

IRIS

Espaces
mythiques

CENTRE DE RECHERCHE SUR L'IMAGINAIRE – UNIVERSITÉ DE GRENOBLE
2011 Numéro 32

IRIS

ISSN : 2779-2005

Éditeur : UGA Éditions

32 | 2011

Espaces mythiques

Véronique Adam et Philippe Walter

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

Référence électronique

« Espaces mythiques », *IRIS* [En ligne], mis en ligne le 05 octobre 2021, consulté le 26 février 2024. URL : <https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=2009>

Droits d'auteur

CC BY-SA 4.0

206 pages – Format 16 x 24 cm

: 978-2-84310-202-8

DOI : 10.35562/iris.2009



Véronique Adam et Philippe Walter
Éditorial

Mythologies

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 et Philippe Walter

Droits d'auteur

All rights reserved

TEXTE

- 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 « Mythologies », 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 Vaitkevicienė 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 bienfaitrice 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 Siana 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.

AUTEURS

Véronique Adam

Université Toulouse 2 - Le Mirail

Philippe Walter

Université de Grenoble

Mythologies

Le symbole et le mythe en sociologie

Symbol and Myth in Sociology

Jean-Pierre Sironneau

DOI : 10.35562/iris.2508

Droits d'auteur

All rights reserved

RÉSUMÉS

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

PLAN

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

NOTES DE LA RÉDACTION

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.

TEXTE

- 1 Dès sa fondation, au XIX^e 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 idéale 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 économique-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 Fourier, 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'ethnologie, 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 massmédias, 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 mythes 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 Troyes¹ 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 Ravillac, 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 irrptions 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° 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 remplissage 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 régaliennne 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 théorique 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 objective 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.

BIBLIOGRAPHIE

- 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 mythologie*, 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.
- ÉLIADÉ Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957.
- ISAMBERT François A., « La dimension sociale du symbole », dans *Actes de la 14^e 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*, n° 20, 1994, p. 699-713.

RICŒUR Paul, « La structure symbolique de l'action sociale », dans *Actes de la 14^e 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*, n° 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 Bérroul et Thomas d'Angleterre en sont les auteurs.

AUTEUR

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

Droits d'auteur

All rights reserved

RÉSUMÉS

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

PLAN

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

TEXTE

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'anthropologie¹. 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 Moine², sans oublier, bien sûr, les personnages de Tristan et Merlin du domaine romanesque, dont il faudra également tenir compte³.
- 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 contrastes⁴, 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 dieux⁵, 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 littéraire⁶. En raison de sa vocation d'enfreindre les limites et de renverser les situations, on ne peut pas le réduire à une définition absolue⁷ ; on doit se contenter d'une classification des composantes principales de son identité qui devrait inclure les éléments suivants⁸.

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 force⁹, ce qui est remarquable aussi, c'est la nuance festive d'une grande partie de leurs transgressions¹⁰. En effet, un incontestable plaisir de duper comme attribut essentiel de nos personnages est évident¹¹. Parfois, ce plaisir malicieux et bientôt gratuit de faire le mal arrive à les rendre méchants et même pervers¹², rejoignant parfaitement Loki,

Renart et même Robin des Bois ou Eustache le Moine, dont la malignité leur a valu d'être satanisés¹³.

- 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 corps¹⁴ » décrit par Mikhaïl Bakhtine. 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 indécent¹⁵.
- 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 vieillard¹⁶), 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 messe¹⁷ ; 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 inversées¹⁸ : 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 reine¹⁹. 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 repenté d'avoir injustement exilé son « innocent » neveu²⁰.

- 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 généreux²¹. Finalement, Merlin était voué à inverser 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 attentes 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 vérité²².
- 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 autres²³. Tout comme Loki²⁴, Robin Hood, Tristan et Renart ont tous violé les normes de leur communauté, par laquelle ils se retrouvent expulsés, voire persécutés²⁵. 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-loi²⁶.
- 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 vierge²⁷, 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 sauvage²⁸. 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'isoler³⁰. 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 figure³¹, 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'eau³². 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 libération³³, qui échappe à la rigidité des lois et des normes morales de la féodalité³⁴. 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 Bérout, 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* grec³⁵. 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 royaumes³⁶.
- 16 Dans le cas de Merlin, lui aussi s'associe au cochon³⁷ et à d'autres animaux psychopompes comme le cerf (dont il lui arrive de prendre l'apparence³⁸), mais aussi à l'ours³⁹. 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 temps⁴⁰.
- 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 mort⁴¹ » (sans oublier les rapports de Loki à l'enfer⁴²) ; 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 chrétien⁴³, 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 *Décameron*, 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 cadavres⁴⁵ ». Merlin joue aussi avec l'idée qu'on le prend pour mort (à cause de ses subites et/ou constantes disparitions⁴⁶) et, dans *Tristan le Moine*, on assiste également à la mort feinte de Tristan et à ses funérailles, contreponctuées par les commentaires ironiques, voire cyniques, du héros déguisé qui les contemple d'un air amusé et provocateur⁴⁷.
- 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 méconnus⁴⁸ et aux traits de fée, que le désordre s'infiltré 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 neutraliser⁴⁹.
- 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 sérieux⁵⁰. On pourrait signaler également les constantes réécritures de leurs histoires avec des intentions et des tons divers⁵¹, et les rapports intertextuels entre les récits des divers personnages qui nous occupent⁵².

- 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 rencontre 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 diverses⁵⁴. 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 humiliations⁵⁵.
- 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 Thomas⁵⁶, 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 Logi⁵⁷. 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 courtois⁵⁸]).

- 25 Finalement, on doit rappeler que dans leur célèbre étude sur la *mêtis*, 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 *mêtis* rend le mystificateur souvent mystifié par ses propres armes⁵⁹, 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 ingénieux⁶¹.
- 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 Viviane⁶². 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 mort⁶³.

Malfacteur 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 emblématique⁶⁴. 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 diable⁶⁶), 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 aussi⁶⁷ 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 arrivée⁶⁸ », ce qui rappelle les alliés de Loki – et, parmi eux, sa propre descendance monstrueuse⁶⁹ – 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 changeant⁷⁰. 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 entrelacés⁷¹ », 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 nature⁷². 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 temps⁷³. 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 démontré⁷⁴). Même Robin des bois, avec son habit vert, pourrait être relié à ces cycles de régénération naturelle⁷⁵, ainsi que les autres bandits (de par leur association à la forêt⁷⁶). 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 temps⁷⁷. 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 ligne⁷⁹ », 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 sacrifice⁸⁰. Ce n'est donc pas par hasard que pratiquement toutes les versions insistent sur les talents de vénerie de Tristan⁸¹.

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 Hobsbawm⁸² —, 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 chrétien⁸³. Tous ces bienfaits se superposent au portrait de lubricité démoniaque qui le caractérisera plus tard, le condamnant même à l'enfer⁸⁴.
- 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 cachés⁸⁵. Ce n'est pas en vain que l'on retrouve parmi leurs victimes les membres corrompus ou pervers 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 subissent⁸⁶.
- 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 différentes⁸⁷. 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 Tristan⁹⁵, mais il n'est pas le seul. Apparemment tous les *tricksters* se permettent allègrement des attitudes et des accoutrements avilissants, qui évoquent leur position marginale⁹⁶.

- 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 *Décameron* ou les *Contes de Canterbury* en feront usage en tant que stratégie scripturale, se masquant sous les différents narrateurs des récits de chaque ouvrage⁹⁷.
- 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 saumon⁹⁸), en plus de devenir bûcheron, bouvier ou homme sauvage, et apparaît en enfant ou en vieillard. En fait, le mage semble ne pas avoir d'apparence fixe⁹⁹. 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 conoissoit¹⁰⁰ ». 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 narra- tions épisodiques

- 42 Tous nos personnages se caractérisent par leurs habiletés verbales¹⁰¹ qui construisent des univers inexistantes, 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 roublard¹⁰². 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 interdite¹⁰⁴. Leurs phrases à double sens rappellent les constantes acrobaties et jeux de mots des fabliaux et des nouvelles comiques¹⁰⁵, 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 roueries¹⁰⁶. 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 coups¹⁰⁷. 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 Loki¹⁰⁸. 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 interpréter¹¹⁰ ; 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 ironique¹¹², 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 indécentes¹¹³. 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 genre¹¹⁴. 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 définir¹¹⁵.

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 comparés¹¹⁶. 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 Renart¹¹⁷, les aventures de Loki¹¹⁸, ou les premières versions de la légende de Robin des Bois, qui ne se conservent que dans des ballades isolées¹¹⁹). 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 amants¹²⁰. 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 détachable¹²¹. 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 énigmatique¹²²).

- 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 intrigue¹²³.
- 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 Blaise¹²⁴, ou Tristan déguisé, pour se faire reconnaître par Yseut) ; soit pour raccommo-der les faits, dans le but de berner quelqu'un, comme chez Renart¹²⁵ 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 personne¹²⁶, 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 personnage¹²⁷.
- 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-ci¹²⁸. 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 médiévale¹²⁹, 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 touchant¹³⁰. Il oppose donc à l'idéalisation d'un monde parfait — ou sacré, ajouterait Franchot Ballinger¹³¹ — les imperfections et les contradictions humaines dans la réalité complexe du présent¹³². 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 Nolan¹³³ et Carter Revard¹³⁴, 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 ordinairement¹³⁵ », qui remplacent la transgression réelle par la transgression fictive en mettant la ruse au service d'une fraction de liberté.

BIBLIOGRAPHIE

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 », 22^e 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, n° 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*, n° 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*, n° 44, 1984, p. 167-190.

BLOCH Howard, « Le rire de Merlin », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 37, 1985, p. 7-21.

BORDIER Jean-Pierre, « Pathelin, Renart, Trubert, Badins, Décepteurs », *Moyen Âge*, n° 6, 1992, p. 71-84.

BRANDIN Louis, *Fouke Fitz Warin. Roman du XIV^e 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 XII^e et XIII^e 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, n° 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*, n° 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, n° 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.

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

DUFURNET 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*, n° 16, 1978, p. 7-12.

FREEMAN REGALADO Nancy, « Tristan and Renart: Two Tricksters », *L'Esprit créateur*, vol. 16, n° 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 » (n^{os} 26, 27 et 28), 1976.

HOBBSAWM 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 (1^{re} 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.

KOEPFING Klaus Peter, « Absurdity and Hidden Truth: Cunning Intelligence and Grotesque Body Images as Manifestations of the Trickster », *History of Religions*, vol. 24, n° 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*, n° 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.

MARCELLO-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 (1^{re} 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.

REWARD Carter, « 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.

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, n° 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*, n° 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*, n° 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 [1^{re} 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, n° 2, 2000, p. 109-124.

6 Voir F. Ballinger, « *Ambigere*: The Euro-American Picaro and the Native American Trickster », *Melus*, vol. 17, n° 1, printemps 1991 et 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*, n° 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 Bérout 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 (Bérout 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*, n° 5, 1989, p. 3-13 ; ce critique suit la numérotation de Roques, différente de celle de Martin, dont cet épisode, « Les Vêpres 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*, n° 21, 2002, p. 59-91, surtout p. 74-75 ; A. Classen, « Moriz, Tristan, and Ulrich as Master Disguise Artists: Deconstruction and Reenactment of Courtliness in *Moriz von Craûn*, *Tristan als Mönch*, and Ulrich von Liechtenstein's *Frauendienst* », *Journal of English and Germanic Philology*, vol. 103, n° 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 contre-point », 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 byddyngge / 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 préjugés 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 (« *Leroe 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 Bérout 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 Pranksters*, 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 *Décameron* (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 altièrres 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. Caze-nave, « 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 Béroül. 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*, n° 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, « Ephéméros. Per un'analisi dei caratteri nel Tristano di Thomas e di Béroul », *Cultura Neolatina*, n° 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 xvi^e 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 Merlin*, 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 D^r José Carlos Hesles pour les inestimables discussions au sujet de R. Girard, G. Balandier et G. Dumézil.

89 Ceci est évident chez Bérout (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 incluses). 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 XII^e et XIII^e 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 messenger, 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 Bérout.

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 Bérroul, 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 *Décameron* (vers 2660-2663, et p. 1058 de *Tristan le Moine* [Pléiade] ; voir *Décameron*, 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 ^x^e et ^xⁱ^e siècles, bien que consignés par écrit au ^xⁱⁱⁱ^e 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'Odyssee, le meilleur *trickster* des héros grecs, se présente aussi sous forme d'épisodes : dans l'*Odyssee* 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 (^x^{vi}^e 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.

AUTEUR

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

Droits d'auteur

All rights reserved

RÉSUMÉS

English

The mole cricket is an ambiguous insect: many tales and folkloric archives from Lithuania 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

PLAN

Ethno-zoological definition

Nine thoughts: number and process

Clostridium tetani

Ethno-medical aspects

A healing hand

The mole cricket and good luck

TEXTE

- 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 *devyniamisliis*): “It is called the one thinking nine thoughts as it has that many thoughts and the ninth thought is the most dangerous one.” (LTR¹ 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 Wikipedia²:

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

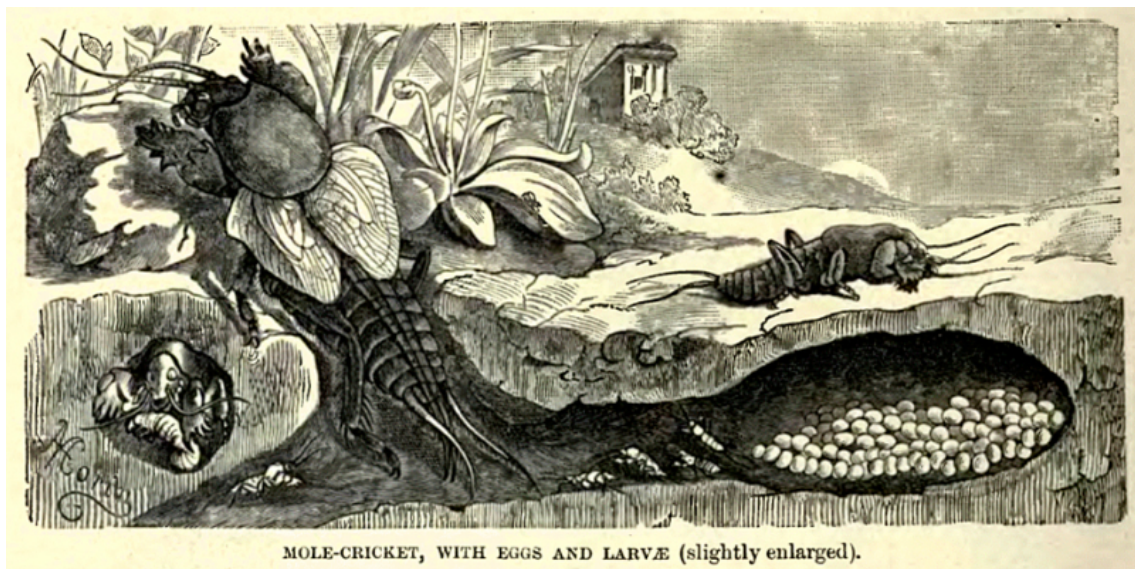
soft, but far-carrying ‘chirring’ song from within a specially constructed chamber in the burrow system, which acts as an amplifier for the song, which is likely to be used for attracting females. The song is typically produced on warm mild evenings in early spring between dusk and dawn, and it is similar to the song of the nightjar *Caprimulgus europaeus*. (“*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, croaking 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, ką 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 chthonic 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).

BIBLIOGRAPHIE

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 beiėškant. 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: etnolingvisticheski 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 institutas, 2008.

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

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

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

Mole Cricket, Iowa 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>.

AUTEUR

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

Droits d'auteur

All rights reserved

RÉSUMÉS

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

PLAN

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

TEXTE

- 1 L'œuvre d'Anish Kapoor¹, 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 ressentir ?

- 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 Terrible² » (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'art³ » (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 choses⁴ » (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 intime⁵ » (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'énergie⁶ » (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 sang⁷. (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'ancre 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 lui⁸ » (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 terrestres⁹ (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 universels¹⁰ (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 découvre¹¹ (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 sotériologique, 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 miroir¹² » (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 pensée¹³ (Gage, 1995, p. 261), mais sans obtenir un accord unanime de ses collègues¹⁴. 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 sperme¹⁵ ; 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.