont ajoutés, c'est pourquoi l'intensité augmente. Le premier son est donc perçu tout au long de la diffusion. A. Bregman (1991) précise que cette expérience ne fonctionne pas si le changement d'intensité n'est pas soudain : dans ce cas, on percevra un changement du niveau d'intensité d'un même son, et non deux sons (ce changement doux correspondant au principe visuel de bonne continuation). La seconde règle est celle du groupement par similitude. A. Bregman (1990) indique que des similitudes au niveau des fréquences, de la localisation spatiale et du contenu spectral influencent le groupement des sons. D'après cette règle, le système auditif réunit les sons en fonction de leurs propriétés semblables pour en faire des groupes

perceptifs. Chaque groupe provient ainsi d'une même source sonore. Il convient de rappeler ici l'étude de Léon Van Noorden (1975). Des sons aigus (A) et graves (G) sont alternés, avec un important intervalle de hauteur. Tant que la succession des sons est lente (c'est-à-dire que les sons sont éloignés temporellement), le système auditif perçoit une seule source ; si la séquence s'accélère, il perçoit deux sources distinctes, qui émettent presque en même temps si le tempo est très rapide. Le groupement est donc sensible au tempo, et à la différence de fréquence entre sons graves et aigus.

# L'analyse des flux multimodaux en parole

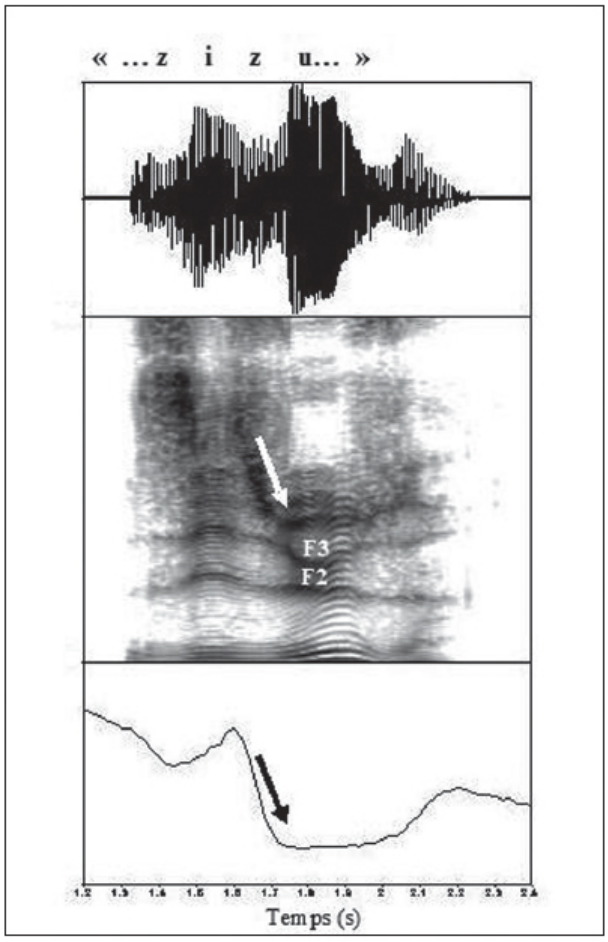
20 La question clé que nous allons poser ici, par le biais d'un bref compte rendu d'une partie de notre recherche de thèse, est celle de la perception des flux acoustiques et optiques dans la parole, et dans la parole coordonnée avec le code manuel de Richard Cornett (1967) pour la Langue française Parlée Complétée.

## La flexibilité de l'anticipation dans les flux audibles et visibles de la parole

21 Nous avons établi que la parole bimodale est flexible même dans les structures ConsonneVoyelle-ConsonneVoyelle (CV-CV) les plus simples, non seulement entre locuteurs mais chez un même sujet (Troille *et al.*, 2010). En effet, depuis que le phénomène de l'anticipation visuelle et son extension maximale a été établi par M.-A. Cathiard *et al.* (1991), il a souvent été répété que *la parole peut être vue avant d'être entendue*. Mais, grâce à la variabilité individuelle des performances de nos locuteurs, nous avons pu aussi montrer que *la parole peut être vue aussitôt qu'elle est entendue*. Et dernier cas, *qu'elle peut être entendue avant d'être vue*. C'est ce cas que nous allons illustrer plus particulièrement. Nous avons choisi de nous focaliser sur un phénomène majeur en parole, celui de l'anticipation, plus particulièrement l'anticipation d'arrondissement des lèvres dans la transition intervocalique, d'une voyelle non arrondie [i] à une voyelle arrondie [y], entre lesquelles peuvent s'insérer une ou plusieurs consonnes, permettant au geste d'arrondissement de se déployer par

avance. La séquence qui a retenu notre attention est une séquence « …zizu… » [zizy] (fig. 1). Parce que ce stimulus présente des propriétés structurelles qui pouvaient offrir les opportunités suivantes : (i) comporter un geste d'arrondissement de voyelle à voyelle [iy], qui soit principalement le responsable du changement acoustique pertinent pour la langue étudiée, en l'occurrence le français ; (ii) avec un déroulement de cette transition durant une consonne fricative voisée [z] ; (iia) ceci afin d'interrompre le moins possible le flux acoustique ; (iib) tout en offrant un bruit de friction dans les hautes fréquences, suffisant pour qu'il puisse porter les changements de résonance correspondant au geste d'arrondissement des lèvres, bien au-dessus de la gamme des formants caractérisant le changement des voyelles. Ainsi, le but est bien de comparer l'efficacité perceptive des flux unimodaux (auditif et visuel) et bimodal (audiovisuel) avec un paradigme permettant de suivre, dans son décours temporel naturel, le flux lié à la voyelle à travers le flux de la consonne, avec une consonne perméable aux effets de coarticulation. Le stimulus [zizy] et son contrôle [zizi], tronqués à partir du début de la consonne toutes les 20 ms, de manière à dévoiler plus ou moins d'informations sur la voyelle à percevoir (paradigme du *gating* ; François Grosjean, 1980), sont présentés aux sujets en ordre aléatoire : leur tâche est d'identifier à chaque séquence la voyelle [y] ou [i] à venir.

**Figure 1. – *Gestalt* soit *Analyse de scène* pour un *pattern* bimodal, *percept audiovisuel test* « …zizu… » [zizy].**

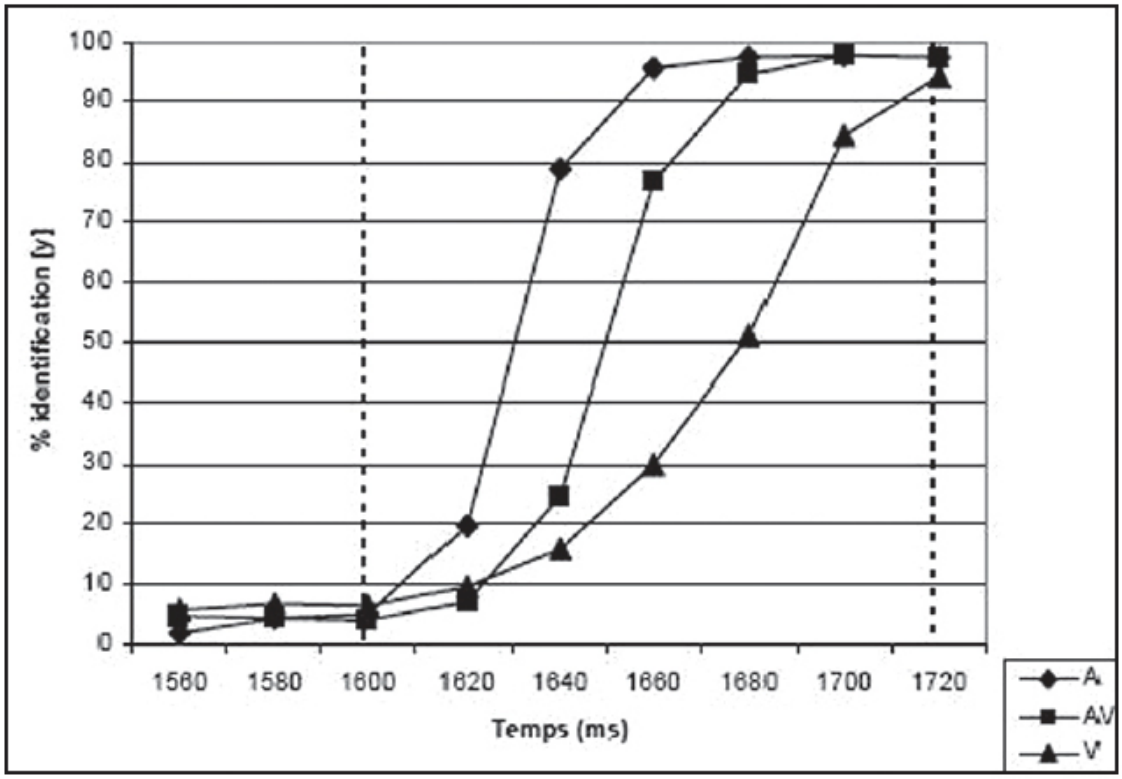



En haut, signal acoustique avec, au centre, l'analyse de ses composantes harmoniques et formantiques (spectrogramme de 0 à 8 000 Hz). En bas, évolution de l'aire aux lèvres (de 0 à 2 $cm^2$). La flèche descendante en blanc sur le spectrogramme indique l'abaissement du bruit de friction de la consonne, synchrone du mouvement de diminution de l'aire aux lèvres (flèche noire). Le rapprochement des deux formants F2 et F3, groupement focalisant caractéristique de la voyelle [y], n'a lieu qu'après ce mouvement du bruit de friction. En perception, le *flux* audio de la voyelle dans la consonne — le fait qu'on puisse à proprement parler entendre le mouvement des lèvres vers la voyelle à travers le bruit consonantique — permet d'anticiper l'identification de cette voyelle [y] à venir ; tandis que la structure acoustique formantique caractéristique de [y] n'est pas encore présente.

22 Les résultats d'identification de la voyelle [y] en condition auditive (fig. 2) ont démontré une perception de la voyelle arrondie dès la fin du premier tiers de la consonne [z] intervocalique : soit une avance d'identification de la voyelle de plus de 90 ms. Elle est suivie de l'identification audiovisuelle, avec un retard d'environ 20 ms, alors que la perception visuelle est la plus tardive, montrant un retard de

45 ms sur l'audition. Pour comprendre ces résultats, nous avons pu bénéficier de la possibilité de relier nos données en perception à nos données en production (avec le suivi du décours de l'aire aux lèvres). Nous avons ainsi pu observer que le mouvement du bruit de friction précédait celui du troisième formant dans la transition de [i] vers [y], et que les mouvements d'aire aux lèvres et de bruit de friction étaient synchrones et descendants dans la première partie de la consonne [z] (fig. 1). La voyelle [y] était identifiée en audio aussitôt que le mouvement du bruit de friction descendait au cours de la consonne [z] ; tandis qu'en vision seule, les sujets avaient besoin d'attendre un degré de constriction labiale plus important avant d'identifier décisivement la voyelle aux lèvres, ce qui correspond à des effets différents de l'arrondissement, plus précoce sur la fricative que sur la structure des formants vocaliques. Le fait que la courbe d'identification auditive soit en avance de 20 ms sur la perception audiovisuelle révèle l'intégration par nos sujets des deux modalités auditive et visuelle, avec un effet de ralentissement de l'identification auditive par la modalité visuelle.

**Figure 2. – Résultats d'identification perceptive [y] des sujets entendants-voyants pour le même *stimulus test* « …zizu… » [zizy] qu'en figure 1 (les lignes verticales pointillées délimitent la tenue de la consonne [z] devant [y]).**




À mesure que les sujets ont accès (au hasard) à une portion plus longue de la suite du signal, leurs résultats d'identification des trois *flux* croissent selon une fonction en S bien connue. On voit qu'avant même l'arrivée de la voyelle proprement dite, les anticipations grâce aux informations auditives (première courbe, A) gagnent sur les informations visuelles (dernière courbe, V). Les identifications bimodales audiovisuelles (AV) étant intermédiaires entre les deux modalités simples : au bout du compte, la perception monomodale auditive gagne significativement sur toutes les autres.

23 Avec un même stimulus [zizy], enregistré chez le même locuteur près de dix ans auparavant, Pierre Escudier *et al.* (1990) avaient observé le résultat classique de l'avance de la vision sur l'audition (avec un geste d'arrondissement perçu visuellement 40 à 60 ms avant sa perception acoustique). L'analyse articulatoire du stimulus révèle que le geste labial d'arrondissement des lèvres pour la voyelle [y] est très anticipé dans la production de ce locuteur : l'établissement du geste de constriction de [y] se fait en effet pendant la deuxième partie de la voyelle [i] précédente, et le minimum de constriction caractéristique de [y] est atteint en début de consonne [z]. L'anticipation articulatoire

est donc particulièrement ample, ce qui explique cette avance de la vision sur l'audition.

24 Nous avons à nouveau utilisé le même paradigme d'anticipation en contexte CV-CV, en enregistrant cette fois la production de la séquence [zizy] par une locutrice. Les tests perceptifs n'ont montré aucune différence entre la perception des trois modalités auditive, visuelle et audiovisuelle. Pour ce stimulus, l'information visuelle portée par la diminution de l'aire aux lèvres est seulement un peu en avance sur l'information auditive portée par l'abaissement du bruit de friction. Ce mouvement d'aire aux lèvres débute en effet dans la fin de la voyelle [i], quelque 40 ms avant l'abaissement du bruit de friction de la consonne : ce qui aboutit à un cas d'anticipation intermédiaire, entre celui où le geste articulatoire est extrêmement précoce, se déployant dès la voyelle non arrondie [i] (comme dans l'étude de P. Escudier *et al.*, 1990) et le cas où le geste articulatoire est synchrone du décours acoustique, comme dans notre première expérience. Ainsi, pour ce troisième cas, la parole peut être entendue aussi précocement qu'elle est vue.

25 Ceci démontre la nécessité de mettre en relation les données de perception et les données de production, ce qui comprend la possibilité de rendre compte des effets de la production sur le visible et l'audible. Ainsi, la perception de la parole dépend fortement du timing d'anticipation de la coordination des gestes articulatoires en production. En ce qui concerne l'information vocalique, la coarticulation consonantique peut porter plus précocement l'information auditive que la voyelle elle-même, en fonction de la structure du stimulus. En ce qui concerne le timing des informations auditives et visuelles, il devient de plus en plus clair que les dates de délivrance de chaque composante du flux perceptif peuvent changer drastiquement les résultats obtenus.

26 Quelle leçon générale peut être tirée de ces expériences en ce qui concerne l'organisation des flux acoustico-optiques de la parole et de leur contrôle ? L'occasion que nous avons eue de tester le même locuteur à plus de dix ans d'intervalle a fourni un démenti clair de l'opinion, aujourd'hui courante, selon laquelle la parole serait systématiquement vue avant d'être entendue. Nous proposons de reformuler cette proposition de la façon suivante : l'organisation tempo-

relle des flux auditif et visuel doit être considérée comme le résultat d'une importante flexibilité de leurs coordinations chez un même locuteur et entre locuteurs.

## Les coordinations perception-production de la Langue française Parlée Complétée ou quand le corps gagne sur le code

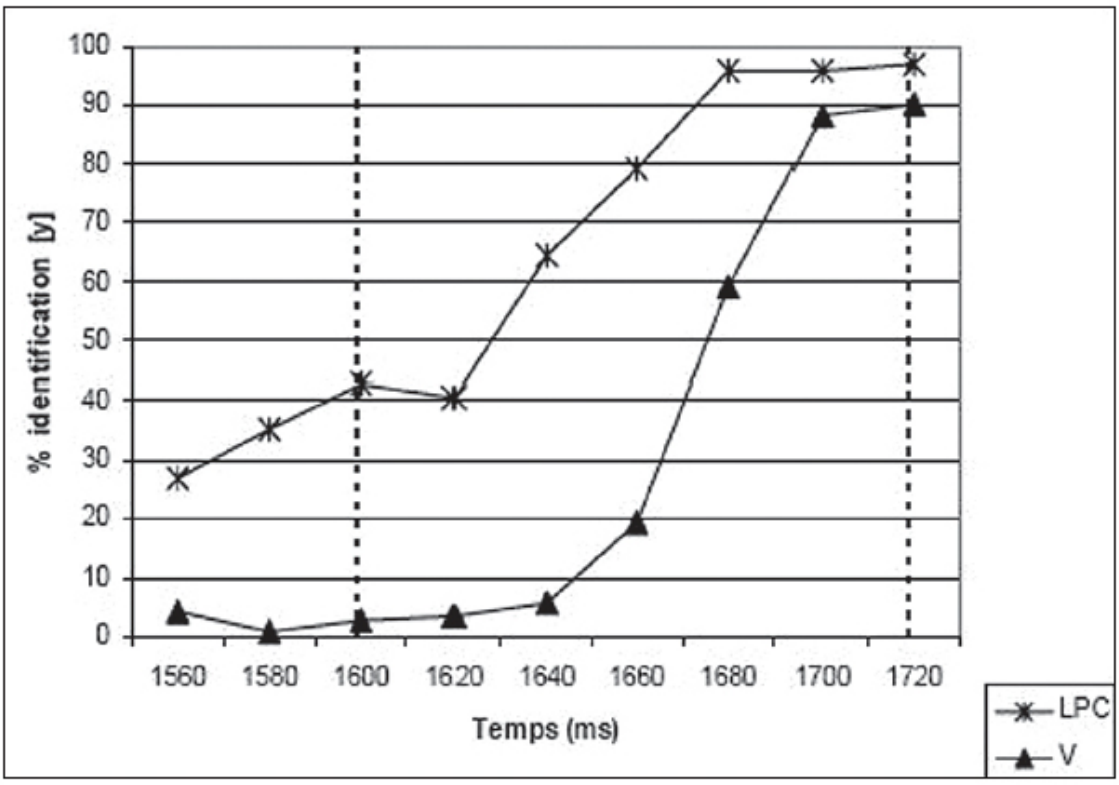
27 La Langue française Parlée Complétée, issue du *Cued Speech* de R. Cornett (1967), a été créée pour améliorer la perception de la langue orale par les malentendants, en complétant manuellement les formes labiales ambiguës (les positions de la main sur le visage codant les voyelles et les configurations digitales codant les consonnes, avec recodage de la chaîne parlée en une suite de syllabes CV). Grâce à ce système, combinant le geste de la main à celui des lèvres, la totalité de l'information phonologique peut être récupérée par le sujet sourd décodeur au travers de la seule modalité visuelle. L'efficacité du code a été démontrée depuis longtemps et par plusieurs études, que ce soit aux niveaux des représentations phonologiques, du développement lexical et morphosyntaxique, du développement des habiletés métaphonologiques, de la mémoire et de la lecture (LaSasso, Crain et Leybaert, 2010).

28 Mais il a fallu attendre l'étude de Virginie Attina (2005) pour que sa production soit étudiée. Analysant la coordination des clés avec le son dans la syllabe CV, l'auteure a démontré que l'information de la main anticipe l'information des lèvres en LPC. Plus exactement, l'information vocalique transmise par la position de la main devance l'information vocalique transmise par les lèvres ; la configuration consonantique de la main, quant à elle, pointe la position du visage en synchronie avec la consonne labiale.

29 Nous avons repris, avec nos sujets malentendants décodeurs, le paradigme de l'anticipation du flux vocalique au travers du flux consonantique. Nous avons adapté nos stimuli [zizy] et [zizi] utilisés dans nos expériences avec des sujets entendants-voyants, en leur associant un codage LPC par incrustation d'une main, permettant de désambiguïser le mouvement labial. L'image d'une main a été pour cela artifi-

ciellement synchronisée sur le visage du locuteur, selon les valeurs d'anticipation de la main sur les lèvres établies pas V. Attina (2005 ; Attina *et al.*, 2004). Et nous avons soumis des sujets sourds décodeurs aux mêmes tests d'identification [y]/[i], mais cette fois en modalité visuelle (lecture labiale seule) et en modalité visuelle accompagnée de code LPC. Les résultats permettent de dégager plusieurs constats : (i) les performances en condition LPC apparaissent supérieures par rapport à la condition visuelle seule, même si dans les deux cas la voyelle [y] a été identifiée précocement dans la consonne [z], avec un gain obtenu en condition LPC de 66 ms (fig. 3) ; l'avance de la main sur les lèvres, ici recréée comme augment, est bien utilisée perceptivement par les sujets, comme au naturel ; (ii) la comparaison des résultats en LPC de nos sujets sourds aux résultats de nos sujets entendants nous a permis de constater que les sujets sourds en LPC peuvent être aussi performants que les sujets entendants le sont dans la modalité dans laquelle leur identification est la plus précoce, ici la perception auditive. Autrement dit, la main peut à temps suppléer au son en Langue française Parlée Complétée.

**Figure 3. – Résultats d'identification perceptive [y] des sujets sourds décodeurs en Langue française Parlée Complétée (LPC) pour le même *stimulus test* « … zizu… » [zizy] qu'en figure 1, lorsqu'on leur permet de bénéficier d'un augment ou flux manuel LPC, soit du mouvement d'une main naturelle (image incrustée).**




La courbe de droite en condition visuelle seule (V) présente la même anticipation (avant l'arrivée de la voyelle [y], ligne pointillée de droite) que celle des sujets entendants-voyants de la figure 2. Noter par contre l'avance qu'apporte la main (courbe LPC), qui rejoint l'avance donnée par le son (A en figure 2). Autrement dit, la main peut à temps suppléer à l'oreille en Langue française Parlée Complétée.

30 Ainsi, en examinant soigneusement la structure des stimuli testés, nous avons pu montrer que les patrons perceptifs résultants sont « rivés » (*locked*) à la production oro-faciale de la parole. Ce qui se démontre en tenant compte des relations articulatori-acoustiques. Nos expériences de *gating*, menées avec des entendants et des sourds, nous ont permis de tester la gamme de flexibilité que peut permettre cette coordination phonémique unique de la face et de la main. Ces résultats viennent renforcer la conception avancée depuis V. Attina *et al.* (2004), dans laquelle le comportement anticipatoire dans la Langue française Parlée Complétée repose sur la mise en phase des types de contrôles les plus compatibles, ceux des contacts

de la main avec le visage pour les voyelles et ceux des constrictions de la bouche pour les consonnes. C'est le constat régulier de cette avance, et le phasage bien particulier des gestes vocaliques et consonantiques qui montrent un contrôle inversé en LPC par rapport à la parole, qui a conduit V. Attina *et al.* (2004) à parler d'une « *topsy-turvy vision of the Cued Speech landscape* » (p. 209), soit l'inverse d'un langage labial complété par la main. La fenêtre qui nous a été ainsi ouverte par le code de R. Cornett — surtout par la tournure qui lui a permis d'être neuralement incorporé (*embodied and* "*embrained*" selon les termes de Tim Van Gelder, 1999) dans une habileté linguistique — nous a ainsi permis, de manière *a priori* surprenante, d'apporter des réponses plus décisives sur la nature des contrôles des segments dans la phonologie du langage que par la seule observation des actes de parole.

31 Nous espérons avoir réussi — sinon à démontrer — du moins à faire entrevoir les prolongements des intuitions de ce structuralisme figuratif si spécifique à G. Durand, dans les travaux les plus récents en psychologie cognitive issus directement de la *Gestalt*. On retiendra notre insistance aussi bien sur la dynamique de cette *Gestalt*, que sur la stabilité des formes linguistiques issues de ce traitement des flux perceptifs multimodaux (du son, du visage et de la main).

## BIBLIOGRAPHY

Abry Christian, Cathiard Marie-Agnès et Diaferia Marie-Laure, « Enactive Art: Parietal and Frontal Brain Art? From Pictorial to Speech Evidence », *Proceedings of the 4th International Conference on Enactive Interfaces* (19-24 novembre, Grenoble, France, 2007), p. 25-28.

Abry Christian, Sato Marc, Schwartz Jean-Luc, Lœvenbruck Hélène et Cathiard Marie-Agnès, « Attention-Based Maintenance of Speech Forms in Memory: The Case of Verbal Transformations », *Commentary on Target Paper* "*Working Memory Retention Systems: A State of Activated Long-Term Memory*" by Ruchkin, Grafman, Cameron and Berndt, *Behavioral and Brain Sciences*, vol. 26, n° 6, 2003, p. 728-729.

Attina Virginie, *La Langue française Parlée Complétée (LPC) : Production et Perception*, thèse de sciences cognitives, Institut national polytechnique de Grenoble, 2005.

Attina Virgine, Cathiard Marie-Agnès, Beautemps Denis et Odisio Matthias, « A Pilot Study of Temporal Organization in Cued Speech Production of French Syllables:

Rules for a Cued Speech Synthetizer », *Speech Communication*, vol. 44, nos 1-4, 2004, p. 197-214.

Behrens Roy, *Design in the Visual Arts*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1984.

Bey Caroline, « Rôle des connaissances dans la construction de la scène auditive : ce que j'entends dépend-il de ce que je cherche à entendre ? », *Fondation Fyssen, Annales*, no 17, 2002, p. 65-73.

Boeree C. George, *Gestalt Psychology*, <www.ship.edu/~cgboeree/gestalt.html>, 2000.

Bregman Albert S., *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1990.

Bregman Albert S., « Using Quick Glimpses to Decompose Mixtures », dans J. Sundberg, L. Nord et R. Carlson (éds), *Music, Language, Speech, and Brain*, Londres, MacMillan, 1991, p. 284-293.

Cadiot Pierre et Visetti Yves-Marie, *Pour une théorie des formes sémantiques. Motifs, profils, thèmes*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.

Cathiard Marie-Agnès, *La perception visuelle de l'anticipation des gestes vocaliques : cohérence des événements audibles et visibles dans le flux de la parole*, thèse de doctorat de psychologie cognitive, Université Pierre Mendès France (Grenoble), 1994.

Cathiard Marie-Agnès et Abry Christian, « Speech Structure Decisions from Speech Motion Coordinations », *Proceedings of the XVIth International Congress of Phonetic Sciences* (6-10 août, Saarbrücken, Allemagne, 2007), p. 291-296.

Chandler Daniel, *Gestalt Principles of Visual Organization, Visual Perception*, <www.aber.ac.uk/media/Modules/MC10220/visper07.html>, 2004.

Cherry E. Colin, « Some Experiments on the Recognition of Speech, with One and with Two Ears », *Journal of the Acoustical Society of America*, vol. 25, no 5, 1953, p. 975-979.

Cornett Richard Orin, « Cued Speech », *American Annals of the Deaf*, vol. 112, 1967, p. 3-13.

Darwin Chris J., « Auditory Grouping », *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 1, no 9, 1997, p. 327-333.

Durand Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1960.

Durand Gilbert et Chauvin Danièle, *Les champs de l'imaginaire*, Grenoble, Ellug, 1997.

Escudier Pierre, Benoit Christian et Lallouache Tahar, « Identification visuelle de stimuli associés à l'opposition /i/-/y/ : étude statique », *Actes du premier congrès d'acoustique* (10-13 avril, Lyon), *Suppl. au Journal de Physique*, no 2, 1990, p. 541-544.

Gapenne Oliver et Rovira Katia, « Gestalt Psychologie et cognition sans langage. Actualité d'une figure historique », *Intellectica*, no 1, 1999, p. 229-250.

Gayon Jean et Wunenburger Jean-Jacques (dir.), *Les Figures de la forme*, Paris, L'Harmattan, 1992.

Giese Martin A. et Poggio Tomaso, « Neural Mechanisms for the Recognition of Biological Movements », *Nature Reviews Neuroscience*, nº 4, 2003, p. 179-192.

Grimault Nicolas, « Analyse séquentielle des scènes auditives chez le malentendant », *Revue de neuropsychologie*, nº 14, 2004, p. 25-39.

Grosjean François, « Spoken Word Recognition Processes and the Gating Paradigm », *Perception & Psychophysics*, nº 28, 1980, p. 267-283.

Jackendoff Ray, *Consciousness and the Computational Mind*, Bradford Books / MIT Press, 1987.

Johansson Gunnar, « Visual Perception of Biological Motion and a Model for Its Analysis », *Perception and Psychophysics*, nº 14, 1973, p. 201-211.

Johansson Gunnar, « Visual Motion Perception », *Scientific American*, nº 232, 1975, p. 76-88.

Koffka Kurt, *Principles of Gestalt Psychology*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1955.

Köhler Wolfgang, *Gestalt Psychology*, New York, Liveright. Traduction française (1964) : *Psychologie de la forme*, Paris, Gallimard, 1929.

Kosslyn Stephen M., Ganis Giorgio et Thompson William L., « Mental Imagery: Against the Nihilistic Hypothesis », *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 7, no 3, 2003, p. 109-110.

Lakoff George et Johnson Mark, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, 2003 Edition contains an 'Afterword'.

Lancelin Denis, Gnansia Dan et Lorenzi Christian, « Démasquage de la parole dans le bruit chez les sujets entendants, malentendants et implantés cochléaires », *Les Cahiers de l'audition*, vol. 20, nº 3, 2007, p. 54-57.

Langacker Ronald W., *Cognitive Grammar*: A *Basic Introduction*, New York, Oxford University Press, 2008.

LaSasso Carole, Crain Kelly et Leybaert Jacqueline, *Cued Speech and Cued Language for Deaf and Hard of Hearing Childen*, San Diego, Plural Publishing Inc, 2010.

McAdams Stephen et Bigand Emmanuel, *Penser les sons : psychologie cognitive de l'audition*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.

Marr David, *Vision*, San Francisco, Freeman editors, 1982.

Martinez-Conde Susana, Macknik Stephen L., Troncoso Xoana G. et Dyar Thomas A., « Microsaccades Counteract Visual Fading during Fixation », *Neuron*, nº 49, 2006, p. 297-305.

Moore Brian C. J., Glasberg Brian R. et Peters Robert W., « Thresholds for Hearing Mistuned Partials as Separate Tones in Harmonic Complexes », *Journal of the Acoustical Society of America*, nº 80, 1986, p. 479-483.

Pressnitzer Daniel, Sayles Mark, Micheyl Christophe et Winter Ian M., « Perceptual Organization of Sounds Begins in the Auditory Periphery », *Current Biology*, vol. 18, nº 15, 2008, p. 1124-1128.

Pylyshyn Zénon, « Explaining Mental Imagery: Now You See It, Now You Don't. Reply to Kosslyn *et al.* », *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 7, nº 3, 2003a, p. 111-112.

Pylyshyn Zénon, « Return of the Mental Image: Are There Really Pictures in the Brain? », *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 7, nº 3, 2003b, p. 113-117.

Reisberg Daniel, Smith J. David, Baxter David A. et Sonenshine Marcia, « 'Enacted' Auditory Images Are Ambiguous; 'Pure' Auditory Images Are Not », *The Quarterly Journal of Experimental Psychology*, vol. 41, no 3, 1989, p. 619-641.

Rosenblum Laurence D., Johnson Judith A. et Saldaña Helena M., « Visual Kinematic Information for Embellishing Speech in Noise », *Journal of Speech and Hearing Research*, vol. 39, nº 6, 1996, p. 1159-1170.

Rosenblum Lawrence D. et Saldaña Helena M., « An Audiovisual Test of Kinematic Primitives for Visual Speech Perception », *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, vol. 22, nº 2, 1996, p. 318-331.

Shepard Roger et Metzler Jacqueline, « Mental Rotation of Three Dimensional Objects », *Science*, vol. 171, nº 3972, 1971, p. 701-703.

Troille Émilie, *De la perception audiovisuelle des flux oro-faciaux en parole à la perception des flux manuo-faciaux en Langue française Parlée Complétée. Adultes et enfants : entendants, aveugles ou sourds*, thèse de sciences du langage, Université Stendhal – Grenoble 3, 2009.

Troille Émilie, Cathiard Marie-Agnès et Abry Christian, « Speech Face Perception Is Locked to Anticipation in Speech Production », *Speech Communication*, vol. 52, nº 6, 2010, p. 513-524.

Ullman Shimon, *The Interpretation of Visual Motion*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1979.

Van Gelder Tim, « Dynamic Approaches to Cognition », dans R. Wilson et F. Keil (éds), *The MIT encyclopedia of Cognitive Science*, Cambridge, The MIT Press, 1999, p. 244-246.

Van Noorden Léon, *Temporal Coherence in the Perception of Tone Sequences*, Doctoral dissertation, Eindhoven University of Technology, 1975.

Warren Richard M., « Illusory Changes of Distinct Speech upon Repetition — The Verbal Transformation Effect », *British Journal of Psychology*, vol. 52, nº 3, 1961, p. 249-258.

Warren Richard M., *Auditory Perception: A New Synthesis*, Elmsford, Pergamon Press, 1982.

Warren Richard M., « Perceptual Restoration of Obliterated Sounds », *Psychological Bulletin*, vol. 96, 1984, p. 371-383.

Wertheimer Max, « Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt II », *Psychological Research*, vol. 4, nº 1, 1923, p. 301-350.

Wertheimer Max, A *Source Book of Gestalt Psychology*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1938.

## AUTHOR

**Émilie Troille**
Université Stendhal – Grenoble 3

# Comptes rendus

# Ludwig Bechstein, *Le Livre des Contes*

## traduit de l'allemand par Corinne et Claude Lecouteux, Paris, Corti, collection « Merveilleux, n° 45 », 2010

**Philippe Walter**

**Copyright**
All rights reserved

## BIBLIOGRAPHICAL REFERENCE

Ludwig Bechstein, *Le Livre des Contes*, traduit de l'allemand par Corinne et Claude Lecouteux, Paris, Corti, collection « Merveilleux, n° 45 », 2010

## TEXT

1 Ludwig Bechstein (1801-1869) est un folkloriste allemand dont la gloire a été éclipsée par celle des frères Grimm (son recueil de contes a été réédité 45 fois de son vivant). Il avoue : « Je n'ai inventé aucun des contes présents. Je les ai en partie tirés de la tradition orale, en partie des écrits, mais je les ai retravaillés. » Il n'empêche : cette collection de 107 contes, magnifiquement traduits par Corinne et Claude Lecouteux, constitue une vraie mine d'or pour le médiéviste et pour tout critique qui place l'analyse des mythèmes au cœur de son approche méthodologique. Les sources de chaque conte sont dûment identifiées ainsi que ses versions parallèles chez les frères Grimm ou chez d'autres folkloristes.

2 Les données comparatistes sont riches d'enseignement. On donnera ici deux exemples. Le conte n° 60 (*L'étourneau et le cuveau*) raconte l'histoire d'un fils de roi qui retrouve miraculeusement sa sœur (enlevée à sa naissance) grâce à un étourneau et un signe de naissance qu'elle porte sur le cou. Ce récit se rattache au cycle de la gageure qu'avait analysé G. Paris dans certains récits médiévaux (*Romania*, t. 32, 1903, p. 480-511). Le conte n° 44 (*Sept-peaux*) raconte l'histoire d'une femme qui met au monde un serpent qu'elle élève comme son fils. Le serpent souhaiterait se marier mais, évidemment, personne ne veut de lui. Seule une gardienne de poules accepte un partenaire si peu ordinaire. Elle lui demande d'enlever successive-

ment les sept peaux qu'il possède sur le corps. Après avoir enlevé sa 7e peau, le serpent devient un magnifique jeune homme. Dans le *Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu, on possède l'histoire inverse : une jeune fille a été métamorphosée en vouivre. Elle ne reprendra forme humaine que lorsqu'un homme acceptera de donner un baiser à ce serpent. Ce sont deux exemples qui montrent la récurrence de schémas narratifs issus très certainement de mythes et dont les contes traditionnels ont conservé des exemples parallèles aux adaptations littéraires du Moyen Âge.

## AUTHOR

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

# Émilie Lasson, *Superstitions médiévales : une analyse d'après l'exégèse du premier commandement d'Ulrich de Pottenstein*

Paris, Champion, collection « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, n° 102 », 2010, 560 p.

**Philippe Walter**

**Copyright**
All rights reserved

## BIBLIOGRAPHICAL REFERENCE

Émilie Lasson, *Superstitions médiévales : une analyse d'après l'exégèse du premier commandement d'Ulrich de Pottenstein*, Paris, Champion, collection « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, n° 102 », 2010, 560 p.

## TEXT

1 Dans son commentaire du premier commandement de la Bible, Ulrich de Pottenstein, clerc autrichien du xv^e^ siècle, apporte d'importants témoignages sur l'état des croyances dites « populaires » dans la société de son temps. Ces croyances touchent à l'observation des signes ou du temps, à la divination et à la magie, bref aux rites et croyances du paganisme qui survivent encore dans le christianisme de la fin du Moyen Âge. Il dresse une liste des superstitions que le Moyen Âge connaissait bien et auxquels les récits littéraires font parfois allusion mais qui, évidemment, sont bien plus mystérieuses de nos jours, car les sociétés rationalistes et positivistes de l'ère moderne ont cherché à les ridiculiser pour les faire disparaître. Ignorant généralement les réalités du « folklore » médiéval, les médiévistes d'aujourd'hui témoignent la plus grande incompréhension face à de telles croyances qu'ils ne sont pas capables d'expliquer ou dont ils ne pressentent même pas la richesse pour comprendre des réalités toujours actuelles. On retiendra par exemple le cas de ces chaussures déposées dans un arbre consacré à une créature fantastique nommée Bilwiz. On pense immédiatement aux chaussures déposées encore parfois de nos jours aux pieds de l'arbre de Noël. L'anthropologie

moderne et les recherches sur l'imaginaire incitent à reprendre l'étude de ces « superstitions », car elles sont des marqueurs culturels importants des sociétés du passé et offrent souvent d'étranges similitudes avec les usages des civilisations sans écriture ou des peuples premiers quand elles ne font pas écho à des rites toujours pratiqués à l'époque « post-moderne ». L'ouvrage d'Émilie Lasson est très précieux pour guider l'anthropologue dans le dédale de ces rites étranges et inexpliqués, pour en saisir la cohérence imaginaire et inconsciente. L'auteur en recherche les sources et les compare à d'autres rites mentionnés par des auteurs contemporains. Il en résulte un travail extrêmement utile, d'autant plus indispensable au chercheur qu'il est suivi (p. 423-499) d'un « dictionnaire des superstitions du xv$^{e}$ siècle » qui va de « l'aéromancie » aux « yeux » en passant par « le cauchemar », « l'hirondelle », « le jet de chaussure », « le lièvre », « le trèfle à quatre feuilles ». Il n'aurait pas été inutile de traduire le vieil allemand des notices pour le lecteur non germaniste, mais l'index détaillé permet de retrouver rapidement le commentaire de ces superstitions dans l'étude elle-même.

## AUTHOR

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

# Guillaume Issartel, *La geste de l'ours. L'épopée romane dans son contexte mythologique (XII^e^–XIV^e^ siècle)*

Paris, Champion, collection « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, n° 94 », 2010, 781 p.

**Philippe Walter**

**Copyright**
All rights reserved

## BIBLIOGRAPHICAL REFERENCE

Guillaume Issartel, *La geste de l'ours. L'épopée romane dans son contexte mythologique (XII^e^-XIV^e^ siècle)*, Paris, Champion, collection « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, n° 94 », 2010, 781 p.

## TEXT

1 Ce travail captivant et de grande ampleur (780 pages) entreprend de rénover maintes perspectives d'étude de la chanson de geste en adoptant délibérément le questionnement par l'imaginaire. Il offre une analyse appliquée des rapports entre épopée et mythe à partir des métaphores et métamorphoses ursines du guerrier épique. S'inscrivant dans le cadre de la mythocritique, l'étude ne néglige pas pour autant les aspects littéraires, historiques et philologiques des œuvres françaises étudiées et aboutit à des conclusions vraiment novatrices.

2 Bien qu'il porte principalement sur la chanson de geste française, il aborde aussi les domaines épiques les plus divers (du monde scandinave à la Chine, en passant par le Caucase ou les Aïnous, etc.). Une puissance d'investigation remarquable ainsi que de réelles qualités d'écriture sont mises au service d'une analyse minutieuse, sans lourdeur didactique ni jargon pseudo-savant. Les principaux outils méthodologiques forgés au cours des dernières décennies en matière de mythanalyse et de mythocritique, de comparatisme et d'interdisciplinarité (littérature et ethnologie) sont mobilisés avec pertinence. Ce

travail s'inscrit dans la mouvance du programme INTAS (International Association for the Promotion of Cooperation with Scientists from the New Independent States of the former Soviet Union, programme Nr 05-1000008-7922) auxquels le CRI a été associé en 2007 et 2008 : « A Reconstruction of Prehistoric Eurasian Mythological Motif Complexes and Their Most Ancient Distribution in Connection with Genetic Data » (en collaboration avec plusieurs universités d'Estonie, de Russie, du Tadjikistan et d'Oudmourtie).

3 L'effort de décloisonnement disciplinaire évite ainsi de restreindre l'étude de la chanson de geste française à la seule histoire de la littérature française ou à l'Histoire tout court. Il met en évidence des schémas narratifs centrés autour de rites (fêtes eurasiatiques de l'ours) qui constituent autant de matrices narratives récurrentes. L'analyse des substrats épiques est replacée dans une dimension eurasiatique, attentive aux permanences mais aussi aux spécificités historiques, géographiques et culturelles de chaque domaine linguistique (du monde scandinave à la Chine et à la Corée, du monde franc et hispanique à la culture arménienne). Est particulièrement mise en évidence la présence récurrente de schémas de contes-types dans les chansons de geste.

4 Alors que, depuis les ouvrages de J. Rychner, l'essentiel du travail critique sur des chansons de geste semble s'être concentré autour de la forme de ces textes (au point que l'on ne sait plus très bien parfois si ces textes ont encore un contenu), cette thèse déplace le centre d'intérêt vers l'étude d'un faisceau de motifs récurrents (cf. le catalogue Aarne-Thompson) articulés autour de la figure mythique de l'ours pour expliquer de manière nouvelle une multitude d'observations sur certains noms (*Orson de Beauvais*), motifs ursins (jugement de Ganelon) ou épisodes curieux et disséminés n'ayant jamais fait l'objet d'une explication globale. À terme, c'est une lisibilité nouvelle des substrats mythiques de la chanson de geste qui est rendue possible par cette mise en évidence des récits et rituels attestés, particulièrement, lors des antiques fêtes de l'ours. Ainsi, les très nombreuses scènes épiques de barbouillage rituel au noir sont parfaitement typiques des fêtes du 2 février. D'autres motifs (enlèvement des femmes en particulier) rejoignent le même ensemble mythico-rituel. L'étude du Cendrillot (ou *kolbitr* scandinave) est à cet égard remarquable. La stéréotypie de certains éléments de style

formulaire (par exemple, les cendres) ne s'explique pas seulement par les contraintes d'un style « oral », purement mécanique et formel, mais aussi par la permanence d'une vieille mémoire qui se rattache à des contes-types sous-jacents aux récits épiques. L'étude de la narrativité épique tire alors toutes les conséquences d'un principe bien formulé par M. Eliade. Un récit ne peut exister dans la conscience collective que s'il correspond à un archétype (*Le mythe de l'éternel retour*). C'est la raison pour laquelle « le mythe modèle l'écriture de l'histoire » (p. 239) ainsi que tout récit renvoyant au passé. Le mythe sert de moule à l'épopée qui n'accueille que secondairement des greffes historiques plus ou moins vraisemblables. La *Chanson de Roland* n'est pas l'embellissement d'un événement historique. C'est un récit mythique déjà constitué avant la bataille supposée historique de Roncevaux et qui happe le souvenir déformé de cette dernière. L'historicisme propre à l'interprétation des chansons de geste (p. 32) est critiqué à juste titre. Dans le genre épique, il n'existe pas de narrativité spontanée, directement inspirée d'événements historiques, mais cette narration est toujours orientée en profondeur par la préexistence de schémas mythiques matriciels empruntés à des scénarii mythico-rituels. Ces idées importantes sont des axes fondamentaux de la thèse.

5 Les apports novateurs de cet ouvrage sont indéniables. D'une part, le lien entre mythe et épopée (bien souligné jadis par Dumézil) est largement confirmé par l'étude de la chanson de geste. D'autre part, la nature de ces mythes se précise également. La narration médiévale (qu'elle soit historiographique ou épique) est perpétuellement imprégnée de schémas mythiques archaïques dont la tradition orale, les contes ou les rites ont conservé la mémoire. Dans la première partie du travail, une étude des chroniques franques permet de jalonner la réception de la mémoire mythique ancienne omniprésente dans la chanson de geste. Elle permet de stratifier les canevas mythiques ursins en distinguant diverses formes de réception (l'une à orientation historiographique, l'autre plus légendaire dans les chansons de geste). Il ne s'agit plus de faire de la chronique la matière première de l'épopée, mais il s'agit de la disposer parallèlement aux chansons de geste pour analyser la configuration analogue de motifs mythiques hérités. C'est toute la question de l'historicité des chansons de geste qui est alors reposée. L'enracinement ethnique de la chanson de geste

est indéniable. Ses réflexes topiques ne sont pas que des phénomènes stylistiques propres aux lois d'un genre. Ils obéissent aux rites fonctionnels des épopées orales à valeur étiologique (le mythe explique l'origine d'un peuple ou d'un lignage). Est justement souligné le rôle des hiérogamies dans les ethnogenèses germaniques. La logique mythique des listes et généalogies royales se décrypte souvent à partir de référents animaux qui forment un système que l'on a qualifié parfois de « totémique » (par exemple l'opposition loup/ours). L'auteur met en garde contre les préventions d'une critique philologique en matière de toponomastique. Il faut éviter de succomber au préjugé réaliste selon lequel tout nom de lieu épique n'est que la déformation d'un nom réellement attesté. En fait, l'enracinement géographique des chansons de geste est réel, mais il obéit à une géographie légendaire et mythique qui privilégie souvent des lieux déjà investis d'une présence mythique (par exemple, celle de l'ours ou de divinités topiques). L'illustration du concept de mythologie eurasiatique (intégrant des contrées comme la Corée, la Chine ou la Sibérie) est remarquable. Le concept géographique d'Eurasie renvoie ainsi à des réalités géo-culturelles (y compris animales) qui dépassent le seul cadre linguistique « indo-européen » jadis cerné par G. Dumézil pour l'étude de ces phénomènes.

6 La thèse contient beaucoup d'analyses séduisantes et nouvelles de passages controversés ou trop célèbres. Le portrait ursin de Guillaume est à la fois inattendu et astucieux. Il apporte une solution originale au problème de son nez mutilé. Les griffades de l'épée de Roland sur le perron de Roncevaux sont également une hypothèse intéressante si l'on tient compte de la mythologie des pierres à légende. Les rêves de Charlemagne dans la *Chanson de Roland* sont habilement éclairés grâce à la comparaison de l'ensemble des manuscrits et par le recours au symbolisme ursin. Etc. Un travail d'une telle richesse pose de captivantes questions aux recherches sur l'imaginaire. On s'interroge sur la part du culturel et du prototypique dans les ressemblances constatées entre l'ensemble des textes. Se trouve-t-on devant un lointain héritage culturel commun à toute l'Eurasie ou faut-il supposer l'existence d'archétypes spontanément inventés dans chacune des cultures ? Il serait intéressant de prolonger l'enquête sur l'ours dans la littérature scientifique et les bestiaires (depuis Aristote et Pline jusqu'au Moyen Âge). On y retrou-

verait nombre de croyances mythiques qui ont survécu assez longtemps et n'ont peut-être même pas disparu de l'imaginaire commun de nos jours. Sur les rapports de l'ours et de l'oie : à première vue, il s'agit d'un couple improbable. Pourtant, quelques exemples célèbres ou confidentiels, échelonnés sur plus de 2 300 ans et de portée universelle, permettent de les apparier. Sur une planche au f° 4r de l'Album de Villard de Honnecourt, un ours et une oie sont étrangement juxtaposés de profil. On ne saurait oublier pourtant que l'ours et l'oie sont aussi étroitement associés en mythologie. La thèse établit clairement ce lien dans l'analyse d'*Aucassin et Nicolette* : « l'ourse » Nicolette se barbouille au noir et son compagnon Aucassin est, étymologiquement, une oie (*auca*). Saint Nicolas est accompagné d'un Sauvage qui a des traits ursins (or, ce Sauvage apparaît dans la chantefable). On aurait peut-être pu poursuivre la piste arrageoise autour de saint Vaast et de son ours (car la confrérie des jongleurs d'Arras semble bien être à l'arrière-plan de ce texte picard). Mais l'oie et l'ours ont bien d'autres références. Fils de la Grande Ourse de la Nuit (Latô grecque correspond à la Ratri indienne, « Nuit »), Apollon, jumeau d'Artémis (ourse à Brauron et qui porte le nom de l'ours, *ar*[*k*]*tos*), ne pouvait être d'une autre nature originelle. Or un vol de cygnes/oies autour de Délos annonce sa naissance le 7 de Bysios et son char est tiré par des cygnes quand il revient d'Hyperborée à Delphes. Léda comme Létô/Latô signifie la Nuit, symbolisée par la Grande Ourse, et c'est en cygne qu'elle s'unit à Zeus. La déesse balto-slave Lada (même sens) unit pareillement les ours et les oies/cygnes (même mot en sanskrit). Pénélope (c'est le nom grec d'une oie marine) et Ulysse, *Baerensohn* s'il en fut (il était petit-fils d'Arcéisios, « fils d'ours »). Une oie blanche annonce le retour du héros, lequel n'a, au demeurant, jamais quitté la figure de proue de son navire, dite *chenisque*, c'est-à-dire l'oie. L'ours qui hiberne est un maître du temps par sa résurrection saisonnière. L'oie ou le cygne qui migrent maîtrisent les directions cardinales de l'espace, les orients. Signe des temps, ce couple représente la maîtrise de l'espace et du temps, indissociables dans les sociétés traditionnelles. La littérature orale du monde entier connaît le motif « *Un ours devient une oie* ». Il remonte à la nuit des temps.

7 Pour finir, on soulignera la valeur admirable d'un travail qui redonne une réelle fraîcheur à des textes que l'on croyait connaître depuis

longtemps et dont on croyait avoir épuisé le sens, parfois grâce à des commentaires appauvrissants ou anachroniques. L'étude s'intéresse à des épisodes méconnus ou étranges pour leur donner une cohérence et une lisibilité nouvelles à travers une longue mémoire. Elle revalorise des œuvres injustement méconnues (*Doon de Mayence*, *Gaufrey*, *Floovent*, *Hernaut de Beaulande*, etc.) et contraint salutairement à revoir les classifications admises entre œuvres de premier et second plan. Elle relit avec une grande minutie des épisodes entiers souvent abandonnés par la critique. C'est à une moisson remarquable, à une découverte de chaque instant que nous convie cette thèse qui pratique avec science et discernement l'« herméneutique créative » dont rêvait Mircea Eliade.

## AUTHOR

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