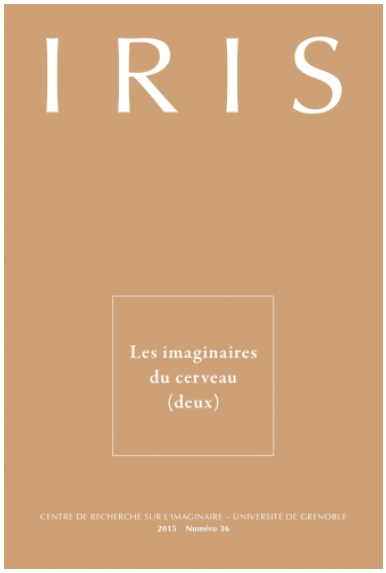


Iris
ISSN : 2779-2005
Éditeur : UGA Éditions

36 | 2015
Les imaginaires du cerveau (deux)

Directeur de publication Marie-Agnès Cathiard et Patrick Pajon

https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=225

Référence électronique
« Les imaginaires du cerveau (deux) », *Iris* [En ligne], mis en ligne le 15 décembre 2020, consulté le 03 février 2026. URL : https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=225

Droits d'auteur
CC BY-SA 4.0

264 pages — Format 16 x 24 cm

ISBN : 978-2-84310-302-5

DOI : 10.35562/iris.225

Prairial
Pôle éditorial
Lyon Saint-Étienne

INTRODUCTION

Ce numéro de la revue est dédié à Philippe Walter qui a dirigé depuis 1999 le Centre de recherche sur l'imaginaire (CRI) et la revue *Iris* pendant une quinzaine d'années. Blanca Solares dans un article intitulé « La poétique mythique de Philippe Walter » nous rappelle que l'ambition de Philippe Walter a été « d'étudier la force de l'imagination symbolique et mythologique du "christianisme païen" médiéval, dans sa fonction fondamentale d'équilibre anthropologique — biologique, psychique, socio-historique — tout au long de presque dix siècles d'Histoire ».

La section « Topiques » est consacrée aux « Imaginaires du cerveau », faisant suite à une première publication sur le même thème aux Editions EME (Pajon & Cathiard, 2014). La question posée est de savoir comment confronter de manière pertinente le cerveau imaginé, objet parmi d'autres des études sur l'imaginaire, avec le cerveau imaginant, dans ses fonctions encore peu connues pour la production des œuvres de l'imaginaire, deux domaines ne pouvant faire l'économie de l'histoire des sciences et des développements neuroscientifiques les plus actuels ?

SOMMAIRE

Marie-Agnès Cathiard et Patrick Pajon
Éditorial

Mythodologies

Blanca Solares
La poétique mythique de Philippe Walter

Publications de Philippe Walter

Corin Braga
Les « eutopies » à l'Âge classique

Sibusiso Hyacinth Madondo
« *Pecunia non olet* » : la louve et la mammalité ambivalente

Topiques. — Les imaginaires du cerveau (deux)

Hervé-Pierre Lambert
La synesthésie : une révolution neurologique et culturelle

Didier Coureau
Les métaphores filmiques du cerveau (images de la pensée, images pensantes)

Clément Pelissier
Les merveilles d'un super-héros, les prouesses d'un cerveau : lecture mythopoïétique et composante neurocognitive de Superman dans la série *Smallville*

Nicolas Abry
Bûcheron : depuis Homère, la force vive d'un cyber-cerveau (aujourd'hui incognito)

Yves Citton
Échelles du cerveau et dynamique des images chez Gilbert Simondon

Jean-Jacques Wunenburger
Imaginaires des techniques : liberté et contraintes symboliques à partir de Gilbert Durand

Facettes

Monika Salmon-Siama
« Une chose étrange, ce bout de tissu brodé d'images, de mythes et de rêves… »
Imaginaire vexillologique des étendards associatifs polonais

Hélène Savoie Colombani

Du monde visible aux mondes invisibles : à la recherche d'images, symboles et archétypes dans les mythes canaques

Santiago Guevara
Tipología de la duplicidad en tres obras de Roberto Bolaño

Abolghasem Ghiasizarch
Critique de la notion de mythe littéraire chez Philippe Sellier et Pierre Brunel : une autre vision

Comptes rendus

Joël Thomas
Philippe Walter, *Dictionnaire de la Mythologie arthurienne*

Jean Marigny
Sylvie Freyermuth, Jean-François P. Bonnot et Timo Obergöker (dir.), *Ville infectée, ville déshumanisée*

Jean Marigny
Sylvie Freyermuth et Jean-François P. Bonnot (dir.), *Malaise dans la ville*

Véronique Adam
Sylvie Freyermuth et Jean-François P. Bonnot, *Des personnages et des hommes dans la ville. Géographies littéraires et sociales*

Laurence Picano-Doucet et Ilona Woronow
Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*

Éditorial

Marie-Agnès Cathiard et Patrick Pajon

DOI : 10.35562/iris.1528

Droits d'auteur
All rights reserved

TEXTE

1 Philippe Walter a dirigé depuis 1999 le Centre de recherche sur l'imaginaire (fondé en 1966), et la revue *Iris* pendant une quinzaine d'années (respectivement jusqu'en 2013 et 2014). Les deux signataires de cet éditorial, membres du CRI, souhaitent lui rendre hommage en lui dédiant ce numéro sur « Les imaginaires du cerveau (deux) ».

2 La section « Mythodologies » s'ouvre sur le texte de Blanca Solares de l'université du Mexique, *La poétique mythique de Philippe Walter* (traduit par une doctorante de ce dernier, Andréa Rando Martin). Blanca Solares nous rappelle que l'ambition de Philippe Walter a été « d'étudier la force de l'imagination symbolique et mythologique du "christianisme païen" médiéval, dans sa fonction fondamentale d'*équilibre anthropologique* — biologique, psychique, socio-historique — tout au long de presque dix siècles d'Histoire ». On trouvera à la suite de ce texte l'abondante liste de ses publications depuis 1982. Et dans la dernière section de ce numéro, un compte rendu de son *Dictionnaire de la Mythologie arthurienne* tout juste paru en 2014. Hyacinth Madondo relève que c'est bien dans le *Bestiaire de Pierre de Beauvais* que l'image de la louve comme prostituée est la plus insistante, un pôle sémantique qu'il faut resituer sur la longue durée dans la figure ambivalente de la *mammalité*, tantôt nourricière, tantôt séductrice. Au-delà du « bassin sémantique du merveilleux médiéval » illustré par les travaux de Philippe Walter, Corin Braga nous ouvre aux héritages de ce monde fictionnel, celui des utopies classiques.

3 Ce numéro d'*Iris* intitulé « Les imaginaires du cerveau (deux) » accueille dans sa partie « Topiques » une partie des contributions des conférenciers étant intervenus lors d'un cycle de deux séminaires que

nous avons animés en 2011-2013 à Grenoble. Nous sommes extrêmement reconnaissants à Philippe Walter de nous avoir encouragés et soutenus tout au long de ce projet qui, au départ, n'allait pas de soi. Comment en effet confronter de manière pertinente le *cerveau imaginé*, objet parmi d'autres des études sur l'imaginaire (avec l'accent mis sur les aspects scientifico-fictionnels, y compris l'imaginaire techno-scientifique du « cerveau-numérique »), avec le *cerveau imaginant*, dans ses fonctions encore peu connues pour la production des œuvres de l'imaginaire, deux domaines ne pouvant faire l'économie de l'histoire des sciences et des développements neuroscientifiques les plus actuels ? Les conférences de la première année ont fait l'objet du livre *Les imaginaires du cerveau* (Pajon & Cathiard, 2014), consacré à la présentation du développement des sciences du cerveau en Occident, du XVIII^e^ siècle jusqu'à nos jours. Dans ce focus sur l'objet cerveau, il n'avait pas été oublié de mentionner par contraste, sur la longue durée et à grandes distances, l'absence caractérisée de ce viscère dans la splanchnologie de l'Antiquité classique, avec des Grecs et des Romains soucieux avant tout de la place des *splanchna* et des *exta* dans le sacrifice ; une situation à l'identique dans ces autres antiquités-monde, celles de l'Égypte et de la Mésopotamie, de l'Inde et de la Chine ; une absence tout autant caractérisée plus tard par l'ethnologie, entre autres en Afrique chez les Massaï avec la divination par l'*omentum* (le péritoine) ; les bergers corses, comme bien d'autres peuples de l'Amérique à la Chine, étant par ailleurs préoccupés d'un os pour la scapulomancie.

4 La seconde année de séminaires avait donc pour ambition de saisir ce que les recherches contemporaines sur le cerveau menées par les sciences cognitives et les neurosciences peuvent apporter quant à la compréhension du *cerveau imaginant*. Les trois premiers articles nous font pénétrer trois imaginaires artistiques. Hervé Pierre-Lambert nous permet d'accéder à diverses représentations plastiques des perceptions synesthésiques, tout en soulignant le caractère resté longtemps secret de ces expériences individuelles, encore incomplètement comprises neurologiquement. Par le concept de « noosphère filmique », Didier Coureau nous invite à comprendre comment le cinéma peut nous donner à voir et entendre des images pensantes. Clément Pelissier, épris de comics, s'attache à démontrer

que la capacité de vol de Superman, vol aptère bachelardien par excellence, n'a pu être imaginée par ses concepteurs que parce qu'elle révèle une expérience profondément ancrée dans notre cerveau imaginant, l'expérience de sortie « hors-du-corps », véritable incubateur d'ontologies fantastiques (Cathiard et coll., 2011). Les trois derniers articles de la section explorent prioritairement les relations entre le cerveau et l'imaginaire des techniques. Nicolas Abry démontre que la figure du bûcheron doit être pensée, non pas comme l'emblème de la force brute, mais déjà depuis la *mètis* grecque qu'il partage dès *L'Iliade* avec le timonier et le conducteur de char, comme une incarnation (*embodiment*) du concept de cybernétique de Norbert Wiener (1948, enfin traduit en français en 2014), soit la théorie du contrôle, dont on comprend de mieux en mieux les fonctions « *embrained* ». À partir du cycle des images de Simondon, Yves Citton tente de saisir le passage du cerveau individuel aux cerveaux transindividuels ou culturels, nous mettant en garde contre la tentation d'une machination numérique post-humaniste, et défendant au final l'idée que les images de nos cerveaux « se constituent au sein de pratiques dans lesquelles les processus de corporation [*embodiment*] jouent un rôle incontournable ». Enfin Jean-Jacques Wunenburger nous propose un ensemble d'orientations programmatiques, pouvant nous ouvrir à une meilleure compréhension de la force de synergie existant entre la liberté d'innovation technologique et les contraintes imposées par le contrôle neuromoteur et la logique symbolique.

5 À ce propos, que pouvons-nous tirer d'un engouement tout neuf à l'occasion des débuts de la commercialisation de casques « immersifs » en réalité virtuelle [1] ? *Libération* a publié ce printemps 2015 (14-15 mars) un dossier de huit pages avec à la une : « Le virtuel est bien réel. » Sur ces casques — qui sont en réalité des lunettes avec des écouteurs audio (« casque » sur « casque », avec bien entendu capture du mouvement du porteur par un gyroscope avec accéléromètre) —, on est dans l'habituel sens…ationnel médiatique : avec « sidération » et « cortex berné » à la clé ; et conseils simplistes de synchronisation au constructeur pour éviter le vertige. Comme le note Francette Lazard dans son blog de *Médiapart* (15-16 mars 2015) : « "Bluffant et flippant" commente le journal qui ne se risque pas à philosopher. » Car c'est bien là la question. Par

contraste, le groupe d'artistes [2], qui s'est baptisé Meta-Perception Club et qui produit happenings et installations — disons-le tout net des arts du spectacle —, s'appuie sur un héritage bien maîtrisé de la science des illusions développée par la psychologie expérimentale de la perception depuis la fin du XIX^e siècle. Ils ont réalisé des casques qui sont de véritables sculptures fonctionnelles intégrant les acquis de la science des illusions, à commencer par l'expérience de Georges Stratton (1897), sur la perception inversée par le port prolongé de lunettes prismatiques, jusqu'au chat du Cheshire présenté à l'Exploratorium de San Francisco et expérimenté depuis 1979 par Sally Duensing et Bob Miller. En témoigne un article du *Irish Times* du 2 décembre 2014. C'est à partir de cet article que le rédacteur en chef-adjoint de *Pour la science* (2014), Loïc Mangin, a cru bon d'ajouter la critique de Stratton à partir d'une expérience glanée sur le web, dirigée au Max Planck de Francfort en 1998-1999 par David Linden, et intitulée « The myth of upright vision. A psychophysical and functional imaging study of adaptation to inverting spectacles » (Linden et coll., 1999). En fait, ce mythe n'en est pas un comme l'ont montré depuis 2000 les travaux de Hiroshi Sekiyama et de ses collaborateurs (dernièrement en 2012) : pourvu qu'on ait la patience de faire porter des lunettes pendant plus d'une quinzaine de jours, ce qu'a éprouvé et expérimenté Stratton est tout à fait reproductible. Les résultats de l'imagerie cérébrale montrent même que la sensori-motricité de l'exploration manuelle est décisive, avec le recours possible pour le sujet à deux cartes de la *main* dans l'aire de Broca, celle d'avant et celle d'après l'adaptation. Cet exemple rappelle crucialement que le journalisme *scientifique* est entièrement dépendant des mises à l'épreuve *scientifiques* qui ne se réduisent pas à des controverses, des « querelles d'experts » où l'on prouverait toujours tout et son contraire. En bref, avec une philosophie et histoire des sciences et des techniques dont les acteurs soient capables de participer en compétence aux débats épistémologiques soulevés par l'avancée des connaissances.

6 À propos de la notion vague de « présence » — le graal de la subjectivité en virtualité, pour que les effets de l'artefact soient crédibles (« bluffants », « flippants ») —, nous nous permettrons de rester encore un instant dans le vif du sujet des « imaginaires du cerveau » en évoquant le phénomène d'*induction* d'une présence, que

ce soit par stimulation corticale ou par tout autre cause neurale (paralysie du sommeil, lésion irritative, etc.), un phénomène qui a fait l'objet d'une série de recherches depuis le début de ce siècle par l'équipe d'Olaf Blanke à Genève et Lausanne. Ils viennent plus précisément, en cette fin d'année 2014, de reproduire le sentiment d'une présence *alien*, en conjuguant robotique et virtualité dans un design expérimental — mis au point par l'équipe de Chris Frith pour l'attribution de ses propres actions à un autre, ce qui est un problème bien connu en schizophrénie —, en manipulant une désynchronisation de l'ordre d'un quart de seconde entre ses propres actions et leur perception : ce qui produit non pas un vertige… mais un très présent *corps* « *fantôme*[3] » !

7 La section « Facettes » clôt ce numéro avant les comptes rendus, dont trois sur l'imaginaire de la ville. Elle comprend quatre contributions. Monika Salmon nous fait découvrir l'imaginaire vexillologique des étendards associatifs polonais, vecteurs d'identité nationale, brodés par les femmes installées dans le nord de la France au début du XX^e^ siècle. Hélène Savoie Colombani, à partir d'une lecture des mythes canaques, nous montre comment l'imaginaire n'est que « le versant caché du réel » (Walter, 2008). L'article de Abol Ghasem Ghiasizarch réfute l'universalité de la définition du mythe littéraire par Philippe Sellier et Pierre Brunel, dépendant du mythe ethno-religieux d'Eliade, à partir du cas de la mythologie de la Perse. Enfin, Santiago Guevara analyse les personnages de trois romans de Roberto Bolaño à travers la classification des images de Wunenburger.

BIBLIOGRAPHIE

Blanke Olaf, Pozeg Polona, Hara Masayuki, Heydrich Lukas, Serino Andrea, Yamamoto Akio, Higuchi Toshiro, Salomon Roy, Seeck Margitta, Landis Theodor, Arzy Shahar, Herbelin Bruno, Bleuler Hannes & Rognini Giulio, 2014, « Neurological and Robot-Controlled Induction of an Apparition », *Current Biology*, vol. 24, p. 2681-2686.

Cathiard Marie-Agnès, Abry Nicolas & Abry Christian, 2011, « Our Brain As an Incubator for the Core Folktypes of Supernatural Ontologies: From the Mammalian Sleep Paralysis Sensorium to Human Imaginaire on Its Biodiversity », *TricTrac, Journal of World Mythology and Folklore*, vol. 4, p. 3-19.

Duensing Sally & Miller Bob, 1979, « The Cheshire Cat Effect », *Perception*, vol. 8, nº 3, p. 269-273.

Linden David, Kallenbach Ulrich, Heinecke Armin, Singer Wolf & Goebel Rainer, 1999, « The Myth of Upright Vision. A Psychophysical and Functional Imaging Study of Adaptation to Inverting Spectacles », *Perception*, vol. 28, p. 469-481.

Mangin Loïc, 2014, « Dans la tête d'un requin-marteau », *Pour la science*, nº 448, p. 84-85.

Pajon Patrick & Cathiard Marie-Agnès (dir.), 2014, *Les imaginaires du cerveau*, Fernelmont, Intercommunications & Éditions Modulaires Européennes.

Sekiyama Kaoru, Miyauchi Satoru, Imaruoka Toshihide, Egusa Hiroyuki & Tashiro Takara, 2000, « Body Image As a Visuomotor Transformation Device Revealed in Adaptation to Reversed Vision », *Nature*, vol. 407, nº 6802, p. 374-377.

Sekiyama Kaoru, Hashimoto Kouki & Sugita Yoichi, 2012, « Visuo-Somatosensory Reorganization in Perceptual Adaptation to Reversed Vision », *Acta Psychologica*, vol. 141, nº 2, p. 231-242.

Stratton George M., 1896, « Some Preliminary Experiments on Vision Without Inversion of the Retinal Image », *Psychological Review*, vol. 3, nº 6, p. 611-617.

Walter Philippe, 2008, *La fée Mélusine, le serpent et l'oiseau*, Paris, Imago.

Wiener Norbert, 1948, *Cybernetics, or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Librairie Hermann & Cie (Paris), The MIT Press (Cambridge, Mass.) et Wiley (New York). Traduction française, 2014, *La cybernétique. Information et régulation dans le vivant et la machine*, Paris, Seuil, coll. « Sources du savoir ».

NOTES

1 Ce qui suit sur cette vision médiatique n'enlève rien aux années de recherches dans ce domaine de la virtualité. Rappelons qu'il y a déjà sept ans que s'est tenue à Grenoble une des conférences *Enactive Interfaces* 07-*Enaction-in-Arts* (à laquelle M.-A. Cathiard avait contribué sur la multisensorialité).

2 Anne Cleary et Denis Conolly avec le chercheur Patrick Cavanagh : The Meta-Perception Club. Document de présentation à consulter sur <https://www.centreculturelirlandais.com/content/files/Casques_et_Happenings_Méta-perceptuels.pdf>.

3 Les travaux de cette équipe, suivis depuis 2006, ont été évalués et intégrés dans une proposition d'interface Humanités-Neurosciences pour développer le modèle BRAINCUBUS (M.-A. Cathiard et coll., 2011 ;

dernièrement M.-A. Cathiard et F. Armand, chapitre 3 des *Imaginaires du cerveau*, dans P. Pajon et M.-A. Cathiard, 2014). Le programme de ce modèle étant l'unification des corps et des corps dits « fantômes », ceux des êtres dits imaginaires, objets entre autres des études basées sur les récits du patrimoine de l'humanité en folkloristique.

AUTEURS

Marie-Agnès Cathiard
Université Grenoble Alpes
IDREF : https://www.idref.fr/099427702

Patrick Pajon
Université Grenoble Alpes
IDREF : https://www.idref.fr/184116082
ISNI : http://www.isni.org/0000000039848528

Mythodologies

La poétique mythique de Philippe Walter

The Mythic Poetics of Philippe Walter
La poética mítica *de Philippe Walter*

Blanca Solares

Traduction de Andréa Rando Martin

DOI : 10.35562/iris.1530

Droits d'auteur
All rights reserved

NOTES DE LA RÉDACTION

Texte traduit en français par Andréa Rando Martin, doctorante à ISA/LITT&ARTS, Université Grenoble Alpes. Ce texte est l'épilogue, intitulé « La poética mítica de Philippe Walter », du livre *Para une arqueología del imaginario medieval. Mitos y ritos paganos en el calendario cristiano y en la literatura del medioevo* [*Pour une archéologie de l'imaginaire médiéval. Mythes et rites païens dans le calendrier chrétien et dans la littérature du Moyen Âge*], P. Walter (dir.), 2013, édition et traduction en espagnol par C. Azuela, édition de l'Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

TEXTE

> « Le mythe est le puits sans fond du passé. »
> Thomas Mann

I.

1 Les travaux de Philippe Walter concernant la période médiévale s'inscrivent dans le courant des études sur l'*imaginaire*. Ce n'est donc pas un hasard si Philippe Walter dirige depuis 1999 et avec le soutien de Gilbert Durand, grand spécialiste des structures de l'imaginaire, le *Centre de recherche sur l'imaginaire* (CRI) de Grenoble en France. Pendant plus de vingt ans, Philippe Walter s'est chargé de consolider le CRI, d'en faire un espace actif d'étude, d'accueil et d'articulation d'un réseau international, afin de développer les études sur la culture

et les processus de l'imagination symbolique. Ce réseau est actuellement présent dans plusieurs pays de l'Europe occidentale et orientale, sur le continent sud-américain et en Extrême-Orient.

2 La fermeté de sa pensée et ses recherches sur la littérature et la mythologie médiévales ne peuvent être mises en doute : il a non seulement dirigé et publié un grand nombre d'ouvrages sur la littérature arthurienne[1], mais il s'est aussi chargé depuis 1994, en collaboration avec son maître à penser Daniel Poirion, de la précieuse édition et traduction d'écrits fondamentaux pour l'étude de la littérature médiévale, publiée dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade », aux prestigieuses éditions Gallimard. Entre autres grands classiques, on trouve les livres de Chrétien de Troyes (*Cligès et Yvain*, 1994 ; *Yvain ou le Chevalier au Lion*), de Béroul (*Tristan et Yseut*, 2000) et de Marie de France (*Les Lais*, 2000). Récemment, le magnifique volume contenant les nouvelles en prose du *Livre du graal* a vu le jour sous sa direction.

3 Je ne vais pas m'étendre ici sur ses apports à la littérature médiévale, ni insister en détail sur sa contribution à la compréhension de ces siècles qualifiés, à tort, d'« obscurantistes », au cours desquels, plutôt que de s'imposer, un christianisme *sui generis* s'est progressivement formé, produit d'une réélaboration de traditions celtes, germaniques, slaves et autochtones qui remontent au passé préchrétien, y compris de la Vieille Europe (M. Gimbutas) et que Philippe Walter réussit à restituer au cours de ses recherches. Plus que sur les moments distincts de ce processus, qu'il est préférable que le lecteur approfondisse directement, je voudrais attirer l'attention sur deux présupposés de ses travaux que nous pourrions qualifier de « méthodologiques », si le mot n'avait pas une connotation particulièrement positiviste. Il est donc préférable de parler de « clés secrètes » qui font de ses recherches une source non seulement d'enrichissement historique ou littéraire, mais aussi de *sagesse*, une sorte de « lecture heureuse » (G. Bachelard), tout au long de laquelle nous allons, effectivement, « de merveille en merveille ».

4 Tout au long des travaux qu'il nous offre ici, il est rare que Philippe Walter se préoccupe de nous distraire réellement de notre lecture par la présentation de la perspective théorique avec laquelle il étaye ses explications ; il se réfère un peu, par exemple, à ces « clés » au

début de sa présentation de la fée Mélusine, mais très rapidement, comme en passant. Ses références théoriques sont subtilement indiquées ici et là, comme des petits animaux qui se cachent dans l'épaisseur de la forêt. Ce qui lui plaît, c'est de nous faire entrer directement dans la magie du récit, d'entremêler l'interprétation théorique et les fils qui nous découvrent une histoire fantastique et extraordinaire. Mais comment présente-t-il ses explications ? Quels étranges éléments contiennent ses analyses de la mythologie médiévale qui nous envoûtent, en même temps qu'elles nous découvrent des trésors de signification insoupçonnés ? Quelle est sa méthode ? Quel lien établir entre mythe et littérature ? C'est à ce substrat de sa recherche, ou élément théorico-analytique central, que je voudrais faire ici brièvement allusion, dans ce qui ne sera qu'une ébauche de réflexion.

5 Les analyses de Philippe Walter, comme je l'ai dit, s'inscrivent dans les études sur *l'imaginaire*, un courant de pensée interdisciplinaire (qui se nourrit d'anthropologie, de littérature, d'histoire des religions, de psychanalyse, de philosophie, d'art, etc.), relativement récent et centré sur le pouvoir de l'image comme potentiel *symbolique* et qui donne *sens* à l'existence, qui oriente la vie et se nourrit de questions existentielles qui ont toujours préoccupé l'homme (D'où est-ce que je viens ? Quel est mon destin ? Qu'est-ce qui m'attend après la mort ?). En ce sens, comprendre que la production de symboles est à la fois un besoin et une capacité humaine est à la base de ses travaux.

6 Le *symbole* est la base de l'analyse que Philippe Walter fait de l'imaginaire qui alimente la littérature médiévale. Ce *symbole*, que l'on peut aussi traduire par le mot allemand *Sinnbild* — en termes aristotéliciens, faculté de conserver ensemble le sens conscient (*Sinn* = sens) et la matière première qui émane du fond inconscient (*Bild* = image) —, renvoie aux deux faces de l'expression humaine — le concret et le figuré — ou évoque, à travers un rapport naturel, quelque chose d'absent ou de difficile à percevoir (Durand, 2005).

7 D'un autre côté, l'une des clés du travail de Philippe Walter, qui va de pair avec cette pierre angulaire qu'est le symbole et qu'il est également nécessaire de souligner, est la notion de *mythe* comme

élément majeur des activités de l'imagination. C'est sur ces deux aspects, qui me paraissent à la base du travail réflexif des recherches de Philippe Walter, que je rédige ici quelques lignes.

II.

8 Le travail de penseurs comme Gaston Bachelard, Roger Caillois, Claude Lévi-Strauss, Paul Ricœur, Gilbert Durand et Henry Corbin, entre autres, a été de démontrer à travers leurs travaux que l'*imagination* n'est pas une activité futile comme elle est souvent considérée dans le langage commun : ce n'est pas seulement une fiction ou une production d'archétypes, irréels, trompeurs et imprécis, à côté de types véridiques, empiriquement constatables, mais aussi une modalité « originelle » de la conscience, « porteuse de sens figuré » ou « d'une vérité fondamentale », déterminée par les *images*.

9 Même si, dans le milieu académique, l'*imagination* continue d'être considérée comme une simple production d'images déformées, (et dans le meilleur des cas) oniriques et esthétiques, l'objet de l'herméneutique du symbole est, au contraire, de montrer son activité en tant que système d'*images* complexe ou en tant que capacité humaine spécifique de pensée figurative, de le montrer détenteur d'un *logos* ou langage propre. L'imaginaire, l'imagination, l'image, ne sont pas de simples rêves, mais plutôt des référents indispensables pour comprendre la genèse, la structure et aussi l'efficacité des langages de la rationalité [2].

10 C'est dans la tradition de l'herméneutique du symbole que les travaux de Philippe Walter sur l'imaginaire médiéval essaient de rompre avec notre conception étroite ou vulgaire de l'imagination pour nous découvrir plutôt sa dimension libératrice, ou sa capacité à dévoiler d'autres mondes, un autre espace-temps, doté d'une autonomie spécifique dans l'Histoire de la culture. Il s'agit d'étudier la force de l'imagination symbolique et mythologique du « christianisme païen » médiéval, dans sa fonction fondamentale d'*équilibre anthropologique* — biologique, psychique, socio-historique — tout au long de presque dix siècles d'Histoire.

11 L'imagination, exprimée comme langage symbolique, renvoie donc à la dimension de l'homme en tant qu'*homme symbolique*, à sa capacité d'*interprétation* du monde et non seulement à l'acceptation passive de la réalité comme s'il s'agissait d'une conjonction d'objets déjà constitués ou de phénomènes rigides et imperméables, inexorablement déterminés par des facteurs socio-économiques ou idéologiques. Au contraire, capter la réalité suppose ici qu'avant de l'exprimer en mots, d'agir sur elle ou de la modifier, nous l'associons avec une *image* ou un *sens*. Tout acte est déjà théorie. Tout geste intentionnel mobilise une image. Ce qui différencie les réactions de l'homme de celles de l'animal est son caractère symbolique, le dénominateur commun de toutes ses activités culturelles : le mythe, la poésie, le langage, l'art, la religion et la science. Pour le dire en utilisant la terminologie de la philosophie kantienne, le concept n'est pas un signe « indicatif » de l'objet, mais une organisation *instaurative* de la réalité ; la connaissance est constitutive du monde. Elle ne se limite pas à la compréhension scientifique ou à l'explication théorique, elle fait allusion à « toute activité spirituelle par laquelle nous créons le monde ». La « synthèse conceptuelle » — ou configuration de notre monde — se fonde non seulement sur l'appréhension empirique des choses, mais aussi sur son « intuition objective » dans son « schématisme transcendantal »[3] ; ou mieux, précise Durand (2005), dans sa captation et son ordonnancement au travers de l'*imagination symbolique*.

12 L'imaginaire, nous montre l'anthropologue Durand, n'est pas seulement un déficit ni la préhistoire de la saine pensée, ni le *dynamisme équilibrant* de l'*image* à partir de laquelle nous interprétons le monde. Dans sa fonction symbolique, l'imaginaire se montre comme la tension de deux « forces de cohésion » ou polarités divergentes (« régime diurne » et « régime nocturne »), images opposées qui dans la conservation de leur individualité et de leur potentiel oppositif sont cependant mises en relation dans le temps, au fil du récit, dans le *mythe*. La « dialectique » de la conscience symbolique ou mythique nous est ainsi présentée comme une tension, comme « un système davantage qu'une synthèse », affirme Durand (2005, p. 96), un système d'organisation d'« essaims » ou « constellations » d'images qui se déploient dans le mythe (pour un plus long développement de cet exposé, voir Durand, 2007).

13 La conjonction de la fugacité de l'image et de la pérennité du sens qui constitue le *symbole* accompagne ainsi toutes les phases historiques de la culture humaine. La production de symboles est une nécessité vitale, nous insistons sur ce point, le trait spécifique qui différencie l'homme du monde animal, la faculté de s'enquérir du *sens* de son aventure sur Terre et ses confins. C'est cette faculté qui est exprimée à travers le *mythe*.

14 L'imaginaire du Moyen Âge que Philippe Walter tente de reconstruire semble ainsi prendre de l'importance non seulement grâce aux données historiques avec lesquelles notre connaissance s'accroît, mais surtout parce qu'il nous montre, à travers la reconstruction de ce qu'il appelle la « mythologie chrétienne », la « structure transcendantale » ou *symbolique* d'une phase de notre culture, concentrée, de manière sous-jacente, dans les mythes païens recréés par la littérature médiévale. C'est à travers cette mythologie que les sociétés slave, celte et germanique entreprirent le projet « *euphémique* » de se rebeller contre la mort. La fabulation, l'organisation de ses images et leur entrelacement dans le merveilleux tissu du récit fonctionnent alors comme instinct d'adaptabilité vitale.

III.

15 Comme il a été dit précédemment, la clé qu'il me paraît maintenant important de mettre en évidence est la manière de Philippe Walter de concevoir le mythe et l'effort pour le capter sans réduire sa signification. Le problème du mythe, explique Durand, est « celui de l'expression immanente au symbolisant lui-même » (Durand, 2005, p. 69). En d'autres termes, il serait inutile d'essayer de comprendre un mythe, en cherchant en lui une explication cosmologique préscientifique des phénomènes naturels ; en se concentrant, comme le fait souvent la psychologie, sur l'expression de forces affectives et d'émotions pathologiques, en le réduisant à un instrument de cohésion sociale, comme c'est communément le cas dans une perspective sociologique, ou en tentant de trouver seulement syntaxiquement et sémiotiquement une cohérence narrative.

16 L'objet de l'analyse symbolique, insiste Durand, n'est pas de produire une chose « analysable », mais de comprendre sa *physionomie*, de parcourir son sémantisme sans le décomposer, en toute chose

apparemment inerte ou morte, d'essayer d'appréhender son expression vive — une activité inéluctable pour la conscience humaine et qui articule notre organisation immédiate du réel. En effet, jamais les objets ne se présentent à nous morts mais plutôt objectifiés, « animés », « dignifiés » ou « promus par tout le contenu psycho-culturel de la conscience au rang des objets significatifs » (Durand, 2005, p. 68-69), intégrés, s'ils sont réellement questionnés, dans un sentiment vital.

17 Le mythe ne peut donc se comprendre en cherchant sa logique formelle, ou seulement comme force d'intégration à la société. Il serait plutôt l'expression fondamentale et dynamique de l'inexplicable, du mystère de l'existence. Tandis que la science — d'après Ernest Cassirer — nous offre une unité de pensée, l'art une unité de l'intuition, le mythe instaure une unité du sentiment. Tandis que la science montre une conjonction de principes et de lois naturelles et que l'art nous dévoile un univers de « formes vives », le mythe nous ouvre à la conscience de l'universalité et de l'identité fondamentale, la vie incluant également le mystère de la mort (Cassirer, 1974, p. 48). C'est le cas par exemple, au Moyen Âge, de la transformation rituelle de la fin d'un cycle en fêtes de renouvellement de la nature, du culte de l'arbre de Noël, de la célébration de carnaval, le Carême, ou de la célébration annuelle des saints.

18 Le mythe ne naît pas seulement de processus intellectuels, mais aussi de profondes émotions humaines, « du profond et ardent désir que ressentent les individus de s'identifier à la vie de la communauté et à la vie de la nature » (Cassirer, 1974, p. 49). Le mythe n'est pas une simple instance qui spéculerait sur nos représentations (ce à quoi la rationalité prétend le réduire), mais il est plutôt le lieu de manifestation suprasensible du monde des images. C'est à travers cette transformation que la mort cesse d'être un fait intolérable et douloureux pour devenir compréhensible et supportable : quand nous goûtons au Mexique un « pain de mort », ou que nous mangeons joyeusement une « tête de mort » en sucre. De cette manière, nous pouvons aussi comprendre l'affirmation de Durand quand il nous dit que bien que la raison et la science unissent l'homme avec les choses, « ce qui relie les hommes entre eux […], c'est cette représentation affective parce que vécue, et que constitue l'empire des images » (Durand, 2005, p. 133) au travers du mythe et du rituel.

19 Les travaux de Philippe Walter sur l'imaginaire médiéval dans la littérature nous montrent le *mythe* comme une « totalité multidimensionnelle » et comme doté d'une incroyable capacité de régénération propre, au fil ininterrompu de sa réactualisation rituelle. La légende de saint Matamore parle par exemple de la mystérieuse arrivée du corps décapité de l'apôtre dans une barque sur les côtes de Galicie, du pèlerinage de Charlemagne pour faire une offrande au saint, des origines de l'Espagne chrétienne contre les ennemis de la foi, de la Voie Lactée, de la coutume d'une procession qui se réitère jusqu'à nos jours depuis plus de dix siècles dans l'Europe entière, etc. Du moins, pour le Moyen Âge, il semble clair que le mythe est un « mode narratif propre à révéler un contenu de pensée » qui dépasse de beaucoup « l'expérience sensorielle » et les « concepts » comme unique moyen d'appréhension du monde, ou comme forme exclusive de connaissance scientifique-rationnelle.

20 Pour comprendre la profondeur du mythe, il est nécessaire de reconnaître que l'homme dispose d'un pouvoir originel de représentation, d'une totalité signifiante et irréductible à ses composants élémentaires. Le sentiment intrinsèque du *mythe* peut être obtenu au travers de la décomposition de ses unités préalables — le cheval de saint Jacques, la barque, l'épée guerrière, le dragon ou la Voie Lactée — mais son sens apparaît d'un coup et dévoile le mythe comme une pensée synthétique (Cassirer).

21 Au travers des études de Philippe Walter nous découvrons donc que le mythe n'est pas une simple fantaisie mais plutôt qu'il possède une signification décisive qui donne lieu à de nombreuses adaptations, réécritures, à l'interprétation sans fin. Ainsi, l'histoire raconte que Saint Antoine fut un saint du IV^e^ siècle, bien qu'il ait été sanctifié au XI^e^ siècle, et que son culte se célèbre dans toute l'Europe rurale continentale. Le bruit court que la veille de sa célébration, un grand feu était allumé, rappelant la tentation du saint par le démon, mais qu'on lui rendait également un culte pour demander son aide contre le « mal des ardents » puisque son intervention permettait la guérison. De cette façon le mythe, nous signale Philippe Walter, ne peut être compris sans le rituel, tous deux mettant en scène des vérités primordiales archaïques. Ils sont une espèce de théâtre vivant, une pensée en acte qui n'atteint pas des « vérités » logiques, ni des questions abstraites, mais qui les personnifie et les dramatise. À

travers ce théâtre sacré nous percevons les arcanes du monde des images ; nous sommes mis en présence d'une conjonction exemplaire d'images, nous nous identifions à elles et nous leur ajoutons de nouvelles couleurs collectives et individuelles.

22 La figure du père Noël, de saint Sylvestre, de l'Homme-arbre, du Sauveur ou de l'homme au Costume rouge, l'employé saisonnier en costume chargé de la promotion à Noël des produits de supermarché montrent l'extraordinaire capacité de certaines créatures mythiques à s'adapter à toutes les époques.

23 Le mythe est un catalyseur de sens et, même s'il se transforme, son noyau reste invariable. Au-delà des vicissitudes historico-culturelles, il se fonde sur la recréation d'une image ou d'un archétype, « dont la fonction est d'être générateur de formes symboliques ».

24 La mythopoétique médiévale que Philippe Walter nous présente à travers la littérature montre que sa capacité générative indéfinie est inséparable de la création collective et de la sphère d'une religion dynamique, continuellement vivace. Le mythe ainsi traité exprime un texte indéfini, une « œuvre ouverte », une « histoire sans fin », ou comme le souligne également le philosophe des images, Jean-Jacques Wunenburger, brillant interlocuteur de Philippe Walter, son caractère *mythophorique* par nature (Wunenburger, 2008, p. 81-98). Le trait principal du récit mythique est sa capacité à susciter de nouveaux récits, sa faculté de recréation de son fond symbolique et redondant, sa possibilité même d'ouvrir le récit à l'humour, au quiproquo qui se résout dans la joie et de présenter le rire face à l'absurdité de la vie. De là, la fascination de Philippe Walter pour fouiller dans les « poubelles de l'histoire » et découvrir le « bas corporel » — le sexe, les excréments, la sueur, les exhalaisons corporelles que produisent l'ingestion des fèves et du porc — duquel la conscience morale et pure essaie de se détourner, mais qui forme une partie de la vie.

25 Le mythe est donc une forme privilégiée de l'expression des images qui attestent de leur potentiel figuratif et de leur capacité à orienter et réorienter spirituellement notre être. Individuellement, il apporte au moyen de chaînes narratives un guide pour vivre et penser. Socialement, c'est un outil culturel irremplaçable pour mettre en place une adhésion aux sentiments et aux valeurs. Le mythe, afin d'être « pris au sérieux », insiste Wunenburger, présente une

efficacité sémiologique, en même temps qu'il possède une efficacité psychique. C'est une « histoire forte » ou « épaisse », qui reflète la virulence permanente d'une imagination mythifiante. Bien qu'il semble que les motifs mythiques dont Philippe Walter s'occupe nous ramènent à des récits enfantins — les cadeaux de Noël, le chaudron ou l'épée magique — l'on comprend immédiatement que les mythes ne sont pas un « récit pour les enfants », mais plutôt une voie alternative et irréductible d'expression de l'expérience humaine. « Ils ne prétendent pas au statut de pensée rationnelle. » Leur configuration est « greffée » sur un « nœud primitif de signification ». Ses valeurs positives ne sont pas intelligibles, il est nécessaire de pratiquer sa reconstruction *archéologique*.

IV.

26 Une dernière réflexion, qu'il est possible de faire avant de terminer cet article, concerne la relation entre le mythe et la littérature tout au long du travail du professeur Walter. Bien que l'univers de la narration littéraire soit profondément analogue au mythe, il est pourtant important de discerner leur différence. En effet, bien que toute narration garde, d'après Durand, une relation étroite avec le *sermo mythicus*, le *mythos* continue d'être la source, le « puits sans fond » dans lequel l'homme essaie de trouver le sens de son expérience éclectique.

27 Au travers du mythe, dans toute notre culture, l'homme ordonne et clarifie son expérience, il *nomme* au sens fort la transition difficile de son existence du chaos au cosmos [4], réactualise incessamment la portée d'une fondation *ontologique* du monde (M. Eliade).

28 En ce sens, pour quelques auteurs, le *mythos* correspond à l'oralité de la culture et à l'« art de bien parler » qui a fleuri et a été cultivé dans les temps anciens, à un événement de « bouche à bouche » (G. S. Kirk) ; ou à un « labyrinthe de bouche à oreille » (G. Colli), assuré par les partitions rythmico-mélodiques appliquées à la langue, inséparables de la musique et de la danse. Dans les sociétés anciennes, les poètes, aèdes, jongleurs et scribes sont chargés de la récupération et de la protection de tous les récits qui articulent la vie de la communauté, le lien de l'expérience sapientiale de leur culture, des doctrines religieuses, de la « science » du calendrier et du savoir

révélé par la divinité, en résumé, la régénération de la mémoire imaginante.

29 La fonction principale du mythe et du rituel dans les sphères primitives, archaïques, orientales ou prémodernes a été principalement, d'après ce que nous montre l'histoire des religions à travers les travaux de Mircea Eliade, Joseph Campbell, Károly Kerényi ou Ananda Coomaraswamy, non pas tant d'enrichir l'esprit en le référant à la connaissance de la nature de l'univers, mais plutôt de créer des communautés d'expérience partagée afin d'impliquer les sentiments de l'individu en développement dans le sens des intérêts du groupe en question.

30 Il s'agit donc, au travers du récit d'une histoire sacrée, de faire que l'ego enfantin non impliqué, sans conscience claire de sa place dans le monde, qui se croit différent de l'univers et fluctuant en lui sans attache ni préoccupation pour les conventions, trouve sa place, s'initiant au sentiment de son existence à l'intérieur de la communauté et du cosmos. Au travers du mythe et du rituel se fait l'expérience de la mort et de la résurrection, de la dissolution de l'ego enfantin et de sa résurrection comme adulte socialement acceptable et responsable.

31 En ce sens, il est nécessaire de ne pas confondre le *mythos* avec la littérature mais de constater plutôt la prégnance secrète du mythe, à laquelle les fabulations individuelles écrites recourent comme à une source inépuisable. Le *mythos*, comme l'affirme ouvertement Durand, est la fontaine génératrice de toute créativité dans sa gamme infinie de nuances, de perspectives et de modalités, depuis l'activité scientifique jusqu'à la créativité littéraire, depuis les « rêves éveillés » jusqu'à la connaissance du caractère sapiential, métaphysique et supraconscient.

32 Le *mythos* ne peut s'expliquer à travers quelque chose qui n'est pas en soi lui-même. Le conte populaire, la légende, la fable, la littérature et aussi la science sont des formes narratives. Mais le *mythos*, joint à l'événement festif-rituel et au façonnage artistique, parle traditionnellement de la manière dont l'homme, *in illo tempere*, réussit à conquérir son humanité et de la manière dont il peut toujours recommencer à le faire. Pour mieux le dire, nous

empruntons à Rollo May : le mythe est ce qui ajoute une *dimension existentielle* au conte de fées.

V.

33 Nous disposons seulement du terme « mythe » pour différencier le vrai mythe des différentes formulations narratives, celles par exemple que Platon considère avec mépris comme des « commérages », les allégories, les paraboles ou tout un conglomérat narratif d'images communes, stéréotypées ou mal vues par la *doxa* populaire. Mais c'est une chose que l'imaginaire mythique, et c'en est une autre que ses falsifications ; c'est une chose que le langage réduit en système de signes, « consensus instrumental » ou idéologies, et c'en est une autre très différente que l'image symbolique qui suscite la communion et la renaissance. Cassirer demande dans un de ses livres s'il est possible de renvoyer à une source commune les rites les plus barbares et le monde d'Homère, ou le délirant tourbillon des danses derviches et la profondeur spéculative des Upanishad, puis il ajoute que de toutes les choses du monde, le mythe semble être l'une des plus incohérentes et des plus inconsistantes. Mais il souligne ensuite : le problème apparaît sous un autre jour s'il est abordé depuis un angle spécifique, quand nous observons ou nous nous apercevons du fait que les thèmes du mythe sont « infiniment calculables et insondables » (Cassirer, 1972, p. 48). De sorte qu'il n'y a pas une configuration mythique et religieuse qui soit à dédaigner comme héritage pour l'ensemble de l'histoire spirituelle de l'homme.

34 Le difficile travail de la recherche herméneutique contemporaine a permis la réévaluation du mythe. Malgré le fait que la conscience moderne préfère suivre la raison instrumentale et l'étroitesse positiviste, avec pour conséquence la dévalorisation massive du symbole, de la religion et de l'imaginaire, à l'heure actuelle, tout de même, l'on commence à reconnaître le mythe comme un mode symbolique d'appréhension de l'expérience humaine. Sa validité et sa légitimité se fondent non seulement sur sa capacité à rapporter le penser archaïque propre des sociétés traditionnelles ou sans histoire, mais aussi sur le fait que son polymorphisme « structure et oriente » également les représentations et actions des

sociétés contemporaines [5]. C'est dans ce contexte que les travaux de Philippe Walter, il me semble, prennent toute leur importance.

35 En plein essor de la révolution scientifique-technique, d'instrumentalisation et de commercialisation médiatique de la mythologie antique, qui en réalité la conduit vers sa multiple vulgarisation ainsi qu'au blocage de sa tension symbolique, les travaux de Philippe Walter montrent que le mythe n'est pas seulement un moyen de distraction, puisqu'il cache dans sa structure, si on l'examine de façon plus approfondie, un impératif *éthique* qui appelle à nous élever bien plus haut que les images dont nous parlons.

36 Dans ce contexte, à travers sa contribution à l'étude de la mythologie médiévale, Philippe Walter nous montre un catholicisme très distinct de celui qui s'impose lors de l'Inquisition avec la Conquête espagnole, à partir du XVI^e^ siècle, un catholicisme brutalement fondé sur la répression et l'extermination générale des mythes et rituels de la communauté indigène de la Nouvelle Espagne, en même temps qu'il nous permet de comprendre les nuances des éléments des « méthodes d'évangélisation » introduites par les ordres monastiques comme des processus complexes d'« acculturation » des croyances et des cultes indigènes « païens ».

37 Le christianisme païen médiéval en Europe se révèle, par contraste, comme le résultat d'un long processus d'adéquation mythologique et d'une assimilation des coutumes et des traditions ouvertes et en devenir qui, de fait, aurait peut-être survécu s'il n'avait pas choisi de rester enfermé dans le dogmatisme aveugle d'une progressive modernisation à outrance, en marge de la revitalisation de l'imaginaire religieux. Loin du christianisme répressif de(s) église(s) officielle(s) dont nous sommes familiers, les travaux de Philippe Walter sur l'imaginaire médiéval nous montrent un christianisme festif et métissé, produit de visions cosmologiques distinctes en tension et articulées autour d'un calendrier rituel.

38 Les recherches walteriennes nous présentent finalement un éventail d'interrogations contemporaines. Quels mythes imprègnent nos sociétés modernes ? Quels sont les mythes qui réussissent à établir un équilibre psychosocial, qui nous permettent d'entrer dans la communauté des hommes et du cosmos ? Quels sont les mythes authentiques recréés aujourd'hui pour la littérature et pour le

cinéma ? Souvent, notre monde moderne a confondu démystification et démythification (Durand, 2005, p. 132). Dans un monde qui a tant besoin d'une profonde orientation mythique, l'édition de travaux comme les siens est aussi un souffle, une réponse à la nécessité urgente de contribuer aussi bien à l'analyse littéraire qu'à la *pédagogie des images* (G. Bachelard), dans les débuts d'un siècle de sauvage accélération technologique qui menace de nous plonger dans de nouvelles formes de colonisation et d'anéantissement.

BIBLIOGRAPHIE

Cassirer Ernest, 1972, *Filosofía de las formas simbólicas*, vol. II : *El pensamiento mítico*, chap. 1, Mexico, FCE.

Cassirer Ernest, 1974, « La función del mito en la vida del hombre », dans *El mito del Estado*, Mexico, FCE.

Cassirer Ernest, 1975, « De la lógica y concepto del símbolo », dans *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, Mexico, FCE.

Durand Gilbert, 2005, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.

Durand Gilbert, 2007, *Las Estructuras antropológicas de lo imaginario*, México, FCE.

Duch Lluis, 1998, *Mito, interpretación y cultura*, Barcelone, Herder.

Duch Lluis, 2005, *Antropología de la vida cotidiana*, vol. 1 : *Simbolismo y salud*, Madrid, Trotta.

Solares Blanca (éd.), 2006, *Merlín, Arturo y las hadas. Philippe Walter y la herméneutica del imaginario medieval*, CRIM/UNAM, Cuadernos de Hermenéutica 1.

Wunenburger Jean-Jacques, 2008, « Mitoforias: formas y transformación del mito », dans *Antropología de lo imaginario*, Buenos Aires, Ediciones del Sol.

NOTES

1 Entre autres titres : *Perceval, le pêcheur et le graal*, 2004 ; *Arthur, l'ours et le roi*, 2002 ; *Merlin ou le savoir du monde*, 2000.

2 Pour une approche plus explicite et approfondie de l'emploi philosophique du terme « imaginaire », se reporter aux travaux de G. Durand ; pour le lien imaginaire-rationalité, à J.-J. Wunenburger.

3 Voir E. Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas*, vol. II : *El pensamiento mítico*, 1972. Également l'article « De la lógica y concepto del símbolo », dans *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, 1975.

4 Concernant toute cette perspective du mythe, voir l'œuvre de L. Duch, entre autres titres *Mito, interpretación y cultura*, 1998 ; voir également son *Antropología de la vida cotidiana*, vol. 1 : *Simbolismo y salud*, 2005.

5 Voir l'entretien avec P. Walter où il est interrogé sur le lien qu'il peut y avoir de nos jours entre le roi Arthur de la Table Ronde et Luke Skywalker, du fameux film *La Guerre des étoiles*, ou le rapport entre le mage Merlin et Gandalf de Tolkien, dans B. Solares (éd.), *Merlín, Arturo y las hadas. Philippe Walter y la herméneutica del imaginario medieval*, 2006.

RÉSUMÉS

Français
En replaçant les travaux de Philippe Walter dans les cadres historique et théorique des analyses bachelardiennes et durandiennes sur l'imaginaire, Blanca Solares met en évidence les apports spécifiques de ses thèses, tant du point de vue méthodologique que du point de vue idéologique. Cette entreprise de reconstruction des présupposés conceptuels de Philippe Walter permet de souligner l'importance d'une réévaluation en profondeur d'un imaginaire médiéval trop souvent compris à l'aune d'une conception simplificatrice de la christianisation, tout en montrant la nécessité d'une approche nuancée et renouvelée des sources traditionnelles.

English
By putting the work of Philippe Walter in the historical and theoretical contexts of the Bachelard and Durand's analysis on the imaginary, Blanca Solares highlights the specific contributions of his theses, both from methodological and ideological points of view. This reconstruction effort on the conceptual presuppositions of Philippe Walter serves to accentuate the importance of a thorough revaluation of a medieval imaginary too often understood, at the beginning of a simplified design to the Christianization, while showing the need for a nuanced and renewed approach to traditional sources.

Español
Al situar las investigaciones de Philippe Walter dentro del marco histórico-teórico de los análisis de Bachelard y Durand sobre el imaginario, Blanca Solares evidencia sus aportes específicos, tanto metodológicos como ideológicos. Esta labor de reconstrucción de los fundamentos conceptuales de Philippe Walter muestra cuánto importa cambiar el enfoque al

imaginario medieval empobrecido por unas aproximaciones a la cristianización demasiado simplificadoras y justifica plenamente una aproximación renovada y fina a las fuentes tradicionales.

INDEX

Mots-clés
image, symbole, mythe, imaginaire médiéval

Keywords
image, symbol, myth, medieval imaginary

Palabras claves
imagen, símbolo, mito, imaginario medieval

AUTEUR

Blanca Solares
Université nationale autonome du Mexique
IDREF : https://www.idref.fr/084756470
ISNI : http://www.isni.org/0000000059207429

TRADUCTEUR

Andréa Rando Martin
IDREF : https://www.idref.fr/202365980

Publications de Philippe Walter

Droits d'auteur
CC BY-SA 4.0

PLAN

Ouvrages
Direction d'ouvrages collectifs – Ouvrages en collaboration
Direction de numéros de revue
Hommages
Articles et contributions à des ouvrages collectifs

TEXTE

Ouvrages

1 *Hervis de Metz*, chanson de geste du XIII^e^ siècle, mise en français moderne avec postface et bibliographie. Préface de D. Poirion, Nancy & Metz, Presses universitaires de Nancy & Éditions Serpenoise, 1984, 204 p.

2 *Canicule. Essai de mythologie sur* Yvain *de Chrétien de Troyes*, Paris, SEDES, 1988, 348 p.

3 *La mémoire du temps. Fêtes et calendriers de Chrétien de Troyes à* La Mort Artu, Paris, Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge » (13), 1989, 875 p.

4 *Tristan et Yseut. Les poèmes français* (textes originaux et intégraux présentés, traduits et commentés), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1989, 666 p.

5 *Le gant de verre. Le mythe de Tristan et Yseut*, La Gacilly, Éditions Artus, 1990, 340 p.

6 *Mythologie chrétienne. Mythes et rites du Moyen Âge*, Paris, Éditions Entente, 1992, 287 p. Deuxième édition revue et complétée : *Mythologie chrétienne. Fêtes, rites et mythes du Moyen Âge*, Paris, Imago, 2003.

7 *Naissances de la littérature française (IXe-XVe siècle). Anthologie commentée*, Grenoble, ELLUG, 1993, 255 p. Réédition avec les Presses de l'Université de Montréal, 1998.

8 Chrétien de Troyes, *Cligès* et *Yvain*, dans l'édition des *Œuvres complètes* (sous la direction de Daniel Poirion), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 171-503 et 1114-1234.

9 Le Bel Inconnu *de Renaut de Beaujeu. Rite, mythe et roman*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1996, 355 p.

10 *Chrétien de Troyes*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? » (nº 3231), 1997, 128 p.

11 *Aucassin et Nicolette*, édition et traduction, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1999, 205 p.

12 Marie de France, *Les Lais*, édition et traduction nouvelle, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2000, 484 p.

13 Chrétien de Troyes, *Yvain ou le Chevalier au Lion*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2000, 245 p.

14 *Merlin ou le savoir du monde*, Paris, Imago, 2000, 200 p.

15 Béroul, *Tristan et Yseut*, introduction, traduction et notes, Paris, Livre de Poche, coll. « Classiques de poche », 2000, 119 p.

16 Béroul, *Tristan et Yseut*, Paris, Hatier, coll. « Profil », 2000, 126 p.

17 *Arthur, l'ours et le roi*, Paris, Imago, 2002, 235 p.

18 *Merlin si cunoasterea lumii*, Bucarest, Artemis, 2004, 180 p. [en roumain].

19 *Perceval, le pêcheur et le Graal*, Paris, Imago, 2004, 260 p.

20 *Galaad, le pommier et le Graal*, Paris, Imago, 2004, 228 p.

21 *Mitologia cristiana. Fiestas, ritos y mitos de la Edad Media*, Buenos Aires, Paidos, 2005, 204 p.

22 *Mitologie crestina. Sarbatori, ritualuri si mituri din Evul Mediu*, Bucarest, Artemis, 2005, 224 p. [en roumain].

23 *Artu: l'orso e il re*, Rome, Arkeios, 2005, 215 p. [en italien].

24 *Ursul si regele Arthur*, Bucarest, Artemis, 2006, 216 p. [en roumain].

25 *Krscanska Mitologija. Svetkovine obredi i mitovi srednjega vijeka*, Zagreb, Scarabeus naklada, 2006, 270 p. [en croate].

26 *Mitologia chrzescijanska*, Varsovie, Éditions Pax, 2006, 232 p. [en polonais].

27 *Christianity. The Origins of a Pagan Religion*, Rochester (États-Unis), Inner Traditions, 2006, 218 p. [en anglais].

28 *Chûseï no shukusaï – densetsu, shinwa, kigen*, Tokyo, Hara-shobo, 2007 [en japonais].

29 *Tristan et Yseut. Le porcher et la truie*, Paris, Imago, 2006, 292 p.

30 Juan Vivas, *La quête du saint Graal et la Mort d'Arthur. La Demanda (Quête) castillane du Saint Graal*, traduction en collaboration avec V. Serverat, Grenoble, ELLUG, coll. « Moyen Âge européen », 2006, 422 p.

31 *Limba pasarilor. Mitologie, filologie si comparatism in mituri, basme si limbi ale Europei* [Le langage des oiseaux], Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2007, 216 p. [en roumain].

32 *Mélusine, le serpent et l'oiseau*, Paris, Imago, 2008, 255 p.

33 *Album du Graal*, iconographie choisie et présentée par Philippe Walter, Paris, Gallimard, coll. « Album de la Pléiade » (48), 2009, 248 p., 240 illustrations.

34 *Para una arqueologia del imaginario medieval. Mitos y ritos paganos en el calendario cristiano y en la literatura (Seminarios de Philippe Wakter en México)*, Mexico, Universidad nacional autonoma de México, 2013, 238 p. [en espagnol].

35 *Gauvain, le chevalier solaire*, Paris, Imago, 2013, 218 p.

36 *Dictionnaire de mythologie arthurienne*, Paris, Imago, 2014, 448 p.

37 *Para una arqueología del imaginario medieval. Mitos y ritos paganos en el calendario cristiano y en la literatura del medioevo (Seminarios en México)*, édition et traduction en espagnol par Cristina Azuela, UNAM, Université nationale du Mexique, Centro de Poetica (Mexico), 2014, 238 p.

Direction d'ouvrages collectifs – Ouvrages en collaboration

38 *Saint Antoine entre mythe et légende*, Grenoble, ELLUG, coll. « Moyen Âge européen » (1), 1996, 198 p.

39 *Le mythe de la Chasse Sauvage dans l'Europe médiévale*, Paris, Champion, coll. « Essais » (19), 1997, 176 p.

40 *Mythologies du porc* (actes du colloque de Saint-Antoine l'Abbaye, 4 et 5 avril 1998), Grenoble, Millon, 1999, 320 p.

41 *Le devin maudit. Merlin, Lailoken, Suibhne. Textes et étude*, Grenoble, ELLUG, coll. « Moyen Âge européen » (3), 1999.

42 *Le Livre du Graal. Tome 1 : Joseph d'Arimathie. Merlin. Les Premiers Faits du roi Arthur*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, 2000 p. Édition et traduction sous la direction de Philippe Walter.

43 *Brocéliande ou le génie du lieu*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2002, 223 p.

44 *Le Livre du Graal. Tome 2 : Lancelot*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, 1969 p. Édition et traduction sous la direction de Philippe Walter.

45 (En collaboration avec Jean-Pierre Bordier), Marie de France, *Lais*, Lecture accompagnée avec traduction intégrale des textes, Paris, Gallimard, coll. « La bibliothèque Gallimard », 2004, 225 p.

46 (En collaboration avec Danièle Chauvin et André Siganos), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005.

47 (En collaboration avec Jean-Charles Berthet, Claudine Marc et Martine Furno), *Arthur, Gauvain, Meriadoc*, récits arthuriens en latin traduits sous la direction de Philippe Walter (édition bilingue), Grenoble, ELLUG, coll. « Moyen Âge européen », 2007.

48 *Le Livre du Graal. Tome 3 : Lancelot (suite et fin), La Quête du saint Graal, La Mort du roi Arthur*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, 1709 p. Édition et traduction sous la direction de

Philippe Walter et traduction avec annotations de *La Mort du roi Arthur*.

49 (En collaboration avec Corin Braga), *Fantômes*, *Revenants*, *Poltergeists*, *Mânes*, *Caietele Echinox*, vol. 21, 2011.

50 Chrétien de Troyes, *Yvain ou le Chevalier au Lion – Lancelot ou le Chevalier de la Charrette illustrés par la peinture préraphaélite*, traduction en français moderne de Philippe Walter pour *Yvain* et Daniel Poirion pour *Lancelot*. Préface de Philippe Walter : « Les enchantements de Bretagne : Yvain, Lancelot et les fées », Paris, Diane de Selliers, 2014, 487 p. avec 180 illustrations.

Direction de numéros de revue

51 *Iris*, nº 18, 1999, Outre-Monde. Europe et Japon, 198 p.

52 *Iris*, nº 19, 2000, L'imaginaire des déchets, 167 p.

53 *Iris*, nº 20, 2000, Poétique de la neige, 136 p.

54 *Iris*, nº 21, 2001, Merlin et les vieux sages d'Eurasie, 195 p.

55 *Iris*, nº 23, 2002, L'enfant mythique (Europe et Japon), 267 p.

56 *Iris*, nº 25, 2003, Diables et démons d'Eurasie, 313 p.

57 *Iris*, nº 29, 2006, Celtitudes médiévales, 183 p.

58 *Iris*, nº 30, 2007, Imaginaires féminins (Japon, Antiquité gréco-romaine), 230 p.

59 *Iris*, nº 31, 2010, L'impensé symbolique, 193 p.

60 *Iris*, nº 32, 2011, Espaces mythiques, 204 p.

61 *Iris*, nº 33, 2012, Imaginaire et perception, 150 p.

62 *Iris*, nº 34, 2013, Hommage à Gilbert Durand, 196 p.

63 *Iris*, nº 35, 2014, Imaginaires andalous, 198 p.

Hommages

64 *Tous les hommes virent le même soleil. Hommage à Philippe Walter*, études réunies par Koji Watanabe, Tokyo, CEMT Éditions, 2002.

65 *Voix du mythe, science des civilisations. Hommage à Philippe Walter* (sous la direction de K. Watanabe et F. Vigneron), Berne, Éditions Peter Lang, 2012.

66 « Festschrift in Honour of Philippe Walter », *Trictrac. Journal of World Mythology and Folklore* (Pretoria, University of South Africa), vol. 5, 2012.

Articles et contributions à des ouvrages collectifs

1982

67 « Le solstice de Tristan », *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. 20, 1982, p. 7-20.

1983

68 « Orion et Tristan ou la sémantique des étoiles », *Senefiance*, nº 13, 1983, p. 437-449.

1984

69 « Marie ou les reflets du nom », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, nº 46, 1984, p. 33-47.

70 « Lancelot, l'archange apocryphe. Réminiscences et réécriture dans le *Chevalier de la Charrette* », *Göppinger Arbeiten zur Germanistik*, nº 415, 1984, p. 225-238.

1985

71 « Tristan et la Mélancolie », dans *Actes du* XIV^e^ *Congrès international arthurien*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, 1985, t. 2, p. 646-657.

72 « Moires et mémoires du réel chez Chrétien de Troyes. La complainte des tisseuses dans *Yvain* », *Littérature*, nº 59, 1985, p. 71-84.

1986

73 « Le soleil noir des *Regrets* », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, n° 48, 1986, p. 59-70.

74 « *Hervis de Metz* : le griffon et la fée », *Vox romanica*, vol. 45, 1986, p. 157-167.

1988

75 « L'ordre et la mémoire du temps. La fête et le calendrier dans les œuvres narratives de Chrétien de Troyes à *La Mort Artu* » (présentation de thèse), *Perspectives médiévales*, n° 14, 1988, p. 45-48.

- Présentation en japonais dans *Nagoya University of Foreign Studies. Journal of School of Foreign Languages*, vol. 13, 1996, p. 110-122.
- Texte abrégé en allemand dans *Mitteilungsblatt des Mediävistenverbandes*, vol. 5, 1988, p. 26.

76 « Le sel, la poêle et le géant », *Études Rabelaisiennes*, vol. 22, 1988, p. 189-201.

77 « Yvain, l'ogre et les trois jeunes filles : à propos d'un conte bulgare », *PRIS-MA*, t. III/1 (Études sur *Yvain*, I), 1987 (paru en 1988), p. 67-78.

78 « Temps romanesque et temps mythique éléments pour une recherche », dans J. Dufournet (éd.), *Le Chevalier au Lion approches d'un chef-d'œuvre*, Paris, Champion, coll. « Unichamp » (n° 20), 1988, p. 195-217.

79 « Géographie et géopolitique dans la légende d'*Hervis de Metz* », *Olifant*, vol. 13, n^{os} 3-4, 1988, p. 141-163.

1989

80 « Renart le fol. Motifs carnavalesques dans la branche XI (éd. Roques) du *Roman de Renart* », *L'Information littéraire*, vol. 41, n° 5, 1989, p. 3-13.

81 « L'épine ou l'arbre-fée », *PRIS-MA*, t. V/1, 1989, p. 95-108.

1990

82 « Tout commence par des chansons. Intertextualités lotharingiennes », dans D. Poirion (éd.), *Styles et valeurs pour une histoire de l'art littéraire au Moyen Âge*, Paris, SEDES, 1990, p. 187-209.

83 « L'or et l'essai. Hermétisme et tradition dans *Cligès* de Chrétien de Troyes », *Razo*, nº 11, 1990, p. 9-24.

1991

84 « Un archétype mythologique du *Tristan en prose* : le géant », *PRISMA*, t. VII/1, 1991, p. 119-131.

85 « Nicolas et Nicolette », *Medieval Folklore*, nº 1, printemps 1991, p. 57-93.

86 « Der Bär und der Erzbischof. Masken und Mummentanz bei Hinkmar von Reims und Adalbero von Laon » [L'ours et l'archevêque : masques et mascarades chez Hincmar de Reims et Adalbéron de Laon], dans *Feste und Feiern im Mittelalter*, Sigmaringen, Thorbecke, 1991, p. 377-388 [en allemand].

- Traduction italienne : « L'orso e l'arcivescovo. Maschere e mascherate in Incmaro di Reims e in Adalberone di Laon », *L'immagine riflessa*, nº 17, 2000, p. 359-375.

87 « La Bible médiévale : un imaginaire de recours. L'exemple du *Roland* d'Oxford », *Iris*, nº 11, 1991, p. 77-106.

88 « Carnaval et Carna à propos d'une énigme étymologique », *Recherches & Travaux* (Grenoble), nº 41, 1991, p. 37-48. Traduit intégralement en japonais dans *Plume* (Université d'État de Nagoya, Japon), nº 5, 2001, p. 48-54.

89 « Verrines médiévales : pour une mythologie de la lumière », *Vitrea* (revue du Centre international du vitrail, Chartres), nº 8, 1991, p. 21-35.

1992

90 « La *fine amor* entre mythe et réalité », *L'École des Lettres*, vol. 83, nº 8 (Le mythe de Tristan et Yseut), 1992, p. 5-24.

91 « Lothringerepen » et « Lohengrin romanische Literaturen », dans *Lexikon des Mittelalters*, Munich, Artemis Verlag, 1992, t. 5, col. 2080-2081 et 2137-2138 [en allemand].

92 « L'imagerie magnifique : notes manuscrites de Georges Duhamel sur la *Chanson de Roland* », *Recherches & Travaux*, nº 42, 1992, p. 21-42.

93 « *Merlimont* ou le Mont Douloureux de Merlin (Folklore et littérature arthurienne) », *Mémoires du Cercle d'études mythologiques* (Lille), vol. 2, 1992, p. 5-59.

94 Préface de l'ouvrage de B. Coussée, *Le coq dans les traditions populaires du Nord de la France*, Lille, 1992, p. 5-7.

1993

95 « L'or, l'argent et le fer. Étiologie d'une fête médiévale les Rogations », *Le Moyen Âge*, vol. 99, 1993, p. 41-59.

96 « Les corbeaux de saint Vincent et le coq de saint Tropez du mythe celtique à l'emblème médiéval », *Taíra*, nº 5, 1993, p. 123-142.

97 « La fête de Marie-Madeleine dans le *Lancelot* », dans *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet*, Paris, Champion, 1993, t. 3, p. 1445-1453.

98 « La fin du monde arthurien », dans *Apogée et déclin au Moyen Âge* (actes du colloque de Provins, 1991), Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 1993, p. 155-168. Étude reprise dans E. Baumgartner (éd.), *La Mort le roi Artu*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 76-85.

1994

99 « L'histoire littéraire du Moyen Âge hier et aujourd'hui », *L'École des Lettres*, vol. 85, nº 7 (L'histoire littéraire et son enseignement), 1994, p. 37-49.

100 « Rainouart et le marteau-tonneau. Essai de mythologie épique et pantagruélique », *L'Information littéraire*, vol. 46, 1994, p. 3-14.

101 « *Fille en chef et femme coeffée* sur le vers 1799 du *Testament* de Villon », *Romania*, vol. 112, 1991 (paru en 1994), p. 552-558.

102 « Le voyage de saint Tropez : 29 avril-17 mai », *Uranie*, n° 4, 1994, p. 133-150.

1995

103 « La mort de l'ours Arthur. Essai sur les structures calendaires du mythe arthurien », *L'Information littéraire*, vol. 47, 1995, p. 9-18.

104 « La morsure du soleil : Yvain et la Peste selon Chrétien de Troyes », *Figures*, n^{os} 13-14 (Soleils funestes), 1995, p. 43-55.

105 « La mémoire et le grimoire des textes : réflexions sur une lecture mythologique de la littérature médiévale », dans M. Zink (éd.), *L'Hôtellerie de Pensée. Hommage à Daniel Poirion*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 1995, p. 487-497.

106 « Le géant Garganeüs dans le roman de *Florimont* par Aymon de Varennes (1188) », *Mémoires du Cercle d'études mythologiques* (Lille), vol. 5, 1995, p. 59-81.

107 « Solitudes mélancoliques : le roi Pêcheur (Chrétien de Troyes) et Amfortas (Wolfram von Eschenbach) », dans A. Siganos (éd.), *Solitudes écritures et représentations*, Grenoble, ELLUG, 1995, p. 21-30.

1996

108 « Le terrorisme diabolique au Moyen Âge : quelques témoignages empruntés à la littérature et aux *exempla* », dans P. Glaudes (éd.), *Terreur et représentation*, Grenoble, ELLUG, 1996, p. 21-35.

109 « Le palimpseste hagiographique du Moyen Âge. Problèmes et perspectives », *Ollodagos*, vol. 9, 1996, p. 3-33.

110 « L'intertextualité liturgique chez Chrétien de Troyes : étude de cas », dans A. Cullière (éd.), *Aspects du classicisme et de la spiritualité. Mélanges en l'honneur de Jacques Hennequin*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 615-624.

111 « Merlin, l'enfant-vieillard », dans D. Chauvin (éd.), *L'imaginaire des âges de la vie*, Grenoble, ELLUG, 1996, p. 117-133. Traduction

japonaise dans *Asia Yugaku*, nº 68, 2005, p. 62-74.

112 « Figures du temps et formes du destin dans *Le Bel Inconnu* », dans J. Dufournet (éd.), *Le Chevalier et la merveille dans le* Bel Inconnu *ou le beau jeu de Renaut*, Paris, Champion, coll. « Unichamp » (nº 52), 1996, p. 111-122.

113 « Antoine, le centaure et le Capricorne du 17 janvier », dans *Saint Antoine entre mythe et légende*, Grenoble, ELLUG, 1996, p. 119-139.

114 « L'acte et le lieu du mythe », préface de l'ouvrage de J. Chocheyras, *Tristan et Yseut. Genèse d'un mythe littéraire*, Paris, Champion, 1996, p. 7-10.

1997

115 « Les divinités de l'abondance : des déesses-mères celtiques aux fées médiévales », *Bulletin des Amis des études celtiques*, nº 16, 1997, p. 3-8.

116 « Lohengrin » [en allemand], dans R. W. Brednich et coll. (éds), *Enzyklopädie des Märchens*, Berlin & New York, Walter de Gruyter, 1997, vol. 8, col. 1169-1172.

117 « Le mythe de Tristan et Yseut : un mythe hérité et un mythe inventé », *Nagoya University of Foreign Studies. Journal of School of Foreign Languages*, vol. 14, 1997, p. 164-172 [en français et en japonais].

118 « La tête coupée du Morrois (Béroul, *Le Roman de Tristan*, v. 1658-1749) », dans J. Chocheyras (éd.), *De l'aventure épique à l'aventure romanesque. Hommage à André de Mandach*, Berne, Peter Lang, 1997, p. 245-255.

119 « Das romanische Gedächtnis. *Réécriture*, Intertextualität und Onomastik in der französischen Literatur des Mittelalters » [La mémoire romane. Ré-écriture, intertextualité et onomastique dans la littérature française du Moyen Âge], dans G. Haßler (éd.), *Texte im Text. Untersuchungen zur Intertextualität und ihren sprachlichen Formen*, Münster, Nodus, 1997, p. 113-127 [en allemand].

120 « Perceval en Grésivaudan. La découverte de fresques arthuriennes inconnues au château de Theys (Isère) », *Le Moyen Âge*, vol. 103, 1997, p. 349-361 (avec 27 illustrations).

121 « Le fil du temps et le temps des fées. De quelques figures du temps alternatif dans le folklore médiéval », dans L. Couloubaritsis et J.-J. Wunenburger (éds), *Les figures du temps*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1997, p. 153-165.

122 « Les tripes de Saint-Marcel (*Roman de la Rose*, v. 5023) », *Romanische Forschungen*, vol. 109, n^{os} 3-4, 1997, p. 427-435.

123 « De la formule à la voix : les avatars du style formulaire dans la médiévistique française. Problèmes méthodologiques », dans F. Létoublon (éd.), *Hommage à Milman Parry. Le style formulaire de l'épopée homérique et la théorie de l'oralité poétique*, Amsterdam, Gieben, 1997, p. 317-326.

124 « Hellequin, Hannequin et le Mannequin », dans *Le mythe de la Chasse Sauvage dans l'Europe médiévale*, Paris, Champion, 1997, p. 33-72.

1998

125 « Le roi dans la montagne. Étude d'une tradition médiévale », *Plume* (Université d'État de Nagoya, Japon), n^{o} 2, 1998, p. 1-4.

126 « Myth and Text in the Middle Ages. Folklore As Literary Source », dans F. Canadé Sautman, D. Conchado et G. C. Di Scipio (éds), *Telling Tales. Medieval Narratives and the Folk Tradition*, New York, St. Martin's Press, 1998, p. 59-75 [en anglais].

127 « L'imaginaire médiéval », dans J. Thomas (éd.), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998, p. 49-60.

128 « Japon-Europe : à la recherche d'une mythologie eurasiatique », *Nagoya University for Foreign Languages. Journal of School*, vol. 13, 1998, p. 138-157 [en français et en japonais].

129 « Noms de diables dans deux mystères du XV^{e} siècle : *La Pacience de Job* et *Le Mystère du roy Advenir* », *Recherches & Travaux*, n^{o} 55, 1998, p. 103-112.

130 « Hagiographie médiévale et mythologie préchrétienne. L'exemple de saint Martin », *Revue des Sciences humaines*, n^{o} 251 (Hagiographie), 1998, p. 43-55.

131 « Le calendrier mythique de la *mesnie Hellequin* », dans C. Shinoda (éd.), *La Chasse sauvage au Japon et en Europe* (actes du

colloque de mythologie comparée), Nagoya, Presses de l'Université d'État de Nagoya, 1998, p. 7-11 [en japonais] et « Portrait mythique du géant Hellequin », *ibid.*, p. 47-51 [en japonais].

132 Préface de l'ouvrage d'Asdis Magnusdottir, *La voix du cor. La relique de Roncevaux et l'origine d'un motif dans la littérature du Moyen Âge* (XII^e^-XIV^e^ *siècles*), Amsterdam, Rodopi, 1998, p. 1-3.

133 « Merlin, le loup et saint Blaise », *Mediævistik*, vol. 11, 1998, p. 97-111.

1999

134 « Tristan porcher », dans *Mythologies du porc* (actes du colloque de Saint-Antoine-l'Abbaye, 4 et 5 avril 1998), Grenoble, Millon, 1999, p. 191-210.

135 « Érec et le cocadrille : note de philologie et de folklore médiéval », *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 115, 1999, p. 56-64.

136 « Un roman mythologique : *Le Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes », *Plume*, n° 4 (Hommage au professeur Eizo Kamizawa – n° 2), 1999, p. 4-8. Traduction en japonais dans la revue *Weltliteratur*, n° 90, 1999, p. 1-7.

137 « Les dragons dans la légende médiévale de Merlin », *Journal of Humanities and Social Sciences* (Nagoya City University), vol. 6, 1999, p. 57-76 [en français et en japonais, avec illustrations].

138 « Le rire mythique de l'ours Merlin », dans *Les vieux sages. Merlin eurasiatique* (actes du colloque de mythologie comparée), Nagoya, Presses de l'Université d'État de Nagoya, 1999, p. 9-16 [en français avec traduction intégrale en japonais].

139 « Yonec, fils de l'ogre. Recherches sur les origines mythiques d'un lai de Marie de France », dans D. Boutet et coll. (éds), *Plaist vos oïr bone cançon vallant ? Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à François Suard*, Lille, Presses du Septentrion, 1999, t. 2, p. 993-1000.

140 Préface à l'ouvrage de B. Coussée, *Saint Nicolas : histoire, mythe et légende*, Raimbeaucourt, Cercle d'études mythologiques, 1999, p. 7-15.

141 « La Blanche Déesse. Épiphanies animales de la grande déesse celtique dans la matière de Bretagne », dans C. Shinoda (éd.), *Les*

Grandes Déesses (actes du colloque de mythologie comparée), Nagoya, Presses de l'Université d'État de Nagoya, 1999, p. 53-60 [en japonais].

142 « La *Mesnie Hellequin* : mythe calendaire et mémoire rituelle », *Iris*, n° 18, 1999, p. 51-71.

143 « Les îles mythiques de l'autre monde dans *La Navigation de la barque de Maelduin*, texte irlandais du XII^e^ siècle », dans L. Boia, A. Oroveanu et S. Corlan-Ioan (éds), *Insula. Despre izolare si limite în spatiul imaginar*, Bucarest, Centrul de istorie a imaginarului si Colegiul Noua Europa, 1999, p. 41-56.

144 « El culto a San Antonio y su leyenda en Europa », *Arxius* (Arxius de sociologia), n° 3, juin 1999, p. 147-157 [en espagnol].

2000

145 « Merlin et les dragons », dans J.-M. Privat (éd.), *Dans la gueule du dragon. Histoire. Ethnologie. Littérature*, Sarreguemines, Éditions Pierron, 2000, p. 173-184.

146 « Roi Pêcheur ou roi-saumon ? À propos d'un personnage du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes » (conférence invitée donnée à l'Université Chuo de Tokyo le 8 septembre 1999), *Jinbunken Booklet* (Chuo University, The Institute of Cultural Science), n° 12, 2000, 31 p. [en japonais].

147 « Perceval, fils du Roi des Poissons. Chrétien de Troyes et le conte-type 303 », dans *L'Enfant-dieu : est-ouest, de l'antiquité à nos jours*, Nagoya, Presses de l'Université d'État de Nagoya, 2000, p. 87-97 [en français et en japonais].

148 « Ce dixseptiesme jour du moys de mars. Rabelais, *Pantagruel*, VIII », *Études Rabelaisiennes*, vol. 39, 2000, p. 103-110.

149 « Le graal, le saumon et l'ichthys. Chrétien de Troyes et Robert de Boron », *Recherches & Travaux*, n° 58, 2000, p. 29-38.

2001

150 « Transfert culturel et métissage de l'imaginaire : vers une théorie des mutations culturelles », *Analele Universitatii Bucuresti* (Istorie),

vol. 46, 1997 (paru en 2001), p. 49-59.

151 « La mythologie eurasiatique : problèmes et perspectives. L'exemple du conte-type AT 313 », dans C. Shinoda (éd.), *Rapport de recherches dans le cadre du programme subventionné par le fonds d'Études scientifiques du Ministère japonais de l'Éducation nationale. Recherches fondamentales B (2). Programme 100440005-02. Les mythes eurasiatiques : mythologie et littératures*, Université d'État de Nagoya, Département des études littéraires, 2001, p. 99-133.

152 « European Forests, Fairies and Witches in Medieval Folklore », dans Y. Yasuda (éd.), *Forest and Civilisations*, New Delhi, Roli Books, 2001, p. 129-141 [en anglais].

153 « Merlin, un mythe celtique au Moyen Âge », *Bulletin des Amis des études celtiques*, n° 28, 2001, p. 3-6.

154 « Merlin ou le savoir du monde. Entretien avec Ph. Walter », *Antaios* (Bruxelles), n° 16, 2001, p. 166-178.

155 « Le père de Merlin et les démons du 3 février », dans *Oni et démons* (actes du colloque international de mythologie comparée, Université de Nagoya, 28-30 septembre 2001), Nagoya, Presses de l'Université d'État de Nagoya, 2001, p. 60-71 [en français et en japonais].

156 « Amaterasu et la demoiselle qui n'avait jamais ri. À propos du conte-type AT 571 », dans C. Shinoda, *Mythes, symboles, littérature* (numéro spécial de la revue *Nouvelle Plume*), Nagoya, Librairie Rakuro, 2001, p. 35-50.

157 « Le fardeau de Saturne ou la Mélancolie de François Villon dans le *Lais* », dans *Rien ne m'est seür que la chose incertaine. Études sur l'art d'écrire au Moyen Âge offertes à Eric Hicks*, Genève, Champion-Slatkine, 2001, p. 307-320.

158 « *Translatio studii*. Les transferts culturels au Moyen Âge », *La Création sociale*, n° 6, 2001, p. 19-26.

2002

159 « La mémoire ancienne du christianisme médiéval », *La Nouvelle Revue d'Histoire*, n° 1, juillet-août 2002, p. 43-44.

160 « Mythes et mythologies de la mer en Occident », dans *La mythologie de la mer* (conférence invitée du colloque de l'Université d'Okinawa), Okinawa, Presses de l'Université internationale, coll. « Booklet » (nº 9), 2002, p. 1-33 [en français et en japonais].

161 « Taliesin, homme-saumon », dans C. Thomasset et D. James-Raoul (éds), *Dans l'eau, sous l'eau. Le monde aquatique au Moyen Âge*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2002, p. 237-251.

162 « Le palais du saumon et le royaume sous la mer. La demeure subaquatique dans la littérature arthurienne », dans *Ryugu, Horai et Avalon* (actes du colloque international de mythologie comparée), Tokyo, Université Wako, 2002, p. 32-38 [en japonais et en français].

163 « Saint Jean, les signes et le Verbe », dans J.-F. Chassay et B. Gervais (éds), *Les lieux de l'imaginaire*, Montréal, Liber, 2002, p. 129-144.

164 « L'ours déchu : Arthur dans la *Demanda do santo Grial* », *Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales*, nº 25, 2002, p. 319-328.

165 « Guenièvre » (p. 872-877), « Mélusine » (p. 1311-1319), « Morgane » (p. 1361-1366), « Viviane » (p. 1910-1914) et « Yseut » (p. 1931-1937), dans *Dictionnaire des mythes féminins* (sous la direction de P. Brunel), Monaco, Éditions du Rocher, 2002.

166 Préface à l'ouvrage de K. Watanabe, *Introduction à l'étude des romans de Chrétien de Troyes : de l'approche rhétorique à l'approche mythologique*, Tokyo, Presses de l'Université Chuo, 2002, p. I-II.

167 « Génération dragon », dans C. Glot et M. Le Bris, *Fées, elfes et dragons et autres créatures du royaume de féerie*, Paris, Hoëbeke et Centre culturel de l'abbaye de Daoulas, 2002, p. 36-41 (catalogue de l'exposition de Daoulas, 7 décembre 2002-9 mars 2003).

2003

168 « Hector Berlioz et la mélancolie ou l'esthétique du pathologique », dans A. Bouloumié (éd.), *Écriture et maladie*, Paris, Imago, 2003, p. 311-321.

169 « Le crâne de l'ours : relique, idole, masque », *Bulletin of the Hokkaido Museum of Northern Peoples*, vol. 12, 2003, p. 15-35 [en japonais].

170 « Coffres et objets flottants dans les mythes d'abandon d'enfants sur la mer », dans *Voyage à Potalaka, voyage pour la mort*, Hiroshima, Groupe de recherche en mythologie comparée, 2003, p. 5-20 [en français et en japonais].

171 « Hector Berlioz. Une mythologie romantique », dans *Hector Berlioz. L'aventure musicale* (catalogue de l'exposition du bicentenaire), Paris, Fédération française pour la coopération des bibliothèques et ministère de la Culture, Direction du livre, 2003, p. 18-22.

172 « *Nature* et *norreture* dans le *Conte du Graal*. Philosophie et imaginaire de l'éducation au XII^e^ siècle », dans A. F. Araujo et J. Machado de Araujo (éds), *Historia, Educaçao e Imaginario*, Braga, Universidade do Minho, 2003, p. 11-29.

173 « Hagoromo et la blanche déesse des Celtes », *Mythes, symboles, littérature* (Nagoya, Japon), vol. 3, 2003, p. 17-30.

174 « Arthur, l'ours-roi et la Grande Ourse. Références mythiques de la chevalerie arthurienne », dans M. Voicu et V. Vladulescu (éds), *La Chevalerie du Moyen Âge à nos jours*, Bucarest, Éditions de l'Université, 2003, p. 40-51.

175 « De la pommeraie celtique au verger arthurien : l'exemple d'*Érec et Énide* de Chrétien de Troyes » (colloque de Cracovie, juin 2000), dans B. Sosien (éd.), *Imaginer le jardin*, Cracovie, Université Jagellonne, 2003, p. 49-60.

2004

176 « Mélusine et Toyotamahime : aux sources de la mythologie eurasiatique », *Tottori University Journal of Faculty of Education and Regional Sciences*, vol. 5, 2004, p. 1-7 [en japonais].

177 « L'ogre Urgan », *Asia Yugaku*, n^o^ 59 (Intriguing Asia), 2004, p. 49-52 [en japonais].

178 « Les monstres marins dans le *Liber monstrorum*, texte latin du VIII^e^-IX^e^ siècle », dans C. Shinoda (éd.), *Dieux et monstres marins*, Nagoya, Université Nanzan, 2004, p. 50-63 [en français et en japonais].

179 « Hellequin et le masque de fange. Sur quelques vers du *Roman de Fauvel* », dans F. Castelli (éd.), *Charivari. Mascherate di vivi e di morti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, p. 67-79.

180 « L'héritage celtique. Entretien avec Philippe Walter », *La Nouvelle Revue d'Histoire*, n° 13, juillet-août 2004, p. 18-19.

2005

181 « Éros mélancolique et amour tristanien », dans D. James-Raoul et O. Soutet (éds), *Par les mots et les textes. Mélanges de langue, de littérature et d'histoire des sciences médiévales offerts à C. Thomasset*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2005, p. 859-869.

182 « Une ballade inédite du XV^e^ siècle sur l'homme sauvage. Édition, traduction et commentaire », dans C. Thomasset et D. James-Raoul (éds), *En quête d'utopies*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2005, p. 313-322.

183 « Saint Bénézet et le Pont d'Avignon », dans D. James-Raoul et C. Thomasset (éds), *Les Ponts au Moyen Âge*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2005, p. 59-70.

184 « L'île cachée. Paysage du Graal chez Chrétien de Troyes », dans D. Toma et coll. (éds), *Paysages d'ici et d'ailleurs*, Bucarest, Editura universitatii din Bucuresti, 2005, p. 55-67.

185 « Le lièvre d'Inaba dans le *Kojiki* : un mythe d'origine de la médecine », dans M. Kadota (éd.), *Le mythe du lièvre d'Inaba* [Sekai no shinwa kara mita inaba no shiro usagi] (actes du colloque), Tottori, Université de Tottori, mars 2005, p. 94-100 [en japonais].

186 « Mélusine scythe », dans A. Yoshida, A. Berque et coll., *Mythes, symboles, cultures*, Nagoya, Librairie Rakuro, 2005, p. 29-40.

187 « La blésité et saint Blaise », *PRIS-MA*, t. 20, janvier-décembre 2004, p. 147-157.

2006

188 « La couleur du loup. Esquisse de mythologie épique », dans *Remembrances et resveries. Hommage à Jean Batany*, Orléans, Paradigme, 2006, p. 325-333.

189 « L'enfance de Gauvain : un horoscope mythique », dans C. Ferlampin-Acher et D. Hüe (éds), *Enfances arthuriennes*, Orléans, Paradigme, 2006, p. 33-46.

190 « L'oie et la Pédauque. Mythologie et histoire des religions », dans *Mythes, symboles, cultures*, vol. 2, Nagoya, Librairie Rakuro, 2006, p. 35-56.

191 « Le roitelet voleur de feu dans les traditions européennes », dans *L'oiseau-vent : esprits qui planent dans les airs* (actes du colloque de Kyoto, 9 et 10 septembre 2006), Kyoto, Hanazono University, 2006, p. 42-62 [en japonais et en français].

192 « À la recherche d'une mythologie de la vieille Europe. Le sang du dragon : Siegfried, Finn, Taliesin, Tirésias », *Caietele Echinox*, vol. 10, 2006, p. 325-334.

2007

193 « Segodniashnii den' frantsuzskoi shkoli sravnitel'noi mifologii na materiale romanov o korole Arture » [État présent des études mythologiques sur la littérature médiévale française, particulièrement dans le roman arthurien], *Voprosi literaturi*, mars-avril 2007, p. 164-188 [en russe].

194 « La investigacion del imaginario medieval. Entrevista con Philippe Walter por Blanca Solares », *Cultura y representaciones sociales*, n° 2, 2007, p. 139-152 [en espagnol]. Disponible sur <https://www.culturayrs.org.mx/revista/>. Paru également dans A. Ortiz-Osés et P. Lanceros (éds), *Diccionario de la Existencia. Asuntos relevantes de la vida humana*, Editorial Anthropos, 2006, p. 303-309.

195 « Récipients ouverts et découverts. Mythe et vaisselle au XIII^e siècle d'après Guillaume d'Auvergne », dans D. James-Raoul et C. Thomasset (éds), *De l'écrin au cercueil. Essai sur les contenants*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2007, p. 173-188.

196 « Perceval au XIV^e siècle : les fresques de Theys (Isère) comparées à deux miniatures et au coffret du Louvre inspirés par le *Conte du Graal* », *Les Cahiers du CRHIPA*, n° 10, 2007 (Paroles de murs. *Sprechende Wände*), p. 37-49 (avec les illustrations 1, 2 et 3).

197 « Salmon Woman and the Ninth Wave in *Kalevala*, runo V » [La femme saumon et la neuvième vague dans le chant V du *Kalevala*], dans *Mythes, symboles, cultures*, vol. 3, Nagoya, Rakuro Shoin, 2007, p. 7-22 [en anglais].

198 « Le voyage astral des âmes », dans *Le voyage vers le ciel* (Actes du colloque de Kyoto, 8 et 9 septembre 2007), Kyoto, Hanazono University, 2007, p. 89-98 [en français et en japonais].

199 « Samayoeru tamashii no sumau yama: Gervais kara Daudet made » [Les âmes errantes qui résident dans la montagne. De Gervais de Tilbury à Alphonse Daudet], *Asia Yugaku*, n° 101, 2007, p. 146-153 [en japonais].

200 « Les voyages d'Alexandre au Moyen Âge », dans M. Montoro Araque et R. Lopez Carrillo, *Nuevos mundos, nuevas palabras: la literatura de viajes*, Grenade, Comares, 2007, p. 1-13.

201 « Imaginaire, religion et superstitions. Plaidoyer pour la longue durée », *Caietele Echinox*, vol. 12, 2007, p. 17-26.

202 « Les héritages spirituels : l'empreinte du christianisme médiéval », dans *Premiers entretiens autour de l'identité européenne. Compte rendu des travaux*, Nice, Publication de l'Institut européen des hautes études internationales, 2007, 23 p. [document ronéotypé].

203 « Myth and Regeneration of Literature from a Multidisciplinary Perspective », *Trictrac. Journal of World Mythology and Folklore*, vol. 1, 2006, p. 3-21 [en anglais].

204 « The Lotharingian Border: Historical Realities and Imaginary Geopolitics », dans L. Boia et A. Oroveanu (éds), *The Borders of Europe. An International Symposium* (New Europe College, Bucarest, 24-25 novembre 2006), Bucarest, Editura Universitatii din Bucuresti, 2007, p. 141-159 [en anglais].

205 « L'envol de Mélusine », dans B. Sosien (éd.), *Images, symboles, mythes et poétique de l'ascension / envol*, Cracovie, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellonskiego, 2007, p. 11-16.

2008

206 « À la recherche de la mythologie chrétienne du Moyen Âge. Mythes, mystères et croyances » (conférence donnée à l'Université Chuo de Tokyo le 4 septembre 2007), *Jinbunken Booklet* (Chuo University, The Institute of Cultural Science), nº 23, 2008, 57 p. [En japonais]. Préface (Kôji Watanabe), p. 1-4. Texte de la conférence de Philippe Walter [en japonais], p. 5-26. Notes [en japonais], p. 27-29. Postface (Chiharu Fukui), p. 30-56. Cette postface contient une version japonaise de l'interview : « Entrevista: la investigacion del imaginario medieval (Ph. Walter) par Blanca Solares », p. 32-55.

207 « Le codage linguistique des mythes (*Drache*, *draco*, *drac*, *orc*) », dans C. Gaignebet et coll., *Mythes*, *symboles*, *langues*, Nagoya, Librairie Rakuro, mars 2008, p. 19-32.

208 « La Toussaint, Samain et Halloween », *ibid.*, p. 625-632 (traduction japonaise et commentaire par Yumiko et Koji Watanabe).

209 « Du chronotope bakhtinien aux topiques de l'imaginaire dans le récit romanesque français (XII^{e}-XIII^{e} siècles) », dans M. Braga et G. Chiciudean, *Incursiuni în imaginar*, vol. 2 : *Sub semnul cronotopului*, Sibiu, Editura Imago, 2008, p. 5-17 [avec résumé en roumain].

210 « Le porcher dans la mythologie celtique », *Bulletin des Amis des études celtiques*, nº 51, 2008, p. 7-12.

211 « Étoile de naissance et étoile de mort dans le christianisme occidental », dans *L'univers imaginaire des étoiles* (actes du colloque de Kobe, 26 et 27 juillet 2008), Kobe, Université Konan, 2008, p. 86-95 [en français et en japonais].

212 « Hagiographie celtique et mythologie arthurienne. Saint Armel, Arthur et le dragon », dans G. Buron, H. Bihan et B. Merdrignac (éds), *À travers les îles celtiques. A-dreuz an inizi keltiek. Per insulas scottica*, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 297-308.

213 « Mythologie païenne et tradition chrétienne depuis le Moyen Âge », *Grandes signatures*, nº 5, novembre-décembre 2008, p. 8-21.

2009

214 « The Goose and the Bear: Mythological Genealogy and Cosmogonic Myth », *Bulletin of the Hokkaido Museum of Northern Peoples*, vol. 18,

2009, p. 9-28 [en japonais].

215 « L'héritage celtique dans la littérature médiévale française », dans J. Cession-Louppe, *Les Celtes aux racines de l'Europe* (actes du colloque tenu au Parlement de la Communauté française de Belgique et au Musée royal de Mariemont), Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 2009 (Monographies du Musée royal de Mariemont, n° 18), p. 69-78, ill.

216 « Une mémoire millénaire en héritage », *La Nouvelle Revue d'Histoire*, n° 43, juillet-août 2009 (Les racines de l'Europe d'Homère à Clovis), p. 57-59.

217 « La montagne, séjour des âmes errantes. De Gervais de Tilbury (XIIIe siècle) à Alphonse Daudet », dans C. Shinoda (éd.), *Mythologie du ciel. Vent – Oiseaux – Étoiles*, Nagoya, Librairie Rakuro, mars 2009, p. 682-692 [en français].

218 « Philippe Walter. Le sens de l'imaginaire médiéval » (entretien), *La Nouvelle Revue d'Histoire*, n° 44, septembre-octobre 2009, p. 10-13.

219 « Roland, Tristan, Perceval : trois visages du héros médiéval européen », dans C. Shinoda (éd.), *Mythes, symboles, langues*, vol. 2, Nagoya, Librairie Rakuro, décembre 2009, p. 21-36 [en français].

220 « L'arbre illuminé dans la nuit du Graal », dans *Mythologie de la lumière* (actes du colloque de Kyoto), Kyoto, Hanazono University / Groupe de recherche en mythologie comparée, 2009, p. 164-175 [en français et en japonais].

221 « Lambert Le Tort », dans B. Robreau (éd.), *Histoire du pays dunois. Tome 2 : De l'an mil au déclin de l'Ancien Régime*, Châteaudun, Société dunoise d'archéologie, histoire, sciences et arts, 2009, p. 211-218.

222 « Un navire nommé *La Reine de Saba*. Traditions apocryphes et ésotérisme dans un épisode de la *Quête du Saint Graal* », dans M. Léonard, X. Leroux et F. Roudaut, *Le lent brassement des livres, des rites et de la vie. Mélanges offerts à James Dauphiné*, Paris, Champion, 2009, p. 61-75.

223 « RESPONSIO eu ocazia acordarii titlului de Doctor honoris causa din 16 iunie 2008 », dans *Proceedings of the international conference. Challenges in Language, Literature and Arts at the beginning of the 21st century. Romance Languages*, Alba Iulia, Editura Aeternitas, 2009,

p. 7-16 [en roumain et en français]. [En réponse à « LAUDATIO la acordarea titlului de Doctor honoris causa al Universitatii « 1 decembrie 1918 » din Alba Iulia profesorului universitar dr. Philippe WALTER, de la Universitatea Stendhal-Grenoble 3, Franta » (prononcée par le Pr. Dr Mircea Braga).]

2010

224 « Merlin en ses métamorphoses : le cor et la plume », dans F. Pomel (éd.), *Cornes et plumes dans la littérature médiévale. Attributs, signes et emblèmes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 73-90.

225 « Pinocchio, l'âme de feu et la marionnette de Platon », dans V. Adam et A. Caiozzo (éds), *La fabrique du corps humain : la machine modèle du vivant*, Grenoble, Publication de la MSH-Alpes, 2010, p. 203-215.

226 « La transcription médiévale des mythes préchrétiens de l'Irlande », dans *Atti della settimane di studio della fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, vol. 57, 2010, p. 47-66.

227 « Le forgeron Galant dans la *Suite du Roman de Merlin* », dans F. Bayard et A. Guillaume (éds), *Formes et difformités médiévales. En hommage à Claude Lecouteux*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2010, p. 223-231.

228 « L'amour incestueux de Charlemagne et la naissance de Roland », dans C. Shinoda (éd.), *Éros et Antéros* (actes du colloque de Nagoya, septembre 2010), Nagoya, GRMC, 2010, p. 137-145 [en japonais et en français]. Réédité dans C. Shinoda (éd.), *Mythologie de l'amour*, Nagoya, Librairie Rakuro, 2011, p. 29-35.

229 « L'imaginaire du nom « France » et la construction d'une identité « franque » dans la *Chanson de Roland* (XII^{e} siècle) », dans M. Montoro Araque (éd.), *Identités culturelles d'hier et d'aujourd'hui*, New York, Washington, Berne, Peter Lang, 2010, p. 3-16.

230 « Gauvain, cheval et chevalier, et les traditions de l'Ouest de la France », dans *303. Arts, recherche, créations*, n^{o} 114, 2010, p. 42-49, ill.

231 « La fée, le chien et l'épervier. De l'identité de Morgane et de Mélusine », dans G. Hily et coll. (éds), *Deuogdonion. Mélanges offerts*

en l'honneur du professeur Claude Sterckx, Rennes, Centre de recherches bretonnes et celtiques, 2010, p. 697-710.

232 « A utopia franciscana Francisco de Assis, o Cavaleiro sem Espada », dans *Incelências, Revista do núcleo de programas de pesquisa*, vol. 1, nº 2, Maceió (Brésil), CESMAC, 2010, p. 42-54. Disponible sur <www1.cesmac.edu.br/revista/index.php/incelencias/article/view/102/62 (http://www1.cesmac.edu.br/revista/index.php/incelencias/article/view/102/62)> [en portugais].

233 « Le dieu celte Lug, le soleil et les cordonniers », dans *Mythes, symboles, langues*, vol. 3, Nagoya, Rakuro, 2010, p. 13-27.

234 « La vie des images et l'imaginaire médiéval », *PRIS-MA*, t. 26 (Paysages critiques de l'imaginaire médiéval), janvier-décembre 2010, p. 161-172.

2011

235 « La mort du soleil, signe de la fin du monde », *Bulletin d'études françaises de l'Université Chuo (Tokyo)*, nº 43, mars 2011, p. 161-177 [en japonais].

236 « L'avenir du passé. Médiévisme et sciences de l'imaginaire », dans Y. Durand, J.-P. Sironneau et A. F. Araujo (éds), *Variations sur l'imaginaire. L'épistémologie ouverte de Gilbert Durand. Orientations et innovations*, Bruxelles, E.M.E., 2011, p. 39-57.

237 « L'inceste de Charlemagne et de sa sœur. Essai d'herméneutique d'une rumeur historique au Moyen Âge », *HERSETEC. Journal of Hermeneutic Study and Education of Textual Configuration*, vol. 4, nº 1, 2010, p. 131-140.

238 « Le châtiment de Judas dans le *Voyage de saint Brandan*. Un motif d'origine indo-européenne : la roue des réincarnations ? », dans *Crime et châtiment en mythologie* (actes du colloque de l'Université d'Osaka, 1 et 2 septembre 2011), Osaka, Groupe de recherche en mythologie comparée, 2011, p. 51-59 [en français et en japonais]. Réédition dans C. Shinoda (éd.), *Crime et rédemption en mythologie*, Chiba, Librairie Rakuro, mars 2012, p. 55-70 [en français et en japonais].

239 « The Cosmic Gates of Memory and Oblivion. Mythology of Soul and Time », *Trictrac*, vol. 2, 2009 (paru en 2011), p. 49-57.

240 « Les enjeux passés et futurs de l'imaginaire. Mythème, mythanalyse et mythocritique », *Pratiques*, n^{os} 151-152, 2011, p. 39-48.

241 « The Ditty of Sovijus (1261). The Nine Spleens of the Marvelous Boar: An Indo-European Approach to a Lithuanian Myth », *Archaeologia Baltica*, vol. 15, 2011, p. 71-77 [en anglais ; résumé en lithuanien, p. 76-77]. Disponible sur <http://briai.ku.lt/downloads/AB/15/15_072-077_Walter.pdf>.

2012

242 « Statues trouvées de Kannon et de la Vierge. Sur les récits d'origine de sanctuaires à la Grande Déesse eurasiatique », *Ryuiki* (revue littéraire des éditions Seizan-sha de Kyoto), n° 70, mai 2012, p. 16-22.

243 « Une fée nommée Parole », dans A. Caiozzo et N. Ernoult, *Femmes médiatrices et ambivalentes. Mythes et imaginaires*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 227-236.

244 « Le *Livre du Graal* ou la genèse du cycle du Graal au XIII^{e} siècle : le cas du manuscrit de Bonn 526 », *Bulletin d'études françaises de l'Université Chuo (Tokyo)*, n° 44, mars 2012, p. 211-234 [en japonais].

245 « Chrétien de Troyes et Macrobe (*Érec et Énide*, v. 6730-6733) », dans M. Courrent (éd.), *Transports. Mélanges offerts à J. Thomas*, Presses universitaires de Perpignan, 2012, p. 325-337.

246 « Lug et les Lugoves : l'hagiographie médiévale comme source de la mythologie celtique », *Celtic Forum. The Annual Reports of Japan Society for Celtic Studies*, n° 15, octobre 2012, p. 12-21 [en japonais ; résumé en français, p. 12].

247 « Homère, le *Kojiki* et Chrétien de Troyes : la maison sacrée du tissage », dans C. Shinoda (éd.), *Mythes de l'au-delà et de l'autre monde*, Chiba (Japon), GRMC, 2012, p. 84-96 [en japonais et en français].

248 « Le cheval dans la mythologie arthurienne », dans S. Cocco et F. Zambon (éds), *«Sonò alto un nitrito». Il cavallo nel mito e nella letteratura*, Pise, Pacini, 2012, p. 121-133.

249 « Neuromagie : imaginaire et illusion », *Caietele Echinox*, vol. 23 (Imaginaire et illusion), 2012, p. 11-18.

2013

250 « Le mythe d'origine de l'agriculture selon Plutarque (*Propos de table*, IV, 5) », dans C. Shinoda (éd.), *Les origines de la culture : céréales, métaux, textiles*, Tokyo, Chuo University, 2013, p. 107-114 [en français et en japonais]. Réimpression : C. Shinoda (éd.), *La route de la soie dans la mythologie*, Chiba, Rakuro, 2014, p. 343-348 [en japonais].

251 « Chrétien de Troyes et le mythe du phénix au XII^e^ siècle », dans L. Gosserez (éd.), *Le Phénix et son autre*, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 221-228.

252 « Le miroir selon Jean de Meung ou la découverte de l'imaginaire au XIII^e^ siècle », dans C. Fintz (éd.), *Le miroir : une médiation entre imaginaire, sciences et spiritualité*, Presses universitaires de Valenciennes, 2013, p. 17-27.

253 « Thorgunna, the Seal Woman from Ireland », *Mythes, symboles, images*, vol. 3, Chiba, Librairie Rakuro, 2013, p. 19-26 [en anglais].

254 « Ignauré, saint Igno et Agni ou le feu de l'amour », *Britannia Monastica* (Mélanges offerts au professeur Bernard Merdrignac), vol. 17, 2013, p. 345-356.

255 « Au pied de la lettre : les pieds de l'incube. Sur une leçon du *Merlin* de Robert de Boron (manuscrit de Bonn) », dans H. Godinho, M. Alpalhão, C. Carreto et I. Barros Dias (éds), *Da Letra ao Imaginario. Homenagem à Professora Irene Freire Nunes*, Lisbonne, Universidade Nova de Lisboa, 2013, p. 39-52.

256 « La tour d'Agriano. Une anti-utopie gay dans le roman de *Bérinus* (XIV^e^ siècle) », *Caietele Echinox*, vol. 25, 2013, p. 21-28.

257 « Le rêve arthurien du premier août chez Geoffroy de Monmouth et Wace », dans *Randgänge der Mediävistik*, vol. 2, 2013, p. 29-51.

2014

258 « Les gemmes du graal dans la littérature arthurienne », dans *Gemmes, une brillante histoire*, catalogue de l'exposition du Musée de Saint-Antoine-l'Abbaye (6 juillet-5 octobre 2014) sous le patronage de Madame Geneviève Fioraso, secrétaire d'État chargée de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, Saint-Antoine-l'Abbaye, Musée départemental, 2014, p. 38-39.

259 « *Le Conte du Graal*. Du roman à l'image », dans A. Clavier (éd.), *Perceval en montagne*, préface d'André Vallini, secrétaire d'État chargé de la Réforme territoriale, Grenoble, Conseil général de l'Isère, 2014, p. 54-57.

260 « Thorgunna: The Selkie from Ireland », *Trictrac. Journal of World Mythology and Folklore* (Pretoria, University of South Africa), vol. 7, 2014, p. 71-78.

Les « eutopies » à l'Âge classique

Utopias in the Classical Age

Corin Braga

DOI : 10.35562/iris.1538

Droits d'auteur
All rights reserved

TEXTE

1 À partir de la deuxième moitié du XVII[e] siècle, les utopies changent de « porteur » narratif. Thomas More et les utopistes italiens, s'inspirant des Antiques, avaient utilisé et imposé la forme du dialogue, dans lequel un voyageur raconte à un petit auditoire, ou tout simplement à un interlocuteur, sa visite au pays idéal. La plupart des textes utopiques de la Renaissance sont organisés sous cette forme dialogique, qui permet une meilleure mise en vedette, par des questions et des interrogations maïeutiques, des détails et des nuances de la société décrite. Cependant, avec l'essor et le succès croissant de la littérature de voyages, nourrie par les grandes explorations et découvertes, les utopistes ont commencé à s'intéresser plus au sujet épique qu'à l'encadrement rhétorique de la relation. Le discours du voyageur utopien devient dorénavant dominant, donnant la priorité aux péripéties de la narration et faisant l'impasse sur le cadre de la prestation du narrateur.

2 Les voyages extraordinaires de l'Âge classique reprennent les voyages merveilleux de l'Antiquité et du Moyen Âge. Plusieurs récits utopiques adoptent un profil classicisant, néo-anacréontique, arcadien, jetant un regard nostalgique sur les civilisations antiques. Homère et Platon, Tacite et Thucydide, les Grecs et les Atlantes, les Égyptiens et les Romains ont inspiré différents utopistes et leur ont offert le cadre pour les propositions de cités idéales. On peut mentionner dans ce sens *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon (1699), *Sethos, histoire, ou vie tirée des monumens. Anecdotes de l'ancienne Égypte* de Jean Terrasson (1731), le *Voyage d'Alcimédon, ou Naufrage qui conduit au port* du Comte de Martigny (1751), *Les Isles Fortunées, ou les Aventures de Bathylle et de Cléobule* possiblement de Julien-Jacques

Moutonnet-Clairfons (1778), ou encore l'anonyme *Éducation d'Admète* (1791).

3 Ce sont cependant les « merveilles de l'Orient » qui constituent la source d'inspiration la plus riche. Comme nous l'avons démontré ailleurs, les utopies classiques héritent du bassin sémantique du merveilleux médiéval et revisitent pratiquement toutes les localisations que les théologiens et les docteurs de l'Église avaient attribuées au Paradis terrestre (voir le chapitre « L'utopie — héritière des *mirabilia* médiévales » dans Braga, 2010). Sur le schéma de ces voyages initiatiques vers des points privilégiés de la mappemonde, les utopistes classiques ont emprunté à l'imaginaire médiéval toutes les figures fantastiques de « l'horizon onirique » des Indes fabuleuses (Le Goff, 1978), flore et faune surnaturelles, races humaines monstrueuses, objets et artefacts magiques, etc. Avec cette infusion de miraculeux, beaucoup d'utopies ont basculé du registre réaliste au registre fantastique, elles sont devenues des ou-topies, des non-lieux, impossibles en regard des lois courantes de la nature et de la société.

4 Cependant, en parallèle à ces voyages imaginaires, d'autres auteurs de voyages utopiques ont adopté dans leurs textes un pacte de lecture réaliste. En synergie avec la philosophie empirique et pragmatique classique, cette littérature s'ingénie à créer l'impression de vraisemblance, brouillant la distance entre la réalité et l'invention, et abusant souvent de la crédulité des lecteurs (voir le chapitre « Le pacte de vraisemblance » dans Braga, 2012). Parmi les « procédés d'authentification » des textes, Jean-Michel Racault énumère le recours aux lexiques techniques, la multiplication des détails descriptifs, inventaires et énumérations, description minutieuse du monde concret, insertion du récit dans une trame spatiotemporelle précise, narration à la première personne, etc. (Racault, 1991, p. 310-311).

5 En conséquence on a affaire à des utopies réalistes dans lesquelles les narrateurs, en imitant le schéma de la littérature de voyages et d'exploration, prétendent avoir découvert des civilisations exotiques idéales, crédibles et applicables, qu'ils offrent en modèle à leurs contemporains. Parfois ces relations imitent si bien le code réaliste que le public a pu croire à l'existence réelle de la société utopique,

comme dans le célèbre cas de George Psalmanazar, français prétendu natif de l'île Formosa (le Taiwan), reçu dans les milieux lettrés de Londres comme émissaire formosan. Le pacte de vraisemblance proposé au lecteur fait basculer le sens général de ces récits du côté des ou-topies (« non-lieux » imaginaires, chimériques, inexistants) vers le côté des eu-topies (« bons-lieux » véridiques, probables, faisables).

6 Les textes qui s'inscrivent dans cette classe d'« utopies réalistes » sont : Denis Veiras, *Histoire des Sévarambes* (1677) ; Claude Gilbert, *Histoire de Calejava ou de l'isle des hommes raisonnables* (1700) ; Pierre de Lesconvel, *Idée d'un règne doux et heureux, ou relation du voyage du Prince de Montbéraud dans l'isle de Naudely* (1703) ; George Psalmanazar, *Description de l'Île Formosa en Asie* (1705) ; Hervé Pezron de Lesconvel, *Nouvelle relation du Voyage du prince de Montbéraud dans l'isle de Naudely* (1706) ; Edward Ward, *The Island of Content: or, A New Paradise Discovered* (1709) ; Simon Tyssot de Patot, *Voyages et aventures de Jaques Massé* (1710) ; François Lefebvre, *Relation de voyage de l'isle d'Eutopie* (1711) ; anonyme (Ambrose Philips ?), *A Description of New Athens in Terra Australis Incognita* (1720) ; le Marquis de Lassay, *Relation du Royaume des Féliciens* (1727) ; Edouard Dorrington, *Le solitaire anglais ou aventures merveilleuses de Philippe Quarll* (1729) ; Varennes de Mondasse, *La découverte de l'Empire de Cantahar* (1730) ; Stanislas Leszczynski, *Entretien d'un Européen avec un insulaire du Royaume de Dumocala* (1752) ; anonyme, *Voyage curieux d'un philadelphe dans les pays nouvellement découverts* (1755) ; James Burgh, *Relation du premier établissement, des lois, de la forme de gouvernement et de l'État politique des Césars* (1764) ; l'anonyme *Voyage de Robertson aux Terres australes* (1766) ; Guillaume Grivel, *L'isle inconnue, ou Mémoires du Chevalier de Gastines* (1783-1787) ; Moutonnet de Clairfons, *Le véritable philantrope ou l'Île de la philantropie* (1790) ; et le texte anonyme, que les commentateurs hésitent à situer entre la fin du XVII^e^ siècle et le XVIII^e^ siècle, *Descripción de la Sinapia, Peninsula en la Tierra Austral.*

7 Prenons pour exemple le texte de Denis Veiras, *L'Histoire des Sévarambes*, « peuples qui habitent une partie du troisième Continent, communément appelé la Terre Australe ». Selon la convention géographique utilisée par beaucoup d'utopies classiques,

le royaume des Sévarambes est situé dans un soi-disant continent austral inconnu, qui fascinait les explorateurs et les géographes de l'époque. Cette terre fantasmée accumulait les rêves du paradis perdu des Européens. Dans la relation du capitaine Siden, le narrateur, elle aurait fait figure de terre promise pour un groupe de Parsis, partis de la Perse, conduits par Sévaris, à la recherche de la bonne fortune. Après avoir vaincu des peuples aborigènes et s'être allié à d'autres, Sévaris aurait instauré dans le nouveau monde une monarchie héliocratique.

8 Les procédés de l'ingénierie utopique sont patents : sélection des traits positifs de notre monde et leur extrapolation dans le monde des antipodes. Pour établir le gouvernement idéal, Sévaris et son conseiller Giovanni méditent « le choix de divers modèles » (Veiras, 1994, p. 130). Ainsi Giovanni avance-t-il le projet d'une société à sept classes (laboureurs, métiers mécaniques, métiers artisanaux, marchands, bourgeois et artistes, gentilshommes, seigneurs), inspirée des castes indiennes. Néanmoins le projet qui l'emporte est celui de Sévaris. Pour produire un système « incomparablement plus juste et plus excellent que tous ceux qu'on a pratiqués jusqu'ici », le nouveau Utopus part de la constatation que « les malheurs des sociétés dérivent principalement de trois grandes sources, qui sont l'orgueil, l'avarice et l'oisiveté » (Veiras, 1994, p. 131). Ce sont ces vices qu'il faut exclure de la société et de la nature humaine.

9 Pour mettre en place une telle réforme morale, Sévaris s'attaque à la base des différences entre les individus, à savoir la propriété privée. Il abolit le droit de posséder des biens personnels et nationalise toutes les terres et les richesses. Ensuite, il peut procéder à un nivellement des classes, matérialisant le principe que « la nature nous a faits tous égaux ». L'unique différence de rang qui reste en place est celle qui reflète l'inégalité d'âge. Pour le reste, les Sévarambes sont tous égaux devant l'État et leur Dieu souverain. Faisant écho à l'idéologie politique du Roi Soleil, Veiras déclare que le gouvernement utopique est « monarchique, despotique et héliocratique au premier chef, c'est-à-dire que la puissance et l'autorité suprême réside en un seul monarque ; que ce monarque est seul maître et propriétaire de tous les biens de la nation, et que c'est le Soleil qu'on y reconnaît pour roi souverain et pour maître absolu » (Veiras, 1994, p. 145). Toutefois, pour faire marcher cette théocratie solaire au niveau social, Sévaris et

ses successeurs assument le rôle de vice-rois, c'est-à-dire de vicaires du dieu Soleil.

10 Le code de lois promulgué par Sévaris imite la simplicité des tables de Moïse, puisqu'il est supposé refléter le droit naturel et les « maximes fondamentales de l'État ». Cette législation met à nu le procédé de séparation ou d'électrolyse utopique, à savoir l'exclusion du mal et le choix du bien, en imposant :

> De n'admettre à la vice-royauté que celui que le Soleil aura choisi d'entre les principaux ministres de l'État [...]. De ne pas souffrir que la propriété des biens tombe en aucune manière entre les mains de personnes particulières ; mais d'en conserver l'entière possession à l'État, pour en disposer absolument. De ne pas permettre qu'il y ait de rang ni de dignité héréditaire ; mais de conserver avec soin l'égalité de la naissance, afin que le seul mérite puisse élever les particuliers aux charges publiques. De faire respecter la vieillesse et d'accoutumer de bonne heure les jeunes gens à honorer ceux qui sont leurs supérieurs en âge et en expérience. De bannir l'oisiveté de toute la nation, parce que c'est la nourrice des vices et la source des querelles et des rebellions, et d'accoutumer les enfants au travail et à l'industrie. De ne point les occuper à des arts inutiles et vains, qui ne servent qu'au luxe et à la vanité, qui ne font que nourrir l'orgueil et qui, engendrant l'envie et la discorde, détournent les esprits de l'amour de la vertu. De punir l'intempérance en toutes choses parce qu'elle corrompt le corps et l'âme et fait tout le contraire de la vertu opposée, qui les conserve l'un et l'autre dans un État tranquille et modéré. De faire valoir les lois du mariage et les faire observer aux personnes adultes, tant pour la propagation de l'espèce et l'accroissement de la nation, que pour éviter la fornication, l'adultère, l'inceste et d'autres crimes abominables qui détruisent la justice et troublent la tranquillité publique. (Veiras, 1994, p. 133)

Et l'abrégé des principales lois de Sévaris finit sur trois autres articles, concernant l'éducation des jeunes et la religion.

11 Comme il est facile de le voir, la législation proposée par Veiras est moins celle d'un homme politique et plus celle d'un moraliste. L'auteur procède par l'identification des vices de la société contemporaine — oisiveté, orgueil, envie, discorde, fornication, adultère, inceste, etc. — et par leur bannissement de la société souhaitée. Il en résulte un État idéal généré par ce que nous appelons

une « réduction au positif » : par décret, le comportement de tout un chacun rejette le mal et la corruption de tout bord, et s'adonne à la pratique du bien, de la vertu, de l'amour, de la tempérance et de la modération, etc. Bien que probablement irréalisable, une telle réforme éthique de la nature humaine reste une « utopie réaliste », puisqu'elle n'introduit pas d'éléments fantastiques, hors les lois de la nature, de la société et de l'âme humaine.

12 Comme dans tout dispositif utopique, la création d'un pôle positif pose automatiquement l'existence d'un pôle négatif aussi. Si les « anions » moraux reviennent au monde des antipodes, les « cations » restent les caractéristiques du monde européen. Entre les deux sociétés situées des deux côtés du miroir, s'institue une symétrie comme entre le négatif et le positif d'un film. « Les choses sont les mêmes dans le fond mais la manière de les distribuer est différente », commente l'auteur. À l'encontre des Sévarambes,

> Nous avons parmi nous des gens qui regorgent de biens et de richesses et d'autres qui manquent de tout. Nous en avons qui passent leur vie dans la fainéantise et dans la volupté et d'autres qui suent incessamment pour gagner leur misérable vie. Nous en avons qui sont élevés en dignité et qui ne sont nullement dignes ni capables d'exercer les charges qu'ils possèdent ; et nous en avons enfin qui ont beaucoup de mérite mais qui, manquant des biens de la fortune, croupissent misérablement dans la boue et sont condamnés à une éternelle bassesse. (Veiras, 1994, p. 149)

Pour que l'image du monde utopique monte au zénith de l'excellence, il faut que l'image de notre monde descende au nadir de l'imperfection.

13 Un cas des plus intéressants est celui de George Psalmanazar, le nom sous lequel se cache l'auteur de *An Historical and Geographical Description of Formosa* (1704), traduit en français l'an suivant comme *Description de l'île Formosa en Asie* (1705). Né probablement dans le midi de la France, l'auteur a beaucoup circulé en Europe, posant en Italie comme Irlandais, en Allemagne comme Japonais, et finalement en Angleterre comme Formosan (natif de l'île de Taiwan). Il est difficile de pénétrer les « masques » de cet individu que beaucoup ont fini par traiter d'« exemple avéré de simulateur » (Keevak, 2004, p. 4 ; voir aussi Ruthven, 2001, p. 20 et suiv.) ; il est instructif toutefois de

voir comment, pour se construire des identités fausses, il a su mettre à profit les conventions des discours scientifiques de l'époque. Sa description de Formosa a été soumise à la Société Royale en tant que traité ethnographique, car elle imite le style des relations de voyages et des descriptions de populations nouvellement découvertes.

14 De ce fait, la *Description de l'Île Formosa en Asie* adopte un pacte de lecture réaliste. Il est vrai qu'un carroyage mythologique sous-tend la narration : l'île est située dans la mer de Chine, où plusieurs cartographes du Moyen Âge plaçaient le jardin d'Éden ; elle s'appelle Gad Avia, la Belle Île, ayant une connotation paradisiaque transparente ; enfin, elle fait figure de « terre promise » pour un « peuple choisi », dont Psalmanazar lui-même serait le prophète. Cependant, la description de la société formosane, quoique inventée, impose un effet de vraisemblance et de plausibilité, qui a pu valoir à son auteur, dans les milieux cultes de Londres, un certain crédit d'ethnographe et même d'aborigène. Nous avons ici un beau sujet d'imagologie, démontrant que les caractéristiques du discours sur l'autre, surtout en l'absence des informations directes, peuvent imposer une réalité mentale dont la validation ou l'invalidation s'avèrent difficiles à partir des seuls critères internes du discours.

15 L'île Formosa n'est pas une utopie, mais plutôt une hétérotopie, puisque Psalmanazar est plus intéressé par l'invention ethnographique que par l'exemple moral et social qu'il pourrait en tirer. Combinant librement les traits de plusieurs civilisations exotiques, avec un plaisir ingénu de construction imaginaire et d'« *ars ludi* », l'auteur ne se propose pas de faire du monde formosan une topie posée comme modèle contrastif, ou une satire visant les pays européens. Communisme et idolâtrie, justice et sacrifices humains, polygamie et punition de la stérilité, foi dans la métempsychose, la divination et la démonologie, art de l'architecture, informations sur la langue (avec un petit dictionnaire en annexe), éducation, technique militaire, transports et commerce, ces éléments composites et parfois contradictoires finissent par produire l'image d'une civilisation autre, étalée comme point de référence afin de servir au débat sur les différents aspects de la civilisation européenne.

16 Apparemment, le point qui touche au vif l'auteur et qu'il veut examiner par l'intermédiaire de cette parabole hétérotopique est la foi. Psalmanazar se donne une identité formosane pour pouvoir commenter, du point de vue neutre d'un « païen », pratiquant un monothéisme naturiste et idolâtre, les diverses confessions chrétiennes. Dans une sorte de compétition, comme celle à laquelle aurait participé Odoric de Pordenone devant le grand Khan des Mongols, Psalmanazar compare catholicisme, luthéranisme, calvinisme, anglicanisme et leurs dogmes et pratiques. Le catholicisme et les Jésuites surtout (avec leur politique active et intrusive en Orient) reçoivent les critiques les plus sévères. Mais l'arbitre « formosan » rejette en égale mesure la doctrine catholique de la transsubstantion, celle luthérienne de la consubstantialité et celle calviniste de la prédestination absolue. La religion qui reçoit finalement son adhésion est l'anglicane, Psalmanazar le « Formosan païen » motivant ainsi sa conversion à la foi de son nouveau pays d'adoption.

17 Si le « conflit des religions » imaginé par Psalmanazar n'opère pas une polarisation entre l'Europe et le royaume utopique, le mécanisme de sélection et d'extrapolation des traits positifs et négatifs du *mundus* est en revanche au travail dans le code de lois des Formosans. Celui-ci a un aspect principalement prohibitif, ses mesures visent l'exclusion des maux incarnés par les chrétiens (européens), des voleurs et des meurtriers, des adultères, des faux témoins, des blasphémateurs, ceux qui frappent leurs père et mère, des médisants et calomniateurs, ceux qui refusent d'obéir à leurs supérieurs, des séditieux et des conspirateurs, etc. (Psalmanazar, 1705, p. 27-31). Rappelant les tables de Moïse, mais inversant les rôles des chrétiens et des idolâtres, cette organisation législative élève finalement le royaume formosan au statut d'eutopie et renvoie les traits négatifs à la civilisation européenne.

18 La disposition du bien et du mal reçoit une dimension presque graphique, à savoir géographique, dans *The Fortunate Shipwreck, or A Description of New Athens in Terra Australis Incognita* (1720). Le narrateur, porte-parole d'un auteur anonyme pour lequel les commentateurs ont proposé plusieurs identités possibles, Ambrose Philips, Charles Gildon, ou Thomas Killegrew the Younger, raconte son naufrage sur le continent austral inconnu et sa visite de la

Nouvelle Athènes. Cette colonie utopique aurait été fondée par la migration de quelque cent mille Grecs conduits par Demophilos, fuyant la destruction d'Athènes par des barbares (des Turcs ?). Après une traversée difficile, qui renvoie à l'exode des Juifs vers la Terre promise, ces Troyens à l'inverse bâtissent sur le continent austral une Rome inverse, une Nouvelle Athènes, dans laquelle ils cohabitent harmonieusement avec une population aborigène de la même dimension démographique. Somme toute, il s'agit d'une parabole de la constitution d'une colonie protestante dans une terre exotique habitée par de « bons sauvages ».

19 La situation géographique de la Nouvelle Athènes met à nu le mécanisme même de construction des utopies, par la sélection et l'extrapolation des meilleurs traits de notre monde. La source en est offerte par les civilisations antiques des Grecs et des Romains qui, après leur destruction en Europe, retrouvent une nouvelle vie sur le continent austral. Pour protéger leur excellence, les Nouveaux Athéniens se sont isolés du reste du monde derrière une barrière montagneuse protectrice. Une série de petites collines a été transformée, par des travaux assidus, en une sorte de mur chinois pour rendre la presqu'île colonisée imprenable et inaccessible. On y reconnaît le *pattern* sous-jacent de More : de même que l'Utopie est séparée du continent par un bras de mer creusé par les Utopiens, la Nouvelle Athènes est isolée du continent par une cime artificielle. En fait, les deux utopies, ensemble avec beaucoup d'autres textes de l'Âge classique, réinventent l'imaginaire médiéval du Paradis terrestre, que les docteurs de l'Église situaient dans une île ou presqu'île, au bout de notre monde, protégée par des bras de mer, des montagnes, des déserts ou des marais infranchissables.

20 La disjonction territoriale pose deux espaces distincts qui permettent une électrolyse des valeurs morales. La chaîne montagneuse est la césure qui sépare le mal du bien, le vice de la vertu, notre monde déchu de l'utopie australe. Même la nature participe à cette polarisation : désertique et invivable de notre côté, paradisiaque de l'autre : « […] *a most delicious country*, *diversify'd with easy hills*, *pleasant vallies*, *winding rivers*, *small seas*, *islands*, *towns*, *cities and villages.* » ([Ambrose], 1994, p. 30) Tous les maux que les colonisateurs ont pu apporter d'Europe ont été laissés derrière le mur, qui fonctionne comme un treillis moral ; et si dans la population

mêlée d'aborigènes et de nouveaux venus apparaissent des déviants, ils sont expulsés hors de leur monde dans le nôtre. La montagne est une

> […] *barrier betwixt these wretched people, and those happy men who inhabit the other side of it. You must observe, that all those on this side of the mountain were originally exiles banish'd from from the other side for crimes which would not be suffer'd among them; such as avarice, ingratitude, unchristian Dealing, lust, and the like.* (p. 19-20)

La Nouvelle Athènes est une utopie antiquisante (classicisante) qui pousse la régression vers un *illud tempus* prelapsaire.

21 Une Nouvelle Rome (et une France meilleure en même temps) est le Royaume des Féliciens imaginé par le Marquis de Lassay (1727). Son fondateur légendaire, Lelius, est un Romain ami de Scipion, qui a fui les guerres civiles de Rome, « déterminé à la quitter pour aller achever sa vie tranquillement avec les Gymnosophistes, Philosophes qui habitoient dans les Indes » (Marquis de Lassay, 1756, p. 384). L'auteur assume donc explicitement qu'à l'héritage classique il ajoute des éléments de la « pensée enchantée » médiévale. Les Gymnosophistes, une sorte de sages stoïciens des Indes, qui apparaissent dans tout « l'arbre » des manuscrits de la saga d'Alexandre, avaient été adoptés et adaptés au nouveau genre renaissant de l'utopie par Antonio de Guevara, dans son *Relox de príncipes* (1532). Une autre tradition médiévale exploitée par le Marquis de Lassay est celle du Royaume du Prêtre Jean, avec ses rivières de sable, d'or et de pierres précieuses, ses palais remplis d'artefacts admirables, ses fontaines de jouvence et autres « merveilles de l'Orient ».

22 Les royaumes de France et de Félicie se retrouvent dans une position de symétrie spéculaire. Géographiquement, Félicie se trouve aux antipodes de l'Europe, en dessous de l'Équateur : « […] entre le quarante & le cinquantième degré de latitude méridionale de l'autre côté de la Ligne ; c'est-à-dire, à peu près comme la France. » (Marquis de Lassay, 1756, p. 357) Tout ce qui sur notre continent constitue un défaut, et marque donc des « creux » au tableau, a pour correspondant sur le continent austral les traits complémentaires,

qui produisent une sorte de fresque en « repoussé ». Tous les éléments de Félicie jouissent d'une excellence joyeuse :

> Les terres sont cultivées avec autant de soin que les jardins : les campagnes produisent les meilleurs bleds du monde ; les coteaux, des vins excellents ; & les montagnes sont remplies de minéraux de toutes espèces, & de carrières de jaspe, d'agate, de cristal, de porphyre, d'albâtre, de toute sorte de marbres & de pierres propres pour bâtir. (p. 368)

> Ils ont des légumes & des fruits excellents ; leurs vins sont délicieux, & on trouve par-tout des fontaines d'une eau pure : enfin il ne manque rien de tout ce qui peut contribuer au plaisir des sens & à la bonne vie : un beau ciel, un air sain, un climat doux, un peu plus chaud, & moins sujet au changement que le nôtre, achève le bonheur de ces peuples fortunés. (p. 369-370)

23 Bien qu'un paradis sur terre, Félicie ne se transforme pourtant pas en un Âge d'Or mythologique, ou en un Pays de Cocagne où la nature pourvoit à toutes les nécessités et plaisirs des hommes. La caractéristique utopienne en est donnée par l'implication des individus dans une construction sociale, donc par l'effort collectif de bâtir dans ce jardin naturel une cité de l'homme, un royaume heureux. C'est ici que Félicie présente « en repoussé » ce qui, pour le Marquis de Lassay, se manifeste « en creux » dans la France de son temps. Par rapport à Paris, la capitale de Félicie, Leliopolis, est

> […] bâtie beaucoup plus régulièrement, d'une pierre jaspée, aussi belle que le marbre, & pavée d'un pavé blanc et rouge, fort dur ; les maisons n'y sont pas si hautes qu'à Paris, mais plus égales, les rues sont tirées au cordeau, avec des grandes places d'espace en espace ; des fontaines, & des édifices publics magnifiques, & surtout les temples où ils s'assemblent pour faire leurs prières. (p. 359)

Le palais du Roy « est la plus magnifique, & la plus surprenante chose qu'il y ait dans le monde » (p. 363). En général, dans tout le pays, il y a « un nombre infini de belles maisons, & les seigneurs ont des châteaux superbes dans les provinces » (p. 365).

24 Comme on le voit, le Marquis n'a guère de réformes économiques, sociales ou administratives à proposer, il se contente de rêver d'un

monde d'où les maux et les carences de la nature et de la société ont été exclus : « les hommes sont grands, bien faits & vigoureux ; ils ont presque tous de belles dents & de beaux cheveux, & on n'y voit quasi point de bossus ni de boiteux » (p. 362) ; « ils sont sujets à peu de maladies ; ils passent souvent leur vie sans en avoir aucune, & ce n'est pas une chose rare d'y voir des personnes âgées de cent ans » (p. 380) ; « il y a quantité de gens sçavans parmi eux : ils ont poussé leurs connoissances fort loin, & ils ont des livres admirables dans presque tous les genres d'écrire ; ils nous surpassent dans la plupart des arts ; ils excellent dans la poésie, dans la musique, dans l'architecture, dans la sculpture, & dans la peinture » (p. 377) ; « les loix des Féliciens m'ont paru plus sages que celles d'aucuns peuples du monde ; ils sont gouvernés par ces loix plutôt que par les hommes » (p. 441).

25 Ce rêve de félicité, qui n'a point d'ambitions réformistes et transformistes, expose le mieux le mécanisme psychologique de la sélection utopique. En Félicie, on dirait que c'est le principe du plaisir qui est à l'œuvre, alors qu'en Europe ce qui domine c'est le principe de réalité dure. En Félicie, les citoyens peuvent satisfaire tous leurs souhaits et leurs désirs visant la nature et la société, en Europe la nature humaine dévoile ses plus mauvais penchants. L'utopie du Marquis de Lassay est un refuge mental et affectif, dans lequel l'auteur se trouve une patrie alternative. Sa relation devrait faire connaître aux lecteurs

> [...] si j'ai tort de demeurer dans un lieu où l'on est gouverné par les Loix plutôt que par les hommes, & où l'on n'a qu'à être sûr de soi, pour n'avoir rien à craindre. Chez les autres peuples on ne trouve que de la fausseté & de la malice, & on est quasi forcé à être méchant pour se défendre de leurs injustices, & pour ne pas combattre avec des armes trop inégales contre des gens qui ne songent qu'à vous tromper : ici on peut être vertueux sans courir aucun risque, & on en coureroit beaucoup à ne pas être. (p. 248-249)

26 Et pour donner un arrière-plan historique à cette rêverie d'évasion, faut-il encore préciser que le départ du narrateur en Félicie est dû aux « raisons que vous savez », c'est-à-dire à la révocation de l'Édit de Nantes ?

27 Quant à l'Espagne, elle a produit sa propre eutopie en *Sinapia*, un texte anonyme dont la datation — fin du XVII^e^ siècle ou siècle des Lumières — est encore incertaine. Le mécanisme de positionnement dans le miroir y est encore plus manifeste, puisque l'auteur invoque non seulement une symétrie géographique (« *es esta península perfectísimo antípode de nuestra Hispaña* », Avilés Fernández, 1976, p. 134) et cartographique (la même forme de presqu'île au bout d'un continent), mais aussi une symétrie toponymique. L'antique nom du pays, Bireia, est l'anagramme pour Iberia, de même que Sinapia est l'anagramme de Ispania. Les autres noms sont « à clé » : Rio Pau est le Tage, Ni — Madrid, Bender Pa — Lisbonne, les « Chinois » — les Gréco-Romains, les « Perses » — les chrétiens, les Lagos — les Français, les Merganos — les Allemands, etc.

28 Si la presqu'île de Sinapia a la forme renversée de l'Espagne (prenant pour axe d'inversion l'Équateur), en revanche elle est mieux systématisée dans son territoire. Un géométrisme mathématique dicte son organisation en 9 provinces carrées avec 8 métropoles plus la capitale Ni, conduites par des « *padres de metrópolis* ». Chaque province a 49 « *partidos* », à savoir villes (donc 341 au total), dirigées par des « *padres de ciudad* », chaque ville coordonne 49 « *cuadrados* », ou villages (donc 6 709 au total), dirigés par des « *padres de villa* », et chaque village a 8 quartiers, chacun étant composé de 10 maisons familiales plus une pour le « *padre de barrio* » (Avilés Fernández, 1976, p. 80-91). Le pays est gouverné par un prince et le Sénat, dans une forme de « république monarchique, mêlée de traits aristocratiques et démocratiques » (p. 86).

29 La construction spéculaire des deux pays, l'Espagne et la Sinapia, est poussée si loin que l'éditeur moderne du texte, Miguel Avilés Fernández, propose de traiter *Sinapia* non pas comme une utopie, un non-lieu, mais comme une *antitopie*, comme un lieu contraire à ce qui existe dans un autre lieu (p. 24). La disposition polaire des deux topies permet la distribution en antithèse des traits caractéristiques de chaque société :

> En Sinapia se vit dans une parfaite communauté ; en Espagne, « *nos habemos criado con lo mío y lo tuyo* ». En Sinapia, « *se pratica la perfecta igualdad* » ; en Espagne, « *estamos hechos a la suma desigualdad de nobles y plebeyos* », « *estamos corrompidos con el abuso*

> *de la superfluidad* ». En Sinapia, tout est orienté pour « *vivir templada, devota y justamenente en este mundo, aguardando la dicha prometida con la venida gloriosa de nuestro gran Dios, para lo cual ningunos medios son más a propósito que la vida común, la igualdad, la moderación y el trabajo* ». En revanche, dans nos pays, où ces moyens sont dépréciés, les gouvernements se concentrent uniquement à satisfaire « *nuestra pasión o redimir nuestra vejación* ». (p. 24-25, notre traduction)

Sinapia met en pratique l'idéal d'État chrétien de la Contre-Réforme, avec une morale « prudente » et une foi dévote.

30 Pour conclure, les principaux procédés de construction des « utopies réalistes » sont la sélection et l'extrapolation utopique. Travaillant sur l'image de son monde historique, l'utopiste fait un choix des traits négatifs et positifs et les regroupe dans deux espaces complémentaires. Les caractéristiques jugées mauvaises sont rassemblées et isolées dans la description de « notre » civilisation (d'habitude l'Europe), celles bénéfiques sont regroupées et extrapolées dans la configuration de la civilisation exotique. L'exclusion des éléments désagréables, nuisibles et funestes soumet la fiction utopique à une « réduction au positif », ce qui fait d'elle un univers fictionnel eudémonique, capable de susciter l'adhésion rationnelle, morale et affective des personnages, ainsi que des lecteurs.

BIBLIOGRAPHIE

Braga Corin, 2010, *Du paradis perdu à l'antiutopie aux* XVI^e^-XVIII^e^ *siècles*, Paris, Classiques Garnier.

Braga Corin, 2012, *Les antiutopies classiques*, Paris, Classiques Garnier.

Keevak Michael, 2004, *The Pretended Asian: George Psalmanazar's Eighteenth Century Formosan Hoax*, Wayne State University Press.

Le Goff Jacques, 1978, *Pour un autre Moyen Âge. Temps, travail et culture en Occident*, Paris, Gallimard.

Racault Jean-Michel, 1991, *L'utopie narrative en France et en Angleterre 1675-1761*, Oxford, The Alden Press.

Ruthven Kenneth Knowles, 2001, *Faking Literature*, Cambridge, Cambridge University Press.

Corpus

Burgh James, *Relation du premier établissement, des lois, de la forme de gouvernement et de l'État politique des Césars* [1764], éd. citée : *La Cité des Césars, Une utopie en Patagonie*, préface de F. Ainsa, texte traduit de l'anglais, présenté et annoté par Utz, Éditions UNESCO, Martine Azoulai, 1996.

Comte de Martigny, *Le Voyage d'Alcimédon, ou Naufrage qui conduit au port*, Amsterdam, 1751.

Descripción de la Sinapia, Peninsula en la Tierra Austral., éd. citée : Miguel Avilés Fernández, *Sinapia. Una utopía española del Siglo de la Luces*, Madrid, Editora Nacional, 1976.

Dorrington Edouard, *Le solitaire anglais ou aventures merveilleuses de Philippe Quarll* [1729], Paris, De l'Imprimerie de Fr. Dufart, 1793 (2 tomes).

Éducation d'Admète, 1791.

Fénelon, *Les Aventures de Télémaque* [1699], texte établi, avec introduction, chronologie, notes, choix de variantes et bibliographie par J.-L. Goré, Paris, Classiques Garnier, 1994.

Gilbert Claude, *Histoire de Calejava ou de l'isle des hommes raisonnables* [1700], éd. critique par M. S. Rivière, Exeter, University of Exeter, 1990.

Grivel Guillaume, *L'isle inconnue, ou Mémoires du Chevalier de Gastines*, Paris, Moutard, 1783-1787 (6 volumes).

Guevara Antonio de, *Relox de príncipes* [1532], Estudio y edición de Emilio Blanco, Madrid, ABL Editor, Conferencia de Ministros Provinciales de España, 1994.

Lefebvre François, *Relation de voyage de l'isle d'Eutopie*, À Delft, Chez Henry van Rhin Marchand Libraire & Imprimeur, MDCCXI [1711].

Leszczynski Stanislas, *Entretien d'un Européen avec un insulaire du Royaume de Dumocala*, 1752.

Marquis de Lassay, *Relation du Royaume des Féliciens* [1727], dans *Recueil de différentes choses*, À Lausanne, Chez Marc-Mic. Bousquet, 1756.

Moutonnet-Clairfons Julien-Jacques, *Les Isles Fortunées, ou les Aventures de Bathylle et de Cléobule*, Par M.M.D.C.A.S. de plusieurs Académies, À Paris, Chez le Boucher, Libraire, 1778.

Moutonnet-Clairfons Julien-Jacques, *Le véritable philantrope ou l'Île de la philantropie*, 1790.

Psalmanazar George, *Description de l'Île Formosa en Asie*. Du Gouvernement, des Loix, des Mœurs & de la Religion des Habitans : Dressée sur les Mémoires du Sieur George

Psalmanaazaar, natif de cette île, Avec une ample & exacte Relation de ses Voyages dans plusieurs endroits de l'Europe, de la persécution qu'il y a soufferte, de la part des Jesuites d'Avignon, & des raisons qui l'ont porté à abjurer le Paganisme, & embrasser la Religion Chrétienne Reformée, Par le Seur N.F.D.B.R., Enrichie de Cartes & de Figures, À Amsterdam, Aux Dépens d'Estienne Roger, marchand libraire, MDCCV [1705].

Pezron de Lesconvel Hervé (Pierre de Lesconvel), *Idée d'un règne doux et heureux, ou relation du voyage du Prince de Montbéraud dans l'isle de Naudely*, 1703.

Pezron de Lesconvel Hervé (Pierre de Lesconvel), *Nouvelle relation du Voyage du prince de Montbéraud dans l'isle de Naudely*. Où sont rapportées toutes les Maximes qui forment l'Harmonie d'un parfait Gouvernement, Enrichi de Figures, À Merinde, Chez Innocent Démocrite, à l'Enseigne de la Devise, Imprimée cette année présente, 1706.

[Philips Ambrose ?], *The Fortunate Shipwreck, or A Description of New Athens in Terra Australis Incognita* [1720], dans G. Claeys, *Utopias of the British Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

[Terrasson Jean], *Sethos, histoire, ou vie tirée des monumens. Anecdotes de l'ancienne Égypte*, traduite d'un Manuscrit Grec, À Paris, Chez Jacques Guerin, MDCCXXXI [1731].

Tyssot de Patot Simon, *Voyages et aventures de Jaques Massé* [1710], A. Rosenberg éd., Paris, Universitas & Oxford, Voltaire Foundation, 1993.

Varennes de Mondasse, *La découverte de l'Empire de Cantahar*, À Paris, Chez Pierre Prault, 1730.

Veiras Denis, *L'Histoire des Sévarambes ; peuples qui habitent une partie du troisième Continent, communément appelé la Terre Australe* [1677], M. Rolland éd., publié avec le concours du Centre national du livre, Amiens, Encrage, 1994.

Voyage curieux d'un philadelphe dans les pays nouvellement découverts, La Haye, Aux dépens de la Compagnie, 1755.

Voyage de Robertson aux Terres australes, traduit sur le manuscrit anglais, Amsterdam, 1766.

Ward Edward, *The Island of Content: or, A New Paradise Discovered* [1709], dans G. Claeys, *Utopias of the British Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

RÉSUMÉS

Français

Avec l'essor et le succès croissant de la littérature de voyages, nourrie par les grandes explorations et découvertes, les utopistes de l'Âge classique ont

commencé à s'intéresser plus au sujet épique qu'à l'encadrement rhétorique de la relation utopique. Avec comme résultat des utopies réalistes dans lesquelles les narrateurs, en imitant le schéma de la littérature de voyages et d'exploration, prétendent avoir découvert des civilisations exotiques idéales, crédibles et applicables, qu'ils offrent en modèle à leurs contemporains. Les principaux procédés de construction des « utopies réalistes » sont la sélection et l'extrapolation utopique. Travaillant sur l'image de son monde historique, l'utopiste fait un choix des traits négatifs et positifs et les regroupe dans deux espaces complémentaires. Les caractéristiques jugées mauvaises sont rassemblées et isolées dans la description de « notre » civilisation (d'habitude l'Europe), celles bénéfiques sont regroupées et extrapolées dans la configuration de la civilisation exotique. L'exclusion des éléments désagréables, nuisibles et funestes soumet la fiction utopique à une « réduction au positif », ce qui fait d'elle un univers fictionnel eudémonique, capable de susciter l'adhésion rationnelle, morale et affective des personnages, ainsi que des lecteurs.

English

Nurtured by the great explorations of the period, the emergence of voyage literature in early modern Europe led classical utopian writers to shift from the dialogical form of Renaissance utopias to voyage narratives. A great many of the classical utopias worked in a realistic code, mimicking the voyage epic, in which fictional voyagers discovered exotic ideal civilizations that were offered as a contrastive example to the European countries. The main construction procedures of these "realistic utopias" were utopian selection and extrapolation. The utopian writer started from the "neutral" image of his contemporary world and operated a separation between its positive and negative features. He regrouped the negative features into the image of "our" civilization (Europe) and the positive features into the image of the antipodal civilization. By excluding the bad and harmful elements, the utopian writer submitted his ideal society to a "reduction to the positive" and transformed it into a eudemonic fictional world, meant to prompt a rational, moral and emotional adhesion response in the characters, as well as in the readers.

INDEX

Mots-clés

littérature classique, utopie, eutopie, monde fictionnel, Denis Veiras, George Psalmanazar, Marquis de Lassay, Sinapia

Keywords

Early Modern Literature, utopia, eutopia, fictional world, Denis Veiras, George Psalmanazar, Marquis de Lassay, Sinapia

AUTEUR

Corin Braga
Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca, Roumanie
IDREF : https://www.idref.fr/079506380
ORCID : http://orcid.org/0000-0002-5028-8247
ISNI : http://www.isni.org/0000000081361561
BNF : https://data.bnf.fr/fr/14438262

« *Pecunia non olet* » : la louve et la mammalité ambivalente

"Pecunia non olet": *The She-Wolf and Ambivalent Motherhood*

Sibusiso Hyacinth Madondo

DOI : 10.35562/iris.1556

Droits d'auteur
All rights reserved

TEXTE

1 La louve revêt toujours un symbolisme ambivalent. D'un côté, positif et plausible, et de l'autre violent et effrayant. Dans son aspect positif, la louve se présente comme la figure de la mère nourricière et protectrice, par exemple dans le mythe de la fondation de Rome, etc. Dans son aspect négatif, elle est symbole de débauche, de passion amoureuse, de désir sensuel, de rapacité et de voracité. Vue sous cet angle, la louve devient une image de la mère dévorante.

2 Le mythe de la fondation de Rome avec l'allaitement des jumeaux par la louve et celui de saint Ailbhe (Ailbe, Albeus, Elvis, etc.), fondateur du diocèse d'Emly à Munster en Irlande, nous présentent la louve dans sa fonction bénéfique. Les deux récits partagent les mêmes éléments de la jeunesse héroïque : éloignement de l'enfant à cause de son destin, exposition du nouveau-né dans la forêt ou envoi du corps sur la rivière, voire sur la mer, sauvetage et allaitement du héros par un animal bénéfique, découverte du héros par un berger ou un chasseur, etc., et, plus tard dans le récit, aide apportée par le héros à un animal en danger, chassé par le peuple, mais qu'il reconnaît comme sa mère adoptive qui l'allaita jadis. Rappelons brièvement la fable de Rémus et Romulus :

> Le dernier des rois d'Albe, Amulius, chasse Numitor, roi légitime, et fait de Rhéa Silvia ou Hia, unique enfant de Numitor, une vestale, pour s'assurer qu'elle ne portera pas d'héritier. Mais Rhéa Silvia, visitée par le dieu Mars, enfante deux jumeaux, Romulus et Rémus. Amulius emprisonne la mère et jette les bébés dans le Tibre. Ils échouent sur le rivage et sont allaités par une louve, puis découverts

> par Faustulus, berger du roi, qui les élève avec l'aide de sa femme Acca Larentia. Plus tard, reconnus, ils écartent Amulius et rétablissent Numitor sur le trône. Ils décident alors de fonder un nouvel établissement à l'endroit où le Tibre les a déposés. (Howatson, 1993, p. 864)

3 Il semble intéressant de noter que le mythe de la fondation de la ville de Rome ne repose pas seulement sur les descendants d'Énée par leur mère dont le père est le fils d'Ascagne (fils d'Énée), mais le narrateur ajoute un nouvel élément au récit : le viol de la vierge par une déité de la fécondité et de la guerre, en l'occurrence Mars. Il ne s'agit plus d'une personne humaine mais d'un héros surnaturel aux pouvoirs exceptionnels : il est à la fois mi-dieu mi-humain. Ce type de sacralisation du lignage du héros par un viol divin sera transformé en conception immaculée par le christianisme.

4 Au contraire, dans le récit de saint Ailbhe, le héros n'est que le fils d'un chef (Olenais) et d'une jeune servante (Sanclit) au service du roi Crónán de la région de Cliach. Un soir, Olenais entre dans la chambre de la jeune fille, la viole et s'enfuit avant que le roi ne découvre qu'elle est enceinte. Nous assistons encore ici au mythe de la jeunesse du héros qui ne connaîtra jamais son propre père. Quand le héros est né, le roi Crónán est tellement courroucé qu'il ordonne la mort du nouveau-né car il ne veut pas qu'il grandisse dans son palais avec ses propres fils. Le roi chasse la mère du héros de son palais. Les servantes prennent l'enfant héroïque et décident de ne pas le tuer, mais de le cacher sous un rocher. C'est ainsi qu'il acquiert son nom composé de l'irlandais *ail* (« rocher » ; Vendryès, 1959, lettre A, p. 29-30) et *beo* (« vivant » ; lettre B, p. 37). Donc Ailbhe signifie « vivant sous le rocher ». Il est découvert et allaité par une louve jusqu'à ce qu'un chasseur le trouve et l'adopte. Quand la louve revient de la chasse et s'aperçoit que le petit héros n'est plus dans la tanière, elle le recherche partout furieusement jusqu'à ce qu'elle le trouve avec le berger. Le jeune héros embrasse la religion chrétienne et va étudier à Rome. Il est ordonné par les anges devant le pape et les croyants, car le pape se dit indigne d'ordonner un homme si saint. Il devient premier évêque du diocèse d'Emly. Un jour, il voit une louve et ses louveteaux pourchassés par les chasseurs. Il reconnaît sa mère adoptive et intervient pour la protéger contre les chasseurs. La louve et ses petits mangent avec le saint Ailbhe tous les jours.

5 L'image de la louve bénéfique et de la mère nourricière évoque également le récit de la louve d'Aix-la-Chapelle (Aachen) que les guides racontent avant de conduire les touristes dans l'édifice :

> La légende raconte que le peuple d'Aix-la-Chapelle manquait d'argent pour terminer la construction de sa cathédrale. C'est alors qu'un homme se présenta et proposa de financer la fin de la construction, en échange de l'âme de la première personne qui franchirait la porte de cet édifice. La cathédrale terminée, tout le monde pouvait contempler sa beauté, mais personne n'avait oublié le châtiment que leur réservait le franchissement du seuil de la porte. Un habitant eut alors l'idée d'envoyer une louve franchir la porte pour se débarrasser à jamais de ce châtiment. À peine l'animal avait-il franchi la porte que le diable s'empara de son âme. Mais ce dernier s'aperçût de la supercherie. Pris d'une grande colère, il se mit alors à cogner violemment la porte, ce qui provoqua une fissure sur celle-ci. Aujourd'hui la porte de la cathédrale se nomme la Porte du Loup, en hommage à la louve sacrifiée[1].

La fonction christique est évidente dans ce mythe de la porte de la louve à Aix-la-Chapelle : l'animal est utilisé comme bouc-émissaire ou agneau de sacrifice.

6 À côté de ces images de la louve bénéfique et sacrificielle, on trouve également les images de la louve symbole de luxure, de débauche et de rapacité. En effet, dans le monde gréco-romain, une prostituée est désignée par le mot *lupa* (« louve ») et le bordel est appelé *lupanar* (« tanière de la louve »). Selon Isidore de Séville, la fille de joie est nommée d'après la louve à cause de la rapacité qui la pousse à s'emparer des biens des pauvres miséreux. Pierre de Beauvais est encore plus explicite sur ce rapport entre la prostituée et la louve :

> Loup : l'origine de ce nom est un mot du sens de « enlever de force » et pour cette raison, c'est à juste titre que l'on appelle « louve » les femmes dévergondées qui détruisent les bonnes qualités des hommes qui les aiment. (Bianciotto, 1980, p. 63)

7 D'après certains auteurs, le lupanar dérivé évidemment du mot « *lupa* » serait une référence au « hurlement de la louve lorsqu'elle est en chaleur » (Nappo, 2004, p. 74). Dans la ville de Pompéi, le lupanar se trouve au carrefour de deux allées, au 18 Vicolo

(Allée) de Lupanare. Ce rapport entre la louve et la fille publique est renforcé par l'existence d'une maladie de la louve (*il male della lupa*) mieux attestée en Italie qu'ailleurs (Mazzoni, 2010, p. 152-155). Une personne qui souffre de la maladie de la louve a toujours faim comme elle. En effet, plus elle mange, plus elle a faim et il est dit qu'il n'y a pas de remède à cette maladie. Précisément, *il male della lupa* n'est qu'une expression de vagabondage sexuel, de dévergondage et de grand appétit sexuel ou d'insatiabilité, caractéristiques d'une prostituée.

8 Le grand appétit sexuel dont est affligée la louve peut s'expliquer par le fait que les parties de la dépouille du loup sont aussi considérées comme dotées de pouvoirs magiques susceptibles d'augmenter la performance sexuelle, de nouer l'aiguillette, de concocter le philtre d'amour et de protéger contre le cocuage :

> Pour nouer l'aiguillette, ayez la verge d'un loup nouvellement tué ; et étant proche de la porte de celui que vous voudrez lier, vous l'appellerez par son propre nom, vous lierez la dite verge du loup avec un lacet de fil blanc, et il sera rendu impuissant à l'acte de Venus, qu'il ne le serait pas davantage s'il était châtré. De bonnes expériences ont fait connaître que, pour remédier, et même pour empêcher cette espèce d'enchantement, il n'y a qu'à porter un anneau dans lequel soit enchâssé l'œil droit d'une belette. (*Le Grand et le petit Albert*, p. 276)

La même verge du loup peut porter garantie contre le cocuage :

> Prenez le bout du membre génital d'un loup, le poil de ses yeux et celui qui est à sa gueule en forme de barbe : réduisez cela en poudre par calcination, et faites-le avaler à la femme sans qu'elle le sache, et l'on pourra être assuré de sa fidélité ; la moelle de l'épine du dos du loup fait le même effet. (*Le Grand et le petit Albert*, p. 280)

9 Pour une qui n'est pas satisfaite de son mari, continue Albert le Grand, il suffit de porter sur elle la moelle du pied gauche d'un loup. Elle peut être assurée d'être la seule à le posséder.

10 Les deux visages de la louve étudiés dans cet article sont les bases de la féminité ou mammalité ambivalente. Depuis l'Antiquité, les auteurs se servent de l'image de la louve, soit comme tendre mère nourricière

qui s'occupe de ses petits et qui protège même les bébés humains, soit comme femme séductrice et ravisseuse. L'apparence maigre d'une louve indique à la fois sa luxure, son insatiabilité, et ainsi évoque la fille publique pour laquelle l'argent n'a pas d'odeur (*pecunia non olet*). Ainsi ses pis gonflés de lait représentent tout à la fois la maternité nourricière en même temps qu'ils évoquent la sexualité excessive.

BIBLIOGRAPHIE

Le Grand et le petit Albert, 1999, Paris, Éditions Trajectoire.

Bianciotto Gabriel, 1980, *Bestiaires du Moyen Âge*, mis en français moderne et présentés, Paris, Stock/Moyen Âge.

Howatson Margaret C. (dir.), 1993, *Dictionnaire de l'Antiquité : mythologie, littérature, civilisation*, Paris, Robert Laffont.

Mazzoni Cristina, 2010, *She-Wolf: The Story of a Roman Icon*, Cambridge, Cambridge University Press.

Nappo Salvatore Ciro, 2004, *Pompeii*, Milan, White Star Guide, « Archaeology ».

Vendryès Joseph, 1959, *Lexique étymologique de l'irlandais ancien*, Dublin, Institute for advanced studies et Paris, CNRS, lettre A, p. 29-30.

NOTES

1 Cf. <http://curiosite.skyrock.com/816443021-La-legende-de-la-cathedrale-d-Aix-la-Chapelle.html>.

RÉSUMÉS

Français
La louve (*lupa*) n'est pas seulement associée à la violence et à la terreur mais elle évoque également l'image de la mère nourricière et protectrice comme dans les légendes de Rémus et Romulus et de saint Ailbhe. Dans les deux légendes, des héros allaités par une louve grandissent pour devenir fondateurs : Rome pour Rémus et Romulus et le diocèse d'Emly pour saint Ailbhe. La louve est aussi liée à la débauche et à la luxure, et le bordel est nommé *lupanar* en latin.

English
The she-wolf (*lupa*) is not only associated with violence and terror, but also evokes the image of a protective, nurturing mother as in the legends of Remus and Romulus as well as Saint Ailbhe. In the two legends referred to, namely that of the Roman heroes who became the founder of Rome, as well as that of Saint Ailbhe, founder of the diocese of Emly, both the Roman twins and Saint Ailbhe were suckled by a she-wolf. The she-wolf is also associated with debauchery and concupiscence and the whorehouse is called *lupanar* in Latin.

INDEX

Mots-clés
louve, mammalité, lupanar, Rémus et Romulus, saint Ailbhe

Keywords
she-wolf, motherhood, lupanar, Remus and Romulus, Saint Ailbhe

AUTEUR

Sibusiso Hyacinth Madondo
Université d'Afrique du Sud
IDREF : https://www.idref.fr/284289507

Topiques. — Les imaginaires du cerveau (deux)

La synesthésie : une révolution neurologique et culturelle

Synesthesia: A Neurological and Cultural Revolution

Hervé-Pierre Lambert

DOI : 10.35562/iris.1568

Droits d'auteur
All rights reserved

PLAN

La confirmation de la synesthésie comme phénomène neurologique
- La synesthésie et son *neuropsychological turn*
- Les quatre grands types de synesthésie : synesthésie et pseudo-synesthésie
- L'ambiguïté pseudo-synesthésique sur des expériences synesthésiques

La révolution culturelle de la synesthésie neurologique
- La révolution culturelle de la condition synesthétique
- Particularités de l'autobiographie de synesthètes
- La Renaissance synesthésique et la fiction littéraire

La représentation visuelle du phénomène synesthésique
- La représentation plastique du phénomène synesthésique
- Les *formes constantes* dans les effets visuels des synesthètes et dans leurs créations

TEXTE

Figure 1. – Carol Steen, *ZigZag*, 1996, huile sur papier, 30,48 x 25,40 cm.



When I was first trying to understand how to use my synesthetic visions in my work I explored ways of working with the lines I saw, the moving color fields, and, in this case, a zigzag that was so prominent in one particular photism. The trigger for this painting came from a very intense acupuncture session one day [1].

La confirmation de la synesthésie comme phénomène neurologique

La synesthésie et son *neuropsychological turn*

1 À partir des années 1980, les études réalisées par Simon Baron-Cohen et John E. Harrison en Grande-Bretagne, Lawrence E. Marks et Richard Cytowic aux États-Unis ont transformé la conception de la

synesthésie, définitivement reconnue comme un phénomène neurologique étudié de manière scientifique. L'âge de la « Synesthesia Renaissance », grâce à son « *neuropsychological turn* » commençait : « *Within the last few years synesthesia has enjoyed something of a renaissance, with researchers from various disciplines within cognitive neuroscience contributing both new data and theory.* » (Baron-Cohen & Harrison, 1997, p. 4) Le phénomène consiste en une association involontaire entre divers modes de perception : la stimulation d'un sens active un autre sens, sans que celui-ci ait été stimulé par ailleurs. Cette association intermodale est dite bimodale quand elle a lieu entre deux modalités sensorielles, ce qui est le cas le plus courant, elle est dite multimodale quand elle met en jeu au moins trois modalités sensorielles. Elle est généralement unidirectionnelle, une perception stimule un autre mode mais cela n'est pas réversible, elle est dite bidirectionnelle dans les rares cas de réversibilité. Certaines associations sont plus courantes, notamment entre le son et la vue, d'autres plus rares avec le goût ou l'odorat. Un mode de perception peut être activé également à partir non pas d'une première perception, mais de « systèmes culturels de catégorisation » : nombres, noms, jours de la semaine, mois, etc. Le synesthète Prix Nobel de physique, Richard Feynman, écrivait ainsi :

> *When I see equations, I see the letters in colors—I don't know why. As I'm talking, I see vague pictures of Bessel functions from Jahnke and Emde's book, with light-tan j's, slightly violet-bluish n's, and dark brown x's flying around. And I wonder what the hell it must look like to the students.* (Feynman, 1988, p. 59)

2 Cette association intermodale involontaire est discrète, mémorisable, émotionnelle et noétique. Les perceptions synesthésiques sont durables et « génériques », c'est-à-dire non élaborées : elles ne produisent jamais d'images ni de scènes complexes mais, au contraire, des points, des tâches, des lignes, des spirales et des formes en grillage, des textures lisses ou rugueuses, des goûts agréables ou désagréables, tels que salés, sucrés ou métalliques. Cytowic souligne :

> *Synesthetic percepts never go beyond this elementary, unembroidered level. If they did, they would no longer be synesthesia but rather well-*

> *formed hallucinations or figurative mental images of the kind we all have daydreaming.* (Cytowic, 1993, p. 77)

3 Dans un second temps, l'utilisation de l'imagerie par résonance magnétique fonctionnelle (IRMf (http://www.savoirs.essonne.fr/index.php?id=1560&tx_bdsglossary_pi1%5BshowUid%5D=1373)) par Cytowic, Paulesu, Aleman, Ramachandran et Hubbard a permis une connaissance approfondie des processus cérébraux à l'œuvre dans la synesthésie, et fournit une explication du phénomène par la théorie dite de « l'activation croisée » (Hubbard & Ramachandran, 2005 ; Ramachandran & Hubbard, 2001a et 2001b). Il reste à en comprendre les causes, l'expérience ayant montré la transmission génétique de cette « erreur de câblage » et une prédominance féminine chez les synesthètes. La thèse actuellement dominante est celle présentée en 1988 par Charles et Daphne Maurer : l'être humain naîtrait synesthète. Le nourrisson serait synesthète pour des raisons de survie — reconnaître la mère par tous les moyens — et pour des raisons biologiques — les connexions neuronales ne seraient pas encore fermement établies. La prédisposition génétique interviendrait alors pour ne pas élaguer tous les câblages synesthésiques existant chez chacun des nourrissons.

4 Ce tournant neurologique constitue en fait une redécouverte car les études scientifiques sur la synesthésie avaient commencé à la fin du XIX^{e} siècle, marquées par des publications concomitantes — l'article de Francis Galton en 1880, les travaux des médecins suisses Eugen Bleuler et Karl Lehmann en 1881 —, avant de sombrer dans une quasi-indifférence à partir des années 1930, jusqu'au *revival* des années 1980, un siècle après une première apparition dans l'histoire des sciences. Selon Baron-Cohen et Harrison comme pour Cytowix, ce désintérêt fut causé par la domination du paradigme behavioriste considérant la synesthésie comme trop subjective. En effet, jusqu'à l'utilisation de l'imagerie cérébrale, l'étude de la synesthésie dépendait des récits des patients, source sujette à caution. En France, où le courant symboliste avait mis en avant la métaphore synesthésique, les travaux concernèrent l'un des types de synesthésie, l'audition dite colorée avec *L'audition colorée* de Ferdinand Suárez de Mendoza en 1890, et *Des phénomènes de synopsie* (*audition colorée*) du médecin Theodore Flournoy en 1893.

5 Dans la période de reflux, furent néanmoins publiés des témoignages importants, le livre de mémoire de Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, en 1947 — le second chapitre contient ce qu'il appelle sa confession de synesthète —, les *Entretiens avec Olivier Messiaen* de Claude Samuel en 1967, et le livre influent du psycholoque russe Alexandre Luria, *Une Prodigieuse mémoire, étude psycho-biographique*, publié en 1968, sur le cas suivi pendant des décennies du journaliste Solomon Veniaminovich Shereshevsky, mnémoniste mais aussi synesthète (Lambert, 2009).

Les quatre grands types de synesthésie : synesthésie et pseudo-synesthésie

6 Il n'existe pas de signes extérieurs de synesthésie, laquelle n'est pas considérée non plus comme une maladie neurologique. Dans son *Blue Cats and Chartreuse Kittens, How synesthetes color their worlds*, Patricia Lynne Duffy (2002) reprend la liste des différentes catégories de synesthésie avancées par Baron-Cohen et Harrison : la première est la synesthésie comme phénomène naturel (*developmental synesthesia*) ; la deuxième est une synesthésie accidentelle (*acquired synesthesia*), qui est provoquée par un dysfonctionnement neurologique ou physique, par exemple les séquelles de la méningite ; la troisième concerne la synesthésie temporaire induite par les drogues, le haschich et le LSD particulièrement.

7 Enfin la quatrième catégorie concerne la synesthésie métaphorique, ou pseudo-synesthésie, qui désigne ses manifestations culturelles et littéraires, les métaphores synesthésiques et les tropes dans le langage, toutes les contructions artistiques qui emploient le mot « synesthésie » pour décrire des associations multisensorielles, ce qui fut l'une des caractéristiques du romantisme allemand et du symbolisme français. Cette préoccupation de distinguer synesthésie et pseudo-synesthésie n'est pas caractéristique de la nouvelle période scientifique. Dès la première époque, faire la différence entre audition colorée et système synesthésique élaboré par les artistes s'était imposé aux scientifiques. Jean Clavière, en 1898, diagnostiquait sans ménagement :

> Ce qui a fait à l'audition colorée une si mauvaise réputation, c'est que ses manifestations ont été posées comme principes fondamentaux de la régénération de l'art par des littérateurs, des poètes, des artistes suffisamment connus sous les noms de décadents, de symbolistes, d'évoluto-instrumentistes, etc., et que l'on a qualifiés soit des *dévoyés de l'art* et des *névrosés*, soit tout simplement des *fumistes* [2]. (Clavière, 1898, p. 164)

L'ambiguïté pseudo-synesthésique sur des expériences synesthésiques

8 La littérature européenne du XIX^e^ siècle fut le domaine par excellence de la pseudo-synesthésie [3]. Le romantisme allemand [4], puis — entre autres — le romantisme et le symbolisme français, ont produit des œuvres qui développaient des images intersensorielles et des métaphores synesthésiques, voire des systèmes de pensée fondés sur ces associations.

9 En France, la littérature pseudo-synesthésique se développe aussi en relation avec l'expérimentation de substances psychoactives qui peuvent induire une synesthésie temporaire et bien réelle. En 1843, Théophile Gautier présentait les sensations éprouvées à la suite d'une absorption de haschich :

> Mon ouïe s'était prodigieusement développée ; j'entendais le bruit des couleurs. Des sons verts, rouges, bleus, jaunes, m'arrivaient par ondes parfaitement distinctes. Un verre renversé, un craquement de fauteuil, un mot prononcé tout bas, vibraient et retentissaient en moi comme des roulements de tonnerre [5]. (Milner, 2000, p. 72)

10 Moreau de Tours, dans son *Du hachisch et de l'aliénation mentale* en 1845, avait souligné l'excès lyrique du témoignage de Gautier et, dans son étude de 1868 sur Baudelaire, Gautier avouait avoir effectué une réélaboration littéraire de ses expériences d'états modifiés de conscience : « J'y ai mêlé mes propres hallucinations. » (Milner, 2000, p. 75) Max Milner commente : « La manière dont Gautier décrit ses hallucinations [...] est le premier exemple, en France, de l'exploitation systématique d'une prise de drogue pour en tirer des effets littéraires. » (Milner, 2000, p. 72) Le récit de l'expérimentation de la

drogue constitue dès l'origine un genre littéraire, où les effets synesthésiques de par leur valeur poétique sont réinscrits dans l'imaginaire et les thèmes personnels de l'auteur. Chez Baudelaire, la description des effets de la drogue oscille entre un commentaire dominant de minimisation, de mise à distance et des envolées lyriques où paradoxalement la véritable expérience de la synesthésie — celle de catégorie III, induite par la drogue — est réduite à une hyperesthésie décrite comme une intensification des analogies hoffmanniennes.

> Les sons se revêtent de couleurs, et les couleurs contiennent une musique. Cela, dira-t-on, n'a rien que de fort naturel, et tout cerveau poétique, dans son état sain et normal, conçoit facilement ces analogies. Mais j'ai déjà averti le lecteur qu'il n'y avait rien de positivement surnaturel dans l'ivresse du haschich ; seulement, ces analogies revêtent alors une vivacité inaccoutumée ; elles pénètrent, elles envahissent, elles accablent l'esprit de leur caractère despotique. Les notes musicales deviennent des nombres […]. (Baudelaire, 1975, p. 419)

11 L'une des conséquences de la nouvelle science synesthésique est la relecture de certains cas supposés de synesthésie chez des écrivains et des artistes, peintres ou musiciens. Il s'agit d'un domaine en grande partie spéculatif et ouvert. Ainsi Cretien Van Campen (2008) et Patricia Lynne Duffy (2013) considèrent à la lecture des *Paradis artificiels* que Baudelaire aurait bien expérimenté la synesthésie induite par le haschich, à l'opposé de l'interprétation de Milner (2000).

12 La relecture contemporaine par des synesthètes de l'histoire culturelle de la synesthésie a tendance à annexer des artistes qui semblent relever de la pseudo-synesthésie, en déduisant de leur intérêt pour les systèmes synesthésiques une projection de leur secrète condition. Des musiciens hantés par le lien entre musique et couleurs ont parfois ainsi été considérés comme des synesthètes véritables : Scriabine, Rimski-Korsakov, Chiurlionis. Toutefois, Van Campen (1999), étudiant l'expérimentation artistique sur la synesthésie à la fin du XIX^e^ et début du XX^e^, ne fait aucune référence à une possible synesthésie réelle chez ces artistes. Il est clair pour lui qu'il s'agit d'expérimentations comme celles faites au sein du

Blaue Reiter, et non pas de transposition de cas personnels. Deux auteurs russes, Bulat Galeyev et Irina Vanechkina (2001), déconstruisent la croyance dans une synesthésie réelle chez Scriabine et ajoutent que ni Rimski-Korsakov, ni Chiurlionis, ni par ailleurs Kandinsky, auteur d'un système personnel complexe de correspondances entre les couleurs et les timbres d'instruments, n'étaient des synesthètes au sens clinique du terme [6].

La révolution culturelle de la synesthésie neurologique

La révolution culturelle de la condition synesthétique

13 La révolution neuroscientifique de la synesthésie s'est accompagnée d'une révolution culturelle. Le livre du neurologue Richard Cytowic, *The Man Who Tasted Shapes*, en 1993, contribua de manière essentielle à faire connaître les nouvelles découvertes à un large public ; il eut un effet sur les synesthètes eux-mêmes. Beaucoup d'entre eux ignoraient jusqu'au nom donné à leur cas, et la lecture du livre ou des articles qui en parlaient fut souvent vécue comme une révélation. Cette révolution culturelle de la synesthésie dans la première décennie du siècle se caractérise par un changement d'attitudes des synesthètes envers leur condition qui restait la plupart du temps un secret intime ou de famille, par une révolution de la parole : les synesthètes ont commencé à témoigner, à se rencontrer. Un activisme culturel s'est développé avec la création d'associations, de congrès — comme en Espagne, le *Congreso Internacional de Sinestesia, Ciencia y Arte* —, d'expositions, blogs et chats sur le net.

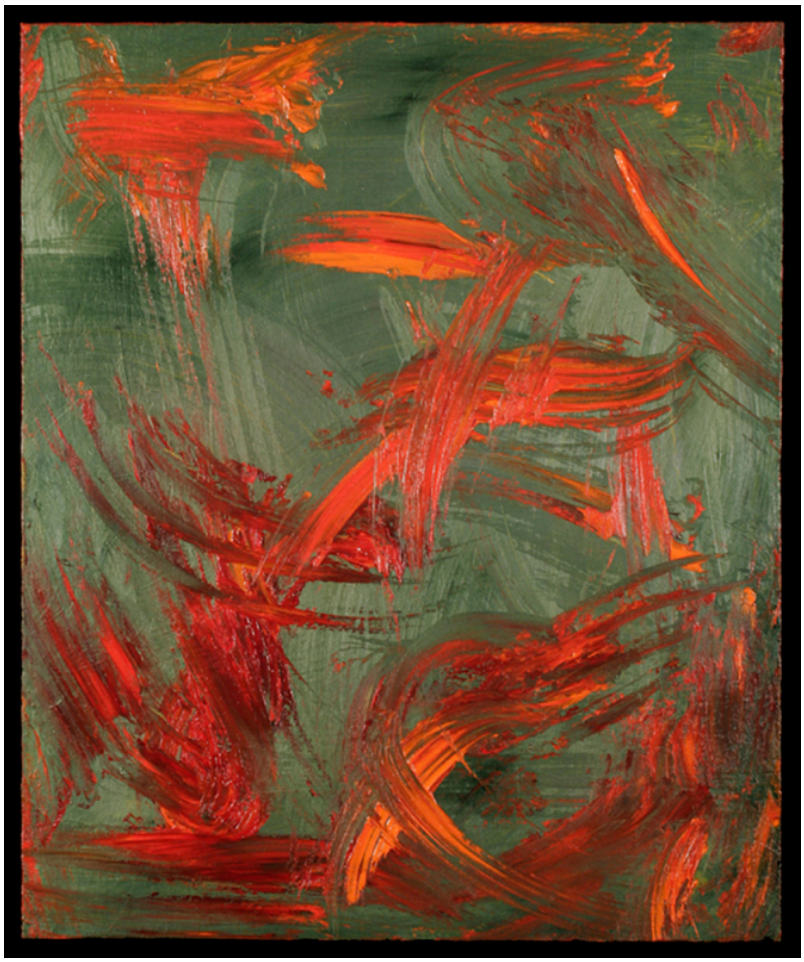
14 Ces témoignages multiples sur la condition synesthésique par ceux qui la vivent, et ce pour la première fois dans l'histoire humaine, entrent dans un cadre plus vaste lié aux conséquences culturelles et psychologiques des progrès des neurosciences, celui de la représentation autobiographique de troubles neurologiques dans la création littéraire et plastique. Ce phénomène a pris le nom de vision de l'intérieur, « *from within* », comme le signale le titre de certains

livres, celui notamment de Jill Bolte Taylor (2008), *My stroke of Insight: A Brain Scientitst's Personal Journey*, ou celui de Klaus Podoll et Derek Robinson (2009), *Migraine Art: The Migraine Experience from Within*. Des artistes ayant un trouble neurologique, de la migraine à aura, en passant par l'épilepsie, l'autisme, jusqu'aux maladies dégénératives comme l'Alzheimer et certains types de démence ont témoigné de leur situation et ont présenté des œuvres liées à leur pathologie, certains collaborant avec des scientifiques [7]. Le mouvement commence avec la représentation artistique de masse de la migraine à aura — le *migraine art* en Grande-Bretagne —, à l'occasion de la *First Migraine Art Competition* à Londres en 1980, pour aboutir en 1991 à l'exposition *The Migraine Art* à l'Exploratorium de San Francisco. En 1992, une plasticienne épileptique, Jennifer Hall, organise à Boston une exposition historique, *From the Storm*, montrant des œuvres de plasticiens épileptiques qui essaient de représenter leur condition de l'intérieur, de rendre compte de manière visuelle, plastique, de la crise [8]. En 2001, la peintre américaine Carol Steen écrivait dans la revue *Leonardo* un article qui allait faire date, « Visions Shared: A Firsthand Look into Synesthesia and Art », à la fois récit autobiographique détaillé sur sa synesthésie et analyse du rapport entre ses œuvres picturales et sa condition. Et en 2002, Patricia Lynne Duffy, une synesthète professeur d'anglais à l'ONU à New York, publiait *Blue Cats and Chartreuse Kittens, How Synesthetes Color Their Worlds*, qui incluait récit autobiographique et considérations sur l'état de la science et de l'art sur la synesthésie. Les deux femmes créèrent *The American Synesthesia Association* dès 1995, qui organise chaque année un important colloque sur le thème. En 2008 eut lieu la première exposition consacrée à l'art de la synesthésie, *Synesthesia: Art and the Mind*, et durant cette décennie la synesthésie devint un thème de la neurolittérature. Daniel Tammett, autiste de type Asperger, également synesthète et mnémoniste, a écrit un livre autobiographique en 2006, où pour la première fois l'autisme était décrit de l'intérieur. Le titre *Born on a Blue Day* fait référence à l'un des types de synesthésie vécu par l'auteur, l'association entre couleurs et jours de la semaine.

15 En moins de quinze ans, la synesthésie est passée du secret de famille et de laboratoire, du climat de suspicion des scientifiques, à l'explosion d'une expression libre et revendiquée sur l'internet, et

devenait parallèlement un thème de fiction littéraire avec des auteurs eux-mêmes rarement synesthètes.

Figure 2. – Carol Steen, *Clouds Rise Up*, 2004-2005, huile sur masonite recouverte de toile, 62,5 x 51 cm.



I made this painting last winter after I heard a musician play an untitled piece on his Shakuhachi flute. Unlike the fast-tempo songs I usually work to because I like to watch the colours change quickly, the song he played had a very slow tempo. I call this Clouds Rise Up *because this is exactly what I saw as I listened to him play his flute. Each note he played had two sounds and two colours: red and orange, which is why the two colours you see move together as one shape on the slightly metallic green surface* [9].

Particularités de l'autobiographie de synesthètes

16 Dans leurs récits autobiographiques, Duffy et Steen ont défini les séquences typiques et obligées qui interviennent dans la vie d'un synesthète ; en retour, leurs narrations vont servir de modèle pour la

neurolittérature consacrée à la synesthésie. La reconnaissance de sa propre différence constitue le premier stade obligé, mais aussi l'épisode central de tout récit autobiographique de synesthète. En même temps que l'enfant ou l'adolescent découvre sa singularité, il ou elle réalise que les autres voient le monde de manière autre. La surprise s'accompagne d'une prise de conscience parfois traumatisante. Richard Cytowic et David Eagleman écrivent : « *As children, synesthetes are surprised to discover that others are not like them. Often ridiculed and disbelieved, they keep their atypical perceptions private.* » (2009, p. 232) Steen rappelle ainsi :

> *I was walking home from school with a classmate, and I said to her, "The letter A is the prettiest pink!" But she told me, "You're weird." And I thought, "Well, I won't tell you what B looks like." It silenced me* [10].

17 La synesthésie, qui ne constitue pas un handicap neurologique ou cognitif, a été vécue comme une souffrance psychologique dans une société qui ne croyait pas à la réalité du phénomène. Le secret est l'un des thèmes essentiels du récit synesthésique. Patricia Lynne Duffy écrit sur Carol Steen : « *Although she is committed to expressing them now, Carol spent most of her life keeping silent about her synesthetic perceptions, as many synesthetes do.* » (Duffy, 2002, p. 55) La découverte qu'un autre membre de la famille partage la même condition et le même secret est un autre moment de l'initiation synesthésique, le phénomène étant lié à une proche hérédité. Steen raconte comment elle s'est aperçue que son père partageait la même condition, comment cette complicité resta tacite entre les deux et secrète par rapport aux autres membres de la famille [11]. Le deuxième chapitre de *Speak, Memory* de Nabokov, en 1947, est consacré à une description de sa synesthésie :

> *I present a fine case of colored hearing. Perhaps "hearing" is not quite accurate, since the color sensation seems to be produced by the very act of my orality forming a given letter while I imagine its outline.* […] *The confessions of a synesthete must sound pretentious to those who are protected from such leakings and drafts by more solid walls than mine are.* (Nabokov, 1989, p. 35)

18 Cette confession, pour reprendre l'expression de l'auteur, contient la description d'une synesthésie classique, celle des lettres colorées. Une lettre peut provoquer une association de couleur, qui en plus varie suivant les alphabets des langues qu'il maîtrise couramment, anglais, français, russe. Le récit autobiographique de Nabokov présente une singularité. Deux des plus importants épisodes de tout récit de synesthète sont ici vécus en même temps : le jour où dans sa septième année il découvre sa différence, il découvre par la même occasion que sa mère est également synesthète, et même de plus grande amplitude car elle possédait aussi l'audition colorée — « *optically affected by musical notes* » (Nabokov, 1989, p. 37).

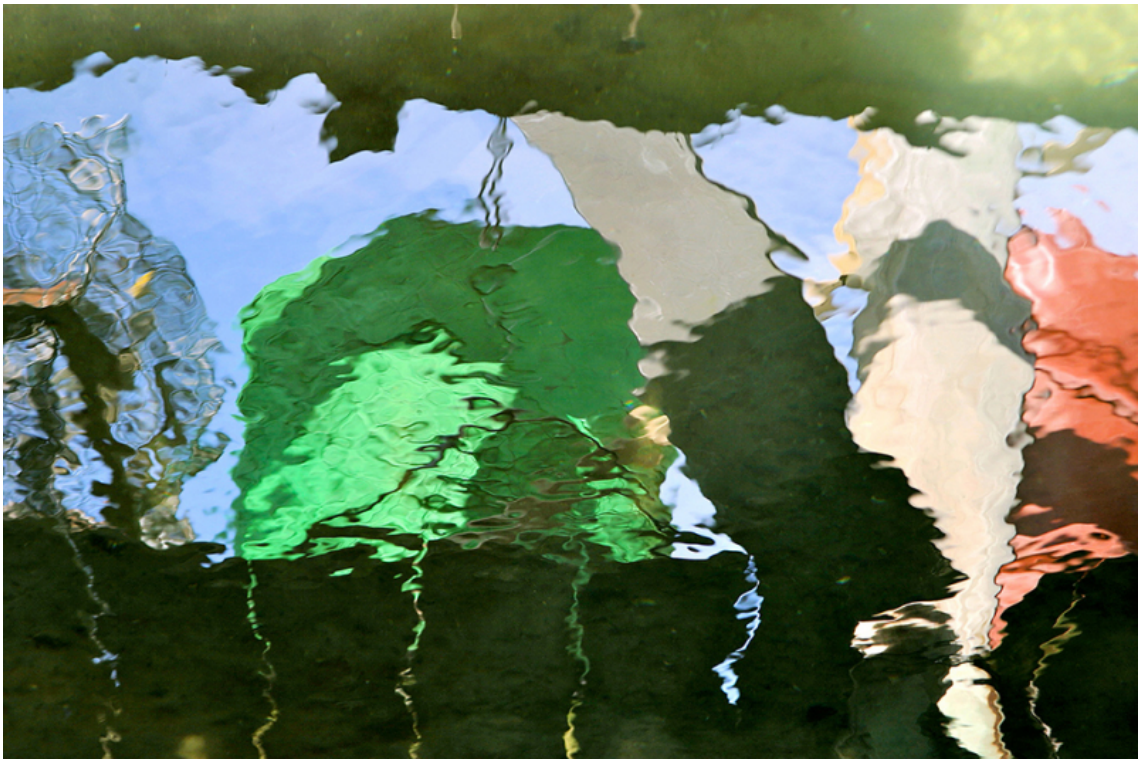
19 Autre moment crucial dans les textes autobiographiques, celui où le synesthète apprend la réalité de son cas, apprend à nommer le phénomène, ce qui est vécu comme un énorme soulagement. Pour Duffy comme pour Steen, cette information fut le résultat du hasard. L'auteur de *Blue Cats* nomme ce moment « *a personal epiphany* » (Duffy, 2002, p. 33). Elle était dans le salon d'attente de son dentiste et prit sur la table un numéro de *Psychology Today*, qui avait en couverture : « Can You Hear and Taste in Color Synesthesia? » L'article était écrit par Lawrence Marks, auteur de *The Unity of the Senses: Interrelations among the Modalities* (1978). Steen a relaté les circonstances d'un semblable moment aux conséquences essentielles, en écoutant par hasard un programme radio en 1993, dans lequel le neurologue Cytowic parlait de la synesthésie. C'est une révélation qui bouleverse le cours de son existence. « *This was the first time in my life that I had really learned anything about synesthesia.* » (Steen, 2001, p. 207) Autre épisode propre à la vie du synesthète, celui de la relation avec d'autres synesthètes et la découverte étonnante que leurs associations diffèrent entre eux. Comparer ses associations et son type de synesthésie constitue un thème essentiel de discussion entre synesthètes, ce que Lynne Duffy résume ainsi : « *Yes I see what you see even if you see it in the wrong colour.* » (Duffy, 2002, p. 51)

20 La photographe Marcia Smilack se livre à des considérations autobiographiques dans lesquelles se retrouvent les mêmes séquences que chez Duffy ou Steen, à la différence que cette fois, c'est… Steen qui va tenir ce rôle de révélation que Cytowic avait joué pour la peintre new-yorkaise. Smilack rappelle que la découverte de

sa différence synesthésique est liée à l'installation de son piano, à l'âge de six ans : la première note qu'elle joua était verte !

> *Impulsively, I reached out and touched a random white note when to my utter astonishment; an image appeared outside my face, a few inches above my eyes that arrived so quickly it startled me into a state of wonder. What I saw was green but not just any green. It was the green of shimmering light within the loose confines of a rectangle that had diffuse edges. And while the vision vanished almost as quickly as it arrived, I never forgot it.* […] *Even so, a few years ago—almost half a century after this experience of seeing my first "green note"—I took a reflection image that captured what Nature could not do alone. When I looked at the image later, I recognized the shimmering green from that first experience and thus named the image "Green Note" (see image).* (Smilack, 2012)

Figure 3. – Marcia Smilack, *Green Note*, 2007.



21 Elle en garda le secret car, dit-elle, le phénomène du déclenchement de couleurs par un son n'était jamais parvenu à sa pleine conscience. Et c'est même seulement à l'âge adulte qu'elle se rendit compte que le déclenchement d'une perception colorée à la suite d'un son

fonctionnait aussi dans l'autre sens, cas rare d'une synesthésie réversible : « *I was twenty-five years old before I heard that word or understood that everyone does not perceive the world as I do*: I hear with my eyes and see with my ear. » (Smilack, 2009) Lorsqu'à la même période, par hasard, une étudiante en psychologie lui dit qu'elle a peut-être une synesthésie, son intérêt sera encore de courte durée. Elle en cherche la signification dans un dictionnaire médical. Mais ce mot qu'elle n'avait jamais entendu se trouve entre *seizure* (crise épileptique) et… *syphilis*, et sa curiosité s'éteint dans une sorte de déni. C'est seulement en 1999 qu'elle prend pleinement conscience de son cas, et grâce justement à Carol Steen :

> *Then in 1999, I picked up a* New York Times *and read an interview with Carol Steen, a synesthete and artist in New York City. She put into words what I had known but had never said to anyone, not even to myself. The article included her e-mail address. I sent a message with the header: "I hear with my eyes." She answered right away. "Welcome to the club, you're in great company."*[12] (Smilack, 2009)

La Renaissance synesthésique et la fiction littéraire

22 La synesthésie est devenue un thème de littérature contemporaine[13], dans le sillage du *neuronovel*, roman neurologique ou neuroroman (voir Lambert, 2012 et 2009). Une trentaine de romans de langue anglaise depuis le début du siècle mettent en scène des personnages synesthètes. Aucun des auteurs n'est synesthète, à part Jane Yardley, qui traite le sujet dans son premier livre en 2003, *Painting Ruby Tuesday*. La plupart des romans à thème et personnages synesthésiques utilise la trame du genre policier, fantastique ou d'aventure. Dans *The Fallen* de T. Jefferson Parker (2007), le personnage principal est un détective synesthète. *A Mango-Shaped Space* de Wendy Mass (2003) est au contraire un récit de fiction entièrement consacré au phénomène de la synesthésie, se fondant sur les études scientifiques et reprenant les différentes étapes décrites dans les récits autobiographiques de synesthètes. Le récit commence au moment où le personnage, une petite fille de huit ans, est forcée de constater sa différence. Convoquée au tableau, elle

utilise naturellement pour elle des craies de couleur qui correspondent aux associations qu'elle a toujours fait entre nombre et couleur. « *I stood with my arms at my sides, sleeves hanging halfway to my knees. Was I the only one who lived in a world full of color?* » (Mass, 2003, p. 3) Ridiculisée devant sa classe, elle est obligée de dénier la raison de son comportement et finit par choisir de mentir en faisant croire qu'effectivement elle n'avait fait que s'amuser. L'ère du grand secret commence.

> *Even at eight years old, I was smart enough to realize that something was very wrong and that until I figured out what it was, I'd better not get myself in deeper trouble.* […] *I learned to guard my secret well.* (Mass, 2003, p. 4)

23 Dans sa recherche d'informations sur l'internet, la jeune protagoniste synesthète découvre le site de Carole Steen : « *I read an article about a woman who says she goes to an acupuncture clinic because when the needles go in, amazing colors and shapes appear in front of her face.* » (Mass, 2003, p. 98)

24 Duffy a proposé une typologie de la fiction synesthésique, aux frontières diffuses, fondée sur l'image du personnage synesthète : la représentation de la synesthésie dans les romans contemporains oscillerait entre pathologie, idéal de complétude et simple anomalie intégrée au monde actuel. Ainsi Monique Truong, dans *Bitter in the Mouth* (2010), imagine une rare synesthésie associant le son des mots avec une sensation gustative, « *word-tastes* », chez une jeune Vietnamienne adoptée par de riches Américains. L'anomalie vient de fait ici symboliser tous les problèmes d'adaptation culturelle dans un récit qui se termine, souligne Duffy, avec la tragédie du 11 Septembre.

> *When my teacher asked, "Linda, where did the English first settle in North Carolina?" The question would come to me as, "Linda*mint, *where did the English*maraschinocherry *first Pepto Bismol settle in North Carolina*cannedpeas?" (Truong, 2010, p. 21)

25 Peter Brook avait mis en scène des personnages synesthètes avec *L'Homme qui* en 1993, à partir du livre d'Oliver Sacks, *L'Homme qui prenait sa femme pour un chapeau*, et avec *Je suis un phénomène* en 1998, à partir d'*Une prodigieuse mémoire* d'Alexander Luria. Dans son

œuvre créée en 2014, *The Valley of Astonishment*, il continue sa présentation de conditions neurologiques en consacrant la majeure partie de sa pièce à la synesthésie, l'un des personnages étant conçu sur le modèle de Carol Steen.

La représentation visuelle du phénomène synesthésique

La représentation plastique du phénomène synesthésique

26 En 2001, dans la revue *Leonardo*, Steen, soulignant l'aspect thérapeutique pour elle de cette confession et consciente de son aspect pionnier [14], décrivait son cas, celui d'une plasticienne synesthète :

> *I have been an artist since the late 1960s. For many years I did not disclose or recognize much about the source of the subject matter of my paintings and sculpture. When I was younger I had reservations about letting other people know about my synesthesia because I had no information about it. I did not discover the word until I was in my thirties and knew of no scientific studies that could provide reassurance. In writing this paper now, I seek personal liberation. I no longer wish to conceal my abilities, my areas of experience, my vocabulary of colors and shapes and what I have observed to be their triggers. Even though a tremendous amount of scientific knowledge remains to be obtained, I hope what I share here will be of use to those synesthetes who have remained silent, unaware that others share their perceptions; to those who studying synesthesia as a perceptual phenomenon; and to those who wish to begin a serious study of the commonalities in synesthetically created artworks.* (Steen, 2001, p. 203)

27 Sa *libération* par la révélation de sa condition, à la suite de l'écoute par hasard de Cytowic en 1993, transforme son œuvre en lui conférant une direction nouvelle : créer une représentation visuelle et plastique de ses perceptions synesthésiques. L'artiste est amenée à s'interroger sur l'utilisation inconsciente de la synesthésie dans ses

œuvres antérieures car, à sa grande surprise, elle s'aperçut qu'elle avait toujours utilisé les formes géométriques basiques produites par le cerveau synesthète, que le psychologue Heinrich Klüver avait catégorisées sous le nom de *form constants* à la fin des années 1920. Elle prend conscience de son rapport ambigu à un phénomène qui la dépassait, qu'elle ne pouvait nommer, qu'elle utilisait ou évitait dans l'acte de peindre sans en avoir une claire conscience.

> *If I could compare what I see synesthetically with things everyone can see in nature my visions would look somewhat like the Aurora Borealis, like the colorized photographs sent from the Hubble telescope, like combinations of fireworks, or like solar flares.* (Steen, 2012)

Les aurores boréales, les feux d'artifice, les éruptions solaires sont les images de la nature les plus proches des photismes qu'elle perçoit, commente Steen qui recommande la vidéo « *Viva la vida* » du groupe Coldplay, réalisée par Mark Romanek, pour sa production d'images proches de ses perceptions synesthésiques. C'est en 1996 qu'elle inaugure la seconde période de son œuvre, en peignant pour la première fois une toile dont le sujet est la représentation d'une vision synesthésique. L'œuvre qui s'appelle *Vision* représente les photismes que Steen a perçus pendant un traitement d'acupuncture.

Figure 4. – Carol Steen, *Vision*, 1996, huile sur papier, 39 x 31 cm.



The first painting in which I consciously recorded a photism that I saw during an acupuncture session, called Vision *was created in 1996. I was lying flat on my back and stuck full of needles. My eyes were shut and I watched intently, as I always do, hoping to see something magical, which does not always occur. Some visions are just not interesting or beautiful. Lying there, I watched the black background become pierced by a bright red color that began to form in the middle of the rich velvet blackness. The red began as a small dot of color and grew quite large rather quickly, chasing much of the blackness away. I saw green shapes appear in the midst of the red color and move around the red and black fields. This was the first vision that I painted exactly as I saw it.* (Steen, 2001, p. 205)

29 Parmi les capacités synesthésiques multiples de Steen qu'elle continue toujours d'explorer, l'association son-couleur est dominante, mais elle perçoit aussi des associations toucher-couleur en particulier dans l'acupuncture, mais c'est en fait tous ses sens qui peuvent à un moment ou un autre, même dans un mal de dents, provoquer une association intermodale avec la vision.

30 Représenter une vision synesthésique consiste pour l'artiste plasticienne à peindre des photismes, or ces photismes ne sont pas statiques mais doublement mouvants : ils se déplacent et se métamorphosent selon divers tempi, souvent en un tempo comparable aux seize images par seconde du cinéma muet, et quant à leur brillance elle pose un défi à l'utilisation des pigments. Comment représenter dans le cadre de la peinture une vision qui varie entre quelques secondes et dix minutes, en constant mouvement et transformation ? Le moyen de la peinture ne saurait rendre complètement la vision, reconnaît Steen, pour qui la technologie digitale permettrait de mieux imiter l'intensité des couleurs et de restituer le mouvement des images qui défilent à des vitesses variées. « *One fact must be made clear from the start is that synesthetes do not necessary slavishly copy what they see any more than traditional landscape artists paint every leaf and blade of grass or grain of sand.* » (Steen & Berman, 2013, p. 673) Dans le catalogue de l'exposition de 2008, au McMaster Museum of Art, intitulée *Synesthesia: Art and the Mind*, première exposition consacrée à des peintres synesthètes, elle analyse dans un chapitre intitulé justement « *How I work with synesthesia, Problems, solutions and broken rules* [15] » (Berman & Steen, 2008, p. 22) les problèmes techniques posés par le genre pictural pour une représentation qui viserait à l'authenticité, et décrit les solutions qu'elle apporte.

31 Dans les visions synesthétiques, écrit-elle, il existe des moments où le passage d'une forme colorée à la suivante ne se fait pas harmonieusement, où il existe une suspension d'images, ce qu'elle appelle des « *visual holes* », trous dans la vision qui font partie intégrante de la vision synesthétique, et ne pas les représenter s'opposerait par trop à l'authenticité du rendu de la vision intérieure. Steen a choisi de rendre ces trous visuels par des surfaces non colorées sur la toile qui laissent apparaître la surface noire du support, puisqu'au préalable le peintre l'a enduit d'un médium de cette couleur. L'apparence d'inachèvement ainsi conféré à la toile n'est pas une référence à une tradition esthétique — modernité ou japonité —, mais la conséquence d'un choix alliant désir d'authenticité et technique picturale.

32 Pour représenter une vision dont les formes et l'intensité des couleurs a varié dans la durée, des choix doivent être faits qu'elle

explique en fonction du critère d'efficacité. Le peintre choisit de représenter une synthèse d'une longue vision de couleurs aux formes mouvantes et privilégie les parties jugées les plus intéressantes. Représenter impose de réduire : « *I need to pare down.* » (Berman & Steen, 2008, p. 23) Une seule peinture ne peut inclure tout le vécu visuel, expérience contraignante vécue aussi selon elle par d'autres synesthètes. Le désir de fidélité dans la représentation mimétique est doublement impossible en raison des limites du genre pictural, raisons techniques, et des limites des possibilités de perception et de mémoire, raisons cognitives. La solution à ces difficultés réside avant tout dans des choix esthétiques. Le critère essentiel d'élection d'un tableau à partir d'une vision synesthétique est d'abord l'accord avec ses goûts en matière de couleurs. La vision est sélectionnée comme objet de peinture si elle correspond à des critères esthétiques idiosyncrasiques de l'auteur et si, d'autre part, sa représentation est matériellement possible. Steen déclare ainsi éviter certaines combinaisons de couleur comme l'orange et le vert pour des raisons qui peuvent se fonder sur des facteurs personnels et traditionnels d'esthétique, et non pas sur un lien avec des sensations désagréables.

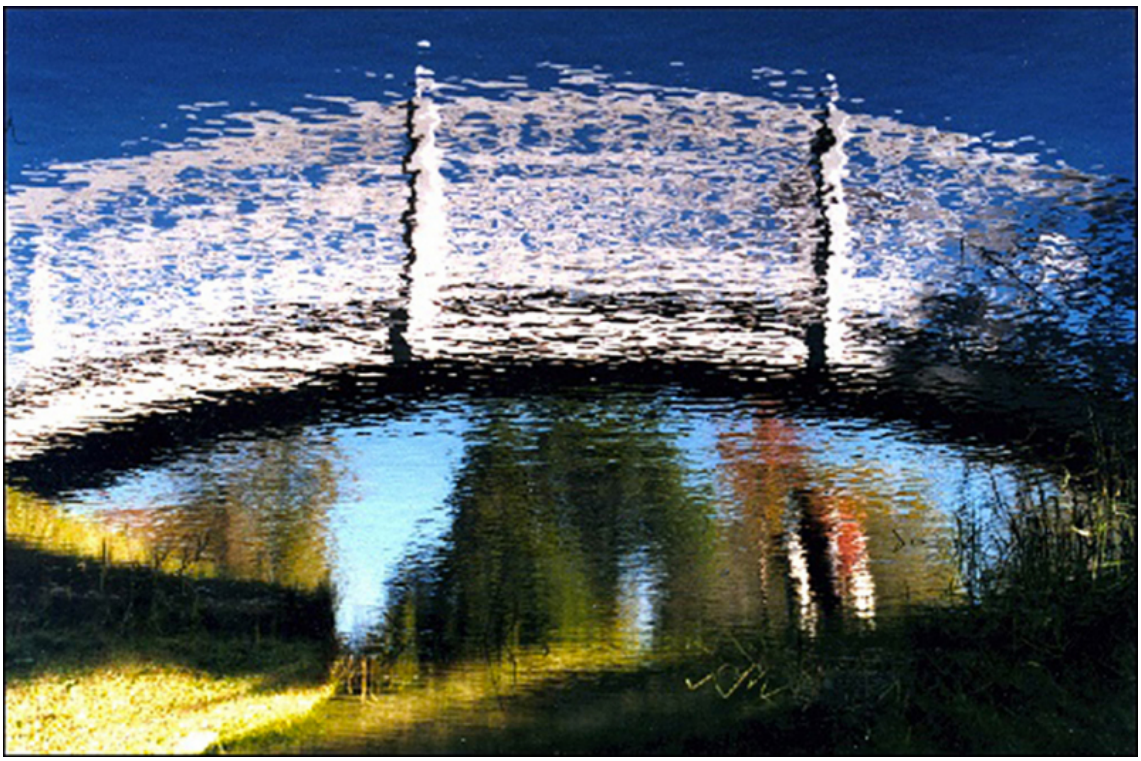
33 Le processus de l'inspiration est lui aussi particulier dans la mesure où le peintre choisit de mettre en action un processus en sachant que ce qui apparaît ne peut être ni inventé, ni contrôlé. Steen a besoin pour peindre de travailler à partir d'une musique qui va produire des photismes qui seront peints immédiatement. Elle donne une narration enjouée des manœuvres du peintre synesthète qui — c'était au temps où les enregistrements étaient sur cassette — devait courir constamment du magnétophone à la toile, car il faut écouter sans arrêt le même air et peindre sur le champ ce que l'on voit. En effet, la mémoire d'une vision est faible, écrit-elle, en une belle formule synesthésique : « *The memory of what I've heard is never as bright as what I see from the actual sound.* » (Berman & Steen, 2008, p. 22) Ce qui impose de peindre d'autant plus vite que même dans un relatif ralenti, les photismes se métamorphosent et l'acte concret de peindre n'obéit pas au même tempo. Aujourd'hui, l'ordinateur permet de passer en boucle l'air qui produit la vision à représenter, ce qui diminue les anciennes contraintes. Cette nécessaire rapidité dans l'acte de peindre imposée par la cadence des images, Steen la repère dans l'œuvre d'autres peintres synesthètes.

34 La peintre qui a expérimenté les effets synesthésiques produits par différents types de musique préfère les sons forts, sans préférence d'enregistrement *live* ou en studio. Elle observe que les sons produits par un synthétiseur déclenchent chez elle des couleurs plus claires, plus facilement perçues que celle déclenchées par un instrument individuel comme le piano ou le violon. Les goûts du peintre sont éclectiques : musique de Santana pour *Runs Off in Front, Gold*, en 2003, musique de shakuhachi pour *Clouds Rise Up*, en 2004, chanson *Show me* de Megastore pour *Red Commas on Blue*, en 2004.

35 La photographe synesthète Marcia Smilack a précisément décrit les circonstances de son travail. Elle prend une photographie quand résonne en elle un son musical déclenché par la perception visuelle de reflets sur l'eau. En autodidacte, elle est devenue photographe en raison d'un processus dont elle ignorait le nom et l'existence : elle a longtemps utilisé ses capacités synesthésiques sans savoir qu'elle était synesthète.

> *I taught myself photography by relying on my synesthetic responses to what I see. I knew nothing about photography at the time; I had no training in either photography or visual art, but I was living on the water in a small fishing village and had noticed that when I looked at reflections on water, I heard sound, the reverse of my original "green note" on the piano. Relying entirely on intuition, I decided to trust what I "hear" in my mind's eye as reliable signals that pointed out my decisive moments. I began to photograph reflections exclusively and soon after, named myself a* Reflectionist. *I named the images I create in this way "paintings by camera" because the process always felt more like painting than photography, largely because of my collaboration with Nature. I photograph subjects that are never hidden but often unseen.* (Smilack, 2012)

Figure 5. – Marcia Smilack, *Homage to Monet*, 1997.



Another good example of how color and shape elicit sound for me is the photograph named Homage to Monet *(see image) which I took when I heard a chord of color. Incidentally, a "chord of color" is not a metaphor for me but quite literally what I saw when I heard the sound by looking at the image on the water. I also heard a crescendo created by the shape of the white arc that goes across the image and I clicked the shutter when I felt the crescendo rise and peak inside of me. The sound of the musical chord is produced by the arrangement of the colors themselves. By the way, I was not thinking of Monet or his famous footbridge painting when I took this image, but afterwards, so many people said that my image reminded them of that famous painting that I felt obliged to name the image after him* [16]. (Smilack, 2012)

Les *formes constantes* dans les effets visuels des synesthètes et dans leurs créations

36 Cytowix le souligne, ce que voient les synesthètes n'est pas une image élaborée mais tout au contraire des formes et des couleurs non élaborées : des tâches, des lignes, des spirales, des formes en treillis. Dans *L'homme qui goûtait les formes*, Cytowic (1993) rappelait la valeur des travaux de Klüver (1897-1979), un psychologue allemand de Chicago, naturalisé américain, spécialiste — entre autres études — des effets de la mescaline. Le résultat de ces expériences fut en 1926

l'idée que le cerveau produisait quatre sortes de formes géométriques, répertoriées par le psychologue et nommées depuis les « *form constants* » de Klüver : les tunnels, les spirales, les grilles (http://en.wikipedia.org/wiki/Lattice_(group)) — qui incluent aussi les nids d'abeille, les damiers et les triangles —, les toiles d'araignée. Ces formes constantes sont repérables non seulement dans les hallucinations naturelles ou induites, mais dans les perceptions des synesthètes, dans les migraines ophtalmiques, dans l'hypnagogie, l'épilepsie, les expériences de mort imminente. En 2009, Jean Petitot, dans *Neurogéométrie de la Vision*, à la suite des travaux de Jack Cowan, Bard Ermentrout et Paul Bressloff, élaborait une transcription mathématique des effets visuels catégorisés par Klüver.

37 Les constantes de Klüver ont fasciné Steen qui reconnaît en elles un lexique des formes qu'elle perçoit. Le catalogue de l'exposition *Synesthesia: Art and the Mind* rend un hommage au psychologue germano-américain. Steen constate chez les synesthètes et les peintres synesthètes la vision et la représentation de ces mêmes formes communes, petites figures circulaires, larges figures irradiantes, figures parallèles, treillis, duplications bilatérales, rotations, lignes ondulées, tâches amorphes, lignes brisées. Greta Berman repère dans les décors de David Hockney, pour la *Flûte enchantée* en 1977 et *L'Enfant et les Sortilèges* en 1980, un déploiement de ces mêmes formes constantes. En 2012, Steen a travaillé avec le vidéaste Chad Sikora pour rendre par l'image numérique le mouvement et la brillance de ses perceptions. Le projet s'est finalement attaché à mettre en animation les formes constantes dans les perceptions du peintre, avec trois vidéos d'une trentaine de secondes : *Close to Purple Comma*, *Red-Orange Concentrics*, *Falling Emerald Greens*.

38 À côté de l'existence des formes constantes de Klüver, il existe pour Steen et Berman d'autres caractéristiques communes chez les artistes synesthètes, thème de leur recherche exposé dans « Synaesthesia and the Artistic Process » du *Oxford Handbook of Synaesthesia* (2013). La première serait liée à la contrainte mnémique qui obligerait à un travail rapide d'inscription sur le canevas. Parmi les autres liens possibles, une autre contrainte serait de représenter les « *visual holes* » : la représentation de ce moment paradoxal dans la perception synesthétique serait retrouvée aussi

bien chez Marcia Smilack, Joan Mitchell avec *Wind* que dans le *Wonderland* d'August Strindberg.

39 Les extraordinaires progrès scientifiques dans la connaissance du phénomène synesthésique ont conduit à une véritable révolution dans le domaine culturel, littéraire et artistique. Sa propagation a aujourd'hui dépassé les limites initiales de la culture occidentale pour questionner les autres cultures, notamment celles à langage non alphabétiques, chinoises et japonaises (Wan-Yu Hung, 2013), et celles sans écriture (voir notamment Classen, 1990 ; Howes, 2011).

BIBLIOGRAPHIE

Baron-Cohen Simon & Harrison John E. (dir.), 1997, *Synaesthesia: Classic and Contemporary Readings*, Cambridge, MA, Blackwell Publishers.

Baudelaire Charles, 1975, *Les paradis artificiels*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », t. I.

Berman Greta & Steen Carol (dir.), 2008, *Synesthesia: Art and the Mind*, Hamilton, McMaster Museum of Art.

Bleuler Eugen & Lehmann Karl, 1881, *Zwangsmäßige Lichtempfindungen durch Schall und verwandte Erscheinungen auf dem Gebiete der anderen Sinnesempfindungen*, Leipzig, Fues's Verlag (R. Reisland).

Clavière Jean, 1898, « L'audition colorée », *L'année psychologique*, vol. 5, p. 161-178.

Classen Constance, 1990, « Sweet Colors, Fragrant Songs: Sensory Models of the Andes and the Amazon », *American Ethnologist*, vol. 17, n° 4, p. 722-735.

Clifford Rose F. (dir.), 2004, *Neurology of the Arts, Painting, Music, Literature*, Londres, Imperial College Press, 2004.

Cytowic Richard, 1989, *Synesthesia: A Union of the Senses*, New York, Springer Verlag.

Cytowic Richard, 1993, *The Man who Tasted Shapes*, New York, Putnam.

Cytowic Richard & Eagleman David, 2009, *Wednesday is Indigo Blue*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.

Duffy Patricia L., 2002, *Blue Cats and Chartreuse Kittens: How Synesthetes Color Their Worlds*, New York, Time Books.

Duffy Patricia L., 2013, « Synesthesia and Literature », dans J. Simner et E. Hubbard (dir.), *The Oxford Handbook of Synaesthesia*, Oxford, Oxford University Press.

Feynman Richard P., 1988, *What Do You Care What Other People Think?*, New York, W. W. Norton & Company.

Flournoy Theodore, 1893, *Des phénomènes de synopsie (audition colorée)*, Paris, Alcan.

Galeyev Bulat M. & Vanechkina Irina L., 2001, « Was Scriabin a Synesthete? », *Leonardo*, vol. 34, nº 4, p. 357-362.

Galton Francis, 1880, « Visualised numerals », *Nature*, nº 22, p. 494-495.

Howes David, 2011, « Synesthésie culturelle : approches neuropsychologiques et anthropologiques de l'étude d'intersensorialité », *Intellectica*, nº 55 (Synesthésie et Intermodalité).

Hubbard Edward M. & Ramachandran Vilayanur S., 2005, « Neurocognitive mechanisms of synesthesia », *Neuron*, vol. 48, nº 3, p. 509-520.

Klüver Heinrich, 1966, *Mescal and Mechanisms of hallucinations*, Chicago, University of Chicago Press.

Lambert Hervé-Pierre, 2009, « Hypermnésie, neurologie et littérature », *TLE* (*Théorie, Littérature, Epistémologie*), nº 26, Université Paris 8 Vincennes.

Lambert Hervé-Pierre, 2011, « La synesthésie : Vues de l'intérieur », *Épistémocritique*, vol. 8. Disponible sur <www.epistemocritique.org/spip.php?article210>.

Lambert Hervé-Pierre, 2012, « Neurologie et littérature, à l'époque de la neuroculture », *Épistémocritique*, vol. 11 (Neurosciences, arts et littérature). Disponible sur <www.epistemocritique.org/spip.php?article311>.

Luria Alexander, 1968, *The Mind of a Mnemonist*, New York, Basic Books.

Marks Lawrence, 1978, *The Unity of the Senses: Interrelations among the Modalities*, New York, Academic Press.

Mass Wendy, 2003, *A Mango-Shaped Space*, New York, Little Brown and Company.

Maurer Daphne & Maurer Charles, 1988, *The World of the Newborn*, New York, Basic Books.

McDonald Frances, 2006, « Synesthesia: Bringing Out the Contours », *Australian Art Review*, Sidney, juillet-octobre, p. 76-78.

Milner Max, 2000, *L'imaginaire des drogues : de Thomas de Quincey à Henri Michaux*, Paris, Gallimard.

Moreau de Tours Jacques, 1980, *Du hachisch et de l'aliénation mentale : études psychologiques*, Paris, reprod. en fac-sim. de l'éd. de Paris, Fortin et Masson, 1845, présentation du Dr Cl. Olievenstein, Genève, Slatkine.

Nabokov Vladimir, 1989, *Speak Memory: An Autobiography Revisited*, New York, Vintage Books.

Parker T. Jefferson, 2007, *The Fallen*, New York, HarperCollins.

Petitot Jean, 2009, *Neurogéométrie de la Vision. Modèles mathématiques et physiques des architectures fonctionnelles*, Paris, Les Éditions de l'École Polytechnique.

Podoll Klaus & Robinson Derek, 2009, *Migraine Art: The Migraine Experience from Within*, Berkeley, CA, North Atlantic Books.

Ramachandran Vilayanur S. & Hubbard Edward, 2001a, « Psychophysical Investigations into the Neural Basis of Synaesthesia », dans *Proceedings of the Royal Society Biological Sciences*, Series B, nº 268 (1470), p. 979-983.

Ramachandran Vilayanur S. & Hubbard Edward, 2001b, « Synaesthesia: A Window into Perception, Thought and Language », *Journal of Consciousness Studies*, vol. 8, nº 12, p. 3-34.

Sacks Oliver, 2008, *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*, New York-Toronto, Alfred A. Knopf.

Samuel Claude, 1967, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Paris, Belfond.

Schrader Ludwig, 1969, *Sinne und Sinnesverknüpfungen. Studien und Materialien zur Vorgeschichte der Synästhesie und zur Bewertung der Sinne in der italienischen, spanischen und französischen Literatur*, Heidelberg, Carl Winter, Universitatsverlag.

Smilack Marcia, 2009 : <www.marciasmilack.com/synethesia-intro.ph> (site personnel).

Smilack Marcia, 2012, « The Language of Synesthesia », *Épistémocritique*, vol. 11 (Neurosciences, arts et littérature). Disponible sur <www.epistemocritique.org/spip.php?article303>.

Steen Carol, 2001, « Visions Shared: A Firsthand Look into Synesthesia and Art », Boston, The MIT Press, *Leonardo*, vol. 34, nº 3, p. 203-208.

Steen Carol, 2012, « Synesthesia: Seeing the World Differently, *Épistémocritique*, vol. 11 (Neurosciences, arts et littérature). Disponible sur <www.epistemocritique.org/spip.php?article296>.

Steen Carol & Berman Greta, 2013, « Synaesthesia and the Artistic Process », dans J. Simner et E. Hubbard (dir.), *The Oxford Handbook of Synaesthesia*, Oxford, Oxford University Press.

Suárez de Mendoza Ferdinand, 1890, *L'audition colorée : étude sur les fausses sensations secondaires physiologiques et particulièrement sur les pseudo-sensations de couleurs associées aux perceptions objectives des sons*, Paris, O. Doin.

Tammet David, 2007, *Je suis né un jour bleu*, trad. N. C. Ahl, *Born on a Blue Day*, 2006, Paris, Les Arènes.

Taylor Jill Bolte, 2008, *My Stroke of Insight: A Brain Scientist's Personal Journey*, New York, Viking.

Truong Monique, 2010, *Bitter in the Mouth*, New York, Random House.

Van Campen Cretien, 1999, « Artistic and Psychological Experiments with Synesthesia », *Leonardo*, vol. 32, nº 1, p. 9-14.

Van Campen Cretien, 2008, *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.

Wanner-Meyer Petra, 1998, *Quintett der Sinne. Synästhesie in der Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Bielefeld, Aisthesis Verl.

Wan-Yu Hung, 2013, « Synesthesia in Non-Alphabetic Languages », dans J. Simner et E. Hubbard (dir.), *The Oxford Handbook of Synaesthesia*, Oxford, Oxford University Press, p. 205-221.

Yardley Jane, 2003, *Painting Ruby Tuesday*, Londres, Doublesday.

NOTES

1 Commentaires personnels de C. Steen à l'auteur de l'article en 2013. Nous remercions C. Steen pour l'autorisation de publier trois reproductions photographiques prises par elle-même des œuvres *Zigzag*, *Clouds Rise Up* et *Vision*.

2 Le premier test scientifique pour détecter la synesthésie a été créé en 1987 par S. Baron-Cohen : le TOG, *Test of Genuinenes for Colored-Word Synesthesia* ; il a été suivi par d'autres.

3 Dans la culture française, deux autres textes sont devenus des références internationales de la pseudo-synesthésie, le poème de Rimbaud « Voyelles » de 1871, et À *rebours* de Huysmans de 1884 avec le célèbre orgue à bouche.

4 L'inspiration pseudo-synesthésique a été étudiée par P. Wanner-Meyer, dans *Quintett der Sinne. Synästhesie in der Lyrik des 19. Jahrhunderts*, 1998, à la suite de L. Schrader, *Sinne und Sinnesverknüpfungen. Studien und Materialien zur Vorgeschichte der Synästhesie und zur Bewertung der Sinne in der italienischen, spanischen und französischen Literatur*, 1969.

5 T. Gautier, *La Presse*, le 10 juillet 1843, cité par M. Milner, dans *L'imaginaire des drogues : de Thomas de Quincey à Henri Michaux*, 2000.

6 De leur côté, G. Berman et C. Steen (2008) considèrent Kandinsky et Strindberg comme d'authentiques synesthètes. En revanche, quand l'artiste est vivant, le diagnostic de synesthésie est possible, ce qu'a fait R. Cytowic (1989) pour D. Hockney. O. Sacks (2008) a consacré un chapitre de son *Musicophilia* aux musiciens synesthètes contemporains.

7 Voir H.-P. Lambert, « Hypermnésie, neurologie et littérature », 2009. L'épilepsie a une longue histoire de représentation autobiographique résumée dans R. F. Clifford (2004).

8 Voir *From the Storm*, <http://www.dowhile.org/physical/overview/presentations/asci/storm.html>.

9 Cette citation de C. Steen est une des réponses aux questions de la journaliste australienne F. McDonald dans l'article « Synesthesia: Bringing Out the Contours », 2006.

10 <www.abc.net.au/rn/talks/8.30/helthrpt/hstories/hr080796.htm, 8/07/1996>.

11 *Ibid.* C'est seulement après que C. Steen est devenue un acteur reconnu de la synesthésie, que son père a commencé à lui parler de son propre cas.

12 Ces deux citations proviennent du site de M. Smilack : <www.marciasmilack.com/> (2009).

13 Pour une liste et une étude des livres concernés, voir H.-P. Lambert, « La synesthésie : Vues de l'intérieur », 2011, disponible sur <www.epistemocritique.org/spip.php?article210>.

14 Comme elle l'indique dans les années 1920, le psychologue allemand G. Anschütz avait déjà travaillé avec des peintres synesthètes, M. Gehlsen et H. Hein, mais leurs expériences restèrent confinées au monde des laboratoires.

15 Les artistes exposés étaient D. Hockney, J. Mitchell, M. Smilack, C. Steen et C. Burchfield.

16 Nous remercions M. Smilack pour l'autorisation de publier ses deux œuvres photographiques.

RÉSUMÉS

Français
À partir des années 1980 eut lieu une véritable révolution dans la connaissance du phénomène neurologique de la synesthésie, qui s'est accompagnée d'une révolution culturelle avec l'apparition de témoignages personnels de synesthètes. Cette représentation littéraire et plastique des perceptions synesthésiques fait partie du mouvement contemporain de représentations autobiographiques de différentes conditions neurologiques. Carol Steen, Patricia Lynne Duffy et Marcia Smilack sont des acteurs pionniers de la représentation des perceptions synesthésiques.

English
From the 1980s, a revolution took place in the knowledge of the neurological phenomenon of synesthesia, which has been accompanied by a

cultural revolution with the emergence of personal accounts of synesthetes. Autobiographical representation—literary or plastic—of synesthetic perceptions belongs to the contemporary movement of autobiographical representations of various neurological conditions. Carol Steen, Patricia Lynne Duffy and Marcia Smilack are pioneers involved in representation of synesthetic perceptions.

INDEX

Mots-clés
synesthésie, pseudo-synesthésie, Steen, Smilack, Duffy, Klüver

Keywords
synaesthesia, pseudo synaesthesia, Steen, Smilack, Duffy, Klüver

AUTEUR

Hervé-Pierre Lambert
Centre de recherches en littérature et poétique comparées, Université Paris Ouest Nanterre La Défense
IDREF : https://www.idref.fr/030687527
ISNI : http://www.isni.org/0000000072082114
BNF : https://data.bnf.fr/fr/12205333

Les métaphores filmiques du cerveau (images de la pensée, images pensantes)

The Brain's Cinematic Metaphors (Images of Thought, Thinking Forms)

Didier Coureau

DOI : 10.35562/iris.1574

Droits d'auteur
All rights reserved

TEXTE

> « Cette étude des images de la pensée, on l'appellerait noologie [...]. »
> Gilles Deleuze
> (*Pourparlers (1972-1990)*, 1990, p. 203)

> « Créer de nouveaux circuits s'entend du cerveau en même temps que de l'art. »
> Gilles Deleuze
> (Ouvr. cité, p. 86)

1 Dans le cadre des conférences sur la thématique de « L'imaginaire au temps des sciences du cerveau », organisées par le CRI, j'ai été sollicité pour participer à une séance intitulée « Pouvoir psychique de la fiction ». Mon livre, *Flux cinématographiques, Cinématographie des flux* (Coureau, 2010) fut à l'origine de cette proposition. J'aimerais tout d'abord dire en quoi cette thématique m'a tout de suite convaincu et montrer comment, dans mon parcours de chercheur, la réflexion sur les liens entre cinéma et pensée constitue un axe central. C'est dans les années 2000 que j'ai pu consacrer un certain nombre de travaux, communications, articles, au concept de noosphère filmique. Il s'agissait de mettre en avant la corrélation entre la sphère de l'esprit (*noos*) et le cinéma, et je reviendrai bien sûr

sur le terme de noosphère ultérieurement. J'ai tout d'abord usé de celui-ci dans une communication lors d'un colloque à l'université Rennes 2, « Musique et images au cinéma », en 2002. Mon article en découlant s'intitule « Jean-Luc Godard 1990-2000 ou la musique de la noosphère » (Coureau, 2003a). On voit ici que deux processus artistiques, musique et cinéma, étaient mis en relation avec la sphère de la pensée, autour de l'œuvre d'un cinéaste que j'avais abordée dans ma thèse sous l'angle de la complexité esthétique (Coureau, 2001), avec une place particulière faite aux travaux de Gilles Deleuze comme à ceux d'Edgar Morin — en particulier dans les volumes de sa *Méthode*[1]. Comme j'ai forgé l'association de termes « noosphère filmique », j'avais préalablement forgé, de manière également conceptuelle, celle de « complexité esthétique ». En 2003, c'est pour un colloque organisé par l'université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, « L'essai et le cinéma », que j'ai pu prolonger mes travaux sur la noosphère filmique. L'article qui a suivi ma communication s'intitule « Poétique filmique de la noosphère. Jean-Luc Godard, Chris Marker, 1982-2001 » (Coureau, 2004). Il s'agissait de relier l'essai à cette forme pensante du cinéma et, au-delà, à l'idée d'une image de la pensée devenant image pensante, dans une forme d'autonomisation. C'est toujours dans mon approche de Godard, à travers l'analyse de ses *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) et de *JLG/JLG (autoportrait de décembre)* — article « XX^{e} siècle, cathédrale de la douleur » dans le numéro de la collection « CinémAction », *Où en est le God-Art ?* (Coureau, 2003b) —, et de Marker dans une étude de son film *Level Five* — « Théâtre Nô et noosphère filmique », pour un numéro de la revue CIRCAV interrogeant les nouvelles formes de montage (Coureau, 2003c) — que j'ai poursuivi ma réflexion. La question de la noosphère se retrouvant enfin dans l'un des chapitres de mon ouvrage, *Flux cinématographiques*, *Cinématographie des flux*, en 2010 (en relation avec mon habilitation à diriger des recherches : « Esthétique cinématographique : multiplicités, altérités, champs d'intensité filmiques »). Les trois notions conceptuelles que j'ai pu forger durant en fait une vingtaine d'année, « Complexité esthétique », « Noosphère filmique » et « Flux cinématographiques » permettent, en définitive, de réfléchir sur le cinéma comme forme de pensée, et de création d'une forme pensante.

2 Dans le titre donné à ma présente conférence, « Les métaphores filmiques du cerveau (images de la pensée, images pensantes) », le mot « métaphore » situe bien la réflexion que je souhaite mener, du côté d'une poétique de la pensée, incluant le cerveau et l'esprit tout à la fois. L'idée de métaphore situant bien aussi la recherche du côté de la poésie elle-même. Le mot vient du grec *metaphora* qui signifie « transport ». Cette idée du mouvement qui conduit un sens vers un autre sens, dans la création d'une image poétique, acquiert une résonance toute particulière lorsqu'il s'agit de cinéma. Le terme de cinématographe ayant du reste été forgé sur l'idée de l'écriture venant des racines grecques *kinêma* ou *kinêsis* (mouvement), et *graphein* (décrire, écrire). Une ancienne édition du dictionnaire Larousse, ouverte presque au hasard, offre aussi cette très belle clef, en donnant comme exemple de métaphore : « La Lumière de l'esprit [2] ». Le cinéma est bien affaire de lumière et affaire d'esprit, dans une matérialisation des images mentales, en une projection d'images filmiques sur un écran.

3 Je souhaite donc proposer à présent une sorte de cheminement — mise en mouvement de la pensée — vers le concept de noosphère filmique. Je commencerai, pour ce faire, par évoquer quelques pensées qui mettent en exergue le lien entre le cinéma et le cerveau, le cinéma et une certaine cérébralité, le cinéma et, notion sans doute plus abstraite, l'esprit. Car, comme déjà signifié, s'il s'agit parfois de partager quelques aspects avec la science ou, plutôt, les sciences, il convient aussi de donner une vision poétique de celles-ci, à travers l'approche de l'esthétique du cinéma, la métaphore allant dans le sens du rapprochement entre termes de prime abord éloignés, dans le but de l'obtention par le biais de cette étrange alchimie d'un surcroît de sens. *Metaphora*, transport, mouvement complexe d'un sens vers un autre, dans l'image virtuelle du poème, dans l'image concrète du cinéma ou de la science, « mouvement des concepts » (Liandrat-Guigues, 2008).

4 Je citerai, tout d'abord, des propos de Deleuze, tenus lors d'une table ronde retranscrite par les *Cahiers du cinéma* en 1986, un an après la parution de cet ouvrage majeur que constitue *L'Image-Temps* :

> Le cerveau c'est ça l'unité. Le cerveau, c'est l'écran. Je ne crois pas que la linguistique, la psychanalyse soient d'une grande aide pour le

> cinéma. En revanche la biologie du cerveau, la biologie moléculaire. La pensée est moléculaire, il y a des vitesses moléculaires qui composent les êtres lents que nous sommes. Le mot de Michaux : « L'homme est un être lent, qui n'est possible que grâce à des vitesses fantastiques. » Les circuits et les enchaînements cérébraux ne préexistent pas aux stimuli, corpuscules ou grains qui les tracent. Le cinéma n'est pas un théâtre, il compose les corps avec des grains. Les enchaînements sont souvent paradoxaux, et débordent de toutes parts les simples associations d'images. Le cinéma, précisément parce qu'il met l'image en mouvement, ou plutôt dote l'image d'un auto-mouvement, ne cesse de tracer et de retracer des circuits cérébraux. (Deleuze, 2003, p. 264)

5 Deleuze fonde cette image très forte de l'écran-cerveau, évoquant également biologie du cerveau et biologie moléculaire, dans cette alliance créatrice entre concepts scientifiques et concepts philosophiques qu'un art comme le cinéma peut permettre de faire naître. Gilles Deleuze et Félix Guattari n'ont eu de cesse de montrer les affinités entre domaines, sans nier l'existence de différences. Ils font apparaître science, philosophie et art comme des formes de pensée — et de pensée de la pensée — usant de moyens spécifiques, mais pouvant cependant être rapprochées : « des espèces de lignes mélodiques étrangères les unes aux autres et qui ne cessent pas d'interférer », écrivent-ils (Deleuze, 1990, p. 170). En effet, si les trois domaines proposent des formes de pensée créatrices, elles ne créent évidemment pas la même chose. La philosophie crée des concepts, la science des fonctions, et l'art des percepts et des affects. L'œuvre d'art constituant, comme le précisent Deleuze et Guattari, un « bloc de sensations, c'est-à-dire un composé de percepts et d'affects » (Deleuze & Guattari, 1991, p. 154). C'est de cette façon que j'aborderai le cinéma, à la fois comme une pensée-cerveau, capable de rencontrer des concepts philosophiques et des fonctions scientifiques, et comme une pensée-sensation — « La sensation n'est pas moins cerveau que le concept » (Deleuze & Guattari, 1991, p. 199) — qui pense par affects et par percepts, et finit par constituer une force-cerveau, faite de flux d'intensité. Pensée-cerveau, pensée-sensation et force-cerveau impliquent, au cinéma, des relations singulières entre matière et esprit, qui peuvent s'inscrire dans la lignée Henri Bergson-Gilles Deleuze. « L'esprit emprunte à la matière les perceptions d'où il tire sa nourriture, et les lui rend sous forme de

mouvement, où il a imprimé sa liberté », écrivait Bergson en conclusion de *Matière et Mémoire* (1985, p. 280) ; « […] le cinéma ne met pas seulement le mouvement dans l'image, il le met aussi dans l'esprit. La vie spirituelle, c'est le mouvement de l'esprit », note Deleuze (2003, p. 264), qui élargit par ailleurs le champ de la matière-esprit du cinéma à d'autres domaines artistiques dont il peut se nourrir : « Parce qu'il meut et temporalise l'image, le cinéma est […] une matière très particulière, mais qui possède un haut degré d'affinité avec d'autres matières, picturale, musicale, littéraire… Ce n'est pas comme langage, c'est comme matière signalétique qu'il faut comprendre le cinéma. » (Deleuze, 2003, p. 262) Bergson étendait l'approche du cerveau à des dimensions spirituelles plus vastes, lorsqu'il écrivait : « L'activité cérébrale est à l'activité mentale ce que les mouvements du bâton du chef d'orchestre sont à la symphonie. La symphonie dépasse de tous côtés les mouvements qui la scandent ; la vie de l'esprit déborde de même la vie cérébrale. » (Bergson, 1990, p. 47) Le « cerveau émotif » et le « cerveau passionnel » dont Deleuze affirme par ailleurs l'existence (Deleuze, 1990, p. 86) vont peut-être dans le sens du débordement des limites de l'activité cérébrale pensée par Bergson. Tout cela se jouant sur l'écran-cerveau où se projettent les images, montées-organisées, prises par une caméra douée de multiples « fonctions propositionnelles », qui agit comme un « troisième œil, l'œil de l'esprit », comme le notait aussi Deleuze (1990, p. 78). La philosophie, élargissant le champ du possible, évite ainsi tout réductionnisme scientifique. Deleuze et Guattari le précisent :

> Il semble alors difficile de traiter la philosophie, l'art et même la science comme des « objets mentaux », simples assemblages de neurones dans le cerveau objectivé, puisque le modèle dérisoire de la recognition cantonne ceux-ci dans la doxa. Si les objets mentaux de la philosophie, de l'art et de la science (c'est-à-dire les idées vitales) avaient un lieu, ce serait au plus profond des fentes synaptiques, dans les hiatus, les intervalles et les entre-temps d'un cerveau inobjectivable, là où pénétrer serait créer. Ce serait un peu comme dans le réglage d'un écran de télé dont les intensités feraient surgir ce qui échappe au pouvoir de définition objectif. (Deleuze & Guattari, 1991, p. 197)

6 Le cerveau est là, présent, métaphoriquement présent peut-être, mais c'est la pensée et l'esprit qui vont se révéler dans la matière cinématographique faite de plusieurs matières, visuelles et sonores, pour former une « Pensée-cerveau » (Deleuze & Guattari, 1991, p. 198). Le cinéma est un domaine illimité qui emprunte aux autres arts pour créer sa spécificité, et dont les fonctionnements « cérébraux » ouvrent sur une sphère beaucoup plus vaste : celle de l'esprit (la noosphère).

7 À ce stade, nous nous retrouvons donc avec un écran-cerveau, où la pensée apparaît par affects, percepts et composé de sensations, le cinéma ayant vocation, toujours selon Deleuze, à créer de « nouveaux circuits cérébraux » (Deleuze, 1990, p. 86). Bien sûr, tout type de cinéma ne créera pas, avec la même richesse et la même complexité, ces circuits cérébraux, et le cinéma qu'il convient d'interroger est un cinéma qui, volontairement ou non, a mis la pensée au centre de sa création.

8 Pour commencer à aborder plus directement ce cinéma — ce « cinéma différent », cet « autre cinéma », selon les formulations de Marguerite Duras —, je souhaite faire retour sur la première avant-garde française des années 1920, fort justement dénommée « Impressionniste » par Henri Langlois (le fondateur de la Cinémathèque française), dont les cinéastes Jean Epstein et Germaine Dulac sont des représentants. Et faire aussi référence, dans ces mêmes années, à la charnière entre impressionnisme et surréalisme, à Antonin Artaud. Ces années 1920 sont d'ailleurs très intéressantes à mettre en relation avec les années 1960 — moment de renouveau cinématographique, Nouvelle Vague et modernité —, comme avec la pensée la plus contemporaine. Une nouvelle équation, Bergson/Epstein pouvant par exemple conduire à *L'Image-Temps* de Deleuze. Je vais donner un aperçu de ces réflexions sur le cinéma faites dans les années 1920 sous la forme d'une sorte de collage de brèves citations.

9 Antonin Artaud :

> — « […] ne croyez-vous pas que ce serait maintenant le moment d'essayer de rejoindre le Cinéma avec la réalité intime du cerveau ? » (Artaud, 1991, p. 61)

> — « […] le cinéma me semble surtout fait pour exprimer les choses de la pensée, l'intérieur de la conscience […]. » (Artaud, 1978, p. 66)

> — « Il n'y aura pas d'un côté le cinéma qui représente la vie, et de l'autre celui qui représente le fonctionnement de la pensée ; car de plus en plus la vie, ce que nous appelons la vie, deviendra inséparable de l'esprit. Un certain domaine profond tend à affleurer à la surface. » (Artaud, 1978, p. 67)

> — « [Le cinéma] exalte la matière et nous la fait apparaître dans sa spiritualité profonde, dans sa relation avec l'esprit d'où elle est issue. » (Artaud, 1978, p. 20)

10 Jean Epstein :

> — « L'image correspond donc à une espèce de pensée et plus rapide et plus émouvante que la pensée qui correspond aux mots. » (Epstein, 1955, p. 138)

> — « À tout spectateur un tant soit peu attentif, l'écran révèle un soupçon, au moins d'un univers fluide […]. Et même le spectateur inattentif reçoit du film une orientation mentale qui l'encourage à penser […] selon la mystique sentimentale et magique des images. » (Epstein, 1974, p. 408)

11 Germaine Dulac :

> — « Mouvement, vie intérieure, ces deux termes n'ont rien d'incompatible, quoi de plus mouvementé que la vie psychologique, avec ses réactions, ses multiples impressions, ses ressauts, ses rêves, ses souvenirs. Le cinéma est merveilleusement outillé pour exprimer les manifestations de notre pensée, de notre cœur, de notre mémoire. Son but réel doit être la vision de la vie intérieure. » (Dulac, 1994, p. 45)

> — « Le cinéma n'est pas un art pour exprimer des actes purement extérieurs, mais pour *visualiser* les moindres nuances de l'âme, dans sa vie intérieure. » (Dulac, 1994, p. 27)

> — « Le cinéma esprit des êtres et des choses ! » (Dulac, 1994, p. 28)

> — « Le cinéma est l'art des *nuances spirituelles*. » (Dulac, 1994, p. 52)

12 Le cinéma muet — le cinéma impressionniste *a fortiori* — jouait beaucoup du gros plan du visage qui est, selon Epstein, « l'âme du cinéma » (1974, p. 93), et de la surimpression — une image sur l'autre, parfois en plusieurs strates —, que Dulac décrit d'une très belle manière :

> La surimpression, c'est la pensée, la vie intérieure… […]. Que de drames magnifiques ce procédé tout psychologique, tout subjectif peut permettre d'échafauder. Jugez quelle hauteur de pensée serait atteinte si un être de chair pouvait entrer en lutte avec son âme, dans un combat visuel. Les fantasmes moraux : craintes, remords, souvenirs, espoirs, prenant forme et s'entrechoquant dans un combat ardent. Féerie, enfer… fantasmagorie dans le réel… ce que nous sommes au-delà de nous !… Quel domaine !… et quel domaine purement cinématographique, grâce aux surimpressions. (Dulac, 1994, p. 37-38)

13 Pour illustrer cette première fusion entre l'esprit et l'écran-cerveau, à travers le gros plan et la surimpression, le visage devenant expression même de la pensée, je ne prendrai pas pour exemple l'un de ces merveilleux plans des années 1920 (issu de *La Glace à trois faces* d'Epstein, ou d'un autre film muet d'avant-garde), mais plutôt un plan d'un film contemporain, retrouvant les mêmes procédés essentiels, tout en s'accordant aux propos de Dulac ou d'Epstein. Il s'agit de l'une des plus belles surimpressions des années 2000, chez un cinéaste aimant utiliser cette figure esthétique. Ce plan se situe dans le film *Kedma* (2002) d'Amos Gitaï. Les passagers du bateau nommé Kedma (ce qui signifie « Vers l'orient »), survivants de l'Holocauste, de diverses origines, arrivent enfin sur les côtes de la Palestine, en quête de Terre promise ou, plus probablement, d'un simple lieu où exister. Au moment où se fait ce débarquement, depuis des barques les acheminant depuis le Kedma jusqu'à cette plage quelconque, les soldats anglais tentent de repousser les nouveaux arrivants, tandis que les membres armés des mouvements révolutionnaires juifs de Palestine tentent de les récupérer. Bruits de tirs. Confusion des corps courant. Et sur ces images guerrières, le visage d'une femme, personnage important du film. Visage qui reste longtemps sur les

images des mouvements chaotiques sur la plage, visage en gros plan en surimpression du plan d'ensemble. Premier état filmique d'une image de la pensée, ou d'une image-pensée. Un visage plongé dans sa méditation intérieure, et le réel qui le traverse de flux qui, concrets, n'en deviennent pas moins également visualisation d'une énergie spirituelle. Godard, dans les années 1960, ne cessait de réfléchir sur ce que peut exprimer de la pensée un visage, et *a fortiori* pourrait-on dire un visage de cinéma qui, soudain, couvre tout l'écran. Par exemple, dans son film *Le Petit soldat*, dans une séquence emblématique qui confronte un photographe (alter ego manifeste du cinéaste) et Anna Karina (compagne et muse de Godard, ici nommée Veronika Dreyer, du nom du cinéaste danois qui filma, dans une succession de gros plans mémorables, le visage de l'actrice Falconnetti, ainsi que celui d'Artaud, dans sa *Passion de Jeanne d'*Arc), le photographe peut-il dire : « C'est une pellicule tellement sensible, quand on photographie un visage, on photographie l'âme qui est derrière. »

14 Autres images incluant des visages, dans un autre niveau de perception d'une forme de cérébralisation, dans *Sans soleil* (1982) de Marker. Ce passage du film correspond à l'un des moments de l'évocation d'un créateur vidéo japonais nommé Hayao Yamaneko, dans les lettres reçues par la narratrice — présente en voix *off* dans le film — d'un certain Sandor Krasna (cinéaste de son état, parcourant le monde). Pas plus Hayao Yamaneko que Sandor Krasna ne sont des figures réelles, mais ils constituent des hétéronymes — pour faire un parallèle avec ceux de Fernando Pessoa — de Marker lui-même (Marker étant, du reste, un pseudonyme). On pourrait parler de ces « êtres d'esprit » qui peuplent la noosphère selon Morin et qui, ici, peuplent la noosphère filmique pareillement. Il s'agit donc, par l'intermédiaire de ces personnages mi-fictifs, mi-autobiographiques, d'entrer dans un autre niveau d'images, un autre degré de perception, dans ce que Hayao nomme la « zone », en hommage à la zone présente dans *Stalker* d'Andreï Tarkovski comme cela est souligné dans le texte *off* de Marker (zone hors du temps et du monde, et peut-être visualisation d'images mentales). Parmi ces images que métamorphose la machine d'Hayao figurent des visages. Le visage d'Arielle Dombasle (dont on entend aussi durant tout ce passage le chant) pris dans des couleurs bleues, en une forme de solarisation.

Une sorte de structure de fils de fer recouverts de laines colorées qui ressemble à la structure d'un visage, et fait penser à une figure de Cocteau. Le visage d'une femme pris dans des surfaces fluides, comme dans une peinture en mouvement, dans une lutte entre le rouge et le noir qui efface bientôt ses traits. La voix *off* commente :

> Je vous écris tout ça d'un autre monde, un monde d'apparences. D'une certaine façon, les deux mondes communiquent. La mémoire est pour l'un ce que l'Histoire est pour l'autre. Une impossibilité. Les légendes naissent du besoin de déchiffrer l'indéchiffrable. Les mémoires doivent se contenter de leur délire, de leur dérive. Un instant arrêté grillerait comme l'image d'un film bloquée devant la fournaise du projecteur [...].

15 Le début de ces lignes fait référence à Henri Michaux (dans *Lettres de Sibérie*, plus explicitement encore est citée cette phrase du poète : « Je vous écris d'un pays lointain. »), qui mena sa propre quête poétique de la pensée, et dont certains écrits pourraient être reliés aux transformations du visage qu'opère la machine d'Hayao : « [...] comme si l'on formait constamment en soi un visage fluide, idéalement plastique et malléable, qui se formerait et se déformerait selon les idées et les impressions, automatiquement, en une instantanée synthèse, à longueur de journée et en quelque sorte cinématographiquement. » (Michaux, 1998, p. 60) Comme chez Michaux sont aussi évoqués ces fonctions cérébrales de la mémoire, ces mouvements intérieurs aux cerveaux, et cette potentialité d'une brûlure de la pensée, suivant cette image de la possible fusion de la pellicule dans la fournaise du projecteur. « Là où d'autres proposent des œuvres, je ne prétends pas autre chose que de montrer mon esprit », écrivait Artaud (1991, p. 51), ce que Godard retrouve aussi dans *Histoire(s) du cinéma*, 2A « Seul le cinéma », lorsqu'il cite Baudelaire : « Un matin, nous partons, le cerveau plein de flammes [...]. » Ou, dans 2B « Fatale beauté », sur les images d'incendie d'un extrait filmique, en surimpression de celle de Godard devant une bibliothèque : « Il faut brûler les films, je l'avais dit à Langlois, mais attention avec le feu intérieur, matière et mémoire, l'art est comme l'incendie, il naît de ce qu'il brûle. » L'extrait de *Sans soleil* montre encore un autre visage, partiellement visible dans un réseau de lignes bleues, puis conduit à l'œil, lui aussi saisi dans une saturation de

rouge et de noir, au sein duquel se dessine une spirale, dans le générique créé par Saul Bass pour le film d'Hitchcock *Vertigo*. Les propos du texte *off* n'ont cessé de traiter du temps et de la mémoire pour, sur les images de ce générique, dire : « Il m'écrivait qu'un seul film avait su dire la mémoire impossible, la mémoire folle. Un film d'Hitchcock : *Vertigo*. Dans la spirale du générique, il voyait le Temps qui couvre un champ de plus en plus large à mesure qu'il s'éloigne, un cyclone dont l'instant présent contient, immobile, l'œil [...]. » Cette succession de visages en gros plan, que la matière vidéo fluidifie, cette brûlure évoquée de l'image, cette spirale-cyclone née du gros plan de l'œil, tout cela semble conduire vers une représentation non de la pensée ordonnée, traduite en langage clair, mais à une sorte d'état d'une pensée tourbillonnante et en fusion, comme si se visualisait alors le fonctionnement de la pensée. Les visages n'étant cependant déjà plus fermés sur eux-mêmes, mais sujets à dissipation, dans d'autres flux colorés les rendant abstraits, tout en suggérant qu'ici c'est la pensée elle-même qui peut-être se diffuse autour des êtres, en un rayonnement soudainement rendu perceptible. Sans pouvoir prolonger trop avant l'approche de Marker, il est cependant possible de préciser que la recherche d'une représentation de l'image-pensée, ou de l'écran-cerveau, s'est développée chez lui dans un lien de plus en plus étroit avec l'univers virtuel. Si, dès *Sans soleil*, le traitement vidéo et informatisé de l'image apparaît, un film qui le prolonge, dix ans plus tard, a en son centre un ordinateur. Dès le début du film *Level Five* une main — que l'on peut identifier comme étant celle de Chris Marker, même si rien ne le signale… *Penser avec les mains*, titre de Denis de Rougemont qu'aime citer Godard, pourrait aussi correspondre à ce geste — manipule une souris d'ordinateur, et l'entrée dans le monde virtuel se fait par l'image d'un visage modélisé et de jeux de surimpressions sur ce visage, pris au milieu d'une ville nocturne illuminée, elle-même virtuelle. Le texte *off* dit par la voix de Catherine Belkhodja, qui tente de communiquer avec l'esprit de son amant disparu à travers les traces de pensée et de mémoire qu'il a laissées sur son ordinateur, est particulièrement intéressant dans ce voyage incessant que Marker propose entre le cerveau artificiel de la machine et le cerveau humain — qui de toute part dépassera l'artificiel :

> Est-ce que tout ça peut être autre chose que les jouets d'un Dieu fou qui nous a créés pour les lui construire ? Imaginez un homme de Neandertal qui ait une vision de cette chose-là dans sa tête, un flash de ville la nuit avec ses mouvements et ses lumières. Il ne sait rien de ce qui compose cette chose-là, il a juste une vision poétique pleine de mouvements et de lumières. Il a vu une mer de lumière. Il ne sait pas faire le tri entre toutes les images qui se posent à l'intérieur de sa tête, comme des oiseaux, aussi rapides et irrattrapables que des oiseaux, pensées, souvenirs, visions, pour lui tout revient au même, une espèce d'hallucination qui lui fait peur. C'est une vision du même type qu'a eue William Gibson en écrivant Neuromancer [roman de 1984], et en inventant le cyberspace. Il a vu une espèce de mer des Sargasses pleine d'algues binaires, et sur cette image les néandertaliens que nous sommes ont commencé à greffer leurs propres visions, leurs pensées, leurs souvenirs, des misérables bribes d'informations. Mais aucun de nous ne sait ce qu'est une ville… Voilà le genre d'information que tu écrivais, tard dans la nuit sur l'ordinateur […].

16 Images et mots voyagent ensemble, comme souvent dans le cinéma de Marker, pour évoquer un monde virtuel qui n'est autre finalement que celui du cerveau humain : nappes d'images nées de la perception du cerveau et, à l'inverse, dépassant ce cerveau et ses capacités, le noyant dans un flux de signes beaucoup plus vaste, métaphoriquement comparé à une forme d'océan où toutes les pensées se conjoindraient. Ainsi que Marker lui-même se laissa finalement absorber par le monde virtuel de *Second Life* où, invité par Max Moswitzer, il put créer son île nommée l'*Ouvroir*, en une forme de clin d'œil adressé à l'*Oulipo*. Ouvroir de cinématographie potentielle et ouvroir de littérature potentielle se réunissant dans un espace métaphorique, de nouveau maritime.

17 Faisons, à présent, retour à l'œuvre de Godard, à travers la fin d'*Histoire(s) du cinéma*, qui coïncide avec la fin du chapitre 4b, « Les signes parmi nous ». Titre emprunté à l'écrivain suisse Charles-Ferdinand Ramuz, évocation de signes comme dans la « signalétique » de Deleuze attribuée au cinéma, à l'opposé de l'idée de « langage », ou dans une phrase du texte de Marker qui accompagnait l'extrait précédemment mentionné, dans l'évocation d'Hayao qui « *joue avec les signes de sa mémoire* ». Signes ou signaux cérébraux pourrait-on

dire aussi dans l'exploration du cerveau-écran, selon cette autre association deleuzienne. Le passage dont il est question se situe donc à la fin de cette longue traversée effectuée à travers les parties d'*Histoire(s) du cinéma*. Traversée comme une longue nage à travers les courants multiples, contradictoires et complémentaires, qui composent ces chapitres. Flux de pensée naviguant au milieu des signaux émis par d'autres pensées, et par l'océan de la pensée tissé de mille souvenirs, visions, impressions et surimpressions, flashes et clignotements, éclairs, sensations, affects et percepts, circuits et courts-circuits, tensions, fusions, éclatements, explosions, dispersions… Mouvement et transport — *metaphora* — rencontrant toutes les traversées présentes dans l'histoire du monde, de l'art, du cinéma. Le visage en gros plan tient encore un rôle essentiel en ces instants ultimes, mais il s'agit ici d'un autoportrait, du visage de Godard, en noir et blanc. Ce visage conduit vers le cerveau du créateur, dont d'autres images sortent, images de la pensée et, bientôt, images pensantes car comme l'avait laissé entendre Godard dans son chapitre 3b, le cinéma est « une pensée qui forme une forme qui pense ». Et si ce chapitre s'intitule « La Monnaie de l'absolu », c'est bien évidemment en référence aux histoires de l'art d'André Malraux, comme une autre phrase le précise, que Godard développe dans un entretien : « Qu'est-ce que l'art ? Malraux répond que c'est ce par quoi les formes deviennent styles. Et qu'est-ce que le style ? C'est la forme, et Manet introduit une forme qui pense. Il y a une pensée qui forme, parce qu'il y a une forme qui pense. » (Bergala, 1998, p. 17) Les images pensées / pensantes associent, en cette fin d'*Histoire(s) du cinéma*, au visage de Godard, Jorge-Luis Borges dans son interprétation, au sein de ses *Enquêtes*, de la fleur du rêve de Samuel Taylor Coleridge, et Vincent Van Gogh dans un tableau disparu pendant la Seconde Guerre mondiale, réinterprété par Francis Bacon. Un autoportrait sur la route de Saint-Rémy, dans lequel le peintre porte sur son dos une toile. De Bacon, Deleuze écrit justement : « Il semble que, dans l'histoire de la peinture, les figures de Bacon soient une des réponses les plus merveilleuses à la question, comment rendre visibles des forces invisibles. » (Deleuze, 2002, p. 58) Conscient et inconscient sont là dans cette image de la pensée / image pensante : le rêveur du texte de Coleridge retrouve la fleur qu'il a vue dans son rêve, au matin à ses côtés, et cette fleur apparaît dans un nouveau degré de surimpression, de manière

clignotante, sur le visage de Godard qui s'identifie à cette figure du rêveur, et identifie par là même *Histoire(s) du cinéma* à une traversée onirique du monde, de l'histoire, de l'art, du cinéma. Mais ne s'agirait-il pas de la profusion de la création et de la recréation des images dans le cerveau même de celui qui pense et qui crée ? Ici, nous sommes au-delà de l'idée de montage ou de collage — comme le terme fut associé au cinéma de Godard des années 1960 par Louis Aragon —, au-delà même de l'idée de « mixage », dont Godard aime détourner le sens, pour le penser non plus seulement dans son lien au son, mais aussi à l'image. Un texte a eu depuis les années 1980, singulièrement associé à Godard lui-même dans *JLG/JLG (Autoportrait de décembre)* en 1994, une profonde influence sur le cinéaste. Ce texte, présent dans l'introduction d'un livre d'Henri Atlan, intitulé *Entre le cristal et la fumée*, Godard l'a, comme à son habitude, légèrement réécrit. En voici les deux versions :

18 Henri Atlan :

> Combien sont émouvants les cheminements de l'inconscient, quand on saisit que les deux formes d'existence entre lesquelles navigue le vivant, cristal et fumée, qui se sont imposées comme titre à cet ouvrage, désignent aussi le tragique des morts qui, dans la génération précédente, se sont abattues sur les individus véhicules de cette tradition : la Nuit de cristal et le brouillard de la fumée. (Atlan, 1979, p. 9)

19 Jean-Luc Godard :

> Ah ! combien sont émouvants les cheminements de l'inconscient, quand on sait que les deux formes d'existence entre lesquelles navigue le vivant, le cristal et la fumée, désignent aussi le tragique des morts qui, dans la génération de mes parents, se sont abattues sur les individus véhicules de cette tradition. La Nuit de cristal et le brouillard de la fumée.

20 Ces propos tiennent, justement, dans mes travaux sur Godard et, au-delà, sur les rapprochements entre cinéma et pensée, une place prépondérante. Le cinéma de l'écran-cerveau se situerait ainsi entre les deux pôles ici définis : celui de la mort par trop forte cristallisation, et celui de la mort par trop forte dissipation avec,

entre les deux, tous les courants de conscience (selon la terminologie introduite par William James dans le domaine de la psychologie), tous les flux de pensée devenus sonores-visuels au sein du processus cinématographique, chez Marker, comme chez Godard. Une phrase de Deleuze pourrait encore résumer le stade ici atteint dans la réflexion, il s'accorde sans l'avoir voulu à l'esthétique même d'*Histoire(s) du cinéma* de Godard : « Un cerveau qui clignote, et ré-enchaîne ou fait des boucles, tel est le cinéma. » (Deleuze, 1985, p. 280)

21 Deleuze a eu l'intuition de la coïncidence possible d'un certain cinéma avec l'idée de Noosphère, en invitant à penser, avec et après Bergson, une Image-pensée qui se composerait de *noosignes*, comme il y a des *lectosignes* liés au langage, ou des *chronosignes* liés à l'Image-Temps. Alain Resnais est le cinéaste auquel Deleuze porte la plus grande attention lorsqu'il aborde cette idée, en ce sens qu'il est un cinéaste « qui ne s'intéresse qu'à ce qui se passe dans le cerveau, aux mécanismes cérébraux, mécanismes monstrueux, chaotiques ou créateurs » (Deleuze, 1985, p. 163). Le terme « noosphère » apparaît dans *L'Image-Temps*, lorsque Deleuze écrit : « L'identité du cerveau et du monde, c'est la noosphère de *Je t'aime, Je t'aime*, ce peut être l'infernale organisation des camps d'extermination, mais aussi la structure cosmo-spirituelle de la Bibliothèque Nationale. » (Deleuze, 1985, p. 269) Sont ainsi cités, outre *je t'aime, Je t'aime*, sans apparition des titres, *Nuit et Brouillard* — ce film sur les camps d'extermination et l'événement historique de la déportation du *Nacht und Nebel*, auxquels Atlan faisait allusion — et *Toute la mémoire du monde*. Il est passionnant de voir que Morin a également réactualisé la pensée de la noosphère, qu'il développe en particulier dans le quatrième volume de sa *Méthode*, *Les idées* en 1991, en s'appuyant pour sa part sur le créateur du concept, Pierre Teilhard de Chardin. Ou, plus exactement, il réfléchit conjointement sur la pensée de Teilhard de Chardin cherchant « l'au-delà spirituel de l'homme », et sur celle de Jacques Monod qui usa du même terme pour évoquer « l'en-deçà biologique de l'homme » (Morin, 1991, p. 111), cherchant à montrer que les deux formes de pensée sont justement nécessaires pour aborder la complexité du cerveau humain. Un chapitre de cet ouvrage s'intitule « La vie des idées (noosphère) » (Morin, 1991, p. 103-127). Il y évoque des « êtres d'esprit » (p. 110),

« matériellement enracinés, mais de nature spirituelle » (p. 115), et le « support physique / énergétique dans les cerveaux humains » (p. 115), qui participe à leur engendrement sous forme de « fantasmes », « symboles », « mythes », « idées », « figurations esthétiques », « êtres mathématiques », « associations poétiques », « enchaînements logiques » (p. 115). Autant d'êtres d'esprit qui peuplent donc la noosphère. Il en appelle, comme Deleuze, mais à partir de postulats différents à la naissance d'une « noologie » (Morin, 1991, p. 110). Mais je voudrais aussi revenir, en-deçà de Deleuze et de Morin — dont j'ai associé la pensée dans mes théories de la complexité esthétique —, à quelques pensées sources de Teilhard de Chardin lui-même qui, dans une écriture très imagée, très visuelle, métaphorique également, pourraient rejoindre le concept de noosphère filmique que j'ai à mon tour énoncé. Teilhard de Chardin parle d'un « grain de Pensée » au-delà du « grain de Matière » et du « grain de Vie » (Teilhard de Chardin, 1970, p. 169), et de la constitution d'une « Noogénèse » (p. 178), composant une « nappe pensante » (p. 179) qui s'étendrait au-dessus de la biosphère. L'humanité, progressivement, selon lui, se « céphalise » (Teilhard de Chardin, 2001, p. 195), et la Noosphère tend de plus en plus à devenir une « immense machine à penser » (p. 195), un « organe "cérébroïde" » (p. 189). Sous nos yeux, écrit-il encore, « l'Humanité tisse son cerveau » (p. 199), créant ce « cerveau de cerveaux » (p. 189), comme un « véritable réseau nerveux enveloppant, à partir de certains centres définis, la surface entière de la Terre » (p. 152). Et quand il s'interroge sur la manière d'« incorporer la pensée au flux organique de l'espace-temps » (Teilhard de Chardin, 1970, p. 220), vient le désir de répondre que le cinéma lui-même est peut-être la seule manière artistique capable d'apporter une réponse plastique, esthétique, sonore-visuelle, à ce désir, devenant métaphore de la Noosphère.

22 J'en reviens à l'évocation plus précise de quelques passages de films qui seront en lien direct avec les différentes définitions qui viennent d'être données de la Noosphère et, plus encore, avec la possibilité de penser, comme je souhaite le démontrer, une Noosphère filmique, dans le prolongement de la pensée d'un écran-cerveau. Le premier extrait analysé vient d'un film cité par Deleuze à propos de

la noosphère, *Je t'aime*, *Je t'aime* (1967), écrit en collaboration avec l'écrivain belge Jacques Sternberg, et réalisé par Alain Resnais.

23 Cet extrait débute sur une souris blanche en très gros plan, dans sa sphère de verre, puis par élargissement de l'échelle du plan est vu le cheminement de la souris transportée par un scientifique en blouse blanche, dans l'étrange laboratoire-cave, jusqu'à l'autre sphère en présence. Machine qui paraît bien plus organique que seulement technique et technologique : forme qui extérieurement pourrait faire penser à l'alliance entre un cerveau et un cœur humains. Forme blanche et grise composée de plusieurs courbes. À l'intérieur, les couleurs plus chaudes, orangées, font penser métaphoriquement à l'intérieur d'un ventre maternel. Claude Rich, qui interprète le personnage Claude Ridder, ayant survécu de justesse à un suicide, et sortant juste de l'hôpital, à qui a été proposé de devenir le sujet de cette expérience, s'y allonge dans la matière qui semble malléable, à côté de la souris qui a conservé sa propre cage transparente — matérialisation d'un cristal de temps deleuzien. Il s'agit de faire revivre à Ridder une seule minute de son passé. Rapidement l'expérience scientifique est débordée par les pouvoirs psychiques du cerveau du cobaye humain. Le moment que Ridder va revivre est sa sortie de la Méditerranée, où il nageait sous le niveau de l'eau, avant de refaire surface, et de rejoindre la femme qu'il aime, allongée sur le rivage. Il vient du reste vers elle en marchant en arrière, forme de jeu qui prend valeur symbolique de visualisation de la remontée du temps. Passage de cette machine-ventre-cerveau-cœur à l'eau, comme dans une métaphorique renaissance. « L'âme aime nager », écrivait Michaux (1987, p. 110), et Epstein (1950) parlait du « monde fluide de l'écran », qui pourrait inciter à penser un écran-cerveau devenu flux. Le retour au passé, dans le film, ne se fait pas en une seule fois. Des brefs moments sous-marins tout d'abord, où les sons des battements du cœur se font entendre. Des retours dans la sphère de l'expérience. Puis, à plusieurs reprises, le moment de la sortie de l'eau. Mais l'observateur attentif découvre qu'un élément ne se répète pas de la même façon, dans l'une des visions. Ridder, une seule fois, replonge son masque dans l'eau, avant de faire son retour en arrière vers le rivage. Au grain de sable que Ridder, inconsciemment, introduit dans la machine bien huilée de l'expérience — son évasion du contrôle de son être par les scientifiques — s'ajoute une

interrogation essentielle. Le cobaye humain revit-il matériellement cette minute de son passé, ou est-ce son univers mental que nous ne cessons d'explorer ? Cette seconde hypothèse semble se préciser, tant s'entremêlent visions réalistes et apparitions surréalistes. Ces images sont celles d'un homme qui nage dans l'océan de son cerveau, dans et en dehors du temps réel, passant par des états de conscience et d'inconscient, revoyant à certains moments sa vie, et la réécrivant à d'autres. La conclusion du film créant de nouveau la confusion, puisque qu'elle permet cette fois-ci au personnage de réussir son suicide au passé, mais aussi au présent, puisqu'il y est rejeté, et trouvé mort sur les pelouses du centre scientifique nommé Crespel. Le passé et le présent, le cerveau et la pensée ne sont plus monde hermétique, tout circule — transport, *metaphora*. Il y a alors très grande proximité entre le film de Resnais et l'une des sources majeures de sa pensée : le surréalisme, dont il est bon de rappeler les fondements théoriques les plus essentiels dans les propos d'André Breton qui écrivait :

> Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point. (Breton, 1981, p. 76-77)

C'est aussi par la mer que le film de Godard, *Éloge de l'amour*, ouvre dans l'image une sorte de passage vers un univers qui, s'il contient encore des éléments concrets, semble bien davantage devenir une abstraction, une succession d'images, qu'il n'est plus tout à fait possible de dénommer des plans. Les images des vagues, dans une couleur vidéo exacerbée, viennent envahir, en surimpression, les deux tiers droits de l'image. Le personnage central du film, Edgar — interprété par Bruno Putzulu —, se tient dans le tiers gauche de l'image. Cette couleur, saturée, est encore présente dans les images qui suivent qui, comme dans *Histoire(s) du cinéma*, proposent une forme de traversée, selon des lignes de fuites de la pensée, la nuit, en voiture. Images de la pluie sur un pare-brise, et du mouvement des essuie-glaces qui créent leurs propres mouvements picturaux, compteur sur le tableau de bord sautillant dans les soubresauts de la route, jusqu'au paysage semblant filer dans le mouvement de la prise

de vue, en contre-jour à la tombée du soir, avec un premier plan de rangées d'arbres se fluidifiant comme des coulées d'encre. Pour cet usage de la couleur, retravaillant la platitude de la prise de vue numérisée, Godard évoque un ensemble de références picturales, qui vont de William Turner à Vassily Kandinsky, en passant par l'impressionnisme et, au centre de tout, le fauvisme. Effets de lumières, effets d'eau, qui créent en tous les cas une alliance nouvelle entre la matière et la pensée, la matière et l'esprit. Au cœur de l'extrait réside un moment particulier, détaché du parcours automobile, fut-il saisi dans la métamorphose. Une tête qui se découpe sur un ciel de couchant sur la mer. Les nuages pris dans la lumière et dans la couleur saturée à l'extrême viennent traverser cette tête, comme si les pensées elles-mêmes se matérialisaient pour venir rejoindre ces nappes de ciel aux couleurs mouvantes, changeantes. Brûlure de la pensée et brûlure du couchant. Pas la modélisation scientifique des différentes zones du cerveau, par l'usage d'un système coloré, mais la métaphorisation de la production mentale, de l'activité cérébrale, traduite dans la beauté d'une peinture mouvante. La pensée de la pensée mise en images. Je tiens ce moment filmique pour l'un des plus beaux qui puisse donner image à la Noosphère. Là encore, cette sensation peut entrer en coïncidence avec cet état mental que décrit Michaux : « L'impression était qu'on m'arrachait des couleurs, de moi, de ma tête, d'un certain endroit en arrière de mon cerveau. » (Michaux, 1987, p. 92) Ou, encore, évoquer Paul Klee — que cite Maurice Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit* (1991, p. 67) —, qui définissait la couleur comme « l'endroit où notre cerveau et l'univers se rejoignent ». Dans tout l'extrait final, la pensée a été évoquée par les voix entendues *off* — dont un dialogue entre le personnage principal et une jeune femme qu'il nomme « mademoiselle », durant le trajet proprement dit. La discussion part d'une réflexion sur l'Histoire et sur le Temps (le personnage, Edgar, interroge les témoins de la Seconde Guerre mondiale, dans sa quête d'éléments qui lui permettraient de composer sa cantate dédiée à Simone Weil), puis semble prendre pour sujet la pensée en elle-même : « Quand je pense à quelque chose, en fait je pense à autre chose. On ne peut penser à quelque chose que si on pense à autre chose » ; « L'homme fabrique des idées, c'est un téméraire fabricant d'idées. » Puis le dialogue, qui mêle ce flux de citations — de pensées qui viennent se mêler aux autres pensées dans l'espace pensant de la

Noosphère —, fait entendre cette interrogation de la voix féminine : « Encore un mot, vous connaissez la phrase de Saint-Augustin, “la mesure de l’amour c’est aimer sans mesure” ? », et la réponse laconique d’Edgar : « Oui ».

25 Cette corrélation — proche de la pensée de Teilhard de Chardin — d’une Noosphère liée à une dimension universelle de l’amour se retrouve de manière très symbolique dans un ultime film que je souhaite aborder, *Solaris*, de Tarkovski. De ce film complexe, réponse spiritualiste à la vision de *2001 l’Odyssée de l’espace* de Stanley Kubrick, apparaît un élément primordial qui, lui aussi, pourrait être une parfaite illustration de la Noosphère. Cet élément est une forme d’océan cosmique. Dans l’extrait que j’analyse, qui se situe par-delà la figuration humaine de la pensée — dans le gros plan en particulier qui, longtemps, a accompagné cette réflexion réside sans doute la clef de tout le film. Cet océan est filmé d’au-dessus, sous forme d’un gigantesque mouvement tourbillonnaire, une nappe mouvante. Parmi les remarques adressées par le comité de censure soviétique à Tarkovski sur son film, figurait celle-ci : « On ne comprend pas que l’Océan soit doué d’intelligence. » (Tarkovski, 1993, p. 60) Tout en révélant son absurdité, la censure officielle avait visé juste. Oui, il s’agit bien d’un océan cosmique doué d’intelligence, et n’est-ce pas là la définition même de la Noosphère ? Sur ces images, la voix *off* laisse entendre ces propos :

> Je t’aime toi. L’amour est un sentiment qu’on éprouve, mais qu’on ne peut expliquer. On peut expliquer une notion, mais on n’aime que ce qu’on peut perdre. Soi-même, une femme, la patrie. Jusqu’ici l’humanité et la Terre étaient inaccessibles à l’amour. Nous sommes si peu nombreux, à peine quelques milliards. Une poignée. Et si nous étions ici pour que les hommes ne soient qu’une raison à l’amour ?

26 Si Tarkovski cite plusieurs penseurs et pensées mystiques dans ses écrits, je n’en connais pas qui mentionneraient Teilhard de Chardin, avec lequel il entre cependant dans une très forte alliance involontaire. L’océan de *Solaris*, c’est la Noosphère, pourrait-on dire, et la vision en plongée de cet océan — où se crée une spirale pensante comme dans la spirale contenue dans l’œil du générique de *Vertigo* —, entre en correspondance parfaite avec cette description de la vision par un extraterrestre potentiel que faisait Teilhard

de Chardin, d'une planète « non pas bleue de ses mers ou verte de ses forêts — mais phosphorescente de pensée » (Teilhard de Chardin, 1970, p. 180).

27 Pour finir, je citerai Chris Marker qui, dans son film consacré à Tarkovski, *Une Journée d'Andreï Arsenevitch* (1999), fait dire par la voix *off* de Marina Vlady :

> À la fin de *Solaris*, après la station de l'espace où un mystérieux océan envoie des ondes hallucinatoires modelées sur la mémoire des habitants, le personnage principal est revenu sur terre, dans sa maison natale. Et l'envol de la caméra nous révèle que ce retour est encore une illusion, que l'océan secrète à sa surface des îlots de mémoire. Il a beaucoup été dit que cet Océan était une figure de Dieu. Seulement, si c'est Dieu, qui le regarde ?

Si je devais répondre à l'interrogation de Marker, je dirais qu'à mon sens le regard vient d'un œil-caméra de l'Esprit donnant à voir, par-delà l'écran-cerveau : la Noosphère filmique.

BIBLIOGRAPHIE

Artaud Antonin, 1978, *Œuvres complètes*, vol. III, Paris, Gallimard.

Artaud Antonin, 1991, *L'Ombilic des limbes*, suivi de *Le Pèse-nerf et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie ».

Atlan Henri, 1979, *Entre le cristal et la fumée*, Paris, Seuil, coll. « Points-Sciences ».

Bergala Alain (dir.), 1998, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome 2 (1984-1998)*, Cahiers du cinéma.

Bergson Henri, 1985, *Matière et mémoire*, Paris, PUF, coll. « Quadrige ».

Bergson Henri, 1990, *L'Énergie spirituelle*, Paris, PUF, coll. « Quadrige ».

Breton André, 1981, *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, coll. « Idées ».

Coureau Didier, 2001, *Jean-Luc Godard 1990-1995 (Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG) : Complexité esthétique, Esthétique de la complexité*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Thèse à la carte ».

Coureau Didier, 2003a, « Jean-Luc Godard 1990-2000 ou la musique de la noosphère », dans M.-N. Masson et G. Mouëllic (dir.), *Musiques et images au cinéma*, Rennes, PUR, coll. « Aesthetica ».

Coureau Didier, 2003b, « xxe siècle, cathédrale de la douleur (à propos de *JLG/JLG* et *Histoire(s) du cinéma*) », dans R. Prédal (dir.), *Où en est le God-Art ?*, Paris-Caen, Corlet, coll. « CinémAction », nº 109.

Coureau Didier, 2003c, « Théâtre Nô et noosphère filmique (à propos de *Level Five* de Chris Marker », dans S. Benassi et A. Cugier (dir.), *Le Montage : état des lieux réel(s) et virtuel(s)*, revue CIRCAV, nº 14, Lille-Paris, Université Lille 3/L'Harmattan.

Coureau Didier, 2004, « Poétique filmique de la noosphère. Jean-Luc Godard, Chris Marker, 1982-2001 », dans S. Liandrat-Guigues et M. Gagnebin (dir.), *L'Essai au cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « L'Or d'Atalante ».

Coureau Didier, 2010, *Flux cinématographiques, cinématographie des flux*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques / Ars ».

Deleuze Gilles, 1985, *L'Image-Temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».

Deleuze Gilles, 1990, *Pourparlers (1972-1990)*, Paris, Minuit.

Deleuze Gilles, 2002, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique ».

Deleuze Gilles, 2003, *Deux régimes de fous (textes et entretiens 1975-1995)*, D. Lapoujade éd., Paris, Minuit, coll. « Paradoxe ».

Deleuze Gilles & Guattari Félix, 1991, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit.

Dulac Germaine, 1994, *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, P. Hillairet éd., Paris, Paris Expérimental.

Epstein Jean, 1950, « Le Monde fluide de l'écran », *Les Temps modernes*, nº 56.

Epstein Jean, 1955, *Esprit de cinéma*, Genève-Paris, Jeheber.

Epstein Jean, 1974, *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, Paris, Seghers, coll. « Cinémaclub ».

Liandrat-Guigues Suzanne (dir.), 2008, « Le mouvement des concepts (esthétique-cinéma) », *Murmure*, hors-série nº 4, Grenoble, De L'Incidence.

Merleau-Ponty Maurice, 1991, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais ».

Michaux Henri, 1987, *La Nuit remue*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie ».

Michaux Henri, 1998, *Passages*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire ».

Morin Edgar, 1991, *La Méthode*, 4. *Les Idées : leur habitat, leur vie, leurs mœurs, leur organisation*, Paris, Seuil.

Tarkovski Andreï, 1993, *Journal (1970-1986)*, Paris, Cahiers du cinéma.

Teilhard de Chardin Pierre, 1970, *Le Phénomène humain*, Paris, Seuil, coll. « Points-Essais ».

Teilhard de Chardin Pierre, 2001, *L'Avenir de l'homme*, Paris, Seuil, coll. « Points-Sagesses ».

NOTES

1 Il est intéressant de rappeler les intitulés de chaque volume de *La Méthode* : 1. *La Nature de la Nature* ; 2. *La Vie de la Vie* ; 3. *La Connaissance de la Connaissance* ; 4. *Les Idées : leur habitat, leurs mœurs, leur organisation* ; 5. *L'humanité de l'humanité* ; 6. *Éthique*. Tous les volumes ont été publiés aux éditions du Seuil, entre 1977 et 2004.

2 Pour être précis, *Petit Larousse*, Paris, Librairie Larousse, 1974, p. 571.

RÉSUMÉS

Français
Cet article s'inscrit dans le prolongement d'une recherche que je mène depuis une vingtaine d'années sur les rapports entre cinéma et pensée. En m'appuyant en particulier sur les réflexions de Gilles Deleuze, Félix Guattari, Edgar Morin, j'ai ainsi pu créer les concepts de « complexité esthétique », « noosphère filmique », « cinématographie des flux ». Suite à l'évocation de créateurs-penseurs du cinéma muet d'avant-garde (Epstein, Dulac, Artaud), sont ici abordés des films d'Amos Gitaï, Chris Marker, Jean-Luc Godard, Alain Resnais et Andreï Tarkovski. L'intitulé, « Les métaphores filmiques du cerveau » indique que l'approche de la relation cinéma-cerveau est d'ordre philosophique, mais également d'ordre poétique. Si le cinéma est à même de donner forme à la pensée, il invente aussi des circuits cérébraux — sonores et visuels — qui lui permettent de devenir forme « pensante ».

English
This paper is a continuation of my research over the past twenty years on the relationship between cinema and thought. By relying in particular on the reflections of Gilles Deleuze, Félix Guattari and Edgar Morin, I was able to create the concepts of "aesthetic complexity", "filmic noosphere" and "cinematography of flows". Following the evocation of creative thinkers coming from avant-garde movies of the silent era (Epstein, Dulac, Artaud), here I discuss films from Amos Gitaï, Chris Marker, Jean-Luc Godard, Alain Resnais and Andreï Tarkovsky. My title, "The brain's cinematic metaphors", indicates that my approach to cinema-brain relationship is philosophical, but also of a poetic nature. If cinema is able to shape thought, it also invents metaphorical brain paths—audio and visual—that allow it to become a "thinking" form.

INDEX

Mots-clés
cinéma, cerveau, pensée, complexité, noosphère, flux

Keywords
cinema, brain, thinking, complexity, noosphere, flows

AUTEUR

Didier Coureau
Université Grenoble Alpes, CINESTHEA/LITT&ARTS
IDREF : https://www.idref.fr/131354965
ISNI : http://www.isni.org/0000000080798534
BNF : https://data.bnf.fr/fr/15108528

Les merveilles d'un super-héros, les prouesses d'un cerveau : lecture mythopoïétique et composante neurocognitive de Superman dans la série *Smallville*

Marvels and Brain Prodigy of a Superhero: Mythopoietic Approach and a Neurocognitive Component of Superman Revealed in Smallville

Clément Pelissier

DOI : 10.35562/iris.1594

Droits d'auteur
All rights reserved

PLAN

L'atterrissage en fiction d'un « sur-héros »
Pas encore Superman
Le mythe des origines d'un super-héros
Clark Kent, adolescent « super-normal »
Brainiac ou un cerveau imaginé
« Comme Superman ! », ou comment voler de son propre corps… *sans ailes*
Le *cerveau imaginant* au secours de Superman
Superman : un envol neuro-narratif

TEXTE

Remerciements
Nos remerciements vont à Marie-Agnès Cathiard pour ses conseils, ses ajouts et sa relecture attentive. Nous tenons également à remercier M^lle^ Ludivine Legal pour nous avoir donné accès à l'ensemble des épisodes de la série Smallville.

L'atterrissage en fiction d'un « sur-héros »

1 Le personnage de Superman est sans nul doute le super-héros le plus célèbre et il est en bonne place dans le panthéon des personnages

de fiction [1]. À tel point que son aura s'est montrée suffisamment rayonnante pour décliner le phénomène à la télévision après ses premiers exploits sur le papier en 1938 — la première série télévisée notable apparaît en 1952, mais des feuilletons radiophoniques avaient déjà émergé dans les années 1940. On retiendra ici les séries télévisées les plus contemporaines. En 1993, la série *Loïs & Clark : les nouvelles aventures de Superman* (Joy Le Vine) présentait, pour quatre saisons, un cadre que plusieurs décennies préalables d'aventures dessinées avaient su rendre classique. Clark Kent, journaliste aussi timide que chevronné au *Daily Planet*, fait secrètement justice sous les traits irréprochables de Superman ; en fait le spectateur s'intéressait moins au fantastique surhomme qu'à son alter ego en chemise épris de sa collègue Loïs Lane et de reportages sensationnels. Les « nouvelles aventures » proclamées étaient une façon de zoomer sur l'identité humaine et les aléas sentimentaux de l'extraterrestre le plus aimé de la planète. Si Superman y était présenté au début de sa carrière, Clark Kent, lui, foulait déjà le sol terrien depuis des années et était un homme accompli, recherchant dès le premier épisode la façon dont il pourrait servir le monde sans révéler ses origines. La série qui suivra celle de 1993 choisit d'aborder la légende de l'homme d'acier à sa façon et en donne une lecture particulière. Le traitement de la série *Smallville* nous amène à constater une dualité presque ininterrompue au fil des épisodes entre les rituels de l'histoire humaine et un mythe baigné de science-fiction dont les sources sont pourtant celles de schémas très concrets. Par ailleurs, la manière de traiter la maturation du vol de ce futur Superman, ajoutée aux références ponctuelles à un cerveau fantasmé, constitue un véritable enjeu pour l'analyse des « imaginaires du cerveau » en tenant compte des avancées des sciences cognitives dans ce domaine.

Pas encore Superman

2 C'est une perspective tout à fait particulière que propose la série *Smallville* qui s'ouvre avec le siècle en 2001 (Gough & Millar). Le personnage fictionnel qu'elle présente est peut-être un des seuls liens concrets de la série avec son aînée, et l'histoire racontée est contemporaine de la série. Derrière ce nom très énigmatique pour celui qui ignore tout de Superman, se cache une volonté qui pourrait

être résumée en une phrase simple : *Smallville* raconte la jeunesse de Clark Kent avant qu'il ne prenne le rôle de Superman. Les choses se précisent plus encore en soulignant qu'elle raconte l'adolescence et l'accomplissement progressif de ce qu'il deviendra. Elle débute sur l'arrivée de Clark sur terre dans son vaisseau, mais le cœur de l'épisode-pilote — et celui de la série — se passe au moment de son entrée au lycée, puis à l'université, et enfin au début de sa carrière journalistique dans la ville de Metropolis.

3 Ce parti pris atteste d'une volonté de narrer l'histoire d'un personnage qui, encore bien loin d'être un super-héros, franchit pas à pas au fil de dix saisons les étapes qui pourraient lui conférer le statut d'homme accompli et en même temps le rang particulier de héros. Sur ce point repose sans doute l'intérêt majeur d'une lecture mythopoïétique [2] de cette série car son personnage principal n'est pas stabilisé en tant que figure héroïque. Il se cherche sans cesse : dans le développement de capacités surnaturelles ; dans la quête de ses origines dont il ignore presque tout ; et dans un accomplissement qui relève de rituels sociaux, de la puberté et du passage à l'âge adulte. *Smallville* génère ainsi un mouvement de balancier presque perpétuel entre le mythe héroïque, serti de capacités inconnues des simples mortels et d'une destinée qui entend être celle d'un être de légende, et les rites d'un accomplissement intime qui ne regardent que les humains auprès de qui Clark a été élevé. En effet, jusqu'à la fin de la série, le nom de Superman ne sera jamais prononcé. Le jeu en place dans tous les épisodes est celui de clins d'œil permanents à un univers dont l'imaginaire collectif — et en particulier celui des inconditionnels ou amateurs des bandes dessinées ou films de Superman — a déjà connaissance. Le lieu principal et éponyme de la série n'est autre que la ville d'adoption de Clark au Kansas dans la bande dessinée, il y fréquentera des personnages qui tiendront un rôle dans sa destinée de surhomme et au détour d'un commentaire espiègle de l'un ou l'autre d'entre eux, il s'entendra dire que le bleu lui va à ravir. Faut-il en déduire que seule la connaissance préalable des aventures de Superman permet d'accéder à cette série ? La réponse est non, puisque l'adolescence et les rites de passage qu'elle implique sont communs à chacun d'entre nous, que nous lisions ou non les *comic books*. On remarquera pourtant que le générique suffit à placer la série dans un référentiel :

une avant-dernière phrase à l'écran place la création de Superman entre les mains de ses auteurs d'origine, Jerry Siegel et Joe Schuster. À l'intérieur des épisodes, les références plus ou moins explicites à Superman, qui émaillent la narration, feront sourire les connaisseurs, mais ne frustreront guère le néophyte qui verra la série pour ce qu'elle est : le parcours d'un jeune homme connaissant les mêmes mésaventures, succès et questionnements que ceux du spectateur, mais qui de surcroît est en quête d'origines fabuleuses.

Le mythe des origines d'un super-héros

4 Force est de remarquer que la fiction de Superman prend très au sérieux la narration des origines : essaimant dès le départ divers indices, les auteurs décident en 1948 de créer une cause à l'arrivée sur terre d'un être aussi puissant. À quelques différences narratives près dans un nombre conséquent de remaniements et ajouts apportés par la suite, le récit premier reste le même : la planète d'origine de Clark, Krypton, était perdue et ses parents dans un dernier acte d'amour décidèrent de sauver leur enfant en l'envoyant sur terre. C'est dans la seconde saison de *Smallville* que Clark traversera une grande étape dans la connaissance de ses origines. L'épisode en question se nomme d'ailleurs « Le mythe des origines » (2x10, Gough & Millar, 2002). Il y découvre une grotte dont les murs narrent la vie d'un être venu parmi les hommes dans une pluie de feu, aux capacités étrangement similaires aux siennes, affrontant les ténèbres. Quoi de plus troublant pour un garçon dont le vaisseau a atterri dans une pluie de météorites, qui est capable de prouesses qu'il doit sans cesse dissimuler et qui se désole des étranges parts d'ombre de son ami Lex Luthor ? En outre, son vaisseau sera ouvert et la mémoire de son père biologique s'adressera à lui par delà les étoiles. Une fois encore, la quête de l'âge adulte et de la recherche de soi se double de la destinée spectaculaire. Enfant adopté, Clark nourrit un désir très humain de connaître son passé et ses parents, mais on imagine sans peine le trouble tout à fait inédit qu'est celui de se savoir extraterrestre. De plus, quand la voix de son père biologique lui annonce que son avenir est tracé, il se rebelle au nom de son éducation parmi les hommes en invoquant le droit légitime de

décider seul de son chemin (2x22, Gough & Millar, 2002). Pourtant, si cette étape de révolte se retrouve dans le déroulement de l'histoire humaine, sa mise en place dans les récits et en particulier dans cette série l'intègre dans un mythe.

5 Dans *Le héros aux mille et un visages*, Joseph Campbell (1949 pour la première édition) a défini les étapes rituelles d'un accomplissement du héros dans toute civilisation :

> [L]'aventure du héros, qu'elle soit représentée par de vastes fresques, d'une ampleur quasi-océanique, comme en Orient, par de vigoureux récits comme chez les Grecs, ou par d'imposantes légendes comme dans la Bible, suit habituellement le schéma de l'unité essentielle [...] : séparation d'avec le monde, accès à quelque source de pouvoir, et retour vivificateur. (Campbell, 2010, p. 57)

6 Le parcours du personnage de *Smallville* laisse supposer au vu des faits évoqués jusqu'à présent que l'initiation de Clark rejoint assez efficacement le schéma rappelé par Joseph Campbell, comme l'héritage d'une narration mille fois répétée : il est sans cesse confronté à une mythologie personnelle. Au plus fort de son ignorance sur le chapitre de son passé, Clark est déjà en marge du monde car il ne peut donner libre cours à ses véritables capacités. Cette question du secret est omniprésente, car le costume rouge et bleu est encore loin. De l'obsession maladive du futur ennemi juré Lex Luthor, aux rares confidences accordées aux plus proches amis, Clark Kent ressent — encore une fois très « humainement » — le poids permanent de sa différence qui l'éloigne de l'humanité contre sa volonté. Très tôt dans la série et de façon permanente par la suite, il devra user d'un pouvoir sans cesse en expansion pour sauver les mortels, en affrontant bien sûr des périls à sa mesure avant de retomber dans la discrétion qui doit lui être coutumière. En outre, l'objectif de *Smallville* ne fait qu'accentuer ce topos : puisque Clark est en perpétuelle initiation, la découverte des origines passe par un symbolisme clairement marqué. Son histoire lui est racontée d'une part dans les peintures rupestres millénaires d'une grotte oubliée — qui n'ont rien à envier à la « vaste fresque quasi océanique » de Campbell —, d'autre part dans le discours d'un savant qui ne fait que perpétuer les agissements des sages anciens devenus des ermites éclairés et mélancoliques hors du monde. Le professeur Virgile Swan

a passé toute sa vie retiré du monde et a consacré son temps et sa fortune à regarder les étoiles avec la volonté de déchiffrer un message annonçant la venue de Clark sur terre (2x17, Gough & Millar, 2002). On retrouve dans le cheminement de Clark Kent une histoire finie, cristallisée dans des murs et des récits de temps immémoriaux : celle de sa propre civilisation. Campbell affirmait par ailleurs que « la fonction principale de la mythologie et du rite a toujours été de fournir à l'esprit humain des symboles qui lui permettent d'aller de l'avant et aident à faire face à ces fantasmes qui le freinent sans cesse » (Campbell, 2010, p. 25). Aussi fictionnelle soit-elle, la série *Smallville* n'a de cesse de placer tous les personnages, Clark Kent à leur tête, en recherche de symboles oubliés, de vérité, de sens. Centre de tous les événements, Clark entraîne ses alliés comme ses ennemis à la recherche de sa mythologie. Jusqu'au bout, la série soulignera l'immense difficulté de Clark à accepter son rôle au sein de sa civilisation originelle, et Clark refusera longtemps de commencer le voyage de sa destinée, désireux bien au contraire de ne pas quitter les mortels dont il s'est épris. C'est ainsi que *Smallville* parvient à replacer sur le plan de la maturité humaine un schéma mythique héroïque très singulier, propre à la fiction de Superman.

7 L'histoire est finie, transmise, racontée dans les fresques et Clark sait très tôt que son destin n'est pas au sein d'une équipe sportive. Il est lui-même demandeur de récits fondateurs et pour cela il protège corps et âme les cavernes, et va chercher les réponses auprès de ceux qui les possèdent. Pourtant, il faut bien continuer de raconter des histoires, de publier des récits dans les fascicules et à juste titre, dans notre cas, de perpétuer les épisodes de la série pour maintenir cette binarité qui permet à Clark de grandir parmi son peuple d'adoption.

Clark Kent, adolescent « super-normal »

8 Considérons d'ailleurs un exemple éclairant de cette dualité mise en place dès le pilote (1x01, Gough & Millar, 2001) : Clark est confronté à un problème récurrent qui a dû, à plus d'une reprise, être partagé par bon nombre de lycéens peu enclins à se lever aux premières alarmes du réveil. Il est en retard pour le lycée et voit le bus passer devant chez lui sans pouvoir y monter. Aux fenêtres, les copains de classe

rient de sa mésaventure, et à l'intérieur ses proches amis, compatissants mais espiègles, connaissent tellement cette scène qu'ils récoltent l'argent de leur pari. Pour Clark Kent, le quotidien commun s'arrête pourtant ici : tandis que n'importe quel jeune infortuné dans la même situation se serait résolu à ce que ses parents, de guerre lasse, l'emmènent devant l'école en voiture, Clark, lui, se met à courir. Sa course est brève, et l'est d'autant plus qu'après deux foulées, il n'est qu'un flou indistinct qui coupe à travers champs, couchant les blés sur son passage, et reparaît dans une traînée de poussière devant le lycée. À ses camarades médusés qui descendent d'un bus qui maintenant le suit, il dit simplement qu'il a pris un raccourci.

9 Cette scène présente bien le double mouvement qui constitue le pivot de la série. La situation initiale a été vécue ou au moins reconnue par le spectateur, mais sa résolution propulse spectateur et personnage vers une merveille rêvée par le premier et presque habituelle pour le second. Néanmoins, la vie de ce garçon, au moins dans les premières saisons, est articulée sur l'idée que les talents incroyables dont il fait preuve doivent eux aussi arriver à maturité. Il ignore encore qu'il n'en possède qu'une partie et beaucoup de ses dons se manifestent d'eux-mêmes selon certaines circonstances particulières. Au fil des dix saisons, Clark pourra donc user d'une vision thermique et à rayons X, il sera doté d'une super-ouïe et son souffle pourra éteindre les incendies. Au début de la série, il ne peut « que » courir à une vitesse supersonique, soulever les tracteurs à mains nues et — à sa grande stupeur quand une voiture lui fonce dessus à pleine vitesse — son corps semble invulnérable. Clark Kent possède un physique exceptionnel à tous les niveaux, mais il a pourtant un corps qu'il se doit de découvrir comme n'importe quel adolescent… ou presque. On constate alors au fil des épisodes un jeu sur la notion de mémoire. Clark cherche très vite à retrouver ses origines, mais sa propre mémoire est aussi indéniablement génétique. Ses capacités sont déjà inscrites en lui, n'attendant que l'occasion de se manifester. Lors de l'avant-dernière saison, Clark est contrarié de ne pas pouvoir voler et son père biologique lui affirme qu'il n'est pas différent des gens de son peuple et que cette capacité est en lui (9x01, Gough & Millar, 2009), ce que nous développerons spécifiquement par la suite. Mais toutes les capacités présentes dans

la série, dépendant du corps de Clark, se réalisent par cet effort de mémoire et d'accomplissement personnel. Elles constitueront bien la gamme la plus classique des dons du futur super-héros dans sa bande dessinée.

Brainiac ou un cerveau imaginé

10 Un des deux aspects des « imaginaires du cerveau », tels que les ont rassemblés dernièrement Pajon et Cathiard (2014) — le versant « cerveau imaginé » — concerne un autre personnage de *Smallville*. À partir de la cinquième saison et jusqu'à la fin de la série, un redoutable ennemi du nom de *Brainiac* — dont l'anthroponyme même se trouve dérivé de *brain* — va venir semer le trouble dans l'existence déjà mouvementée du futur Superman. *Brainiac* est décrit comme un système complexe d'intelligence artificielle d'origine kryptonienne qui a échappé à ses créateurs, usurpateur d'identités. Ce n'est pas un hasard si cette appellation peut être lue comme la contraction de *brain* et *maniac*. Il s'agit bien là d'un redoutable cerveau puisque cette entité informatique est capable de prendre forme humaine et possède dans sa base de données une connaissance conséquente de l'univers. En outre, *Brainiac* peut s'il le souhaite diffuser un virus dévastateur sur le réseau mondial (5x22, Gough & Millar, 2005) ; ou encore littéralement pirater un cerveau humain pour se dupliquer sur ce disque dur organique. Pour l'hôte, le cerveau se retrouve au niveau d'un supercalculateur capable de résoudre n'importe quel algorithme (8x01, Gough & Millar, 2008). Mais *Brainiac* n'en reste pas moins le cheval de Troie du système qui finit par effacer totalement la mémoire de sa victime et par la « sortir » d'elle-même d'une façon tragique (8x20, Gough & Millar, 2008). C'est donc un cerveau ennemi que doit affronter Clark, sur lequel la « force brute » reste relativement inefficace. De plus, les notions de cerveau et de mémoire génétique vont se retrouver intimement liées lors de la troisième saison, lorsque Lex Luthor, dans l'espoir de retrouver les souvenirs qu'un traitement aux électrochocs lui a effacés, fait appel aux services d'un savant pour tester un programme expérimental à base de météorites, censé faire ressurgir les souvenirs enfouis en plongeant les patients dans le coma. Le principe de cette expérience est simple : le patient est relié à des électrodes placées sur son crâne et est ensuite immergé dans un bain de météorites dont les

propriétés cosmiques, mystérieuses, vont déclencher la léthargie. Le sujet devient alors spectateur de ses propres souvenirs, cachés au fond de son inconscient. Il est capable de regarder son passé avec le recul de son être présent et d'en témoigner à son réveil.

11 La série articule et entremêle le rêve, la mémoire, la perception et l'hallucination dans une composition assez complexe. Il s'ajoute à cela un dialogue parfois obscur entre les merveilles inconnues du cosmos et une science fantasmatique faite de savants en blouse blanche observant les coupes numériques d'un cerveau sur leur écran, ou tâchant de décrypter les pictogrammes d'un vaisseau spatial. C'est en somme un cerveau merveilleux mais assez peu rassurant que l'on nous présente dans la série. Quand elles ne sont pas la cible d'une entité extraterrestre belliqueuse, la mémoire et les pensées sont à la merci de mécènes assez fortunés pour exploiter les mystérieuses ressources de l'espace et leurs potentiels effets sur les humains. Comme pour de nombreux *comic books*, la série *Smallville* confronte une science imaginée à des questions auxquelles les connaissances actuelles n'ont pas encore apporté de réponse. La fortune sans limites de Lex Luthor permet les projets les plus fantasques, du sérum miracle de guérison jusqu'au super-soldat invincible, tandis que les hommes de science se trouvent émerveillés et perplexes devant les mystères interstellaires et ces étranges pierres vertes aux propriétés quasiment infinies. Alors que ces roches — très vite baptisées « kryptonite » par ceux qui en connaissent la provenance — peuvent tuer Clark (on reconnaît là le motif narratif du talon d'Achille du héros) ainsi que les gens de son peuple, elles donnent des pouvoirs stupéfiants aux humains au prix de leur santé mentale. Car dans ce cas encore, leur cerveau se trouve malmené et empoisonné. Il incombe alors au futur Superman de trouver un remède avant que leur état ne soit irréversible et qu'ils sombrent dans la folie. Ainsi, même si la série *Smallville* confère aux corps et aux cerveaux humains des compétences encore bien improbables — certains personnages exposés à la kryptonite peuvent lire dans les pensées, voir l'avenir, ou encore plonger littéralement dans leurs rêves comme les patients soumis au traitement de la mémoire décrit plus tôt —, elle véhicule l'image d'un cerveau imaginé dont le fonctionnement contre-intuitif n'est pas prêt de se laisser intuitivement penser.

« Comme Superman ! », ou comment voler de son propre corps… *sans ailes*

12 Nous n'avons jusqu'à présent fait qu'évoquer rapidement la capacité la plus communément reconnue à la seule évocation de Superman : celle du vol [3]. Par l'expression imagée qui veut que l'enfant pour devenir vraiment homme puisse un jour « voler de ses propres ailes », on découvre que c'est précisément là tout le problème de Clark. D'une part, il est sujet au vertige. Il faut mentionner que Clark va se découvrir capable de faire des bonds qui dépassent de loin les compétences physiques d'un simple mortel. Il respecte en cela le Superman original de la bande dessinée de 1938 qui n'était pas encore en vol dans ses premières aventures. Ainsi dans la seconde saison, sa mère est retenue en otage dans l'immeuble du *Daily Planet*. L'affaire fait grand bruit ; les médias et la police empêchent toute intervention directe de Clark. Il informe donc son père, venu soutenir son épouse, de son projet de s'élancer de l'immeuble d'en face pour atterrir sur le toit du *Daily Planet* et y pénétrer. Jonathan Kent s'en trouve particulièrement inquiet : il ignore si son fils peut accomplir un tel bond et lui rappelle qu'il est très mal à l'aise en hauteur (2x12, Gough & Millar, 2003). D'autre part, les seules expériences de vol éprouvées par Clark Kent sont au départ d'ordre onirique (1x02, Gough & Millar, 2001). Mais ce n'est que lorsqu'il redevient Kal-El, son double kryptonien, qui supplante sa volonté propre, que Clark est capable de concurrencer les avions en vol (4x01, Gough, & Millar, 2004). Ainsi le don le plus imposant, celui qui identifiera véritablement Superman dans l'imaginaire collectif, n'est au départ que le fait de la nature kryptonienne de Clark. La persistance de Clark Kent à garder les pieds sur terre constitue une raison majeure de l'étendue de la série et de son immersion dans le mythique. C'est aussi par cette entrée que *Les imaginaires du cerveau* (Pajon & Cathiard, 2014) peuvent être très directement invoqués : cette fois-ci en tant que « cerveau imaginant ». Dans le cas de Clark, le vol est toujours l'objet d'un rêve ou au moins d'un état similaire, puisque les rencontres momentanées avec sa véritable nature extraterrestre le plongent dans une passivité quasi « schizoïde » : il fait l'expérience d'un

changement radical de personnalité qui laisse le champ libre à cette capacité de vol dont il ne soupçonnait même pas l'existence. Or, dans le cours de la vie humaine, le rêve de vol est une expérience reconnue [4]. Gaston Bachelard la commente d'entrée dans son premier chapitre de *L'air et les songes* (1943). On notera qu'il choisit de ne pas confier tous les pouvoirs aux interprétations psychanalytiques qui décryptent volontiers le sens des rêves aux moyens d'analogies :

> […] le plus souvent on en néglige le récit parce qu'on le considère comme une partie d'un rêve plus compliqué ; guidé sans cesse par un souci de rationalisation, on juge le vol onirique comme s'il était un moyen pour atteindre un but. On ne voit pas qu'il est vraiment « le voyage en soi », le « voyage imaginaire » le plus réel de tous, celui qui engage notre substance psychique, celui qui *signe* d'une marque profonde notre devenir psychique substantiel. (Bachelard, 1943, p. 33)

Ce récit négligé du vol onirique est pour Bachelard un déplacement — un voyage — qui sort des frontières de ce qui peut être reconnu par le rêveur dans la « rêverie éveillée » (p. 30).

13 Il faut être reconnaissant à Bachelard d'avoir repris la question que Charles Nodier se proposait de poser à l'Académie des sciences. Elle pose en effet le phénomène du vol onirique *à l'état le plus nu*, sans accorder la moindre confiance aux rationalisations *post hoc* :

> Pourquoi l'homme qui n'a jamais rêvé qu'il fendît l'espace sur des ailes, comme toutes les créatures volantes dont il est entouré, rêve-t-il si souvent qu'il s'y élève d'une puissance élastique, à la manière des aérostats, et pourquoi l'a-t-il rêvé longtemps avant l'invention des aérostats, puisque ce songe est mentionné dans tous les onéirocritiques anciens, si cette prévision n'est pas le symptôme d'un de ses progrès organiques ? (p. 34)

14 À partir de là, Bachelard va donner sa formule la plus claire pour définir le phénomène du vol onirique comme un vol *originellement* aptère :

> Nous poserons donc comme principe que *dans le monde du rêve on ne vole pas parce qu'on a des ailes, on se croit des ailes parce qu'on a volé* [s.p.n.]. Les ailes sont des conséquences. Le principe du vol

> onirique est plus profond. C'est ce principe que l'imagination aérienne dynamique doit retrouver. (p. 36-37)

Et de ce principe, il tire la conséquence la plus parcimonieuse pour qualifier les figurations imaginaires *post hoc* :

> Si nous avons raison au sujet du rôle *hiérarchique* de l'imagination matérielle en face de l'imagination formelle, nous pouvons formuler le paradoxe suivant : à l'égard de l'expérience dynamique profonde qu'est le vol onirique, *l'aile est déjà une rationalisation*. Précisément, en son origine, avant que Nodier se soit livré au jeu des rationalisations fantaisistes [aérostat de l'époque, type montgolfières], il a signalé cette grande vérité que *le vol onirique n'est jamais un vol ailé*.

> Dès lors, d'après nous, *quand l'aile apparaît dans un récit de rêve de vol, on doit soupçonner une rationalisation de ce récit*. On peut être à peu près sûr que le récit est *contaminé* [s.p.n.], soit par des images de la pensée éveillée, soit par des inspirations livresques. (Bachelard, 1943, p. 36)

15 Ce qui signifie en clair que, de Icare à l'abbé Damian — sans oublier les dieux ou héros aux pieds ailés, Hermès *ptênopedilos* et son homologue féminine Iris aux pieds aériens, comme Achille *okypous* ou *okypodes*, et Mercure *alipes* —, jusqu'aux risques contemporains du *base jump* [5], on a affaire à des éléments *figuratifs*, fondamentalement *post-expérientiels*. Autrement dit, l'expression de sagesse populaire « voler de ses propres ailes » est une métaphore, un produit dérivé de la physique *intuitive* du vol chez le jeune oiseau. Par contre, l'expérience primordiale qu'évoque Bachelard — et dont nous rapporterons ci-dessous les corrélats neurophysiologiques —, donne bien, pour celui qui l'a éprouvée, l'accès à une *sur-intuition* : celle de voler « de son propre corps », *sans ailes*.

16 Le vol onirique le plus saisissant est sans doute celui qui génère une image nouvelle et puissante dans l'imagination, capable de dépasser dans le ressenti la comparaison avec le vol mécanique. On constate bien vite l'allégresse de celui qui s'est émerveillé de son rêve au point de vouloir revivre cette sensation dans l'éveil : il a fait l'expérience *sur-intuitive* d'un vol onirique, authentique, « supranaturel ». De là

vient l'intérêt de cette lumière particulière projetée sur le vol d'un personnage tel que Clark Kent : *il n'a pas d'ailes*. Aucune plume ne lui a poussé sur le dos quand il fend les cieux *accidentellement* dans *Smallville*, car il ne lui viendrait pas encore à l'idée de vouloir voler par lui-même. Seule l'arrivée fortuite de Kara, une cousine dont il ignorait l'existence, l'amène à comprendre que son développement absolu n'aura lieu que par le vol — car Kara sait voler (7x01, Gough & Millar, 2007). Bien entendu, l'argument psychodynamique des désirs d'envol, de liberté, d'émancipation de l'adolescent est possible dans ce cas précis, mais bien loin d'être suffisant, car Clark lui-même, et plus tard Superman, sont fabuleusement oniriques, tout en étant rationalisables à partir du moment où l'on sait de quel phénomène onirique on va parler à l'instant : l'OBE. Dans le second épisode de la série, Clark Kent ne se contente pas d'éprouver la beauté des paysages qui défilent sous ses paupières closes, il est présenté en lévitation au-dessus du lit de Lana Lang. Ce phénomène est bien une OBE, « *Out-of-Body Experience* », soit une *expérience neurale dite « hors-du-corps »* sur laquelle nous reviendrons. La voix de sa mère l'appelant pour le petit déjeuner déchire les brumes du rêve et Clark chute sur son propre lit, brisant le sommier, confirmant ainsi, matériellement, qu'il était en lévitation bien réelle. L'état de sommeil est alors propice à l'émergence d'un pouvoir qui, pour le moment, reste inconscient. Le rêve est ici concurrencé par la merveille d'une ascension dont le spectateur peut témoigner. On retrouve alors cette binarité si fondatrice chez le personnage. Or, si l'on demande à un individu ce qu'il connaît de Superman, il est possible qu'il cite avec amusement la phrase devenue célèbre : « *It's a Bird… It's a Plane… It's Superman* [6]. » La rationalisation dégagée par Bachelard tient sans doute tout entière ici dans l'approche en trois temps : l'identification est réussie *après* deux comparaisons avec des entités qui *ont* des ailes. Superman est si inconcevable, son vol est si spontané, si « dynamique » dirait Bachelard, que les badauds qui constatent son passage — *après* avoir tenté l'analogie avec le naturel, puis l'artificiel, le règne animal comme le monde technique étant maintenant tous deux pourvus d'ailes —, ne peuvent traduire leur enthousiasme qu'au moyen d'un vol superhumain : voler de son propre corps, *sans ailes*.

17 Le vol de Superman n'a en effet rien de comparable ni avec l'un, ni avec l'autre. Demandons au même quidam de nous expliquer

comment vole Superman : il fera à n'en pas douter le geste de lever le bras devant lui en serrant le poing ; ou alors il lèvera les deux de la même manière et pourra mimer un virage par la rotation de ses bras. Enfin, il pourra aussi garder les bras le long du corps et compter sur une propulsion imaginaire en restant dans la posture la plus verticale possible. Il aura retenu les trois positions, bien que la plus répandue dans les divers médias soit celle avec les bras levés. Mais cette personne se méprendrait si elle voulait signifier le vol de Superman en ouvrant ses « ailes » à la manière d'un albatros ou d'un avion en plané, qui ne sont pas les analogues adéquats pour le mode de déplacement du personnage.

18 Le vol de Superman, et celui de Clark dans la série *Smallville* sont des vols légers, oniriques, sans autre assistance pour le spectateur que l'imagination de ce que doit être la sensation *sur-intuitive* de voler comme eux. Clark Kent vole dans ses rêves comme il volera dans l'éveil, et Superman vole dans l'éveil comme nous volons dans nos rêves.

19 Bachelard ajoute une seule concession ratiocinante à cette phénoménologie fondamentale : « […] la seule rationalisation, par l'image des ailes, qui puisse être d'accord avec l'expérience dynamique primitive, c'est *l'aile au talon*, ce sont les ailerons de Mercure, le voyageur nocturne. Réciproquement, les ailerons de Mercure ne sont rien autre chose que le talon dynamisé. » (Bachelard, 1943, p. 39) Mais le Clark Kent apprenti de *Smallville*, tout comme le Superman de la bande dessinée, n'ont pas besoin de la plus petite trace d'aile pour s'envoler [7]. Et si l'on considère le costume de Superman, il n'est venu à personne parmi les auteurs d'origine l'idée de dessiner de petites ailes mercuriennes aux bottines rouges de l'homme volant. Notons que Kal-El, une fois qu'il a pris son élan pour traverser le ciel dans l'épisode montrant son premier vol éveillé (mais inconscient du côté de Clark), a adopté un profil *streamline*, les bras le long du corps, donc pas dans la posture la plus habituelle des bras devant, signe qu'il faut encore patienter un peu.

Le *cerveau imaginant* au secours de Superman

20 Ou ce que nous apprennent les neurosciences sur les expériences « hors-du-corps » (OBE). Blanke et ses collaborateurs (2002, p. 269 ; Lopez & Blanke, 2010) les décrivent comme « […] de curieuses et habituellement brèves sensations au cours desquelles la conscience d'une personne semble se détacher du corps et prendre un poste d'observation écarté » (traduction des auteurs). Ils nous rapportent l'induction répétée de telles OBE lors de l'examen pré-opératoire (cartographie corticale, *cortical mapping*) d'une patiente souffrant d'épilepsie, par stimulation du gyrus angulaire droit, au niveau de la jonction des lobes pariétal et temporal (jonction temporo-pariétale ou TPJ). Lors de faibles stimulations, la patiente éprouva une sensation générale d'enfoncement dans le lit ou de chute de sa hauteur. Lors de stimulations plus fortes, elle fit l'expérience d'une OBE caractérisée :

> […] « Je me vois étendue sur mon lit d'en haut, mais je vois seulement mes jambes et le bas de mon tronc. » Deux nouvelles stimulations provoquèrent la même sensation ainsi qu'un sentiment instantané de « légèreté » et de flottement à environ 2 mètres au-dessus du lit et près du plafond. (Blanke et coll., 2002, p. 269)

21 Ainsi, au cours de cette expérience, la patiente observe son corps physique du dehors. Le soi n'est clairement plus situé à l'intérieur du corps physique. Le corps senti (haptique, soit tactile et proprioceptif) et le corps vu (optique) sont *dissociés* [8]. Il est donc intéressant de constater ici que le témoignage de la patiente corrobore non seulement l'hypothèse de la lévitation onirique, hallucinatoire de Clark Kent, mais qu'elle permet de fonder neurophysiologiquement l'expérience du vol onirique évoqué par Bachelard. Notons qu'un an après la publication des résultats de l'expérience menée par Blanke et ses collaborateurs, Tong (2003) analysa ces observations à la lumière de l'histoire des sciences et rappela que les questionnements sur les effets de la stimulation corticale préoccupaient déjà le grand neurochirurgien — celui-là même qui a fait faire un grand pas à la

cartographie corticale nécessaire pour mieux connaître et opérer le cerveau —, contemporain de Bachelard :

> Wilder Penfield, un pionnier dans l'investigation des effets de la stimulation électrique chez les humains éveillés, sous anesthésie locale, avait rapporté des résultats très similaires en 1941 [...] La patiente G.A. souffrait de crises d'épilepsie régulières *qui ne provoquaient jamais d'hallucinations* [s.p.n.]. Lors de la stimulation électrique de son gyrus temporal supérieur droit au point 0 [9] [...], elle s'exclama spontanément : « J'ai la sensation étrange que je ne suis pas ici... Comme si j'étais à moitié ici et à moitié pas là. » Elle rapportait qu'elle n'avait jamais ressenti cela auparavant. (Tong, 2003, p. 105, notre traduction)

22 Notons que ces OBE peuvent aussi être provoquées, chez des sujets sans trouble neurologique, expérimentalement par réalité virtuelle [10]. Tandis que *L'air et les songes* maintient dans l'argumentation la séparation d'une vie éveillée et d'une sensation de vol dynamique authentique dans le sommeil, les travaux de Wilder Penfield et de ses continuateurs révèlent que notre cerveau est capable, en état d'éveil, de faire éprouver au sujet cette étrange sensation de vol dynamisé.

Superman : un envol neuro-narratif

23 *Smallville* parvient à montrer un personnage proche en bien des points de ceux qui l'entourent et du spectateur lui-même. Clark Kent reste un personnage qui, durant dix saisons, cherche à devenir un homme parmi les hommes, aidé des préceptes transmis par ses parents. Il suit un parcours scolaire du lycée jusqu'à la vie active de journaliste, il connaît de nombreux déboires amoureux, subit la perte d'êtres chers, goûte la saveur des moments partagés entre amis. Il nous ressemble au moins dans les aléas du vécu et n'aspire pour lui-même qu'à devenir un honnête homme. Il est en outre en permanente recherche de sa propre histoire. Ce qui fait que le spectateur adhère tant à ce jeune personnage en développement est que cette série pratique ce que Sperber et Hirschfeld (2004) désignent comme de la *folk psychology* — ou physique, biologie, psychologie, sociologie dite « naïves » ou *intuitives* —, avec cet être fantastique venu des étoiles,

mais dont la morphologie et les affects nous sont étrangement si familiers qu'il ne peut s'affranchir complètement de son appartenance à nos référentiels communs et identifiables.

24 A *contrario*, les hommes de science de cette série voient leurs théories — pour nous *contre-intuitives* —, ébranlées par ces météorites venues d'ailleurs, qui transgressent d'autant plus la physique classique qu'elles agissent aussi bien sur les corps que sur les esprits. Confronté à des mémoires qui sont présentées comme autant mythologiques que génétiques, le cerveau devient dans cette série le centre de tous les possibles et nombreux sont au fil des épisodes les voyages oniriques qui auraient pu captiver Bachelard.

25 Ainsi *Smallville* reste dans le droit fil de *L'air et les songes*. Même si ses scènes de vol participent d'un spectacle divertissant, et même si aucune roche interstellaire ne nous immerge dans nos souvenirs et qu'aucun père lointain ne nous commande de protéger la planète, il ne faut pas nier que les phénomènes de sortie de soi sont observables bien en dehors de l'imagination des scénaristes. Certes on ne peut savoir si ces créateurs ont éprouvé personnellement (ou *via* leurs proches connaissances) des épisodes de vol onirique, qui leur auraient donné accès à ces expériences *sur-intuitives*, qui sont, comme nous l'avons vu, loin d'être rares. Quoi qu'il en soit, l'observation neurophysiologique d'expériences « hors-du-corps » se révèle fondamentale puisqu'elle rend compte de phénomènes dont l'origine neurale restait jusque-là inconnue. Car on a depuis acquis suffisamment de résultats expérimentaux où les stimulations corticales sont *corrélées* avec des récits d'expérience, des témoignages qui ne ridiculisent pas nos escapades dans le sommeil, ni le désir affiché sur les écrans de défier la pesanteur sans artifices.

26 On ne s'étonnera pas de ne pas trouver trace dans *L'air et les songes* de ce lien reliant les imaginaires du vol onirique aux progrès contemporains des connaissances en neurosciences. Les recherches de Penfield (1941) à Montréal sur la stimulation corticale pouvaient-elles venir à la connaissance d'un professeur de philosophie à la Sorbonne en pleine France occupée ? Bachelard n'aura donc pas pu éprouver sa « formation de l'esprit scientifique » sur ces avancées neurales pour l'imaginaire, en profitant de résultats *hautement contre-intuitifs*, complètement inaccessibles à la

conscience du sujet comme la *dissociation entre les cartes corticales du corps vu et du corps senti*. Ni bien sûr de ces résultats qui ont encore ajouté par la suite aux travaux sur la neurophysiologie du rêve, comme ce troisième état du cerveau dit *paradoxal* (ou *Rapid Eye Movement Sleep*) qui, toutes les quelques 90 minutes de notre sommeil, nous paralyse, ou encore cet *état dissocié* dit de *paralysie du sommeil*, si propice à la composante hallucinatoire OBE [11].

27 Nous venons ainsi de mener deux lectures de la série *Smallville*.

28 (1) La première lecture concerne la biologie imaginée — cette biologie qualifiée de « naïve » ou *intuitive* par l'anthropologie cognitive (Sperber & Hirschfeld, 2004) — qui comprend le *cerveau imaginé*. Pour ce faire, nous avons repris l'approche *mythopoïétique* du parcours de notre super-héros au fil des dix saisons de la série, qui joue sur les thématiques de la mémoire, celle des origines comme celle de la génétique imaginée.

29 (2) La seconde lecture, celle du *cerveau imaginant*, concerne la biologie des avancées neurophysiologiques les plus récentes, laquelle peut se révéler aussi fondamentalement *contre-intuitive*, disons autant que peut l'être la physique post-galiléenne (newtonienne, einsteinienne, bohrienne) par rapport à la physique « naïve ».

30 Chemin faisant, il se trouve que nous avons rencontré plus ou moins explicitement une troisième lecture : (3) la mise en images de la genèse « naïve » des capacités « super-naturelles », soit *sur-intuitives*, de Superman nous a conduit à rechercher dans quel *incubateur neural d'ontologies fantastiques* le récit puisait cette *composante* génératrice de son célèbre pouvoir de *vol aptère*.

31 Pour résumer, nos deux lectures (1) et (2) ne visaient aucunement à unifier de manière factice [12] : (2) la *Formation de l'esprit scientifique* de Bachelard (1938), qui donne les bases d'une épistémologie de la *contre-intuition*, avec (1) sa poétique. Car nous avons pu requalifier la poétique de *L'Air et les songes* (1943), dans ses apports fondamentaux — ici le *vol onirique aptère* —, de *sur-intuitive* (3). Cette relecture (3) a consisté alors à distinguer dans les « imaginaires du cerveau », aussi clairement que possible, les apports du *cerveau imaginant* au *cerveau imaginé*, par l'identification des contenus du réservoir sensorimoteur, l'incubateur des expériences *su(pe)r-intuitives*, super-

naturelles, aboutissant aujourd'hui à ces super-productions à effets spéciaux super-sensationnels de notre super-héros.

BIBLIOGRAPHIE

Arnulf Isabelle, 2014, *Une fenêtre sur les rêves*, Paris, Odile Jacob Sciences.

Bachelard Gaston, 1938, *Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Paris, Librairie Philosophique Joseph Vrin.

Bachelard Gaston, 1943, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti.

Blanke Olaf, Ortigue Stéphanie, Landis Theodore & Seeck Margitta, 2002, « Stimulating Illusory Own-Body Perceptions », *Nature*, vol. 419, p. 269-270 (traduction « Perceptions illusoires de son propre corps par stimulation corticale », disponible sur <http://iands-france.org.pagesperso-orange.fr/SRC/PDF/blanke.pdf>).

Campbell Joseph, 2010, *Le héros aux mille et un visages*, Paris, J'ai lu, coll. « Bien-être ».

Cathiard Marie-Agnès & Abry Christian, 2014, « Even a Wingsuit Is Useless for the Brain's Wingless Flight: A Long-Range View of the Braincubus Framework », *TricTrac, Journal of World Mythology and Folklore*, vol. 7, p. 7-22.

Cathiard Marie-Agnès, Abry Nicolas & Abry Christian, 2011, « Our Brain As an Incubator for the Core Folktypes of Supernatural Ontologies: From the Mammalian Sleep Paralysis Sensorium to Human Imaginaire on Its Biodiversity », *TricTrac, Journal of World Mythology and Folklore*, vol. 4, p. 3-19.

Cathiard Marie-Agnès & Armand Fabio, 2014, « Braincubus. Vers un modèle anthropologique neurocognitif transculturel pour les "fantômes" de l'imaginaire », dans P. Pajon et M.-A. Cathiard (dir.), *Les imaginaires du cerveau*, Fernelmont, Intercommunications & Éditions Modulaires Européennes, p. 53-87.

Eco Umberto, 1976, « Le mythe de Superman », *Communications*, n° 24 (La bande dessinée et son discours), p. 24-40.

Ehrsson Henrik H., 2007, « The Experimental Induction of Out-of-Body Experiences », *Science*, vol. 317, n° 5841, p. 1048.

Lenggenhager Bigna, Tadi Tej, Metzinger Thomas & Blanke Olaf, 2007, « Video Ergo Sum: Manipulating Bodily Self-Consciousness », *Science*, vol. 317, n° 5841, p. 1096-1099.

Libis Jean, 2013, « Pour une éthique de la séparation. Critique des herméneutiques confusionnistes », dans J.-J. Wunenburger (dir.), *Gaston Bachelard. Science et poétique, une nouvelle éthique ?*, Paris, Hermann, p. 543-562.

Lopez Christophe & Blanke Olaf, 2010, « Quand l'esprit met le corps à distance », *La Recherche*, nº 439, p. 48. Disponible sur <www.larecherche.fr/savoirs/dossier/4-quand-esprit-met-corps-a-distance-01-03-2010-88899>.

Ludwig Heinz, 2008, « Superman », dans *Enzyklopädie des Märchens*, *Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, vol. 13, Berlin, New York, Walter de Gruyter, p. 54-57.

Pajon Patrick & Cathiard Marie-Agnès (dir.), 2014, *Les imaginaires du cerveau*, Fernelmont, Intercommunications & Éditions Modulaires Européennes.

Pelissier Clément, 2014, « La ville entre nos mains. L'expérience du *pro-social* dans l'imaginaire virtuel urbain du super-héros », dans S. Freyermuth et J.-F. Bonnot (dir.), *Malaise dans la ville*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, « Comparatisme et Société », vol. 30.

Penfield Wilder & Erickson Theodore C., 1941, *Epilepsy and Cerebral Localization: A Study of the Mechanism, Treatment and Prevention of Epileptic Seizures*, Charles C. Thomas.

Rosenberg Robin S. (éd.), 2013, *Our Superhereos, Ourselves*, Oxford University Press.

Rosenberg Robin S. & Coogan Peter (éds), 2013, *What Is a Superhero?*, Oxford University Press.

Rosenberg Robin S., Baughman Shawnee L. & Bailenson Jeremy N., 2013, « Virtual Superheroes: Using Superpowers in Virtual Reality to Encourage Prosocial Behavior », *PLoS ONE*, vol. 8, nº 1, 9 p.

Schredl Michael, 2011, « Frequency and Nature of Flying Dreams in a Long Dream Series », *International Journal of Dream Research*, vol. 4, nº 1, p. 31-34.

Sperber Dan & Hirschfeld Lawrence A., 2004, « The Cognitive Foundations of Cultural Stability and Diversity », *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 8, nº 1, p. 40-46.

Tong Frank, 2003, « Out-of-Body Experiences: From Penfield to Present », *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 7, nº 3, p. 104-106.

Tyrrell George N. M., 1943, *Apparitions*, Londres, Gerald Duckworth and Co. Ltd.

Wunenburger Jean-Jacques, 1992, « La pensée mythique et ses présupposés philosophiques », *Revista portuguesa de Filosofia*, t. XLVIII, fasc. 4, p. 97-510.

Wunenburger Jean-Jacques, 1994, « Principes d'une imagination mytho-poïétique », dans P. Cazier (éd.), *Mythe & création*, Lille, Presses universitaires de Lille.

Wunenburger Jean-Jacques, 2003, « Imaginaire et rationalité, une tension créatrice ? », dans A. Dettwiler et C. Karakash (éds), *Mythe & Science* (actes du colloque « Mythe et science », Institut romand d'herméneutique et de systématique [IRHS] de la Faculté de théologie de l'université de Neuchâtel, Neuchâtel, 14-16 mars 2002), Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes.

Filmographie

Gough Alfred & Milar Miles (création), 2001-2011, *Smallville*, The WB Television Network, The CW Television Network, 218 épisodes, 42 min.

Joy Le Vine Deborah (création), 1993-1997, *Lois & Clark: The New Adventures of Superman*, ABC, 88 épisodes, 45 min.

NOTES

1 Il est important de replacer Superman dans les objets de la *folkloristique*, tout comme les autres êtres fantastiques ou merveilleux. C'est ce que fait la monumentale *Enzyklopädie des Märchens* qui possède depuis 2008 une entrée rédigée par Heinz Ludwig (EM 13, p. 54-57 ; le démarrage de *Smallville* y est déjà mentionné), dans laquelle notre super-héros se retrouve situé dans le domaine de la narratologie générale, historique et comparée (voir en particulier les travaux de Brednich, Ludwig, Scobie, etc., référencés à partir de la note 21). On y trouvera des renvois importants à d'autres entrées significatives, par exemple celui au « talon d'Achille » de Superman : la kryptonite de sa planète d'origine lui enlève ses forces. Les études dédiées aux super-héros sont citées en note 2, notamment les encyclopédies de Rovin et de Muir (notons pour notre propos *The Physics of Superheroes* de Kakalios). Citons pour faire court les ouvrages jumeaux dirigés par la psychologue Robin Rosenberg parus en 2013 (Rosenberg, 2013 ; Rosenberg & Coogan, 2013), qui laissent une place non négligeable aux humanités dans leur interdisciplinarité.

2 Selon J.-J. Wunenburger (1994, p. 35) : « La tâche d'une "mythopoïétique" consiste [...] à reconstituer les intentionnalités et les procédures mentales spécifiques à la voie mythique, qui doivent pouvoir se distinguer nettement des visées et des méthodes de la pensée rationnelle. » Ce texte reprend en partie certaines analyses déjà développées dans son article « La pensée mythique et ses présupposés philosophiques » (1992). Elles seront encore reprises pour une bonne part, avec une approche davantage dynamique, dans son article « Imaginaire et rationalité, une tension créatrice ? » (2003, p. 33-48), qui convient tout particulièrement à notre objet présent.

3 Nous avons traité ailleurs (Pelissier, 2014) des répercussions comportementales — *prosociales* — de ces vols imaginaires, qui ont été l'objet de récentes expériences menées à Standford University par Robin Rosenberg et ses collaborateurs (2013). Les participants, munis de capteurs

de mouvement, étaient invités à se déplacer dans une ville virtuelle, soit en volant librement soit comme simple passager d'un hélicoptère. Il leur était demandé de retrouver un enfant en danger en survolant la cité virtuelle (*helping condition*), ou de visiter simplement la ville (*touring condition*). Le nom de Superman et le concept même de super-héros étaient soigneusement évités, puisque toute l'expérience reposait sur l'idée qu'un comportement plus altruiste pouvait émerger chez un individu qui imitait inconsciemment le déplacement et les objectifs d'une figure super-héroïque.

4 Comme le rappelle Isabelle Arnulf (2014, p. 31-32), Michael Schredl (2011) a pu montrer en dépouillant différentes études ou bases de données que « 30 à 63 % des personnes interrogées ont au moins une fois dans leur vie volé en rêve ».

5 Cathiard & Abry (2014). Il s'agit bien, rappelons-le, d'un vol sans aucune possibilité de s'élever du sol ou d'atterrir (sauf à être équipé d'un appareil), uniquement par les propres moyens de son corps. La généralité du terme « appareil » mérite précision. Ainsi dans les développements des sports de l'extrême, le *base jump* avec *wingsuit* (en plané à la manière d'un écureuil volant, ce qui ne ralentit pas vraiment) ou sans *wingsuit* nécessite un parachute pour atterrir, la vitesse acquise dépassant — *contre-intuitivement* — celle d'un plongeon. Ainsi, loin de la prétention dans une *fake* vidéo d'avoir tout bonnement atterri en surfant sur le lac de Garde, il a fallu, le 23 mai 2012, au cascadeur Gary Connery une longue file de grands cartons d'emballage empilés pour amortir sa chute (exploit non dépassé à ce jour).

6 On retiendra notamment dans le contexte médiatisé une comédie musicale de 1966 autour de l'univers de Superman, qui avait ce slogan pour titre. Elle donnera lieu en 1975 à une série télévisée.

7 Notons que l'on a prêté des ailes pour voler à Superman une seule fois, dans une bande dessinée parodique (Laurent Aknin, communication personnelle).

8 Pour une intégration de ces résultats dans un cadre de l'imaginaire du super-naturel, voir Cathiard et coll. (2011), et pour un exposé plus développé en français, Cathiard & Armand (2014).

9 Il s'agit de la même zone que celle stimulée chez la patiente de Blanke et coll. (2002).

10 Voir les premières inductions expérimentales de Ehrsson (2007), et Lenggenhager et coll. (2007).

11 OBE, pour abréger « “*out-of-the-body*” *experience* », apparaît la première fois chez G. N. M. Tyrrell, *Apparitions*, 1943, p. 149 et suiv. ; à propos d’expériences de mort imminente, *near-death experiences* (NDE) l’année même de la sortie de *L’Air et les songes*.

12 La question de savoir si l’œuvre tout entière de Bachelard, en épistémologie comme en poétique, peut être unifiée, est revenue récemment — avec une réponse radicalement négative — sous la plume du président de l’Association des amis de Gaston Bachelard (de 1997 à 2009), J. Libis, « Pour une éthique de la séparation. Critique des herméneutiques confusionnistes », dans J.-J. Wunenburger (dir.), *Gaston Bachelard. Science et poétique, une nouvelle éthique* ?, 2013, p. 543-562.

RÉSUMÉS

Français
Cette contribution se propose de caractériser le personnage de Superman au travers du prisme de la série télévisée *Smallville* (2001-2011). Prioritairement adressée aux adolescents, elle se consacre largement à représenter les rites de passages, qu’ils soient ceux du jeune garçon appelé à devenir un homme parmi les siens, ou ceux du héros en quête de ses origines, devenu une légende inscrite dans l’imaginaire collectif depuis plus de sept décennies. Notre approche s’appuie sur la possibilité d’une lecture de cette série sur deux plans : (1) celui de la biologie imaginée (biologie dite « naïve » ou *intuitive*), *cerveau imaginé* compris ; et (2) celui du *cerveau imaginant* (biologie *contre-intuitive*). *Smallville* s’offre, de manière quasi immédiate, à une approche mythopoïétique du parcours super-héroïque donné au cours des dix saisons, jouant sur les thématiques de la mémoire, celle des origines comme celle de la génétique imaginée. Elle permet aussi par sa mise en images insistante des capacités spectaculaires (« supernaturelles » ou *sur-intuitives*) du futur Superman, de mieux comprendre dans quel *incubateur neural d’ontologies fantastiques* le récit puise cette *composante* génératrice de son célèbre pouvoir de *vol aptère*, les expériences « hors-du-corps » (dites OBE). Nous avons pu ainsi distinguer dans les « imaginaires du cerveau », aussi clairement que possible, les apports du *cerveau imaginant* au *cerveau imaginé* chez notre super-héros.

English
This contribution aims at unveiling—through episodes of television series *Smallville* (2001–2011)—the complementarity of apparently dissociated aspects of Superman character. Primarily targeted at teenagers, rites of

passage are pervasive in *Smallville*, whether for the young boy to become a man, or for the hero to succeed in the quest of his origins—as he became a legend in the collective imagination over more than seven decades. Our approach dwells on the potentiality to read*Smallville*on two levels: (1) as so-called "naïve" or *intuitive* biology, including the *imagined brain*; (2) as the *imagining brain*, with its neural correlates of imagination, i.e. biology as counter-intuitive as science may be.*Smallville*lends itself to a mythopoïetic reading, for the life course of our superhero, focussing on his personal memory issues, deeply concerned both with his origins and what is imagined about his own genetics.*Smallville*allows also, by the dramatic pageantry of Superman supernatural powers by design, to inquire about the *neural incubator of such marvel ontologies*, over-intuitively gifted, in Superman mainly his airworthiness for *wingless flight*, like in so-called oneiric out-of-body experiences. Thus in the brain imaginarium we ended with disentangling what of the over-intuitive sensori-motor experience of the *imagining brain* was tapped into the *imagined brain* of our superhero.

INDEX

Mots-clés
Superman, adolescence, rites de passage, vol aptère, cerveau, expériences « hors-du-corps »

Keywords
Superman, teenage years, rites of passage, wingless flight, brain, out-of-body experiences

AUTEUR

Clément Pelissier
Université Grenoble Alpes, ISA/LITT&ARTS
IDREF : https://www.idref.fr/229024270

Bûcheron : depuis Homère, la force vive d'un cyber-cerveau (aujourd'hui incognito)

The Woodcutter As the Living Force of a Homer's Cyber-Brain, Still Incognito

Nicolas Abry

DOI : 10.35562/iris.1595

Droits d'auteur
All rights reserved

PLAN

La force au détriment du mental
Un début de reconnaissance technique donnée par les Alpins
Homère précurseur : la *mètis* du bûcheron
Le contrôle théorisé éponyme du *kybérnêtês*
Le contrôle en ligne
Le levier de contrôle : le *sapi*
Le levier de commande : le chant
POST-SCRIPTUM
Décembre 2014-mars 2015 : Deux *kybérnêtês* réussissent un tour du monde en 85 jours

TEXTE

Remerciements
Je tiens à témoigner ici de ma reconnaissance à Michelangelo Buffa pour sa patiente traduction des dialogues de la bòta. Et bien évidemment à tous les témoins de ce métier pour leur accueil.

1 Le bûcheron est un acteur forestier qui suscite plusieurs types de représentations. Pour prendre en compte cette diversité, nous vous proposons d'emblée d'évaluer votre représentation à l'aide du petit test suivant.

2 Soient quatre métiers : l'ingénieur, le bûcheron, le navigateur et le pilote de course. Vous devez placer ces professions dans un tableau de quatre cases selon le(s) critère(s) de votre choix. Il est possible de placer plus d'un métier par case. Fin du test. Avez-vous placé : un

métier par case ? deux métiers dans une case ? trois métiers ? quatre ?

3 Ce test met en évidence combien peu de personnes rassemblent les quatre professions [1]. Quel peut être ce critère si rarement évoqué ?

4 Notre propos sera de démontrer que le bûcheron est doté d'une forme d'intelligence — appelons-la pour le moment « intelligence technique » —, tout comme les trois autres protagonistes.

5 Intelligence ? Ce mot semble si peu correspondre à l'image abondamment véhiculée de ce forestier perçu souvent comme : « Un grand gaillard, vêtu d'une chemise à carreaux rouges et d'une salopette bleue, brandissant une énorme hache, sympathique mais à l'intelligence douteuse… Voilà en quelques lignes le portrait stéréotypé d'un bûcheron. » (Bilavarn, 1998, p. 19)

6 En menant une recherche sur le long cours, à base d'enquêtes directes auprès de bûcherons et autres forestiers des Alpes du Nord (Abry, 1999a [2]), nous avons pu constater que ce métier réclamait — contrairement à l'idée répandue — la maîtrise de techniques et de systèmes de précision. Ainsi, selon R. D., agriculteur, né en 1927 et interviewé le 23 juin 1994 à Sixt-Fer-à-Cheval (Haute-Savoie) :

> Lazarinni, c'était le *cerveau* pour mettre en route le câble [3], faire la ligne et la tracer. C'était, on peut dire, un ingénieur des câbles à ce moment-là. Des fois, ils étaient obligés de faire des courbes, alors il fallait tout calculer. Quand le câble était chargé, c'était pas le moment que ça déraille !

7 Comment ce bûcheron, certes chef d'équipe, peut-il être qualifié de *cerveau* et comparé à un ingénieur ? Comment expliquer cet important écart dans la représentation du bûcheron ?

8 Pour comprendre cette hétérogénéité, nous allons démontrer, partant du stéréotype pour aller vers des représentations de plus en plus techniques, comment ces images sont construites. Nous terminerons par la présentation des processus cognitifs mis en œuvre dans la pratique du bûcheron, processus qui nous conduisent à une meilleure évaluation de ce travail forestier, et par conséquent de cette profession en général.

La force au détriment du mental

9 L'image du bûcheron la plus répandue, on vient de l'entendre, met en avant la force physique et la sous-qualification, y compris mentale. Et ceci avec une certaine permanence, même en tenant compte de ce qui a pu changer depuis La Fontaine, dont « La Mort et le Bûcheron » évoque une vie prolongée de souffrance vers la déchéance physique.

> Un pauvre Bûcheron, tout couvert de ramée,
> Sous le faix du fagot aussi bien que des ans
> Gémissant et courbé, marchoit à pas pesants,
> Et tâchoit de gagner sa chaumine enfumée.
> Enfin, n'en pouvant plus d'effort et de douleur
> Il met bas son fagot, il songe à son malheur.
> « Quel plaisir a-t-il eu depuis qu'il est au monde ?
> En est-il un plus pauvre en la machine ronde ?
> Point de pain quelquefois, et jamais de repos. »
> Sa femme, ses enfants, les soldats, les impôts,
> Le créancier, et la corvée
> Lui font d'un malheureux la peinture achevée.
> Il appelle la Mort. Elle vient sans tarder,
> Lui demande ce qu'il faut faire.
> « C'est, dit-il, afin de m'aider
> A recharger ce bois; tu ne tarderas guère. »
> Le trépas vient tout guérir ;
> Mais ne bougeons d'où nous sommes :
> Plutôt souffrir que mourir,
> C'est la devise des hommes.
> (*Fables*, 1668, Livre I)

10 Le poète ne décrit ici la force que dans son déclin, résultat de l'épuisement du bûcheron à la tâche, car ce pauvre homme ne doit sa subsistance qu'à l'énergie de ses bras, dépensée sans compter, ce qui en fera un vieillard prématuré. La Fontaine s'est en fait inspiré de la fable « Le Vieillard et la Mort » attribuée à Ésope. Dans la version grecque, le personnage qui coupe et charrie du bois de taillis sur son dos n'est que ce vieillard et non un bûcheron, avec des compétences qui ne sauraient être passées sous silence dans l'Antiquité, comme nous le verrons plus loin.

11 Cette mauvaise identification de l'intelligence technique du bûcheron continue à n'en faire un personnage remarquable que pour sa force physique. De nos jours, cette image est entretenue et renforcée par la présentation des *concours de force basque*, introduits dans les Alpes du Nord seulement dans les années 1960. L'épreuve reine en est la découpe à la hache d'une bille d'une trentaine de centimètres de diamètre. Le concurrent le plus rapide l'emporte dans une épreuve qui s'apparente à un sprint, une compétition, notons-le, où les concurrents ne s'affrontent qu'à titre individuel et non par équipe (contrairement à la « corde basque »). Ce concours, dénommé explicitement « concours de bûcherons » dans les Alpes, n'en a que les apparences. Des haches spéciales sont forgées uniquement à cet effet et les concurrents ne sont pas forcément tous bûcherons. Au Pays basque, la notoriété de ce type de concours est telle qu'elle a suscité des vocations de spécialistes qui n'ont même plus aucun lien avec le secteur forestier.

12 Si l'image popularisée de force continue à participer de l'absence de reconnaissance d'une qualification technique, la culture savante a déjà insisté sur l'esprit limité de notre bûcheron, même en ce qui concerne les forces de la nature dont il devrait être familier. Ainsi pour Ronsard :

> […] Escoute, Bucheron (arreste un peu le bras)
> Ce ne sont pas des bois que tu jettes à bas,
> Ne vois-tu pas le sang lequel degoute à force
> Des Nymphes qui vivoyent dessous la rude escorce ?
> Sacrilege meurdrier, si on pend un voleur
> Pour piller un butin de bien peu de valeur,
> Combien de feux, de fers, de morts, et de destresses
> Merites-tu, meschant, pour tuer des Deesses […] ?
> (*Les Élégies*, 1574, XXIII)

Ces déesses, Calliope et Euterpe, ce sont les dryades, muses de la mythologie grecque des poèmes épiques et lyriques. Ainsi, pour le poète, le bûcheron n'est même pas assez qualifié culturellement pour reconnaître la valeur — ici présentée comme étiologique, bien avant l'écologisme eschatologique de Gaïa — de la forêt qu'il exploite.

Un début de reconnaissance technique donnée par les Alpins

13 À l'opposé de ces représentations dévaluantes « cultes contre incultes », nous en avons rencontré de bien plus affinées chez les populations alpines. Il faut savoir tout d'abord que pour ces dernières et jusqu'à une époque récente, le travail forestier — pour le bois de chauffage (en coutume d'affouage) comme pour le bois d'œuvre — n'était pas envisagé comme une activité professionnelle à part entière, le modèle économique de pluriactivité ne conduisant pas à une telle spécialisation. Sans oublier d'évoquer qu'elle restait jugée comme passablement dangereuse, comme en témoigne le dicton répandu : « Aller au bois, c'est aller à la guerre ! » Aussi, pour permettre le développement des verreries et des salines, on fit tôt appel à des bûcherons de métier, originaires de régions du Tyrol et environs, dernièrement aux Bergamasques. Ces « Tirolais » venus dès le XVIIIe siècle [4], ont assuré un monopole sur les techniques de bûcheronnage jusque dans les années 1960 [5]. Bel exemple de ce que l'anthropologie reconnaît au titre de *technologie culturelle* [6].

14 Les populations alpines, qui ont été en contact avec ces bûcherons, ont été confrontées à de nouvelles techniques d'exploitation forestière. Fait remarquable pour l'histoire des mentalités : afin d'appréhender le savoir de ce groupe techniquement dominant, les populations d'accueil n'ont pas hésité à donner aux étrangers-bûcherons le nom et les caractéristiques des êtres fantastiques du domaine légendaire crédités de telles capacités techniques. Ce faisant, elles ont repris dans leurs références culturelles ce qu'elles connaissaient de mieux pour qualifier l'étrange, et rendre ainsi plus familiers ces *étranges* étrangers, pensés comme *êtres sauvages* [7] ou sorciers. Ainsi le bûcheron peut être affublé des caractéristiques physiques de l'*Homme sauvage*. Ou reconnu capable de technique de magie comme dans ce récit de sabbat très répandu, relevé encore à Sixt en 1964, par ce grand ethnologue de l'oralité disparu, Charles Joisten, avec comme protagonistes des bûcherons italiens.

> Vers 1880, des bûcherons italiens de la vallée d'Aoste travaillaient à Sixt, au Fond de la Combe, vers la passerelle du Boray. À ce moment-

> là, les bûcherons buvaient peu de vin, ils buvaient de l'eau pour accompagner leurs repas frugaux composés de polenta, de pâtes, de riz et de fromage. Par contre, quand ils descendaient à Sixt le dimanche, ils se rattrapaient et « prenaient la cuite ». L'un de ces bûcherons, se trouvant au café à Sixt, avait pu remarquer dans la cave du café comment les tonneaux étaient orientés. De retour à la Combe, il a placé un robinet à un morceau de bois qu'il a orienté de la même façon que le tonneau qu'il avait vu, puis il a tourné la clé et le vin est venu. Pendant une semaine, les bûcherons ont pu boire du vin à leurs repas. À mesure que le vin coulait, le tonneau du cafetier se vidait. Mais comme les bûcherons étaient d'honnêtes gens, ils payèrent au cafetier ce qu'ils avaient bu. (Joisten & Abry, 2010, p. 246) [8]

15 Par ce procédé, les populations locales sont à même de donner un début de reconnaissance technique au bûcheron transalpin. Toutefois, l'identification demeure partielle : il est donné comme un être technique, mais son savoir demeure étrange. Il faudra en effet attendre longtemps avant que des bûcherons locaux reprennent les techniques des Bergamasques, notamment leurs méthodes de transport par câble (Abry, 2005).

16 Pour parvenir à une meilleure reconnaissance du savoir-faire, autrement dit du potentiel cognitif, du bûcheron, il nous faut revenir aux professions évoquées au début dans notre test.

Homère précurseur : la *mètis* du bûcheron

> C'est par la *mètis*, plus que par la force, que vaut le bûcheron. C'est par la *mètis* que sur la mer vineuse l'homme de barre guide le bâtiment de course en dépit du vent. C'est par la *mètis* que le cocher l'emporte sur son concurrent. (*Iliade*, XXIII, 315-318 [9])

17 En voici trois de ces métiers cités, groupés sur trois vers d'Homère, où le jeune cocher Antiloque, candidat à se mesurer dans la compétition en l'honneur des funérailles de Patrocle, se voit conseiller par son père, avec comme premier modèle — avant même un autre collègue en pilotage *a priori* plus proximalement évocable, le barreur — un *drutomos*, un « coupeur d'arbre », selon

l'étymologie (*drus* parent de *tree*), attesté des siècles avant cette version de l'épopée, dès l'époque mycénienne.

18 Pionniers promoteurs d'une anthropologie historique de l'Antiquité, Detienne et Vernant définissent cette *mètis* comme « […] un certain type d'intelligence engagée dans la pratique, affrontée à des obstacles qu'il faut dominer en rusant pour obtenir le succès dans les domaines les plus divers de l'action » (1974, p. 8).

19 C'est cette forme d'intelligence associée à la ruse qui réunit ces trois métiers à première vue plutôt éloignés les uns des autres, sans oublier l'ingénieur de notre test à qui la *mètis* est aussi reconnue (Vernant, 1965, p. 320). Pour expliquer ce rapprochement, Detienne et Vernant (1974) rappellent tout d'abord « les affinités du navire avec le cheval » attestées par plusieurs homonymes et homographes [10]. Puis ils insistent sur la convergence — à propos des chars et des navires — de deux actions souvent séparées : l'art de construire et l'art de conduire sur lesquels préside la déesse Athéna, fille de Zeus et de Mètis. Ainsi, c'est le verbe *ithúnein*, « mener droit », qui désigne le tracé du cordeau du charpentier (XV, 410-412) — constructeur de char ou de bateau — et qui qualifie tout autant l'efficacité de la navigation du barreur ou de la conduite du cocher :

> À travers ce fait de vocabulaire, il semble se confirmer qu'en fabriquant un char ou un navire, le charpentier met en œuvre le même type d'intelligence dont font preuve le pilote et l'aurige quand ils conduisent, l'un son bateau sur la mer, l'autre son attelage sur la piste. (1974, p. 230)

20 Si la présence simultanée des deux pilotes de ce triptyque est rendue compréhensible, quelle place est laissée au bûcheron ? Les auteurs l'introduisent par un procédé de logique chronologique en affirmant que « tout charpentier est d'abord un bûcheron » (1974, p. 228).
En effet, Athéna qui, l'avons-nous rappelé à l'instant, maîtrise les techniques de la construction navale, est aussi à même de réaliser l'étape précédente : choisir et débiter les arbres nécessaires à cette réalisation. Tout comme Ulysse, le *polymetis*, qui « […] jette bas vingt arbres que la hache dégrossit habilement ; après quoi, il les taille soigneusement au cordeau ; et enfin, il assemble les bordages à tenons et mortaises » (1974, p. 229).

21 Mais cette double compétence relevée chez une déesse et un héros homérique est loin d'être constante. Dans les *Chants Cypriens*, Athéna rabote et polit la lance de Pélée que le Centaure Chiron a au préalable produite en coupant un frêne (1974, p. 228). A *fortiori*, chez les humains où le bûcheron-charpentier demeure un binôme professionnel rare…

22 L'approche de Detienne et Vernant met en valeur le travail du bois du charpentier sans aucunement détailler celui du bûcheron. Si le travail de ce dernier est effectivement la condition nécessaire pour celui du charpentier, cela ne constitue pas une raison suffisante pour attribuer toute l'intelligence technique de ce travail de coupe, puis de débardage, à l'état plus « noble », où, à partir du dit bois d'œuvre, ce charpentier opèrerait pour l'aboutissement de l'œuvre avec les compétences intégrantes d'un architecte-charpentier (*tekton*). L'argumentation des auteurs produit bien, *a fortiori*, une hiérarchie de ces compétences techniques sur la simple base d'enchaînements opératoires. Comme la phase de travail du bûcheron précède dans le temps celle du charpentier, cela laisserait à penser que le savoir du premier n'est que la première étape pour *accéder à la connaissance* du second, la finalité du labeur du bûcheron n'étant après tout que de prélever la *matière* nécessaire à la construction et à l'exercice de l'*art* du charpentier. Un telle représentation implicite, trop centrée sur la chronologie et la succession des différentes étapes de la *construction*, induit au bout du compte ce biais qui nous laisse dans l'imprécision totale, sans documentation antique substantielle sur le contenu d'un « cahier des charges » de ce travailleur [11]. En résumé, on peut raisonnablement mettre en doute cette construction pseudo-logique que tout bûcheron s'avère au final être un charpentier venu bûcher [12].

23 Pour mieux définir ce que représente la *mètis* et affiner en conséquence la proposition d'une « intelligence rusée », les auteurs renvoient à deux concepts développés par Aristote et Platon, *agchinoia* et *eustochia* :

> La première de ces qualités intellectuelles met en lumière la relation nécessaire entre la mobilité de l'intelligence et sa rapidité d'action : c'est l'*agchinoia*, la finesse d'esprit, où l'accent est mis sur la vivacité et sur l'acuité. […] l'*agchinoia* est pour ainsi dire inséparable d'une autre qualité de l'intelligence [caractérisée par] la justesse de

> coup d'œil, *eustochia*. Une intelligence aiguë ne va pas sans visée, elle implique une aptitude à atteindre le but proposé. […] Rapidité et justesse de coup d'œil : en retenant ces deux concepts pour cerner le caractère spécifique de la mètis, Aristote et Platon choisissent d'insister sur la nature *stochastique* de l'intelligence pratique, et entreprennent ainsi de mettre en évidence l'aspect conjectural d'un mode de connaissance […]. (1974, p. 295-298)

24 Néanmoins, ces concepts ne sont pas suffisants pour la compréhension de l'intelligence rusée — pas plus que ce qu'en folkloristique on prête classiquement au personnage du *Trickster* post-créateur dupeur-dupé, etc. La *mètis* antique — même philosophiquement toilettée de ses champs sémantiques lexico-contextuels — n'apparaît au bout de ces exposés que comme une somme de qualités exigées, certes plus ou moins interdépendantes, mais dont le *processus* qui donnerait les conditions mentales pour la mettre pratiquement en œuvre demeure hors d'atteinte [13].

Le contrôle théorisé éponyme du *kybérnêtês* [14]

25 Comment parvenir à deviner les réactions d'un objet ou d'un sujet mouvant que l'on doit dominer ? Le *principe* de *rapidité* de *réaction* suffirait-il pour accéder à l'objectif visé ? Face à ces questions qui doivent être traitées aussi fondamentalement que possible pour comprendre les qualités professionnelles de notre forestier, il ne nous apparaît pas négligeable de repartir sur la citation même de l'*Iliade*. Entre le bûcheron et le cocher, l'homme de barre est le *kybérnêtês*, comme cette dénomination l'indique, le pilote qui manœuvre le *gouvernail* [15] (formé sur *gouverner*, du latin *gubernare*, correspondant au grec *kybernâo*). À la fin des années 1940 qui marquent les débuts de l'intelligence artificielle, Norbert Wiener (1948) crée les bases de la *théorie du contrôle*, théorie relevant en mathématiques et dans les sciences de l'ingénieur du domaine de l'automatique (théorie du signal et informatique théorique), incluant la cybernétique — ce « nom de famille » que Wiener a tiré de *kybérnêtês*. Avec la notion de contrôle, nous disposons d'une approche plus neutre que pour l'intelligence, concept au bas mot

pluriel pour les psychologues, et demeuré le passe-partout favori pour le label des produits de l'*i-phone* à l'*i-fashion*.

26 Le contrôle de l'action peut être décrit brièvement dans ses deux principes comme suit. (i) La réalisation d'un mouvement s'accompagne toujours d'une afférence, soit d'un *feedback*, le résultat de cette boucle de rétroaction est, dans notre cas, *un retour d'effort*. Mais pour que l'agent ne soit pas déstabilisé par les *conséquences* de ses propres actions, qu'il ne peut théoriquement pas prévoir en strict contrôle *feedback*, (ii) il est envoyé, automatiquement, inconsciemment, à ses sens, en même temps qu'il lance une action motrice, une *copie d'efférence* — en contrôle *feedforward* —, c'est-à-dire une attente prédite des conséquences sensorielles de ses actions. Le cerveau du sujet qui agit anticipe ainsi déjà les conséquences sensorielles des effets de son action et en garde *ipso facto* le contrôle. Ce qui fait que le conducteur qui est aux commandes de son véhicule ne voit pas son champ de vision perturbé par le mouvement qu'il engendre dans sa propre course, au contraire de son passager qui peut en attraper le « mal de mer » (suite à une cinétose). En fait, le flux de son déplacement propre une fois soustrait, facilitera la détection des autres mouvements, extérieurs à son contrôle, qui font bouger son environnement, comme l'apparition dans son champ de vision périphérique d'un concurrent. En premier lieu pour le bûcheron : le mouvement de sa cognée ne sera détecté en ligne que s'il a dévié de celui qui avait été prévu sensoriellement en copie d'efférence aussitôt qu'il a mobilisé ses forces motrices pour son lancer.

27 Si chacun peut contrôler ainsi communément ses propres actions, le bûcheron, lui, doit parvenir à contrôler la cinétique des forces imposantes produites directement ou indirectement par son intervention-maître en première phase dans le processus complexe d'abattage, tout comme le barreur quand on appareille ou le cocher qui lance son attelage. Tous doivent alors arriver à contrôler en outre les conséquences dues en propre aux puissances développées par les éléments naturels déclenchés, tels la chute de l'arbre, la course des chevaux ou celle du navire sous le vent. Sinon, en cas d'échec du guidage, c'est le risque de se retrouver victime de ces dangereux flux de forces. Ce n'est donc pas seulement le calcul astucieux à bon escient (on dit maintenant « intelligent » à tout bout de champ) de

celui qui tient la cognée, le gouvernail ou les rênes. Car on réalise clairement, si on a assisté à l'abattage d'un arbre, au lancer d'un tronc dans un couloir, que pour le bûcheron et pour tous les trois, l'issue fondamentale est bien — par les mains, sur la barre, tenant les rênes, empoignant-relâchant le manche de la cognée qui enfonce le coin à l'abattage — une issue qui dépend du *contrôle par ses forces autant que possible mesurées* de ce *déclenchement d'un flux de forces démesurées* : sur le vaisseau fendant les vagues en pleine voilure, dans la course de l'attelage à pleine allure, à la chute fracassante dans les branchages du fût de l'arbre qui peut tuer[16]… C'est ce type de risque qui ontologiquement fédère (s)électivement nos trois protagonistes et en isole le charpentier : ce dernier ne peut être victime que de sa propre maladresse ou de celle de ses compagnons, essentiellement d'une chute et d'une blessure par pièce ou outil, c'est-à-dire plus généralement d'une autre source de danger potentiel.

28 À l'aide de plusieurs exemples qui illustrent les deux principales tâches du bûcheron — l'abattage puis le débardage, c'est-à-dire le transport des grumes —, nous verrons comment son habileté technique s'inscrit dans la *théorie du contrôle*, comment ce forestier réussit la prévision de ses flux perceptifs ou encore, en reprenant nos antiquistes, « comment fonctionne la *mètis* à l'intérieur du "savoir d'un habile artisan […] un savoir organisé, avec ses règles et ses procédés transmis d'une génération à une autre dans [un] corps [de] métier comme […] les charpentiers"[17] », soient ici aussi, comme nous l'avons compris, nos bûcherons.

Le contrôle en ligne

29 Tout comme le cocher dirige ses chevaux avec les rênes et le pilote du navire hisse ses voiles à l'aide de drisses et les manœuvre avec des écoutes, le bûcheron contrôle la direction de chute de l'arbre avec une corde. Ainsi, lors de l'abattage à la hache qui libère deux entailles opposées au pied de l'arbre, il est nécessaire d'employer une corde pour incliner l'arbre — tout juste maintenu par un pivot étroit — dans la direction voulue. Un bûcheron bergamasque, S. P. né en 1919 et interviewé le 25 février 1995 à Machilly (Haute-Savoie), nous explique comment :

> Il y avait un crochet, une perche et une corde assez grosse. Il y avait un crochet au bout et puis c'était comme un manche de pelle. Tu enfilais et tu mettais le crochet dans une grosse branche sèche, n'importe, elle ne casse pas à ras. Elles sont assez solides. Tu mettais la corde dans la direction [voulue], tu couchais le bois un peu en ligne, là où il y avait la piste. […] Et puis tu attachais ta corde et tu te penchais au milieu. À deux ou trois, si on était deux ou trois. Si tu étais tout seul, tu te penchais au milieu, ça faisait une sacrée force. Autrement, tu mettais même des branches. Tu chargeais la corde avec des branches de sapin. Ça faisait du poids et ta *pièce* [ton arbre] se couchait.

30 Cet exemple [18] met en évidence la nécessité d'une coordination pour le contrôle de l'abattage. Soit le bûcheron est seul et il assure un contrôle à distance : il place alors les branches sur la corde et rejoint le pied de l'arbre pour poursuivre sa coupe. Soit c'est une équipe et dès lors, il faut synchroniser les mouvements de chacun : les uns tirent pendant que les autres coupent [19].

31 Quant au débardage, l'emploi de la corde ou de liens assimilés est très répandu. Il est couramment admis que le moyen le plus courant, et sans doute le plus ancien, de débardage fut la traction à force humaine de la grume à l'aide d'un lien. Un récit d'« homme fort » relevé à Sixt l'atteste :

> Un Moccand dit Tutère a sorti les pannes [20] de la maison à ma tante Mathilde de la forêt des Eaux à la *comenlette* [21], il enlaçait le bout de sa corde [à] une pierre énorme et longue pour lui donner du poids. Mon oncle me disait qu'il égalait un cheval de trait. (Abry, 1996, p. 39)

L'introduction du coin de débardage — nommé ici *comenlette* — a amélioré ce mode de transport. Le coin en fer, percé et muni d'une boucle, est enfoncé dans la face de l'extrémité la plus grosse de la bille. On peut alors attacher un lien à cette boucle et tirer la bille. Ce lien, une corde, une chaîne ou plus récemment un câble en acier, peut aussi être confectionné à l'aide d'un jeune bouleau de quelques centimètres de diamètre, comme à Chambave, en Val d'Aoste (exposé à la Maison de la Mémoire de Mosse à Runa) :

> […] nous prenons un petit câble qui se fait avec un petit bouleau. Après en avoir trouvé un qui aille à peu près bien pour la longueur, nous lui tressons autour les petites branches et nous faisons un nœud à la pointe de la tresse, pour qu'elle ne puisse pas se défaire et pour pouvoir traîner plus facilement la charge.

> Quand nous avons terminé de tresser le câble, nous le coupons au ras de terre et nous l'entortillons à un empan de la base, à peu près, pour pouvoir le recourber en forme de crochet et l'accrocher ainsi à la boucle du coin. (Lavoyer, p. 10)

32 Le principe du lien est aussi requis pour l'opération inverse : freiner la descente de la bille quand la pente en forêt est trop forte. Un arbre en amont est pris comme point d'amarrage de la corde, plus tard du treuil. Ici on ne peut utiliser le lien forestier façonné pour le coin de débardage car trop court et pas assez souple. Toutefois, on pouvait pratiquer le ligotage — entourer la bille d'un tapis de feuilles pour éviter qu'elle n'éclate — au moment du lançage dans les couloirs naturels, là où il n'était plus possible de trouver des arbres comme point d'ancrage (Deffontaines, 1933, p. 108). Pour des grumes plus petites, donc sujettes à s'arrêter contre les rochers du couloir, les troncs sont reliés ensemble à l'aide de cordes (Borlet & Poncier, 1907, p. 50). La prédominance de l'utilisation du lien, le câble, dans ces techniques de lançage a laissé une trace dans l'appellation régionale *châble* (Bessat & Germi, 1991, p. 82-83, 229 et 237), attestée dès 1358 pour le canton de Neuchâtel (Wartburg, 2, 484a), qui désigne le couloir de lançage. *Châble* et « câble » ont d'ailleurs une origine commune puisque « l'ancien français *chaable* [est] issu du latin populaire *catabola*, du grec [de Marseille ?], composé de *kata* et *ballein* "lancer" » (Rey, 1992). Plus tard, la technique du câble aérien forestier supplantera la technique du *châble* : hier le modèle de type tricâble appelé aussi *quatre fils* et aujourd'hui le *Wyssen*.

33 Ces multiples exemples montrent bien qu'à l'image du charpentier et d'Ulysse qui savent « mener droit » au cordeau, le bûcheron n'est pas un « bricolo », même d'un bricolage à la Lévi-Strauss.

Le levier de contrôle : le *sapi*

34 Si les exemples de la corde sont pertinents, un autre outil de bûcheron rappelle l'analogie avec le *kybérnêtês*. Il s'agit du *sapi*, appelé aussi *pic*, ce levier constitué d'un fer arqué et fixé sur un long manche. Tout comme le barreur dirige son embarcation avec le gouvernail, le bûcheron contrôle la direction des grumes avec son levier. Cet outil performant permet de faire rouler, de tirer, de faire pivoter ou encore de soulever la bille. Très utilisé avec la *rise* (Abry, 2000), une technique originale de débardage, anciennement importée via les Alpes alémaniques, coûteuse en forces puisqu'elle exige la construction « de toutes pièces » d'un long canal en troncs qui rappelle une piste de bobsleigh : les bûcherons y employaient le *sapi* pour lancer les grumes ou les débloquer dans ce conduit. À l'aide de commandes hélées, telles « *Abaou* ! » pour arrêter et « *Cargo* ! » pour charger, nos Bergamasques pouvaient ainsi assurer l'acheminement du bois avec le minimum de risque.

35 Mais c'est plus en aval des dévaloirs, dans la phase de stockage des billes de bois, que se mesure encore mieux l'importance d'un véritable contrôle coordonnant toute une équipe par la voix.

Figure 1. – Une *rise* dans la vallée de Prätigau (canton des Grisons, Suisse).



Document de la Société suisse des traditions populaires, Bâle.

Le levier de commande : le chant [22]

La construction de la pile de grumes — appelée *banches* ou *fouhés* [23] — réclame la mobilisation d'une véritable équipe pour déplacer une à une les billes, soit plusieurs centaines de kilos à chaque manœuvre. La coordination guidée par un meneur permet de synchroniser les mouvements de tous les membres de l'équipe.
De plus, le volume de bois ainsi empilé impose une parfaite stabilité de l'ensemble, car si par accident l'équilibre se trouvait rompu, ce serait une dégringolade générale assurée.

37 La *bòta*, documentaire réalisé dans la région de Trente, nous présente le plus clairement la méthode de construction de cet empilement (Morelli, 1990). La *bòta*, c'est plus précisément le chant de travail qui garantit la bonne conduite de cette opération. Le coordinateur nommé Basso, le plus âgé et le plus expérimenté de l'équipe, entonne le chant. Dès que l'ordre est lancé, les bûcherons munis de leurs *sapis* se positionnent et effectuent simultanément l'action qui s'y rattache. En effet, comme le dit Basso, « les bûcherons connaissent chaque parole de commande ». Il peut s'agir, par exemple, de « A *caciar* ! » pour faire avancer la bille dans le sens de son axe ou de « *Tirar de tonda* ! » pour la faire rouler. De cette manière, Basso assure le contrôle des opérations. Mais pour y réussir, il doit anticiper les effets sensoriels que produiront sur lui les actions attendues des membres de son équipe ; sans oublier, bien entendu, les attentes sur ses propres gestes.

38 Pour expliquer la *bòta*, Basso nous donne une image dont la finesse nous montre la pertinence avec laquelle il évalue son métier : « Faire ce travail avec des bûcherons un peu compétents, c'est comme jouer aux cartes. » La partie de cartes ne renvoie pas ici à un moment de détente, mais bien à ce lieu où chacun tente de prendre l'avantage compétitif sur l'autre. La stratégie d'un bon joueur, c'est-à-dire *suffisamment compétent*, c'est de parvenir à modifier la tactique de l'adversaire, afin de le faire jouer en fonction de son jeu de *leader*. Autrement dit, d'en prendre le contrôle. Pour gagner, ce joueur doit avoir prévu — au moment où il jette sa carte — celle que son adversaire va abattre, en fonction de celle qu'il vient lui-même de poser. Ainsi, le joueur-*leader* n'est pas perturbé par les conséquences de ses propres actions de jeu. Si, au contraire, la carte jouée par le partenaire n'est pas celle qu'il attendait de lui, le leader perd le contrôle et doit alors redéfinir sa stratégie, non plus selon ses attentes, mais bien en fonction des contraintes imposées par son adversaire. Il perd alors l'avantage évidemment.

39 Cohésion des joueurs, cohésion des bûcherons. Des subtilités du jeu aux actions coordonnées de l'équipe forestière, nous pensons avoir démontré la pertinence du couple *mètis-kybérnêtês*. Le nouvel éclairage apporté par la *théorie du contrôle* [24] dépasse de loin les possibilités d'analyse offertes par la notion de ruse. La ruse avec son vaste champ sémiotique d'applications n'offrait finalement qu'une

lecture assez générale et bien trop imprécise. En revanche, à suivre le *kybérnêtês* au-delà de ses traces homériques, voilà qui a su nous guider avantageusement vers le bûcheron perçu comme un être de contrôle : dans sa personne cyber-cerveau qui est capable en action de prévoir les conséquences sensorielles des effets de ses mouvements et de les intégrer, jusqu'au sein d'un travail en équipe, dans un environnement périlleux. C'est cette technique de contrôle d'un vif cyber-cerveau, resté depuis Homère incognito [25], qui s'est avérée téléologiquement vitale pour préserver autant que possible l'intégrité physique du corps-même des bûcherons.

POST-SCRIPTUM Décembre 2014-mars 2015 : Deux *kybérnêtês* réussissent un tour du monde en 85 jours [26]

40 S'il est un tableau dédié à l'ampleur de la force de la cognée, c'est bien *Le Bûcheron* d'Hodler. Devenu symbole d'une Suisse, il s'est trouvé encore disputé lors du NON à l'immigration du 9 février 2014, où il fut représenté sur les affiches contre les partisans du OUI (au NON) — l'UDC dont le leader Christoph Blocher est un collectionneur passionné d'Hodler — en train d'achever d'abattre un… pommier, celui de la prospérité de la Confédération, que l'UDC représentait rongé aux racines par l'immigration massive [27].

41 Depuis notre thèse en anthropologie sociale et ethnologie sur le bûcheron (Abry, 1999), nous avons décidé de suivre, mois après mois, la carrière du *skipper* suisse Bernard Stamm : il incarnait déjà à lui seul la triade de compétences de l'*Iliade* pour la *mètis*. Reste que pour le public contemporain si l'on avait fait un plateau TV de successeurs des Kersauzon, Schumacher… avec un Stamm incognito sous sa casquette de bûcheron, on aurait cru d'entrée à une erreur de *casting*. Et pourtant c'est ce qui se joue au-dessus de tout soupçon de ridicule dans le mystère narratif d'un Stamm *triune*. Sa saga admirée de « super-héros » dans une épopée des temps modernes sur les blogs, est tout autant tributaire du *storytelling* de Presse en ligne rappelant son *biopic* (continué depuis Jaunin, 2008). Dès 16 ans,

quittant la maison, avec un nom prédestiné (*Stamm*, soit souche, disons d'une lignée) pour une formation de bûcheron ; puis *timber special* (près de lignes à haute tension) avec son patron Zorro, patient de le voir sortir de prison pour excès de vitesse à moto dans le canton de Vaud ; timonier au long cours sur gros cargos… L'épithète « tête brûlée » de bûcheron colle à la peau de celui qui se fait appeler « Stamm le Maudit », sous la « scoumoune » que lui porterait son chat noir sur coque et voiles Cheminées Poujoulat, et ceci encore jusqu'à son naufrage de Noël 2013 en pleine tempête Dick. Pilote en moto, pilote de bateau, comme si c'était une auto, il suffira de le citer en point d'orgue :

> Qu'as-tu appris sur la Quiberon Solo, mi-juin ? B. S. : Il faut que je travaille les manœuvres. Il faut que je puisse me servir du Figaro [Bénéteau] comme je me servais du 60 pieds. C'est-à-dire *comme une voiture* [s.p.n.] sans me poser de question. Et là, je m'en pose beaucoup trop ! Il n'y a pas encore les automatismes nécessaires pour régater… (16 juillet 2010)

Et encore tout dernièrement, avant le départ de cette *Barcelona World Race* 2014-2015 : « Nous devons faire en sorte de pouvoir utiliser l'ensemble *comme une voiture* [s.p.n.], c'est-à-dire de façon automatique, ce qui, à ce jour, n'est pas encore le cas. » (4 décembre 2014) Bernard Stamm ou le Suisse d'une *Iliade* insoupçonnée…

BIBLIOGRAPHIE

Abry Nicolas, 1996, « Les "demi-hercules". Récits d'hommes forts du Chablais et du Faucigny », dans *Les êtres imaginaires dans les récits des Alpes* (actes de la conférence annuelle sur l'activité scientifique du Centre d'études francoprovençales), Aoste, Assessorat de l'Instruction publique et BREL, p. 37-44.

Abry Nicolas, 1999a, *L'image du bûcheron dans les récits d'hier et d'aujourd'hui. Étude comparée de récits franco-suisses* (*Dauphiné*, *Savoie*, *Vaud*, *Valais*), thèse de doctorat en anthropologie sociale et ethnologie, Nicole Belmont (dir.), Paris, EHESS, 2 vol.

Abry Nicolas, 1999b, « L'œuvre du bois. Profession : Bûcheron », dans P. Joutard (dir.), *Et l'homme créa le Mont-Blanc. Six métiers traditionnels dans les Savoie, en Valais et en Vallée d'Aoste*, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie / Centre d'études

francoprovençales René Willien / Centre régional d'études des populations alpines / TVTV (un projet INTERREG), Grenoble, Glénat, p. 100-117.

Abry Nicolas, 2000, « De la *rise* à la ruse… les bûcherons bergamasques et leurs représentations dans les Alpes du Nord (Savoie, Dauphiné, Vaud et Valais) », dans D. Albera (dir.), *Le Monde alpin et rhodanien*, nos 1-3 (Migrance, marges et métiers), Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, Musée dauphinois, p. 119-132.

Abry Nicolas, 2005, « Dai boscaioli–zattieri ai boscaioli-cablatori: tecniche e conoscenze forestali » [Des bûcherons-flotteurs aux bûcherons-câbleurs : techniques et savoirs forestiers], dans A. Carminati (dir.), *Carbonai e boscaioli. L'emigrazione bergamasca sulli Alpi occidentali dal diciannonovesimo al ventesimo secolo*, Corna Imagna, Centro Studi Valle Imagna, p. 313-380.

Abry Nicolas & Hanus Philippe, 2015, « Les acrobates du câble forestier », *L'Alpe* « *Au bout du fil. Le câble à l'assaut de la pente* », no 67, p. 28-31.

Bessat Huber & Germi Claudette, 1991, *Les mots de la montagne autour du Mont-Blanc*, Grenoble, ELLUG.

Bilavarn Mathieu, 1998, « Luc Anchisi, profession : bûcheron. Un métier d'avenir », *Le Messager. Journal du Faucigny*, 20 août, p. 19.

Borlet C. & Poncier J., 1907, *Le Type savoyard*, Paris, Bureaux de la science sociale.

Büchli Arnold, 1989, *Mythologische Landeskunde von Graubünden* [1958], Disentis, Desertina Verlag, vol. I.

Constantin Aimé & Désormaux Joseph, 1902, *Dictionnaire savoyard*, Annecy, Imprimerie Abry.

Deffontaines Pierre, 1933, *L'homme et la forêt*, Paris, Gallimard.

Dètienne Marcel & Vernant Jean-Pierre, 1978, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs* [1974], Paris, Flammarion.

Eagleman David, 2013, *Incognito – Les vies secrètes du cerveau* [éd. américaine Pantheon Books, 2011], Paris, Robert Laffont.

Ésope, 1960, *Fables*, texte établi par E. Chambry, Paris, Les Belles Lettres (2e éd.).

Gioia Ted, 2006, *Work Songs*, Duke University Press.

Jaunin Roger, 2008, *Bernard Stamm*, Favre.

Joisten Alice & Abry Nicolas (en collaboration), 2010, préparation et présentation de l'édition de Joisten Charles, *Êtres fantastiques de Savoie. Patrimoine narratif du département de la Haute-Savoie*, Grenoble, Musée dauphinois.

Kanelopoulos Charles, 1992, « Travail et technique chez les Grecs. L'approche de J.-P. Vernant », *Techniques & Culture*, no 19, p. 139-160.

La Fontaine Jean de, 1668, *Fables*.

Latour Bruno & Lemonnier Pierre, 1994, *De la préhistoire aux missiles balistiques. L'intelligence sociale des techniques*, Paris, La Découverte.

Lemonnier Pierre, 2010, « L'Étude des systèmes techniques. Une urgence en technologie culturelle », *Techniques & Culture*, nos 54-55 (Cultures matérielles), p. 46-67.

Mauss Marcel, 1936, « Les techniques du corps » [1934], *Journal de psychologie*, vol. XXXII, nos 3-4. (Communication présentée à la Société de psychologie le 17 mai 1934.)

Morelli Renato, 1990, *La bòta. Canto e lavoro dei boscaioli in Valfloriana*, film 16 mm, 26 minutes, Trente, RAI.

Parot Françoise (éd.), 1996, *Pour une psychologie historique. Hommage à I. Meyerson*, Paris, PUF.

Petzoldt Leander, 1990, *Kleines Lexikon der Dämonen und der Elementargeister*, Munich, Beck.

Pluta Kevin Michael, 2011, *Aegean Bronze Age Literacy and Its Consequences*, PhD, University of Texas.

Rassat Martine, 1982, *La verrerie de Thorens* (1755-1858), travail d'étude et de recherche, Université de Chambéry.

Rey Alain (dir.), 1992, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert.

Ronsard Pierre de, 1574, *Les Élégies*.

Thompson Stith, 1966, *Motif-Index of Folk-Literature*, Bloomington, Indiana University Press (2e éd.).

Vernant Jean-Pierre, 1996, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique* [1re éd. Maspero, 1965], Paris, La Découverte, coll. « Poche ».

Wartburg W. von, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, 2.

Wiener Norbert, 1948, *Cybernetics, or Control and Communication in the Animal and the Machine*, New York, Wiley. Traduction française, 2014, *La cybernétique. Information et régulation dans le vivant et la machine*, Paris, Seuil, coll. « Sources du savoir ».

NOTES

1 Il resterait très surprenant que certains aient pu mettre le navigateur et le bûcheron dans la même case (on lira en *Post-scriptum* le cas emblématiquement exceptionnel d'un *skipper* habile dans deux, voire trois, de ces activités).

2 Cette enquête est partie d'une expérience québécoise et a beaucoup tenu compte de l'immigration italienne, notamment des Alpes bergamasques (Abry, 2000, 2005). Pour la Suisse, voir Abry (1999b).

3 Modèle de type tricâble. Voir en dernier lieu Abry & Hanus (2015).

4 Comme l'atteste la mention de « coupeurs Tirolais » dans la correspondance du Marquis de Sales, recrutés pour alimenter sa verrerie de Thorens[-Glières] (Rassat, 1982, p. 107), témoignant que déjà à cette époque leurs migrations (saisonnières) vers l'ouest pouvaient les conduire jusque dans cette partie de la Savoie d'Ancien Régime.

5 Le rappel de cette décennie mérite un commentaire. Les années 1960 marquent un changement dans l'origine de la main-d'œuvre forestière : les Bergamasques sont remplacés par des Basques espagnols, ces derniers formés par les premiers qui ont émigré aussi vers d'autres massifs. Les migrants bergamasques deviennent sédentaires, le développement économique de leur région leur permettant de trouver du travail en usine.

6 Terme qui n'a pas couramment d'équivalent dans l'anthropologie de langue anglaise. Pour ce qui concerne l'avancée majeure qu'a été la prise en compte des *techniques du corps*, tout le monde évoque Mauss (1934), à commencer par les anthropologues : « Il n'est plus nécessaire de rappeler qu'hormis l'œuvre d'A. Leroi-Gourhan et de quelques autres, le programme exposé dès 1934 par M. Mauss […] est resté lettre morte. On peut malheureusement en dire autant du souhait de Cl. Lévi-Strauss de voir des Archives internationales des Techniques corporelles se constituer sous l'égide de l'UNESCO […] » rappelle Pierre Lemonnier — co-directeur avec Bruno Latour de *De la préhistoire aux missiles balistiques. L'intelligence sociale des techniques* (Latour & Lemonnier, 1994) — en première note de son article : « L'Étude des systèmes techniques. Une urgence en technologie culturelle » (2010).

7 Dans les Grisons, c'est le *Wildmanli* (petit homme sauvage) qui sait évaluer la technique des bûcherons : voir Büchli (1958, p. 220 et 735). Au Tyrol les *Fannga* sont les héritières des dryades, nominalement issues de *silva* (Petzoldt, 1990). Citons pour le personnage du bûcheron italien, étranger lynché par la communauté villageoise, que l'institutrice manipule avec une tenace perversité vengeresse, le beau film *Mademoiselle* (1966), sur un scénario de Duras et Genet (trahi, selon ce dernier, par la mise en scène de Tony Richardson).

8 Ce récit est rattaché au motif *D1472.2.11. Magic knife stuck in tree causes wine to flow* (Thompson, 1966).

9 Traduction de Detienne & Vernant (1978), qui disent suivre Jeanmaire.

10 *Pherézugos* permet de désigner le cheval et le navire et *hippokrateîn* peut signifier « avoir la maîtrise de la mer » (Detienne & Vernant, 1974, p. 224, note 98).

11 On a avant dans l'*Iliade* (XI, 86 *sqq.*), la pénibilité du métier évoquée par la pause prandiale : « […] vers l'heure où le bûcheron prend son repas, dans les gorges de la montagne, et que, les bras rompus d'avoir coupé les grands arbres, et le cœur défaillant, il ressent le désir d'une douce nourriture, […]. » (Traduction de Leconte de l'Isle.) Ailleurs c'est dans le tumulte de la bataille (comparé au fracas des chutes dans les coupes de bois, XVI, 633 *sqq.* ; comme on entend dans la forêt les vents de l'est et du sud, Euros et Notos, XVI, 765 *sqq.*), que fonctionne le schème formulaïque, capturant l'énergie cinétique du guerrier qu'on abat (IV, 482 *sqq.* ; V, 560 ; XIII, 178 *sqq.* ; 389 *sqq.* ; XIV, 314 *sqq.*). Avec la précision, que ce sont bien des *charpentiers* (*tektones*) qui peuvent abattre eux-mêmes, sans passer par les bûcherons, leurs pièces pour construire, ici au chant XVI (482 *sqq.*) une quille de navire ; comme, dans les cas traditionnels dont on connaît encore l'usage, c'est le plus communément une maison. Dans ce contexte on traduit par « cognée » le terme général *pelekys* (outil autant que hache de combat) ; de même lorsqu'on va abattre les chênes du mont Ida pour le bûcher de Patrocle (XXIII, 114 *sqq.*).

12 De même, Pluta (2011, p. 244 et 274-275) a bien résumé les travaux antérieurs, qui mettent en évidence, pour l'inscription princeps sur les bûcherons de la tablette en linéaire B de Pylos, que ceux-ci, en livrant au palais de jeunes troncs (perches) pour les épieux (ou lances) et du calibre plus gros pour les essieux, ne sont ni des « armuriers » ni des charrons (cf. *Iliade* IV, 483, 486). Même si nous eussions applaudi — pour notre triptyque cybernétique — de les retrouver dans la charpenterie des chars, comme dans celle des navires (avec tout ce que nous dit pour le latin, de ce mot venu des charrons gaulois, *carpentarius*, Isidore de Séville dans ses *Étymologies*, XIX, 19, entre autres métiers précisant le très général *lignarius*).

13 Il n'est pas inutile, pour la compréhension du contexte de la production de ce « *résultat* » *mental*, de rappeler que dans le mouvement des *Annales* vers l'histoire des mentalités, Vernant est resté un fervent partisan de la « psychologie historique » d'Ignace Meyerson, un courant qui s'est trouvé

marginalisé par rapport à la psychologie expérimentale qui, elle, s'est intégrée institutionnellement dans les sciences de la vie, avant même l'arrivée en France des sciences cognitives (Parot, 1996).

14 Nous avons évidemment κυβερνήτης chez Homère. Nous avons opté, s'agissant ici de l'aboutissant savant contemporain *cybernétique*, pour une translittération orientée dans ce sens du grec ancien, dont upsilon, notre [y] français, prononcé [i] par les Latins, puis par les Grecs.

15 Cette prise de contrôle reste conservée dans la nouvelle fonction du pilote, qui ne prend plus la barre, mais monte à bord pour conseiller le commandant dans la manœuvre à travers les passages qui mènent à bon port.

16 En enfonçant les coins le bûcheron a su écouter les bruits avant-coureurs de la chute, en ressentir les craquements annonciateurs (certes moins pendant le sciage, maintenant à la tronçonneuse).

17 Kanelopoulos (1992, p. 156-157) reprenant et complétant Detienne & Vernant (1974, p. 304), bien des ans après leurs pionniers travaux sur le sujet (l'extrait sur « la mètis d'Antiloque » date de la fin des années 1960), mais toujours sans plus de cybernétique que de cerveau.

18 Cet outil est encore employé de nos jours avec la tronçonneuse. Le crochet, plus volumineux et plus lourd, se fixe directement sur le fût de l'arbre, sans l'aide de la perche, et le treuil s'est substitué à la corde.

19 On peut même, afin de démultiplier l'effort à fournir, construire un palan avec la corde. On réalise avec la même corde une série de boucles dans lesquelles successivement on repassera le reste de la corde.

20 Les grumes qui deviendront des pannes, les pièces de charpente sur lesquelles reposent les chevrons.

21 Coin muni d'une boucle (cf. en Haute-Savoie, à Taninges, *cmenlo*, variantes *comanloz* ou *commanloz* ; *comanlet* depuis 1619 à Annecy, Constantin et Désormaux, 1902, p. 108-109).

22 Qu'il nous suffise de citer, sur l'immense domaine du chant de travail, la somme de Ted Gioia (2006), qui traite bien aussi des *taglialegna*.

23 À Beaufort (Savoie) et à Sixt (Haute-Savoie), avec [h] dit aspiré.

24 Sur la coordination de plusieurs cerveaux, les développements sont devenus trop nombreux pour être évoqués ici en détail. Un des cadres les plus sensori-moteurs est celui développé par Kelso et coll. dans le cadre de la *synergétique* de Haken (HKB : <www.scholarpedia.org/article/Haken-

Kelso-Bunz_model>). Comme nous avons suivi une comparaison avec le jeu, on se doutera que les économistes ont aussi participé aux tentatives de mathématisation. Pour prendre un exemple qui a la faveur de plusieurs philosophes, tout spécialement pour sa version de la *team-agency theory*, on évoquera la couverture du livre posthume de Michael Bacharach (2006), qui donne à voir en surplomb une équipe d'aviron en action. Mais contrairement au modèle HKB, qui se pose aussi en concurrent parmi les théories économiques, l'ouvrage ne comporte pas la moindre évocation d'une telle *coordination sensori-motrice d'équipe*.

25 Nous osons penser que la lecture de notre titre pourrait inviter aussi à lire *Incognito* comme *Les vies secrètes du cerveau* de David Eagleman (2013). Sans oublier que le cerveau internalise la *vis viva* de Leibniz, dont son rival Newton n'a finalement pu se passer dans son équation du mouvement, grâce à l'expérience de s'Gravesande, répliquée par Émilie du Châtelet, pour convaincre notre Voltaire des Humanités de corriger Newton pour leur traduction française des *Principia*. Derrière la masse de l'arbre (il est mort sous le poids du tronc), on sait moins clairement que c'est (aux frottements près) la vitesse acquise, dans la chute en accélération constante, qui va écraser le bûcheron. De même pour tout *kybérnêtês* sur route, sur l'eau ou en l'air, c'est la décélération brutale, de la vitesse *au carré* à l'instant du choc, qui risque de tuer. Sachant que le seul *accéléromètre* à notre disposition n'est ni dans nos yeux, ni dans l'oreille interne, mais à côté, dans nos trois gyroscopes : les canaux semi-circulaires, qui contribuent au final, dans une intégration multisensorielle, à notre équilibre en mouvement.

26 Nouveau temps de référence pour le tour du monde en double, qu'il a remporté avec son co-équipier français Jean Le Cam, le 25 mars 2015 (<www.actunautique.com/2015/03/cheminees-poujoulat-remporte-la-barcelona-world-race-2014-2015.html>).

27 On ne s'étonnera pas que, de l'avis même des « spin-communicants », cette campagne d'affichage fut d'un degré d'intelligibilité plutôt brouillé (sans qu'on sache si les vainqueurs — anti-immigration — en récoltèrent les « pommes »).

RÉSUMÉS

Français
Il est assez commun de se représenter le bûcheron comme un être plutôt fruste, qualifié avant tout par sa force au service d'une tâche peu valorisée. Or cette représentation se révèle tronquée, car l'équation qui associe la force à l'outil ne peut se réaliser sans le contrôle du geste. Plus encore, l'écoute des témoignages recueillis auprès des forestiers nous apprend que ce travail réclame d'efficaces systèmes de précision. C'est là une qualification oubliée, pourtant reconnue à part entière dès l'*Iliade*, qui nous en donne deux témoins privilégiés par l'anthropologie historique de la Grèce, la *mètis*, l'« intelligence rusée », prêtée au *kybérnêtês*, le pilote du navire (éponyme de la cybernétique ou science du contrôle), au conducteur de char et, en bonne première place, au bûcheron. La théorie du contrôle nous permet maintenant de dépasser le flou conceptuel de la notion historiquement *pré-théorique* de *mètis*, la ruse s'appliquant à des cas bien trop divers, pour lui préférer les développements les plus récents d'une science du contrôle de l'action, théorisée depuis Wiener, nourrissant aujourd'hui les projets les mieux financés de cyber-cerveaux informatiques, au service des neurosciences et de la médecine (qui sont les domaines finalement retenus [au 19 mars 2015] dans l'expertise sur la gouvernance disputée du *Human Brain Project*, hautement financé par l'Europe [parti de l'École polytechnique fédérale, Lausanne]). Le travail forestier (abattage et débardage), qui réclame une coordination maîtrisée des gestes, y compris de leurs commandes vocales dans le chant de travail — qu'un seul ou plusieurs bûcherons en équipe soient mobilisés —, nous en fournit une parfaite illustration.

English
The woodcutter is commonly represented as a fairly boorish person, reduced to brute force and low-level tasks. But this representation is partial because a simplistic inferential link between an axe and strength obliterates that nothing can happen without any *modus operandi*, i.e. a set of neural controls over gestures. Indeed, listening to woodcutter's testimonies led us to elicit that this work needs efficient precision systems. This high level of qualification was acknowledged at least since Homer's *Iliad* as evidenced by two favourite telltales from historical anthropology of Ancient Greece: *mètis* ("cunning intelligence") ascribed to *kybérnêtês*, the ship's pilot (eponymous of cybernetics, the science of control) as to the chariot-driver and in the first rank to the woodcutter. *Control theory* allows now to avoid the fuzziness of meaning of the *pre-theoretical* notion of *mètis* (cunning can apply to so many situations) to focus on a domain steadily developed since Wiener, now part of costly cyber-brain projects in informatics, for neuroscience and medicine. Forest work (felling and logging), which requires skilled gesture coordination, with vocal commands in a worksong—for one or more woodcutters being engaged in the task—is such a telling case.

INDEX

Mots-clés
bûcherons, récits, Iliade, mètis, cybernétique, technologie culturelle

Keywords
woodcutters, narratives, Iliad, mètis, cybernetics, anthropotechnology

AUTEUR

Nicolas Abry
Ethnologue indépendant, président d'Arcade, Association patrimoniale (Taninges, Haute-Savoie)
IDREF : https://www.idref.fr/060407476
ISNI : http://www.isni.org/0000000042874495
BNF : https://data.bnf.fr/fr/15040919

Échelles du cerveau et dynamique des images chez Gilbert Simondon

Brain Scales and the Dynamics of Images according to Gilbert Simondon

Yves Citton

DOI : 10.35562/iris.1608

Droits d'auteur
All rights reserved

PLAN

Du cerveau céphalique au corps corticalisé
Du cerveau personnel au cerveau collectif
Le cerveau comme zone d'occupation
Le corps corticalisé dans le cycle des images
Le cerveau proxémique dans la dynamique des symboles
Le cerveau culturel dans la circulation des clichés
Interface cerveau-machine et court-circuitage de la subjectivation
Les limites du post-humain : toute médiation est analogique

TEXTE

1 On peut classer les imaginaires du cerveau en fonction de l'*échelle* qu'ils reconnaissent à leur objet : où découpent-ils le continuum de la réalité pour y reconnaître « un cerveau » ? Aux frontières de la boîte crânienne ? Aux filaments de notre système nerveux, s'étirant jusqu'aux bords de notre peau ? Aux réseaux de câbles et de microprocesseurs qui relient nos subjectivités entre elles ? Un tel cadrage n'est bien entendu pas indifférent. Il a de nombreuses conséquences épistémologiques, mais aussi éthiques et politiques. Imaginer la société elle-même sous la figure d'un grand « cerveau collectif », comme invitait par exemple à le faire Gabriel Tarde dès 1890, relève certes d'une métaphore un peu facile, certainement discutable et partiellement trompeuse ; cela peut toutefois nous aider à problématiser ce que, grâce au vocabulaire développé par Gilbert Simondon, on peut considérer comme les *modes d'individuation* de nos cerveaux humains.

2 Après une première partie essayant de distinguer cinq échelles utilisées dans les imaginaires du cerveau actuellement disponibles autour de nous, je m'inspirerai de la théorie du cycle des images, proposée par Simondon (2008) dans son cours sur *Imagination et invention*, pour tenter de comprendre plus précisément en quoi il peut être pertinent d'imaginer nos cerveaux comme des entités essentiellement transindividuelles et collectives. Je conclurai avec quelques suggestions concernant les implications et les limites des imaginaires « post-humains » du cerveau suscités par certains développements récents des neurosciences.

Du cerveau céphalique au corps corticalisé

3 Dans la représentation qu'en a donnée récemment Denis Le Bihan afin d'initier son lecteur à « ce que nous révèle la neuro-imagerie », le cerveau est un organe très particulier du corps humain qui « pèse près d'un kilo et demi en moyenne », faisant « partie d'un ensemble plus vaste, l'encéphale, qui comprend aussi le tronc cérébral par où passent les voies de communication avec la moelle épinière (certains neurones partis du cerveau et se rendant à l'extrémité de la moelle font plus d'un mètre de longueur…) » (Le Bihan, 2012, p. 11). La majorité des images somptueuses proposées et discutées par l'auteur ressemblent à la forme familière d'un ovale irrégulier, composé de deux hémisphères faits de replis multiples distingués en zones, où l'on verra apparaître des couleurs diverses selon les manipulations auxquelles l'expérimentateur soumet les patients plongés dans son IRMf. On peut parler de *cerveau céphalique* pour désigner cet organe serti à l'intérieur de notre boîte crânienne, que nous imaginons mou et mouillé (*wetware*), parcouru d'influx électriques et d'ondes de résonances.

4 Cette première définition désigne toutefois explicitement son point de fuite : si le tronc cérébral « communique » avec la moelle épinière et si certains neurones font plus d'un mètre de longueur, c'est qu'on a dû découper le cerveau dans un système plus vaste pour en isoler la partie céphalique. L'appellation de « système nerveux central » désigne mieux cet ensemble continu dans lequel il a fallu trancher pour reconnaître la forme familière d'une demi-noix composée de

deux hémisphères. Un cerveau ne saurait survivre ni se développer sans le corps au sein duquel il est devenu ce qu'il est — et je parlerai donc de *corps corticalisé* pour désigner la réinsertion du cerveau dans les continuités organiques qui en font une partie du corps humain, ce qui implique que les différentes parties du corps se trouvent cartographiées dans le cerveau [1]. On connaît depuis Wilder Penfield et Theodore Rasmussen (1950) la représentation sensori-motrice de notre corps, ou homoncule sensori-moteur, où nos différents membres occupent des aires plus ou moins étendues, révélant une taille disproportionnée au niveau de la bouche et des mains [2]. C'est sur ces travaux que se sont développés les progrès en cartographie corticale (*cortical mapping*) qui servent notamment dans l'examen pré-opératoire en épileptologie. C'est bien la « corticalisation » relative des différents membres du corps humain qu'illustre un tel homoncule, révélant du coup que le cerveau n'est pas réductible à ce qui tient dans la seule boîte crânienne, puisqu'il s'est incorporé les périphéries sensori-motrices du corps humain dans leurs interactions avec son environnement, y compris culturel — et qu'on ne saurait expliquer son fonctionnement observé en le séparant de cet environnement.

5 Cette conception d'une corticalisation du corps par le cerveau — réinscrivant celui-ci dans l'ensemble du corps animé dont il coordonne les mouvements au sein d'environnements physiques et sociaux — ne semble pas évidente pour certains partisans du courant post-humaniste, et constitue le point d'achoppement d'énormes débats contemporains. Lorsque Katherine Hayles critique « l'idéologie de la dématérialisation » sur laquelle reposeraient la majorité des discours relevant du post-humain, c'est cet imaginaire séparant le cerveau du corps qu'elle vise principalement. Montrant que le développement de la cybernétique nous a progressivement conduits à considérer les humains « comme des entités de traitement de l'information qui seraient *essentiellement* similaires à des machines intelligentes » (Hayles, 1999, p. 7), elle souligne à quel point les machines de Türing ou les *Mind Children* de Hans Moravec reposent sur l'hypothèse de la séparabilité entre un cerveau processeur d'informations (la demi-noix) et un corps réduit à l'état de prothèse (qu'un robot saura bientôt remplacer avantageusement).

6 Tous les fantasmes ou projets imaginant de « charger » (*upload*) notre conscience dans une machine informatique, fréquents chez les gurus du post-humanisme, sont fondés sur l'hypothèse d'une telle séparabilité. L'idéologie de la dématérialisation ne tient pas tant à ce que la matière du cerveau puisse être traduite sans reste en termes de pure information : elle implique surtout que le corps corticalisé puisse se réduire au cerveau céphalique. Cette idéologie n'est pas le seul fait d'illuminés nord-américains regroupés autour de la chapelle ésotérique de Ray Kurzweil : la question qui conclut le livre de D. Le Bihan, intitulé *Le cerveau de cristal*, ouvre la porte dans une direction remarquablement similaire : « "Notre" intelligence est-elle prête à se passer de notre cerveau "humide", à se matérialiser sans nous et le support de notre corps, et à émerger dans une structure faite de semi-conducteurs à base de silicium — un pur cerveau de cristal ? » (Le Bihan, 2012, p. 208)

7 En se réclamant d'une théorie de la « corporation » (*embodiment*), Hayles souligne que notre intelligence n'est « nôtre » que dans la mesure où sa constitution est intimement liée aux contextes d'action où notre corps s'est trouvé plongé au cours de son histoire. Elle en arrive ainsi à distinguer ce qui relève du *corps* (*body*), qui pourrait à la rigueur être traduit en termes d'informations téléchargées dans un cerveau de cristal ou cartographiées sur l'écran d'un Panopticon, de ce qui relève de la *corporation* (*embodiment*), irréductible à des séquences de 0 et de 1 :

> Alors que le corps peut se résoudre en information avec à peine un murmure de protestation, la corporation ne le peut pas, tant elle est liée aux circonstances de l'occasion et de la personne. Aussitôt que la corporation est reconnue, les abstractions du Panopticon se désintègrent dans les particularités de personnes particulières nichées dans des contextes particuliers. (Hayles, 1999, p. 197-198)

Du cerveau personnel au cerveau collectif

8 En constatant avec raison cette résistance de la corporation à sa réduction en termes d'information — et donc à sa dématérialisation puisque, comme le revendiquait Norbert Wiener, « de l'information,

c'est de l'information, pas de la matière ou de l'énergie : tout matérialisme qui n'admettrait pas cela ne peut survivre de nos jours » (cité par Hayles, 1999, p. 14) —, on ouvre toutefois la porte à une autre perspective de fuite qui va rapidement nous faire excéder les frontières du corps propre auxquelles la corporation semblait originellement devoir se limiter. De même que l'imaginaire du cerveau céphalique tranchait de façon mutilante dans le tronc cérébral qui assure la communication avec le reste du système nerveux, on tranche dans la réalité des processus de corporation en isolant notre appareil sensoriel « des contextes particuliers » où ils se trouvent « nichés » (*embedded*). Aux violences imposées par une hypothèse de séparabilité intenable, il faut répondre par un souci d'ordre proprement *écologique* : de même que le cerveau céphalique n'est rien sans son environnement corporel, de même le corps corticalisé ne peut se comprendre en dehors de l'écosystème où il est appelé à se développer. Cet écosystème extra-personnel peut se décliner sur au moins trois échelles, que je vais passer brièvement en revue.

9 À un premier niveau, on peut observer un *cerveau proxémique* qui mobilise la plupart de son activité sur les relations que, pour persévérer dans son être, le corps doit entretenir avec son environnement immédiat, la niche existentielle où il a su constituer son existence. On peut ici imaginer un « homoncule territorial » — correspondant par exemple aux chambres que nous habitons le plus fréquemment — où le robinet d'eau courante, la cuisinière, le clavier d'ordinateur, l'appareil téléphonique apparaîtraient comme aussi surdimensionnés que nos lèvres et nos mains apparaissent sur l'homoncule de Penfield, du fait de l'importance des interactions que nous entretenons avec ces éléments de notre environnement. Dès lors que d'autres humains entrent dans cet espace proxémique, ils sont bien entendu appelés à être encore plus surdimensionnés : mon compagnon, mon enfant, mon patron concentrent une proportion disproportionnée de mon activité cérébrale, par contraste avec les autres objets de mon environnement proxémique (un tabouret, une charnière de porte, une mouche). Si D. Le Bihan peut faire avancer encore les performances de ses techniques d'imageries cérébrales, il parviendra bientôt à montrer la part énorme qu'occupe sans doute dans nos cerveaux le souci de nos relations avec ceux qu'on appelle,

précisément, « nos proches », soulignant par là même la nature proxémique de l'activité cérébrale.

10 Ici encore, toutefois, le cerveau proxémique est appelé à fuir les efforts que nous pourrions faire pour le contenir dans des limites trop étroites. Nos « proches » ne sont en effet pas seulement des objets de soucis et de soins, ils sont aussi des sources de savoir et des partenaires de collaboration. Notre cerveau « communique » sans cesse avec eux, de même que l'encéphale communique sans cesse avec les neurones répandus dans la colonne vertébrale et dans nos divers points de sensibilité. Plus que de « niches » ou de « contextes », on entre alors dans l'imaginaire des réseaux, dont David Weinberger a donné récemment une description saisissante en essayant de mesurer les transformations subies par la notion même de savoir (*knowledge*) à l'ère du numérique :

> Les changements dans l'infrastructure de la connaissance sont en train d'altérer la forme et la nature mêmes de la connaissance. Dès lors que celle-ci consiste en réseaux, la personne la plus intelligente dans la salle n'est pas celle qui se tient debout devant les autres pour leur communiquer son savoir, et elle n'est pas non plus à situer dans la sagesse collective de tous ceux qui sont dans la salle. La personne la plus intelligente dans la salle est la salle elle-même (*the smartest person in the room is the room itself*) : le réseau qui relie les gens et les idées dans la salle et qui se connecte avec l'extérieur. Ce n'est pas que le réseau devienne un super-cerveau conscient de soi ; c'est plutôt que la connaissance devient inséparable du réseau qui la rend possible — elle est littéralement impensable sans lui. (Weinberg, 2011, p. XIII)

11 Concevoir le cerveau proxémique comme *the room itself*, c'est d'une part réinscrire l'activité cérébrale dans le corps inorganique qui soutient son existence en la nourrissant d'une certaine quantité et qualité d'énergie, d'informations, de sensations, d'affections. De même que la constitution de mon cerveau dépend de ma corporation singulière, de même dépend-elle de ce que James J. Gibson nous a appris à reconnaître comme les *affordances* de notre environnement perceptuel : les caractéristiques, les saillances, les appuis qui s'offrent à nos pratiques dans ce que nous voyons, entendons, touchons autour de nous (Gibson, 1986, p. 127-144). Mais

au sein d'un monde aussi intensément médiatisé que le nôtre, *the room itself* est inconcevable sans les canaux de connexion qui, comme la moelle épinière, permettent à notre cerveau de « se connecter avec un extérieur » potentiellement très loin de nous — lorsque je téléphone à un collègue américain, lorsque je regarde un film coréen, lorsque je skype avec un parent indien. L'intelligence de *the room* lui vient largement des fenêtres qui l'ouvrent sur de multiples points de (vue sur) la planète — à travers ces media que Marshall McLuhan décrivait pertinemment comme des « extensions de l'humain » en un âge « où notre système nerveux central se prolonge technologiquement au point de nous engager vis-à-vis de l'ensemble de l'humanité et de nous l'associer » (McLuhan, 1968, p. 32).

12 Faut-il dès lors imaginer que le cerveau proxémique soit appelé à se diluer dans un cerveau globalisé ? La réalité me paraît plus compliquée — exigeant d'identifier une échelle intermédiaire que serait le *cerveau culturel*. Ceux avec lesquels *the room* est connectée doivent parler la même langue que moi pour que nous puissions communiquer ; ils doivent partager mes codes de comportement et d'interaction, un bon nombre de mes présupposés et de mes finalités. Bref, l'échelle la plus vaste vers laquelle fuit tout effort visant à cerner l'étendue effective de mon cerveau n'est pas tant celle d'une connectivité planétaire encore très abstraite, mais plutôt celle d'environnements culturels dont certaines études récentes ont cru pouvoir montrer qu'ils tendaient à se rétrécir et à s'isoler (par effets de replis identitaires, de niches socioprofessionnelles, de néo-apartheid économique) bien plus qu'à se dissoudre.

13 Un des défis majeurs de notre époque consiste justement à savoir mettre en place une superposition soutenable entre une multiplicité de cultures fortement marquées par des différences substantielles et la constitution d'un véritable *cerveau globalisé* — encore largement hypothétique — capable d'instaurer entre ces diverses cultures le minimum de connexions nécessaires à leur coexistence, sans pour autant les dissoudre dans une vaste soupe homogénéisée sous la pression du profit marchand ou de la paranoïa sécuritaire.

Le cerveau comme zone d'occupation

14 En passant en revue ces différentes échelles allant du cerveau céphalique au corps corticalisé, puis du cerveau proxémique au cerveau culturel, et enfin au cerveau globalisé, j'aurais pu sans trop de difficulté faire référence au vocabulaire développé par Simondon dans son ouvrage fondamental sur l'individuation (1958/2005). Depuis les processus cérébraux microscopiques qui constituent notre intelligence en tissant des synapses entre les 100 milliards de neurones que nous avons dès notre plus jeune âge, pour passer d'une connectivité moyenne originelle de 500 à une connectivité de 10 000 à la fin de l'adolescence (Le Bihan, 2012, p. 43), jusqu'aux processus macroscopiques de connexions entre nos ordinateurs qui nous ont fait passer de 16 millions d'internautes en 1995 à un milliard en 2005 puis à 2,5 milliards en 2012 (<www.internetworldstats.com>), on peut facilement imaginer une représentation par dessins animés qui montrerait une même profusion de branchements par amplification, propagation, transduction — selon des logiques que Simondon nous a appris à repérer au cœur des processus d'individuation. Dans leurs dimensions proxémique, culturelle et globalisée, nos cerveaux sont à concevoir comme « transindividuels » (bien plus précisément que comme « collectifs »).

15 Plutôt qu'à essayer de traduire ces différentes échelles cérébrales dans le vocabulaire simondonien de l'individuation — travail qui ne serait certainement pas dénué d'intérêt — je vais me pencher sur sa théorisation du cycle de l'image, tel qu'il le décrit dans le cours de 1965-1966 sur *Imagination et invention*, afin de mieux comprendre *ce qui circule* au sein de nos cerveaux, dès lors qu'on ne les réduit pas à des réseaux d'influx nerveux limités à l'intérieur de la boîte crânienne, mais qu'on les replace dans l'environnement plus large (et plus réaliste) d'une *room* et d'une culture. Ce qui frappe dès les premières lignes du préambule de ce cours — et qui justifie d'aborder nos cerveaux comme des entités transindividuelles — c'est que Simondon nous propose un modèle de circulation où nos subjectivités ont le statut de *lieux de passage* bien plus que d'*agents* : « L'image mentale est comme un sous-ensemble relativement

indépendant à l'intérieur de l'être vivant sujet. » (Simondon, 2008, p. 3) En décrivant les images mentales comme relevant d'une « réalité intermédiaire entre objet et sujet », Simondon tend à les représenter comme une force d'occupation qui persiste et se déploie dans l'être en colonisant nos cerveaux :

> Pourquoi exclure comme illusoires les caractères par lesquels une image résiste au libre arbitre, refuse de se laisser diriger par la volonté du sujet, et se présente d'elle-même selon ses propres forces, habitant la conscience comme un intrus qui vient déranger l'ordre d'une maison où il n'est pas invité ? […] On ne peut gouverner [les images] que de manière indirecte ; elles conservent une certaine opacité comme une population étrangère au sein d'un état bien organisé. Contenant en quelque mesure volonté, appétit et mouvement, elles apparaissent presque comme des organismes secondaires au sein de l'être pensant. […] Par les images, la vie mentale contient quelque chose de social, car il existe des groupements, stables ou mouvants, d'images en devenir. On pourrait presque supposer que ce caractère à la fois objectif et subjectif des images traduit en fait ce statut de quasi-organisme que possède l'image, habitant le sujet et se développant en lui avec une relative indépendance par rapport à l'activité unifiée et consciente. (p. 7-9)

16 Ce à quoi nous invite Simondon sur la base de telles prémisses, c'est à un radical décentrement de notre perspective habituelle. Nous pensons généralement que notre cerveau *saisit* ou *construit* des images à partir des données sensorielles qui lui proviennent de son environnement, qu'il les *traite* (comme un ordinateur, à l'aide de microprocesseurs neuronaux), qu'il les *enregistre*, les *catégorise* et les *classe* selon les besoins propres à la survie du corps individualisé. Quels que soient les désaccords que peuvent développer entre eux les neurologues, psychologues, philosophes, cognitivistes, béhavioristes ou transcendentalistes, tous imaginent le cerveau comme un principe d'activité, comme l'*agent* des processus de connaissance ou d'imagination. En basant son approche sur le fait que « les images mentales procèdent d'un certain pouvoir, expriment une activité qui les forme, et supposent peut-être l'existence d'une fonction qui les emploie » (p. 7), Simondon déplace l'agentivité depuis le cerveau humain vers une puissance de diffusion et de circulation

qui serait à situer du côté des images elles-mêmes — le cerveau n'apparaissant plus dès lors que comme une *zone d'occupation*.

17 Quel est donc ce « pouvoir » dont procède l'agentivité des images mentales ? Où le situer précisément ? Comment l'imaginer ? Comment concevoir des façons d'agir en retour sur lui, pour ne pas être soumis à ses vicissitudes incontrôlées ? Telles sont, me semble-t-il, les questions les plus importantes que nous ayons à affronter aujourd'hui au sein de nos sociétés intensément médiatisées. Les flux médiatiques nous agissent à partir du pouvoir de diffusion propre aux images, sans que nous soyons en mesure de contrôler la nature ni les effets de leur agentivité. Ce sont ces effets qui dirigent actuellement, en droite ligne et à toute vitesse, notre mode de développement insoutenable vers l'effondrement environnemental, social et psychique. La profusion spectaculaire des recherches, des ouvrages, des programmes télévisuels dédiés à nous faire comprendre le fonctionnement du cerveau céphalique ne doit pas masquer notre incapacité dramatique à imaginer le fonctionnement de nos cerveaux culturels et globalisés. Avec le changement d'échelle impliqué par la prise en considération de ces derniers, c'est une tout autre conception de l'activité cérébrale qu'il nous faut inventer — et Simondon est l'un des éclaireurs les plus précieux pour défricher ces *terrae incognitae*, avec bien entendu quelques autres penseurs comme Marshall McLuhan, Villém Flusser, Friedrich Kittler, Alfred Gell, Niklas Luhmann, Bruno Latour, Georg Franck, Jonathan Crary, Bernard Stiegler ou Mark Hansen.

18 Comment, collectivement, occupons-nous nos cerveaux individuels ? Voilà la question qui paraît éluder les imaginaires du cerveau actuellement dominants, du fait de l'hégémonie des neurosciences — et voilà la question pour laquelle la théorie simondonienne du cycle des images permet d'esquisser quelques premières pistes d'exploration.

Le corps corticalisé dans le cycle des images

19 Le cycle des images se déroule, pour Simondon, à travers quatre phases. Une des originalités de sa théorie est de situer la première

phase en amont de toute rencontre avec l'objet dont le sujet tirera une image. Au commencement n'est pas la chose vue, ou la vision de la chose, mais *un schème moteur* déjà formé au sein du sujet : « […] avant l'épreuve de l'objet apporté par le milieu, l'image, comme anticipation, est riche en éléments moteurs endogènes. » (Simondon, 2008, p. 19) Dans cette première phase, qui est celle de l'image *a priori*, « la motricité précède la sensorialité » (p. 20) — ce qu'on peut illustrer par les lèvres du bébé qui prennent instinctivement une forme arrondie propre à téter le sein maternel avant même d'avoir jamais « vu » le moindre sein ou la moindre tétine (puisqu'il tète déjà son pouce *in utero*). De même, en tant qu'adulte, avant même de voir une pomme mûre suspendue à un arbre, je dispose déjà de schèmes moteurs préexistants (la saisir depuis le bas par la main, la croquer à pleines dents) qui vont pré-orienter l'interaction que j'aurai avec elle. Il est donc clair, dès cette première phase, que Simondon nous place non à l'échelle du cerveau céphalique, mais du corps corticalisé, dont les connaissances sont inextricablement sensori-motrices, indissociables de nos processus de corporation.

20 La rencontre avec l'objet constitue la deuxième phase du cycle, au cours de laquelle le sujet se trouve en « mode d'accueil des informations incidentes » (p. 20), ajustant ses anticipations aux données perceptives fournies par l'image *a praesenti*. Ici aussi, le sujet est éminemment actif : ce moment n'est pas simplement celui où la chose extérieure imposerait l'impression de sa forme sur une matière enregistreuse passive. L'image *a praesenti* consiste en une interaction entre les singularités respectives de l'objet et du sujet, ce dernier devant adapter ses anticipations motrices en fonction des informations qu'il doit aller chercher et accueillir activement dans sa perception de l'objet. En m'approchant de la pomme, je constaterai par exemple qu'un insecte en a détérioré la peau, entraînant un début de pourrissement qui me retiendra peut-être de vouloir la manger.

21 Durant la troisième phase, « après la perception, c'est l'effet affectivo-émotif, la résonance, qui prend la place prépondérante ; l'image est alors le point remarquable qui se conserve quand la situation n'existe plus » (p. 20), image-souvenir ou image *a posteriori*. Encore une fois, l'impression de l'image dans le sujet ne le condamne nullement à la passivité : la résonance est à concevoir comme un *travail de réorganisation* destiné à mettre en compatibilité la nouvelle image

reçue avec celles qui lui préexistaient au sein du cerveau. La nouvelle venue doit se trouver et se faire une place qui ne génère pas de conflit avec celles qui occupaient déjà la subjectivité de l'individu en question. Comme dans la deuxième phase, il y a bien ici un travail d'accueil, d'adaptation, de réaménagement, en fonction de la forme propre qu'apporte le nouvel intrus.

22 La quatrième phase, qui est celle de l'*invention*, résulte d'un cas particulier de ce travail de résonance qui se déroule au sein de la subjectivité : si, au lieu de se ranger confortablement au milieu de ses pairs, la nouvelle image rencontre un univers mental saturé, dont l'organisation actuelle « ne peut plus accueillir l'expérience nouvelle », alors « le sujet doit modifier sa structure pour trouver des dimensions d'organisation plus vastes, plus "puissantes", capables de surmonter les incompatibilités éprouvées » (p. 21). Alors « peut surgir l'invention qui est la mise en jeu d'un système dimensionnel plus puissant, capable d'intégrer plus d'images complètes selon le mode de la compatibilité synergique. Après l'invention, quatrième phase du devenir des images, le cycle recommence, par une nouvelle anticipation de la rencontre de l'objet, qui peut être sa production » (p. 3). Si le pommier vient d'être traité par un produit chimique, je serai peut-être amené à remarquer que le fruit a une couleur bleue, que je croyais jusque-là incompatible avec les espèces de pommes connues de moi ; le passage à une dimension supérieure consistera dans ce cas à reconnaître que les fruits que nous rencontrons aujourd'hui ne sont plus seulement des produits « naturels », mais le résultat d'altérations inquiétantes et potentiellement menaçantes.

23 J'ai insisté à dessein sur l'activité propre au cerveau au cours de ces quatre phases du cycle des images. Cette première description nous propose une représentation assez classique d'un effort de conscience qui 1° s'oriente dans le monde à partir de besoins et d'habitus pratiques qu'il projette sur la réalité (images *a priori*), qui 2° se rend attentif à des propriétés objectales dont il tente au mieux de saisir les spécificités (image *a praesenti*), et qui 3° s'ingénie à intégrer les différentes impressions sensorielles au sein d'une représentation du monde aussi cohérente que possible (images *a posteriori*). Rien de radicalement différent jusqu'ici dans ce que nous propose Simondon, dont la description peut donc parfaitement rendre compte des intuitions (largement pertinentes) de notre sens commun.

Le cerveau proxémique dans la dynamique des symboles

24 Une autre face du même processus, bien moins souvent mise en lumière, apparaît pourtant lorsqu'on introduit dans ce cycle la notion de *symbole* qui constitue un pivot de l'analyse simondonienne. Dans le *Cours sur la perception* de 1965, Simondon avait pris la peine de revenir à la définition étymologique des *symbola* qui désignaient « ces pierres que les voyageurs antiques, avant de quitter leur hôte, fendaient en deux et dont ils conservaient une moitié ; leurs descendants, pour renouer leurs relations d'hospitalité et les authentifier, rapportaient cette moitié d'un tout primitif et la rapprochaient de l'autre moitié, de manière à reconstituer l'unité rompue » (Simondon, 2006, p. 36). Dans *Imagination et invention*, Simondon reprend ce terme pour désigner l'image *a posteriori* de la troisième phase du cycle :

> Nous nommerons symboles les images-souvenirs qui résultent d'un échange intense entre le sujet et une situation ; le sujet, ayant participé avec force à une action, à une situation, a donné quelque chose de lui-même à cette réalité ; en revanche il conserve une image qui est assez intense pour être comme un fragment de la réalité de la situation, et permettre en quelque mesure de la réactiver. (Simondon, 2008, p. 5)

25 Il convient de ralentir la lecture, parce que nous touchons ici au cœur de ce qui, chez Simondon, récuse le simplisme des images que proposent de la connaissance humaine la plupart des neurosciences et des recherches cognitivistes. Trois points sont à retenir de cette citation :

1. Ces images-symboles qui peuplent notre cerveau ne sauraient se résumer à une somme de stimuli : elles résultent d'un échange, non entre une sensibilité et un objet isolé, mais « entre un sujet et une situation ». On doit donc impérativement passer ici du cerveau céphalique, non plus seulement au corps corticalisé, mais au cerveau proxémique, qui tisse ses réseaux synaptiques au sein d'une situation multidimensionnelle servant de niche (accueillante ou traumatique) à son développement.

Cet échange entre un sujet et une situation doit être « intense » : il faut que le sujet « participe avec force à une action » pour qu'en émerge un symbole. La majorité de nos impressions sensorielles, de même que la majorité des formes que nous identifions consciemment dans notre environnement, nous traversent sans accomplir ce qui fait le propre de l'image-souvenir qu'est un symbole : « […] tout souvenir n'est pas une image. Un souvenir est une véritable image *a posteriori* quand il se manifeste avec une prégnance et une intensité qui lui confèrent un pouvoir organisateur. » (Simondon, 2008, p. 20) On se trouve ici au point de basculement de la théorie simondonienne : on voit encore clairement que cette intensité émotionnelle est directement liée à l'agentivité d'un sujet qui a « participé avec force à une action » ; mais on pressent déjà en quoi l'image mentale « procède d'un certain pouvoir » indépendant des intentions du sujet, en quoi elle « se présente d'elle-même selon ses propres forces ».

3. L'intensité qui fait du souvenir une véritable image vient non seulement de la participation du sujet à une action, mais tout autant de la *charge de réalité* qui reste présente dans l'image, du fait que, selon la définition étymologique du *symbolon*, elle est « un fragment de la réalité de la situation », fragment pouvant « permettre en quelque mesure de la réactiver ». Imaginons que, sans m'inquiéter outre mesure de la couleur bleue de la pomme, je décide de la croquer, mais que l'insecticide qui a été épandu sur le verger déclenche en moi une forte réaction allergique. À l'occasion de l'expérience intense vécue dans ce verger, Simondon nous invite à penser qu'un « fragment de réalité » de cette situation s'est inséré dans mon cerveau, comme une écharde pénétrerait sous ma peau, et que l'image-souvenir garde la forme de ce fragment de réalité, de même que le *symbolon* garde la forme du fragment de tesson dont mon hôte lointain conserve l'autre partie.
   J'insiste sur ce point, parce qu'il va à l'encontre de toutes nos habitudes de pensée : l'image mentale n'est pas tant à concevoir comme la *représentation* d'une réalité passée, mais comme un *fragment toujours présent et pleinement réel* d'une situation disparue ; comme le précise Simondon, elle « se présente comme un échantillon d'une situation plutôt que comme souvenir d'une expérience » (Simondon, 2008, p. 20). Dans le cas que j'ai pris pour exemple, ce n'est pas seulement « mon souvenir » (subjectif) qui est réactivé lorsque je vois une pomme de couleur inhabituelle ou lorsque j'entends parler des méfaits de l'agro-industrie ; c'est l'insecticide utilisé par l'agriculteur, c'est la pression

> exercée sur lui par le cortège de productivisme, d'endettement et de fuite en avant techniciste qui agissent toujours en moi, au même titre qu'une écharde constitue un fragment (plutôt qu'une représentation) d'une situation passée.

26 Ces citations nous permettent de répondre à l'une des questions générales posées plus haut, quant à la nature de ce « pouvoir » dont procède l'agentivité des images mentales ? « Un souvenir est une véritable image *a posteriori* quand il se manifeste avec une prégnance et une intensité qui lui confèrent *un pouvoir organisateur*. » (Simondon, 2008, p. 20) L'agentivité a ici changé de bord : ce n'est plus seulement le sujet qui s'investit dans une action, c'est la situation passée qui, à travers l'image qui s'en est inscrite en moi, traduit sa prégnance et son intensité en une action (ré)organisatrice de ma subjectivité. Le modèle de la *résonance* affective que sollicite Simondon pour rendre compte de cette agentivité exprime parfaitement la nature transindividuelle de ces processus : une résonance n'est pas un phénomène intentionnel, elle est une propriété indissociable d'un certain son (un fragment de réalité défini par une certaine fréquence, un certain volume) au sein d'une certaine situation (définie par une certaine topographie voûtée). L'organisation se fait *en moi* — avec moi bien entendu, mais bien en deçà et bien au-delà de ma petite personne individuelle.

27 Mon cerveau apparaît effectivement comme un lieu de résonance, conformément à « ce que nous révèle la neuro-imagerie » décrite par Le Bihan, mais les résonances en question s'inscrivent désormais dans des dynamiques d'organisation transindividuelles dont ma boîte crânienne n'est qu'une minuscule chambre d'échos — comme le résume bien cette citation synthétisant tout ce qui a été mis en place dans les pages précédentes :

> La densité émotionnelle et le faisceau de nuances qualitatives qui s'incorporent à [un] souvenir particulier constituent une charge, un état de système où se conservent et se condensent à la fois le mouvement spontané endogène de l'anticipation à long terme qu'était l'image *a priori* et la pluralité hétérogène du perçu apportée par l'expérience. Cette synthèse à proportion égale d'énergie endogène motrice et d'information venue du milieu est un symbole concret de la relation entre le sujet et le milieu ; ce mixte particulier représente un point d'insertion de l'activité mentale dans le milieu ; il

> condense une situation, la conserve avec son réseau de forces et de tendances, permet de la faire renaître. (Simondon, 2008, p. 20-21)

28 La dynamique des symboles nous permet de porter en nous, dans notre corps corticalisé, des « faisceaux de nuances qualitatives » condensés en images-souvenirs qui, d'une part, dans la perspective de nos actions futures, nous donnent accès aux réseaux de forces et de tendances qui structurent la réalité, mais qui, d'autre part, conduisent cette réalité à se reproduire à travers les résonances qui en subsistent en nous. Notre cerveau proxémique est à la fois ce qui nous permet de nous adapter aux variations de notre environnement en fonction des informations recueillies lors de nos expériences passées, et ce qui permet à notre milieu d'évoluer à travers les adaptations qu'il suscite en et à travers nous.

Le cerveau culturel dans la circulation des clichés

29 Que l'individu et son milieu se co-construisent à travers des phénomènes de résonances externes et internes, voilà un thème certes fréquent dans l'œuvre de Simondon, mais qui ne surprendra aujourd'hui plus personne. Les véritables enjeux de la dynamique des symboles analysée par Simondon émergent lorsqu'on passe à l'échelle supérieure, et qu'on ouvre le cerveau proxémique sur ses connexions médiatiques pour observer les résonances organisatrices de notre cerveau culturel.

30 Dans une section où il décrit l'image comme une « réalité intermédiaire entre le concret et l'abstrait », Simondon esquisse quelques réflexions brèves mais très suggestives à propos des images publicitaires, des phénomènes de mode et des stéréotypes culturels, que je regrouperai sous un terme qu'il emploie lui aussi dans le même passage, celui de « clichés ». Il commence cette section en soulignant le caractère « semi-concret » de l'image mentale, qui la distingue à la fois de la pensée abstraite, laquelle « est surtout un frein, un moyen de refus, elle calcule et montre les inconvénients, les conséquences lointaines », et des perceptions concrètes qui, pour leur part, « provoquent un entraînement par la situation » :

> Seule l'image est en fait régulatrice, car elle est assez abstraite pour dégager le sujet des situations prégnantes et assez concrète pour fournir un échantillon ayant chance d'être fidèle. […] elle permet le choix, parce que chaque image a un poids, une certaine force, et que l'on peut peser et comparer des images, mais non des concepts ou des perceptions. (Simondon, 2008, p. 10)

31 Les raisonnements nous inhibent ; les perceptions nous emportent. C'est donc sur la base des images occupant notre cerveau que nous faisons nos choix et déterminons ce que les économistes appellent nos « préférences ». Et c'est la charge de réalité, les fragments de situations passées contenus dans ces images, qui leur donnent la concrétude et le poids les rendant propres à diriger nos choix.

32 L'intérêt de cette section vient de ce que Simondon s'y attache à un nouveau type d'images laissé jusqu'ici en marge de ses analyses : non plus les images mentales (souvenirs) qui résultent d'une situation dont j'ai eu l'expérience directe, mais les images *médiatiques*, matérialisées sur un support de communication, que je trouve toutes faites dans mon environnement culturel. Dans le vocabulaire développé par Stiegler (2001), on passe des rétentions primaires (images *in praesentia*) et secondaires (images-souvenirs *a posteriori*) aux rétentions ternaires (que Simondon semble appeler parfois « objets-images ») qui, à *l'extérieur* de nos cerveaux, dédoublent la réalité en y insérant des représentations de certains de ses fragments (sous forme de dessins, de peintures, de statues, de spectacles, de photographies, de films ou de jeux vidéo). Nous ne sommes plus ici dans le domaine du cerveau proxémique qui regarde, saisit et croque une pomme bleue, mais dans le domaine du cerveau culturel qui fait résonner cette image mentale de pomme avec les images-objets diffusées sur nos murs et sur nos écrans, où le fruit rentre en résonance avec des affiches publicitaires pour le cidre, des tableaux figurant la tentation du péché dans le récit biblique ou des logos omniprésents d'une marque de matériels informatiques.

33 Du fait de la circulation de telles images-objets au sein de notre environnement quotidien, notre cerveau est peuplé d'images mentales homogénéisées par les économies d'échelles permises par la reproduction mécanique à l'identique de quelques formes standardisées (le logo d'Apple). On peut désigner du nom de *clichés*

ces formes standardisées induites par la reproduction et la circulation à grande échelle de rétentions ternaires au sein de notre médiasphère. On pourrait sans doute s'appuyer sur la théorie simondonienne du cycle des images pour dénoncer la pauvreté et l'inanité — au sens d'une absence de « charge de réalité » — qui caractérisent la plupart de telles images, comme ne manque pas de le faire avec raison Stiegler. Dans l'introduction du cours sur *Imagination et invention*, Simondon met l'accent sur une autre propriété de ces clichés, pour souligner à quel point ils paraissent renverser, grâce à un phénomène de boucle récursive, les relations de causalité que nous postulons habituellement entre les réalités et leurs représentations. Discutant des stéréotypes nationalistes, ethniques et racistes, il décrit sommairement les médiations à travers lesquelles une certaine réalité peut être conduite à se conformer à la représentation inadéquate qu'on a commencé par en donner :

> En certains cas, il se produit un phénomène de causalité cumulative qui finit par faire exister comme attitude réelle et état social objectif le contenu d'une image stéréotypée, purement mentale et subjective à l'origine : c'est ce que montre Gunnar Myrdal dans l'importante enquête sur le statut des Noirs aux États-Unis ; les préjugés qu'ont les employeurs ou les logeurs blancs sur les qualités ou défauts des Noirs prédéterminent la possibilité de telles ou telles conduites (par exemple les professions) ; à leur tour, cette fois de manière objective, les choix professionnels prédéterminent un certain mode d'éducation des enfants, un certain niveau d'instruction et des idéaux définis ; au bout de quelques cycles d'échanges récurrents allant de l'image au réel et du réel à l'image par la perception, l'image primitive s'est réalisée et trouve dans l'état social assez de justifications pour se stabiliser. (Simondon, 2008, p. 11)

Imaginons qu'au lieu de pommes bleues, nous voyions quotidiennement des visages noirs (ou maghrébins) se livrer à des comportements violents sur nos écrans de cinéma et être arrêtés pour divers crimes aux nouvelles du soir ; imaginons que des affiches et des spots multiplient autour de nous les images de stars du cinéma (généralement de peau blanche) buvant du Nespresso, conduisant une BMW ou portant une Rolex. Dotée d'une « intense capacité de propagation », l'image ne peut « être traitée comme une pure résultante, une expression, un épiphénomène, un aspect transitoire

de superstructure ; l'image est une résultante, mais elle est aussi un germe » :

> Les objets-images sont presque des organismes, ou tout au moins des germes capables de revivre et de se développer dans le sujet. Même en dehors du sujet, à travers les échanges et l'activité des groupes, ils se multiplient, se propagent et se reproduisent à l'état néoténique. (Simondon, 2008, p. 13)

35 Qu'il s'agisse de l'image-symbole porteuse d'une forte charge de réalité ou de l'image-cliché qui se propage en conformant la réalité aux distorsions qu'elle lui impose, nous voilà revenus vers une logique de *colonisation*. En tant qu'ils sont connectés à des réseaux de diffusion médiatique, nos cerveaux culturels sont « occupés » — au sens aussi bien militaire que psychologique du terme — par les images auxquelles ils se trouvent exposés [3]. Ce sont ces forces d'occupation, grâce à leur « pouvoir organisateur », qui conditionnent nos choix et nos préférences — selon des boucles récursives et des causalités cumulatives qui nous permettent de valider, par des mesures d'audimat, des enquêtes de satisfaction, des sondages ou des farces électorales, les comportements induits par les armées colonisatrices.

36 Reconsidéré sous cette lumière, notre cerveau culturel n'apparaît que comme un moment infinitésimal de la circulation de clichés au sein d'une médiasphère qui constitue la seule instance explicatrice satisfaisante de comportements humains à l'aube du troisième millénaire. Tout imaginaire du cerveau qui ne réinscrirait pas ses observations, ses analyses et ses réflexions au sein de la médiasphère constitutive de nos cerveaux culturels sera conduit à nous leurrer sur les causalités réellement à l'œuvre *à travers* les choix opérés par nos cerveaux céphaliques [4].

Interface cerveau-machine et court-circuitage de la subjectivation

37 Je conclurai cette lecture de Simondon sur deux remarques revenant aux imaginaires du cerveau mobilisés par les débats sur le post-humain. Un des intérêts majeurs de l'approche esquissée par le cours sur *Imagination et invention* me paraît être de décrire, du côté du sujet humain comme du côté des images (symboles ou clichés), *une double agentivité* qui se fait face, s'interpénètre, s'affecte et s'entre-nourrit incessamment. Anticipant de dix ans la théorie des mèmes avancée par Richard Dawkins dans *Le gène égoïste* (1976) et de plus de trente ans le grand livre consacré par Alfred Gell à l'agentivité des œuvres d'art (*L'art et ses agents*, 1998), Simondon décrit déjà une puissance d'agir propre aux images qui se sert des sujets humains qu'elle traverse pour exercer à travers eux un pouvoir organisateur indépendant et supérieur à leurs intentions individuelles — faisant apparaître nos cerveaux culturels comme des lieux d'occupation. Cette description n'exclut toutefois nullement l'agentivité humaine. Comme on l'a vu, les quatre phases du cycle de l'image, depuis l'anticipation motrice jusqu'à l'invention d'une dimension supérieure, rendent compte de ce que les subjectivités humaines, dans leurs efforts de corporations individuantes, peuvent produire de plus original, de plus admirable et de plus précieux.

38 À l'heure où l'imaginaire d'un cerveau post-humain gagne en puissance, faisant rêver nos contemporains d'*uploader* le contenu de leur disque dur interne dans un cerveau de cristal, substituant notre corporéité irrémédiablement singulière par des prothèses numérisées infiniment substituables les unes aux autres, il me semble important de prêter la plus grande attention aux *types d'entités* auxquelles Simondon accorde cette double agentivité.

39 Du côté humain, il parle assez systématiquement de *sujet*. Ce qui est analysé dans *Imagination et invention*, c'est le rôle des images dans l'individuation, personnelle et collective, des « sujets » humains. Le cerveau culturel est conçu ici comme résultant indissociablement de processus matériels de *corporation* (l'*embodiment* de Hayles) et de

processus relevant de l'*information* (au sens où Wiener affirmait que « de l'information, c'est de l'information, pas de la matière ou de l'énergie »). Le processus complexe de l'individuation humaine (à travers ses couches physiques, biologiques, psychologiques et sociales) étudiée à la lumière des notions de forme et d'information (Simondon, 2005) est conçu comme un processus de *subjectivation*. Or, ce qui définit la subjectivation humaine, c'est non seulement sa liaison intime avec les processus de corporation, mais ce sont aussi les jeux complexes qu'elle élabore au fil de son développement avec la construction d'une *image de soi* — à fonction à la fois interne (ce que je m'imagine être) et externe (ce que je cherche à faire voir de moi aux autres).

40 D'où l'importance de situer l'agentivité qui fait face au sujet humain, et en interaction avec laquelle il tisse son devenir, du côté des *images*. Au moment où la neuro-imagerie est en passe de bouleverser nos imaginaires du cerveau, c'est peut-être dans la notion d'image qu'on peut aller chercher de quoi tempérer la précipitation suspecte avec laquelle de nombreux neuroscientifiques se projettent dans un avenir post-humain. Je ne relèverai ici qu'un seul aspect de cette précipitation, qui me paraît illustrer les enjeux anthropologiques des imaginaires que nous choisirons collectivement pour nous représenter le fonctionnement de nos cerveaux.

41 Dans *Le cerveau sur mesure*, Jean-Didier Vincent et Pierre-Marie Lledo consacrent de nombreuses pages, au sein d'un chapitre sur le « Cerveau augmenté », à « cette technologie que l'on nomme "interface cerveau-machine" [grâce à laquelle] il suffit d'enfiler un "casque" capable d'enregistrer notre activité mentale et de transmettre cette information vers un ordinateur qui émette une série de commandes destinées au contrôle de la machine ainsi asservie » (Vincent & Lledo, 2012, p. 164). Il va de soi que, comme ne manquent pas de le souligner les auteurs, de telles techniques suscitent des espoirs immenses pour « réparer » des handicaps ou des mutilations dont souffrent de nombreux humains, et on comprend parfaitement le sens de l'urgence et la fierté que peuvent concevoir les neuroscientifiques en contribuant à améliorer presque miraculeusement l'existence de leurs congénères grâce à leurs recherches sur « Le cerveau réparé ».

42 La notion même d'interface cerveau-machine pose néanmoins des problèmes considérables du point de vue anthropologique. Si rendre l'équivalent fonctionnel d'une main, d'une paire d'yeux, d'oreilles ou de jambes à un aveugle, un sourd ou un handicapé moteur constitue sans doute un profit indiscutable de telles techniques, on peut se sentir inquiété par la lecture des pages où Le Bihan, décrivant « ce que nous révèle la neuro-imagerie », évoque les techniques développées pour nous permettre de « voir le cerveau penser ». L'interface cerveau-machine est en effet appelé à fonctionner dans les deux sens : si des branchements directs entre les neurones et les machines permettent aux premiers de contrôler les secondes (pour redonner des jambes aux amputés), les mêmes branchements peuvent permettre aux machines de contrôler les neurones. Des expérimentations basées sur l'optogénétique permettent déjà de s(t)imuler et de contrôler des poils de moustaches de souris (Vincent & Lledo, 2012, p. 195). Les collègues de Le Bihan ont pour leur part réussi à « décoder les images IRMf du cortex visuel de volontaires imaginant des lettres de l'alphabet, lettres [qu'ils ont] ensuite identifiées avec une bonne fiabilité » (Le Bihan, 2012, p. 85). « Voir le cerveau penser » conduira donc rapidement à voir *ce que* le cerveau pense : la neuro-imagerie commence déjà à être utilisée comme détecteur de mensonge, aux États-Unis ou en Inde, même si son acceptabilité juridique fait encore problème aux yeux des cours d'appel (Le Bihan, 2012, p. 102).

43 On touche ici un problème nodal des enjeux de nos imaginaires du cerveau. Les dispositifs recourant à l'interface cerveau-machine produisent paradoxalement *un imaginaire qui court-circuite le rôle de l'image dans le fonctionnement de nos cerveaux*. Passant directement des influx électriques neuronaux aux influx électriques des microprocesseurs, ils abolissent la *marge d'interprétation* qui est constitutive de la subjectivité humaine, marge d'interprétation qui est étroitement associée au statut et aux fonctions de l'image dans notre fonctionnement mental. C'est précisément cette abolition parallèle et symétrique des images et des subjectivités que dénonce Hansen lorsqu'il rappelle que, contrairement à l'imaginaire déployé dans les anticipations post-humaines, une image n'est jamais simplement « donnée » sous la forme d'« information » (transmissible

par câble USB), mais n'existe pour un sujet qu'activement et corporellement saisie en termes de « signification » (Hansen, 2004).

Les limites du post-humain : toute médiation est analogique

44 En guise de conclusion, j'esquisserai trois pistes qui me semblent fécondes pour comprendre et si possible déjouer les risques d'un tel court-circuitage, en mesurant mieux ce qui lie indissolublement nos subjectivités à la dynamique des images, telle que la décrit puissamment le cours de Simondon.

45 1. *Toute corporation subjectivée se constitue à travers des boucles récursives passant par des projections d'images.* En choisissant le terme de « corporation » pour traduire l'*embodiment* de Hayles, j'ai suscité des résonances qu'on aura pu juger indues avec le « corporatisme » de certains secteurs professionnels, ou avec ce que l'anglais désigne comme des *corporations* multinationales. Ces échos me semblent toutefois fidèles à l'approche simondonienne qui nous invite à envisager les phénomènes d'individuation aussi bien au niveau collectif que personnel. Or, ce qui caractérise les corporations humaines, c'est qu'elles passent nécessairement par des images qu'elles (se) donnent d'elles-mêmes. À travers des logos, des drapeaux, des costumes, des coutumes, des mythes ou des modes, nos millefeuilles de subjectivations superposées se constituent à chaque niveau sur ces phénomènes de boucles récursives (« causalité cumulative », *feedback*, *bootstrapping*) qui gagnent leur substance à travers la projection d'une image de soi.

46 2. *En tant que facteur de subjectivation, l'image analogique est irréductible à de l'information numérique.* Simondon insiste à faire de l'image « un *analogon* de la réalité extérieure » ; « l'univers mental » des images-souvenirs se constitue comme « une organisation analogique de symboles » (Simondon, 2008, p. 20-21). Cette insistance sur l'analogique me semble devoir nous inviter à distinguer fortement entre les notions de *forme* et d'*information*, ainsi qu'entre ce qui relève de l'*analogique* et ce qui relève du *numérique*. Le monde des images, nécessaire à la subjectivation humaine, est un monde essentiellement analogique, et cela parce que c'est un monde de

« significations » corporées, et non de pure « information » numérisable sans reste. Toute entreprise visant à *uploader* le contenu de notre cerveau dans une prothèse de cristal ou de silicium repose sur l'illusion d'une réductibilité possible de l'analogique, basé sur l'identification de formes, au numérique, basé sur la logique binaire de 0 et de 1. Quelle que soit la nature des dispositifs techniques faisant circuler entre nous les images, les sons, les discours qui relient et nourrissent nos cerveaux culturels (photos argentiques ou images digitales, papier imprimé ou paquets de pixels), le passage par l'analogique — par la construction de signification et par la marge d'interprétation qu'il implique nécessairement — est constitutif de la subjectivité humaine (Hansen, 2004 ; Citton, 2010, 2012). Toute procédure et tout dispositif court-circuitant ce passage par l'analogique et par la marge d'interprétation qui l'accompagne mérite d'être envisagé avec la plus grande suspicion.

47 3. *Le ressort principal de nos humanisations repose sur les espaces de médiation ouverts par l'entrejeu dynamique des images circulant entre nos cerveaux culturels*. En donnant aux images le statut de « réalités *intermédiaires* » (entre objet et sujet, concret et abstrait, passé et avenir), Simondon nous invite à porter notre attention et nos soins sur le rôle premier que jouent les *médiations* dans nos humanisations — à entendre dans le sens le plus large qu'évoquent nos références à la notion de média/media/médium (voir Bardini à paraître). C'est au sein de cet espace de médiation (qu'il passe par cette réalité intermédiaire microscopique qu'est l'image mentale ou par la diffusion en masse d'images télévisées) que se déploient les dynamiques de l'analogique et de l'interprétation. C'est pourquoi tout imaginaire du cerveau ne se préoccupant pas de s'articuler à un imaginaire de la médiasphère est voué à être leurrant.

48 Toute corporation humaine passe par la médiation d'une image, et toute médiation humanisante passe par l'analogique. Ce qui circule au sein de nos cerveaux, ce qui conditionne nos choix, ce sont *des images* — irréductibles à de simples influx nerveux, paquets d'information ou séquences de bits. Ces images se constituent au sein de *pratiques* dans lesquelles les processus de corporation jouent un rôle incontournable. Les apôtres du post-humain sont les bienvenus quand ils nous aident à réparer, voire à augmenter, ce qui aide à nos corporations et ce qui enrichit nos médiations ; ils

devraient être regardés avec suspicion à chaque fois qu'ils envisagent le court-circuitage de l'analogique (et de l'interprétation humanisante) par une machinisation numérique.

BIBLIOGRAPHIE

Bardini Thierry (à paraître), *Entre archéologie et écologie : une perspective sur la théorie médiatique*.

Cathiard Marie-Agnès & Armand Fabio, 2014, « Braincubus. Vers un modèle anthropologique neurocognitif transculturel pour les "fantômes" de l'imaginaire », dans P. Pajon et M.-A. Cathiard (dir.), *Les imaginaires du cerveau*, Fernelmont, Intercommunications & Éditions Modulaires Européennes, p. 53-87.

Citton Yves, 2010, *L'avenir des humanités. Économie de la connaissance ou cultures de l'interprétation ?*, Paris, La Découverte.

Citton Yves, 2012, *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin.

Dawkins Richard, 2003, *Le gène égoïste* [1976], Paris, Odile Jacob.

Flusser Villém, 1985, *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen, European Photography.

Flusser Villém, 2006, *La civilisation des médias*, Belval, Circé.

Galloway Alexander & Thacker Eugene, 2007, *The Exploit. A Theory of Networks*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Gell Alfred, 2009, *L'art et ses agents* [1998], Paris, Presse du Réel.

Gibson James J., 1986, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Hillsdale, NJ, Lawrence Erlbaum Associates ; traduction française : *L'approche écologique de la perception visuelle*, Paris, Éditions Dehors, 2014.

Hansen Mark B. N., 2004, *New Philosophy for New Media*, Cambridge, MIT Press.

Hayles Katherine, 1999, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago, University of Chicago Press.

Le Bihan Denis, 2012, *Le cerveau de cristal. Ce que nous révèle la neuro-imagerie*, Paris, Odile Jacob.

McLuhan Marshall, 1968, *Pour comprendre les média* [1964], Paris, Seuil, coll. « Points ».

Penfield Wilder & Rasmussen Theodore, 1950, *The Cerebral Cortex of Man*, New York, The Macmillan Company.

Simondon Gilbert, 2005, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* [1958], Grenoble, Jérôme Millon.

Simondon Gilbert, 2006, *Cours sur la perception* [1965], Chatou, Éditions de la Transparence.

Simondon Gilbert, 2008, *Imagination et invention* [1966], Chatou, Éditions de la Transparence.

Stiegler Bernard, 2001, *La technique et le temps*, t. 3 : *Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Paris, Galilée.

Tarde Gabriel, 2001, *Les lois de l'imitation* [1890], Paris, Les Empêcheurs de penser en rond.

Vincent Jean-Didier & Lledo Pierre-Marie, 2012, *Le cerveau sur mesure*, Paris, Odile Jacob.

Weinberg David, 2011, *Too Big To Know. Rethinking Knowledge Now That the Facts Aren't Facts, Experts are Everywhere, and the Smartest Person in the Room is the Room*, New York, Basic Books.

NOTES

1 Je remercie Marie-Agnès Cathiard pour les conseils précis et judicieux qu'elle m'a apportés afin de trouver des termes appropriés aux différentes échelles que j'essaie de distinguer dans nos imaginaires du cerveau. Alors que je parlais originellement de « cerveau corporé », elle m'a fait remarquer qu'« il s'agit plutôt du corps encérébré, car il s'agit bien d'une véritable corticalisation (préférable à « cervicalisation »). C'est bien ce que l'on observe dans le cas du membre dit « fantôme » chez les patients amputés : la partie du corps amputée est évidemment réellement absente, et ce qui génère la sensation — une douleur qui est bien réelle, pas une souffrance imaginaire par un quelconque déni de l'amputation — est sa carte corticale toujours présente dans le cerveau » (communication personnelle, février 2013). En ce qui concerne la corticalisation de l'environnement culturel, les derniers progrès expérimentaux dans les études *Culture and Brain* sont résumés dans le chapitre de M.-A. Cathiard & F. Armand, « Braincubus. Vers un modèle anthropologique neurocognitif transculturel pour les "fantômes" de l'imaginaire », dans P. Pajon et M.-A. Cathiard (dir.), *Les imaginaires du cerveau*, 2014, note 9, p. 57.

2 Consulter par exemple : <http://en.wikipedia.org/wiki/Cortical_homunculus> ou <http://en.wikipedia.org/wiki/Postcentral_gyrus>.

3 Alexander Galloway et Eugene Thacker (2007) ont fourni un important guide de survie et d'activisme au sein de ce type de réseaux médiatiques.

4 C'est sans doute Vilém Flusser qui a le mieux tiré les conséquences médiologiques, anthropologiques et politiques de cette circulation des clichés. Je ne peux ici que renvoyer à ses ouvrages les plus importants (Flusser, 1985) et les mieux accessibles en français (Flusser, 2006).

RÉSUMÉS

Français
Cet article interroge les échelles multiples à travers lesquelles nos imaginaires scientifiques actuels cadrent et cartographient les activités de notre cerveau. Le réduit-on à l'encéphale ? au système nerveux qui le nourrit de stimuli, depuis les doigts jusqu'aux talons ? aux réseaux de communication qui alimentent nos sensations d'images et de sons venant des quatre coins de la planète ? La façon dont Gilbert Simondon modélise la dynamique transindividuelle des images dans son cours sur l'imagination et l'invention offre des ressources encore insuffisamment exploitées pour nous aider à imaginer notre cerveau individuel comme un nœud formé de lignes s'étendant bien au-delà de nos personnes corporelles. Notre cerveau apparaît alors tout autant comme un lieu occupé (au sens militaire) par les images qui circulent à travers nous que comme un lieu d'émergence d'images inédites.

English
This article questions the multiple scales though which our current scientific imagination frames and maps our brain's agency. Do we focus exclusively on the chestnut-shaped organ located inside of the skull? Do we extend it to the whole nervous system, from the toes to the fingertips? Why not include the network of wires which fuels our senses with sensations, coming from the four corners of the world? The way Gilbert Simondon conceptualises the transindividual dynamics of images, in his course on Imagination and Invention, helps us envision our individual brain as a knot within a meshwork of lines extending a long way beyond the limits of our individual body. Under this light, our brain appears as much as a place of "occupation" (in the military sense), invaded by the flows of images which circulate through us, as a place of emergence for innovative ideas.

INDEX

Mots-clés
imagerie cérébrale, Gilbert Simondon, transindividuel, corporéité, lignes, dynamiques des images

Keywords
brain imaging, Gilbert Simondon, transindividual, embodiment, lines, dynamics of images

AUTEUR

Yves Citton
Université Grenoble Alpes, CHARNIÈRES/LITT&ARTS
IDREF : https://www.idref.fr/029812682
ISNI : http://www.isni.org/0000000108645987
BNF : https://data.bnf.fr/fr/12135969

Imaginaires des techniques : liberté et contraintes symboliques à partir de Gilbert Durand

Imagination in Technology. Innovative Freedom and Symbolic Constraints according to Gilbert Durand

Jean-Jacques Wunenburger

DOI : 10.35562/iris.1622

Droits d'auteur
All rights reserved

PLAN

Les structures de l'imaginaire et leurs applications : nature, religions et arts
  L'héritage de Bachelard
  Mythanalyse et mythodologie de Gilbert Durand
Imaginaires des technologies
Technologie, structures mythiques et neurosciences
  Trois milieux techniques
  Périodisation et cycles de changements
  Bassins sémantiques des techniques
Conclusion

TEXTE

1 Nos représentations et nos actions sont teintées d'imaginaires. L'imaginaire désigne cet ensemble de souvenirs, d'anticipations, de métaphores et symbolisations qui adhèrent à nos mots et à nos projets, et leur donnent une force de conviction, une profondeur psychique, une complexité de contenus. Les images drainent des cohortes d'émotions et d'affects, positifs ou négatifs, et prennent appui sur des dispositifs neuromoteurs autour de schèmes de conduites corporelles. Loin de nous rapporter seulement à des perceptions et à des conceptions, nous vivons, sentons, pensons, décidons sur fond de cette sphère d'images, qui débordent le réel et l'intellectuel. Prendre en compte cette troisième dimension de la vie psychique, lui donner une telle ampleur constituent un des acquis

majeurs de la psychologie et de la philosophie du XX^e siècle, à travers différents courants (Freud, Jung, Bachelard, Durand). L'imagination, cette faculté si discréditée par le rationalisme et même l'empirisme, retrouve ainsi une place et une fonction au cœur même du sujet, ce qu'avaient reconnu déjà certains penseurs de la Renaissance, puis Pascal ou Malebranche, et plus tard Emmanuel Kant qui attribue même à l'imagination un statut transcendantal, c'est-à-dire qu'elle est une structure cognitive antérieure à toute expérience et même qui conditionne la sensibilité comme l'entendement.

2 Cet imago-centrisme se radicalise lorsqu'on parvient à établir que la production des images, leur liaison et leur transformation, loin d'être dépendantes de simples associations flottantes, relèvent de règles contraignantes et partagées, qui s'apparentent à une véritable logique de l'imaginaire, comme il existe une logique des concepts et des raisonnements. Si la psychanalyse a commencé à bâtir une telle métapsychologie des images inconscientes, le philosophe Gaston Bachelard a étendu le projet aux images conscientes dès lors qu'elles s'émancipent des impératifs de la connaissance abstraite et se mettent à se développer sous forme de rêveries du monde, du passé ou de l'avenir. L'imagination invente un monde de représentations, de croyances et d'actions, mais en mettant en œuvre des régularités symboliques dont on peut reconstituer des lois aussi précises et constantes que des lois du monde physique. Tel est le programme que Bachelard va mettre en œuvre à partir de 1938, dans *La psychanalyse du feu*, en montrant que les fantasmagories de l'alchimie, qui ont été des obstacles épistémologiques pour la science chimique à venir, ont été un laboratoire flamboyant d'images poétiques à haute intensité psychique et créatrice. Gilbert Durand lui a emboîté le pas, en amplifiant le projet, en reliant ensemble les données de la psychanalyse sur les imaginaires inconscients, nés à la frontière du corps, aux imaginaires culturels communs, les mythes, le long d'un « trajet anthropologique » qui témoigne de l'inscription de l'imaginaire dans des structures individuelles et collectives.

3 Comment comprendre cette revalorisation philosophique et épistémologique ? Comment l'imaginaire peut-il devenir l'épine dorsale de l'humain et comment le comprendre de manière novatrice comme un monde organisé et complexe, loin des errances de la pathologie si longtemps seule mise en avant pour en faire son

portrait ? Comment surtout à partir d'une telle anthropologie de l'imaginaire étendre nos compréhensions du monde actuel ? Comment en particulier passer des imaginaires écologiques de la nature, aux imaginaires artistiques et de ceux-ci aux imaginaires des technosciences qui constituent l'environnement artificiel de notre ère technologique ?

Les structures de l'imaginaire et leurs applications : nature, religions et arts

L'héritage de Bachelard

4 La formation, l'enchaînement des images et leurs relations mutuelles ont été à tort présentés pour gratuits et incohérents. Au contraire, pour Gaston Bachelard, les images obéissent à une logique, ou plus exactement à une dialectique et à une rythmique, qui n'ont rien à envier à celles du concept. L'imaginaire est, en effet, doté d'une autonomie, d'une consistance, qui permettent de dégager des propriétés générales et cohérentes d'un monde, et de déterminer des lois d'une physique onirique, les images étant soumises à un véritable « déterminisme » (Bachelard, 1945, p. 211). Car, en un sens, le réel est bien plus soumis à la contingence que l'irréel. Si Bachelard opte pour un idéalisme de l'image contre un réalisme qui conduirait à faire de l'image un doublet appauvri du perçu, il applique paradoxalement un réalisme au monde des images elles-mêmes, qui comportent donc une dimension transcendante par rapport au sujet. L'imagination, tout en nous libérant du réel, ne procède donc pas anarchiquement, puisqu'elle obéit à des processus réglés, que Bachelard a exposés de manière empirique et éparse, sans jamais les reprendre dans une véritable science de l'imaginaire. On peut en dégager cependant, d'une part des lois syntaxiques, d'autre part des principes sémantiques [1] :

5 — Les images ne pouvant rester isolées forment des ensembles qui obéissent soit à des lois de « composition », pour les images dynamiques, soit à des lois de « combinaison », pour les images matérielles. C'est ainsi que l'imagination ne peut combiner que deux

éléments matériels : « Ces combinaisons imaginaires ne réunissent que deux éléments, jamais trois [...] Jamais, dans aucune image naturelle, on ne voit se réaliser la triple union matérielle de l'eau, de la terre et du feu. » (Bachelard, 1942, p. 111) Toute relation entre les matières imaginées s'enrichit de même de leurs oppositions, voire de leurs contradictions, comme dans le cas de l'eau et du feu : « Combien on activerait l'imagination si l'on cherchait systématiquement les objets qui se contredisent. » (Bachelard, 1948, p. 292) Mais loin de provoquer des exclusions ou des disjonctions, ces contradictions engendrent psychologiquement une ambivalence de valeurs (attirant-repoussant), qui devient facteur déterminant des valorisations oniriques. Car « une matière que l'imagination ne peut faire vivre doublement ne peut jouer le rôle psychologique de matière originelle » (Bachelard, 1942, p. 19). Ces lois sont à la source d'une dialectique des images qui consiste en un va-et-vient entre deux pôles contraires. Toute rêverie obéit ainsi à un ordonnancement de temps fort et faible, de moments positifs et négatifs, qui dessinent une sorte de rythmique contraignante.

6 — À côté de ces lois syntaxiques, Bachelard dégage quelques constantes sémantiques qui ont trait au contenu même des productions oniriques. Ainsi met-il en évidence un principe d'isomorphisme, selon lequel une image reste la même à travers les différentes strates de ses manifestations (maison, caverne, ventre), qu'elle soit projetée sur l'univers ou qu'elle se rapporte aux profondeurs du Moi. C'est pourquoi aussi, dans l'imaginaire, le petit peut agir sur le grand parce qu'il est un concentré de sa puissance et que le grand peut devenir petit par simple changement d'échelle. Par ailleurs, images et métaphores sont éminemment réversibles, comme l'eau et la chevelure, le vin et le sang, sans connaître les limites des conversions propres aux logiciens. De ce point de vue, une des réversibilités les plus suggestives porte sur le sujet et l'objet, l'homme et l'univers, ce qui permet d'imaginer tout regard comme une lumière et toute lumière naturelle comme un regard. Enfin parmi d'autres constantes, l'imagination a toujours tendance à augmenter une image jusqu'à l'infini, à privilégier la verticalité, à s'enrichir au contact de résistances et de luttes, à transformer le diffus en mouvements, etc.

Mythanalyse et mythodologie de Gilbert Durand

7 Dès les *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, au début des années 1960, Durand s'inscrit dans la continuité du programme bachelardien. Mais ses études de l'imaginaire collectif et individuel ont d'emblée dépassé la forme d'inventaires monographiques ou d'interprétations parcellaires de telle ou telle catégorie d'œuvres et de fictions. La reconstitution de l'organisation générale des images, visuelles ou textuelles, dont le mythe occupe une place centrale, lui a permis de confirmer l'autonomie de l'imaginaire et l'existence d'une logique spécifique, ce qui rendait caduques la plupart des théories dominantes de l'époque ; celles-ci, toutes plus ou moins rattachées aux philosophies du soupçon, cherchaient encore l'origine des représentations humaines dans différentes infrastructures, économiques pour les marxistes, ou inconscientes pour les psychanalystes freudiens.

8 L'imaginaire humain apparaît, en effet, si l'on veut bien partir de matériaux empiriques, bien plus convaincants que des spéculations abstraites, comme doté d'une double dimension que Claude Lévi-Strauss et Paul Ricœur tendaient à dissocier, à la même époque : d'un côté, les productions symboliques obéissent bien à des procédures logico-formelles, elles-mêmes enracinées dans des montages neurobiologiques, qui se traduisent par des règles immanentes d'organisation de mythèmes, même si, pour Durand, aucun formalisme mathématique ne saurait en épuiser la construction complexe ; d'un autre côté, l'auto-développement catégoriel des images obéit aussi à une chaîne de significations en amont, les images étant liées à des archétypes et à des schèmes, qui sont donateurs ou révélateurs de sens, c'est-à-dire aussi d'attitudes et de valeurs existentielles. Ainsi, l'imaginaire se présente comme une zone psychobiologique où se croisent, en un nexus indécomposable, des cadres architecturaux fixes, qui jouent le rôle de formes contraignantes logiquement, et de contenus de pensée et d'affects qui permettent au sujet de donner un sens à son rapport immédiat au monde. La théorie durandienne, dès ses premiers développements, se situe donc résolument dans une direction syncrétique, ou plus

exactement synthétique, ouvrant ainsi déjà la porte à une anthropologie générale, dont le mot-clé sera la notion de « trajet anthropologique ». Par ce concept, il s'agit de mettre fin à une conception appauvrissante de l'imagination, qui était, durant des siècles, limitée à une activité passive et secondaire de l'esprit, jouant de manière fantaisiste avec des représentations flottantes et insignifiantes. Au contraire, Durand situe d'emblée l'imagination au centre des activités cognitives et comportementales, en y faisant collaborer toutes les strates constitutives du sujet, du biologique au culturel. Par là même, Durand, au lieu de s'en tenir à une banale science descriptive des images, édifie une nouvelle théorie de l'imagination, conçue comme une activité de « fantastique transcendantale » de l'esprit, par laquelle il reprend et approfondit les intuitions novatrices du kantisme et de certains poètes et métaphysiciens du romantisme allemand du XIX^e^ siècle.

9 Si l'imagination se présente donc comme un pouvoir générateur *a priori* de représentations, encore faut-il se donner les outils pour en restituer la vie interne, le pouvoir de créativité, qui se manifestent par un mélange paradoxal de redondance et de variation indéfinie. Un des apports majeurs de l'œuvre de Durand, ces dernières décennies, a consisté précisément à perfectionner des modèles méthodologiques pour saisir la complexité des activités et des œuvres de l'imagination. De ce souci permanent sont issues la mythocritique puis la mythanalyse, avec leur cortège de concepts novateurs, qui permettent de soumettre les productions d'images mythiques à une spectrographie fine et synoptique. Ces deux facettes ou moments de la méthodologie de l'imaginaire confirment éloquemment le souci de rendre complémentaires une approche analytique des éléments et figures symboliques et une approche globalisante qui situe les productions symboliques dans des conduites totales de sens, qu'elles soient celles d'un individu ou d'un groupe.

10 De ce point de vue nous paraissent particulièrement éclairants et heuristiques les outils permettant de différencier dans le temps et dans l'espace des bassins sémantiques d'un même imaginaire matriciel. En premier lieu, il convient de mettre en avant le modèle potamologique des phases d'évolution d'un imaginaire, comparé à la géodynamique d'un fleuve que Durand décrit ainsi :

> Nous avons donné en effet à ces ensembles homogènes le nom de « bassin sémantique », utilisant au plus près les ressources de la métaphore hydraulique et même potamologique (*potamos* : le fleuve). Il est nécessaire de décrire les phases qui, dans le temps, définissent les structures d'un « bassin sémantique ». Ces six phases, insistons bien, ne sont exposées ici qu'en tant que structures formelles typifiées par la métaphore choisie.
>
> 1) *Ruissellements*. Divers courants se forment dans un milieu culturel donné : ce sont quelquefois des résurgences lointaines du même bassin sémantique passé, ces ruisseaux naissent, d'autres fois, de circonstances historiques précises (guerres, invasions, événements sociaux ou scientifiques, etc.).
>
> 2) *Partage des eaux*. Les ruissellements se réunissent en partis, en écoles, en courants et créent ainsi des phénomènes de « frontières » avec d'autres courants orientés différemment. C'est la phase des querelles ou des affrontements de régimes de l'imaginaire.
>
> 3) *Confluences*. De même qu'un fleuve est formé d'affluents, un courant a besoin d'être conforté par la reconnaissance et l'appui d'autorités en place, de personnalités influentes.
>
> 4) *Au nom du fleuve*. C'est alors qu'un mythe ou une histoire renforcée par la légende promeut un personnage réel ou fictif qui dénomme et typifie le bassin sémantique.
>
> 5) *Aménagement des rives*. Une consolidation stylistique, philosophique, rationnelle se constitue. C'est le moment de « seconds » fondateurs, des théoriciens. Quelquefois des crues exagèrent certains traits typiques du courant.
>
> 6) *Épuisement des deltas*. Se forment alors des méandres ou des dérivations. Le courant du fleuve affaibli se subdivise et se laisse capter par des courants voisins. (Durand, 1996, p. 85)

11 En second lieu, la méthode du structuralisme figuratif permet, aussi, de rendre compte des variations géoculturelles d'un même régime d'images. Comme nous l'avions déjà développé (Wunenburger, 2002,

troisième partie), les grandes constellations d'images ne s'actualisent pas de manière homogène sur l'ensemble d'une même aire géographique ; au contraire, les propriétés esthétiques d'un imaginaire subissent des inflexions, des filtrages, dus à l'acculturation sur un terrain donné. Cette topique multidimensionnelle ne recouvre cependant pas la diversité empirique des contrées géographiques. Le baroque, par exemple, ne peut être diffracté en microcultures en suivant un simple découpage régional ; les différentes régions d'Europe connaissent en fait des chassés-croisés multiples de créateurs, important et exportant des traitements de formes, selon des réseaux d'influence souvent inattendus, des modes ou des hasards. Il conviendrait plutôt de reconstituer alors les « différentielles » culturelles, à partir d'un système de transformation qui comporte, dans son graphe, l'ensemble des pôles culturels de la dissémination d'un noyau isomorphe. Autrement dit, plutôt que d'induire sur le terrain les formes variables du baroque, on pourrait construire un diagramme de « bassins sémantiques » qui soient à même d'accueillir, chacun dans sa topographie symbolique propre, les flux d'images issus d'une matrice dominante. Si l'imaginaire fait système, le système peut aussi comporter dans ses arcanes des structures multipolaires, qui vont précisément s'actualiser au contact de réceptacles culturels particuliers.

12 Ainsi Durand a cru déceler, dans l'imaginaire chrétien en général, et dans l'imaginaire théologico-politique occidental en particulier, une structure diagrammatique à six polarités (trois types d'accentuation à deux pôles antagonistes) : par exemple, autour d'un noyau « romain », on peut organiser

> […] six postes polaires morpho-sémantiques qui se situent dans la rose d'un diagramme circulaire et coïncident avec six champs morpho-culturels, fortement formateurs de la psyché collective de l'Occident : poste grec, poste celtique, poste germanique, poste slave, poste juif, poste ibérique… gravitant autour du septième poste romain. Ces six postes se regroupent taxinomiquement trois par trois en deux trigones (Durand, 1980, p. 50),

préfigurant ainsi des relations privilégiées.

13 On pourrait transposer la question des styles du baroque dans le langage de ces « bassins sémantiques » polymorphes, en comparant morphologiquement les postes celtes et germains par rapport au noyau central du baroque, qui serait également romain, et étudier les critères d'antagonisme ou de complémentarité. Plutôt, par exemple, que de parler d'un baroque français, il conviendrait d'envisager un baroque celte, partiellement français seulement, dont les caractéristiques s'enracinent dans une morphologie culturelle spécifique. L'épiphanie celtique de l'imaginaire exalte généralement un créationnisme agraire où prédominent végétaux et animaux, et s'allie à une conception très pélagienne de l'existence, qui confère à l'homme une liberté fondamentale… Au contraire, le pôle germanique, à travers le morpho-sémantisme de son imaginaire, religieux ou artistique, semble plutôt mettre l'accent sur l'intériorité mystique, les ténèbres de l'âme, les médiateurs angéliques, qui culminent dans l'illuminisme et les sectes.

14 Cette construction de modèles diagrammatiques de bassins sémantiques permet donc d'isoler des vecteurs de l'imaginaire, le long desquels des cultures différentes actualisent un régime d'images. La détermination d'une structure d'actualisation de l'imaginaire peut servir à rendre intelligibles les différences autant que les invariances. Le baroque ne serait plus un terme qui recouvre la diversité des styles empiriques, mais il résume une figure diagrammatique qui déploie des arborescences possibles d'une même matrice imaginaire. On dispose ainsi par l'entrecroisement de tous ces outils de mythodologie de nouvelles ressources pour mieux comprendre les structures et variations historiques des imaginaires, rendant possibles non seulement une vision synoptique rétrospective, mais peut-être aussi une anticipation, probabiliste au moins, des variations à venir.

Imaginaires des technologies

15 Bachelard et Durand, ainsi qu'un large mouvement de chercheurs évoluant sur leurs traces, ont donc balisé une anthropologie de l'imaginaire conçue comme le socle des œuvres, des rêveries, des conduites de récits, des mythologies collectives, dotées à la fois de contraintes symboliques et de liberté de variations des œuvres. Ainsi

s'est développée une nouvelle approche du psychisme individuel mais aussi des œuvres de la culture, qui se laissent saisir à travers des agencements, des configurations répétitives, mais aussi des cycles d'expression et de transformation donnant lieu à des périodisations selon des pôles géoculturels. Ces outils herméneutiques se sont aisément prêtés à une interprétation des représentations poétiques de la nature, des productions de mythes religieux et des contenus artistiques. Bachelard a consacré l'essentiel de ses études des imaginaires aux éléments cosmologiques (feu, eau, air et terre), en dégageant un langage universel de leur poétisation selon des ambivalences affectives et symboliques. Durand a étendu l'approche aux mythologies religieuses tant polythéistes que monothéistes, en montrant que les dieux et leurs actions imaginaires entrent dans des scénarios combinatoires, largement redondants et ordonnés dans des séries. Le meilleur conservatoire de ces productions symboliques reste pour lui le monde des arts plastiques ou arts musicaux pré-modernes, dont les thématiques et stylistiques répondent aux mêmes structures et variations que celles des mythes des cultures antérieures. Faut-il cependant cantonner ces résultats à cette sphère de l'immatériel, de l'inutile et du beau ? Ne peut-on étendre aussi, voire transférer, ces modélisations à la culture matérielle, au bâtir, à la fabrication d'artefacts (de l'outil aux machines), aux techniques de production, de déplacement et de communication ? Si Durand a plus que Bachelard intégré les techniques de l'outil dans sa symbolique, il reste à appliquer ses résultats à la culture technique et scientifique dans leur ensemble. Selon quelles voies et dans quelles limites ?

16 La charge d'imaginaire des objets techniques a été notée depuis longtemps par les préhistoriens et historiens. André Leroi-Gourhan avait établi combien les plus anciens objets fabriqués, outils ou objets rituels, devaient leurs formes autant à leur destination pratique qu'à des visualisations de croyances sous forme d'attributs symboliques. La fabrication d'objets utiles se réduit rarement à une simple fonctionnalité, matériaux, formes, usages rituels rajoutant aux objets des finitions, des apparences, des décorations renvoyant à d'autres dimensions que la finalité matérielle. On peut donc essayer de déceler la dimension d'imaginaire des artefacts à différents niveaux : matériaux, formes, fonctions intentionnelles, usages réels. Les deux premières catégories nominales des objets techniques se rapportent

plutôt aux substantifs et adjectifs qui désignent des propriétés qui peuvent s'enraciner dans des archétypes, les deux autres catégories relèvent plutôt de l'usage de verbe, lié à l'action et remontent donc à des schèmes comportementaux, eux-mêmes activés par des programmes réflexes ou pulsionnels.

17 — Les matériaux : longtemps à l'ère préindustrielle dominent les artefacts fabriqués à partir des éléments naturels, terre, eau, air et feu, et les outils issus de la métallurgie, dont les matériaux ont trouvé place très tôt dans des symbolisations dont parlent encore les mythes historiques : fer, bronze, argent, or. Les matières synthétiques, le plastique, l'aluminium, le béton élargissent plus récemment la gamme des matières et suscitent de nouvelles connotations et valeurs esthétiques. Parallèlement, les couleurs des objets surdéterminent leurs représentations selon des combinatoires complexes.

18 — Les formes : Bachelard dans sa poétique de l'espace a établi les puissances oniriques et symboliques des formes géométriques de la nature mais aussi des objets fabriqués par l'homme. Maison et mobilier, par exemple, constituent des microcosmes avec leur topologie de carrés et de ronds, leurs contrastes de clairs et obscurs, leurs variations du grand et du petit, qui activent des rêveries profondes que chacun s'approprie pour nourrir des désirs de bonheur ou des angoisses secrètes. La psychanalyse avait déjà mis l'accent de manière souvent réductionniste sur les valeurs sexuelles des formes, féminines pour les creux et phalliques pour les formes longilignes et pointues.

19 — Les fonctions : les objets techniques, machines et réseaux techniques permettent d'effectuer des fins pratiques selon une logique qui recherche l'efficacité. Les actions entreprises par leur moyen correspondent généralement à des modèles d'action déjà identifiés et symbolisés par les mythes collectifs, conduisant ainsi à faire d'une action technique une sorte d'actualisation mimétique d'un modèle. Les objets techniques peuvent donc prendre place dans une typologie comme celle des structures durandiennes. Les armes relèvent d'un imaginaire diurne, diaïrétique en accompagnant des actions violentes, réelles ou simulées (dans le jeu). La maison relève au contraire d'un imaginaire intimiste, mystique, favorisant les situations de régression et de repos, et de bien-être sociétal.

L'automobile dans la modernité illustre bien le passage d'un régime à l'autre, elle peut être polarisée dans le sens d'une machine puissante et dangereuse, mais aussi devenir un habitacle quasi domestique, prolongement de l'habitat familial (Monneyron & Thomas, 2005).

20 — Les usages : l'usage peut consister en la réalisation de la seule fonction technique assignée, mais peut aussi résulter de surcharge, de détournements ou de perversions de pratiques, largement soumis à des imaginaires. L'automobile sert à se déplacer ou à déplacer des charges, mais favorise aussi des conduites de compétition, de risque, de griserie de vitesse, de surdéterminations sexuelles, etc. Les usages de la culture matérielle ne sont pas déterminés par les seules fonctions techniques et utiles. Ils correspondent à des imaginaires sociaux dominants qui suivent eux-mêmes des paradigmes typiques. Ainsi, les objets de la société industrielle se trouvent de plus en plus utilisés après adaptation selon des intimations de types imaginés. Le sociologue des usages note ainsi que les pratiques de compétition laissent de plus en plus place dans les milieux techniques à des pratiques de collaboration et de communication. Bien plus, la société technologique baigne en chaque période dans un mythe dominant : après l'ère de la société industrielle placée sous le mythe prométhéen, la société de l'information semble incarner un mythe d'Hermès [2].

Technologie, structures mythiques et neurosciences

21 Ces quelques thématisations de l'imaginaire des techniques montrent combien le monde des artefacts n'est pas mû seulement par la culture scientifique et technique, et donc le savoir et le pouvoir des ingénieurs. Ses développements, son acceptabilité, sa consommation, son expansion, ses utilisations et rejets remontent à des images, des symboles et des mythes. De ce point de vue les méthodes mythanalytiques et mythodologiques de Durand peuvent se révéler d'une grande utilité et actualité au moins à trois niveaux.

Trois milieux techniques

22 Nos imaginaires, même techniques, ne sont pas de libres superstructures mentales qui se rajoutent aux savoirs rationnels qui conditionnent l'invention, la relation et l'utilisation des objets techniques. L'imaginaire est fonction de grandes matrices opératives comme relier, opposer, encycler, qui prennent leur source dans l'expérience du corps propre, et en amont dans les structures neurobiologiques. Ces sciences qui corroborent de plus de plus les hypothèses durandiennes sur la primauté des images dans les opérations cognitives, praxéologiques, comportementales gagnent à être mobilisées pour comprendre les représentations et valorisations de la technosphère. Nos addictions, nos phobies techniques prennent sans doute leur source dans des fantasmes, symboles et mythes dont le langage profond active des structures du corps. La clé des rêves et des usages des objets techniques passe par la saisie des logiques profondes. Nos imaginaires des techniques ne relèvent donc pas seulement de nos représentations subjectives, associées aux fantasmes et fictions, mais s'enracinent dans un trajet anthropologique qui culmine dans les mythes sociaux et collectifs, et qui prend sa source dans les montages neurobiologiques qui rendent possibles des configurations et narrations imaginaires très typées, organisées en langages symboliques.

23 On peut, à titre encore programmatique, esquisser quelques modélisations de représentations des milieux techniques en enrichissant le tableau de la classification isotopique des images des *Structures anthropologiques de l'imaginaire* :

- au régime intimiste qui s'appuie sur des images de conciliation, fusion, régression pourraient correspondre des artefacts lisses, fluides, à taille humaine ou miniaturisés, tant par leurs formes, matériaux, fonctions, favorisant des usages conviviaux, en toute sécurité (mobilier, appareils ménagers, etc.) ;
- à l'inverse au régime diaïrétique, schizomorphe, marqué par des oppositions, tensions, conflits, correspondent des artefacts massifs, dangereux, disproportionnés, bruyants, etc. Une grande partie de la machinerie de l'ère industrielle instaure ainsi un imaginaire héroïque des

rapports entre l'ouvrier et la machine (locomotive à vapeur, haut fourneau, etc.) ;
- enfin au régime synthétique qui concilie de manière cyclique des tensions contraires correspondraient des artefacts plus évolués qui intègreraient l'essence surhumaine de la machine dans des dispositifs relationnels, rassurants et humanisés. Rien n'illustrerait mieux cet imaginaire que le monde des automates et des robots, autrement dit des machines artificielles qui simulent le vivant, surtout lorsqu'elles atteignent des échelles miniaturisées et permettent des autorégulations sans heurts.

24 Les milieux techniques se laisseraient donc bien approcher comme supports de différents types d'imaginaires qui peuvent soit coexister, soit se succéder de manière tendancielle en suivant l'évolution de types de techniques. De ce point de vue, le passage de l'ère industrielle à l'âge de l'automation et des communications informatisées semble correspondre à une montée en puissance d'objets alimentant un imaginaire synthétique.

Périodisation et cycles de changements

25 Si les milieux techniques sont largement pris en charge par l'imaginaire selon des propriétés typiques et universelles, on peut non seulement mieux comprendre les représentations, croyances et affects suscités par les artefacts, mais peut-être même anticiper et simuler l'évolution des environnements techniques. Les innovations techniques ne résultent pas d'irruptions soudaines, d'inventions inattendues. La transformation du milieu technique trouve ses conditions de possibilités dans l'imaginaire présent mais qui est déjà soumis à des récessions et des actualisations de ce qui est encore virtuel. La périodisation des imaginaires pourrait donc permettre de pressentir les imaginaires de demain, et donc le type de société technologique que ces imaginaires accompagnent ou rendent possibles. Telle est bien la raison pour laquelle les publicitaires, lanceurs de mode et chercheurs en innovation ont intérêt à tirer profit de théories anthropologiques de l'imaginaire.

26 S'il est établi qu'à l'échelle d'une aire socioculturelle on observe une montée en puissance cohérente d'un type d'imaginaire, on peut s'attendre à l'avènement d'un type complémentaire d'imaginaire selon

une alternance cyclique. Ainsi, société et monde techniques en Occident développé semblent en voie de vivre une régression croissante de régimes héroïques et schizoïdes, typiques de la fin de la modernité, ce qui ne peut que favoriser une actualisation croissante d'éléments mystiques opposés. Il est significatif que les innovations techniques correspondant à cette phase se fassent dans le champ des techniques d'information et de communication (Internet, mobile, etc.), accentuant ainsi les facteurs relationnels et conviviaux.

27 Stéphane Hugon a, dans le sillage des observateurs des usages sociaux, décrit les changements subtils mais pertinents des tendances sociales qui touchent tant les relations sociales que les relations aux mondes techniques :

> Nous sommes passés du culte de l'index à celui du pouce. L'index montre, il sert à dire le droit, à se distancier par rapport à l'autre, il s'assimile au bâton du pouvoir. Le pouce induit un rapport différent à l'objet, il va mettre fin à notre culture de la télécommande pour pousser des valeurs plus ludiques, des valeurs de fluidité et de proximité. Les objets existent désormais dans la promesse d'un rapport à autrui, ils deviennent relationnels. Ils ne servent plus à rien sur le plan fonctionnel mais deviennent nécessaires sur le plan social et acquièrent des fonctions totémiques ou magiques comme parures [3].

28 Il est donc fort plausible de tabler sur le développement croissant de technologies soft, très interactives et fluides, dessinant ainsi une orientation favorable pour les innovations à venir ; mais sur une longue durée, une réactivation d'un imaginaire héroïque de conflit peut être pronostiquée, selon une certaine fréquence du cycle, elle-même peut-être plus variable que ne l'avait constaté Durand.

Bassins sémantiques des techniques

29 Enfin l'idée de bassin sémantique appliquée aux arts et religions pourrait sans doute être transférée de manière pertinente aux milieux techniques. Il est fort probable que les idiosyncrasies symboliques qui se forment dans des aires/ères culturelles déterminées produisent aussi des effets structurants typiques sur les représentations des habitudes techniques et des environnements

d'artefacts. Il serait sans doute fructueux de pouvoir éclairer les usages technologiques, au même titre que les styles artistiques, selon des bassins sémantiques, les habitudes techniques de l'Europe du Sud n'étant pas analogues à celles de l'Europe du Nord, celles des Européens étant sans doute différentes aussi de celles des Nord-Américains ou des pays de l'Extrême-Orient.

Conclusion

30 L'imaginaire est un système de représentations et d'affects suscitant des croyances, positives ou négatives, et se traduisant par des actions. Il est théorétique et performatif, et il concurrence, voire occupe, la place des déterminations rationnelles souvent invoquées comme prééminentes chez l'homme occidental, mais bien souvent maintenues à l'état virtuel, au profit de l'imaginaire. Si l'imaginaire peut certes exposer à un déficit de rationalité, il favorise en retour une forte créativité. Il permet de renouveler les contenus psychiques de manière à la fois libre au niveau des ruptures avec l'ancien et contrainte par les structures symboliques immanentes. L'imaginaire s'applique à l'intériorité subjective, mais aussi aux œuvres matérielles, art, religion, techniques en les soumettant à des langages culturels cohérents et dynamiques. L'intérêt des méthodologies durandiennes est donc non seulement de conférer une densité et une cohérence aux imaginaires sociaux, mais aussi d'envisager une rythmique évolutive qui permet de configurer l'histoire des imaginaires, en les arrachant à la pure contingence. L'imagologie symbolique permet donc de penser l'imagination collective à la fois synchroniquement et diachroniquement, mais aussi selon un versant créatif d'un côté et un versant déficitaire, pathologique de l'autre.

31 Si l'imaginaire est structuré et cohérent, et même prévisible dans ses modifications culturelles, il peut aussi connaître des déstructurations, des scléroses, des obsessions et des délires. Bergson (1932) a bien noté le risque de nos sociétés modernes à être emportées par une frénésie, c'est-à-dire par des processus de radicalisation continue dans la même direction des mêmes tendances, empêchant dès lors les alternances cycliques. On peut aussi se demander si les blocages du développement sociotechnique de certaines sociétés non européennes ne signalent pas une

pathologie des images, incapables d'investir positivement des milieux techniques. Le caractère à bien des égards réfractaire à la modernité de sociétés traditionnelles à forte pression fondamentaliste, telles certaines formes de l'Islam, pourrait ainsi devenir un symptôme de son imaginaire, non seulement monopolarisé, mais rebelle à une évolution des tendances, bloquées dans un immobilisme réificateur des images. Si l'imaginaire peut donc aider à comprendre les mondes techniques et leurs évolutions, ces dernières et leur contraire, des blocages technophobes et hostiles à l'innovation deviennent des signes de l'imaginaire d'une société. Les questions du développement — ou du sous-développement — matériel d'une société ne relèvent donc plus seulement de leurs infrastructures économiques et techniques mais de leurs imaginaires, de leurs symboles et mythes, et de leurs structures psychiques profondes.

BIBLIOGRAPHIE

Bachelard Gaston, 1942, *L'eau et les rêves*, Paris, Corti.

Bachelard Gaston, 1945, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti.

Bachelard Gaston, 1948, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti.

Bergson Henri, 1932, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF.

Durand Gilbert, 1960, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, PUF.

Durand Gilbert, 1980, « La notion de limite dans la morphologie religieuse et les théophanies de la culture européenne », *Eranos Jahrbuch*, Francfort-sur-le-Main, Insel Verlag.

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

Monneyron Frédéric & Thomas Joël, 2005, *Automobile et littérature*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan.

Wunenburger Jean-Jacques, 2002, « Disséminations du baroque », dans *La vie des images*, Grenoble, PUG.

Wunenburger Jean-Jacques, 2014 (2de éd.), *Gaston Bachelard, poétique des images*, Paris, Mimesis (1re éd. 2012).

NOTES

1 Pour de plus amples développements, voir notre *Gaston Bachelard, poétique des images*, 2014.

2 Voir les travaux de Patrick Pajon, et ceux de Michel Maffesoli et du CEAQ.

3 Cité par Caroline Goulard dans « Ce que nos technologies révèlent de notre société (et réciproquement) », 2010, disponible sur <http://owni.fr/2010/06/07>.

RÉSUMÉS

Français
Les modèles de l'imaginaire issus de l'école française bachelardienne et durandienne ont permis de mieux appréhender l'étude des mythes, des religions et des arts. Non seulement les imaginaires obéissent à une logique symbolique, mais celle-ci s'enracine dans des soubassements corporels, comportementaux et même neurobiologiques, qui sont au cœur des neurosciences. Dans quelle mesure peut-on transférer ces résultats de manière plus systématique aux milieux des artefacts techniques, et même aux nouvelles innovations technologiques aujourd'hui ? L'article tente de dégager quelques orientations programmatiques qui devraient permettre de comprendre combien la liberté d'innovation se conjugue avec des contraintes neuromotrices et symboliques.

English
Models of Bachelard's and Durand's persuasion for the imagination faculty offered a more comprehensive approach for the study of myths, religions and arts. Imaginaries do not only obey a symbolic logic, since such a logic is deeply grounded in physical, behavioral and even neural roots, which are now key issues at stake in neuroscience. To what extent can we transfer these results in a more systematic way to technical environments for artifacts and to the more advanced technological innovations of today? This contribution attempts to devise a set of programmatic guidelines which could bring about a better understanding of how the synergy strengthens between freedom in technological innovation and constraints imposed by neuromotor control and symbolic logic.

INDEX

Mots-clés
techniques, milieux techniques, innovation, racines neurobiologiques de l'imaginaire, structures symboliques des artefacts, contraintes neuromotrices, contraintes de logique symbolique, évolution périodique de la culture

Keywords
technology, technical environments, innovative freedom, biological roots of the imagination faculty, symbolic structures of artefacts, neuromotor constraints, symbolic logic constraints, periodical evolution of culture

AUTEUR

Jean-Jacques Wunenburger
Institut de recherches philosophiques, Université Lyon 3
IDREF : https://www.idref.fr/027200248
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/aurosa-alison
ISNI : http://www.isni.org/0000000373744855
BNF : https://data.bnf.fr/fr/11929436

Facettes

« Une chose étrange, ce bout de tissu brodé d'images, de mythes et de rêves… » Imaginaire vexillologique des étendards associatifs polonais

"A Piece of Cloth Woven with Myths and Faith …" A Repertoire of Polish Flag Symbolism

Monika Salmon-Siama

DOI : 10.35562/iris.1652

Droits d'auteur
All rights reserved

PLAN

Sur l'autel de la patrie
Un drapeau blanc-rouge
« Pour l'étendard Mère, chacun devrait donner jusqu'à sa vie »
Les images emportées dans des valises
  Association des Polonaises « Sainte Hedwige » à Lourches
  Association des Polonaises « Dąbrówka » à Dechy
La fraternité entretenue par les bannières
La parure mariale des étendards
Un bout de tissu, un réservoir de fantasmes…

TEXTE

La main vivante qui tissa
Notre étendard ne craint pas la mort !
Par les jours sombres, les nuits sourdes
Elle fut la main des esprits.
Nous avons brodé son fil vibrant
Avec notre cœur brûlant…
Maria Konopnicka

1 Objets de vives passions, étendards, drapeaux ou bannières accompagnent ceux qu'ils représentent par leurs symboles, devises et images depuis un passé ancien. Ils sont un support idéal pour incarner de façon visible et tangible l'identité d'un groupe, d'une collectivité ou d'une nation. Ils permettent de revendiquer une appartenance, un héritage, une origine ou une histoire de manière publique et ostentatoire. Mais est-il possible de retracer la genèse et le fonctionnement de l'imaginaire dont ils sont porteurs ? L'analyse comparative des étendards associatifs polonais du début du siècle dernier en France peut nous apporter quelques éléments de réponse. Notre choix d'exemples porte sur des vexilles élaborés en France, ou en Westphalie, au début du xx^{e} siècle par les immigrés polonais. Or, en 1918, la Pologne retrouve son intégralité territoriale après cent vingt-trois ans de partages successifs [1] et de migrations de sa population à travers l'Europe. Cette histoire décida que la Nation fut plus fédératrice que l'État et l'emploi public des emblèmes nationaux, considérés souvent comme illégaux par les empires séparateurs, devint un acte de courage et de volonté collective d'affirmer haut et fort l'identité d'origine [2].

Sur l'autel de la patrie

2 L'histoire de la venue massive des Polonais dans le Nord-Pas-de-Calais, région transfrontalière, commence au début du xx^{e} siècle, et s'intensifie pendant la période d'entre-deux-guerres, grâce à la signature de la Convention de coopération entre Varsovie et Paris, le 3 septembre 1919 (Ponty, 1995, p. 120). Malgré l'indépendance récente,

nombreux sont alors les Polonais qui décident de partir travailler à l'étranger, ou comme ceux présents déjà en Westphalie de ne pas rentrer au pays confronté à la pauvreté d'une société, majoritairement agricole et industriellement arriérée par rapport à ses voisins et ex-occupants. Pour ces citoyens qui osent l'exil, plusieurs associations sur le sol d'accueil se constituent pour leur faciliter l'installation et resserrer les liens communautaires. L'influence de Polonais qui travaillaient en Westphalie avant et pendant la Première Guerre mondiale [3] joue un rôle important dans la structuration du monde associatif polonais. Dans l'entre-deux-guerres, il est d'une force considérable et surprend même parfois les autorités locales. La communauté polonaise reste, au moins dans un premier temps, repliée sur elle-même et tente de rappeler à ses membres, par tous les moyens possibles, que l'exil n'est qu'une étape transitoire avant de rentrer au pays. Appartenir, participer et contribuer par son engagement à ce retour est au cœur de l'action de la communauté polonaise de la région. Afficher ses origines, démontrer la fierté de ses traditions figure parmi les devoirs les plus importants de chaque immigré, souvent mal à l'aise dans son quotidien étranger. À cette époque, c'est-à-dire au début des années 1920, le nouveau gouvernement polonais lance un chantier de reconstruction du pays, mais il veille également à la régulation de quelques questions d'importance symbolique, comme l'officialisation des emblèmes nationaux de cette nouvelle Pologne indépendante (Łoza, 1921). Certes, les couleurs officielles, le rouge et le blanc, accompagnent l'armée polonaise depuis le Moyen Âge et l'aigle blanc apparaît comme un emblème dynastique officiel, sur les sceaux et les pièces de monnaies des rois Piast à la fin du XIII^e^ siècle. Les étendards des chevaliers polonais arborent ces armoiries lors de la bataille décisive de Grunwald en 1410, où le triomphe des forces conjointes lituano-polonaises s'exprima par le butin impressionnant de 51 bannières prises sur l'ennemi teutonique vaincu. Ces trophées furent ensuite déposés solennellement à la cathédrale royale de Wawel, au-dessus du cercueil de saint Stanislas [4], patron du pays (Siama, 2008, p. 41). Par ailleurs, le culte de l'évêque de Cracovie, officialisé par le pape Innocent III en 1253, joua un rôle important dans la fréquence de cette symbolique aquilaire sur des bannières polonaises. Le rituel s'ancra également dans la tradition car, depuis, chaque victoire militaire de grande envergure se termina par une

procession solennelle au château de Cracovie, comme le dépôt des vexilles par le roi Jan Sobieski après son triomphe sur les Turcs à Vienne en 1683. Mais cette tradition militaire du rassemblement autour d'un vexillum, bande de tissu carré suspendu à la hampe, n'est pas une spécificité polonaise car elle remonte à l'Antiquité. Sa persévérance au fil des siècles est une preuve de l'importance symbolique du langage imaginaire qu'elle emploie en s'adaptant toujours aux nouvelles revendications et besoins collectifs.

3 Déployer un étendard signale que l'on est prêt au service, le perdre est un déshonneur, le prendre à l'ennemi constitue une victoire des plus recherchées. L'étendard porte le deuil, on le salue, on le bénit et on l'embrasse, il vit et meurt. Celui qui le porte s'identifie à lui dans un corps à corps, tant l'honneur est grand. C'est un privilège qui se mérite.

Un drapeau blanc-rouge

4 À partir de la République polonaise des Deux Nations (1569-1795), les troupes polonaises se rallient sous un drapeau officiel, un tissu blanc-rouge orné des deux emblèmes officiels où voisinent tour à tour des armoiries de la Couronne (l'aigle blanche) et de la Principauté de Lituanie (le chevalier chevauchant une monture et portant une armure blanche, nommé « Pahonie »). Le décret du 7 février 1831 constitue la première régulation législative, il officialise la chromatique blanc-rouge. L'attachement des Polonais à leur drapeau national et à toutes sortes d'emblèmes patriotiques s'intensifie au XIX^{e} siècle quand la revendication d'un État polonais donne lieu à l'échec de plusieurs insurrections militaires (1794, 1830-1831, 1848, 1863-1864). La disparition de la patrie est égale au drame national. La nation se cherche des repères et des liens. Le combat pour la sauvegarde de l'identité et l'indépendance du pays signale la grande mobilisation de la population polonaise, rassemblée derrière le drapeau blanc-rouge où sont rappelés des mots d'ordre comme « Dieu, Honneur, Patrie », [nous combattons] « Pour votre liberté et la nôtre », « Ô Dieu…, rends-nous notre Patrie ! », etc. Les Polonais qui fuient la répression à la suite de l'échec des insurrections se retrouvent nombreux à Paris, à Londres ou aux États-Unis. La première vague de l'émigration politique est significative pour

comprendre le poids des symboles qui ne quitteront plus ces pèlerins de la cause nationale partout où ils se rendent pour prêcher la cause de l'indépendance polonaise. Le mythe du Messie des nations attribué à la Pologne en souffrance naît alors sous la plume des poètes romantiques polonais, mais il trouve vite une place féconde dans le cœur et l'esprit de tous les exilés, forcés de trouver de nouveaux points d'ancrage. « Ô ma patrie ! À la semblance / de la santé, seul qui te perd prend conscience de ton prix ! », écrivit Adam Mickiewicz en 1834 à Paris.

5 Témoignages brodés de l'identité, des convictions politiques ou des croyances religieuses, les bannières participent activement à toutes les fêtes et cérémonies solennelles. Elles sont l'objet de nombreux rituels symboliques, telle la communion publique des étendards [5]. À représenter des hommes et des femmes dont l'étendard est le symbole, celui-ci les remplace parfois en tant que signe visible de leur présence. « Nous ne pouvons pas nous rendre sur place, mais nous vous envoyons nos étendards ; ils participeront en notre nom à la cérémonie », annonce souvent un(e) président(e) d'association dans son courrier. Les comptes rendus des réunions d'associations rapportent des débats où il s'agit de savoir en quelles circonstances un étendard doit ou ne doit pas être présent aux funérailles d'un membre de la communauté. Pareille symbolique véhiculée par un bout de tissu brodé d'images justifie une analyse détaillée (couleur, répartition, motifs et devises) de cet imaginaire spécifique.

« Pour l'étendard Mère, chacun devrait donner jusqu'à sa vie [6] »

6 Le terme « étendard » recouvre des réalités différentes de forme, de mesures et de couleur, mais aussi d'usage selon l'époque et le lieu. Et cette diversité trouve son reflet dans la richesse du champ sémantique vexillologique propre à toutes les langues européennes (Pastoreau, 1993, p. 98). Le terme polonais *sztandar* est un emprunt étranger composé des éléments *stand* — action de se tenir debout —, et de *hard* pour dur, ferme. Son équivalent ancien, *chorągiew*, est utilisé dans la catégorie des synonymes ; le *gonfanon* ou *gonfalon* désigne une « bannière terminée par plusieurs fanons, suspendue à un fer de lance, sous laquelle venaient se ranger les vassaux d'un

seigneur en temps de guerre (compilation de deux racines **gund* : bataille et **fano* : pièce d'étoffe)[7] » ; *la bannière* se rapporte à un signe vexillaire composé d'un morceau d'étoffe de forme rectangulaire dont le grand côté est fixé à la hampe (Pastoreau, 2004, p. 396). En somme, l'histoire du drapeau remonte à l'emblème clanique, elle est aussi ancienne que l'humanité, et elle commence par celle de la hampe. Et il en est de même pour l'utilisation vexillaire des couleurs et des images.

7 Par son origine, les vexilles ont une valeur tutélaire originelle qui a traversé des siècles même si les images des anciennes puissances protectrices ont été parfois remplacées. La spécificité des bannières religieuses ou associatives contemporaines se lit dans leur détachement progressif du combat réel vers une lutte plus idéologique et spirituelle. Il n'est plus question d'effrayer l'ennemi, mais plutôt de l'impressionner ou de faire preuve de solidarité, et dans tous les cas de transmettre un message clair. Et pourtant, l'étendard, peu importe son origine, se situe dans une longue tradition historique où des protecteurs mythiques, dont les effigies ornaient des morceaux de tissu, protègent et aident ceux qui leur rendent hommage et appellent au secours (Walter, 2000, p. 142)[8]. Dans certaines sociétés anciennes, les bannières claniques impressionnaient par un bestiaire incarnant les esprits protecteurs et gardiens du peuple :

> Des branches de feuillages, des faisceaux d'herbes, quelques poignées de chacune, furent sans doute les premières enseignes : on leur substitua dans la suite des oiseaux, ou des têtes d'autres animaux, mais à mesure que l'on se perfectionna dans la guerre, on prit aussi des enseignes plus composées, plus belles, et l'on s'attacha à les faire d'une matière solide et durable, parce qu'elles devinrent des marques distinctives et perpétuelles pour chaque nation. On mit encore au rang des enseignes les images des dieux, les portraits des princes, des empereurs, des Césars, des grands hommes, et quelquefois ceux des favoris [...]. (Malouin, 1756)

8 Au passé, la ligne d'évolution passe de l'abstrait à des représentations et des patronages de plus en plus concrets et personnifiés. Aujourd'hui, ce sens symbolique perdure. Le message vexillologique standard se compose de plusieurs éléments qui diffèrent non

seulement par le code utilisé, mais aussi par le rôle public assigné, tels la hampe, le tissu coloré, brodé de devises et d'images. Ces dernières constituent un moyen de communication qui n'exige pas de connaissances spécifiques comme c'est le cas des devises ou des mots brodés qui les accompagnent, souvent en latin ou en langue d'origine de ceux qui les ont conçus. Il est alors possible de voir les vexilles (drapeaux, bannières, enseignes, étendards, oriflammes…) comme un fait de société à part entière, et un réservoir d'images identitaires, semble-t-il, inépuisables.

Les images emportées dans des valises

9 La vie publique en exil est composée d'une chaîne d'événements mémoriels et festifs qui soudent la communauté des immigrés face à l'extérieur et permettent de tisser des liens intergénérationnels. Les femmes jouent ce rôle de gardiennes de l'identité et assurent la transmission des valeurs. Les grands-mères, les épouses, les mères, les sœurs et les filles n'ont pas vécu l'expérience de l'immigration de la même façon que leurs hommes, peu importe la génération. Certaines n'ont jamais cessé de croire au retour possible. D'autres ont fait tout pour ne pas oublier. « Partout au monde, dans toute la maison polonaise où préside une femme polonaise, un esprit polonais d'une pureté absolue doit être préservé », clamait le Comité de direction de l'Union des Femmes polonaises en France en 1936 (Salmon-Siama, 2013). Ce devoir est au cœur du fonctionnement des étendards dans le milieu associatif polonais en France. L'étendard non seulement doit montrer « la polonité » dont les membres de différents mouvements sont fiers, mais il est également un symbole visuel identifiable de leur engagement, de leurs valeurs et de leurs aspirations. Ce sont également les femmes qui se retrouvent aux commandes de leur fabrication. Le travail de la broderie exige des heures d'application et de la patience, d'autant que les associations n'ont pas l'argent pour les faire exécuter dans les ateliers spécialisés — et d'ailleurs où les trouver ? La Pologne est très loin. L'argent récolté sert essentiellement à l'achat du tissu et des fils. Mais au-delà des exigences techniques et formelles qui accompagnent la naissance d'une bannière, l'important est de choisir les couleurs, les figures ou

la composition des symboles et des patronages. Pour cerner des tendances iconographiques liées à l'étendue géographique et chronologique de notre démonstration, nous avons choisi un échantillon vexillologique d'une vingtaine de spécimens représentant l'un des plus anciens mouvements associatifs polonais en France, l'Union des Femmes polonaises (*Polki*) en France. Les premiers cercles des Polonaises voient le jour en 1923, ils s'inscrivent dans la continuité du mouvement créé dix ans auparavant en Westphalie par Franciszka Wilczkowiakowa (50-*lecie*, 1976, p. 10). Leur rôle initial porte sur l'éducation des enfants qui par la récitation, le dessin et le théâtre devaient s'initier à la polonité. L'événement significatif dans l'histoire du mouvement se produit le 7 novembre 1937, lorsque le Comité national des Femmes polonaises en France organise la bénédiction de l'étendard offert au mouvement par des associations féminines de Pologne, en signe de leur union avec des « mères polonaises en exil » (50-*lecie*, 1976, p. 11). Parmi les douze parrains de l'étendard, on trouve l'ambassadeur et le consul général de Pologne en France [9]. Le rituel est au cœur de toute l'attention, car il permet de prouver la cohésion du groupe et une résistance à toute épreuve y compris celle de l'exil. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'Union des Femmes polonaises en France compte quatre-vingt-douze sections et 12 640 membres. Ce nombre n'est pas étonnant car partout où la communauté polonaise est nombreuse, les femmes se regroupent en associations. Cette tendance, qui était déjà d'actualité en Westphalie, est rendue possible en France grâce à un ensemble de cadres institutionnels et sociaux qui permettent d'ancrer l'organisation de façon durable. Le rôle du réseau des paroisses polonaises placées sous la tutelle de la Mission catholique polonaise en France, fondée encore en 1836 (Dzwonkowski, 1992, p. 18-19), est dominant. À titre d'exemple, les associations polonaises à caractère religieux comptent, avant 1939, 33 000 adhérents sur une population de 100 000 Polonais dans le Nord de la France.

10 Chaque association locale se place sous un parrainage éminent à dimension religieuse (La Mère de Dieu), à dimension populaire ancienne (les reines de Pologne : Dąbrówka, Edwige, Wanda, Cunégonde), historique plus récente (Emilia Plater), ou ayant une vocation relative au nouvel enracinement (Sainte Jeanne d'Arc). L'un des moments fondateurs est donc de se doter d'un *sztandar*, un

étendard ou bannière. Il sera brodé par les femmes de l'association après de longues discussions, en réunions plénières, sur ce qui figurera sur celui-ci, sur les matériaux et même les points de broderie. Mais au-delà des exigences formelles (le choix de tissu, de la forme : rectangulaire ou carré, avec des franges ou pas…), l'essentiel réside dans la symbolique, cette mémoire vivante que chaque adhérente doit connaître. Certains de ces étendards sont de véritables œuvres d'art populaires, mais surtout des témoins des valeurs essentielles auxquelles croyaient les primo-arrivantes en France. Toutefois, cet objet-image, objet-symbole, est un support fragile. Peu de bannières anciennes ont été conservées dans leur intégralité. La plupart portent sur deux côtés les images des saints patrons, les symboles ou les devises de la confrérie, des emblèmes nationaux polonais, des dates importantes pour l'association et d'autres significatives dans l'histoire polonaise. Voici la description détaillée de deux d'entre elles qui est assez représentative de l'ensemble.

Association des Polonaises « Sainte Hedwige » à Lourches

11 Sur la bannière de la section des Polonaises de Lourches, fondée le 17 novembre 1923, la place centrale revient à la sainte patronne, la reine Hedwige, épouse de Jagellon, morte en 1399. Au recto, le fond en velours rouge foncé se divise en trois parties : un couloir central et deux marges à motif floral avec des ramifications brodées. Au centre, un grand médaillon représentant l'emblème de la République polonaise des Deux Nations est entouré d'inscriptions latines et polonaises. L'emblème national est divisé en trois compartiments dont chacun abrite un symbole en référence à la Couronne (l'Aigle couronnée sur un fond rouge), au Grand-Duché de Lituanie (le Pahonie), et à la Sainte Reine de la Pologne (une effigie de la Vierge couronnée à l'Enfant, circonscrite par une inscription latine *Regina Polonia-ora pro nobis-Jesus Maria* [« Reine de Pologne, prie pour nous-Jésus Marie »]). L'image est entourée de part et d'autre par une paire d'oriflammes, alternativement en rouge et doré où figurent des dates emblématiques des soulèvements successifs polonais suite aux trois partages à la fin du XVIII^{e} siècle. Parmi ces dates, du côté gauche,

1794 : Insurrection du général Thaddée Kościuszko ; 1830 : Insurrection de Novembre, soldée un an après par un échec militaire, et du côté droit, 1863 : Insurrection dite de Janvier, et 1848 : Soulèvement de la Grande-Pologne. Au-dessus de l'image centrale, figure le titre de la prière-invocation mariale, *Królowa Korony Polskiej* (« Reine de la Couronne polonaise ») entourant directement un autre symbole patriotique (une ancre croisée avec la croix et un cœur ardent). À cet emblème répond, dans la partie basse de cette composition, le symbole de la couronne d'épines entourant la date du troisième partage de la Pologne (1795), suivie respectivement des deux côtés des dates funestes antérieures ; à gauche, celle du premier partage (1772), et de l'autre côté, celle de la deuxième annexion en 1793. Tout en bas du recto, apparaissent deux inscriptions : *Boże, zbaw Polskę* (« Dieu, sauve la Pologne ») et *Módl się za nami* (« Prie pour nous »). Au verso, sur un fond clair en référence chromatique au drapeau polonais, blanc et rouge, figure l'image de la reine Hedwige, debout en robe claire, au fond peu contrasté avec un décor floral, et un chapelet rudimentaire à la main, signe de sa foi exemplaire. L'accent est mis sur la dévotion de la jeune reine qui sacrifia sa vie à la religion et à la cause d'État, et qui réussit par le biais du mariage la conversion de son mari. L'absence de bijoux sur sa tenue fait également référence à la donation personnelle d'Hedwige à l'Académie de Cracovie. C'est peu de dire l'importance qu'avait aux yeux des femmes de mineurs cette sainte femme, Hedwige, qu'elles évoquaient dans les moments difficiles de leur existence.

Association des Polonaises « Dąbrówka » à Dechy

12 Le deuxième exemple concerne la bannière de l'Association des Polonaises « Dąbrówka », fondée à Dechy le 26 février 1928. Sur ce support, la princesse tchèque, épouse de Mieszko I^{er}, est figurée debout avec les attributs qui font référence à son rôle symbolique en Pologne. Sa main droite est posée sur un livre saint, sans doute la Bible ou un livre liturgique richement orné. Sa main gauche tient un flambeau, celui de la lumière de la foi chrétienne qui devient la religion officielle de la Pologne en 966. Le patronage fréquent de *Dubravka*, *Dąbrowa*, *Dąbrówka* parmi des immigrées polonaises tient

à sa position de première épouse chrétienne d'un chef du pays dans l'histoire de la Pologne. Cette princesse tchèque non seulement apporta à son époux et à son peuple d'adoption une vraie lumière de la foi, mais elle accepta surtout l'exil au profit d'une mission. Venue d'un autre pays, Dąbrówka sacrifia ses attaches personnelles et familiales à une cause universelle. C'est un sacrifice partagé par de nombreuses Polonaises lorsqu'elles suivent leur mari dans l'intérêt de leur famille.

13 Au verso de cette bannière figurent encore une fois les emblèmes de la République des Deux Nations (Couronne et Lituanie), c'est-à-dire l'aigle blanc sur un fond rouge et le Pahonie, placés côte à côte sur le fond du manteau royal sous une couronne. L'image est entourée d'une devise patriotique : « Dieu et Patrie » et de l'inscription polonaise cousue en lettres dorées, évoquant le nom de la section (« Association des Polonaises Dąbrówka de Dechy »), ainsi que la date de sa fondation (le 26.2.1928). Parmi des patronages royaux et princiers, les deux figures médiévales sont les plus fréquentes, ce qui s'explique par deux traits mythiques qui les unissent. Les deux reines sont des épouses exemplaires, et surtout un modèle de la dévotion parfaite. Leur ancrage dans un passé historique reculé amplifie leur légende grâce à l'idéalisation de ce passé reculé mythique.

14 Par ailleurs, la fréquence de divers patronages sur un échantillon de trente sections du même mouvement associatif féminin, l'Union des Femmes polonaises en France, est aussi assez révélatrice. L'ensemble des patronages lié à cette branche associative se réfère aux figures féminines de l'histoire polonaise. Y sont associées progressivement d'autres têtes couronnées, comme la princesse Cunégonde (Kinga), avant de passer à un registre plus contemporain composé des noms des écrivaines et activistes polonaises du XIX^e^ siècle, comme Maria Konopnicka [10], Elżbieta Drużbacka [11], Eliza Orzeszkowa [12], ou encore Maria Rodziewiczówna [13].

La fraternité entretenue par les bannières

15 Il est possible de classer ces patronages historiques et mythologiques en deux catégories. D'un côté, la priorité revient aux princesses et

reines du passé lointain, figures maternelles archétypales, comme Rzepicha [14], épouse légendaire du fondateur de la première dynastie des rois polonais, Piast [15] laboureur. Cette légende a été transmise au début du XIIe siècle par le chroniqueur latin anonyme qu'on nomme Gallus Anonymus [16]. Au fil des siècles, elle a connu de nombreuses variantes qui ont privilégié l'image d'une épouse et d'une mère idéale qui veille sur son foyer et sur le bonheur des siens, comme c'est le cas de la première princesse chrétienne déjà citée, Dąbrówka.

16 Parmi les figures de combattantes, guerrières mythologiques qui arborent des étendards polonais, la princesse Wanda occupe une place assez particulière. Elle est patronne de six sections féminines créées dans des corons entre 1923 et 1929, à Escaudin, Hallicourt, Onnaing, Divion, Libercourt et Lens. Cette grande popularité se traduit par l'image brodée qui représente la fille du mythique fondateur de Cracovie en tenue blanche immaculée. Elle est immortalisée dans la conscience collective polonaise par son sacrifice héroïque dans les flots de la Vistule, qui fait d'elle aux yeux de ses compatriotes un modèle de femme pure et vaillante, prête à aller au bout de ses convictions [17].

17 Une autre héroïne célèbre par son sacrifice trouve également sa place d'honneur dans ce panthéon vexillologique. Il s'agit d'Emila Plater (1806-1831), jeune fille appartenant à la noblesse polonaise installée en Courlande (actuelle Lettonie), qui au cours de ses études privilégie l'histoire et se passionne pour Jeanne d'Arc, Thaddée Kościuszko et Laskarina Bouboulina qui luttèrent pour l'indépendance de leur nation. Excellente cavalière, elle aime chasser, pratique l'escrime, mais collecte aussi les chants populaires et manifeste un grand intérêt pour la vie des paysans. Quand le 29 novembre 1830 éclate l'insurrection, elle organise un corps d'armée à la tête duquel elle remporte plusieurs victoires sur les Russes qui lui valent d'être élevée au rang de capitaine de l'armée insurgée. Épuisée par les combats, celle qui allait devenir l'héroïne nationale de Lituanie, de Bélarusse et de Pologne meurt le 23 décembre 1831. Il n'est pas sans importance qu'elle ait été choisie pour patronne par une section de l'Association des Femmes polonaises, fondée à Billy-Montigny le 16 février 1930, donc lors du centième anniversaire du soulèvement national dont elle est l'héroïne

la plus emblématique. Toutefois son profil plus ou moins historicisé ne se traduit pas de la même façon dans l'iconographie vexillologique. Il serait vain de chercher son portrait brodé sur un étendard local : son visage moins connu que son nom a été remplacé par une image à forte charge patriotique et sentimentale, et surtout connue de tous. Il s'agit de l'effigie de la Vierge Marie de Częstochowa. L'image mariale est encadrée par une bordure bleue faisant référence à la célèbre icône nationale, couronnée Reine de Pologne, à la cathédrale de Lwów, le 1er avril 1656, par Jean-Casimir Vasa. Des deux côtés du tableau marial se trouvent deux fleurs de lys argentées brodées sur un fond bleu, qui font référence à la symbolique virginale et royale de la Vierge Marie. L'inscription, brodée de façon circulaire, précise *Królowa Korony Polskiej módl się za nami* (« Reine de la Couronne polonaise prie pour nous »). L'invocation est terminée par un point brodé en lien avec l'icône nationale représentée dans son centre. Cette charge patriotique est renforcée au recto par l'image de l'aigle couronnée, emblème national, brodée sur un fond de velours rouge. Cette couleur n'est pas sans rappeler la symbolique patriotique du sacrifice de la jeune héroïne insurrectionnelle (il faut rappeler qu'une iconographie similaire figure sur l'étendard de l'Association des Femmes polonaises « Emilia Plater » d'Avion).

18 La fréquence de l'image mariale dans ce registre vexillologique est indissociable de la place que la religion occupe dans le quotidien polonais. Elle se traduit essentiellement par l'extension importante de la dévotion mariale et par l'attachement des fidèles au rituel collectif (la vénération rendue, par exemple, aux portraits saints, les pèlerinages). Dans toutes les églises polonaises de la région, le culte marial est symbolisé par cette effigie de Notre-Dame de Jasna Góra [18]. Cet attachement à leurs propres symboles religieux relevait chez les Polonais de leur refus d'intégration sur le plan de la pastorale commune, « perçue comme un écueil pour l'identité culturelle polonaise, et pour la foi » (Dzwonkowski, 1992, p. 29). La fidélité à l'imaginaire vexillologique au sein de la communauté polonaise est perçue comme un devoir de transmission comme le prouve, par exemple, cette description d'une des plus anciennes bannières « westphaliennes » :

> Dans le bassin de la Ruhr, la première est la Société d'Éducation des Ouvriers et Artisans Polonais « Unité » à Dortmund, fondée à la fin de 1876. Le caractère polonais et catholique de l'association est souligné dans le statut [...]. La bannière de l'association, datant de 1878, accentue encore davantage ces idées. Sur l'une de ses faces, se trouve en haut l'inscription : « Société Polonaise « Unité » à Dortmund 1878 », au centre une croix, en bas à gauche l'aigle polonais, à droite le cavalier armé lituanien, le tout sur fond rouge. Le revers représente l'image de Notre Dame de Częstochowa sur fond blanc, avec l'inscription « Reine de Pologne, priez pour nous ». (Kozłowski, 1992, p. 2)

19 Autrement dit, deux tendances s'imposent dans cet imaginaire identitaire, la surcharge des références patriotiques d'un côté, et la redondance des symboles religieux, en particulier mariaux, de l'autre. Elles sont en adéquation avec l'attitude quotidienne des émigrés partagés entre les sentiments religieux et patriotiques, toujours intimement liés. Brandir des bannières associatives ornées de symboles immuables était la preuve tangible de l'expression de la polonité en exil.

La parure mariale des étendards

20 L'image de la Vierge Marie de Częstochowa, icône nationale, constitue le pivot de cette syntaxe de l'imaginaire figurant sur des bannières polonaises, au même titre que l'emblème ornithologique national, l'aigle, ainsi que la chromatique blanc-rouge. Sur l'étendard de l'Association des Polonaises « Reine Cunégonde », créée le 24 mars 1927 à Bruay-en-Artois, l'image de la Vierge de Częstochowa, richement décorée, en broderies colorées, suivie d'une invocation « Reine de la Couronne polonaise, prie pour nous » voisine au recto avec celle de la princesse Kinga ou Cunégonde (1234-1292), dont le nom étymologiquement veut dire « celle qui combat pour son peuple ». Cette épouse d'origine hongroise du prince de Cracovie et de Sandomir, Bolesław V, apparaît sur ce support vêtue d'un manteau blanc, d'une jupe bleue et d'une tunique rose, en étant représentée debout avec la tête couronnée et auréolée. Elle tient dans ses mains des cristaux de sel conformément à la légende qui lie sa venue en Pologne à la découverte des précieux gisements de sel près de

Cracovie. La légende dit qu'elle a jeté sa bague dans un puits de Transylvanie pour la récupérer en Pologne. Du point de vue historique, son culte populaire est approuvé en 1690 par le pape Alexandre VIII, mais ce n'est qu'en 1999 qu'elle sera canonisée par Jean-Paul II. Le recours à ce patronage relève donc davantage d'un réceptacle des références communautaires populaires que d'un registre officiel. Le message iconographique serait incomplet sans une référence symbolique qui la légitime : l'image de la Vierge de Częstochowa. Mais l'image mariale brodée sur des étendards diffère parfois du modèle original en raison des parures votives de cette icône nationale, « des petites robes de Marie » offertes par des fidèles, qui s'imposent visuellement comme une sorte de compensation à la simplicité de l'image même, icône ancienne peinte sur un bout de bois. Elles lui procurent un surplus d'existence, et surtout rendent visible et tangible son statut royal. Or il ne s'agit plus d'une icône mariale quelconque ou d'un tableau miraculeux, mais d'une image individualisée de la Reine de la Pologne, de « la Mère de Dieu des Polonais » (Czarnkowski, 1988, p. 17). Son icône s'identifie à la nation, elle est un totem protecteur, une bannière de la Providence.

21 Par conséquent, montrer son étendard relève du même principe de l'identification poussée jusqu'à l'extrême. La dimension collective du mouvement associatif y joue également un rôle. L'importance du geste et de l'image augmente en intensité lorsque l'étendard est affiché en collectivité et en public. Or, le pouvoir d'une représentation répond toujours à des situations et à des besoins de croyances collectives. Pour la communauté des immigrés polonais qui se retrouve à son arrivée confrontée à l'étrangeté et l'isolement sur le sol français, le recours aux symboles unificateurs est prioritaire. De ce point de vue, la croyance en la protection mariale et en un but patriotique commun était une façon de créer du lien social, un facteur de cohésion. Par la suite, des bannières ornées des images patronales et des emblèmes patriotiques, qui initialement servent de supports à cet imaginaire communautaire, commencent à être traitées comme des êtres vivants. Or, l'efficacité de leur action se traduit directement par l'emprise psychologique qu'elles exercent sur les adhérentes. Penser à l'image d'une héroïne dont la présence sur l'étendard a été débattue en réunion, dont les actions sont remarquables joue également un rôle consolateur quand les coups de

grisou amènent leur lot de souffrance. L'icône est un modèle à suivre dans le courage, y compris par temps clément quand l'entourage familial polonais originel manque — et l'éloignement fait plus souffrir les femmes au foyer que les hommes au travail à la mine. La présence de l'image spécifique de la Vierge s'impose par la puissance du culte qu'elle suscite en Pologne.

Un bout de tissu, un réservoir de fantasmes…

22 L'omniprésence des emblèmes nationaux, comme l'aigle blanche ou le Pahonie (les bannières en exil sont souvent commanditées par des Polonais qui n'ont pas connu la nouvelle réalité socio-historique après 1918, suite à leur transfert par la Westphalie à la fin du XIX^e^ siècle), se réfère à une vision de la patrie idéalisée au fil du temps. Des valeurs comme le patriotisme, la foi, la fidélité aux traditions et à la langue des pères constituent des piliers de la nouvelle identité sur laquelle s'appuie la communauté des immigrés. L'enjeu est de se rassembler sous des bannières repérables par tous à travers l'iconographie puisant dans un réceptacle des mythes identitaires. La redistribution binaire de la plupart des références iconographiques, oscillant entre la patrie et la religion, semble correspondre à la fonction initiale des bannières, attribut des chevaliers (registre militaire des références) et celui des martyrs (symbolique spirituelle). Dans le contexte d'exil, le rôle principal de ces bouts de tissus, tellement chargés d'espoirs collectifs, est de manifester en public, par le choix des couleurs, des devises et des images, l'identité des groupes qui les revendiquent. Les bannières incarnent une identité, celle qui se manifeste en public, qui s'affirme à chaque sortie à visage découvert, qui veut être vue et entendue. Celle des immigrés polonais en France entretient un espoir du retour au pays et appelle à la résistance. Les bannières ont leur propre vie, leur propre langage et rituel, leur propre finalité. Elles contribuent à rendre la visibilité sociale aux groupes qui veulent résister au temps, à l'oubli, à l'ennemi, à l'incompréhension. Les étendards associatifs polonais, souvent plus résistants face au temps que ceux qu'ils avaient représentés, ont permis à la communauté des immigrés dans le Nord de la France d'affirmer publiquement son existence et de revendiquer sa différence. L'imaginaire vexillologique,

riche et parfois redondant, peut paraître complexe, codé, mais il n'est jamais muet…

BIBLIOGRAPHIE

50-*lecie Związku Polskich Towarzystw Kobiecych we Francji* : 1926-1976, 1976, Lens, éd. Narodowiec.

Bielowski August (éd.), 1872, *Magistri Vincentii Chronicon Polonorum*, dans *Monumenta Poloniae Historica*, vol. 2, Lvov, p. 193-453.

Czarnowski Stefan, 1988, « La Culture religieuse des paysans polonais », *Archives de sciences sociales des religions*, vol. 65, n° 65-1, p. 7-23.

Dzwonkowski Roman, 1992, « La vie religieuse dans les milieux ouvriers polonais en France après la Seconde Guerre mondiale », dans *Les ouvriers polonais en France après la Seconde Guerre mondiale*, *Revue du Nord* (actes du colloque de Lille, 26-27 octobre 1989), n° 7 hors série, coll. « Histoire », p. 17-33.

Kozłowski Jerzy, 1992, *La vie associative de l'émigration polonaise dans le bassin houiller de la Ruhr*, trad. G. Garçon et M. Wyrzykowska, Lille, RCP.

Łoza Stanisław, 1921, *Armories et couleurs de la République polonaise*, Varsovie, Zakłady Graficzne Ministerstwa Spraw Wojskowych.

Malouin Paul-Jacques, 1756, « Étendard », dans *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. XIII, Paris. Disponible en ligne sur <http://alembert.fr/index.php?option=com_content&id=881786869>.

Pastoreau Michel, 1993, « Genèse du drapeau. États, couleurs et acculturation emblématique autour de la Méditerranée », dans *Genèse de l'État moderne en Méditerranée*, Rome, École française de Rome, vol. 168, p. 97-108.

Pastoreau Michel, 2004, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil.

Ponty Janine, 1985, « Une intégration difficile : les Polonais en France dans le premier XX^e^ siècle », *Vingtième Siècle*, *Revue d'histoire*, n° 7, p. 51-58.

Ponty Janine, 1995, *Les Polonais du Nord ou la Mémoire des corons*, Paris, Autrement.

Salmon-Siama Monika, 2013, « Des gardiennes de l'identité aux "migrantes isolées", les trajectoires diverses des Polonaises en France dans l'entre-deux-guerres », *Migrance*, n° 42, p. 107-120.

Siama Monika, 2008, « Le palimpseste hagiographique de la Pologne du haut Moyen Âge. L'espace et le temps du culte de saint Stanislas de Szczepanowo », *Revue des études slaves*, t. 79, fasc. 1-2, p. 35-52.

Szlachtowski Jan & Koepke Rudolf (éds), 1854, *Chronicae Polonorum*, dans J.-P. Migne (dir.), *Patrologiae Cursus Completus*, vol. CLX, p. 843-934.

Walter Philippe, 2000, *Merlin ou le Savoir du Monde*, Paris, Imago.

ANNEXE

Annexe iconographique

Figure 1. – Les emblèmes nationaux polonais au verso d'une bannière associative.



Fonds Archives Lille 3.

Figures 2a et 2b. – La bannière de l'Union des Femmes polonaises « Sainte Hedwige » à Lourches (recto et verso).



Fonds de la Maison de la Polonia, Archives Lille 3.

Figure 3. – L'image de Notre-Dame de Częstochowa, verso de l'étendard de l'Union des Femmes polonaises « Emilia Plater ».



Fonds de la Maison de la Polonia, Archives Lille 3.

Figures 4a et 4b. – La bannière de l'Union des Femmes polonaises « Dąbrówka » à Dechy (recto et verso).



Fonds de la Maison de la Polonia, Archives Lille 3.

NOTES

1 Les dates de trois partages de la Pologne à la fin du XVIII[e] siècle sont 1772, 1793 et 1795.

2 Le drapeau polonais actuel a été officiellement adopté en 1919. Les couleurs nationales sont disposées en deux bandes horizontales de surface égale, la bande supérieure est blanche et la seconde rouge. Il existe également une version officielle du drapeau avec les armoiries de la Pologne au milieu de la bande blanche. Depuis 2004, il a sa propre fête officielle, le 2 mai.

3 Migration interne puisqu'une partie des terres polonaises étaient incorporées à la Prusse, mais qui provoquait un réflexe communautaire

d'autant plus intense des Polonais qui trouvaient du travail dans le bassin de la Ruhr (voir Ponty, 1994).

4 Saint Stanislas de Cracovie, évêque, martyrisé le 11 avril 1079 sur l'ordre du roi polonais Boleslas le Hardi.

5 Cette vie publique des étendards dans la communauté polonaise du Nord de la France est bien visible dans les journaux locaux, par exemple dans le quotidien *Narodowiec* (« Le National »), fondé par Michał F. Kwiatkowski, en 1909, en Westphalie, et transféré dans les années vingt du siècle dernier à Lens où il a été édité en polonais jusqu'en 1989.

6 Il s'agit de la traduction de la devise polonaise « *Za matkę chorągiew powinien każdy i życie położyć* ».

7 Le terme est attesté pour la première fois vers 1050 sous la forme *gunfanun*, « bannière de guerre ».

8 À voir le lien ancien entre l'oriflamme et le dragon (Walter, 2000, p. 142-143).

9 L'ambassadeur polonais de la R.P., Łukasiewicz et le consul général de la R.P., Kawałkowski.

10 Maria Konopnicka (1842-1910), femme de lettres polonaise, auteur de nombreuses nouvelles et poèmes à l'époque positiviste, fut engagée toute sa vie dans la défense des libertés (des femmes et des plus démunis). Elle est l'auteur d'un poème célèbre, *Rota* (« Serment »), devenu le chant patriotique national.

11 Elżbieta Drużbacka (1695-1765), poétesse polonaise de l'époque baroque, surnommée « Sapho polonaise ».

12 Eliza Orzeszkowa (1841-1910), romancière polonaise, auteur de plusieurs romans positivistes dont *Nad Niemnem* [« Sur le Niémen »] (1887). Toute sa vie, elle mena un combat de femme émancipée et militante pour la cause des plus humbles.

13 Maria Rodziewiczówna (1864-1944), romancière polonaise, auteur de plusieurs romans, fondatrice de l'association clandestine féminine « Unia » (1905), activiste sociale.

14 Rzepicha, compagne mythique de Piast, paysan fondateur de la première dynastie royale polonaise. Évoquée la première fois dans la *Chronique* de Gallus Anonymus (*Chronicae Polonorum*, 1854).

15 *Idem*. Piast, légendaire ancêtre fondateur de la dynastie des Piast régnant en Pologne jusqu'en 1370.

16 Gallus Anonymus, un pseudonyme usuel de l'auteur de la première chronique latine retraçant les *gesta* des rois polonais de la dynastie des Piasts jusqu'au début du XII^e^ siècle.

17 Son nom est cité la première fois par la chronique cracovienne du maître Vincent Kadłubek (XIII^e^ siècle), mais la légende locale a des racines beaucoup plus anciennes attestées dans la toponymie locale (*Magistri Vincentii*, 1872).

18 Jasna Góra est le nom du monastère paulin à Częstochowa où se trouve la miraculeuse image de Notre-Dame, « Reine de la Pologne ».

RÉSUMÉS

Français
Cet article a pour but de retracer, à partir de l'exemple des étendards polonais du XX^e^ siècle, la genèse et le fonctionnement à travers le temps de cet important support identitaire. L'iconographie et la chromatique vexillologique ont un rôle précis à jouer dans la transmission intergénérationnelle de la mythologie nationale. À partir d'un échantillon thématique de bannières des immigrées polonaises en France, nous nous interrogerons sur l'évolution ou l'immuabilité de cet imaginaire spécifique conditionné non seulement par le temps et l'espace, mais surtout par le besoin collectif de représentation.

English
This article aims to trace selected examples of Polish flags from the 20th century, focusing on their meaning and function, as they were crucial to cultural identity. This is also how the iconography or the color of the flags played an important role in shaping the intergenerational transmission of national and private mythology. Our goal is to show the evolution, as well as the timelessness of this imagery, on the basis of thematically and chronologically circumscribed sets of examples of twentieth century Polish émigré flags from Northern France, where they played an important social and political role.

INDEX

Mots-clés
étendards, association, imaginaire, identité, exil

Keywords
flags, memory, imagery, identity, exile

AUTEUR

Monika Salmon-Siama
Université Lille 3
IDREF : https://www.idref.fr/151274894
ISNI : http://www.isni.org/0000000138810277
BNF : https://data.bnf.fr/fr/16721100

Du monde visible aux mondes invisibles : à la recherche d'images, symboles et archétypes dans les mythes canaques

From the Visible World to the Invisible Worlds: Looking for Images, Symbols and Archetypes in Kanak Myths

Hélène Savoie Colombani

DOI : 10.35562/iris.1660

Droits d'auteur
All rights reserved

PLAN

Introduction
Les catégories du visible, images et constellations dans le mythe canaque
- La nature
- L'espace-temps immatériel
- L'homme et la société canaque

L'invisible dans le mythe canaque
- L'immatériel, les créations de l'imaginaire (l'invisible, l'intangible, le non-sensible), et leur fonction
- Les éléments naturels invisibles
- La plupart des manifestations de l'invisible ou de l'occulte ont lieu la nuit
- Les états intermédiaires entre la vie et la mort : les revenants, les spectres.
- Les esprits, les génies, les démons et les monstres
- Le temps imaginaire

Interface du réel et de l'imaginaire, la recréation du monde et la divinisation de l'homme dans le mythe canaque
- L'invisible, miroir du visible
- La bipolarité dans le mythe canaque
- L'interface du visible et de l'invisible et la fonction réparatrice de l'Imaginaire
- La Mort, l'Au-delà : d'Héo au monde souterrain

TEXTE

Introduction[1]

1 Qu'est-ce qu'un mythe ? Il participe à la fois du vécu et du réel, transcendés par le symbole et l'archétype, qui tous deux font appel à l'invisible et à l'immatériel.

2 Pour Mircea Eliade (1988, 2004), le mythe traduit tout ce qui s'oppose à la réalité. Dans les sociétés archaïques, il exprime une vérité absolue parce qu'il raconte une histoire sacrée, révélant ce qui a eu lieu dans un « temps sacré » originel. Étant réel et sacré, il devient un modèle exemplaire, justificatif et répétitif de tous les actes humains, car il conserve le prestige des origines. C'est la redondance qui signale un mythe selon Claude Lévi-Strauss (2003). Le procédé du « sermo mythicus » est répétition, redondance, caractère qui sépare le mythe du récit démonstratif.

3 Par définition le mythe exprime une « fiction ». Le terme *μὺθος* signifie le « mensonge » ou l'illusion, comme les Grecs l'ont proclamé il y a vingt-cinq siècles, ce que corrigent Gilbert Durand (1969), Mircea Eliade (1988) et Claude Lévi-Strauss (2003), qui confèrent au mythe un sens plus profond.

4 Jean-Jacques Wunenburger définit le mythe comme :

> […] un ensemble de récits qui constituent un patrimoine de fictions dans les cultures traditionnelles : ils racontent des histoires de personnages humains ou divins servant à traduire de façon symbolique et anthropomorphique des croyances sur l'origine, la nature et la fin de phénomènes cosmologiques, psychologiques, historiques. (2010, p. 6)

5 Il n'y a pas de mythe, précise Eliade (1988), s'il n'y a pas dévoilement d'un mystère, révélation d'un événement premier qui a fondé soit une structure du réel, soit un comportement humain. Un mythe est composé d'une part d'éléments réels empruntés à la vie, et d'autre part d'éléments fictifs qu'il assemble et recompose dans un apparent désordre qui s'assimile au rêve.

> Le mythe, quelle qu'en soit la nature, est toujours un précédent et un exemple, non seulement par rapport aux actions (sacrées ou profanes) de l'homme, mais encore par rapport à sa propre

> condition, mieux, un précédent pour les modes du réel en général. (Eliade, 1989, p. 349)

6 Pour Durand la conscience dispose de différents « degrés de l'image » (1969, p. 12) ; il utilise les termes de pensée directe « selon que cette dernière est une copie fidèle de la sensation » (présence perceptive), ou de symboles qui représentent le non-sensible sous toutes ses formes : inconscient, métaphysique, surnaturel, ces choses « absentes ou impossibles à percevoir », c'est-à-dire les causes premières (cosmologies), la fin du monde (eschatologie), les esprits, les dieux, l'Au-delà. D'emblée, la notion d'invisible appelle celle du mystère : « Le symbole est le chiffre d'un mystère. » (Corbin, 1958)

7 Qu'est-ce que le visible ? Comment le mythe procède-t-il, de l'image du « réel » à la symbolique de l'imaginaire ? Examinons les différentes conceptions du visible et de l'invisible, du matériel et de l'immatériel, en termes généraux puis dans l'oralité canaque. Nous préciserons quels sont les éléments du mythe qui relèvent du visible et de l'invisible.

8 Le visible relève directement de l'appréhension sensorielle du matériel, c'est une image de la réalité telle qu'elle se révèle à la vue, au toucher et à l'ouïe.

9 L'invisible ne relève pas de la réalité sensorielle, car il n'a pas de matérialité.

10 La matérialité des éléments du mythe concerne soit des faits réels, soit des personnages ou des descriptions humaines, sociétales ou historiques.

11 L'immatériel est défini comme ce qui n'a pas de consistance matérielle, ou ce qui n'est pas composé de matière tangible. Il est encore défini comme « opposé à la matière », et n'ayant de rapport ni avec les sens, ni avec la matière. Pour Durand, « le symbole est une expression privilégiée du non-sensible sous toutes ses formes, inconscient, métaphysique, surnaturel et surréel, ces choses absentes ou impossibles à percevoir » (2008, p. 12). Ce postulat s'accompagne de la définition du symbole comme une « représentation qui fait apparaître un sens secret, il est l'épiphanie d'un mystère ».

12 Le symbole, dans sa moitié signifiante, est donc toujours lié au concret, c'est-à-dire au matériel, au visible, au « fini ». Selon Paul Ricœur (2008, p. 18), un symbole possède trois dimensions concrètes : cosmique, onirique et poétique. L'autre moitié du symbole exprime la part d'invisible et d'immatériel qui a sa logique propre. Ces notions et postulats s'appliquent-ils aux mythes canaques ?

13 Nous verrons d'abord comment s'articulent le visible et l'invisible dans le mythe canaque, quelle est la place respective du réel et de l'imaginaire, et si ce dernier a pour fonction de suppléer à la disparition ou à l'absence du visible.

14 Un autre questionnement concerne les fonctions respectives du réel et de l'imaginaire, ces deux éléments étant imbriqués dans chaque mythe. Le réel et l'imaginaire sont-ils oppositionnels comme l'indique leur définition, ou bien forment-ils un ensemble de termes indissociables et complémentaires, ainsi que le postule Philippe Walter [2], l'un des spécialistes de la recherche sur l'imaginaire : « L'imaginaire, n'est pas l'opposé du réel, il en est plutôt le versant caché… Or la mission essentielle de l'image, du mythe, du symbole, est de nous révéler ce réel caché. » (Walter, 2008, p. 8)

Les catégories du visible, images et constellations dans le mythe canaque

15 Les éléments matériel et immatériel sont indissociés dans les mythes précoloniaux tels que nous les considérons dans un corpus de textes [3] relevés et transcrits dans les grandes aires coutumières et linguistiques ainsi répertoriées :

- sur la Grande Terre : hoot ma whaap, xârâcùù, ajië, paicî ;
- aux îles Loyauté, à l'île des pins et à Belep : nengone, iaai, drehu, kwényïï, nyélâyu.

16 L'utilisation d'images correspondant au réel obéit à une contrainte spécifique du mythe. Celui-ci décrit très précisément, avec force détails et répétitions en boucle, la réalité de l'environnement, des personnages humains et de leurs activités, avant d'introduire des

éléments magiques et fantastiques inhérents au récit mythique, qui lui confèrent son mystère. Un simple récit descriptif n'aurait d'autre intérêt que de faire un portrait plus ou moins fidèle d'un personnage, d'une famille ou d'un clan dans leur quotidien, et des événements héroïques ou dramatiques qui leur adviennent. Or telle n'est pas la fonction du mythe. Aux éléments de la réalité humaine ou naturelle viennent s'ajouter des faits et des actions extraordinaires, des personnages fantastiques ou divins, et un « ordre des choses » qui déroge aux lois naturelles. Car le mythe réitère la réalité tout en lui ajoutant une dimension symbolique et sacrée, c'est-à-dire un mystère.

17 L'élément visible est donc une première approche matérielle qui permet de localiser l'action (le lieu, l'aire, le clan, la tribu), les personnages (liens de parenté, âge, fonction dans le groupe et sociétale), et le thème principal des mythes (reconquête de pouvoir, vengeance, quête matrimoniale, action héroïque ou guerrière, catabase, etc.).

La nature

18 Dans le mythe, le visible et le matériel concernent l'environnement terrestre et l'élémental : de l'eau au minéral et au végétal, puis au règne animal et à l'homme. Les premiers éléments matériels soulignent la faculté d'observation par les Canaques de la nature et des rapports qui la régissent, leur capacité à enregistrer en détail le monde matériel qui les entoure, à en décrypter le sens, le mode de fonctionnement et les lois, puis à les exploiter et à les transposer dans l'oralité. Cette faculté s'accompagne d'un effet ludique, autant sémantique que linguistique, qui intègre des éléments de la réalité physique et matérielle en les transformant, ou en les inversant. Nous reviendrons sur ce sujet dans la seconde partie.

19 Les domaines visibles ou matériels sont composés des quatre éléments qui sont : la terre et l'eau, définis comme visibles denses et tangibles, le feu comme visible, volatile et intangible, l'air comme volatile, intangible et invisible. Il existe donc une progression dans la nature même des éléments, du visible-matériel au visible-immatériel (le feu), puis à l'invisible-immatériel (l'air), combinaisons que l'on retrouve dans la nature (terre/eau, terre/feu, air/eau).

20 — *L'élément chtonien et minéral* prédomine car selon les croyances canaques, révélées dans les mythes d'origine, c'est de la terre que naissent les règnes végétal et animal, qui aboutissent à l'homme.

21 Si l'eau représente le magma de la matrice primitive où tous les éléments vitaux se mélangent, l'émergence de la terre, et surtout de la montagne, favorise et permet l'évolution des espèces que décrivent les traditions canaques, depuis l'anguille aquatique ou le lézard chtonien, jusqu'à l'homme (Savoie Colombani, 2012) [4].

22 La terre donne aux humains et aux animaux leur nourriture. Les soins que le Canaque apporte à ses champs et à ses jardins, l'observance très codifiée de rites agraires qui jalonnent la vie des clans, cités avec une redondance de détails dans les mythes, sont révélateurs de l'élément chtonien, premier objet de vénération des anciens. Ses corollaires reptiliens (lézard et serpent terrestre) [5], totems majeurs de l'oralité canaque, sont l'objet de croyances vivaces, fortement ancrées.

23 — *L'eau est le deuxième élément tangible des mythes canaques.*

24 La mer et les eaux douces (rivières, torrents, *creeks* [6], sources, étangs) sont un élément matériel, comme l'est la terre. C'est l'océan qui isole et sépare les îles et les archipels des autres îles ou continents, c'est lui aussi qui apporte une part importante des éléments nutritifs nécessaires aux hommes, grâce à ses ressources abondantes, échappant aux aléas climatiques qui conditionnent l'agriculture (intempéries ou sécheresse). Pour les clans du littoral de la Grande Terre et surtout ceux de l'archipel des Loyauté, l'océan est presque aussi essentiel que la terre.

25 C'est par la mer que se font les échanges, les voyages d'une île à l'autre, les quêtes de nouvelles terres, et les migrations des clans consécutives aux guerres, aux famines ou aux épidémies. En fonction de ces événements, des déplacements terrestres ou maritimes, individuels ou claniques sont décrits. Les peuples d'Océanie, tout particulièrement les Polynésiens, étaient d'excellents navigateurs (Desclèves, 2011) qui construisaient des pirogues pouvant transporter des clans entiers vers des îles très distantes. Les migrants polynésiens de l'archipel des Loyauté, venus de Tonga, des Samoa ou des archipels voisins, transmirent aux premiers occupants canaques

des savoirs, des techniques et des rituels ancestraux de pêche et de navigation. Ils se propagèrent jusqu'aux clans de la Grande Terre auxquels ces îles étaient liées par des échanges coutumiers et des unions matrimoniales.

26 Les clans de la Grande Terre sont avant tout terriens, leurs croyances, leurs rites et leurs traditions sont dominés par cet élément (vallées, montagnes, champs) et ont pour corollaire les eaux douces (rivières, creeks, torrents). Les clans de l'archipel loyaltien, de l'île des Pins et de l'île Ouen sont également riches en traditions orales qui ont pour thème majeur la mer et le littoral : on y trouve le bestiaire marin, les voyages en pirogue, les figures de chefs célèbres que leurs lointaines navigations et leurs conquêtes maritimes ont fait entrer dans la légende, les rivalités entre les trois îles Loyauté proches de la Grande Terre, ces conflits ayant entraîné des migrations claniques vers d'autres îles.

27 — *Le feu, élément matériel et immatériel.*

28 Pour tous les groupes humains, le feu est un élément vital aussi indispensable que l'eau. Ouranien et terrestre, c'est un symbole bivalent, solaire et chtonien, et un thème important de l'oralité canaque. Visible, sensible, mais sans matière, l'énergie du feu produit la chaleur et la lumière, bien que la flamme (comme la fumée) ne soit pas une matière tangible. Le feu n'est pas déifié dans l'oralité et les croyances canaques, mais il est comme dans beaucoup de traditions antiques l'attribut d'une divinité toute puissante, en l'occurrence celui du lézard (symbole chtonien de Thanatos) ou du dieu-enfant *Sadowa*, qui symbolise la guerre et la destruction. La foudre, feu ouranien à l'origine des incendies de forêts, et que les mythes antiques donnent comme l'attribut symbolique principal de Zeus ou de Jupiter, est un double de la puissance cosmique de l'astre solaire. Avec le tonnerre, c'est l'attribut du démiurge N'Gwa [7] qui réside sur la montagne originelle.

29 La fumée, émanation ignée, est souvent évoquée comme le signe d'un feu de brousse, de la proximité d'un foyer et d'activités humaines, telles que les travaux agraires, la construction des pirogues ou la cuisson des aliments. La quête du feu, précédée de sa perte, est à l'origine de longues pérégrinations héroïques loin du clan d'origine, un thème fréquent dans la mythologie canaque.

30 La bivalence du feu est attestée dans les mythes : positif lorsqu'il est associé aux activités humaines, il est négatif lorsqu'il symbolise la guerre, les rites du deuil, l'incendie des cases, ou la colère divine (foudre et incendies naturels). Dans un récit [8] relatif au clan des aigles, spoliés de leur magie secrète, la violence destructrice des guerriers qui s'abattent tels la foudre (ou les rapaces) sur le village ennemi dont ils brûlent les cases est symbolisée par le feu céleste.

31 Le feu chtonien n'est pas évoqué dans la thématique de l'autre monde (le pays des morts). En effet, l'absence d'activité volcanique en Nouvelle-Calédonie (où seuls des séismes, parfois violents, se produisent) explique que le feu de l'Hadès tel qu'il figure dans les mythes antiques ou la Géhenne biblique, ou encore dans les mythes des archipels volcaniques du Vanuatu, d'Indonésie, de Polynésie, ou d'Hawaii, ne soit jamais évoqué. L'image de la fournaise, bien que présente dans d'autres mythologies ou dans les représentations de l'enfer dantesque, est résolument absente du mythe canaque. Nous verrons plus loin que la représentation de l'Au-delà est associée, chez les Canaques, au monde subaquatique ou chtonien. Elle est caractérisée par l'absence de chaleur et de lumière, et non par la fournaise, symbole des tourments de l'Hadès (ou de l'Enfer chrétien).

32 — *Les éléments célestes diurnes et nocturnes.*

33 Dans la plupart des mythes cosmiques de l'aire mélanésienne du Vanuatu, de Nouvelle-Calédonie, ou de Micronésie, le soleil et le jour sont une même entité. L'astre diurne est associé à la lumière et à la chaleur vitales, tandis que l'astre lunaire est lié au froid et à l'obscurité, symboles de mort. Les images solaires bénéfiques sont associées à la femme, à la fertilité et à la guérison. L'une des rares exceptions de cette constante est un récit qui décrit les jeux de glissades cosmiques du soleil et de la lune. Les deux astres y sont décrits comme un couple qui joue en frôlant la terre, provoquant une sécheresse et une canicule dévastatrices. Le soleil pour les Canaques est une déesse, et la lune un dieu viril et guerrier. La nuit — à l'image des rapaces nocturnes (hiboux, chouettes, chauves-souris) — est associée aux embuscades, aux attaques imprévues, aux rapts et aux meurtres [9].

34 Seuls le soleil, la lune et Vénus sont visibles le jour, tandis que les milliards d'étoiles de la voie lactée et autres galaxies le sont

uniquement la nuit. Les astres et le ciel passent donc par des alternances de visibilité et d'invisibilité successives, qui sont souvent traduites en constellations d'images et de symboles oppositionnels.

L'espace-temps immatériel

35 Deux éléments majeurs caractérisent le domaine de l'immatériel : l'espace cosmique et le temps.

36 — *L'Espace, perceptible en distance, se mesure par la durée.*

37 Bien qu'il ne soit pas matérialisé, l'espace se perçoit par la distance. Les espaces cosmiques qui séparent le monde terrestre des autres astres étaient difficiles à concevoir empiriquement par des peuples premiers, dépourvus des moyens dont disposent les scientifiques. L'observation quotidienne des mouvements des astres, de leurs apparitions, de leurs ellipses, de leurs éclipses, ou des autres phénomènes célestes, était leur seul moyen d'appréhender et de comprendre le cosmos. C'est la raison pour laquelle les mythes qui évoquent la « capture » de l'astre par les hommes dans des filets de pêche, de même que l'édification d'une échelle de rochers pour atteindre le soleil témoignent de cette difficulté à concevoir la distance réelle qui sépare la terre du soleil.

38 Les mythes anciens n'évoquent pas les distances sidérales infinies que l'on compte en années lumière. Dans le précédent récit, c'est parce que le soleil et la lune « approchent » de trop près la terre qu'ils provoquent des sécheresses mortelles et brûlent les récoltes et la végétation, jusqu'aux humains qui ne peuvent survivre qu'en s'immergeant dans les rares points d'eau qui n'ont pas été asséchés. Ce jeu cosmique mortifère que décrit le mythe canaque symbolise les variations climatiques qu'engendrent les éruptions solaires. Une connaissance empirique des lois astronomiques et climatiques est révélée dans cette image.

39 Les Canaques mesuraient les espaces terrestres en journées de marche ou de navigation. La Grande Terre étant longue de quelque 400 kilomètres, cette distance relative est estimée au temps nécessaire à les parcourir. De nombreux récits y font référence, ceux des quêtes matrimoniales, des conquêtes ou reconquêtes de terres, des épisodes de migrations, d'exils, puis de retour aux lieux d'origines.

Des circumambulations sont souvent décrites, comme celle de la femme disputée par deux prétendants qui, dans une longue course-poursuite, l'enlèvent à tour de rôle au rival, en suivant des chemins semés d'embûches et de pièges répétitifs. Dans l'oralité, le côté itératif des déambulations pourrait sembler fastidieux, s'il ne recelait une sémantique toponymique spécifique, utile à la reconnaissance spatio-temporelle.

40 Le célèbre *Maître de Koné* (Savoie Colombani, 2012, p. 315), mythe majeur à variantes de toutes les aires coutumières et linguistiques de la Grande Terre, décrit la fuite d'un chef pourchassé par le totem lézard vengeur qui le poursuit de chefferie en chefferie, du nord au sud de l'île, pour le tuer. Ce récit itératif traduit à la fois la course folle du héros, ses haltes de chefferie en chefferie, et l'échec réitéré de ses tentatives pour obtenir de l'aide, jusqu'à sa destination finale qu'il atteint après un long périple. La durée et les pauses de cette fuite s'inscrivent ainsi dans le récit auquel elles imposent son rythme angoissant et l'attente de son dénouement.

41 De même, les récits des longues marches accomplies de montagnes en vallées par un héros ou une héroïne, ou par divers personnages pour sceller une alliance matrimoniale, ou poursuivre l'auteur d'un rapt, d'un vol ou d'un méfait, sont riches en descriptions toponymiques souvent répétitives. Leurs itinéraires sont jalonnés de haltes, de difficultés diverses qui en retardent l'issue.

42 *— Le Temps canaque, notion immatérielle, est perçu par la réitération cyclique.*

43 Dans la nature, les effets du temps sont visibles dans l'alternance des saisons et la réitération biologique de la croissance et de la mort végétale. Bien que les saisons soient beaucoup moins marquées dans les zones tropicales, l'hiver ne comportant ni froid intense, ni hibernation végétale, la période estivale se distingue de ce que l'on appellera la « saison des pluies » par des chaleurs et une sécheresse parfois excessives qui favorisent les famines et les maladies. Ces variations climatologiques ont des effets parfois mortels sur les végétaux, les animaux et les humains. Elles sont décrites dans les mythes comme des épisodes néfastes, souvent attribuées à des maléfices ou à la volonté destructrice des dieux.

44 Le Canaque de l'époque précoloniale ne mesurait pas le temps comme les Européens, par un découpage en secondes, minutes, heures, mois, ou années, ni en centaines voire en milliers d'années comme le faisaient les anciens peuples mayas ou aztèques. Les saisons étaient différenciées par des périodes de culture des ignames, et les mois par des cycles lunaires. (De très vieilles traditions rendaient compte de l'observation d'autres planètes, Vénus étant la plus connue des Océaniens.)

45 Les cycles alternatifs diurnes et nocturnes sont marqués dans les traditions orales par les activités humaines et les événements qui interviennent. Au jour correspondent les activités quotidiennes des travaux agricoles, de chasse, de pêche, de cueillette, etc. À la nuit correspondent le repos et le sommeil ; elle est aussi propice aux divinations, aux mystères et aux manifestations de l'invisible. Elle suscite des affects humains d'angoisse, de peur et de crainte, l'obscurité favorisant les attaques, les rapts ou les meurtres. La plupart des manifestations de l'invisible et du maléfique sont en corrélation avec la nuit. La grande majorité des mythes nocturnes comportent des phénomènes mystérieux, surnaturels et dramatiques qui mettent en scène des personnages monstrueux, des apparitions de fantômes, d'esprits maléfiques et de démons.

L'homme et la société canaque

46 Les structures sociales sont très présentes dans l'oralité : famille, clans, tribus, aires géolinguistiques, et tous les événements rituels, les fêtes et pilous de naissance, d'initiation, de mariage, de deuils qui s'y attachent. La description de l'homme canaque, inséré dans la vie familiale ou clanique, est redondante. De la naissance à la mort, tous les âges de la vie sont représentés, ainsi que les rôles respectifs dévolus aux hommes et aux femmes dans l'organisation du clan.

47 La hiérarchie et l'importance coutumière de l'aîné(e), de l'aïeul(e), des frères et sœurs cadets, ou de l'oncle utérin, telles que les ont décrites les ethnologues [10] spécialistes de la société canaque, sont clairement exposées. L'organisation sociale qui régit les rapports des clans en relation avec leurs totems, les codes des alliances et échanges qu'ils soient hiérogamiques ou coutumiers, apparaissent conformes à la société tribale hiérarchisée où les chefs, les anciens, ou les sujets ont

chacun une fonction très codifiée. Les fêtes, les rites et les pilous qui marquent les événements de la vie (naissances, mariages, deuils, rites agraires, quête du feu, constructions de cases ou intronisation de chefs) constituent d'authentiques témoignages de la vie quotidienne à l'époque précoloniale, ou des débuts de la colonisation, avec ses croyances, ses rites et ses interdits.

48 Les récits décrivent le quotidien et ses occupations de chasse, de pêche, ou agricoles, c'est toute une peinture des savoirs et des techniques, ainsi que des rites et des croyances qui y sont attachés, ou des châtiments infligés par les hommes à ceux qui ne les respectent pas. Le *Maître de Koné* (Savoie Colombani, 2012, p. 315), pour avoir posé des pièges dans un lieu « tabou » et tué les oiseaux d'un clan protégé par le puissant totem « lézard », en subit l'impitoyable sanction.

49 Les obligations liées à la coutume et à ses interdits qui sont l'objet d'un respect absolu sous peine de châtiments, d'exil imposé par le clan, voire de mort, sont un thème majeur des mythes et correspondent à leur fonction « moralisante ». Ainsi nombre de récits détaillent les impératifs des mariages coutumiers « autorisés », et les châtiments infligés par les familles et le clan à ceux qui y dérogent en prenant un conjoint ou une épouse hors des clans admis. Les *Sœurs de Moaxa* en sont l'exemple, une aînée désobéit à son père en épousant le chef d'une tribu très lointaine, hors de l'aire autorisée de son clan. Lorsqu'elle annonce à sa famille la naissance de son premier né, son père la punit en enlevant l'enfant qu'il tue.

50 — *Le Temps est visible par ses effets sur l'homme et son évolution sociétale.*

51 Un mythe précise toujours l'âge et l'évolution chronologique de la vie du héros qu'il met en scène. Le temps marque son parcours de la naissance à la mort : les trois âges de la vie (jeunesse-maturité-vieillesse) sont indiqués par les étapes caractéristiques du passage de l'enfance à l'adolescence, puis de la maturité à la vieillesse. Pour les hommes, le passage à l'âge adulte est marqué par un rituel d'initiation. L'enfance est une période particulièrement intéressante, c'est pourquoi un grand nombre de héros mythiques sont des enfants, souvent orphelins ou maltraités par leur fratrie ou un clan adverse. À un moment donné, un aïeul, un génie ou un totem viennent les aider

dans leur lutte contre leurs oppresseurs, symbole de la difficile accession à la maturité.

52 Le mythe contient parfois des informations évhéméristes sur l'évolution historique des clans, évoquant des rivalités, des luttes entre chefferies et des alliances inter claniques, qui se traduisent par la spoliation des terres et l'exil migratoire pour les clans vaincus, ou la victoire d'un chef sur un rival. Il évoque parfois des faits et des personnages réels, qu'il est difficile d'identifier derrière les métamorphoses, les ajouts et variantes, la diffusion et l'occultation qui sont une constante des mythes.

53 Une guerre décisive, l'assassinat d'un chef attiré dans un guet-apens par un rival, un chef particulièrement cruel avec ses sujets qui exige d'eux des victimes humaines vouées à ses repas, une guerrière habile et terrifiante qui tue ses congénères avec des coquilles d'huîtres, un chef réputé pour ses longues migrations en pirogue… dans l'oralité canaque, les exemples ne manquent pas de héros légendaires et de redondances historiques, car l'une des fonctions des mythes est la cognition et la mémorisation.

L'invisible dans le mythe canaque

L'immatériel, les créations de l'imaginaire (l'invisible, l'intangible, le non-sensible), et leur fonction

54 Le mythe se différencie d'une narration ou d'une énumération de faits et de personnages ordinaires parce qu'il introduit des éléments divers qui sont opposés au rationnel et au réel. La fonction imaginante permet de transcender la réalité, de la dépasser, de la sacraliser par la création de personnages aux pouvoirs extraordinaires, qui changent d'apparence, qui viennent au secours ou punissent les humains. Les animaux fantastiques, les monstres, les démons, les ogres, les esprits, les morts-vivants ou les revenants y sont aussi fréquents que dans les autres mythologies.

55 L'imaginaire est indissociable du mythe, car sa fonction essentielle est d'ajouter un élément surnaturel à la réalité qu'il sacralise. Cette

transformation interfère avec la plupart des éléments d'un récit, qui vont de l'environnement jusqu'aux personnages et événements. Nous en citerons quelques exemples, en commençant par des éléments naturels immatériels ou invisibles, qui déjà annoncent le mystère, ce dénominateur commun des mythes.

Les éléments naturels invisibles

56 Si le visible est défini par sa matérialité, l'air et son corollaire le vent sont des éléments invisibles, mais perceptibles : le sens thermique perçoit un refroidissement de l'air. Seuls les effets de l'air et du vent sont visibles, par le mouvement des feuillages, ou par l'agitation des vagues sur la mer, ou par les destructions qu'engendrent les tempêtes et les cyclones. L'air, élément éthérique et céleste, bien qu'il n'ait ni matière ni poids ni forme, peut être perçu par ses effets sur la matière visible.

57 L'air et le vent sont des éléments invisibles et immatériels, ils sont définis comme une force, une énergie. Cette énergie est considérée comme divine dans la Bible, comme dans la plupart des mythes qui les associent au mystère, à l'inexpliqué, au sacré et au numen. Dans la Genèse biblique, Jéhovah insuffle la vie à la création par son souffle (*Rouah*). Dans la plupart des langues, le « souffle » est associé à l'âme. Lorsque le démiurge canaque *Gowa* crée les premiers humains, il leur « insuffle » la parole, qui les différencie des animaux.

58 Le vent, par son caractère invisible, accompagne les esprits, les démons et les dieux. Dans plusieurs mythes [11], le totem Lézard, le plus puissant du panthéon canaque, est précédé de tempêtes et de bourrasques qui effraient les humains, et sèment le désordre et la destruction. Le vent et l'animal totem sont corrélés, l'élément aérien étant un symbole de la force occulte et sacrée du totem.

59 Dans la plupart des mythes loyaltiens, le vent, élément essentiel des navigations pratiquées avant la colonisation à l'intérieur ou hors des limites de l'archipel, est associé à l'océan car il est à l'origine de la vague. Un mythe loyaltien développe ce thème par ses personnages et ses constellations d'images (*Sisiwanyano et la Fille du vent du nord*, Savoie Colombani, 1997, p. 50). Il symbolise le caractère sacré et

destructeur du totem vent, représenté par une déesse invisible (le vent du nord étant à l'origine de violentes tempêtes cycloniques).

La plupart des manifestations de l'invisible ou de l'occulte ont lieu la nuit

60 L'obscurité nocturne accompagne la disparition du monde visible. La nuit génère la peur et l'angoisse, et favorise la création de formes et d'entités monstrueuses. L'imaginaire réitère la disparition du visible dévoré par la nuit, qui correspond à la peur atavique du néant et de la mort, en créant des espaces, des mondes et des esprits invisibles qui peuplent l'obscurité. Il en fait des objets de croyances et de rites propitiatoires.

61 Ces fictions prennent diverses formes. L'une d'elles est la métamorphose, c'est-à-dire le passage d'un état humain ou animal à un état hybride : c'est le totémisme (croyance en divinités mi-animales, mi-humaines) et ses rituels. La nuit, des humains deviennent des animaux, qui effrayent ou dévorent les hommes (le jour, la métamorphose s'inverse et les humains reprennent leur apparence). Ce sont parfois des animaux totémiques qui se métamorphosent en hommes de grande beauté. Une tradition Drehu décrit *Hulipome*, un jeune chef à la légendaire beauté qui, la nuit, se métamorphose en serpent géant, et dévore ses épouses successives terrifiées, avant de reprendre son apparence humaine quand vient le jour (Savoie Colombani, 2012, p. 512).

62 Un autre mythe Drehu (*Les Chaca Ihnangenyë*, Savoie Colombani, 1997) révèle la métamorphose nocturne d'animaux marins qui prennent l'apparence de beaux jeunes gens, et s'ébattent dans la mer en irradiant des lueurs phosphorescentes. Ils abandonnent leurs « peaux » animales, qu'ils reprennent à l'aurore, jusqu'à ce que le vieux sorcier Wahopi, qui a surpris leur secret, les oblige à rester humains.

63 Les pratiques et rituels magiques, les pouvoirs occultes détenus par les sorciers et les sorcières s'exercent surtout durant la nuit. Les sorcières prennent l'aspect d'une rivale jalousée pour séduire le conjoint de celle-ci, ou utilisent des maléfices pour arriver à leurs fins. La sorcière *Thoririnane* (Savoie Colombani, 1997, p. 42) vole l'apparence d'une femme enceinte qu'elle a noyée en provoquant une

crue. Elle avale une calebasse pour simuler une grossesse, et se substitue à l'épouse auprès du mari de sa victime, lequel ne s'en aperçoit que le jour où sa véritable femme revient avec son enfant. Parfois, l'obscurité et la lueur dansante du foyer modifient l'apparence d'une épouse, son mari la tue dans un accès de frayeur, persuadé qu'il s'agit d'un démon qui a pris l'apparence de sa femme.

64 Chaque nuit une vieille femme *Yaac* [12] (Savoie Colombani, 1989, p. 82) d'Ouvéa traverse à la nage le bras de mer qui sépare Maré de son île. Durant cette traversée elle rajeunit et, chaque matin lorsqu'elle atteint le rivage de l'île voisine, elle a l'apparence d'une belle jeune femme qui séduit le chef de Maré. Ce n'est que le jour où elle l'attire dans un piège mortel à Ouvéa qu'il découvre sa véritable apparence et ses desseins.

65 Les ogres, les animaux totémiques géants, les démons et les sorcières hantent les récits canaques nocturnes avec une efficacité égale à celle des personnages [13] les plus effrayants du folklore européen (Barbe bleue, la sorcière de Blanche-Neige, ou l'ogre du Petit Poucet).

Les états intermédiaires entre la vie et la mort : les revenants, les spectres.

66 Comme dans d'autres traditions, le mystère de la mort et l'effroi qu'elle suscite incitent l'imagination à créer des images de Thanatos et de l'Au-delà. Le retour des morts parmi les vivants, pour les avertir d'un danger ou pour les punir, est un thème aussi fréquent que dans les folklores bretons ou corses. Les spectres, les morts-vivants, les défunts revenants font partie de la cohorte des êtres de la nuit qui peuplent les mythes canaques. Les apparitions et fantômes des chefs assassinés reviennent, soit pour prévenir leurs proches qui vont pouvoir pratiquer le rituel de la résurrection, soit pour se venger. Ce sont parfois des femmes suicidées, suite à une offense conjugale, qui réapparaissent sous la forme de spectres pour harceler leur mari jusqu'à la folie.

67 La vie des morts dans l'Au-delà est décrite avec des variantes. Devenus des esprits, tantôt ils demeurent dans un « espace parallèle » à celui des vivants qu'ils côtoient sans jamais les rencontrer, tantôt ils gagnent un Hadès chtonien ou, plus souvent,

subaquatique (*Héo*). Là ils se livrent à des jeux et danses perpétuels, tournoyant dans un pilou sans fin qui rappelle la ronde des astres, la « *Boria* ».

68 Dans un mythe à variantes de l'aire *ajië* [14], une femme enceinte meurt de maladie, elle est, selon le rite funéraire, emmurée dans sa case, qui est désormais interdite aux vivants. Condamnée à l'obscurité, elle y demeure à l'écart des humains sous forme d'esprit, en compagnie de son enfant. Mais elle éduque son fils et le prépare à retourner à la vie, elle lui fait ses adieux le jour où il rejoint son père et son clan. La correspondance entre la vie quotidienne des vivants et des morts dans un espace-temps parallèle, et la rencontre exceptionnelle de ces deux mondes opposés suit une logique qui s'inspire du réel. Réel et imaginaire s'y côtoient avec beaucoup de similitudes qui dénotent à la fois un sens aigu de l'observation et une puissante créativité.

Les esprits, les génies, les démons et les monstres

69 À l'égal d'autres traditions, la nature est peuplée d'esprits et de génies diurnes, comme les esprits de la nature anthropomorphes (des fées ou des génies sylvestres, les *Digoués*, qui rappellent les lutins et gnomes facétieux des traditions européennes, des génies habitant les grottes et la mer), zoomorphes, voire d'apparence minérale (génies en forme de rochers roulant sur eux-mêmes), les totems et masques (Savoie Colombani, 2014). Leur redondance évoque celle des esprits des lieux de l'Antiquité grecque.

70 Ils interviennent dans l'action mythique de façon négative ou bénéfique, selon qu'ils sanctionnent ou gratifient le comportement des humains. Le génie d'une caverne, où se sont réfugiées deux sœurs, punit la cadette qui a transgressé ce lieu tabou en la frappant de folie. Par la suite, il annule sa malédiction et les aide à rejoindre leur clan.

71 La version « infernale » du monde nocturne canaque est peuplée d'esprits maléfiques, de démons, de monstres et d'êtres hybrides (totems et ogres-rochers qui dévorent des enfants). Les monstres sont des ogres et ogresses redoutables et sanguinaires, qui déciment parfois des clans entiers et s'acharnent sur le seul enfant survivant

qui finira par les vaincre. Il est étonnant de constater à quel point ces personnages fictifs se ressemblent d'un continent à l'autre. Si l'ogre européen est toujours maléfique, l'ogre et l'ogresse canaques se montrent parfois secourables. Ils peuvent venir en aide au héros qui fait irruption chez eux, le combler de bienfaits, ou lui redonner vie quand il est mort, comme ils peuvent tuer un homme pour lui ravir sa femme, ou renvoyer une grand-mère et son petit-fils après les avoir secourus, parce qu'ils ont surpris le secret de leurs métamorphoses.

72 La variété des caractères humains, du plus généreux au plus cruel, se reflète dans ces êtres imaginaires, et sert la finalité cognitive ou moralisante des mythes.

Le temps imaginaire

73 Le temps « fictif » ne répond plus aux critères temporels ordinaires, mais à ceux d'un temps mythique qui subit des raccourcis ou, au contraire, des accélérations surnaturels. C'est le cas des végétaux ou des enfants à la croissance extraordinaire. Les exemples de croissances végétales ou humaines surnaturelles sont nombreux, en particulier les enfants des fugitives qui reçoivent ainsi l'aide des jeunes hommes que sont devenus leurs fils, dans des mythes fondateurs ou de reconquêtes.

74 Dans un mythe d'origine *Drehu* (Savoie Colombani, 2012, p. 97), deux sœurs obéissent aux injonctions de leur grand-mère et franchissent la mer pour gagner l'île de Lifou, en utilisant comme esquif une noix de coco. Arrivées à destination, la noix germe et grandit à une vitesse extraordinaire, elle devient un arbre dont les fruits leur permettent de subsister. Elles se séparent, s'unissent à deux totems végétaux et accouchent de deux fils qui grandissent à une vitesse accélérée, et deviennent des adolescents qui seront les fondateurs de tous les futurs clans de Lifou.

75 Inversement, la magie permet à des personnages de figer le temps. Un enfant désobéit à sa grand-mère et poursuit un oiseau merveilleux doté de pouvoirs. Il s'enfonce dans une forêt à la poursuite de son rêve, inconscient du temps qui fuit. Un jour il se réveille : il est vieux et sa grand-mère est morte… Dans un récit *Drehu*, une petite fille part en pirogue vers Ouvéa à la recherche du

feu, sur l'ordre de sa grand-mère. Elle le dérobe à un sorcier *Yaac* qui la retient prisonnière en lui chantant une incantation magique, elle tombe dans un état léthargique, le temps passe et chacune de ses tentatives d'évasion échoue, jusqu'au jour où sa grand-mère utilise une magie plus forte que celle du sorcier pour délivrer l'enfant de l'invisible prison que le *Yaac* a dressée autour d'elle.

76 Le temps mythique échappe aux règles de la physique. Telle la *Belle au bois dormant* endormie durant plus de cent ans dans le cercle intemporel tracé autour de son château par une bonne fée secourable, l'enfant d'une épouse de chef canaque, qui partage avec sa mère défunte le *no man's land* de sa case mortuaire taboue, va échapper le moment venu à son état de mort, pour rejoindre son père vivant.

77 Ces quelques exemples démontrent la puissance onirique et dramatique née de l'invisible et de l'imaginaire canaques, et d'un harmonieux mélange d'éléments réels et fictifs. La force poétique qui émane de ces images, au-delà de leur transcription en français, demeure intacte.

Interface du réel et de l'imaginaire, la recréation du monde et la divinisation de l'homme dans le mythe canaque

L'invisible, miroir du visible

78 La « logique » de l'imaginaire s'exprime dans l'inversion du monde réel. Tout est décrit dans le mythe canaque avec un grand luxe de détails, comme si l'invisible était le miroir du visible, où toute chose s'inverse. Le réel et l'imaginaire, de ce fait, ont chacun une fonction mythique nécessaire et complémentaire. La richesse et l'originalité du mythe canaque naissent de cette interaction, de ce tissage continu du réel et de l'irréel, du visible et de l'invisible. La complémentarité duelle du réel et de l'imaginaire emprunte beaucoup au réel, mais dans un ordre inversé. C'est ce qui fait son originalité. La réalité y est

observée avec une telle précision que la fiction finit par constituer une forme de réalité dont chaque élément est comme reflété dans un miroir, tel l'endroit et l'envers d'un motif tissé, ou tel un négatif photographique.

79 La description de l'Au-delà est en symétrie absolue avec le monde réel, sans se confondre avec lui : les vivants (*kamo*[15]) travaillent et peinent, tandis que les morts passent leur temps à jouer et danser ; les vivants se nourrissent de nourritures comestibles, tandis que les morts (*bao*) ne mangent que des matières incomestibles ou excrémentielles (mille-pattes, cafards, fèces) ; les vivants sont noirs, alors que les morts sont blancs[16], etc.

La bipolarité dans le mythe canaque

80 Les constellations isotopiques et la symbolique de la gémellité annoncent la bipolarité des mythes canaques, dans leurs éléments humains ou totémiques. Un nombre important de récits apparient deux personnages : le grand-père et son petit-fils, la grand-mère et sa petite-fille, les sœurs aînée et cadette, le chef aîné et son cadet. Chacun possède une fonction propre, à la fois familiale, coutumière et symbolique, qui est précise et codifiée, et trouve son exacte correspondance dans le mythe, qui exprime encore la dualité d'une même réalité : ainsi les aïeux et leurs petits-enfants sont considérés comme un même personnage à deux âges différents. Cette bipolarité mythique, que l'on retrouve chez les aborigènes d'Australie, est rare, si on la compare aux autres mythologies. Il est vrai que la création imaginaire se prête mal à des correspondances aussi précises. Elle résulte et n'est possible que grâce au sens de l'observation et à la capacité déductive des Canaques, ainsi qu'à une faculté d'abstraction qui leur permet de dépasser la vision de la seule réalité sensible, pour l'accompagner d'une vision imaginaire simultanée.

81 La bipolarité s'inscrit également en linguistique. Maurice Leenhardt[17] rend compte de l'exacte correspondance de l'anatomie humaine (que les Canaques connaissent bien), avec celle des arbres et des plantes, jusqu'en leurs moindres détails. L'ethnologue en a donné des exemples précis dans la langue ajië.

82 En conclusion, ces métaphores sont autant de constellations d'images et de symboles qui traduisent le concept canaque de l'unité originelle : l'homme ne se distingue pas du reste de la création, et reflète le monde visible qui l'entoure, qu'il soit végétal, animal ou minéral. Il se transforme et effectue un passage, une mutation d'une espèce à une autre, car il s'assimile totalement à chaque élément de la nature. Il tient son pouvoir magique de son extraordinaire capacité d'adaptation, de l'état de symbiose totale qu'il partage avec le monde réel, ainsi que de son potentiel imaginatif.

L'interface du visible et de l'invisible et la fonction réparatrice de l'Imaginaire

83 Avec quelle aisance les mythes canaques se jouent des lois universelles de la physique et de la biologie, pour apporter aux héros et héroïnes l'aide magique ou divine qui les tirera des situations périlleuses. Selon la loi du *happy end*, ces personnages voient surgir à leur secours un animal totémique, un magicien, ou une grand-mère aux pouvoirs magiques, qui leur permettent de s'échapper, voire de renaître à la vie grâce à quelques fourmis rouges, à certains rituels, ou à l'ingestion de certaines plantes aux vertus médicinales, etc.

84 L'imaginaire mythique a donc bien une fonction « onirique » telle que l'a définie Paul Ricœur (1960), et fait appel à des moyens qui ne sont ni logiques ni réels. Là où le personnage réel aurait succombé à ses blessures et serait mort, le héros mythique est invincible et immortel grâce à ces intervenants de l'imaginaire. L'imaginaire déculpabilise, mais en outre il offre une échappatoire aux contraintes de la condition humaine si faible et démunie, assujettie aux dures lois de la biologie et de la physique, qui font que l'homme est inférieur aux animaux par bien des aspects.

85 Carl Gustav Jung énonce que l'un des rôles fondamentaux de l'imaginaire consiste à endiguer et à modérer les menaces que l'inconscient fait peser sur la psyché, par la projection de créations qui permettent aux humains d'extérioriser leurs peurs et leurs angoisses, et de les vaincre par l'intervention d'un héros salvateur :

> Tous les efforts de l'humanité tendent à la consolidation de la conscience : c'est à cela que servent les rites, telles des digues et des

> murailles élevées contre les dangers de l'inconscient (« Perils of the soul »). C'est pourquoi le rite primitif consiste à chasser les esprits, à ôter des sorts, à écarter le mauvais œil pour rendre propice, à purifier et à produire de façon analogique, c'est-à-dire magique, l'élément secourable. (Jung, 1954, p. 432)

86 Suivant ces modalités, le mythe canaque fait apparaître des lieux imaginaires ou des espaces-temps salvateurs à ses héros en difficulté. Souvent des personnages misérables, affamés ou perclus de maladies, rejetés par leurs proches, arrivent dans un lieu merveilleux. Ils sont alors transportés au ciel dans le « jardin du soleil », ou près d'une fontaine ou d'un étang dont les eaux miraculeuses leur rendent force, santé et beauté (les eaux de la transformation).

87 Une variante du « jardin du soleil » est, dans un récit *Drehu*, celui du dieu-serpent qui autorise un couple affamé à y vivre dans l'opulence, à condition que l'homme cultive le jardin et que la femme se purifie dans l'étang [18]. D'autres mythes décrivent des génies ou des ogres, propriétaires de riches jardins, comme les hôtes généreux qui secourent des victimes ou des voyageurs égarés.

88 Les lieux magiques, bien qu'ils soient décrits, localisés et nommés comme des lieux réels (un jardin, une rivière, un étang, une grotte) échappent aux lois de la physique, et symbolisent un espace-temps surnaturel et gratifiant qui offre aux réprouvés des nourritures abondantes et la consolation d'un havre. Ils appartiennent à des divinités ou des génies (les jardins de l'ogre ou du serpent, la grotte du génie, l'étang de la métamorphose). Parfois ils surgissent dans des endroits ordinaires grâce à la magie d'une fée ou d'un génie bienveillants : des cases s'y construisent en une nuit, entourées de jardins aux récoltes miraculeuses.

89 À l'inverse, certains lieux d'apparence idyllique, se révèlent en fait des pièges fatals pour les héros. Dans un mythe *Nyelayu* (Savoie Colombani, 2012, a12), un couple arrive sur la terre d'un démon qui les accueille, les restaure et les invite à se reposer, puis il leur fait visiter une grotte où il piège et tue le chef de Belep pour lui ravir sa femme.

La Mort, l'Au-delà : d'Héo au monde souterrain

90 L'imaginaire canaque exprime toute sa richesse dans le thème de l'Au-delà. Tantôt les morts demeurent dans des lieux réels, parallèles à ceux des vivants (dans une case condamnée et taboue), tantôt ils se rendent à *Téoudié*, *Tsialiboum* ou *Héo*, des espaces invisibles situés sous la mer, où résident tous les esprits des morts (*Kangou*), veillés par le génie *Hway-Hway*, au corps « couvert d'yeux ».

91 Parfois l'espace des morts est situé à la fois dans le monde visible où reposent les cadavres (case des morts ou cimetière d'ossements), et dans le monde invisible où les esprits dansent et jouent. Ces deux sanctuaires (visible ou invisible) sont également interdits aux vivants : seuls quelques héros d'exception osent s'y risquer, en rusant pour tromper l'assemblée des morts et leur terrifiant gardien.

92 Dans la catabase [19] du chef *Bwarat* au pays des morts, ce jeune héros, guidé par un génie de la mer, plonge d'une falaise vers l'Hadès subaquatique qu'il doit traverser sans se faire prendre, avant de pouvoir revenir vers le monde réel et vers son clan, à Paagoumène [20].

93 Une mère descend vers un Hadès chtonien pour y chercher son enfant mort. Munie d'un bâton de bambou dont elle se sert pour frapper les murailles de ce lieu froid et obscur, elle repousse tous les morts qui résident sous terre vers la lumière extérieure, et peut récupérer son fils lorsqu'il surgit des entrailles de la terre.

94 En conclusion, la sacralisation du réel est la clef de l'imaginaire dans les mythes canaques. L'imaginaire, particulièrement présent, y est en relation constante avec le réel, de la même façon que l'invisible est en relation avec le visible.

95 Il a pour fonction première la sacralisation du monde. Il complète et explique par de riches images et symboles ce que la raison humaine ne peut comprendre. Chaque question que peut se poser l'homme, chaque zone d'ombre, chaque interrogation devant les énigmes de la nature, de l'espace-temps, de la vie et de la mort humaines trouvent leur réponse grâce à la création imaginaire élaborée par le mythe.

96 L'imaginaire est l'interface du monde réel et matériel.

97 Le réel et l'invisible y sont si étroitement entremêlés, et les images et symboles y sont en correspondance et en symbiose si parfaites, qu'on assiste à la création d'un univers canaque mythique particulier où, pour reprendre les termes de Paul Ricœur (1960), le cosmique, l'onirique et le poétique ont apposé leur sceau.

BIBLIOGRAPHIE

Corbin Henri, 1958, *L'Imagination créatrice dans le Soufisme d'Ibn'Arabi*, Paris, Flammarion.

Desclèves (Amiral), 2011, *Le Peuple de l'Océan*, Paris, L'Harmattan, coll. « Lettres du Pacifique ».

Dubois Marie-Joseph, 1977, *Mythes et traditions de Maré*, thèse d'État, université de Lille.

Durand Gilbert, 1969, *Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, Bordas, coll. « Études supérieures ».

Durand Gilbert, 2008, *L'Imagination symbolique*, Paris, PUF, coll. « Grands textes ».

Eliade Mircea, 1988, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».

Eliade Mircea, 1989, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique Payot ».

Eliade Mircea, 2004, *Images et symboles*, Paris, Gallimard.

Guiart Jean, 1962, *Les Religions de l'Océanie*, Paris, PUF.

Jung Carl Gustav, 1954, *Les Racines de la conscience*, Paris, Buchet-Chastel.

Jung Carl Gustav & Kerényi Charles, 1953, *Introduction à l'essence de la mythologie*, Paris, Payot.

Lambert (Révérent Père), 1900, *Mœurs et superstitions des Néo-Calédoniens*, Nouméa.

Leenhardt Maurice, 1947, *Do Kamo la personne et le mythe dans le monde mélanésien*, Paris, Gallimard.

Lévi-Strauss Claude, 2003, *Anthropologie structurale* [1958], Paris, Pocket.

Ricœur Paul, 1960, *Finitude et culpabilité*, t. 2 : *La symbolique du mal*, Paris, Aubier.

Savoie Colombani Hélène, 1989, « Structures symboles et images du Temps dans les mythes canaques », dans actes du colloque *Le temps dans le Pacifique sud*, université française du Pacifique.

Savoie Colombani Hélène, 1997, « Symboles marins dans les mythes canaques », dans actes du colloque *La mer, espace, perception et imaginaire dans le Pacifique sud*,

université française du Pacifique.

Savoie Colombani Hélène, 2012, *L'Imaginaire dans le mythe canaque*, thèse d'État, université Stendhal-Grenoble 3, 3 vol., 980 p.

Savoie Colombani Hélène, 2014, « Mythocritique et esprit des lieux dans la mythologie canaque », dans actes du colloque *Gilbert Durand, le génie des lieux*, AAGD et université de Chambéry.

Walter Philippe, 2008, *La fée Mélusine, le serpent et l'oiseau*, Paris, Imago.

Wunenburger Jean-Jacques, 2010, *L'Imaginaire*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 649.

ANNEXE

Annexes

Deux mythes sont cités pour illustrer l'article.

Mythe 1 (Savoie Colombani, 2012, b2)

Les aigles détiennent la magie de la pêche des anguilles grâce à une herbe. Un homme d'un clan voisin surprend ce secret, en épiant un aigle qui pêche, et lui vole son secret. Le soir même, le village entier de cet homme est attaqué brutalement par un groupe d'aigles qui s'abattent du ciel sur leurs cases et détruisent la case sacrée du chef. Interrogés sur la raison de leur attaque, ils obtiennent une réparation coutumière et s'en vont.

Commentaire :
La bipolarité symbolique (céleste-aquatique) s'exprime dans ce mythe : les aigles (symbole céleste-diurne) ont la maîtrise de l'eau (pêche, anguilles) grâce à une magie secrète. Symbole aviaire du prédateur céleste (également porteur de feu, de guerre, de destruction). Le clan des aigles s'abat du ciel pour détruire le clan du voleur, et l'autre clan (terrestre) s'incline et leur fait allégeance. Dans ce mythe, les aigles symbolisent la force guerrière du héros solaire et la suprématie du feu cosmique sur l'élément terrestre. L'aigle, symbole solaire de force et de pouvoir (l'Empire romain ou napoléonien, le drapeau américain…), est un archétype.

Mythe 2 (Savoie Colombani, 2012, D5)

La jeune femme du chef de Nau attend son premier enfant, mais elle tombe malade et meurt. Selon une coutume funéraire, le chef ordonne qu'elle soit enfermée dans la grande case devenue taboue, et le village est abandonné. Le cadavre de la femme se décompose, mais elle est devenue une bao, son esprit et celui de son enfant mort-né s'éveillent la nuit. Peu à peu, elle le nourrit grâce à un régime de bananes, et l'habitue à la lumière du jour et au monde des vivants (kamo). Un jour il révèle aux hommes du village voisin qu'il est le fils du chef, et il est reconnu par son père. Il doit faire ses adieux à sa mère, et rejoint son clan.

Commentaire :
Ce mythe illustre la parfaite synchronicité établie par les Canaques entre le visible et l'invisible, autrement dit entre le monde réel et imaginaire. Ce sont deux mondes qui évoluent dans des temps et dans des espaces parallèles, à partir de la mort de la femme du chef.

Le visible		L'invisible
Monde des vivants (Kamo)	→	Monde des morts (Bao)
Village déplacé de la chefferie		Village déserté, abandonné aux morts (mère et enfant)
Vie diurne des kamo		Vie nocturne des bao (avec des incursions diurnes de l'enfant qui se nourrit comme un « kamo »)
L'enfant de la Bao se mêle aux vivants et révèle son identité		
Il est reconnu par son père		Il fait ses adieux à sa mère
Il quitte la case de sa mère et « vit » avec les kamo	←	Elle reste dans sa case Bao, invisible aux vivants

Chaque élément de l'espace-temps réel trouve sa correspondance dans celui du monde invisible des « esprits » (*bao*). Dans une sorte de dédoublement, tandis que le corps matériel se décompose, leur esprit poursuit sa vie « virtuelle » qui évolue et finit par rejoindre l'autre monde, celui des vivants, où l'enfant seul sera définitivement admis et réintégré.

Ce mythe traduit l'échange permanent et occulte qui se fait entre les forces oppositionnelles d'Éros et Thanatos, la vie et la mort. Cette parfaite

symétrie, doublée d'une logique sans faille, dans la description de deux mondes opposés, est fréquente dans les anciens mythes canaques, et témoigne d'un sens aigu de l'observation allié à un puissant imaginaire. Sans doute faut-il y voir la source de la poésie lyrique ou élégiaque qui émane de ces constellations d'images, vérifiant le postulat de Charles Kerényi : « Il faut laisser parler les mythologèmes par eux-mêmes, et simplement prêter l'oreille, toute explication doit rester sur le même plan que l'explication d'une œuvre d'art musicale, tout au plus d'un poème. » (Jung & Kerényi, 1953, p. 23)

NOTES

1 Les deux graphies du mot « canaque » d'origine polynésienne sont admises. La plus ancienne (retenue par les ethnologues et historiens) étant « canaque », il est admis que la graphie néologique « kanak », postérieure à 1984, est tantôt invariable, tantôt avec une forme plurielle (kanaks) ou féminine (kanake). Sans aucune connotation sous-jacente, pour simplifier et parce que les ethnologues référents l'ont adoptée, c'est la première graphie qui sera utilisée dans cet article.

2 Philippe Walter, médiéviste et directeur du CRI de Grenoble de 1999 à 2013.

3 Les références des mythes cités se rapportent au corpus de la thèse d'État d'Hélène Savoie Colombani (2012).

4 Ces différentes traditions sur les origines et l'évolution des espèces et de l'homme sont analysées en détail dans Savoie Colombani (2012).

5 Le serpent terrestre, souvent présent dans les mythes canaques, existait jusqu'aux débuts de la colonisation. Aujourd'hui il a disparu, il ne subsiste sur l'île que les serpents marins (communément appelés « *tricots rayés* » ou « *platures* »).

6 Cet anglicisme désigne les petits cours d'eau.

7 Selon les locuteurs, le nom de ce dieu est parfois transcrit *Gowa*.

8 Voir ce mythe 1 en annexe (cité par H. Savoie Colombani, 2012, p. 174).

9 La lune des mythes canaques et des mythes aborigènes est représentée par un dieu guerrier prédateur, qui trompe les hommes et séduit leurs femmes.

10 Voir les travaux de M. Leenhardt (1947), J. Guiart (1962), ou M.-J. Dubois (1977).

11 Le plus connu est *Le Maître de Koné*, aux nombreuses variantes.

12 En langue *iaai*, ce terme désigne des magiciens ou des sorciers.

13 La comparaison des contes occidentaux et des mythes canaques n'a pas pour objet d'assimiler deux genres formellement différents, mais d'établir des analogies d'images, d'isotopes ou de symboles. Le fait que les contes soient des formes littéraires « fixées » par des auteurs classiques tels que Perrault, d'Aulnoy, Andersen, Grimm, etc., n'oblitère pas leur origine, car ils font partie de l'oralité occidentale. Ce qui importe en l'occurrence, c'est la ressemblance qui apparaît entre les thèmes, les images ou le symbolisme de ces récits. Comme l'ont exprimé des mythologues, des médiévistes et autres chercheurs (Arnold van Gennep, Philippe Walter), les contes seraient d'anciens mythes qui ont perdu leur sacralité. Il est probable que les mythes canaques seront ainsi réduits à l'état de « contes », dès lors qu'ils ne contiendront plus ni mystère, ni symbole sacré, et ne seront plus l'expression d'une « vérité cachée ».

14 Voir ce mythe 2 en annexe.

15 Transcrit en langue vernaculaire *ajië*.

16 Thématique développée dans le chapitre 5, « Thanatos et l'Au-delà », de Savoie Colombani (2012).

17 Maurice Leenhardt était ethnolinguiste, ses recherches sur la mentalité canaque s'appuyaient sur la linguistique autant que sur l'étude des traditions et coutumes (*Do Kamo*).

18 Voir l'Éden biblique créé par Jéhovah, qui pourvoit à tous les besoins du couple originel.

19 Les exemples de catabases sont nombreux dans la mythologie canaque.

20 Lieu-dit, situé dans le nord de la Grande Terre.

RÉSUMÉS

Français
Le mythe participe à la fois du vécu et du réel transcendés par le symbole, qui fait appel autant au visible qu'à l'immatériel. Exprimant une fiction selon certains, ou des vérités profondes pour d'autres, il traduit des croyances sur

la cosmogenèse et l'anthropogenèse. Il a pour objet de dévoiler un mystère, et l'événement fondateur du cosmos et de l'humain.
Le symbole, dans sa moitié signifiante, est toujours lié au concret, c'est-à-dire au matériel, au visible et au fini. Selon Paul Ricœur, un symbole possède trois dimensions concrètes : cosmique, onirique et poétique. L'autre moitié du symbole exprime la part d'invisible et d'immatériel qui a sa logique propre. Mêlant la perception sensorielle à l'immatériel et au mystère, les mythes canaques précoloniaux traduisent aussi bien la réalité descriptive du monde visible, que la création de mondes imaginaires. Nous analyserons dans l'oralité canaque ces deux notions et leurs applications dans les domaines de la nature, de l'humain et du sociétal. Nous verrons comment s'articulent le visible et l'invisible dans le mythe canaque, quelle est la place respective du réel et de l'imaginaire impliqués dans chaque mythe, et leurs fonctions respectives. Sont-ils oppositionnels comme l'indique leur définition, ou bien forment-ils un ensemble de termes indissociables et complémentaires ? Nous déterminerons *in fine* quelles sont l'interférence et la corrélation du réel et de l'imaginaire dans les fonctionnalités qui confèrent leur originalité aux mythes canaques.

English
A myth is involved in both the living and real transcended by the symbol that appeals as much to the visible than the intangible. Expressing fiction for some, or deep truths for other, myth reflects beliefs about cosmogenesis and anthropogenesis. It aims to unveil a mystery, and the founding event of the cosmos and the human.
The symbol, in its signifying half, is always linked to the concrete, i.e. the material, visible and finish. According to Paul Ricœur a concrete symbol has three dimensions: cosmic, oneiric and poetic. The other half of the symbol expresses the invisible hand and intangible that has its own logic.
Combining sensory perception to the immaterial and mystery, precolonial Kanak myths reflect both the descriptive reality of the visible world, and the creation of imaginary worlds. We will analyze in Kanak orality these two concepts and their applications in the fields of nature, human and societal. We'll see how articulate the visible and invisible in the Kanak myth, what is the respective role of the real and the imaginary involved in each myth, and their respective functions. Are they oppositional as indicated by their definition, or do they form a set of interrelated and complementary terms? We shall determine *in fine* which are the interference and the correlation of the reality and the imagination in the features which confer their originality on the Kanak myths.

INDEX

Mots-clés
mythes canaques, imaginaire, symboles, visible/invisible, matériel/immatériel

Keywords
Kanak myths, imaginary, symbols, visible/invisible, material/immaterial

AUTEUR

Hélène Savoie Colombani
CRI, Université Grenoble Alpes
IDREF : https://www.idref.fr/028730909
ISNI : http://www.isni.org/0000000049964303
BNF : https://data.bnf.fr/fr/12050665

Tipología de la duplicidad en tres obras de Roberto Bolaño

Typologie de la duplicité dans trois romans de Roberto Bolaño
Duplicity's Typology in Three Novels of Roberto Bolaño

Santiago Guevara

DOI : 10.35562/iris.1670

Droits d'auteur
All rights reserved

PLAN

Al lector no inciado
  Las novelas
  Los personajes
Introducción
Los personajes
Archimboldi o el personaje monstruo
  Onomástica
  Toponimia
  Ética
Verónica Garmendia/Angélica Garmendia, gemelas idénticas
Ruiz-Tagle/Carlos Wieder, poeta y asesino
Narrador/Carlos Wieder, hermanos literarios
Jóvenes poetas
Conclusión

TEXTE

Al lector no inciado

Las novelas

1 *Estrella distante* (Bolaño, 1996a). Novela de 157 páginas que trata de la búsqueda del teniente Hoffman piloto de la fuerza aérea chilena, también conocido como Alberto Ruiz-Tagle o Carlos Wieder. El tiempo interno de la novela abarca veinte años.

2 *Los detectives Salvajes* (Bolaño, 1998). Novela de 609 páginas que trata de las aventuras de un grupo de jóvenes poetas (Ulises Lima, Arturo Belano y García Madero) quienes buscan a la poetisa Cesara Tinajero. El tiempo interno de la novela abarca veinte años.

3 *2666* (Bolaño, 2004). Novela de 1125 páginas que trata de la búsqueda de un escritor Alemán del siglo xx llamado Hans Reiter, pero más conocido como Beno von Archimboldi. También aborda los asesinatos de mujeres cometidos en el norte de México en la década de los años noventa.

Los personajes

4 Verónica y Angélica Garmendia en *Estrella Distante*. Jóvenes poetas provenientes de una familia de la alta sociedad chilena. Entablan amistad con Carlos Wieder quien les asesina de manera fría junto con su tía y la empleada. Son hermanas gemelas monocigóticas.

5 Ulises Lima en *Los detectives salvajes*. Joven poeta fundador del infrarealismo, movimiento literario de vanguardia mexicano en los años setenta. Ulises Lima es el jefe del grupo de escritores y junto con Arturo Belano constituyen un tándem irreverente y provocador. Es considerado uno de los mejores poetas mexicanos.

6 Beno von Archimboldi en *2666*. Escritor alemán de renombre, Archimboldi es sinónimo de misterio y de miedo debido a su ocultamiento voluntario. Su desaparición produce todo tipo de especulaciones, al punto de verse (de manera sugerida) implicado en los asesinatos de mujeres en México. Es considerado el mejor escritor del siglo xx.

7 Carlos Wieder en *Estrella distante*. Piloto, poeta y asesino son las tres vertientes de Carlos Wieder que a su vez posee tres nombres. Partidario institucional de la dictadura de Pinochet (1973-1990), Wieder desaparece durante veinte años, hasta ser encontrado e identificado por el narrador (anónimo) de la novela.

8 El narrador homodiegético de *Estrella distante*. Poeta chileno de poco renombre, exiliado en España y hombre clave en la búsqueda de Carlos Wieder.

Introducción

9 Si asumimos que la mitocrítica tiene por objetivo esencial el de «tenir pour essentiellement signifiant tout élément mythique, patent ou latent, et donc d'organiser à partir de lui toute l'analyse de l'œuvre» (Chauvin y col., 2005, p. 7), resulta indispensable postular y jerarquizar los elementos míticos presentes en la obra de Bolaño para concretizar nuestro objeto de estudio. En este sentido pretendemos describir la imagen de los personajes a la cual Bolaño apela en su obra, notoriamente aquellos que por su aparición sistemática constituyen los elementos primordiales al estudio de su obra. La importancia de la imagen verbal en nuestro caso estriba en la riqueza de sus modos de expresión y significación.

10 Entendemos la imagen como un lenguaje verbal que es representación de sí y esquema colectivo de la imaginación (Marier, 1961). Encontramos en esta definición tres manifestaciones de la imagen. La primera en tanto que lenguaje verbal que crea (a través de figuras de estilo por ejemplo) representaciones imaginarias sensibles de ser figuradas. La segunda es la representación de sí que da un autor o personaje, es decir su ética. Y la tercera es la imagen en tanto que elemento constitutivo de esquemas colectivos de pensamiento que estructuran el imaginario. El interés de descifrar la imagen se centra en las relaciones entre las diferentes maneras de enunciar la imagen y su repetición sistemática en el seno del texto. Además, siguiendo a Jung, la imagen puede constituir un esquema imaginario adquirido, un cliché que determina las maneras de percibir al otro (Jung, 1953). Asumiendo que la imagen es esquema imaginario de percepción, podemos, a través de su análisis, revelar los mecanismos a través de los cuales estas imágenes se organizan en la producción de sentido y sobre todo en la postulación de una posible mitología.

11 La representación que una imagen verbal puede tener en el campo imaginario se acompaña de un decorado textual que la re-posiciona en un contexto específico. Este contexto determinado lo definimos como un decorado o décorum, del latín: «*Decorum*, ce qui convient convenance, bienséances, ornement, parure» (Rey, 2010, p. 609). Este decorado se hace explicito a través de diversos medios locutorios (léxicos, sintácticos, estilísticos) requeridos no solamente por el tema

tratado sino también por el género y las intenciones de la obra. El decorado es igualmente relevante puesto que de él depende la organización retórica del texto. Abordaremos los decorados donde se insertan los personajes de Bolaño a través del comentario de tres telas de fondo, la monstruosidad, la duplicidad y la escritura.

Los personajes

12 Como es bien conocido, la obra de Bolaño habla copiosamente de literatura y en esta óptica un gran número de personajes tienen una relación sea directa, sea indirecta con el oficio de escribir (Guevara, 2013). Dentro de este abanico de posibilidades tenemos: personajes escritores, lectores, personajes poetas, aprendices de poeta, poetas malogrados, críticos literarios entre otros. A partir de esta constatación podemos decantar dos subtipos de personajes. La clave de esta clasificación se inspira en la dicotomía expresada en *El Tercer Reich* (Bolaño, 2011), en donde encontramos dos personajes: el lobo y el cordero. Los dos amigos encarnan el carácter tanto monstruoso como doble de los personajes en Bolaño. Los lobos son generalmente presentados como dos entidades misteriosas con una sabiduría casi demoníaca y se acercan a una especie de monstruosidad física y síquica. Los corderos son personajes más sumisos que se acomodan fácilmente a una especie de ética reconocida como válida por la sociedad que les rodea (Guevara, 2013). Estos últimos son también un poco marginales, *outsiders*, sean ilustrados, sean iletrados pero con un poder de palabra nada despreciable como si fueran profetas. Los lobos y corderos son distribuidos a lo largo de la obra y podemos ver la presencia constante, permanente, casi obsesiva de poetas ambos campos.

13 Cuatro novelas nos dan una idea más precisa de este fenómeno; *La literatura nazi en América* (Bolaño, 1996b), *Los detectives salvajes* (Bolaño, 1998), *2666* (Bolaño, 2004) y *Estrella distante* (Bolaño, 1996). En la primera, todos los personajes son escritores partidarios del nazismo. En la segunda, la trama gira alrededor de la búsqueda de una poetisa mexicana por un grupo de tres jóvenes poetas: Arturo Belano, Ulises Lima y García Madero. En *2666*, se trata igualmente de la búsqueda de un escritor alemán del siglo xx. *Estrella distante*, concebida como una ampliación del último capítulo de *Literatura*

Nazi en América, explora y desarrolla la vida del teniente Hoffman, un poeta-piloto. Así, todos los personajes comparten la característica común de ser escritores. Pero no solamente. Junto a esta imagen de escritor encontramos también en su descripción una connotación monstruosa. Sea por sus rasgos físicos, sea por sus rasgos morales, todos tienen una relación intima con el mal, tal como ha sido glosado con suficiencia por la crítica (González, 2011). Tomemos entonces las novelas 2666, *Estrella distante* y *Los detectives salvajes* con el fin de caracterizar los personajes estudiados. De la primera comentaremos Archimboldi, personaje escritor buscado a lo largo de la novela y cuyo rasgo más determinante es su gigantismo y su presencia latente más que patente. De la segunda tomaremos Las hermanas Garmendia, dos jóvenes poetisas asesinadas por el teniente Hoffman, caracterizadas por su duplicidad. De la tercera Ulises Lima, el joven poeta fundador del infrarealismo.

Archimboldi o el personaje monstruo

14 Resulta necesario esbozar algunas características de los personajes monstruo antes de comentar el caso de Archimboldi. La figura del monstruo en la tradición occidental reagrupa otros nombres de manera analógica: ogro, diablo, bruja, lobo, monstruo, entre otros. Estas designaciones tienden a describir un ser con capacidades superiores a la media de los hombres. Si miramos de cerca «ogro» en su etimología tenemos: «(prob. métathèse d'une forme *orc* du lat. *Orcus*, divinité infernale)» (Littré y col., 2004, p. 1151). Hablamos entonces de una especie de monstruo que se alimenta de la carne humana y en este aspecto se emparenta íntimamente con el lobo: «(lat. *lupus*) Animal du genre chien, à oreille droite, queue horizontale, pelage fauve, sauvage et carnassier» (p. 977). Finalmente encontramos una relación particular con diablo: «(lat. *diabolus*, du gr. *diabolos*, de *diabellein*, désunir, calomnier» (p. 498), al mismo tiempo que una relación con la noción de mal moral.

15 Un monstruo puede ser entonces definido como un cuerpo animal o vegetal que presenta una conformación insólita. Pero podemos retener también algunos rasgos análogos; deformidad física y moral, gordura, fealdad, desproporción. Si tomamos el caso de los hermanos

Grimm por ejemplo, vemos que la deformidad y desproporción se ejercen en dos niveles, un nivel físico y un nivel ético en su acepción antropológica, a saber, el conjunto de comportamientos específicos de los individuos de una misma sociedad, más concretamente en el hecho de alimentarse de carne humana. La antropofagia presente en el ogro, en el lobo, en la bruja y en el caníbal ha sido considerada como una de las más terribles desviaciones del comportamiento humano y por lo tanto como un hecho monstruoso. Es posiblemente este hecho más que la deformidad física la que le concede el estatus antinatural de monstruo. El monstruo tiene su lugar como entidad independiente (criatura, esfinge, arpía, minotauro, etc.) pero también y en un sentido figurado, como un ser que se comporta de manera maléfica produciendo el miedo o la repugnancia. En este caso, estamos frente a dos facetas del monstruo, la encarnación del horror y una suerte de monstruosidad problemática. Esta doble faceta nos hace preguntar por la posible duplicidad del personaje monstruo, en el caso de Archimboldi, su ambigüedad a lo largo de la novela.

16 Beno von Archimboldi es un gigante en dos aspectos. En primer lugar el de su apariencia física, puesto que mide casi dos metros y su presencia, además de impresionante, llena de miedo a quienes lo ven (gigantismo físico). Y en segundo lugar el de su posición literaria. En efecto, Archimboldi es (según los críticos), el mejor escritor alemán de siglo xx (gigantismo por sus dotes de escritor). Su nombre para aquellos que están familiarizados con la novela es sinónimo de misterio pero también de tenacidad en el ejercicio literario. Archimboldi es un escritor incorruptible, alejado del reconocimiento y los homenajes, quien curiosamente, siendo el personaje principal del relato, aparece de manera latente tanto en la novela como en el panorama de la literatura universal que *2666* escenifica.

Onomástica

17 En realidad su verdadero nombre no es Archimboldi. Es sólo a partir del momento en que decide llegar a ser escritor cuando cambia su nombre original (Hans Reiter) por aquel de Beno von Archimboldi. Este acto se acompaña del hecho de comprar una máquina de escribir y de encerrarse a escribir. La decisión de Reiter es radical en la medida en que refleja una voluntad inquebrantable. La nueva

identidad de Reiter puede tener su origen según Sergio Marras (2010) en el pintor italiano del renacimiento Archimboldo (1527-1593). Marras establece en su artículo una relación entre el nombre de Archimboldo y Archimboldi a través de la pintura del italiano. Giuseppe Archimboldo es conocido sobre todo debido a sus pinturas caricaturales y sus figuras alegóricas, compuestas mayoritariamente de flores, frutos, legumbres y animales que sirven para representar retratos humanos ilusionistas y fantásticos. El acercamiento que hace Marras es el siguiente: las pinturas de Archimboldo producen un efecto visual donde uno cree ver o percibir un objeto que en realidad es otro, y son comparables con la identidad de Archimboldi: creemos verlo y percibirlo cuando en realidad, él nunca está presente (Marras, 2010).

18 Sin descartar en lo más mínimo la lectura de Marras, proponemos acá una lectura más etimológica del nombre. Archi: «(gr. *arki*, chef de) Préfixe que l'on construit avec les noms ou des adjectifs pour marquer un très haut degré» (Littré y col., 2004, p. 102). *Boldo*: «(mot hispano-américain) Arbre originaire du Chili» (p. 190). Tenemos entonces un árbol chileno marcado por un alto grado de importancia en la escala jerárquica. Su nombre comporta entonces una función exponencial al verse nombrado con el título del gran árbol entre los árboles. Esta idea nos hace pensar inevitablemente en las referencias y analogías que Bolaño mismo hace entre la literatura y un bosque. Pero más precisamente en la naturaleza particular del boldo, entendido como un árbol común y corriente utilizado esencialmente para ayudar a la digestión, y del cual muchas familias en América latina poseen un pie en el jardín de sus casas.

> La literatura es un vasto bosque y las obras maestras son los lagos, los árboles *inmensos o extrañísimos*, las elocuentes flores preciosas o las escondidas grutas, pero un boque también está compuesto por árboles comunes y corrientes, por yerbazales, por charcos, por plantas parásitas, por hongos y por florecillas silvestres (Bolaño, 2004, p. 982).

19 El nombre también lleva consigo el gigantismo del personaje que la novela desarrolla. Al tomar la decisión de ser escritor, Archimboldi acomete un acto deliberado; no ha sido designado por nadie, no cumple ningún designio, y solo él es el dueño de su destino. El ha

escogido su propio nombre, y no cualquiera. Así, el jefe de los árboles chilenos es gigante por dos caminos, el físico y el etimológico, es decir su origen. A falta de un origen divino como era el caso de los gigantes hijos de la tierra de la mitología griega o de los cíclopes, hijos de Poseidón, él se lo crea para sí mismo.

Toponimia

20 Según los indicios dados en la novela, Archimboldi se desplaza en espacios muy vastos a voluntad, Europa y América notoriamente. Sin embargo, podemos fijarlo (sobre todo en la parte de Archimboldi) en el espacio de Alemania del siglo xx. Es allí donde nació y donde pasó su juventud y sus años de aprendizaje literario antes de llegar a ser fantasmagórico. En efecto, la Alemania de su infancia es el único espacio geográfico donde podemos tener la seguridad que es él. Otros lugares donde aparentemente ha estado se deben en su mayoría a la mera especulación. Venido de un medio rural, Archimboldi es un viajero inagotable. Inagotable pero oculto. Los críticos siguen su pista en varios continentes. Sin embargo es su presencia en México que hace de él casi un fantasma que muchos han visto pero que nadie ha encontrado. Los lugares donde es buscado llegan a ser inciertos y vemos más bien desfilar la imagen de un gigante que se pasea por espacios fantasmagóricos más que reales o reconocibles. La dificultad de proyectarlo en un lugar cierto impide ponerlo en relación con una realidad factual. Lo percibimos entonces siempre solitario y aislado, bien sea en un hotel de un barrio perdido de Berlín, o en una gruta escondida en los bosques de Transilvania, o en medio del desierto mexicano. Desde su primera infancia Archimboldi se apasiona por los lugares solitarios y oscuros, tales como las grutas. Sus manuscritos son enviados indiscriminadamente desde Italia, España o Francia. Podríamos incluso decir que Archimboldi recorre espacios imaginarios, define su geografía menos por los límites y toponimias reales que por un vagabundeo fantasmagórico en el imaginario de sus buscadores.

Ética

21 ¿Cuál es el comportamiento de este gigante? El más visible tiene que ver con su compromiso con el oficio de escribir, trabajo que hace por

pura convicción en un deseo de sublimar su pasión y así poderse declararse dueño de sí mismo. Así, en un nivel ético, Archimboldi se siente responsable de su obra, proyecto que le hace adquirir un compromiso consigo mismo. A nivel moral, en tanto que escritor, el personaje asume la escritura como un acto de responsabilidad hacia sus semejantes. Sin embargo, en ningún caso está dispuesto a sacrificar su independencia en favor de su popularidad. El corazón de la ética de Archimboldi reside justamente en el hecho de alejarse del mundo literario (entendido como mercado, edición y negocio del libro) para sumergirse en un mundo de literatura. En dicho mundo, todo está organizado en función de la literatura, mundo abstracto y estético, un mundo no tangible que le hace desaparecer voluntariamente. Comprendemos mejor el deseo furioso de independencia creadora de Archimboldi y su deseo de no ser encontrado. En efecto, Archimboldi llega a ser el jefe de los jefes en detrimento de su reconocimiento público. Pero esta marca de reconocimiento es directamente proporcional al crecimiento del misterio alrededor de su persona. ¿Por qué no quiere ser encontrado? ¿Dónde puede esconderse el mejor escritor del siglo xx? ¿Dónde puede esconderse un gigante?

Verónica Garmendia/Angélica Garmendia, gemelas idénticas

Verónica y Angélica Garmendia son dos gemelas idénticas en Estrella Distante. Ellas intervienen en la primera parte del la novela. Hijas de un pintor conocido en Chile, las Garmendia estudian en la universidad de Concepción y frecuentan el taller de poesía de Juan Stein. Es allí que conocen a Ruiz-Tagle. La homogeneidad de las gemelas se hace sentir a lo largo de la narración, al punto de no poder identificar quién es quién. En efecto nacen al mismo tiempo y mueren al mismo tiempo, asesinadas por Wieder. Ellas aparecen como personajes que encarnan la sensualidad, contando con el hecho de que todos los aprendices de poeta del taller están enamorados de ellas: «Algo en lo que nos distinguíamos de los demás miembros masculinos del taller, todos quien más, quien menos, enamorados de las hermanas Garmendia» (Bolaño, 1996a, p. 20). Esta dualidad de las gemelas no es la tradicional en el sentido de una pareja dicotómica

(masculino-femenino, hombre-animal, etc.) sino que la dualidad se concentra en la identificación y sobre todo en su diferenciación: «Verónica y Angélica Garmendia, tan iguales algunos días que era imposible distinguirlas y tan diferentes otros días (pero sobre todo otras noches) que parecían mutuamente dos desconocidas cuando no dos enemigas» (Bolaño, 1996a, p. 15). La frase que comienza con la dificultad de diferenciar a las Garmendia, termina con la dificultad para ellas mismas de reconocerse entre ellas e incluso con el hecho de establecer una relación patológica entre ellas. Vemos en la transición de la frase un paso del carácter homogéneo del doble a aquel de heterogéneo, alternados los dos (caracteres) en ciclos regulares marcados por una temporalidad enunciada vagamente: «algunos días» y «otros días». La capacidad de las gemelas de ser idénticas o absolutamente opuestas es ritmada por la distancia entre los días (el número) y también por el régimen diurno y nocturno. Resulta interesante notar que esta duplicidad no se desarrolla en una naturaleza doble como sería el caso de la dicotomía masculino-femenino, sino que ella se expresa en la unidad. En efecto el narrador no nos detalla en ningún momento a cada hermana por separado.

Ruiz-Tagle/Carlos Wieder, poeta y asesino

23 La segunda pareja que encontramos en *Estrella distante* es la de Ruiz-Tagle y Carlos Wieder. La duplicidad en este caso es más explícita desde el comienzo de la narración: «La primera vez que vi a Carlos Wieder [...] entonces se hacía llamar Alberto Ruiz-Tagle» (Bolaño, 1996a, p. 13). La duplicidad se desarrolla entonces a través de dos roles actanciales en el seno de la novela: Ruiz-Tagle el poeta, Carlos Wieder el asesino. La dicotomía en este caso se impone en términos de creación-destrucción. No se trata aquí del parecido físico de dos seres que tienden a la unidad sino de un solo ser que se desdobla para encarnar dos papeles. Siendo perfectamente consciente de este desdoblamiento, Ruiz-Tagle se sirve de su carácter doble para substituir su identidad por aquella que mejor le conviene.

24 En Bolaño parece que la duplicidad comienza solamente cuando es nombrada, cuando ella se sabe tributaria de un rol actancial definido. Así, Ruiz-Tagle (el poeta) cesa de estar en la narración para llegar a

ser Carlos Wieder justamente en el momento en que el asesinato de las Garmendia se pone en marcha: «Unas horas después Alberto Ruiz-Tagle, aunque ya debería empezar a llamarle Carlos Wieder, se levanta» (Bolaño, 1996a, p. 31). Subrayamos la auto reflexión por parte del narrador que parece hablarse a sí mismo para decirse: *ahora ya no es más Ruiz-Tagle, el poeta, sino Carlos Wieder, el asesino*. Con el cambio de estatus el personaje entra en el antagonismo de dos fuerzas opuestas, una creadora; la poesía, y una destructora; el asesinato. Pero al contrario de lo que ocurre en *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, por ejemplo, Ruiz-Tagle no trata de deshacerse de su doble maléfico tal como lo hacía Dr Jekyll. Estamos más bien frente al caso de un doble viviente, en el cual se opera un proceso de sustitución del doble más que de rechazo. En este sentido entendemos que Ruiz-Tagle no sostiene ninguna relación ni conversación con Wieder. Este último no es la faceta de un desdoblamiento del deseo con respecto al orden social: Ruiz-Tagle es Wieder, los dos son uno solo, único e indivisible. Ruiz-Tagle no intenta tampoco rechazar a Wieder, sino que por el contrario lo integra simplemente a su apariencia de poeta, de allí que Ruiz-Tagle, el poeta-piloto, anuncie la génesis de Wieder, el asesino, a través de las siguientes versículos: «ET VIDIT DEUS… LUCEM QUOD… ESSET BONA… ET DIVISIT… LUCEM A TENEBRIS» (Bolaño, 1996a, p. 38). Los versículos corresponden a la génesis del mundo en la biblia. Por asimilación, el nacimiento del mundo (separación de la luz de las tinieblas, y en un sentido simbólico del mal y del bien) corresponde al advenimiento de una nueva faceta del doble. Por *la separación de la luz de las tinieblas*, entendemos también la separación de la pulsión de creación (Ruiz-Tagle) de la pulsión de destrucción (Wieder) y por consiguiente, el acceso a un estado de independencia de cada uno de ellos.

Narrador/Carlos Wieder, hermanos literarios

En la página 152 de *Estrella distante*, cuando el narrador protagonista ve a Carlos Wieder en un café en Blanes, leemos: «Entonces llegó Carlos Wieder y se sentó junto al ventanal, a tres mesas de distancia. Por un instante (en el que sentí desfallecer) me vi a mí mismo casi

pegado a él, mirando por encima de su hombro, horrendo hermano siamés» (Bolaño, 1996a, p. 125). Dos sentimientos se amalgaman para el narrador. Por una parte debe identificar a un asesino macabro y despreciable, y por otra parte debe reconocer que Wieder y él no son tan extranjeros el uno al otro. El narrador en efecto, identifica al asesino a la vez que declara la alienación de su identidad a través de la expresión: «hermano siamés». De hecho, el sentimiento de fraternidad es mucho más profundo o toma mucha más fuerza en la enunciación con la palabra «hermano». La relación filial (genética y cultural) que acerca al narrador y a Wieder, sugiere el hecho de compartir un origen común pero también una deontología. La homonimia del pasaje es prefigurada y reforzada por la función adjetival «siamés» connotando una suerte de malformación genética que opera la simbiosis física entre el narrador y Wieder. Los dos aspectos de este desdoblamiento físico y ético están ligados a una misma y única filiación: el narrador viendo a Wieder luego de tantos años y conociendo los horrores que este hubiera podido cometer, se reconoce en él, y sobre todo se ve en él.

26 El narrador accede entonces a superar la heterogeneidad que les separa, el uno asesino, el otro poeta fracasado. Pero curiosamente el acercamiento improbable viene una vez más a través de la literatura. El narrador mira lo que Wieder lee, y dice: «Un libro científico, un libro sobre el recalentamiento de la tierra, un libro sobre el origen del universo» (Bolaño, 1996a, p. 152). Por una parte el narrador encuentra en el libro el símbolo de esta unión, puesto que finalmente lo único que les acerca es el ejercicio de la literatura. El pasado que los dos compartieron era absolutamente literario y resurge durante el reencuentro a pesar de las diferencias. En efecto, ni Wieder ni él han dejado en momento alguno de ejercer la literatura. Vemos en este pasaje que la literatura en el imaginario de Bolaño es el lugar de comunión de asesinos y fracasados, y en particular, el eslabón que hace posible la duplicidad de sus personajes. Por otra parte, el fuerte sentimiento de alteridad que siente el narrador tiene sin embargo un sentido unívoco. Dicha alteridad se desplaza del narrador a Wieder y no lo contrario, puesto que Wieder no reconoce al narrador luego de tantos años. Esto implica que Wieder en tanto que doble del narrador mantiene una unicidad de son identidad que él no sospecha desdoblada. En efecto, Wieder, tal como lo escribe el narrador posee

una impresionante posesión de sí mismo: «Dentro de su ley cualquiera que fuera, era más dueño de sí mismo que todos los que estábamos en aquel bar silencioso» (Bolaño, 1996a, p. 153).

Jóvenes poetas

27 La predilección bien conocida de Bolaño por la poesía con respecto a la prosa se revela significativa en el momento de acercarnos a los personajes que tienen una relación con la literatura. En efecto, el número de poetas o de aprendices de poetas es superior al de escritores de prosa o de narrativa. Ulises Lima y Belano en *Los detectives salvajes*, Archimboldi en *2666*, Wieder en *Estrella distante* o el muchacho anónimo de *Amberes* son todos poetas. No obstante, la predilección de Bolaño por la figura del poeta no implica forzosamente que los personajes sean escritores en el sentido clásico de aquel que escribe libros. En efecto, en *Los detectives salvajes*, ni Belano ni Lima publican libros, diríamos incluso que escriben muy poco.

28 Resulta difícil escapar a la imagen que nos queda de Lima y de Belano en *Los detectives salvajes*. Dos jóvenes apasionados de poesía que (en la tercera parte del libro) se dirigen a bordo de un coche hacia los desiertos de Sonora en búsqueda de la poetisa Tinajero. Esta tercera parte que funciona como epílogo de la novela, está precedida en la primera parte por otra imagen: los tres aprendices deambulan sin rumbo por la ciudad de México. Estos chicos son presentados como marginales llenos de energía y pasión por la poesía. Pero, ¿quiénes son estos aprendices? Ulises Lima por su transparente analogía nos remite a Ulises héroe de Homero. Arturo Belano, conocido alter ego de Roberto Bolaño nos remite al escritor chileno. Tanto Ulises como Belano sugieren un elemento semántico importante. El primero, evocando el motivo mítico, y el segundo, el motivo literario historiográfico que la novela desarrolla.

29 Por una parte, Ulises Lima se proyecta a través de su destino literario como la figura que corresponde más fielmente a Ulises, el «nadie» de Homero. Lima es el fundador del realismo visceral e igual que el personaje homérico sigue un camino heroico en el sentido de una superación de sí mismo. La partida de Lima hacia el desierto esboza un camino heroico y cobra sentido en la búsqueda de una superación

personal. Lima a su vez es descrito como un poeta autodidacta, incorruptible et ingenioso recordándonos el epíteto: Ulises el ingenioso. La evidencia de esta asociación en el imaginario de Bolaño estriba en la representación de Lima como el comandante del navío de los jóvenes poetas, embarcados en busca de su origen literario. Igual que el ingenioso Ulises, Lima se distingue por su espíritu emprendedor, su inteligencia y su fuerte carácter. Por otra parte, la etimología de Ulises u Odiseo es reveladora del carácter aventurero del personaje: (lat. *Odyssea*, gr. *Odusseia*) está emparentado con: «Le récit des aventures ou le voyages d'Ulysse» (Littré y col., 2004, p. 1147).

30 En el contexto de la novela podemos ver que él se vincula con las pruebas de iniciación literaria. Desde el comienzo de la novela, Lima encarna y posee las cualidades propias de su nombre. El es por ejemplo, el mejor poeta de la pandilla: «Según Pancho, uno de los dos mejores poetas jóvenes mexicanos es él, el otro es Ulises Lima, de quien se declara su mejor amigo» (Bolaño, 1998, p. 30). Lima es también el creador del movimiento poético de los real viscerealistas y fundador de la revista literaria Lee Harvey Oswald, y parecería que el rasgo más notable de su carácter es su dominio de sí y el control de la situación propia de un jefe. En efecto, a la manera de Odiseo, su resolución de conflictos pone de realce su genio y su ingenio. En el momento en el que una discusión sobre la poesía iba probablemente a terminar en pelea, Lima saca de su chaqueta un poema que lee delante de todos y cuyas cualidades ponen fin a la disputa: «Y finalmente oí su voz que leía el mejor poema que yo jamás había escuchado» (Bolaño, 1998, p. 16). La autoridad adquirida y probada a través de sus talentos como poeta es corroborada por el reconocimiento que el grupo le atribuye. Los real viscerealistas lo reconocen entonces como el mejor poeta, el más intuitivo, maduro e ingenioso.

31 Por lo demás, Lima, en correspondencia con su mentor, se crea también una Ítaca, un objetivo por cumplir bajo la forma de viaje. Este objetivo se constituye en la trama de la novela y consiste en el viaje al desierto de Sonora. Si el objetivo de Ulises en la Odisea en tanto que aventura humana es el de volver a Ítaca, el de Lima en tanto que aventura literaria es encontrar a la poetisa. Lima es todo control pero más que eso (y esta será una faceta constante de los personajes-

poetas de Bolaño) una voluntad de hierro a prueba de todo, una pasión que se aproxima a la pasión malsana. De hecho, los personajes-poetas están dispuestos a hacer lo que sea en nombre de la literatura: «Ah, poeta García Madero, un tipo como Ulises Lima es capaz de hacer cualquier cosa por la poesía» (Bolaño, 1998, p. 31). Más que todas las otras características, esta última marca indeleblemente la imagen del aprendiz de poeta: la voluntad creadora al servicio de un proyecto único, la literatura.

Conclusión

32 Una característica común vincula los personajes de las obras de Roberto Bolaño que hemos acá mencionado, ésta es su relación ineludible con la literatura. La aparición sistemática, sea latente o patente, tal como lo hemos visto, de la imagen del escritor, nos da pistas del posible esquema de pensamiento que estructura el imaginario del autor. A partir de esta constatación derivamos una primera clasificación siguiendo la dicotomía de lobos y corderos, la cual es asimilable al imaginario que cada una de las palabras comporta. Lobo: salvaje, monstruoso, carnívoro, agresivo, nocturno, indomable, violento, solitario. El cordero: gregario, doméstico, herbívoro, obediente, pacifico, diurno. Nos hemos concentrado en este trabajo en los personajes lobos, a saber Archimboldi, Wieder e incluso Lima, todos solitarios indomables de la poesía, todos traspasados por el fenómeno duplicativo de su imagen y todos marginales. En efecto y en primer lugar, la duplicidad de los personajes en Bolaño comienza casi siempre por el nombre. La importancia en su obra de la nominación de los personajes da indicios con respecto a su visión del doble. Archimboldi es también Hans Reiter más los sobrenombres que le son atribuidos, el gringo, el gigante, etc. Ruiz-Tagle es Carlos Wieder, Lima es también el ingenioso. En segundo lugar, la duplicidad aparece a través las dos facetas de un mismo personaje o lo que llamaremos personaje antagónico: Wieder/Ruiz-Tagle, Archimboldi/Hans Reiter, Wieder/narrador.

33 Podemos establecer una clasificación de imágenes en función de la relación mimética que éstas establecen dentro del texto con la realidad de la percepción. Siguiendo a Wunenburger en

L'imagination (1995), identificamos los ejemplos antes estudiados con diferentes tipos de imágenes. Las hermanas Garmendia corresponden a la **imagen duplicación** por cuanto dicha imagen se integra en el conjunto de representaciones mentales que nos hacemos de la historia (Wunenburger, 1995). En efecto, y como lo vimos, las Garmendia son dobles puesto que concilian el componente objetivo (gemelas monocigóticas) con la percepción sensible (son vistas por el narrador como una única persona). El caso de Ruiz-Tagle/Wieder refleja la **imagen ficción** puesto que no nace de una experiencia sensible ni directa (no hay dos seres) sino de una serie de informaciones precedentes y de enunciados lingüísticos tales como los recuerdos, los deseos y los afectos que entran en un campo onírico (Wunenburger, 1995). Ruiz-Tagle y Wieder se desdoblan a través de la enunciación y los sueños del narrador que ve dos seres donde solo hay uno. El caso del Narrador/Carlos Wieder nos acerca a la **imagen símbolo** por cuanto la relación de estos dos personajes materializa un proceso de integración de sus identidades y sobre todo adjudica sentido a dicha integración (Wunenburger, 1995). En efecto, esta imagen está cargada de un sentido profundo y oculto que le es propio. Intuimos, de acuerdo con las palabras del narrador, que dicho sentido corresponde a la responsabilidad compartida de los hechos criminales: «Wieder y yo habíamos viajado en el *mismo* barco, sólo que él había contribuido a hundirlo y yo había hecho poco o nada por evitarlo» (Bolaño, 1996a, p. 131).

34 Por último, intuimos que la imagen del escritor en cualquiera de las facetas y variantes antes analizadas tiende en la obra de Bolaño a la postulación de una imagen aún más amplia y más universal que tal vez pueda corresponder a aquella de la **imagen arquetipo**. En otras palabras, es posible que nos acerquemos a una figuración ideal de la imagen del escritor en el imaginario de Bolaño, a saber: marginal, monstruoso, ambivalente, poeta indomable e incorruptible y en cierto grado, maldito.

BIBLIOGRAPHIE

Bolaño Roberto, 1996a, *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama.

Bolaño Roberto, 1996b, *La literatura nazi en América*, Barcelona, Seix Barral.

Bolaño Roberto, 1998, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama.

Bolaño Roberto, 2004, *2666*, Barcelona, Anagrama.

Bolaño Roberto, 2011, *El Tercer Reich*, Barcelona, Anagrama.

Chauvin Danièle, Siganos André & Walter Philippe (eds), 2005, *Questions de mythocritique, dictionnaire*, Grenoble, Imago.

Gonzalez Daniuska, 2011, *Roberto Bolaño poéticas del mal*, Saarbrücken (DE), Editorial Académica Española.

Guevara Santiago, 2013, «Dos notas acerca de la relación entre poesía y prosa en Bolaño», *La Palabra Revista de Literatura*, n.º 22, Facultad de Ciencias de la Educación, Tunja.

Jung Carl Gustave, 1953, *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, trad. fr. Y. Le Lay, Paris-Genève, Buchet-Chastel & Librairie de l'université.

Littré Émile, Walter Henriette, Beaujean Amédée & Pruvost Jean, 2004, *Dictionnaire le nouveau Littré*, Paris, Garnier.

Marier Henri, 1961, *Dictionnaire de poétique et rhétorique*, Paris, PUF.

Marras Sergio, 2010, «Roberto Bolaño: bailes y disfraces», *Estudios Públicos*, n.º 119.

Rey Alain, 2010, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert.

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

RÉSUMÉS

Español

La obra del chileno Roberto Bolaño (1953-2003) ha sido objeto de números estudios que la abordan desde diferentes enfoques en la última década. Este artículo que se integra a la tesis doctoral *Bolaño ou la réécriture du mythe de l'écrivain maudit* propone una aproximación a los personajes que por su ocurrencia reiterada constituyen el núcleo narrativo de su obra. Se trata en esencia de caracterizar la imagen de varios personajes; tomamos el caso de Archimboldi en *2666* (Bolaño, 2004), de varios personajes de *Estrella distante* (Bolaño, 1996a) y de Ulises Lima en *Los detectives salvajes* (Bolaño, 1998). Para ello introducimos el concepto de imagen y analizamos los fenómenos recurrentes a los que la imagen de los personajes se confronta en los textos. Finalizamos caracterizando las imágenes de los personajes de acuerdo con la clasificación de Wunenburger en *L'imagination* (1995), imagen duplicación, imagen ficción, imagen símbolo e imagen arquetipo.

Français

Au cours de la dernière décennie, l'œuvre de l'écrivain chilien Roberto Bolaño (1953-2003) a été abordée sous différents angles. Cet article, qui

s'intègre à la thèse doctorale *Bolaño ou la réécriture du mythe de l'écrivain maudit*, se propose d'étudier les personnages qui apparaissent de manière réitérative et qui peuvent constituer le noyau narratif de son œuvre. Il s'agit essentiellement de caractériser l'image de quelques personnages présents dans trois romans de Bolaño. On étudiera le personnage d'Archimboldi dans *2666* (Bolaño, 2004), quelques personnages de *Estrella distante* (Bolaño, 1996a) et celui d'Ulises Lima dans *Los detectives salvajes* (Bolaño, 1998). Le concept d'image sera introduit et on analysera les phénomènes récurrents auxquels les images sont confrontées au sein des textes. On finira par caractériser l'image des personnages étudiés d'après la classification de Wunenburger dans *L'imagination* (1995), à savoir : image duplication, image fiction, image symbole, image archétype.

English

Bolaño's literary texts have been studied from different points of view in the last ten years. This article is included in the doctoral thesis *Bolaño ou la réécriture du mythe de l'écrivain maudit* and proposes an approach to the kind of characters that due to their systematic presence in the texts are the center of the narrative structure. We intend to characterize the image of some characters. We take the case of Archimboldi in *2666* (Bolaño, 2004), the one of some characters in *Estrella distante* (Bolaño, 1996a), and the one of Ulises Lima in *Los detectives salvajes* (Bolaño, 1998). In order to do that, we introduce the concept of image and we analyze the current phenomena to which the texts are confronted to. We finalize giving some features of the characters' images according to Wunenburger in *L'imagination* (1995), classification: image of duplication, image of fiction, image of symbol and image archetype.

INDEX

Mots-clés

image, typologie, écrivain, duplicité, symbole

Keywords

image, typology, writer, duplicity, symbol

Palabras claves

imagen, tipología, personaje escritor, duplicidad, símbolo

AUTEUR

Santiago Guevara

Université Grenoble Alpes, ISA/LITT&ARTS

IDREF : https://www.idref.fr/203019660

Critique de la notion de mythe littéraire chez Philippe Sellier et Pierre Brunel : une autre vision

Critic of Literary Myth of Philippe Sellier and Pierre Brunel: Another Vision

Abolghasem Ghiasizarch

DOI : 10.35562/iris.1681

Droits d'auteur
All rights reserved

PLAN

Critiques
  Une définition issue du mythe ethno-religieux
  Une définition régionale, locale
Le cas de la mythologie de la Perse
  La mythologie perse dans l'ère pré-sassanide
  La période mythologique de la Perse pendant l'ère post-sassanide
  La période mythologique de l'ère post-sassanide shi'ite
    Le temps
      La période du passé : avant les Ahloul Bayt (sa)
      La période du présent
      La période du futur : Au-delà
    L'espace
    L'action
Conclusion

NOTES DE LA RÉDACTION

Cet article provient de la thèse *Gènes et Mythes littéraires : pour un modèle biologique du dynamisme mythique*, rédigée par A. Ghiasizarch, préparée au Centre de recherche sur l'imaginaire de Grenoble et soutenue le 14 janvier 2011 à l'université Stendhal-Grenoble 3, sous la direction du professeur Philippe Walter : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00596834/document>.

TEXTE

1 « Du mythe littérarisé au mythe littéraire » (Siganos, 1993), « Des mythes primitifs aux mythes littéraires » (Dabezies, 1994), « Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire ? » (Boyer, 1994). Ces trois articles témoignent de la difficulté à définir le mythe littéraire : il existe d'un côté le mythe ethno-religieux et, de l'autre, le mythe littéraire. Il y aurait des processus implicites entre le mythe et la littérature pour arriver à l'apparition du mythe littéraire.

2 Bilen (1994), dans son article « Comportement mythico-poétique », énumère les oppositions et les similitudes entre le mythe et la littérature que nous résumons ci-dessous sous forme de tableau.

Tableau 1. – Les oppositions et les similitudes entre le mythe et la littérature (Bilen, 1994).

	Littérature	Mythe	Soutenu par
1	le récit romanesque est plus ou moins fictif	le récit mythique s'impose comme vrai	Lévy-Bruhl, Maurice Leenhardt, Mauss, Eliade, Sellier
2	le poème est intraduisible	le récit mythique peut être traduit dans toutes les langues	Lévi-Strauss
3	le texte littéraire est structuré en ses parties	le récit mythique est un assemblage de symboles et peut se réduire à une structure permanente	Gusdorf, Lévi-Strauss
4	le récit littéraire a pour référence un moment historique	le récit mythique suppose un temps réversible, qui caractérise le temps sacré	Eliade
5	le récit littéraire contient l'individualité et la rationalité	le récit mythique contient le caractère collectif et la surnaturalité	Sellier, Lévi-Strauss
6	le récit littéraire conduit logiquement à une solution dialectique des conflits	le récit mythique initie à une métamorphose radicale de statut	Eliade
		ou constitue un équilibre médiateur entre deux affirmations incompatibles	Lévi-Strauss
7	le récit littéraire est intimement vécu	le récit mythique est vécu socialement	Sellier
8	le récit littéraire remplit une fonction socio-historique profane	le récit mythique remplit une fonction socio-religieuse sacrée	M. M. Münch
9	le récit littéraire a une vérité relative	le récit mythique a une vérité absolue et éternelle : c'est un récit fondateur	Eliade
10	le récit littéraire donne une analyse psychologique partielle du héros	le récit mythique investit l'homme dans sa totalité	M. M. Münch
11	le récit littéraire raconte le déroulement d'une action	le récit mythique révèle quelque chose de mystérieux et d'ineffable	
12	le sens, dans le récit littéraire, est plus ou moins évident	Le sens du récit mythique est caché, appelle une exégèse	
13		le récit mythique a, le plus souvent, un caractère initiatique et transcendant	

3 Avec autant de différences entre le mythe et la littérature, comment peut-on définir le mythe littéraire ? Sellier (1984) dans « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? » tente de donner les caractéristiques du mythe littéraire. Brunel (1994), dans l'introduction du *Dictionnaire des mythes littéraires*, reprend et admet le travail de Sellier. Nous étudierons donc les caractéristiques du mythe littéraire selon Brunel et Sellier.

4 Dans l'introduction du *Dictionnaire des mythes littéraires*, Brunel présente certaines difficultés du mythe littéraire. Il remarque que Sellier a réussi à définir « la notion de mythe littéraire par rapport à la notion de mythe elle-même » (Brunel, 1994, p. 12). Sellier définit

> […] le mythe ethno-religieux comme un récit fondateur, anonyme et collectif, qui fait baigner le présent dans le passé et est tenu pour vrai, dont la logique est celle de l'imaginaire et qui fait apparaître à l'analyse de fortes oppositions structurales. (Brunel, 1994, p. 12)

Il voit que certaines caractéristiques du mythe ethno-religieux disparaissent, que d'autres en revanche demeurent quand on passe du mythe ethno-religieux au mythe littéraire.

5 Les différences entre le mythe littéraire et le mythe ethno-religieux selon Sellier seraient les suivantes :

1. Le mythe littéraire ne fonde ni n'instaure plus rien ;
2. Les œuvres qui l'illustrent sont en principe signées ;
3. Le mythe littéraire n'est pas tenu pour vrai.

6 Sellier (1984) définit trois caractères communs au mythe ethno-religieux et au mythe littéraire :

1. La saturation symbolique :
   « Le mythe et le mythe littéraire reposent sur des organisations symboliques, qui font vibrer des cordes sensibles chez tous les êtres humains, ou chez beaucoup d'entre eux. Comme « Œdipe » le complexe nucléaire de la personnalité. » (Sellier, 1984, p. 118)
2. L'organisation serrée :
   « L'analyse de *Dom Juan* de Molière, par exemple, permet de mettre en évidence l'extraordinaire travail de *reformalisation* qui fait retrouver au mythe littéraire un agencement structural comparable à celui du mythe ethno-religieux. » (Sellier, 1984, p. 112)

> L'éclairage métaphysique :
> « La troisième caractéristique du mythe littéraire est constituée par l'éclairage métaphysique dans lequel baigne tout le scénario. […] Dans le scénario des principaux Don Juan, Jean Rousset a souligné l'importance capitale de ce face-à-face avec l'au-delà… » (Sellier, 1984, p. 124)

7 Selon Brunel, « l'autre apport du brillant article de Philippe Sellier est qu'il montre que le mythe littéraire ne se réduit pas à la survie du mythe ethno-religieux en littérature » (Brunel, 1994, p. 13).

Critiques

8 Nous émettrons quelques critiques à propos de la définition du mythe littéraire de Brunel et Sellier :

1. Le mythe « littéraire » de Brunel et Sellier est issu du mythe ethno-religieux. Il n'est pas à proprement parler né de la littérature ;
2. La définition de Brunel et Sellier n'est pas universelle. Elle est culturellement limitée.

Une définition issue du mythe ethno-religieux

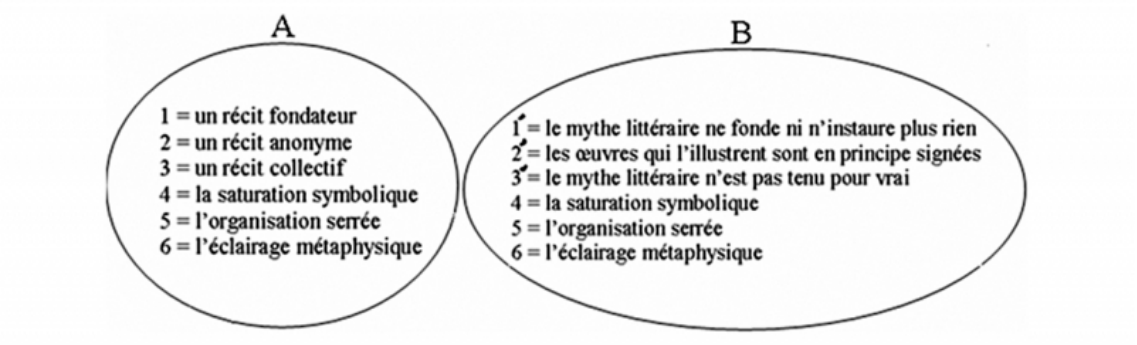
9 Monneyron et Thomas, à propos des limites du travail de Brunel dans le domaine du mythe littéraire, écrivent dans *Mythes et Littérature* :

> C'est d'ailleurs, à l'évidence, les principales limites des tentatives de Pierre Brunel et d'André Siganos. Ce qui leur manque peut-être, c'est une perspective qui ne fasse pas de la littérature une référence unique et s'inscrive dans une interdisciplinarité indispensable à l'étude des mythes. (Monneyron & Thomas, 2002, p. 67)

10 Mais nous avons un autre point de vue. Nous estimons que la définition présentée par Brunel et Sellier n'est pas littéraire. Bien qu'elle se nomme « mythe littéraire », elle n'est pas née de la littérature, elle a ses racines dans l'ethnologie. Afin de prouver notre point de vue au sujet d'une définition issue du mythe ethno-religieux, nous utilisons la théorie des ensembles dans le but d'éclairer la dépendance du mythe littéraire de Pierre Brunel et Philippe Sellier au mythe ethno-religieux défini par Eliade (1963).

11 L'ensemble A contient le mythe ethno-religieux et l'ensemble B contient le mythe littéraire de Brunel et Sellier.

Figure 1. – Les contenus de mythe ethno-religieux et de mythe littéraire.



12 Brunel, dans l'introduction au *Dictionnaire des mythes littéraires*, cite et admet la définition du mythe de Eliade (Brunel, 1994, p. 8) qui est « la moins imparfaite, parce que la plus large » (Eliade, 1963, p. 16). Brunel et Sellier fondent le mythe littéraire sur la base du mythe ethno-religieux et définissent le mythe littéraire par rapport à la notion de mythe ethno-religieux. Sellier explique que certaines caractéristiques du mythe ethno-religieux restent et que d'autres disparaissent. Elles sont citées dans le tableau 2.

Tableau 2. – Les caractéristiques du mythe ethno-religieux dans le mythe littéraire.

Celles qui disparaissent	Celles qui restent
1 = un récit fondateur	4 = la saturation symbolique
2 = un récit anonyme	5 = l'organisation serrée
3 = un récit collectif	6 = l'éclairage métaphysique

13 Ensemble A = Mythe ethno-religieux : {1, 2, 3, 4, 5, 6}
Ensemble B = Mythe littéraire de Brunel {1′, 2′, 3′, 4, 5, 6}

14 L'ensemble {1′, 2′, 3}, représente les caractéristiques spéciales du mythe littéraire qui remplacent celles du mythe ethno-religieux.

15 L'ensemble A contient les six caractéristiques du mythe ethno-religieux. Le mythe littéraire de Brunel et Sellier est fondé sur les

3 caractéristiques du mythe ethno-religieux {4, 5, 6} :

4. la saturation symbolique,
5. l'organisation serrée,
6. l'éclairage métaphysique.

et ensuite en refusant les 3 caractéristiques premières {1, 2, 3} :

1. un récit fondateur,
2. un récit anonyme,
3. un récit collectif.

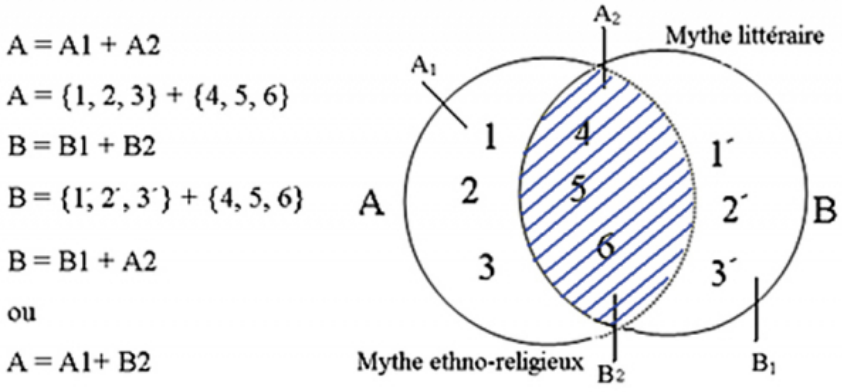
16 Sellier remplace les caractéristiques (1, 2, 3) par les trois caractéristiques du mythe littéraire (1′, 2′, 3′) :

1′. le mythe littéraire ne fonde ni n'instaure plus rien,
2′. les œuvres qui l'illustrent sont en principe signées,
3′. le mythe littéraire n'est pas tenu pour vrai.

17 La composition finale du mythe littéraire de Brunel et Sellier donne un résultat mi-littéraire, mi-ethno-religieux qui n'est ni totalement de la littérature ni totalement de l'ethnologie des religions. Le mythe littéraire de Brunel et Sellier a certaines caractéristiques du mythe ethno-religieux et certaines caractéristiques de la littérature, il n'est donc ni littéraire, ni ethno-religieux.

18 Le schéma 2 montre la composition et la dépendance du mythe littéraire de Brunel et Sellier au mythe ethno-religieux d'Eliade.

Figure 2. – La composition et la dépendance du mythe littéraire de Brunel et Sellier au mythe ethno-religieux d'Eliade.



19 L'ensemble A (le mythe ethno-religieux) est la base de l'ensemble B (le mythe littéraire de Brunel et Sellier). Ce schéma 2 montre que le mythe littéraire de Brunel et Sellier n'a pas d'identité libre, indépendante et distincte. Il est attaché, afin de survivre, au mythe ethno-religieux. D'autre part, si un chercheur n'est pas en accord avec la définition du mythe ethno-religieux et préfère celle de Durand [1], la définition donnée par Brunel et Sellier demeure-t-elle pertinente ?

Une définition régionale, locale

20 Brunel, au début de son ouvrage *Mythocritique*, énonce ses intentions à propos de ses études des mythes en littérature [2] :

> Je me suis senti attiré aussi, à partir de 1970, par l'étude des mythes en littérature. C'était une manière pour moi de retrouver les études grecques et les études latines, dont depuis longtemps mes maîtres m'avaient donné le goût. (Brunel, 1992, p. 11)

21 En tant que comparatiste, Brunel limite ses études mythocritiques à la littérature européenne et essaie de retrouver les racines gréco-latines de la littérature, notamment dans la littérature française : « C'était l'occasion de rappeler que la littérature comparée est impossible si elle se coupe de ses racines antiques. » (Brunel, 1992, p. 11)

22 Nous tirerons quelques conclusions de ces propos. Brunel est un comparatiste. Il étudie le mythe en littérature. Selon lui, la littérature comparée ne peut se couper de ses racines. Les racines de la littérature européenne sont grecques et latines. Nous relevons le syllogisme suivant :

a. « A » est un comparatiste qui étudie le mythe en littérature ;
b. La littérature a des racines ;
c. La littérature grecque et latine est la racine antique de la littérature en Europe.

Donc, « A » étudie le mythe en littérature, qui a des racines grecques et latines.

23 Le *Dictionnaire des mythes littéraires*, dirigé par Brunel, ne s'occupe presque exclusivement que des mythes littéraires européens. L'analyse des articles publiés dans cet ouvrage met en lumière un ethnocentrisme. Sur les 124 articles, 14 seulement parlent des sujets des pays hors de l'Europe et 8 articles parlent des thèmes tels que *Conte et mythe*, *Comportement mythico-poétique* et *Archétypes*. Nous montrons, dans le tableau 3, les pourcentages du travail de Brunel relevant de la littérature européenne et de la littérature non européenne.

Tableau 3. – Pourcentages de la littérature européenne et étrangère dans le travail de Brunel.

La littérature	Le pourcentage
Européenne	90 %
Étrangère	10 %

24 Les mythes littéraires non européens sont plutôt chinois, japonais et africains. Brunel avait l'intention d'étudier le mythe littéraire basé sur le mythe ethno-religieux d'Eliade afin de reconnaître et retrouver ses racines antiques en Europe. Le schéma 3 met en évidence son champ de travail sur le mythe littéraire qui est régional et non pas universel.

Figure 3. – Le champ régional et universel du travail de Brunel.



Le cas de la mythologie de la Perse

25 Le cas de la mythologie perse déstabilise les caractéristiques du mythe littéraire de Brunel et Sellier et met en évidence les limites de leur définition. Cette mythologie n'entre pas dans la catégorie présentée par Brunel et Sellier parce que les éléments constitutifs de leur définition ne sont pas issus de la littérature.

26 La mythologie de la Perse possède trois branches :

1. L'ère pré-sassanide ;
2. L'ère post-sassanide persane ;
3. L'ère post-sassanide shi'ite.

27 La présentation d'une mythologie nécessite de suivre un parcours commun que les autres mythologues ont pris. Nous poursuivons la méthode d'Eliade dans la définition du mythe ethno-religieux et aussi celle de Brunel et Sellier dans la définition du mythe littéraire. Nous utilisons les mêmes éléments que Brunel et Sellier, pour montrer que leur point de vue n'est pas universel. Nous voulons montrer le

paradoxe de la définition du mythe littéraire de Brunel et Sellier et, si l'on veut une définition universelle du mythe littéraire, il faut le redéfinir à nouveau.

28 La Perse a des périodes mythologiques complètement différentes les unes des autres. La mythologie de la Perse [3] peut être classée en trois périodes : l'ère pré-sassanide, l'ère post-sassanide persane et l'ère post-sassanide shi'ite. Chaque période a des caractéristiques propres. Cette classification nous permet de reprendre la définition du mythe chez Eliade parce qu'elle correspond pleinement à la période de la mythologie de la Perse dans l'ère pré-sassanide.

La mythologie perse dans l'ère pré-sassanide

29 La mythologie pré-sassanide contient des mythes tels qu'Arash, Mithra [4] et la création du monde (Gasquet, 1899), Anahita [5], etc. Cette période est en accord avec la définition du mythe que donne Eliade dans *Aspects du mythe* : « Le mythe raconte une histoire sacrée, c'est-à-dire un événement primordial qui a eu lieu au commencement du Temps, *ab initio*. » (Eliade, 1998, p. 84) Ce sont des histoires sacrées « des dieux ou des Héros civilisateurs ». Nous évoquerons très brièvement cette période de la mythologie perse pré-sassanide en présentant l'exemple du mythe d'Arash, l'un des héros persans qui se sacrifie [6] pour protéger la Perse.

30 Dans l'*Avesta*, le nom d'Arash apparaît comme Erekhsha (*Ǝrəxša*) qui veut dire la flèche rapide, Arash étant le meilleur archer parmi les Iraniens. Dans une guerre entre les Iraniens et les non-Iraniens (souvent identifiée, dans la tradition post-sassanide, aux Touraniens), Afrasiab, roi des Touraniens, a encerclé les armées de Manuchehr, roi des Iraniens. Les deux parties conviennent de faire la paix et parviennent à un accord. Les lopins de terre correspondant à la portée d'une flèche seront attribués à Manuchehr et aux Iraniens, pas plus. Arash se présente comme archer volontaire. Il utilise l'arc que Esfandaramaz, l'ange de la terre, lui a donné en l'avertissant que le tir de cet arc ira très loin, mais que le tireur laissera sa vie. Arash au sommet d'une montagne, en sachant ce sacrifice, lance la flèche à l'aube et elle vole jusqu'au coucher du soleil avant de finalement

atterrir et de marquer la future frontière entre les Iraniens et les Touraniens. Arash est détruit par le tir et disparaît.

31 Cette période mythologique de la Perse correspond aux caractéristiques du mythe ethno-religieux de Eliade. Dans *Aspects du mythe*, à propos de la structure et de la fonction des mythes, Eliade envisage que le mythe :

> 1) constitue l'Histoire des actes des Êtres surnaturels ; 2) que cette Histoire est considérée comme absolument vraie (parce qu'elle se rapporte à des réalités) et sacrée (parce qu'elle est l'œuvre des Êtres surnaturels) ; 3) que le mythe se rapporte toujours à une « création », il raconte comment quelque chose est venu à l'existence, ou comment un comportement, une institution, une manière de travailler ont été fondés ; c'est la raison pour laquelle les mythes constituent les paradigmes de tout acte humain significatif ; 4) qu'en connaissant le mythe, on connaît l'« origine » des choses et, par suite, on arrive à les maîtriser et à les manipuler à volonté ; il ne s'agit pas d'une connaissance « extérieure », « abstraite », mais d'une connaissance que l'on « vit » rituellement, soit en narrant cérémoniellement le mythe, soit en effectuant le rituel auquel il sert de justification ; 5) que, d'une manière ou d'une autre, on « vit » le mythe, dans le sens qu'on est saisi par la puissance sacrée, exaltante, des événements qu'on remémore et qu'on réactualise. (Eliade, 1963, p. 32-33)

Selon la vision d'Eliade, Mithra et Arash sont des mythes. L'un raconte l'histoire de la création du monde et l'autre, celle des actes des Êtres surnaturels.

La période mythologique de la Perse pendant l'ère post-sassanide

32 La mythologie de l'ère post-sassanide en Perse se divise en deux périodes mythologiques bien distinctes : persane et shi'ite. Cette période post-sassanide voit l'apparition de mythes tels que Rostam dans le *Shahnameh* (*Livre des Rois*)[7] de Ferdowsi, *Leili et Majnun*[8], *Bijan et Manije*[9], *Farhad et Shirin*[10], *Xosro et Shirin*[11], *Vameq et Ozra*[12], *Veis et Ramin*[13], *Usof et Zoleixa*[14], *Zal et Rudabeh*[15], etc.

33 C'est la littérature qui a créé ces mythes. La littérature au sens où l'entendent Brunel et Sellier, c'est-à-dire la littérature écrite.
Par exemple, *Shahnameh* raconte l'histoire des Rois et de Rostam. Il est écrit au x^e^ siècle par Ferdowsi :

> C'est le livre des rois des anciens temps,
> Évoqués dans des poèmes bien éloquents
> Des héros braves, des rois renommés
> Tous un par un, je les ai nommés
> Tous ont disparu au passage du temps
> Je les fais revivre grâce au persan
> Tout monument se détruit souvent
> À cause de l'averse, à cause du vent
> J'érige un palais au poème persan
> Qui ne se détruira ni par averse ni par vent
> Je ne mourais jamais, je serai vivant
> J'ai semé partout le poème persan
> J'ai beaucoup souffert pendant trente ans
> Pour faire revivre l'Iran grâce au persan. (Ferdowsi, 2007)

34 Ferdowsi a profité de textes anciens [16] pour écrire *Shahnameh* qui contient d'importants mythes persans. Mais Rostam n'existait pas auparavant. Rostam, héros de *Shahnameh*, est créé par Ferdowsi. Autrement dit, c'est la littérature qui met au monde ce mythe :

> Rostam était un héros à Sistan [17].
> Je le faisais Rostam de *dastan* [18].

35 Nous citons deux extraits du mythe littéraire en période mythologique post-sassanide persane. L'un raconte l'histoire du mythe de Zal et l'autre l'histoire de Majnun. Voici l'extrait du mythe de Zal et Rudabeh (l'épouse de Zal et la mère de Rostam, héros de *Shahnameh*) de Ferdowsi :

> Sam Nariman est l'un des plus grands chevaliers du roi de Perse, Manouchehr. Il va à la guerre avec les ennemis du roi. Il établit son fils, Zal comme successeur en Sistan. Dans une excursion, Zal arrive à Kaboul. C'est Mehrab, descendant de Zahak, l'ex-ennemi des Iraniens, qui gouverne Kaboul. En apprenant l'arrivée de Zal, Mehrab, qui est soumis au gouvernement des Iraniens, va à sa rencontre. Mehrab a une fille sage et belle qui s'appelle Rudabehh. En entendant

> parler de la beauté et de la sagesse de Rudabeh, Zal est intéressé par elle. Rudabeh, de son côté, en entendant les exploits de Zal, est aussi intéressée par lui. Une nuit, Zal va visiter discrètement Rudabeh. Ils tombent amoureux l'un de l'autre et promettent de se marier. Le seul obstacle à leur mariage est l'avis négatif du roi. Le roi de Perse était opposé à un mariage entre le fils d'un grand héros de Perse et l'une des descendants de Zahhak, l'ennemi des Iraniens. Après la fin de la guerre, Sam Nariman, qui apprend l'amour de Zal pour Rudabeh, envoie Zal avec une lettre auprès du Roi. Le roi Manouchehr donne son accord pour ce mariage après avoir constaté l'intelligence et la puissance de Zal. À la fin, Rudabeh et Zal se marient. (Ferdowsi, 2004)

36 L'autre mythe de cette période est Majnun qui est écrit par Nezami Ganjavi au XII^e^ siècle. Voici un extrait du mythe *Leili et Majnun* de Nezami Ganjavi :

> Laylī et Madjnūn tombent amoureux l'un de l'autre à l'école. La jeune fille est bientôt éloignée par ses parents car les poèmes partout chantés par Madjnūn compromettent sa réputation et celle de sa tribu. Madjnūn s'étant vu refuser la main de Laylī, son père l'emmène en pèlerinage à La Mecque. Mais le jeune homme rejette toute idée de guérison spirituelle, puisque c'est l'amour même qui le fait vivre. Madjnūn s'enfuit dans le désert, où il compose des poèmes qui continuent de circuler. Son ami Nowfal déclare la guerre contre la tribu de Laylī et la vainc, inutilement : le père de Laylī préférerait voir sa fille morte plutôt qu'unie à un homme que l'on dit fou. Madjnūn vit en compagnie d'animaux qu'il sauve du chasseur. Laylī est mariée à Ebn-e Salām. Bientôt, le désespoir de Madjnūn est aggravé par la mort de son père. Il mène une vie d'ermite et règne sur les animaux sauvages. Laylī lui écrit sa fidélité et sa détresse. La mère de Madjnūn meurt à son tour et Laylī fait venir le jeune homme : elle renonce à le voir mais entend ses poèmes. Deux ans après la mort d'Ebn-e Salām — le temps du veuvage —, les amants se rencontrent. Mais l'amour de Madjnūn transcende les lois terrestres : « Ici il n'y a ni toi ni moi, dans notre foi il n'y a pas de dualité ; / Tous deux nous sommes la cuirasse en deux pièces séparées, tous deux nous sommes une seule âme en deux parties. / Je ne suis plus ; ce qui existe n'existe qu'avec toi […]. / Puisque je suis toi comme moi, pourquoi ces deux corps ? Puisque les deux sont un, pourquoi cette division ? » (Gaillard, 2010)

37 Nous pouvons dire que dans les mythes persans postérieurs à l'ère Sassanide, comme l'écrit Brunel dans son *Dictionnaire des*

mythes littéraires, « le mythe naît de la littérature elle-même » (Brunel, 1994, p. 13).

38 Cette période mythologique persane de l'ère post-Sassanide où la littérature crée de nouveaux mythes est en accord avec les caractéristiques du mythe littéraire de Brunel et Sellier. Ces mythes sont signés et c'est la littérature qui les a mis au monde.

La période mythologique de l'ère post-sassanide shi'ite

39 Dans cette section, nous essayerons de présenter une nouvelle mythologie : la mythologie littéraire shi'ite. Nous insistons sur la notion « littéraire », parce que la mythologie littéraire shi'ite a des auteurs parfaitement identifiés, au contraire du mythe ethno-religieux. Ceux qui ont révélé les histoires sacrées, les Ahloul Bayt, sont les révélateurs des secrets pour les hommes. Ils sont identifiés et leur discours nous est arrivé par des récits écrits, il y a 1400 ans.

40 Le mythe littéraire shi'ite a donc deux différences avec le mythe ethno-religieux :

1. Le mythe littéraire shi'ite est signé. Il a un auteur ;
2. Le mythe littéraire shi'ite ne se déroule passe pas *ab origine*.

C'est pour cela que nous insistons sur la dimension « littéraire » du mythe shi'ite.

41 Le mythe littéraire shi'ite a aussi des différences avec le mythe littéraire de Brunel et Sellier :

1. Le mythe littéraire shi'ite fonde et instaure une civilisation ;
2. Le mythe littéraire shi'ite est tenu pour vrai.

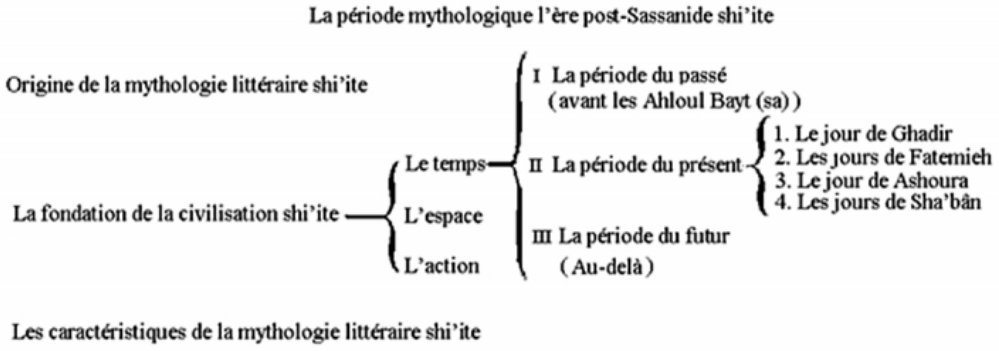
42 Il nous faut maintenant présenter la mythologie littéraire shi'ite. Notre démarche suivra le même parcours que celui de Brunel et Sellier. Nous prenons les caractéristiques du mythe ethno-religieux pour la présentation de la mythologie shi'ite.

43 Eliade, dans *Le sacré et le profane*, explique que le mythe raconte ce qui s'est passé au commencement des Temps et comment quelque chose a été effectué, a commencé d'*être* dans le monde :

> Le mythe raconte une histoire sacrée, c'est-à-dire un événement primordial qui a eu lieu au commencement du Temps, *ab initio*. Mais raconter une histoire sacrée équivaut à révéler un mystère, car les personnages du mythe ne sont pas des êtres humains : ce sont des dieux ou des Héros civilisateurs, et pour cette raison leurs *gesta* constituent des mystères : l'homme ne pouvait pas les connaître si on ne les lui avait pas révélés. Le mythe est donc l'histoire de ce qui s'est passé *in illo tempore*, le récit de ce que les dieux ou les êtres divins ont fait au commencement du Temps. « Dire » un mythe, c'est proclamer ce qui s'est passé *ab origine*. Une fois « dit », c'est-à-dire révélé, le mythe devient vérité apodictique : il fonde la vérité absolue. […] Le mythe proclame l'apparition d'une nouvelle « situation » cosmique ou d'un événement primordial. C'est donc toujours le récit d'une « création » : on raconte comment quelque chose a été effectué, a commencé d'*être*. Voilà pourquoi le mythe est solidaire de l'ontologie : il ne parle que des *réalités*, de ce qui est arrivé *réellement*, de ce qui s'est pleinement manifesté. Il s'agit évidemment des réalités sacrées, car c'est le *sacré* qui est le *réel* par excellence. (Eliade, 1998, p. 84-85)

44 Notre cheminement dans la recherche sur la mythologie littéraire shi'ite suit la démarche de Eliade. La mythologie littéraire et la fondation de la civilisation shi'ite s'inscrivent dans les dimensions du temps, de l'espace et de l'action, comme le montre la figure 4.

Figure 4. – Les périodes de la mythologie de la Perse.



45 Nous allons préciser maintenant l'origine de la mythologie littéraire shi'ite [19], selon les trois dimensions du temps, de l'espace et de l'action.

46 Le shi'a en arabe veut dire « adepte ». Henry Corbin dans son article « Shī'isme », de l'*Encyclopédie Universalis* écrit :

> Au sens strict du mot, la *shī'a*, le shī'isme, s'applique essentiellement aux fidèles qui professent la foi en la mission des Douze Imāms, c'est-à-dire les shī'ites duodécimains ou imāmites tout court (le mot *imām* veut dire guide, principalement au sens spirituel). (Corbin, 2002, p. 917-918)

47 La civilisation [20] shi'ite [21] a plus de 1430 ans, c'est-à-dire remonte à l'apparition de l'islam et Les Ahloul Bayt (sa) sont les guides qui montrent la voie divine pour le peuple.

> Au sens propre shî'ite, la qualification est réservée au groupe des Douze, c'est-à-dire aux onze Imâms descendants du Prophète par sa fille Fâtima (al-Zahra, l'Éclatante), et son cousin 'Alî ibn Abî-Tâlib, le premier des Douze, Le concept d'Imâm, guide, initiateur, est impliqué dans l'idée même du shî'isme comme gnose de l'Islam, et si l'Imâm est guide (hâdî), c'est qu'il est lui-même guidé par Dieu (il est Mahdî). Aussi bien la qualification de guidé-guide (mahdî et hâdî) est-elle étendue aux Douze Imâms du shî'isme duodécimain, parce que tous ensemble sont un plérôme, un tout complet; ils sont d'une seule et même essence (haqîqat, grec ousia).

> Les Douze Imâms sont ceux qui guident leurs adeptes au sens spirituel caché, intérieur, ésotérique (bâtin), de la Révélation énoncée par le Prophète, ceux dont l'enseignement (formant un corpus considérable) reste, pour tout le temps postérieur au dernier prophète et jusqu'à la parousie de l'Imâm caché […]. (Corbin, 1978, p. 42-43)

Le temps

48 Nous classifions les croyances des shi'ites par rapport au temps passé, présent et futur. La période passée se situe avant les Ahloul Bayt (sa). La période présente contient les croyances qui construisent la vie d'un shi'ite tels que les rites, les faits de la vie, les jours saints…, formés par les paroles et les recommandations des Ahloul Bayt (sa). La période future concerne l'Au-delà.

La période du passé : avant les Ahloul Bayt (sa)

49 Selon la mythologie littéraire shi'ite, les Ahloul Bayt (sa) sont la cause et le Centre de la création du Monde. À ce propos, dans *Shefa al sodur fi sharhe ziyarte al ashur* [La guérison des cœurs dans l'explication de ziyart Ashoura], Tehrani relate le hadith Lawlâk [Si tu n'étais pas]. Il écrit :

> Jaber al Ansari raconte du prophète que Allah dit Ô Ahmad, si tu n'étais pas, je n'ai pas créé l'univers, et si Ali n'était, je ne t'ai pas créé, et si Fatemeh n'était, je ne vous ai pas créé [22]. (Tehrani, 1989, p. 225)

50 Majlesi dans *Bahar al-Anvar* explique les étapes de la création des Ahloul Bayt (sa). Ensuite il explique comment le Monde et l'Univers sont créés de la lumière des Ahloul Bayt (sa) (Majlesi, 1993, p. 43-44).

La période du présent

51 Cette période commence du temps des Ahloul Bayt (sa) environ l'année 600 après J.-C. et continue encore. Ayyam Allah [23] est le sens unique du temps chez les shi'ites. C'est-à-dire que les jours qui appartiennent à Dieu et chaque an se répètent. Le Tavalla [24] et la Tabarra [25] des Ahloul Bayt (sa) construisent le temps chez les shi'ites. Selon le shiisme, les Ahloul Bayt (sa) sont le Centre du Monde et le temps est aussi attribué à leurs événements.

52 Nous étudierons quatre jours [26] du calendrier shi'ite : le jour de Ghadir, les jours de Fatemieh, le jour de Ashoura et le jour de sha'bân.

— Le jour de Ghadir

53 Ce jour fonde le shiisme. Ghadir est le jour de désignation de l'Imam Ali (sa) comme le successeur du prophète. Safdar Hussein dans *Histoire des Premiers Temps de l'Islam*, décrit le jour de Ghadir :

> Le prophète [...] « prit la main de 'Alî dans sa main, et la levant haut, il s'écria : celui dont je suis le maître, 'Ali aussi est son maître. Que Dieu soutienne ceux qui viennent en aide à 'Ali et qu'IL soit l'ennemi de ceux qui deviennent les ennemis de 'Ali. (Hussein, 2010)

54 Au jour de Ghadir, les shi'ites visitent les descendants du prophète (saw) connus sous le nom de Sâdât pour célébrer ce jour sacré. Cela est un moyen de représenter le tavalla (l'amitié) envers le prophète (saw) pour montrer qu'ils aiment et respectent le Livre et sa famille.

— Les jours de Fatemieh

55 Les jours de Fatemieh commencent dès le jour de décès du prophète (saw) jusqu'au jour du martyre [27] de la fille du prophète, Fatemeh Zahra (sa) l'épouse du premier imam des shi'ites. Cette période de vingt jours est la période d'usurpation des droits des Ahloul Bayt (sa), c'est-à-dire la succession du prophète (saw) et leur héritage. Selon le shiisme, certains compagnons du Prophète de l'islam se sont rencontrés lors de la réunion de Saqifeh pour désigner eux-mêmes le successeur du prophète (saw). Ces compagnons du prophète ont cassé leur serment d'allégeance du jour de Ghadir. Ils n'ont pas respecté la commande du prophète (saw). Ils ont déshonoré Ahloul Bayt (sa). Selon la croyance des shi'ites, Ayyam Fatemieh sont les jours où l'islam vrai a dérivé.

— Le jour de Ashoura

56 L'islam a dérivé tellement le jour de Ashoura que le fils du prophète, le troisième imam des shi'ites, Imam Hussein (sa) dans une lettre explique la raison de son soulèvement envers le gouvernement injuste, hérité des califes. Cette recommandation du bien et l'interdiction du mal coûtent très cher pour le shiisme. Saqifeh aboutit à Fatemieh et à Ashoura. L'Imam Hussein (sa) « Sâr Allah [28] » par son sang, fait revivre l'islam. Le shiisme se nourrit de cet événement et attend le Qâem (sa) pour la vengeance de ce crime. Pour le shiisme chaque jour est Ashoura et chaque terre est Karbala. C'est-à-dire que le martyre de l'Imam Hussein (sa) est présent dans la vie des shi'ites. Cette présence se montre tout d'abord par le choix du nom. Ensuite les shi'ites commémorent chaque année pendant deux mois de mouharram [29] et de safar [30], le martyre de l'Imam Hussein (sa). Cette commémoration a lieu même au moment de boire de l'eau. On prononce alors le nom de l'Imam Hussein (sa) en maudissant ses tueurs et ceux qui ont aidé à tuer l'Imam Hussein (sa).

— Le jour de sha'bân

57 Le quinzième jour de Sha'bân est le jour de la naissance du douzième imam des shi'ites. La naissance de celui qui complète le cercle de Walâyt. C'est lui qui va gouverner sur la terre. Qomi rapporte dans le doua de Ahd :

> O Allah, présente ceci de notre part à Ton ami et au fils de la fille de Ton Prophète et qui porte le nom de Ton Prophète jusqu'à ce qu'il détruise tous les maux et manifeste pleinement la vérité.

> O Allah, rend le refuge de Tes servants oppressés et un secours pour celui qui n'a d'autres secoureurs à part Toi, et le raviveur des commandements de Ton Livre qui ont été négligés, et le renforceur des sciences de Ta religion et les traditions de Ton Prophète. Que les bénédictions de Dieu soient sur lui et sa sainte famille [31]. (Qomi, 1998, p. 894)

58 Selon le shiisme, le dernier imam va remplir la terre de la paix et de la grâce au moment où la terre est remplie de la guerre, de l'injustice et de la tyrannie. Les shi'ites sont en attente pour la venue de l'Imam de Temps (sa) en compagnie de Jésus.

59 Ces quatre jours construisent les piliers du shiisme et font revivre la mythologie shi'ite chaque jour et chaque an. Ce sont les calendriers mythologiques du shiisme qui répètent chaque jour et chaque an, comme Eliade le rappelle dans *Le mythe de l'éternel retour*.

La période du futur : Au-delà

60 Selon le shiisme, les Ahloul Bayt (sa) ne sont pas morts. Ils sont vivants :

> Ne pense pas que ceux qui ont été tués dans le sentier d'Allah, soient morts. Au contraire, ils sont vivants, auprès de leur Seigneur, bien pourvus [32]. (Coran, surate 3, verset 169)

C'est pour cela que les Ahloul Bayt (sa) viennent au secours des shi'ites d'ici-bas et d'au-delà.

61 Ibn Babuye Qomi dans *Khesâl Sheikh Saduq*, rapporte du huitième imam, Imam Reza (sa) que

> […] celui qui vient visiter mon tombeau, à l'au-delà je viendrai à son secours en trois situations quand il a peur. 1. Au moment où le livre de ses actes vole de droit et de gauche ; 2. Au moment de passer le pont de Serat [le pont qui traverse au-dessus de l'enfer] et 3. Au moment du jugement des actes bons et mauvais. (Ibn Babuye Qomi, 2005, p. 168)

62 Les trois temps passé, présent et futur, s'unifient par le tavalla et tabarra. Qomi dans *Mafatih al Janan* rapporte le doua de Tavassol [33] :

> Nous nous tournons vers vous, et vous demandons d'intercéder et de plaider pour notre cause auprès d'Allàh, et nous vous soumettons nos vœux et désirs, ô vous le proche d'Allàh nous vous prions d'intercéder en notre faveur auprès d'Allàh [34]. (Qomi, 1998, p. 179)

L'espace

63 Le shiisme estime que « le Monde est la royauté de Dieu [35] » (Musavi Khomeini, 1983, vol. 13, p. 234). Cette croyance du shiisme à propos de l'espace commence par ce verset du Coran :

> Où que vous soyez, Il est avec vous. Dieu voit parfaitement ce que vous faites [36]. (Surate 57, verset 4)

Il faut rappeler que la notion de l'espace change totalement en shiisme, il devient : « chaque jour est Ashoura et chaque terre est Karbala ». Le shiisme voit une sorte d'unicité dans le monde. De la même manière que l'Imam Hussein (sa) s'est révolté contre la tyrannie et l'injustice de Yazid [37], les shi'ites estiment que là où il y a une tyrannie, une injustice, il faut se soulever et suivre le chemin du martyre de Karbala, l'Imam Hussein (sa). Il ne faut pas se soumettre aux injustices.

64 Donc, l'espace s'unifie avec le temps dans la mythologie shi'ite. Le tavalla et le tabarra sont les unificateurs des deux notions du temps et de l'espace. Les Ahloul Bayt (sa) se soulèvent [38] contre les tyrannies et les injustices comme l'Imam Hussein (sa). Donc, la mythologie shi'ite fait revivre et répète ce modèle. Nous pouvons dire que le shiisme vit par le sang des Ahloul Bayt (sa).

65 Le shiisme a d'autres espaces sacrés tels que les tombeaux des douze Imams (sa) et les descendants saints des Ahloul Bayt (sa). Les Husseinieh sont là où on célèbre Ashoura pendant les deux mois Moharam et Safar.

L'action

66 L'action dans la croyance du shiisme doit s'accorder toujours avec le hadith de Saqalein, c'est-à-dire le Coran, le Livre de Dieu et les Ahloul Bayt (sa). Ces actions sont les Foru'-e Din qui sont expliquées dans les Resaleh [39]. Ces Resaleh expliquent comment il faut faire le Namaz, donner le Zakât, le Khoms, etc. Toutes ces actions doivent être accordées par le Livre de Dieu et les commandements des Ahloul Bayt (sa) [40].

Conclusion

67 La définition du mythe littéraire de Brunel et Sellier pose deux problèmes : 1. Le mythe littéraire est considéré comme étant issu du mythe ethno-religieux ; il n'est donc pas à proprement parler né de la littérature. 2. Cette définition du mythe littéraire n'est pas universelle ; elle est régionale et locale, centrée sur les mythes gréco-latins.

68 La mythologie shi'ite possède quelques caractéristiques du mythe ethno-religieux, comme raconter l'histoire de la création du monde, l'existence du temps et de l'espace sacré et profane. Mais elle a aussi quelques caractéristiques du mythe littéraire de Brunel et Sellier : au contraire du mythe ethno-religieux, elle est signée, datée et on en connaît la source.

69 D'après les caractéristiques du mythe littéraire de Brunel et Sellier, la mythologie shi'ite est une mythologie littéraire, mais elle n'embrasse pas la totalité des caractéristiques du mythe littéraire, car elle possède aussi des caractéristiques du mythe ethno-religieux. Nous avons donc une mythologie qui est née de la littérature (le récit oral et écrit), qui a un auteur et une date, mais qui, en même temps, fonde une vérité et instaure la civilisation shi'ite.

70 Les caractéristiques du mythe ethno-religieux, littéraire et shi'ite :

— Les caractéristiques du mythe ethno-religieux :

1. un récit fondateur ;
2. un récit anonyme ;
3. un récit collectif ;
4. la saturation symbolique ;
5. l'organisation serrée ;
6. l'éclairage métaphysique.

— La différence entre le mythe littéraire de Brunel et Sellier avec le mythe ethno-religieux :

1. le mythe littéraire ne fonde ni n'instaure plus rien ;
2. les œuvres qui l'illustrent sont en principe signées ;
3. le mythe littéraire n'est pas tenu pour vrai.

— Mais le mythe littéraire shi'ite a deux points de différence avec le mythe littéraire de Brunel et Sellier :

1. le mythe shi'ite fonde et instaure la civilisation shi'ite ;
2. le mythe shi'ite est tenu pour vrai.

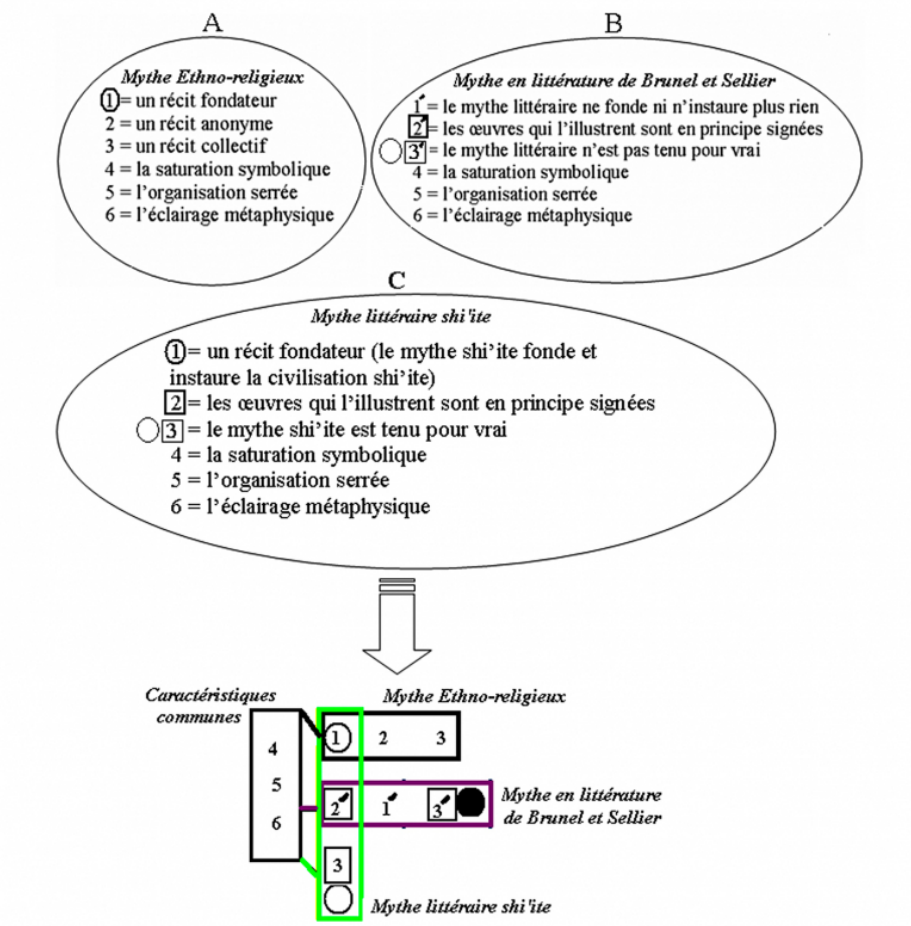
— Le mythe shi'ite a des différences avec le mythe ethno-religieux :

1. le récit shi'ite n'est pas anonyme. On connaît bien le narrateur et la justification de la narration est affirmée ;
2. le mythe shi'ite est littéraire. Il est né de la littérature, il est récité par une personne bien désignée, les Ahloul Bayt, et nous parvient par les récits écrits et oraux. Le mythe shi'ite ne renvoie pas au temps de l'origine *ab initio*. Cette mythologie est construite par les Ahloul Bayt environ 600 ans après J.-C.

71 La figure 5 montre ces différences. Ces différences avec le mythe ethno-religieux et le mythe littéraire de Brunel et Sellier nous conduisent à cette idée que leur définition du mythe littéraire est incapable de rendre compte de la mythologie shi'ite. Le mythe shi'ite est né de la littérature.

72 Il nous semble donc qu'il faut redéfinir le mythe littéraire. Un mythe littéraire est un mythe qui naît de la littérature et qui est en même temps fondateur, ce que Brunel et Sellier échouent à montrer.

Figure 5. – Les caractéristiques du mythe en littérature, du mythe ethno-religieux et du mythe littéraire shi'ite.



BIBLIOGRAPHIE

Bilen Max, 1994, « Comportement mythico-poétique », dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, p. 1177-1186.

Boyer Régis, 1994, « Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire ? », dans *Mythes et littérature*, textes réunis par Pierre Brunel, Presses de l'université Paris-Sorbonne, p. 153-164.

Brunel Pierre, 1992, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF.

Brunel Pierre, 1994, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher.

Cnrtl, 2010, Dictionnaire du Centre national de ressources textuelles et lexicales. Disponible en ligne sur <www.cnrtl.fr/definition/>.

Corbin Henry, 1978, *En Islam Iranien. Aspects spirituels et philosophiques*, Paris, Gallimard.

Corbin Henry, 2002, « Shï'isme », dans *Encyclopéida Universalis*, Paris.

Dabezies André, 1994, « Des mythes primitifs aux mythes littéraires », dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Rocher, p. 1129-1138.

Darmesteter James, 1898, *Sacred Books of the East*, édition américaine. Disponible sur <http://www.avesta.org/ka/yt5sbe.htm> (consulté le 15 janvier 2015)

Durand Gilbert, 2002, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* [1re édition, Paris, PUF, 1960], Paris, Dunod.

Eliade Mircea, 1963, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard.

Eliade Mircea, 1998, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard.

Ferdowsi Abolghasem, 2007, *Dictionnaire des poètes renommés persans. À partir de l'apparition du persan dari jusqu'à nos jours*, traduit par Mahshid Moshiri, Téhéran, Aryan-Tarjoman.

Gaillard Marina, 2010, « Layli et Madjnun, Nizami de Gandje », dans *Encyclopaedia Universalis*, version en ligne.

Gasquet Amédée, 1899, *Essai sur le culte et les mystères de Mithra*, Paris, Armand Colin.

Homère, 1991, *L'Odyssée*, œuvre traduite du grec par Frédéric Mugler, Paris, Éditions de la Différence.

Hussein Sayyed Safdar, 2010, *Histoire des Premiers Temps de l'Islam*, traduit de l'anglais, édité et annoté par Abbas Ahmad al-Bostani, Montréal, Canada, La Cité du Savoir. Disponible en ligne sur <http://www.bostani.com/livre/histoire-des-premiers-temps-de-l'islam.htm>.

Ibn Babuye Qomi Mohammad ibn Ali, 2005, *Khesâl Sheikh Saduq*, traduit et interprété par Mohammad Baqer Kamarehi, Téhéran, Katabchi.

Majlesi Mohammad Baqer, 1993, *Behar Al-Anvar* [Les océans de lumières], 110 volumes, Beyrouth, Moassesat al-Vafa.

Mirsanjari Mirmehrdad, 2009, « Les territoires disjoints et le menace de l'intégralité du territoire de l'Iran », *Tabnak*. Disponible en ligne sur <http://tabnak.ir/fa/pages/?cid=70792>.

Monneyron Frédéric & Thomas Joël, 2002, *Mythes et littérature*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? » (nº 3645).

Musavi Khomeini, Imam Ruh-o Allah, 1983, *Sahifeh Nur* [Recueil de lumière], collecté par Markaz Madarek Farhangi Enqelab Eslami, Téhéran, Vezarat Ershad Eslami.

Qomi Sheikh Abbas, 1998, *Mafatih al Janan* [Les clés de paradis], Téhéran, Shahrivar.

Sellier Philippe, 1984, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, nº 55, p. 112-126.

Siganos André, 1993, « Du mythe littérarisé au mythe littéraire », *Iris*, nº 13, p. 69-81.

Tehrani Mirza Abolfazl, 1989, *Shefa al sodur fi sharhe ziyarte al ashur* [La guérison des cœurs dans l'explication de ziyart Ashura], Téhéran, Mortazavi.

ANNEXE

Annexe

La Carte de l'Iran en 1724.



Carte de Perse, dressée pour l'usage du Roy. par G. Delisle premier Géographe de S. M. de l'Académie royale des Sciences : <www.geographicus.com/P/AntiqueMap/Persia-delisle-1724>.

NOTES

1 Gilbert Durand (2002, p. 64) écrit : « Nous entendons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit. »

2 Lui-même affirme qu'il étudie « des mythes en littérature » et non pas le mythe littéraire. Mais, en 1994, il dirige un *Dictionnaire des mythes littéraires* qui contredit ce qu'il a déclaré.

3 La mythologie de la Perse post-sassanide ne se limite pas à l'Iran actuel. L'Iran actuel ne représente que 30 % de la Perse antique qui comportait des régions tels que « les territoires du Caucase séparés à cause des traités de Golestan et de Trkmanchay avec la Russie (1813 et 1828) : Shrvan Aran : 86 600 km^2 ; Arménie : 29 800 km^2 ; Géorgie : 69 700 km^2 ; Daghestan : 50 300 km^2 ; Ossétie du Nord : 8 000 km^2 ; Tchétchénie : 15 700 km^2 ; Ingouchie : 3 600 km^2 ; total : 263 700 km^2. Les territoires de l'Iran de l'Est, à cause des traités de Paris et des conseillers de l'Angleterre : Herat et Afghanistan : 625 225 km^2 ; certaines parties du Baloutchistan et du Makran : 350 000 km^2 ; total : 975 225 km^2. Les territoires de Vrarvd (Mavar-alNahar) à cause du traité d'Akhal avec la Russie (1881) : Turkménistan : 488 100 km^2 ; Ouzbékistan : 447 100 km^2 ; Tadjikistan : 141 300 km^2 ; les territoires ajoutés au Kazakhstan : 100 000 km^2 ; les territoires ajoutés au Kirghizistan : 50 000 km^2 ; total : 1 226 500 km^2. Les territoires séparés du sud du golfe Persique à cause de traités régionaux des conseillers de l'Angleterre : ÉAU : 83 600 km^2 ; Bahreïn : 694 km^2 ; Qatar : 11 493 km^2 ; Oman : 309 500 km^2 » (MirSanjari, 2009). Nous mettons en fin d'article, afin de bien visualiser la mythologie de la Perse, la carte de la Perse en 1724.

4 Le nom de Mithra est cité dans l'Avesta : Khorda Avesta, MIHR YASHT « Hymn to Mithra » (Darmesteter, 1898).

5 Anahita est la déesse de l'eau. Elle est citée en 5^{e} Yasht de l'Avesta (Darmesteter, 1898).

6 Nous utilisons le verbe au présent parce que le mythe est toujours vivant. Il ne meurt pas ou il ne se déroule pas seulement dans le passé. Il se renouvelle.

7 *Le Livre des Rois* est connu comme l'œuvre qui raconte l'histoire des mythes persans tels que Rostam, Simorq, Div Sepid, etc.

8 *Leili et Majnun* est le troisième des cinq poèmes du poète persan Nezami Ganjavi (1141-1209).

9 Le poème de Ferdowsi dans *Shahname*.

10 Le poème de Vahshi Bafqi au XVI^e^ siècle.

11 Le poème de Nezami Ganjavi au XIII^e^ siècle et d'Amir Xosro Dehlavi au XIII^e^ siècle.

12 Le poème de Zamiri Esfehani et Onsori au X^e^ siècle.

13 Le poème d'Asadi Gorgani au XI^e^ siècle.

14 Le poème de Jami.

15 Le poème de Ferdowsi dans *Shahname*.

16 Les ouvrages utilisés par Ferdowsi sont différents et vastes. Après le décès de Daqiqi Tusi, poète persan, qui était en train d'écrire *Shahname*, Ferdowsi voulut compléter son ouvrage. Il utilisa *Shahname* Abu Mansuri comme la base, ensuite *Tarix name Pahlavi*, *Yadegar Zarian*, *Karname Ardeshir Babakan*, etc. (Ferdowsi, 2004).

17 Une province au nord-est de l'Iran.

18 Ce vers, dans *Loghatname Dehkhoda*, est attribué à Ferdowsi. Le *dastan* en persan est quasiment l'équivalent du mot « mythe » chez Homère. Dans l'*Odyssée*, chant XI, vers 561, Homère emploie le mot mythe dans le sens de « paroles » (Homère, 1991, p. 327).

19 Il faut préciser que la perspective présente du shiisme reflète seulement notre conception personnelle.

20 « Processus historique d'évolution sociale et culturelle » (CNRTL, 2010).

21 Au seizième siècle, « les partisans de Châh Esmâ'il s'emparent de Tabriz et fondent la dynastie des Safavides ». Depuis cette époque, un état shi'ite gouverne la Perse.

22 Notre traduction.

23 Il veut dire les jours de Dieu. Ayyam est le pluriel de Yawm qui veut dire le jour.

24 Aimer Ahloul Bayt et leurs amis.

25 Éviter les ennemis d'Ahloul Bayt et leurs amis.

26 Les autres jours de Dieu sont les naissances et les marytres des Ahloul Bayt (sa).

27 Ces vingt jours se situent entre soixante-quinze et quatre-vingt-cinq jours après le décès du prophète (saw).

28 Le sang de Dieu.

29 Le mois de mouharram est le premier mois du calendrier musulman.

30 Le mois de safar est le deuxième mois du calendrier musulman.

31 Traduit par <http://elgadir.com/fr/ahad %20duasi.htm>.

32 Traduit par Hamidullah.

33 Demande de l'aide à quelqu'un, ici les Ahloul Bayt (sa).

34 Traduit par <http://elgadir.com/fr/tevessul.mht>.

35 Musavi Khomeini, Imam Ruh-o Allah (1983), *Sahifeh Nur* [Recueil de lumière], collecté par Markaz Madarek Farhangi Enqelab Eslami, Téhéran, Vezarat Ershad Eslami.

36 Traduit par Louis Masson.

37 Yazīd I^{er} ou ʾAbū Ḫālid Yazīd ibn Muʿāwiya, né en 645 et mort en 683, est le deuxième calife omeyyade.

38 Nous utilisons le verbe au mode présent, parce que selon le shiisme, l'Imam Absent (sa) est vivant et il va se soulever conter les tyrannies et les injustices.

39 Les recueils religieux des Maraje' (les guides suprêmes shi'ites).

40 Une partie des commandements, des discours et des citations des Ahloul Bayt (sa) (les hadiths) est collectée dans les livres tels que Nahjul Balagheh, Nahjul Fesaheh, Sahifeh Sajjadieh, Mizanol Hekmah, Tohofal O'qul, Me'raj al-Sa'adah, Mafatihul Janan qui désignent les relations sociales des shi'ites par les paroles des Ahloul Bayt (sa).

RÉSUMÉS

Français

Cet article critique la conception du mythe littéraire chez Philippe Sellier et Pierre Brunel, pour lesquels les mythes littéraires sont issus des mythes ethno-religieux et n'ont pas leur source dans la littérature. Cette définition apparaît comme ethnocentrée et n'est pas applicable universellement.
La Perse présente trois périodes mythologiques : l'ère pré-sassanide, l'ère post-sassanide persane et l'ère post-sassanide shi'ite. La mythologie shi'ite est une mythologie littéraire. Elle possède à la fois des caractéristiques du

mythe littéraire et des caractéristiques du mythe ethno-religieux. Il s'agit donc d'une mythologie qui est née de la littérature, avec auteur et datation, mais en même temps elle fonde une vérité et instaure la civilisation shi'ite. La mythologie shi'ite ne peut s'inscrire dans la définition de Brunel-Sellier, et il faut donc définir le mythe littéraire d'une autre manière. Cette nouvelle définition doit prend sa source dans la littérature, et être capable de comprendre tous les mythes littéraires du monde. Ce que le mythe littéraire de Brunel-Sellier ne parvient pas à faire.

English

The article criticizes the definition of literary myth of Philippe Sellier and Pierre Brunel which is derived from ethno-religious myth and is not properly born of literature. This definition is local and regional, and is not universally applicable. Persia mythological has three periods: the era before Sassanid, the era post-Sassanid Persian and the era post-Sasanian Shi'ite. Shi'ite mythology is a literary mythology. It has some characteristics of literary myth and some characteristics of ethno-religious myth. So we have a mythology that was born from the literature, has the author and date, but at the same time, she founded and established a truth Shi'ite civilization. So we cannot classify the Shi'ite mythology as defined by Brunel-Sellier, and we must define the literary myth again. A definition that is born of the literature, and able to include all the literary world myths, what the literary myth of Brunel-Sellier cannot do.

INDEX

Mots-clés

mythe littéraire, mythe, mythologie de la Perse, besoin de redéfinition du mythe littéraire

Keywords

literary myth, myth, mythology of Persia, need to redefine the literary myth

AUTEUR

Abolghasem Ghiasizarch

Université internationale Imam Khomeini de Qazvin, Iran
IDREF : https://www.idref.fr/150246900
ISNI : http://www.isni.org/0000000356466785

Comptes rendus

Philippe Walter, *Dictionnaire de la Mythologie arthurienne*

Paris, Imago, 2014, 441 p.

Joël Thomas

DOI : 10.35562/iris.1640

Droits d'auteur
All rights reserved

RÉFÉRENCE(S) :

Philippe Walter, *Dictionnaire de la Mythologie arthurienne*, Paris, Imago, 2014, 441 p.

TEXTE

1 Voici un livre qui constitue un apport majeur aux études arthuriennes. Peu d'universitaires savent aussi bien que Philippe Walter concilier une érudition sagace et le recours à des herméneutiques éclairantes. Il nous en donne encore la preuve avec ce *Dictionnaire de la Mythologie arthurienne.*

2 L'ouvrage comprend une introduction, les entrées proprement dites (il y en a près de 600 ; chaque entrée est suivie d'une bibliographie, et d'un renvoi à d'autres entrées donnant une information complémentaire), une bibliographie générale très complète et une utile liste des entrées. Les articles font alterner les analyses (de personnages) et les synthèses (sur un thème, un objet récurrent ; en particulier, la présentation du bestiaire est très documentée), le souci de l'auteur étant « d'abord [de] déchiffrer la lettre, et ensuite [de] tenter d'en comprendre l'esprit » (p. 8).

3 L'introduction est très dense, et aborde avec originalité plusieurs thèmes majeurs qui permettent à l'auteur de poser et de préciser les protocoles qui présideront à son étude : une définition des mythes, comme « marqueurs de civilisation » ; un état des lieux et un panorama des études celtiques et des études arthuriennes dans

lesquels « les apports de l'ethnologie, de l'anthropologie culturelle, de l'histoire des religions, et de la "grammaire comparée" ne peuvent plus êtres ignorés » (p. 11) ; une mise au point sur l'esprit qui a présidé à la rédaction des notices et qui, selon une bonne formule de Philippe Walter, associe science, conscience et prescience : « Science, parce qu'il faut concentrer dans une notice courte une densité d'informations (souvent érudites) sans s'égarer dans les détails (alors qu'en mythologie, tout est justement affaire de détail). Conscience, parce qu'il faut soupeser les impondérables [...]. Prescience, parce qu'il faut anticiper les attentes du lecteur » (p. 20) ; le tout sans perdre de vue que « la littérature [...] est d'abord une mémoire » (p. 14), et le but ultime étant de montrer (et Philipe Walter y parvient avec éclat...) que « la mythologie arthurienne soutient la comparaison avec les grandes mythologies, de l'Inde à la Grèce » (p. 21).

4 Dans cette perspective (et ce n'est pas le moindre intérêt du livre), la culture et l'érudition impressionnantes de l'auteur lui permettent de repérer les différents apports, d'établir des ponts entre les traditions mythologiques, et d'en montrer ressemblances et différences. Nous avons particulièrement apprécié, en tant qu'antiquiste, la façon dont Philippe Walter nous donne à voir la résurgence d'un nombre considérable de thèmes mythologiques gréco-romains, souvent non encore repérés, dans le récit arthurien. C'est autour de cela que nous constituerons la plupart des remarques que ce bel ouvrage nous a inspirées.

5 — Les exploits d'Arthur à la guerre, ou contre des monstres, évoquent bien sûr les Travaux d'Héraklès, et Philipe Walter le souligne (p. 42). On peut aller encore plus loin : la quête d'Héraklès s'organise (comme celle d'Arthur) dans une polarisation qui prend en compte les quatre points cardinaux, et retrouve ainsi les fameuses Bornes d'Arthur (p. 45-46 ; 75-76). Les six premiers Travaux d'Héraklès se situent dans le Péloponnèse, mais les six derniers font aller le héros aux quatre coins du Bassin méditerranéen (Sud, 7^{e} Travail ; Nord, 8^{e} Travail ; puis Est, 9^{e} Travail ; et enfin Ouest, 10^{e} Travail), et sont suivis de la récapitulation finale qui, avant la mort-apothéose, le fait accéder à l'Autre monde, lors de sa descente aux Enfers, et de son expédition sur la montagne sacrée de l'Atlas. Cela laisse envisager qu'au parcours initiatique des deux héros « il faille aussi associer une géographie mythique » (p. 99). Dans les deux cas, le travail sur soi passe

symboliquement par cette périégèse dont le héros ne peut faire l'économie.

6 — Après ses exploits, Arthur semble passer au stade de roi passif et oisif (p. 45). En fait, il devient *axial*, et sert de référence aux chevaliers qui font des allers et retours depuis le château d'Arthur jusqu'à la périphérie où ils accomplissent leurs exploits. Dans la geste d'Héraklès, ce rôle est dévolu à Eurysthée. Zeus avait décidé que celui qui naîtrait au moment fixé par lui aurait la royauté ; il la destinait à son fils Héraklès (d'ailleurs, la conception mythique d'Arthur est exactement parallèle à celle d'Héraklès, Gorlois tenant le rôle d'Amphitryon ; voir p. 189) ; mais Héra réussit à retarder l'accouchement d'Alcmène et, à l'heure dite, naît son cousin Eurysthée. C'est lui qui sera roi, même s'il est loin d'égaler Héraklès. C'est une manière symbolique d'éviter au héros la tentation destructrice du pouvoir ; mais c'est aussi une façon de conserver la tension initiatique, en obligeant le héros voyageur à rendre compte sans cesse de ses exploits à ce *deus otiosus*, ce garant qui décide de leur validité (et qui en contestera deux, portant leur nombre de 10 à 12). Ainsi, dans le jeu d'échecs, tout le jeu tourne autour du roi, qui bouge très peu.

7 — On aurait aimé trouver un plus long développement sur l'épisode de l'épée dans le rocher, brièvement mentionné p. 45.

8 — On peut trouver dans l'*Énéide* de Virgile l'équivalent de la Lance qui saigne ; l'arme (au manche de bois) sanglante trouve son homologue dans le bois (sanglant) dont on fait des armes : en III 22 *sq.*, lorsqu'Énée arrache un cornouiller du sol, un sang noir coule de ses racines : c'est celui de Polydore, qui a été criblé de coups de lance par les Thraces.

9 — Le bois sacré mentionné p. 99 sera utilement rapproché du *nemus* ou du *lucus* latins : ce sont les deux termes latins désignant un bois sacré, mais *nemus* est taillé, entretenu par l'homme, *lucus* est sauvage. Le sacré a besoin de l'ordre et du désordre.

10 — Une des raisons pour lesquelles le saumon tient une telle place dans le bestiaire arthurien vient sans doute de ce qu'il est anadrome : il remonte toujours à la source qui l'a vu naître. On voit les connotations que cela peut prendre dans le domaine de la mystique.

11 — Les baguettes divinatoires de coudrier, mangées par le saumon (p. 120), trouvent leur équivalent romain dans les *sortes* de l'oracle de Fortuna à Préneste, qui sortirent mystérieusement d'un rocher brisé, le tout situé dans une grotte où nageaient des poissons. Les *sortes* étaient en forme de baguettes taillées dans du chêne.

12 — L'épisode du Chevalier Vert pourrait avoir aussi une dimension sacrificielle. C'est le jour de l'An, les chevaliers sont à table, mais le repas n'est pas commencé ; le « sacrifice » du Chevalier Vert, qui est décapité par Gauvain, peut apparaître à la fois comme un acte de désintégration et de réintégration : il continue et commémore l'acte créateur initial, en même temps il le renverse (le sacrifice est bien « conversion » au sens de « retournement » de la mort en vie) par la reconstitution en une unité de la divinité divisée. Le repas pourra alors s'accomplir, mais il ne peut être consommé tant que le sacrifice (le miracle) n'a pas été accompli.

13 — Le cannibalisme rituel de Gurguran rappelle à la fois le festin de Tantale, et la tradition selon laquelle, à sa mort, Romulus aurait été démembré par ses compagnons, dans une forme d'omophagie rituelle.

14 — Dans l'épisode de Lore de Caradignan, la ceinture de Lore rappelle celle d'Ishtar, dans la tradition assyro-babylonienne, et aussi la ceinture d'Hippolyte, 9^{e} Travail d'Héraklès.

15 — L'épisode de Loherangrin, qui se met au service de la duchesse de Brabant et l'épouse, si elle promet de ne jamais lui poser de questions sur ses origines, n'est pas sans évoquer l'histoire d'Amour et Psyché chez Apulée.

16 — La symbolique du tissage est particulièrement riche à Rome et en Grèce, dans le sens évoqué par Philippe Walter (p. 363).

17 — On retrouve la souveraineté (p. 351-352) comparée à la *shakti*, à travers le couple formé par Énée et sa mère Vénus : le héros est celui qui agit, qui *fait* les choses, mais la femme initiatrice est celle qui *fait être*, qui (comme Pénélope pour Ulysse) lui confère la légitimité de la royauté et du pouvoir.

18 — L'épisode du papegaut, mettant en scène un tireur à l'arc qui vise un oiseau, rappelle les épisodes d'*Énéide* V 485 *sq.*, et *Iliade*

XXIII 875 *sq.* : les tireurs sont habiles, et transpercent l'oiseau. Mais le seul Aceste, qui ne vise plus *rien*, voit sa flèche s'embraser et monter au ciel.

19 — Les entrées *Premier mai* et *Premier novembre* sont à mettre en relation avec le calendrier romain, et en particulier avec son cycle guerrier (de mars à octobre) : on arrêtait la guerre à l'entrée de l'hiver, et on la reprenait au printemps. Il fallait donc en quelque sorte « geler » les énergies, puis les revivifier. À partir du 9 mars, les spécialistes de l'ouverture de la saison guerrière étaient les Saliens, collège initiatique chargé de « mettre en mouvement », à travers chants et danses, les douze boucliers (*ancilia*) tombés du ciel. Les cérémonies, réparties sur une dizaine de jours, comportaient l'*armilustrium* (« purification des armes ») et le *tubilustrium* (« purification des trompettes »). Inversement, en octobre, avaient lieu les cérémonies de fermeture du cycle, dont la plus mystérieuse était le « Cheval d'Octobre », *October Equus*, le 15 octobre : un rituel de clôture de l'année militaire, avec l'intention de sauvegarder et propager par le sacrifice les forces de la victoire, en vue de la prochaine campagne.

20 On pourrait multiplier les rapprochements, et ils n'échappent pas à Philippe Walter : le sanglier totémique est chargé d'une symbolique guerrière, alors que la laie blanche et prolifique de l'*Énéide* est associée aux principes fondateurs ; le loup-garou se retrouve chez Apulée ; l'histoire de Méléagant évoque les Horaces et les Curiaces ; le Morholt fait penser au Minotaure ; Nascien devient aveugle, comme le prêtre qui sortit les reliques du temple de Vesta en feu ; l'épisode de Laquis rappelle les borgnes et les manchots indo-européens ; les nombreux nautoniers arthuriens évoquent Charon ; l'Hyperborée a la même symbolique que dans les mythes gréco-romains ; la force du vœu arthurien (p. 387) recoupe exactement celle de la *fides* romaine ; le rire initiatique (p. 334-335) est déjà celui des Luperques (voir J. Thomas, dans *Dictionnaire critique de l'ésotérisme*, Paris, PUF, 1998, p. 763). Ces quelques remarques ne donnent qu'une idée bien partielle de l'exceptionnelle richesse du livre de Philippe Walter. À un moment où la part des études médiévales (et d'ailleurs aussi des études classiques) devient congrue, la meilleure réponse est dans l'innovation, dans l'ouverture anthropologique et culturelle, et dans

un comparatisme intelligent. Ce livre en est la preuve. Que son auteur en soit salué, et remercié.

AUTEUR

Joël Thomas
IDREF : https://www.idref.fr/027161528
ISNI : http://www.isni.org/0000000115982332
BNF : https://data.bnf.fr/fr/11926524

Sylvie Freyermuth, Jean-François P. Bonnot et Timo Obergöker (dir.), *Ville infectée, ville déshumanisée*

vol. 29, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, coll. « Comparatisme et société », 2014, 275 p.

Jean Marigny

DOI : 10.35562/iris.1642

Droits d'auteur
All rights reserved

RÉFÉRENCE(S) :

Sylvie Freyermuth, Jean-François P. Bonnot et Timo Obergöker (dir.), *Ville infectée, ville déshumanisée*, vol. 29, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, coll. « Comparatisme et société », 2014, 275 p.

TEXTE

1 Cet ouvrage collectif en quatre parties réunit les contributions de quatorze chercheurs représentant neuf universités européennes (Luxembourg, Franche-Comté, Chester, Cluj-Napoca, Amsterdam, Charles-de-Gaulle-Lille 3, Stendhal-Grenoble 3 et Leyde), et associés au programme de recherche LocilLitt (Reconstructions littéraires françaises et francophones des espaces sociopolitiques, historiques et scientifiques de l'extrême contemporain) financé par l'université du Luxembourg.

2 Dans la première partie intitulée *Contamination de l'espace et informations contaminantes*, Véronique Adam étudie le « corps humain et le corps social dans la ville infectée » en s'appuyant sur les écrits d'Hervé Guibert et de Marie NDiaye. Simona Jişa traite de « la peste au troisième millénaire » en prenant pour exemple le roman de Fred Vargas *Pars vite et reviens tard*. Jean-François P. Bonnot analyse le « rôle des indices biologiques et culturels dans la propagation de la contamination dans les réseaux sociaux et urbains », et Yvonne Goga propose « Paris "ville atroce" dans la vision de Michel Houellebecq ».

Dans la deuxième partie, *Des lieux et non-lieux d'Augé… À leur remise en cause comme catégories ontologiques*, Timo Obgöker nous entraîne « aux confins des villes infectées » en s'appuyant sur *Un livre blanc* de Philippe Vasset. Nathalie Roelens a choisi la formule latine, *Ambulo ergo sum*, pour caractériser le « chant du piéton », celui-ci, selon elle, étant « une espèce en voie de disparition ». Sous le titre de *Dogvilles*, Manet van Montfrans propose une étude sur « Jean Rolin sur les traces des chiens errants », et Sylvie Freyermuth étudie la « généricité et le degré d'implication dans l'appréhension des processus de déshumanisation — ou d'humanisation ». Dans la troisième partie, *Espaces-cyborgs et avatars d'Aliens*, Sonja Kmec et Agnès Prüm étudient « l'insoutenable banalité des lieux-cyborgs », et plus particulièrement « des stations-service dans l'imaginaire de l'extrême contemporain ». Petr Dyter évoque « le Berlin de François Bon et Jean-Philippe Toussaint : une ville habitée d'Histoire », et Marie-Agnès Cathiard propose « une désaliénation neuro-cognitive des Aliens des légendes (r)urbaines ». Dans la quatrième et dernière partie, *Littérature et penseurs de l'espace urbain*, Christelle Reggiani étudie « les non-lieux littéraires comme lieux rhétoriques », ce qui lui permet de faire « quelques remarques sur l'imaginaire spatial de la littérature française contemporaine » et Annelies Schulte Nordholt, enfin, étudie « les lieux de l'extrême contemporain et la pensée du quotidien ».

3 Les auteurs des articles composant ce volume ont une approche pluridisciplinaire du concept de *surmodernité* tel qu'il a été défini par Marc Augé, et ils se proposent d'explorer, à travers la création littéraire française et francophone actuelle, les nouveaux espaces sociaux, lieux et non-lieux de l'extrême contemporain, que sont les banlieues des grandes villes, les usines, les prisons, les gares ou les stations-service, en les reconsidérant « à l'aune des pratiques individuelles ». La littérature, dans ce contexte, est « à la fois une caisse de résonance des fantasmes et des terreurs et une conscience critique ».

4 Dans un monde dominé par la peur des guerres, de la contamination (on pense au Sida et à Ebola), de la violence urbaine, de ce qui vient de l'étranger et par le mal de vivre, cet ouvrage est d'une actualité brûlante et il pose à sa manière les véritables questions du devenir de notre civilisation.

AUTEUR

Jean Marigny
IDREF : https://www.idref.fr/027010023
ISNI : http://www.isni.org/0000000083571052
BNF : https://data.bnf.fr/fr/11914577

Sylvie Freyermuth et Jean-François P. Bonnot (dir.), *Malaise dans la ville*

vol. 30, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, coll. « Comparatisme et société », 2014, 275 p.

Jean Marigny

DOI : 10.35562/iris.1645

Droits d'auteur
All rights reserved

RÉFÉRENCE(S) :

Sylvie Freyermuth et Jean-François P. Bonnot (dir.), *Malaise dans la ville*, vol. 30, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, coll. « Comparatisme et société », 2014, 275 p.

TEXTE

1 Cet ouvrage collectif qui fait suite à *Ville infectée, ville déshumanisée* réunit les contributions de vingt-deux chercheurs représentant neuf universités européennes (Stendhal-Grenoble 3, Toulouse 2-Le Mirail, Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca, Amsterdam, Lorraine, Franche-Comté, Luxembourg, Masaryk de Brno et Leiden), ainsi que l'ITEM Centre Zola, le CNRS, l'ENSAP Lille et l'ENSA Paris-Val de Seine. Comme dans l'ouvrage précédent, ces chercheurs sont associés au programme de recherche LocilLitt (Reconstructions littéraires françaises et francophones des espaces sociopolitiques, historiques et scientifiques de l'extrême contemporain) financé par l'université du Luxembourg.

2 Cet ouvrage, comme le précédent, comporte quatre parties. Dans la première partie intitulée *Regards croisés sur la pérennité du sentiment de malaise*, Philippe Walter étudie « La nausée à Bouville, *Melencolia* sartrienne et saturnienne ». Il analyse la profonde mélancolie du personnage principal, Roquentin, dans une ville qui est, selon lui, « la symphonie en noir majeur » (p. 37). Véronique Adam propose quant à elle une étude du « Malaise dans la ville dans quelques histoires tragiques et exemplaires ». En s'appuyant sur un corpus d'histoires

tragiques à la fin du XVI^e^ siècle et au début du XVII^e^, elle aborde trois principaux thèmes : la pauvreté, l'autorité juridique et patriarcale, et l'autorité maternelle. Dans « Malaise dans la ville. L'envers du Paris haussmannien », Joëlle Bonnin-Ponnier étudie les transformations de la capitale et leurs conséquences sociologiques sous le Second Empire, à travers *Le Ventre de Paris* de Zola et *A vau l'eau* de Huysmans. Dans « Le malaise dans la culture postmoderne », Jacques Ponnier, se fondant sur les écrits de Gilles Lipovetsky sur la postmodernité, souligne la vacuité, l'indifférence et le narcissisme qui caractérisent la société contemporaine. Corin Braga étudie l'utopie et l'anti-utopie dans « Ville idéale/Ville maudite. Une morphologie du genre utopique ». Selon lui, l'utopie et l'anti-utopie sont fondées sur une structure binaire avec un pôle positif (la cité idéale) et un pôle négatif (la cité maudite). Cécile Chombard Gaudin aborde l'intérêt relativement peu connu de Giraudoux pour l'urbanisme dans « Giraudoux au service de la ville malade ». Selon elle, Giraudoux peut être considéré comme un précurseur de l'écologie moderne. L'article suivant, intitulé « Ténèbres khmères : les revenants de Phnom Penh. À propos de *Kampuchéa* de Patrick Deville » de Manet van Montfrans, traite de la tragédie subie par le Cambodge après la victoire des Khmers Rouges en 1975, où la ville de Phnom Penh a été totalement vidée de ses habitants. Dans « La Ville entre nos mains. L'expérience du *prosocial* dans l'imaginaire urbain du super-héros », Clément Pélissier étudie l'expérience d'immersion dans la réalité sociale menée par le professeur Robin S. Rosenberg, à l'université de Stanford, en 2013.

3 La deuxième partie est intitulée *Le malaise urbain au carrefour de la littérature, de l'urbanisme et de la sociologie*. Dans « Le polar parisien à l'écoute du mal de ville, hier et aujourd'hui », Céline Barrière et Yankel Fijalkow, à travers la thématique du malaise dans la ville, interrogent le rôle du récit dans la compréhension des mutations urbaines, et fondent leur analyse sur sept romans policiers. Dans « La ville noire est une fête », Dominique Manotti, auteure de romans noirs, définit le roman noir comme « le roman urbain par excellence ». Selon elle, la fête qui est une composante de la « ville noire » est le signe d'une société en crise mais n'induit pas la mélancolie. Jean-Yves Trépos, dans « Des animaux dans la ville », traite du malaise provoqué par l'entrée d'animaux sauvages (sangliers, loups, renards) dans la ville.

Attirés vers les zones urbaines par la faim, ces animaux indésirables, que l'auteur appelle des « commensaux », constituent une menace aux yeux des citadins. Dans « La Plaie et la terreur de nos campagnes », Jean-François P. Bonnot se livre à une étude de « l'exploitation politique du sentiment d'insécurité et du contrôle de l'errance à la fin du XIXe siècle et au début du XXe », montrant comment les « bohémiens » étaient souvent accusés d'enlever des enfants.

4 La troisième partie a pour titre *Interactions entre langue(s), géographie, genre, économie et religion*. Dans le premier article, « Le vernaculaire entre prestige et esthétique de la parole », Mohammed Embarki se penche sur « Le cas des vieilles cités arabes », et il montre l'évolution des langues du monde arabe en fonction de l'urbanisation, du statut de la femme et des effets de la mondialisation. Dans un article en anglais, « Urbanization and Ethno-Religious Politics in the City », Shirlita Africa Espinoza s'intéresse à l'urbanisation galopante de Manille, la capitale des Philippines, et aux conséquences ethniques et religieuses qu'elle entraîne.

5 La quatrième et dernière partie est intitulée *Le Malaise à travers l'art : lois du marché, exil, dépression et mémoire*. Dans le premier article, « Michel Houellebecq ou la nouvelle configuration de la "carte" et du "territoire" », Yvonne Goga présente *La carte et le territoire* comme une « radiographie du mal au début du XXIe siècle ». La carte représente deux types de territoires inconciliables, l'un qui est « l'image de la tradition spirituelle et culturelle », et l'autre qui est marqué par la civilisation technique et commerciale. Dans « Matéi Vişniec et le malaise de l'écrivain », Simona Jişa montre la profonde déception de Vişniec, écrivain roumain exilé à Paris, devant cette ville qui lui apparaît comme un « radeau de la Méduse ». Dans « Dépressions et fantasmagories urbaines », Ian de Toffoli étudie les « représentations mythologiques et topographiques dans les premiers romans de Jean Sorrente ». Les personnages et les narrateurs des romans de Jean Sorrente, mélancoliques et dépressifs, établissent des correspondances entre les villes qu'ils visitent et la mythologie gréco-latine. Dans « Malaise dans la ville ou malaise de la ville ? », Petr Dytr propose une lecture freudienne de *Rom@* de Stéphane Audeguy, roman paru en 2011. Dans un jeu vidéo appelé *Rom@*, la ville de Rome symbolise la société occidentale postmoderne

en proie à la mélancolie. Dans « Pérec, *Lieux*. Joie et mélancolie d'une archive urbaine », Annelies Schulte Nordholt rappelle que *Lieux* est un projet inachevé de Pérec dont seuls quelques fragments ont été publiés de son vivant. Il s'agissait pour lui d'écrire chaque mois des textes concernant douze lieux parisiens, construisant ainsi une véritable archive urbaine. En s'appuyant sur deux romans récents, *Une fille dans la ville* : *New York*, *Paris*, *Kaboul*, *etc.* de Flore Vasseur et *Si ce n'est plus un homme* de Nicole Malinconi, Sylvie Freyermuth analyse la rhétorique d'un malaise dans la ville et dans la vie dans « Du roman "sous amphétamines" à la fable testimoniale ». Selon elle, ces deux romans « mettent en accusation la passion du pouvoir et l'avidité des possessions matérielles vite acquises ». Le dernier article, « Écrire sur le dedans du dehors », est précisément composé d'extraits de deux romans de l'une des deux romancières étudiées dans l'article de Sylvie Freyermuth, Nicole Malinconi, le premier décrivant l'univers du métro et le second un bureau dominé par la malveillance et les inimitiés.

6 Ce recueil, comme le précédent, est pluridisciplinaire, puisque les articles qui le composent font appel à la philosophie, à l'histoire, à la géographie, à la sociologie, à l'économie, à l'étude des religions, à la critique littéraire et à la linguistique. Sous ses divers aspects, il fournit donc une analyse très complète de cette nouvelle forme de spleen qui s'est répandu dans les grandes villes modernes devenues inhumaines, et qui transparaît dans la littérature contemporaine.

AUTEUR

Jean Marigny
IDREF : https://www.idref.fr/027010023
ISNI : http://www.isni.org/0000000083571052
BNF : https://data.bnf.fr/fr/11914577

Sylvie Freyermuth et Jean-François P. Bonnot, *Des personnages et des hommes dans la ville. Géographies littéraires et sociales*

Berne, Peter Lang, 2014, 522 p.

Véronique Adam

DOI : 10.35562/iris.1646

Droits d'auteur
All rights reserved

RÉFÉRENCE(S) :

Sylvie Freyermuth et Jean-François P. Bonnot, *Des personnages et des hommes dans la ville. Géographies littéraires et sociales*, Berne, Peter Lang, 2014, 522 p.

TEXTE

1 L'ouvrage se remarque d'abord pour son double ancrage dans la pluridisciplinarité. Pour rendre compte de la ville moderne, il entremêle d'une part, comme objets d'étude, des écrits émanant de sources différentes : des récits littéraires croisent des témoignages ou des propos relevant de la micro-histoire, des descriptions de sociologues, d'architectes ou d'urbanistes. Le texte d'archive est convoqué au même titre que le roman. D'autre part, les concepts proposés, qu'ils éclairent ce *corpus* ou qu'ils soient mis à distance et reformulés, relèvent de plusieurs disciplines (sociologie, ethnologie, urbanisme, littérature ou linguistique, ou plus ponctuellement économie). Ce choix méthodologique produit un foisonnement bibliographique tel que ce volume se transforme en un précieux instrument de travail : on dispose à présent d'un regroupement de références récentes d'urbanisme ou de sociologie urbaine, abondamment citées dans le corps des chapitres ; on nous offre aussi un nouveau *corpus* de récits littéraires dessinant tout ou partie d'une ville ou d'un territoire (du XIX^e^ siècle à l'extrême contemporain).

2 Cette diversité de discours et de concepts n'entame pas cependant la construction unifiée de l'ouvrage qui nous semble reposer sur trois cadres construits rigoureusement pendant les treize chapitres. Le premier cadre, clairement affiché, est constitué par le plan de l'ouvrage en quatre parties : on nous montre d'abord comment l'homme, et notamment l'ouvrier, se retrouve intégré dans des espaces rendus inhabitables par la standardisation de l'urbanisme, la désindustrialisation d'un territoire ou l'essor de la misère économique. Ensuite, le propos se porte davantage sur la présence des traces et sur la question de la mémoire dans les lieux urbains et ruraux. La troisième partie se concentre sur le fonctionnement en réseau de l'espace urbain et son articulation entre le centre et la périphérie. Enfin, on nous raconte l'évolution sociale d'individus placés dans des cadres géographiques donnés.

3 Le regard est ainsi de plus en plus resserré sur les personnages qu'évoque le titre de l'ouvrage et sur les lieux. Des types sociaux débutent cette cohorte : la figure des ouvriers (partie I) et de l'homme urbain (II et III) s'inscrivent ainsi dans un quartier, une usine (de la maison de maître aux habitats ouvriers), une ville nouvelle (du pavillon à la barre de logement) ; on poursuit, dans la partie IV, avec le personnage du rural opposé au bourgeois, on découvre le trimardeur ou le bohémien. Ces derniers sont moins des types que des individus dont on nous livre le destin particulier, tout en dévoilant leur représentation sociale ou mentale. Cette répartition en quatre points permet aussi de changer de lieux géographiques privilégiés et de construire le livre à la manière d'un travail de géographe, proposant une typologie (même si, bien sûr, les exemples empruntés à d'autres villes sont aussi présents) et rappelant le contexte économique (crise, désindustrialisation…) : la Moselle sidérurgique (I) voit dessiner finement ses contours urbains, économiques ou humains, et ses différences avec des régions qui la jouxtent (Luxembourg, Alsace ou Meurthe-et-Moselle). Des territoires et des quartiers de Paris, ou des villes de régions parisiennes (II et III) livrent des frontières plus imaginaires et littéraires, tandis que la dernière partie s'attache à des passages entre des zones régionales plus rurales (Montbéliard, Blussans), qui relèvent d'une représentation mi-mentale, mi-sociale. Quoique géographique, cette typologie donne lieu, dans la seconde partie en particulier, une fois rappelés et choisis les discours

urbanistiques ou sociologiques, à une étude littéraire croisée de la représentation d'un quartier de Paris, entre la rue d'Alboni et Passy. Elle permet un dialogue extrêmement précis et illustré entre Giono, Green, Modiano ou Léo Mallet, et offre un nouvel éclairage sur certains détails de leurs romans, montrant tout l'intérêt de ces outils empruntés à d'autres disciplines, pour découvrir des détails jusque-là invisibles de l'œuvre littéraire, et proposer bien plus qu'une simple étude thématique de l'espace.

4 Le troisième cadre, qui fait de cet ouvrage un volume qui dépasse la simple compilation de textes et d'analyses, repose sur l'exploration de concepts, leur essai, au sens où Montaigne l'entendait, et leur remise en question. Ainsi, le motif du *taedium vitae* ouvre et clôt l'ouvrage, et l'on comprend que les maux illustrés dans le corps de l'ouvrage (la mécanisation, la misère, le malaise urbain, le déracinement, l'errance…) sont autant de manifestations de ce *taedium* que l'on entend en sourdine dans l'ensemble de l'ouvrage, et qui est expliqué par différentes manifestations de la crise (économique, urbanistique, humaine). La première partie explore également la notion de non-lieu, déjà disséquée dans deux colloques publiés par les auteurs. Ils parviennent encore à l'évaluer : tout en repérant de nouveaux types de non-lieux dans la littérature (centrale nucléaire, terrains vagues, gare du Nord…), les auteurs montrent que ces espaces reposent malgré tout sur des traces et des échanges, et démontrent ainsi les limites du concept d'Augé : leur argumentation choisit notamment le cas extrême des camps de concentration. La question de la mémoire devient ainsi, par cette résurgence dans le non-lieu, centrale dans l'ouvrage et dans cette géographique littéraire, puisque la durée se révèle déterminante pour transformer un non-lieu en un lieu (p. 121). Sa définition et sa fonction permettent de marquer la différence entre le lieu urbain et le lieu rural qui porte la trace du passé, et dans lequel l'individu crée aussi des souvenirs. La mémoire, en étant confrontée à l'urbain, devient un outil de lecture du lieu, dépassant largement les études nombreuses proposées sur la réminiscence à la suite du roman de Proust — un regret néanmoins, ne pas voir mentionner Dominique Rabaté. Elle offre aussi, pour les lecteurs d'*Iris*, une relecture des travaux sur l'imaginaire, tout en la détachant d'une approche trop structuraliste des textes : si Gilbert Durand est convoqué (p. 124 et 142), c'est justement pour sa vision de

la mémoire, du temps retrouvé, et pour l'établissement de ce que les auteurs appellent, dans une formule extrêmement féconde, « une cartographie de l'appropriation des lieux » : le lieu est vécu et ne peut être perçu que par ceux qui en partage la résonance à un moment donné. Aussitôt privé de l'individu qui le perçoit, le lieu redevient vide de sens. Le texte, comme le lieu, ne peut donc être lu comme s'il était fermé sur lui-même. Il doit être relié à son contexte, à un réseau ou à un cadre, comme l'être humain existe lui aussi en sa périphérie. Les auteurs font de ce parti pris méthodologique initial (éviter cette fermeture structuraliste) une clé de la lecture de l'espace urbain. Les auteurs cherchent donc traces et modifications des lieux par le regard des habitants, des urbanistes ou des écrivains. Cette représentation de l'espace vécu, déporté sur ses périphéries plus que sur son centre, est empruntée à Gaston Bachelard (p. 4). Là encore, au lieu de reprendre sa poétique de l'espace, les auteurs repèrent dans son œuvre une phrase, à laquelle les textes qu'ils découvrent donnent une résonnance tout autre que celle qu'on pouvait imaginer dans le système de pensée de Bachelard.

5 Et c'est sans doute là la véritable force de l'ouvrage : l'appropriation constante de concepts et d'idées émanant d'autres chercheurs qui, une fois confrontés aux extraits choisis décrivant des espaces urbains, changent de sens — sans toutefois être des contresens — : tous s'organisent selon une logique propre à l'ouvrage. Il en va également ainsi de la notion de postmodernité, constamment réévaluée, confrontée à d'autres notions (comme la désindustrialisation). Peu à peu elle devient une marque de l'espace littéraire, bien plus que sociologique ou urbanistique. À l'instar de Bachelard dont les auteurs rappellent qu'il lisait dans la science une forme de travail poétique, les auteurs rassemblent les paradigmes sociologiques ou géographiques pour les modéliser dans des romans. Ils font des textes de micro-histoire, des récits exemplaires de l'évolution des trames urbaines et sociales, mais aussi des objets que l'on pourrait lire comme un roman policier : les histoires de François Bonnot et d'Émile, ou de la bohémienne de Blussans sont collectées au travers d'archives explorées et transformées en une étude aussi passionnante qu'un roman policier, rythmé par le passage d'un lieu à un autre. Certaines formules permettent de comprendre, au détour d'une page et du foisonnement de références, le sens et l'architecture

du volume qui construit sa démonstration pas à pas : « Comme celle de la reine d'Ithaque, cette tapisserie urbaine est tendue dans un cadre mémoriel. » (p. 192) Cette métaphore s'applique aussi à cet ouvrage dont la trame complexe tisse des réseaux entre des concepts qu'il relie entre eux et des écrits qui semblent tous se faire écho. On le comprendra, cet ouvrage n'est pas qu'une étude sur la ville, il offre de nouveaux outils, de nouveaux objets d'étude et élabore un mode de critique littéraire et linguistique qui renouvelle très clairement la théorie de l'espace.

6 La qualité de cet ouvrage ne nous dispense pas néanmoins de légères critiques : le silence notable des auteurs sur certaines sources que nous pensions incontournables et qui sans doute s'explique par cette volonté de renouveau. Un praticien de l'imaginaire, s'il comprend la réappropriation de Durand ou Bachelard, est ainsi un peu surpris de voir que si les sociologues puis les légendes urbaines sont convoqués, les travaux de Jean-Bruno Renard, bien connus des lecteurs d'*Iris* et du CRI, sont absents. La notion d'horizon ou de paysage convoquée passe sous silence les travaux de Jean-Pierre Richard ou de Michel Collot. Si les auteurs évoquent bien la notion de dystopie (p. 101), l'absence de Michel Foucault ou Gilles Deleuze, qui ont justement étudié ces « espaces autres », ce « réseau » ou défini le «territoire », étonne. Mais une fois encore, le parti pris d'originalité, la collecte d'auteurs souvent méconnus des chercheurs en littérature ou en langue expliquent ces silences, notamment par la cohérence de leurs propos et leur complémentarité des choix. On regrette enfin l'absence d'un index des lieux, des noms propres et des notions qui aurait été un précieux outil de travail, voire la possibilité de trouver en annexe certains extraits, certes abondamment cités dans le corps du texte, des archives consultées. Cet index aurait ainsi pu faire comprendre le choix de la table des matières qui divise en quatre parties treize chapitres dont la numérotation se poursuit pourtant d'une partie à l'autre sans s'interrompre. Enfin, certaines analyses lexicales et sémantiques des noms de lieux ou de personnages, extrêmement précises et éclairantes, auraient peut-être elles aussi gagné à être référencées en fin de volume, ou à être au moins mises en évidence dans la table des matières.

7 Toutefois, cet ouvrage dispose de tant de pistes stimulantes que ces défauts prêtent peu à conséquence.

AUTEUR

Véronique Adam
IDREF : https://www.idref.fr/026677504
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/veronique-adam
ISNI : http://www.isni.org/0000000385428243
BNF : https://data.bnf.fr/fr/11888079

Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*

[1re éd. 2011], traduit de l'anglais par S. Renaut, Bruxelles, Zones sensibles, 2013, 251 p.

Laurence Picano-Doucet et Ilona Woronow

DOI : 10.35562/iris.1648

Droits d'auteur
All rights reserved

RÉFÉRENCE(S) :

Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes* [1re éd. 2011], traduit de l'anglais par S. Renaut, Bruxelles, Zones sensibles, 2013, 251 p.

TEXTE

1 La parution de la traduction en 2013 du dernier ouvrage de Tim Ingold, *Marcher avec les dragons* [1], nous permet de revenir de façon fructueuse sur son ouvrage de 2011, *Une brève histoire des lignes*, d'autant qu'une postface a été ajoutée à la dernière édition (2013).

2 En anthropologue et historien à la fois, en six chapitres recouvrant un large éventail de thématiques, Tim Ingold soulève la question de la dépendance mutuelle entre les avancées technologiques et les modes de connaissance, entre les manières de faire et les manières de penser, en appuyant son argumentaire sur le concept de la ligne. S'il peut sembler évident, ce dernier est d'une efficacité redoutable et d'une telle simplicité que l'on ne peut que se reprocher de ne pas l'avoir compris auparavant. À ce titre, la remarquable étude de Claudia Brodsky Lacour [2] constitue une exception notable. Un parallèle avec le livre d'Ingold est d'autant plus intéressant qu'elle obtient des résultats contraires : la ligne incarne pour la chercheuse la pensée moderne. La force de ces deux études consiste en la capacité de démonstration de systèmes sophistiqués à partir d'un modèle géométrique connu de tous ; la ligne devient l'élément

commun à toutes les connaissances et actions de l'homme, au gré du temps et des sociétés.

3 Ingold construit son raisonnement sur l'analogie en mobilisant une pléiade d'oppositions binaires : cinésie corporelle / schématisme cartographique, voyage / transport, expérience vécue / déjà-vu, progression / construction, etc. Ainsi, la topographie, les moyens de déplacement, la généalogie, l'architecture, la musique et tant d'autres domaines d'activité humaine sont considérés à l'aide d'un même outil universel. Dans un discours qui, d'un chapitre à l'autre, devient de plus en plus engagé, les comparaisons filées estompent les différences entre des objets d'étude que les sciences universitaires ont pu avoir tendance à considérer séparément. Le risque de cette méthode consiste en l'épuisement de la valeur argumentative des thèses soutenues dans une réciprocité et une similitude infinies. Or, le lecteur occidental connaît une tradition — que, curieusement, l'auteur détourne — selon laquelle cette stratégie pourrait se légitimer. D'après la rhétorique classique, l'analogie et la comparaison étaient fondées sur l'expérience *en opposition* au raisonnement. Pour les lecteurs élevés dans la culture classique, depuis l'Antiquité jusqu'à la fin du XVIII^e^ siècle, leur présence dans le texte était le signe de l'ancrage du discours dans la réalité. Grâce à ces moyens de persuasion essentiellement utilitaires et relatifs, les orateurs défiaient l'ordre rationnel en faveur des solutions pratiques immédiates. À la manière des textes d'antan, l'auteur d'*Une brève histoire des lignes* pratiquerait des sciences humaines *appliquées*.

4 Le livre soulève les risques encourus par le monde moderne dans lequel la rationalité s'impose au détriment du sensible. Ingold justifie sa thèse : contrairement aux métamorphoses créatrices de la ligne, propres à sa dynamique interne explorée dans le passé, les transformations qu'elle subit de l'extérieur dans le monde contemporain mènent soit à son immobilisation, soit à son anéantissement.

5 La postface de la seconde édition devient l'occasion pour Ingold d'étendre son approche à ce qui est par essence atmosphérique, car il a « depuis longtemps l'intuition qu'il existe une profonde relation entre les lignes et l'atmosphère » (p. 221). À travers une réflexion sur

le climat, la météorologie, l'auteur perçoit l'existence de l'être vivant grâce à cette relation.

6 La ligne se profile ainsi comme une séduisante approche pour expliquer le monde et appréhender son imaginaire ; l'écriture [3], la musique, l'art, la technique et même la biologie, tout est relié à la ligne. Dans le même esprit, Roger Caillois explorait les similitudes entre les traces sur les pierres et des alphabets connus [4]. Et Ingold va encore plus loin : en recourant à l'imaginaire organique, l'anthropologue attribue à la ligne des propriétés vitales. Or aujourd'hui, l'image de la ligne nous poursuit jusque dans les analyses du cerveau [5]. Il suffit, pour s'en convaincre, de regarder des EEG (Électro-Encéphalographie) ou le cytosquelette d'un neurone.

7 Toute séduisante qu'elle soit, la démarche d'Ingold soulève de nombreuses interrogations. L'auteur propose comme définition mathématique de la ligne droite : $ax + by = 0$ (p. 196) ; nous formulerions plutôt $ax + by = c$, où c est une constante quelconque, ce qui permet de définir ainsi toutes les lignes droites et non pas celles passant uniquement par l'origine dans un espace à deux dimensions. De plus, la ligne reste, en géométrie, dans un plan (deux dimensions). Or, nous vivons dans un monde en trois dimensions, où la ligne peut être remplacée par la nappe ; la restriction au plan n'est-elle pas une forme de limite aux images qui nous entourent, et ainsi une forme de restriction de l'approche de l'imaginaire ?

NOTES

1 T. Ingold, *Marcher avec les dragons*, traduit de l'anglais par P. Madelin, Bruxelles, Zones sensibles, 2013. Ce livre est la reprise de plusieurs articles publiés dans des revues les années précédentes. Nous nous permettons de souligner en particulier l'article « Point, ligne et contrepoint » (p. 179-199), paru pour la première fois dans A. Berthoz & Y. Christen (éds), 2009, *Neurobiology of "Umwelt": How Living Beings Perceive the World*, Berlin et Heidelberg, Springer Verlag, p. 141-155.

2 C. Brodsky Lacour, 1996, *Lines of Thought. Discourse, Architectonics, and the Origin of Modern Philosophy*, Durham-Londres, Duke University Press.

3 L'article « Poétique de l'usage des outils », dans T. Ingold, *Marcher avec les dragons*, ouvr. cité, p. 283-305 (paru pour la première fois dans K. Gibson & T. Ingold [éds], 1993, *Tools, Language and Cognition in Human Evolution*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 449-472) montre bien l'importance de la ligne dans les recherches de Ingold.

4 R. Caillois, *Pierres réfléchies*, Paris, Gallimard, 1975, p. 52.

5 L'introduction de l'ouvrage *Les imaginaires du cerveau* de P. Pajon & M.-A. Cathiard (éds), 2014, EME, Bruxelles, p. 5-7, montre que les images du cerveau non seulement peuplent de plus en plus nos fictions, mais s'inscrivent également de plain-pied dans les techniques d'imageries de la médecine contemporaine et le champ des neurosciences (p. 6).

AUTEURS

Laurence Picano-Doucet
IDREF : https://www.idref.fr/223770116
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/laurence-doucet

Ilona Woronow
IDREF : https://www.idref.fr/187881545