e-ISSN 2779-2005

Iris

42 | 2022

Les imaginaires du dragon

Des mythologies au monde contemporain

OPEN ACCESS

Litt&Arts UMR 5316, centre ISA
(Imaginaire et Socio-Anthropologie)
UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

UGA Éditions

IRIS
ISSN : 2779-2005
Éditeur : UGA Éditions

42 | 2022
Les imaginaires du dragon : des mythologies au monde contemporain

Fleur Vigneron

https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=2531

Référence électronique
« Les imaginaires du dragon : des mythologies au monde contemporain », *IRIS* [En ligne], mis en ligne le 19 décembre 2022, consulté le 20 février 2024. URL : https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=2531

Droits d'auteur
CC BY-SA 4.0

: 978-2-37747-398-4

DOI : 10.35562/iris.2531

Prairial
Pôle éditorial
Lyon Saint-Étienne

Après le numéro 41 de 2021, la revue *Iris* propose un second numéro thématique consacré à l'imaginaire des dragons qui propose un parcours étudiant d'abord différentes mythologies pour se concentrer finalement sur le monde actuel, dans ses réalisations littéraires mais aussi en s'intéressant à la perception des enfants. Le lecteur pourra saisir les ambivalences des dragons en Corée. Tous les articles sont en français, sauf l'étude sur les dragons en Argentine et au Chili, écrite en espagnol. Une place est accordée à la civilisation celtique avant d'en venir à notre époque. Le dragon pourrait constituer un motif permettant de distinguer des sous-genres romanesques et après cette approche globale, trois chercheuses explorent la littérature contemporaine, en analysant le *Géant enfoui*, du prix nobel Kazuo Ishiguro, *Harry Potter* et le personnage de Daenerys dans le *Trône de fer*. On termine avec l'environnement culturel du jeune public dans lequel les dragons se multiplient, que ce soit dans les livres ou les films pour la jeunesse, et des tests anthropologiques montrent à quel point le dragon peut être interprété différemment, tout en confirmant les structures anthropologiques de l'imaginaire établies par Gilbert Durand.

Fleur Vigneron
Éditorial

Mythodologies
Fleur Vigneron

Philippe Walter
Un graal et trois fonctions duméziliennes : illusion, falsification, déception

Pierre Bas
Hollywood, la conquête du monde imaginal

Topiques. — Les imaginaires du dragon : des mythologies au monde contemporain
Fleur Vigneron

Hyun-sun Dang
Métamorphoses et ambivalences des dragons dans deux mythes coréens : « Dame Suro » et « Le moine Hyet'ong vainc le dragon »

Mabel Franzone
El Kai Kai Filu, dragón de la Patagonia. Evolución del mito entre Argentina y Chile

Yves Vadé
Sur la piste des dragons celtiques

Julie Sorba et Iva Novakova
Le dragon dans le roman contemporain : un motif pour distinguer les sous-genres romanesques ?

Ewa Drab
Subversion du motif, symbolisme de l'image. Le dragon et son rôle dans *Le Géant enfoui* de Kazuo Ishiguro

Nadège Langbour
Les dragons dans *Harry Potter* : entre réinvestissement des archétypes et réflexion éthico-écologique sur le rapport de l'homme et de l'animal

Lucie Herbreteau
De sainte Marguerite à Daenerys : repenser la relation femme-dragon dans la littérature de *fantasy* contemporaine

Raymond Laprée, Jacques Cherblanc et Christiane Bergeron-Leclerc
Le thème du dragon chez les enfants au regard des structures anthropologiques de l'imaginaire chez Gilbert Durand

Facettes

Florie Maurin

Miroir, miroir, qui est la plus vaillante ? Héroïsme au féminin et princesses affranchies dans *Once Upon a Time*

Nadine Boudou
Le zombie. Un imaginaire de l'effondrement

Comptes rendus

Philippe Walter
Jacques Lacroix, *Les Frontières des peuples gaulois*. Tome 1 : *Grands thèmes limitrophes présents dans les noms de lieux*. Tome 2 : *Appellations méconnues et atlas des territoires gaulois*

Philippe Walter
Contes et récits de Corée. Tome 2 : *Des femmes remarquables*, traduits et commentés par Han Yumi et Hervé Péjaudier

Laurence Doucet
Contes et Légendes du diable présentés, annotés et commentés par Claude et Corinne Lecouteux

Philippe Walter
Massimo Bonafin, *Il comico, il sacro, l'osceno et altri nodi della letteratura medievale*

Nelly Paquis
Sandra Contamina et Isabelle Trivisani-Moreau (dir.), *Les Textes voyageurs des périodes médiévale et moderne*

Bertrand Guest
Gilles Castagnès, *Au fil de l'eau, au fil des textes. Littérature et pêche à la ligne*

Anna Saignes
Christos Nikou (dir.), *Imaginaires post-apocalyptiques. Comment penser l'après*

Éditorial

Fleur Vigneron

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

PLAN

Remerciements

TEXTE

1 La revue *Iris* connaît un plein succès : le nombre d'articles et de comptes rendus proposés pour ce numéro est tel qu'il ne me reste plus de place pour présenter l'ensemble. On ne peut que s'en réjouir !

2 Dans la section « Mythodologies », un article de Philippe Walter invite à une réflexion méthodologique en montrant comment les trois fonctions duméziliennes sont parfois appliquées sans discernement à la question du Graal. Pierre Bas, lui, propose de réfléchir au fonctionnement de la fiction hollywoodienne.

3 Bien sûr, les fidèles de la revue reconnaîtront dans la partie « Topiques » la suite du numéro de l'an dernier qui abordait déjà l'imaginaire des dragons. Cette fois-ci, partant de diverses mythologies le parcours de lecture va jusqu'au monde contemporain. Il est notamment question de *fantasy* et si *Game of Thrones* ne fait pas partie des études proposées, alors même que la préparation des articles a lieu bien en amont, on peut dire qu'*Iris* rejoint l'actualité des séries avec la sortie en France de *House of the Dragon*. Occasion supplémentaire de réfléchir à la dimension imaginaire du dragon.

4 Dans « Facettes », on trouvera un article sur *Once Upon a Time* et une étude sur les zombies au cinéma, avant de terminer par des comptes rendus sur des sujets riches et variés.

Remerciements

5 Les relecteurs sont restés dans l'anonymat tout le temps de la préparation de ce numéro, conformément à la politique scientifique de la revue qui évalue les contributions en double aveugle, mais au moment de la publication, il devient possible de les remercier. Outre les membres du comité de lecture, mes remerciements vont à :

- Christian Bellehumeur (Univ. Saint-Paul, Ottawa),
- Florian Besson (Docteur en histoire médiévale, Professeur agrégé),
- Justine Breton (INSPÉ de Troyes, Univ. Reims Champagne-Ardenne),
- Florent Gaudez (Univ. Grenoble Alpes),
- Marion Gymnich (Univ. de Bonn),
- Gilles Menegaldo (Univ. de Poitiers),
- Paul Veyret (Univ. Bordeaux Montaigne),
- Philippe Walter (CRI2i),
- Kôji Watanabe (Univ. Chuo, Tokyo).

AUTEUR

Fleur Vigneron
Univ. Grenoble Alpes, CNRS, Litt&Arts, 38000 Grenoble, France

Mythodologies

Un graal et trois fonctions dumézilienne : illusion, falsification, déception

A Graal and Three Dumézil's Functions: Illusion, Deceit and Disappointment

Philippe Walter

DOI : 10.35562/iris.2730

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

RÉSUMÉS

Français
La théorie dumézilienne des trois fonctions appliquée à la seule séquence du graal chez Chrétien de Troyes (v. 3190-3253) n'est ni pertinente ni crédible. Des arguments philologiques, historiques, culturels, cognitifs et narratologiques peuvent lui être opposés et dénoncer son caractère artificieux. En réalité, l'épisode accidentel du graal apparaît comme un tiroir narratif dans un scénario d'ensemble relevant du conte-type 910B (Les bons préceptes) et correspondant à la partie Perceval de l'œuvre.

English
Dumézil's trifunctional theory applied to the only grail plot in Chrétien de Troyes' *Conte du Graal* proves to be neither faithful nor worthy of credit. Philological, historical, cultural, cognitive and narratological arguments raise critical objections and question its artificial character. In fact, the incidental episode of the grail functions as a narrative drawer in a plot belonging to the global tale ATU 910B (Good precepts) relating to the part of the work regarding Perceval.

INDEX

Mots-clés
Chrétien de Troyes, Conte du Graal, biais cognitifs, affabulation, bons conseils (ATU 910B), exempla

Keywords
Chretien de Troyes, Conte du Graal, cognitive bias, fake news, good precepts (ATU 910B), exempla

PLAN

Le festin d'immortalité
L'arrivée des « trois fonctions »
Un repentir très silencieux
D'un bon usage des trois fonctions ?
Retour au texte
« Un » graal et non « le » Graal
  Un « service » et non un « cortège »
Affabulation et *fake news*
Le *Conte du Graal* est un conte
Une image-relais

TEXTE

« *inquinet arma situs* »
Ovide
(*Fastes*, livre IV, v. 928)

« Que la rouille corrompe les armes »
(prière à Robigo)

1 À propos du graal[1], des plumitifs pressés et des amateurs farfelus[2] se laissent facilement prendre à ce qu'il faut appeler un « esprit de système ». On désignera ainsi un déni du factuel (et en littérature, du textuel) au profit d'abstractions, de fantasmes, de préjugés et d'idéologies préconçues ; c'est le prélude de ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui *cancel culture* (culture de l'annulation)[3] ; imposer son ignorance, ses fantasmes, sa suffisance et parfois son narcissisme à la création poétique des autres : se servir des textes et les asservir au lieu de les servir. Nous n'examinerons ici que le cas de Georges Dumézil et de certains de ses émules. Dans une émission télévisée, diffusée trois mois avant sa mort[4], l'académicien osa dire qu'il avait écrit des « sottises » toute sa vie : rare exercice d'humilité ! Notre propos ne sera pas de charger ce chercheur[5] ; il sera de montrer que l'esprit de système, en l'occurrence l'application aveugle

et systématique d'une idéologie « trifonctionnelle » (dont l'acceptabilité exige de respecter une grande rigueur philologique) n'a pas épargné Georges Dumézil ni quelques dévots de son œuvre, les exposant à des dérives cognitives [6] qui ont entretenu confusions, incompréhensions et faux débats sur un graal, véritable machine à fantasmes pour des essais pseudo-savants.

Le festin d'immortalité

2 Le premier ouvrage où Dumézil traite du motif du graal et de sa tradition celto-médiévale supposée est *Le festin d'immortalité* (Dumézil, 1924). Cette « étude de mythologie comparée indo-européenne » constitua sa thèse principale pour le doctorat ès lettres présentée devant la Faculté des Lettres de l'Université de Paris. C'était un travail d'apprentissage consacré au « cycle légendaire de l'ambroisie » dans les langues et cultures indo-européennes, principalement à partir des témoignages indien (*amrita*) et scandinave (bière des Ases) et à leur évolution ultérieure dans « diverses mythologies indo-européennes (Hindous, Germains, Iraniens, Grecs, Latins, Celtes, Slaves, Arméniens, Koutchéens) ». Dans ce cadre, Dumézil aborda le « cycle de l'ambroisie chez les Gallois » et traita du « Saint Graal » qui en était, selon lui, une émanation.

3 Pour Dumézil en 1924, le graal s'expliquait par l'expédition à la « conquête du vase, — du futur graal —, nécessaire à la préparation du festin » ambrosien (Dumézil, 1924, p. 181). Le graal passait ainsi pour l'analogue celtique de la cuve qui servait, en Inde, à produire l'ambroisie. Toutefois, chez Robert de Boron (le seul auteur d'ancien français auquel Dumézil fasse explicitement référence ici), il ne sert plus à brasser une « boisson communielle » comme l'ambroisie ; il sert seulement à instaurer l'Eucharistie (Dumézil, 1924, p. 180-181) et tout cela, de bien curieuse manière, par l'évocation d'une scène de pêche. Comme il fallait que le thésard trouvât un parallèle « celtique » digne de ses exemples hindous, scandinaves et autres, un récit du graal lui servit de prétexte à une démonstration plus globale de sa thèse indo-européenne incluant les « Celtes ».

4 Dumézil ne fut pas le premier à défendre cette position sur le graal. Il s'inspirait en effet de la démarche comparatiste d'Émile Burnouf. Dans un « Appendice sur le Saint-Graal » adjoint à son étude sur « le

vase sacré » (Burnouf, 1896), celui-ci utilisait déjà « le roman de Robert de Boron relatif au Saint-Graal » (Dumézil, 1924, p. 178) pour avancer que la légende du graal trouvait « son explication dans la théorie d'Agni et dans la préparation du soma » (Dumézil, 1924, p. 185). Dumézil reprit cette idée du soma mais ne crut pas nécessaire de signaler en note sa dette envers son prédécesseur [7]. En réalité, cette thèse fit long feu puisqu'en 1939, après avoir « découvert » le système des trois fonctions, Dumézil renia son travail de jeunesse (Coutau-Bégarie, 1998, p. 19). Il dénonça un « problème mal défini », ce qui ne l'empêcha pas de récidiver sur le graal en persévérant dans l'erreur et l'approximation, comme on le verra plus loin.

5 En quoi le problème de ce premier graal dumézilien était-il « mal posé » ? C'est d'abord une affaire de source déformée doublée d'une grave erreur de chronologie objective de ces mêmes sources. Dès 1924 au sujet des Celtes, comme on l'a vu, Dumézil signalait son unique document de référence : Robert de Boron [8]. Mais, à la fin du XII^e^ siècle, il existait plusieurs récits versifiés autour d'un graal, et le tout premier fut l'œuvre de Chrétien de Troyes : *Le Conte du Graal* composé entre 1179 et 1182. Chrétien fut suivi de divers « continuateurs » (dont Robert de Boron) jusqu'aux grands romans en prose du XIII^e^ siècle (*Grundriss*, 1978). En fait, au XIX^e^ siècle, on était persuadé, sur la foi des travaux de Paulin Paris (1868, vol. 1, p. 157), que l'œuvre de Robert de Boron précédait celle de Chrétien et qu'elle était, de ce fait, « l'introduction primitive de tous les romans de la Table Ronde » (Dumézil, 1924, p. 180), y compris d'une légende du graal. Il en résultait logiquement que le récit de Robert de Boron avait suscité le *Conte du Graal* de Chrétien, alors qu'aujourd'hui, c'est la chronologie exactement inverse qui s'est imposée, de manière irréversible [9]. Dès lors, l'analyse de Paulin Paris et, par ricochet, la démonstration de Dumézil sont fausses car aberrantes en chronologie ; toute leur vision du graal peut, de ce fait, être rejetée catégoriquement. Le « Saint Graal » n'a jamais existé en dehors des textes du XIII^e^ siècle qui l'ont inventé de toutes pièces.

6 Première leçon : l'étude de la mythologie médiévale ne peut faire abstraction de l'histoire littéraire et de la tradition manuscrite. Elle n'est pas un espace d'irréalisation affranchi de tout critère objectif (en l'occurrence historique, paléographique et philologique). Par conséquent, de mauvaises bases philologiques (concernant les œuvres

médiévales elles-mêmes) ou bien l'ignorance de l'ancien français produisent de la mauvaise mythologie, autrement appelée mythomanie. Le problème du graal fut donc mal posé par Dumézil d'abord parce que son explication reposait sur l'ignorance sémantique du mot *graal* lui-même et sur une grave méconnaissance des textes médiévaux mentionnant *un* graal.

L'arrivée des « trois fonctions »

7 1938 représenta une date-clé dans l'évolution intellectuelle de Dumézil par la découverte[10] de l'idéologie trifonctionnelle. Elle se formulait ainsi : tous les peuples parlant une langue indo-européenne pensaient leur société de manière ternaire. Ils se la représentaient à partir de trois rouages essentiels : la souveraineté magique, religieuse et royale (désormais F1), la guerre (F2), la production des ressources humaines, alimentaires et matérielles (F3). Il s'agit bien d'une *idéologie* et non d'une description du fonctionnement réel de la société. Cette dernière repose sur d'autres mécanismes sociaux que la seule interaction de trois fonctions qui, par pure rhétorique, devinrent les « trois ordres » de l'ancien régime (clergé et royauté en F1, noblesse militaire en F2, tiers-état en F3). Dumézil pose alors l'identification doctrinaire stricte de la « mythologie indo-européenne » et d'une idéologie réductrice.

8 1941 vit ainsi l'application de la « trifonctionnalité » à la légende du graal[11]. Toujours persuadé que le graal est d'origine celtique, Dumézil croit pouvoir le replacer, cette fois, dans une « structure » mentale et formulaire plus générale qu'il appelle « les talismans de la maison du roi » (Dumézil, 1941, p. 220-241). Partant d'un exemple scythe et iranien corroboré par Hérodote, il constate, chez les Scythes, l'existence de quatre objets d'or brûlants et tombés du ciel (une charrue et un joug, une hache et une coupe) ; ceux-ci représentent pour lui des talismans royaux symbolisant trois fonctions différentes puisque chaque objet correspondrait à un usage particulier (souveraineté ou guerre ou agriculture), le roi garantissant l'équilibre harmonieux des trois fonctions.

9 Les Irlandais, autre peuple de langue indo-européenne, auraient conservé jusqu'à l'époque chrétienne la même conception tripartite de leur société (corps sacerdotal, noblesse militaire, peuple

d'éleveurs). Dumézil la retrouve chez eux symbolisée par quatre trésors (commodément réduits à trois). Ces objets appartiennent aux Tuatha Dê Danann (dénomination globale des anciens dieux d'Irlande tels qu'ils sont décrits dans des textes mythologiques irlandais)[12]. Ce sont : la pierre de Fal (F1, elle crie chaque fois qu'un roi légitime doit exercer la souveraineté), la lance de Lug et l'épée de Nuada, instruments guerriers (F2), et enfin le chaudron du Dagda (F3, censé être pourvoyeur et distributeur de nourriture merveilleuse, fonction de fécondité)[13]. Pour Dumézil (1941, p. 227-228), ce dernier présenté aussi comme un chaudron de résurrection rappellerait le chaudron d'argent « trouvé dans les fondrières danoises de Gundestrup », ainsi que le Saint Graal qui serait, selon lui, son avatar chrétien : pure extrapolation sans preuves.

10 Sur ce point, Dumézil reprend (en la citant) la vieille thèse d'Alfred Nutt (1888) qui avait déjà rapproché ces trésors irlandais « des talismans qu'on voit figurer à la procession du Graal dans Chrétien de Troyes et dans ses continuateurs : une épée brisée, une lance sanglante, un vase » (p. 231-232). Pourtant, jamais le texte irlandais n'indique que ces talismans sont associés en un rituel de procession, en cortège ou défilé. Autre problème : cette généralisation factice de la série épée-lance-vase veut subsumer toutes les scènes du graal connues en une seule mais elle ne correspond en réalité à aucune d'entre elles[14] ; elle ne vaut donc rien sur un strict plan philologique. En outre, on constate que la pierre de Fal ne figure pas dans cette série, malgré Alfred Nutt (1988, p. 184 et p. 261-263) rappelant que, chez Wolfram von Eschenbach, le graal n'est pas un vase mais une pierre. Moyennant cette tricherie (substitution d'un texte à un autre), on sauve les apparences d'un classement bancal mais ce tri arbitraire reste une tricherie car, en l'espèce, on doit s'en tenir strictement au texte de Chrétien et non pas considérer que les différents récits autour d'un graal sont interchangeables au gré de l'interprétation qu'on veut leur faire subir. C'est faire trop bon marché du projet particulier de chaque écrivain médiéval qui n'est jamais tenu de suivre littéralement sa source et qui fait d'abord œuvre poétique, c'est-à-dire d'adaptation, de réécriture (Poirion, 1981) et de re-création. Wolfram, par exemple, a trouvé, chez Chrétien, l'idée d'un graal comme pierre précieuse à partir d'un graal (« plat ») qui était, lui-même, serti de plusieurs pierres précieuses (v. 3234-3239). Point n'est

besoin de faire appel, ici, à la pierre de Fal dont Wolfram n'avait certainement jamais entendu parler et qui n'était pas une pierre précieuse.

11 En plus de ses approximations sur la nature des objets qui forment la supposée triade, Dumézil traite d'emblée d'un « saint » graal comme d'un objet sacré directement hérité des « Celtes ». C'est la conséquence directe de l'antéposition de Robert de Boron par rapport à Chrétien, mais aussi d'une triple confusion entre plat, vase, chaudron voire calice. Dumézil ignore de ce fait la nature foncièrement profane de l'objet révélée par la sémantique historique du mot : un graal n'est qu'un grand plat de service[15]. Il ne provient nullement des âges bibliques et la légende entourant le plat[16] utilisé lors de la Cène n'est qu'une fabrication tardive de Robert de Boron. Dumézil ignore donc que Chrétien est le premier à placer délibérément une hostie dans un grand plat. L'erreur est fatale : la longue et fantasmée préhistoire mythique de l'objet postulée avant Chrétien de Troyes encourage toutes sortes de rapprochements scabreux avec des mythes anciens[17]. La bourde fit école : tout le « mythe du graal » fut longtemps suspendu à cette illusion d'une continuité matérielle (mais souterraine) d'un « saint » graal depuis les évangiles et apocryphes, *ou* depuis des mythes celtes (au choix !) jusqu'à Chrétien. Or, cette fable, on l'a compris, repose sur un anachronisme foncier auquel se rajoute un biais cognitif de corrélation illusoire[18]. La conclusion forcée de Dumézil (1941, p. 232) est pourtant :

> Les objets merveilleux du roi du Graal, le vase et les armes associés rejoignent les talismans des anciens Scythes et se rattachent comme eux à une magie et à un symbolisme indo-européens de la royauté, de la hiérarchie sociale et de la prospérité.

12 Constatant sans doute la fragilité et l'approximation de cette position, le linguiste et mythologue néerlandais Jan de Vries (1890-1964) rectifia, à sa manière, le classement dumézilien des joyaux irlandais (Grisward, 1983, p. 18) : il renvoyait le chaudron comme le glaive en F1, la lance en F2 et la pierre criante aux paysans et pasteurs en F3 (on se demande bien pourquoi puisque celle-ci ne concernait que les rois), ce qui complique la donne pour le classement des trois objets de Chrétien puisque rien chez lui ne correspond à la pierre qui crie. Un retour au texte dûment revendiqué par Joël Grisward (1979 et 1983)

veut rendre au discret *tailloir* (plat à découper ou tailler la viande) une fonction oubliée dans la triade (Dumézil n'a jamais mentionné le tailloir dont il ignorait visiblement l'existence pour n'avoir pas lu le texte de Chrétien). Joël Grisward place désormais le graal en F1, la lance et l'épée en F2 et le tailloir en F3, avec ce commentaire :

> « Quant au tailloir d'argent, s'il s'est vu vidé [19] d'une part de son contenu à la suite de l'absorption par le graal d'or, originellement objet cultuel, d'un large pan de la fonction nourricière, laquelle primitivement lui était dévolue, il remplit significativement son office au somptueux repas et incarne, encore que sous une forme très atténuée, la troisième fonction. » (Grisward, 1983, p. 20)

13 L'explication artificieuse dissimule un embarras et n'évite pas le cafouillage : une métamorphose hypothétique (et de fait invérifiable) d'objets facétieux qui se font des tours de passe-passe. À quelle fonction appartient vraiment le graal ? À deux fonctions à la fois ; cela brouille et fragilise la triade. D'un côté, le graal aurait récupéré la fonction nourricière du tailloir et, d'un autre, il était « originellement » un objet cultuel (où et quand ? on ne le saura jamais puisque le mot français n'existait pas à cette époque reculée [20]). Recherche inutile d'ailleurs car un graal comme simple plat de service est lié à la nourriture (et à aucun cérémonial de souverain). Quant à son « origine cultuelle », c'est une autre fable reposant sur une opinion et non sur une preuve textuelle. Comme objet supposé de souveraineté, son équivalent en F1 dans la triade irlandaise serait une pierre criante alors que le chaudron irlandais (dont il est censé émaner par la fonction F3, selon cette hypothèse celtique) ne renvoie qu'à la nourriture. Chez Chrétien, le graal ne contient qu'une seule hostie et sa supposée production « inexhaustible » de nourriture (comme un chaudron) frise la disette [21]. De plus, il ne distribue rien puisqu'il ne « sert » qu'un vieux roi (invisible dans le récit). L'évolution fatale de tout « système de pensée » (qu'il soit trifonctionnel ou non) est généralement de sombrer dans une irrationalité idéologique et fantasmatique.

14 Visiblement, le graal et ses associés sont difficilement classables dans l'étroit système dumézilien ; les propositions de tri fluctuent au gré des observateurs entraînés dans une valse-hésitation permanente. La conclusion s'impose d'elle-même. Chez Chrétien, il n'y a pas de triade trifonctionnelle (puisqu'il y a seulement deux supposées fonctions

présentes : F2 et F3) et il est inutile d'en chercher une troisième ; elle n'existe pas. On n'a donc pas 1 + 1 + 1 mais 1 + 2 (la lance et deux plats). L'erreur consiste ici à attribuer à un graal un prestige de totem [22] sanctifié bien postérieur à Chrétien. Autrement dit, on l'*essentialise* (en lui apposant majuscule et article défini : *le Graal*). Ceci n'est pas de bonne méthode (d'autant qu'il perd rapidement ses acolytes obligés qui formaient triade avec lui). Comment Chrétien aurait-il pu anticiper les inventions de ses successeurs à propos d'un graal qu'il avait introduit ? Projeter *a posteriori* sur le texte de Chrétien les innovations d'écrivains postérieurs à lui relève d'un biais cognitif de rétrospection. En la matière, les successeurs de Chrétien ont su faire œuvre de créativité au moins autant que leur modèle. Tous les graals littéraires ne se confondent pas en un seul et ne sont pas interchangeables.

15 En fait, on ne peut laisser la mécanique trifonctionnelle dumézilienne (ravalée au rang de gadget ou d'idole explicative [23]) arbitrer seul et par défaut la valeur d'un élément rattaché vaguement à ce système. Il faut d'abord que l'élément en question soit sémantiquement et contextuellement pertinent avec le rôle souverain qu'on veut lui faire jouer. Or, ni une lance guerrière, ici utilisée à contre-emploi, ni un graal comme plat pourvoyeur de nourriture ne sont en mesure de faire réellement figure de talismans royaux, encore moins un tailloir (plat pour découper la viande [24]). Les *regalia* de la reine d'Angleterre se trouvent-ils dans les buffets de cuisine du château de Windsor ? La valeur sémantique première du graal-plat invite à le considérer comme lié exclusivement à un usage nourricier et à rien d'autre. En d'autres termes, l'évidence supposée d'un graal-plat conférant la souveraineté relève de l'affabulation moderne, d'un forçage du texte ou de sa réinvention artificielle. Les hésitations et le cafouillage de Dumézil et de ses émules [25] sur la fonction assignable à tel ou tel élément d'une « triade » très problématique montrent les distorsions et les limites d'un classement trifonctionnel (de nature onomasiologique) aussi élastique que tendancieux. Sur ce point, la structure du récit (narratologie) aura aussi son mot à dire, comme on le verra plus loin.

Un repentir très silencieux

16 Constatant sans doute les hésitations et fluctuations autour du classement trifonctionnel des joyaux irlandais ainsi que ceux du graal et de ses acolytes, Dumézil (1988, p. 448, n. 2) se fend d'une modeste note dans sa grande somme *Mythe et Épopée* ; il y note succinctement à propos des trésors irlandais : « On hésite sur le rang fonctionnel du chaudron et de la pierre : 3 et 1 ? 1 et 3 ? » Il renvoie à l'un de ses ouvrages (1947, p. 207-212) pour d'autres exemples de joyaux trifonctionnels où il n'est (curieusement !) plus question du graal. Dumézil fit aussi disparaître toute mention d'un graal de son chapitre sur les talismans irlandais dans sa grande synthèse de 1968 (révisée en 1988)[26] : indice patent d'un repentir qui ne dit pas son nom. Ainsi le graal, ses acolytes et les talismans irlandais (qui leur servaient de modèle) quittent, discrètement mais significativement, le théâtre trifonctionnel du maître.

17 Après ce constat de ratage, une question se pose : Georges Dumézil avait-il lu le roman de Chrétien de Troyes dans sa version originale en ancien français ? À l'évidence non, puisque de 1924 à 1941, il restait persuadé de l'antériorité de Robert de Boron sur Chrétien de Troyes. Il ne s'était informé ni sur la chronologie desdites œuvres ni sur la rédaction précise, selon les divers manuscrits, des épisodes autour d'un graal : le comble pour un philologue ! S'il avait lu Chrétien, il n'aurait pas écrit que, chez cet auteur, une « procession » exhibe une « épée brisée », une « lance sanglante » et un « vase » (Dumézil, 1941, p. 232). Il a donc imaginé Chrétien sans le lire *de visu* afin d'obtenir une version compatible avec sa thèse trifonctionnelle. Si une épée (qui n'est pas brisée) est offerte à Perceval avant le repas, elle reste à l'écart d'un graal. Une lance qui saigne précède un graal mais il n'y a pas de « vase » ; il y a un graal qui n'est pas un vase. Le « service » du Graal, tel qu'il est décrit par Chrétien, comporte un plat (*graal*) et son tailloir ainsi qu'une lance qui saigne. Dumézil a donc brodé autour de Chrétien pour servir sa thèse « indo-européenne » : exemple typique d'un biais cognitif de confirmation[27]. Malheureusement, il ne fut ni le seul ni le dernier dans ce cas. On comprend mieux, à présent, pourquoi une immense majorité de médiévistes ont rejeté la proposition dumézilienne qui, d'ailleurs, rate l'enjeu capital de l'œuvre entière

renvoyant à l'image « exemplaire » (*exemplum*) de la Fortune chauve, alias le *kaïros* des Anciens (Walter, 2021, p. 23-26).

D'un bon usage des trois fonctions ?

18 Depuis que Dumézil a imaginé les trois fonctions pour les appliquer à la mythologie indo-européenne, il ne manque pas d'amateurs, plus ou moins éclairés, pour les retrouver partout, y compris là où elles ne se trouvent pas [28]. On joue désormais aux trois fonctions comme on jouait jadis aux sept familles. Avant de leur conférer un statut d'idole explicative généralisée, on peut toutefois rappeler un trait capital. Les trois fonctions relèvent d'une idéologie (c'est-à-dire d'une doctrine) que l'on exhume de textes mythiques ou de contes, autrement dit de récits ; la plupart du temps, elles prennent corps dans des narrations [29]. Elles forment alors trois paradigmes regroupés autour des notions suivantes : régner, combattre, produire. Lorsqu'elles semblent s'imposer, ces trois fonctions organisent tout un récit à partir de ces trois champs notionnels. Ainsi, en dégageant un « mythe indo-européen du guerrier », Dumézil (1971, p. 25-132) a montré que celui-ci traversait trois crises successives conduisant à son échec. Il commettait trois fautes (« péchés ») qui correspondaient respectivement aux trois fonctions : une contre la souveraineté, une autre contre les règles de la guerre, une troisième contre ce qui permet à la société de survivre, chacune de ces étapes correspondant à un moment distinct du récit mythique.

19 Il en serait de même dans certains contes, comme celui des « Trois charpentiers » (Grisward, 1988) où trois objets (un par fonction) vont régler le sort de trois frères, tous charpentiers, qui les mettent à profit. Ces objets leur sont remis par un mystérieux géant qui est en réalité un génie. L'aîné reçoit une ceinture magique qui produit des pierres précieuses (F3). Le deuxième reçoit une sonnette qui ressuscite les morts (F1). Le troisième reçoit un sabre dont le nom est « Quiconque me portera sera vainqueur » (F2). Le conte anime ces trois objets qui finissent par orienter le destin des trois frères les ayant utilisés. Seul, le détenteur de la sonnette de résurrection aura le privilège d'épouser la fille du roi car lui seul détient un pouvoir divin que les autres ne peuvent lui contester [30]. L'explication trifonc-

tionnelle semble ici pertinente car les trois fonctions ne sont manifestes (et leur identification justifiée) que lorsqu'elles structurent l'ensemble d'un récit mythique ou d'un conte. Ce n'est pas le cas dans le *Conte du Graal* où aucun des trois objets (graal, lance et tailloir) n'est au centre d'un épisode distinct qui spécifie narrativement sa fonction. Ces objets apparaissent en bloc et sont cumulés dans un unique tiroir du récit principal pour disparaître aussitôt de la narration. La focalisation sur leur supposée portée trifonctionnelle est donc un défaut de perspective ou un mirage par rapport à leur place minime dans le récit. Un biais de cadrage (provoqué par l'emploi anachronique du mot *cortège*) les expose à l'inaptitude d'une comparaison trifonctionnelle. En bref, toutes les triades sont loin d'être systématiquement « trifonctionnelles ». Une telle explication n'a rien de scientifique car une supposée triade encourt toujours le risque d'être fabriquée sur mesure. Plus inquiétant : la mythologie grecque est souvent rétive au schéma trifonctionnel. Surimposer les trois fonctions de manière systématique sur n'importe quel trio d'un texte, ce n'est plus de la « science » mais de la superstition ; la philologie et l'histoire ont aussi leur mot à dire [31].

Retour au texte

20 En résumé, les faussaires du graal procèdent invariablement de la même manière pour créer le faux mystère du graal. Ils commencent par se débarrasser du texte original (en ancien français) qu'ils sont incapables de lire, de comprendre et de traduire. Pour preuve, la plupart des ouvrages sur le graal destinés au « grand public » sont fondés sur des traductions, des adaptations romancées [32], ou des résumés d'œuvres originales en ancien français. Ensuite, les mêmes faussaires font l'impasse sur la quasi-totalité du récit de Chrétien pour se concentrer sur la petite centaine de vers (3213-3314 et 4329-4330) où un graal est mentionné : pour mémoire, le *Conte du Graal* compte 9234 vers (édition de la Pléiade). Dans cette trop courte séquence narrative, ils atomisent ensuite le motif du graal (en l'associant rarement à la lance et jamais au tailloir), ils le coupent de son large contexte narratif pour le qualifier immédiatement de « mythe » et s'autoriser ainsi à lui faire suggérer n'importe quoi. Pour finir, ils utilisent leur passe-partout (qu'il soit « trifonctionnel » ou autre) et somment ce motif atomisé de répondre à la clé interprétative qu'ils

lui imposent. Ils ont le choix entre l'ésotérisme alchimique, la cabale, la psychanalyse toutes tendances confondues, les religions les plus improbables, des Celtes aux Égyptiens en passant par les Cathares, pour ne rien dire des extra-terrestres, etc. Comme par miracle, ils peuvent alors confirmer leur hypothèse initiale en ayant usé et abusé de tous les biais cognitifs à leur disposition, sans se préoccuper un instant des distorsions qu'ils ont fait subir aux mots et aux textes. Cela s'appelle tantôt de l'escroquerie intellectuelle, tantôt de la sottise et toujours de « l'herméneutique réductive » (Durand, 1989). Quant au comparatisme, il est utile de se souvenir que la mythologie comparée est la fille de la philologie (ou « grammaire ») comparée et non l'inverse. Le remède est le retour au texte et à sa littéralité. Il faut lire les textes pour ce qu'ils sont, en lien avec leur contexte narratif, historique et culturel, et non pour ce qu'on voudrait qu'ils fussent en fonction d'une idéologie préconçue. Le *Conte du Graal* du XII^e^ siècle ne peut donc se réduire à la mythologie des Celtes du VI^e^ siècle avant notre ère, ou celle des Indo-européens d'il y a quatre millénaires (ceux que Dumézil qualifiait d'Aryens en 1941).

« Un » graal et non « le » Graal

21 Pour progresser dans l'enquête, il faut revenir à la lettre du récit de Chrétien, ce que Dumézil ne fit jamais lorsqu'il traita du graal[33]. À s'en tenir strictement à Chrétien, l'objet ne peut pas symboliser d'emblée une quelconque souveraineté parce qu'il est renvoyé à la plus vague indétermination : *un graal*. Le mot et l'objet qu'il désigne ne sont donc pas supposés avoir une longue histoire légendaire ni une valeur éminente avant cet emploi, puisque l'article indéfini *un* a ici la valeur (courante en ancien français comme en français moderne) de « un quelconque » (Moignet, 1973, p. 101). Le graal est un simple plat dans lequel est déposée une hostie : « *D'une seule oiste, ce savons/ Que l'an an ce graal aporte/ Sa vie sostient et conforte*[34] » (v. 6422-6424). Avant Chrétien, l'emploi du mot est rarissime en français écrit. Sa brève apparition dans le *Roman d'Alexandre* (1160) concerne deux personnages ordinaires qui mangent ensemble dans le même plat. Ailleurs, le mot est mentionné dans des textes latins (des inventaires de succession) où il ne désigne que de grands plats de service (Gossen, 1959), souvent d'un métal précieux (or et argent).

22 Si un graal contient une hostie, ni cette dernière ni *a fortiori* un simple plat ne peuvent conférer le moindre titre de « souveraineté » au Moyen Âge. Si tel était le cas, tous les communiants seraient rois ou princes ! En revanche, graal et hostie ont un rapport évident avec la nourriture : plutôt spirituelle pour l'hostie, ordinaire pour un plat de service. Chez Chrétien, un vieux roi reçoit une hostie dans un graal qui vient régulièrement le servir. Ce roi ne règne plus ; l'hostie le « soutient » et le « réconforte » depuis douze ans. L'hostie ne le rajeunit même pas ; elle ne lui apporte rien d'autre qu'un soin palliatif à son grand âge. De plus, ce n'est pas un graal en soi qui lui vaut ce soutien. Par contre, au Moyen Âge, la vertu des hosties s'inscrit dans une tradition de miracles eucharistiques (Corblet, 1885) qui relève de l'*exemple* au sens rhétorique et apologétique. Un graal n'y sert à rien ; il n'est qu'un support neutre du viatique : support démesuré à dessein pour amener Perceval à s'interroger. Donc, si un graal est qualifié de « tant sainte chose », c'est uniquement parce qu'il porte cette hostie consacrée et non en vertu d'une magie particulière qui serait inhérente à cet objet. Perceval aurait dû s'en aviser car, pour paraphraser une célèbre formule, lorsqu'un plat *tot descovert* (v. 3301) laisse voir une hostie, le sot ne voit que le plat.

Un « service » et non un « cortège »

23 Les mots d'aujourd'hui trahissent souvent la littéralité des textes médiévaux. Ils imposent au texte ancien un formatage anachronique qui oriente le lecteur vers le contre-sens. Le français moderne peut ainsi faire obstacle à l'ancien français, d'où le péril mortel des traductions. L'utilisation abusive de la notion de *cortège* est un piège fatal au commentaire de la scène du graal [35]. D'abord, ce mot et la chose qu'il désigne sont anachroniques pour le XII^e^ siècle (*cortège* n'est introduit dans la langue française qu'en 1622). Inadapté au contexte, il induit la falsification d'un « service » (de table) en cortège royal institutionnel, ce qui amène fatalement l'erreur d'interprétation. Parler de « cortège » revient à donner à l'épisode une signification politique qu'il ne possède visiblement pas. Lorsqu'il est question d'un graal, le terme employé spécifiquement est le verbe *servir* ; on ne quitte donc jamais le domaine d'un *service* pour un repas privé. Toute autre qualification ou supputation est abusive parce que le verbe *servir* (toujours appliqué au graal) est martelé par Chrétien, à la rime, aux vers 3245

(« del graal cui l'an an *servoit* », « qui bénéficie du service du graal »), vers 3293 (« del graal cui l'an an *servoit* »), vers 3302 (« ne set pas cui l'an an *sert* »), vers 6380 (« ge ne sai cui l'an an *servi* »). Dernier exemple au vers 6413-6414 (« quant tu del graal ne seüs/ Cui l'an an *sert* »). Ce simple constat ne peut échapper au lecteur attentif de l'ancien français ; il échappe en revanche aux lecteurs d'une traduction.

24 Avec l'hostie, le service du repas appelle celui de la communion. Ramenée à son aspect le plus explicite, l'apparition du graal se limite à ce « service » eucharistique [36]. Au lieu d'un supposé « cortège » unificateur d'un ensemble diffus, il y a en réalité deux services de table indépendants et distincts. Le premier, on l'a dit, est eucharistique : on apporte une hostie dans un plat à un vieux roi (une lance qui saigne précède ce plat). Le deuxième est un service de table royale : le roi Pêcheur et son hôte se partagent un festin plantureux dont on ne présente pas les serviteurs. Inutile de croire que c'est un graal qui les sert. Un graal ne contient qu'une hostie, rien d'autre, et il ne produit aucune nourriture [37]. Pour ce roi et son hôte, les serviteurs sont inutiles parce que, dans l'autre monde, les nourritures sont toujours abondantes et offertes [38] ; elles se reconstituent d'elles-mêmes comme le poisson dans la *Vie de saint Corentin*, quand elles ne se produisent pas d'elles-mêmes comme dans le *Voyage de saint Brendan* : les nourritures féeriques n'ont nul besoin de récipients puisqu'elles arrivent par génération spontanée. Lorsque Brendan et ses compagnons accostent affamés sur une île déserte de l'autre monde, le boire et le manger leur sont fournis sans la médiation d'aucun cuisinier, ni d'aucun ustensile particulier, ni d'aucun serviteur [39] ; il en est de même sur l'île d'Avalon [40] telle que décrite dans la *Vie de Merlin* [41]. C'est une idée matérialiste moderne que de croire en des plats « pourvoyeurs » de nourriture. L'esprit rationnel a besoin d'une cause matérielle pour expliquer la génération spontanée et féerique de mets ; la visée du mythe s'en dispense [42]. Dans le *Conte du Graal*, le service de la table d'hôte (Perceval et le Roi Pêcheur) n'est jamais décrit puisque tout arrive tout seul. Le lendemain, les lieux sont déserts ; tout a disparu [43]. Au XIII^e^ siècle, dans la *Quête du saint Graal*, le graal se déplace de lui-même ; personne ne le porte et il rassasie *à gré* (idée obtenue par un simple jeu de mots *graal/gré*) tous ceux qui sont réunis autour de la table : version

médiévale de la multiplication des pains, mais sans aucune précision sur la nourriture servie par ce Saint Graal aux chevaliers.

25 En résumé, on assiste avec ces deux repas parallèles à l'opposition classique entre un repas profane païen (celui du roi et de Perceval) et un repas chrétien (eucharistique) servi à un vieux roi invisible : les nourritures terrestres s'opposent ainsi à la frugale nourriture spirituelle. C'est à cette opposition que Perceval devait s'éveiller pour atteindre le sommet d'une initiation chrétienne qu'appelaient de leurs vœux sa mère et Gornemant. C'est aussi sur cette opposition que le lecteur est invité à méditer. On comprend donc qu'il est vain d'opposer une origine chrétienne et une origine païenne pour l'inspiration du récit (Frappier, 1972, p. 163-212) car les deux se mêlent étroitement dans le contexte médiéval d'une « mythologie chrétienne » (Walter, 2003). Quant à ce service de table, surtout déguisé en service eucharistique, il n'a évidemment rien d'un « mythe » exclusivement « celtique » : un mythe ne se réduit jamais à un simple motif.

Affabulation et *fake news*

26 La comparaison d'un graal avec un chaudron dit d'abondance des Celtes est naïve, abusive et incompatible culturellement. Comme l'ont rappelé Christian Guyonvarc'h et Françoise Le Roux (1986, p. 374), un graal chrétien « est, négativement l'abolition de la Souveraineté celtique, puisque dans la conception chrétienne, le Christ est roi et que le Pape est aussi détenteur du pouvoir temporel ». Autant dire qu'il est définitivement impropre à incarner toute idée de souveraineté. Dans la *Première Continuation du Conte du Graal*, le graal n'est toujours pas un objet unique en son genre [44]. Le lecteur découvre une salle où cent graals contiennent chacun une tête de sanglier. Il n'existe donc aucune réputation « sainte » attachée à cet objet avant Chrétien et même après lui (avant sa sacralisation par des clercs, au début du XIII^e^ siècle).

27 Mieux encore : chez Chrétien, ce graal quelconque disparaît du récit après être passé devant Perceval et sans jamais l'avoir servi. Plus tard, lorsque Gauvain apprendra la visite de Perceval chez le Roi Pêcheur, il décidera aussitôt de partir en quête non pas du graal mais de la mystérieuse lance qui l'accompagnait (v. 6162-6171) ; celle-ci lui paraît

infiniment plus stratégique et intéressante qu'un plat à poisson. Visiblement, la « quête du Graal » n'est pas encore mûre en 1182. Perceval lui-même n'était pas parti en « quête » d'un graal dès le début de son aventure, puisqu'il en ignorait totalement l'existence. Quant à l'hostie, il sait où la trouver : dans n'importe quelle église en communiant. Point n'est besoin d'une quête longue et ardue pour cela. La valeur « sainte » du graal, pendant la soirée mémorable de Perceval, réside bel et bien dans l'hostie et non dans l'objet graal en soi.

28 Alors d'où vient l'idée selon laquelle un graal incarnerait la souveraineté ? Incontestablement du fait de projeter sur un graal de Chrétien toute la réputation légendaire réservée à l'objet après Chrétien, en particulier lors de la « quête du Saint Graal ». Ce graal si désirable sera débarrassé du tailloir et de la lance de Chrétien qui lui faisaient de l'ombre : il sera essentialisé. Il prendra soudain une nature intemporelle et anhistorique entérinée par certains successeurs de Chrétien. Le *Saint Graal* remplace désormais *un graal*. Les symptômes graphiques de cette extrapolation sémantique seront, chez les critiques modernes, la présence d'une majuscule au mot et l'emploi de l'article défini : *le Graal*, ce qui entraîne souvent les confusions entre les différents graals. La possession du « Saint Graal » vaudra consécration suprême et un seul chevalier en jouira : Galaad, le fils de Lancelot. Ce n'est pas le cas de Perceval chez Chrétien car le jeune homme se moque de posséder un plat qui ne lui servirait à rien. Il est donc vain d'expliquer le graal de Chrétien par sa postérité littéraire car le graal relève d'un mythe littéraire (créé par la littérature) dont la diffusion est due à l'écriture et aux ré-écritures successives du récit de Chrétien. L'écrivain champenois a adapté un « conte » qui reste à identifier[45]. Il n'est donc pas allé le chercher dans un obscur mythe celte que nul n'a jamais été en mesure de débusquer ; Chrétien n'était pas un rétro-mythomane « celtique ». Quant à ses continuateurs médiévaux, ils ont brodé à leur manière, avec d'autres contes, sur les motifs engagés dans le conte de Perceval.

29 Ainsi, les faussaires du graal (ignorant la philologie et l'histoire médiévales) donnent à un graal de Chrétien un passé mythique qui n'a jamais existé. Ils créent un empilement de *fake news*. Enhardis par la bourde de Dumézil (pour les plus érudits) ou par la définition des dictionnaires (pour les béotiens)[46], ils succombent tantôt au fantasme d'un « vase sacré » qui remonterait aux évangiles, tantôt à

l'hypermnésie d'un objet mythique venant du tréfonds des âges celtiques. La réalité est pourtant tout autre. Selon l'ensemble des enquêtes philologiques rassemblées à ce jour[47], un graal reste un plat, rien d'autre. La preuve immédiate est apportée par l'ermite dans le récit de Chrétien. Celui-ci affirme à Perceval que le graal ne contient pas un saumon, un brochet ou une lamproie (servis entiers, non découpés, comme c'est l'usage des tables médiévales). En réalité, il ne contient qu'une seule hostie. On voit mal comment servir un saumon entier dans un vase (« sacré » qui plus est !), *a fortiori* dans un calice. Remise en contexte, l'apparente incongruité de ce dressage s'explique par le fait qu'il s'agissait de susciter une interrogation de Perceval. Il n'y a donc pas de « mystère du graal » puisque l'ermite explique à Perceval la nature et la fonction de l'objet. En revanche, la lance pose une réelle interrogation par son saignement.

Le *Conte du Graal* est un conte

30 Une critique de taille a été formulée contre la thèse des origines celtiques du récit de Chrétien : elle livre des éléments éclatés, discontinus, fragmentaires (Frappier, 1972, p. 198), contraignant à des reconstructions artificielles de « sources » (parfois imaginaires) fondées sur des rapprochements forcés et jamais convaincants, bref jamais rien qui ressemble à un récit cohérent avec un début, un milieu et une fin. Or, la « source » de Chrétien (si elle existe) doit au contraire livrer, en ordre, un maximum de motifs narratifs, organisés par une grammaire du récit, pour pouvoir coïncider avec l'essentiel de l'œuvre (ici, pour le moins, la totalité de la partie relative à Perceval[48]). Pour explorer cette source hypothétique utilisée par Chrétien, on s'autorisera une tautologie : le *Conte du Graal* est un conte. D'ailleurs, Chrétien de Troyes a avoué lui-même qu'il utilisait des contes ; il se flattait de ne pas les morceler ni les corrompre comme font les baladins qui gagnent leur vie à les réciter devant les cours royales[49].

31 Depuis le début du XX^{e} siècle, les travaux des folkloristes ont abouti à la constitution d'une classification internationale des contes d'une part (ATU), et des motifs narratifs d'autre part (Thompson, 1955-1958). Ils ont prouvé que la plupart des contes et motifs-types qu'ils identifiaient existaient déjà dans la littérature médiévale. L'utilité de leurs

catalogues est donc grande pour les repérages narratologiques des médiévistes.

32 Dans une précédente étude (Walter, 2004), nous avions repris l'hypothèse d'un conte-type bien précis qui charpenterait le *Conte du Graal* : il porte le sigle 910B (« Les bons conseils ») dans la classification ATU. À cette époque, nous n'avions pu accéder à l'importante étude que lui avait consacrée un ethnologue et folkloriste canadien. Nous voudrions souligner à présent l'intérêt de sa minutieuse recherche. Jean-Pierre Pichette (1991) a collectionné et étudié 268 versions du conte-type 910B émanant de 55 pays. Il leur a adjoint 51 versions canadiennes ainsi qu'une cinquantaine de versions anciennes (médiévales pour la plupart). Curieusement, la partie Perceval du *Conte du Graal* lui a échappé. Comme on va le voir, elle constitue pourtant une pièce maîtresse pour attester la circulation de ce type de conte au Moyen Âge. C'est surtout par la voie des *exempla* que Chrétien a pu connaître ce conte, puisque des versions médiévales déjà signalées par Emmanuel Cosquin (1922, p. 73-162) et complétées par Jean-Pierre Pichette (1991, p. 185-225) figurent justement dans des recueils d'*exempla*. Autrement dit le « livre [50] » que Chrétien aurait reçu de Philippe d'Alsace (dédicataire de son *Conte du Graal*) pourrait parfaitement être un recueil d'*exempla* comme il en existait déjà au XII^e^ siècle [51].

33 Dans le résumé de la partie Perceval du *Conte du Graal* que nous produisons ci-dessous, nous suivons (dans l'ordre de leur succession) la table générale [52] des motifs du conte 910B réalisée par Jean-Pierre Pichette. Nous affectons à chaque motif présent chez Chrétien sa lettre et son numéro dans la table synthétique du folkloriste (ainsi que, le cas échéant, son n° du Motif-Index). On verra à quel point cette partie Perceval obéit strictement au schéma linéaire de ce conte-type, jusque dans d'infimes détails parfois.

> I. *L'engagement* (v. 69-1701)
> (v. 69-394)
> Une veuve (A 2) qui a un grand garçon (A 3) vit pauvrement (A 8). Le fils décide de partir (B 2) pour une période indéfinie (B 6) parce qu'il veut devenir chevalier [53] (B 29).

> II. *Les bons conseils*

Conseils de la mère (v. 527-634)

Sa mère (A 15) lui donne trois conseils (A 28, motif J234). Le premier concerne les femmes (D 7), le deuxième ses rencontres avec des hommes (B 15), le dernier concerne Dieu et la piété : ne pas passer devant une église où a lieu une messe sans y assister (F, motif J21.17). Elle lui donne une chemise qu'elle a cousue (B 33, motif H431.1).
Suit un épisode où le jeune homme applique mal le conseil relatif aux femmes : il rudoie une demoiselle sous une tente. Déçu par le roi Arthur, il tue un Chevalier Vermeil pour posséder des armes.

Conseils de Gornemant de Gohort (v. 1301-1698)

Il arrive chez un homme de bien qui s'imposera comme son maître (A 9, motif J152.7) et qui lui donne à son tour trois conseils (A 28). Le premier est de ne jamais frapper pendant sa colère (E 9, motif J.21.2), par exemple en faisant grâce à un chevalier vaincu en duel ; le deuxième est de ne pas trop parler, en fait ne pas demander ce qui ne vous regarde pas (C 2, motif J21.6.1.2) ; le troisième est d'aller à l'église pour prier Dieu (F). Avant de laisser partir son élève, le maître lui offre de nouveaux vêtements (H 22).
Le jeune homme veut rentrer chez sa mère (v. 1700-1701).

III. *Les obstacles du retour*

III.1. *Le bon chemin* (v. 1699-2973)

Le jeune homme arrive près d'un château ravagé par la guerre (celui de Blanchefleur chez Chrétien). Apprenant les circonstances du conflit (C 2), il se porte au secours des victimes et les sauve (C 3).

III.2. *La maison de la tête de mort* (voir ATU 992A) (v. 2974-3421)

Il est hébergé dans un château (A 3) où on lui donne le vivre (A 4) et le couvert pour la nuit (A 5). Son hôte possède un physique peu engageant : il est estropié (A 8). À l'heure du souper, le jeune homme assiste à une scène étrange (B). [Un domestique (C 2) apporte une tête de mort (C 4), motif macabre correspondant chez Chrétien à la lance qui saigne.] Le héros intrigué aurait envie de connaître la

> raison de cette scène (C 36) mais se rappelant un conseil reçu (II.C2), il ne se mêle pas de ce qui ne le regarde pas. Il a bien fait car tous ceux qui ont osé poser des questions ont été tués par l'hôte de céans. NB : Nous donnons entre crochets le motif du conte de Peredur, le Perceval gallois [54]. Nous reviendrons sur les objets que Perceval voit passer devant lui dont l'un est sanglant (une lance) et correspond à la tête de mort. Lors de cette scène, Perceval reste muet comme dans toutes les versions étudiées par Jean-Pierre Pichette. Le lendemain matin, hommes, femmes et objets ont disparu.

> Application judicieuse du conseil relatif aux femmes et à la « merci » (l'Orgueilleux de la Lande rudoie son amie pour son comportement ; il est vaincu en duel par Perceval qui lui fait grâce). Réparation de l'erreur antérieure (voir II).

> IV. *La récompense* (v. 6217-6518)
> Perceval rencontre son oncle ermite qui lui apprend le catéchisme. À défaut d'être ordonné prêtre comme dans certaines versions internationales du conte (B), il reçoit la révélation des plus hauts mystères qu'un homme puisse posséder : les noms secrets de Dieu (conclusion propre à Chrétien). Il communie (respect du conseil ultime relatif à Dieu).

34 Il faut revenir, à présent, sur la version de Chrétien qui, en lieu et place d'une tête de mort (version Peredur), fait place à trois objets : une lance qui saigne, un graal et un tailloir. Perceval aurait dû poser une question précise sur les deux premiers : épisode trop célèbre sur lequel presque deux siècles de commentaires se sont focalisés en négligeant totalement la trame des conseils qu'on doit absolument rétablir ici, grâce à l'étude de Jean-Pierre Pichette, car elle conditionne l'apparition des objets. À plusieurs reprises, le narrateur insiste sur le mutisme de son personnage (le rappel appuyé de ces avertissements intervient lors de la séquence du graal, à trois reprises : v. 3204-3212, v. 3244-3253, v. 3294-3298). S'établit ainsi un lien nécessaire entre les conseils reçus par son héros et la scène macabre qui se déroule sous ses yeux. C'est la parfaite signature du conte-type 910B. On se demande alors si, parmi les multiples variantes de l'épisode III.2 (la maison à la tête de mort), il n'y en aurait pas une qui, dans le corpus réuni par Jean-Pierre Pichette, pourrait inclure les objets de

Chrétien : lance, graal et tailloir. Or, cette version existe effectivement.

35 Au préalable, un réexamen philologique du texte de Chrétien est nécessaire pour relever les particularités fines de ces objets. À cet effet, il suffit de leur appliquer un critère structural : trouver une caractéristique qui les rassemble et qui, simultanément, les oppose au sein de cette particularité commune. À l'évidence, la caractéristique partagée est leur matière métallique ; le trait qui les oppose, c'est leur métal différent : le graal est en or (« Li graax qui aloit devant,/ De fin or esméré estoit », v. 3232-3233), le tailloir est en argent (« un tailleor d'argent », v. 3231) et la lance est blanche avec une pointe de fer blanc (« La lance blanche et le fer blanc./ S'issoit une gote de sanc/ Del fer de la lance au somet », v. 3197-3199).

36 Parmi les versions internationales du conte, celle collectée par le folkloriste russe Alexandre Afanassiev peut expliquer la variation entre la tête coupée dans un plat (Peredur gallois) et les trois objets de Chrétien dans le contexte précis du conte-type 910B. Cette version a été recueillie dans les environs de Ranenbourg (province de Riazan, à 185 kilomètres au sud-est de Moscou) sur un territoire très anciennement peuplé de Finnois [55]. Après la mort de son père qui était marchand, un jeune homme orphelin nommé Ivan part à l'aventure pour gagner sa vie. Il reçoit deux bons conseils en vendant deux tapis brodés par son épouse : « Avant la mort, tu n'as rien à craindre » et « Réveille les gens et interroge-les avant de leur trancher la tête ». Muni de ces conseils, il suit ses oncles qui partent en mer pour commercer. Soudain, une carpe émerge des eaux et demande aux commerçants un homme russe capable de démêler une affaire pour le Destin ; il leur sera restitué par la suite. Les oncles s'adressent à Ivan qui se souvient du conseil reçu : « Avant la mort, tu n'as rien à craindre ! ». Ivan plonge avec la carpe et descend au fond de la mer. Le Destin cherche à savoir lequel de ces trois métaux : l'or, l'argent et le cuivre est le plus précieux. S'il résout cette énigme, il sera récompensé. Réponse d'Ivan : « Le plus précieux, c'est le cuivre, car on ne peut se passer de cuivre pour faire les comptes : toutes les pièces d'un kopek, d'un demi-kopek et d'un quart de kopek sont en cuivre ; on peut en faire un rouble, tandis qu'on ne peut pas diviser les pièces d'or et d'argent ». La carpe remonte Ivan sur son navire et celui-ci le retrouve rempli de pierres précieuses.

37 Par la suite, Ivan fit fortune et rentra chez lui où le respect du deuxième conseil lui valut d'éviter de tuer ses propres fils. Dans les deux cas, le lieu de l'action est un mystérieux royaume sous-marin : celui du Destin où Ivan est conduit ; pour Perceval, c'est une maison « an un aval » (v. 3032), dans un val [56] qui suggère « en aval » par résonance un pays d'Avalon, au-delà des vagues (la géographie terrestre dissimule à peine un pays d'outre-monde, ultra-marin). L'invitation d'une carpe (en russe *gorbyl'*, « grosse tête [57] ») est parallèle à celle d'un Roi Pêcheur dont on se demande si, du fait de ses jambes problématiques, il n'était pas, dans une version antérieure du conte, un roi poisson [58]. La séquence la plus intéressante de cet épisode est évidemment le passage d'Ivan sous la mer et la curieuse question que lui pose le Destin personnifié au sujet d'une triade de métaux [59]. À l'exception du fer qui remplace le cuivre [60], c'est une même triade métallique que Perceval voit passer devant lui. Jean-Pierre Pichette recense neuf versions de cette aventure subaquatique qu'il apparente au conte-type 677 « Le fer est plus précieux que l'or » [61]. Selon lui, ce conte 677 ne serait pas une formation indépendante mais une variante régionale du type 910B. Il note par ailleurs que sur les neuf versions recensées quatre sont finnoises et cinq russes, ce qui semble localiser la variante dans l'aire finno-russe. D'autres investigations sur les variantes internationales du conte ATU 910B seraient de nature à enrichir ces observations [62]. Les présentes remarques arrachent en tout cas le récit de Chrétien aux tourbières trop exclusivement celtiques auxquelles on a voulu le confiner ; elles évitent aussi à l'exégète de lâcher la proie des contes pour l'ombre de mythes inconsistants. Au plan de la structure narratologique chez Chrétien, le motif séquentiel du graal ne peut être dissocié du motif des questions à (ne pas) poser. De ce fait, toute identification d'une « source » de Chrétien qui n'intègre pas la collusion de ces deux motifs imbriqués l'un dans l'autre perd toute pertinence.

38 La répartition de l'or, de l'argent et du fer redistribue l'importance symbolique des trois objets de chaque matière, et redonne un statut au tailloir ignoré des commentateurs. Quant à la prééminence accordée à un graal, elle se trouve du même coup fortement relativisée puisque c'est le fer saignant de la lance qui attire immédiatement l'attention (avant un graal et un tailloir). En considérant la tradition narrative de ce pseudo-conte 677 (en fait, épisode local du

conte 910B), on doit conclure que le fer délivre un message sanglant que Perceval est appelé à méditer, surtout qu'il émane d'une arme de destruction massive et non de la Sainte Lance du centurion Longin (Peebles, 1911) !

Une image-relais

39 Comme Ivan entraîné sous la mer par une énorme carpe, Perceval « en aval » (en Avalon, sous les vagues ?) à l'invitation d'un Roi Pêcheur (qui fut peut-être un roi poisson) a rendez-vous avec le Destin. L'or du graal, l'argent du tailloir et surtout le fer de la lance lui font signe. Trop occupé à savourer le repas plantureux qu'on lui sert, le jeune homme reste muet devant un graal et une lance qui n'éveillent en lui aucun écho intérieur. C'est le traditionnel motif de discrétion spécifique au conte 910B. Comme les deux questions qu'il devait poser ne concernent que le graal et la lance, elles suggèrent un dilemme relatif à ces deux objets. Dans son initiation, Perceval ignore encore qu'il est au carrefour de sa vie et qu'il lui faut choisir entre l'hostie du graal en or ou le sang du fer de lance, autrement dit une vie de piété et de religion ou un destin chevaleresque et guerrier. En bref, l'hostie ou la lance [63] ?

40 La lance adressait pourtant un avertissement : fée et fatidique, elle fait couler un sang que nul ne peut jamais étancher. *Militia malicia* disait un proverbe clérical qui dénonçait la violence gratuite des hommes d'armes [64]. La mère de Perceval n'avait-elle pas opportunément rappelé à son fils la mort tragique de ses frères et de son père au combat ? Ne le dissuadait-elle pas de suivre cette voie périlleuse ? Il apprendra même que cette lance qu'il a vue détruira un jour tout le royaume de Logres (v. 6169-6171), car cette arme ogresque et vampirique aime le sang. La violence de la guerre ne met-elle pas fin toujours trop tôt au bel idéalisme des chevaliers ? Alors, le destin de Perceval sera-t-il de se tourner vers l'hostie d'un graal ou vers une lance avide de sang humain ?

41 Une image relais parcourt toute la partie Perceval du conte. Comme un leitmotiv, elle met en exergue le destin du héros ; elle ramène le véritable enjeu du récit à l'avenir indécis du jeune homme. Or, cette image-clé repose sur le contraste constant du vermeil et du blanc. Dans une prairie enneigée, après le repas chez le Roi Pêcheur, trois

gouttes de sang tombent sur la neige. Un faucon vient d'attaquer et de blesser une oie :

> Li *vermauz* sor le *blanc* asis
> Come les gotes de *sanc* furent
> Qui desor le *blanc* aparurent (v. 4204-4206)

> « […] le vermeil sur fond blanc, comme les gouttes de sang qui apparurent sur le blanc [de la neige] […]. »

42 Le vers 4204 était employé plus haut à propos de Blanchefleur dont le visage semble réapparaître soudain sur la neige tachée de sang :

> Et mialz li avenoit el vis
> Li *vermauz* sor le *blanc* asis (v. 1824-1825)

> « Sur son visage, il discernait mieux le vermeil sur fond blanc. »

43 Cette image centrale du vermeil sur le blanc forme une « semblance » quasi héraldique avec l'homophonie finale des mots *sang* et *blanc*. Elle réapparaît à d'autres moments décisifs de l'intrigue. D'abord lorsque Perceval rencontre des chevaliers pour la première fois, une explosion de couleurs baigne l'apparition des hommes en armes et fait ressortir le vermeil et l'*argent* (le blanc, en héraldique) :

> Et vit le vert et le *vermoil*
> Reluire contre le soloil,
> Et l'or et l'azur et l'*argent* (v. 133-135)

44 Le vermeil (seul) réapparaît ensuite avec l'insolent Chevalier Vermeil que Perceval terrasse et dont il va s'approprier les armes pour devenir à son tour un « chevalier vermeil ». Mais le rouge de ces armes se fond ensuite dans le rouge du sang, particulièrement celui de la lance qui précède un graal :

> Et tuit cil de leanz veoient
> La lance *blanche* et le fer *blanc* ;
> S'issoit une gote de *sanc*
> Del fer de la lance an somet

> Et jusqu'à la main au vaslet
> Coloit cele gote *vermoille*. (v. 3197-3201)

> « Toute l'assistance voyait la lance blanche et le métal blanc, et une goutte de sang qui, venue de la pointe du fer de lance, coulait jusqu'à la main du jeune homme, toute vermeille. »

45 Ainsi, le contraste du blanc et du vermeil relie quatre épisodes entre eux : la rencontre des chevaliers, le visage de Blanchefleur, la lance qui saigne et les gouttes de sang sur la neige. Autrement dit : la chevalerie, le souvenir d'une femme à aimer, l'arme qui blesse et porte la marque d'un « sang qui n'a jamais été étanché » (v. 6410)[65], l'oie blessée. Entre ces quatre variations d'une même image où le vermeil côtoie le blanc, le destin de Perceval est comme suspendu. Il veut devenir chevalier mais l'assimilation du rouge vermeil à la chevalerie violente et au sang de la lance devrait l'amener à se détourner des armes (voire d'une Blanchefleur qu'il n'a pourtant pas déflorée). C'est ce qu'il comprend chez l'ermite, le jour du Vendredi saint, avant de recevoir l'hostie le jour de Pâques (v. 6512). Dès lors, de Perceval il ne sera plus jamais question. Entre la lance qui saigne et l'hostie du graal, son choix est arrêté : l'hostie l'a emporté. Cet itinéraire de vie fut-il aussi celui de Chrétien lui-même ? Dans cette œuvre ultime du conteur champenois, la question peut se poser.

46 Le schéma narratif du conte 910B impose le motif de la discrétion : ne jamais poser de question à un moment précis de l'intrigue : l'arrivée dans la maison d'une tête de mort. Pourtant, on reproche à Perceval de ne pas avoir posé les questions fatidiques qui auraient guéri le roi et rendu la prospérité à son royaume. Il aurait peut-être révélé une nature royale de thaumaturge puisque seul un roi peut guérir un autre roi. Mais Perceval n'a posé aucune question ; il n'a pas guéri le roi ; il ne deviendra pas roi car, finalement, tel n'était pas son destin. Paradoxalement, son silence apparaît finalement comme une bénédiction parce qu'il le rend disponible à la révélation du Vendredi saint. Son oncle ermite l'initie alors aux plus hauts mystères du monde : les noms secrets de Dieu. En rétablissant le schéma narratif du conte que Chrétien a suivi pour construire son récit, on pressent les aménagements de motifs dont l'écrivain a pris l'initiative pour mener à bien son projet poétique. Un écrivain médiéval est aussi un créateur ; bien

qu'il hérite souvent d'un récit déjà formé avant lui, il conserve toujours l'initiative d'une adaptation possible de ces motifs au contexte culturel de son époque (milieu de cour, contexte religieux, mécénat). La séquence du repas chez le Roi Pêcheur (avec le graal et la lance) n'est pas isolée du reste de l'histoire : elle ne constitue qu'une étape parmi d'autres, pour Perceval, d'une évolution de la naïveté vers la conscience de soi.

47 En définitive, rapportées à la minuscule séquence autour d'un graal et d'une lance, les trois fonctions duméziliennes apparaissent comme un raccourci réducteur, paresseux et falsificateur. Non seulement, elles n'expliquent rien du texte médiéval lui-même, mais surtout elles récrivent une œuvre qui n'a jamais existé en jouant sur de fausses analogies et en renvoyant l'extrait de l'œuvre à une antiquité « celtique » indéterminée, en dehors de son vrai contexte médiéval. Ce n'est pas une méthode que de récrire les œuvres médiévales pour les interpréter. Au lieu de réciter les trois fonctions comme un mantra pour se dispenser de toute réflexion critique et philologique, un exercice de vigilance s'impose, tout comme le bon usage du déterminant du substantif (*un* graal n'est pas *le* graal). En tout cas, ce destin d'un graal inopiné permet de saisir au vol les nombreux biais cognitifs affectant la critique des œuvres poétiques : biais de cadrage, biais de confirmation, biais de corrélation illusoire, biais de rétrospection, etc. Pour la séquence du graal, inutile de supposer d'invraisemblables parallèles « celtiques » puisque les contes-types livrent une solution satisfaisante plus respectueuse de l'intégrité de la trame narrative suivie par Chrétien, et surtout plus proche de l'oralité et des sources écrites médiévales. Au final, plus qu'un graal, la lance qui saigne porte la véritable charge symbolique de la scène merveilleuse de Chrétien car elle développe un art de la *semblance* (sang – blanc) qui institue la fiction comme *révélation* poétique vers la connaissance de soi. Le conte 910B se signale comme le dénominateur commun au récit de Chrétien, au *Peredur* gallois et au *Parzival* de Wolfram von Eschenbach. Il peut servir d'outil de comparaison adapté à de nouvelles études intertextuelles entre ces œuvres, sans oublier les continuations françaises du *Conte du Graal*.

BIBLIOGRAPHIE

Afanassiev, 2010, *Contes populaires russes*, traduits du russe par L. Gruel-Apert [d'après l'édition russe de 1984], Paris, Imago, t. 3.

Arthur et Gorlagon, 2007, dans *Arthur, Gauvain et Mériadoc. Récits arthuriens du* XIII*e siècle*, traduits et commentés sous la direction de Ph. Walter, Grenoble, ELLUG, coll. « Moyen Âge européen ».

ATU – Aarne Antti, Thompson Stith & Uther Hans-Jörg, 2004, *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, 3 vol., Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, coll. « Folklore Fellow's Communications, 284-286 ».

Benedeit, 1984, *Le Voyage de saint Brendan*, texte et traduction de I. Short, Paris, 10/18.

Berlioz Jacques, Brémond Claude & Velay-Vallantin Catherine, 1989, *Formes médiévales du conte merveilleux*, Paris, Stock, coll. « Moyen Âge ».

Bozoky Edina, 1974, « Roman médiéval et conte populaire : le château désert », *Ethnologie française*, nº 4, p. 349-356.

Burnouf Émile, 1896, *Le Vase sacré et ce qu'il contient dans l'Inde, la Perse, la Grèce et dans l'Église chrétienne* [1826], Paris, Bibliothèque de la Haute Science.

Chrétien de Troyes, 1994, *Le Conte du graal* [1179-1182], dans *Œuvres complètes*, édition et traduction publiées sous la direction de D. Poirion, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade ».

Corblet Jules, 1885, *Histoire dogmatique, liturgique et archéologique du sacrement de l'Eucharistie*, Paris, Société générale de librairie catholique, t. 1.

Cosquin Emmanuel, 1886, *Contes populaires de Lorraine comparés avec les contes des autres provinces de France et des autres pays étrangers et précédés d'un essai sur l'origine et la propagation des contes populaires européens*, Paris, Vieweg.

Cosquin Emmanuel, 1922, *Études folkloriques. Recherches sur les migrations des contes populaires et leur point de départ*, Paris, Honoré Champion.

Coutau-Bégarie Hervé, 1998, *L'Œuvre de Georges Dumézil. Catalogue raisonné*, Paris, Economica.

DEAF – *Dictionnaire étymologique de l'ancien français* [en ligne] : <https://deaf-server.adw.uni-heidelberg.de/lemme/graal>.

DMF – *Dictionnaire du moyen français* [en ligne] : <http://www.atilf.fr/dmf/>.

Duby Georges, 1978, *Les Trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard.

Dumézil Georges, 1924, *Le Festin d'immortalité*, Paris, Geuthner.

Dumézil Georges, 1941, *Jupiter, Mars, Quirinus. Essai sur la conception indo-européenne de la société et sur les origines de Rome*, Paris, Gallimard.

Dumézil Georges, 1947, *Tarpeia. Essais de philologie comparative indo-européenne*, Paris, Gallimard.

Dumézil Georges, 1960, « Les trois trésors des ancêtres dans l'épopée narte », *Revue d'histoire des religions*, vol. 157, p. 141-153.

Dumézil Georges, 1985, « Science et politique. Réponse à C. Ginzburg », *Annales E.S.C.*, vol. 40, p. 985-989.

Dumézil Georges, 1986, *Mythe et Épopée II* [1971], Paris, Gallimard.

Dumézil Georges, 1988, *Mythe et Épopée* [1968], Paris, Gallimard.

Durand Gilbert, 1989, *L'Imagination symbolique* [1964], Paris, PUF.

Frappier Jean, 1972, *Chrétien de Troyes et le mythe du Graal. Étude sur Perceval ou Le Conte du Graal*, Paris, SEDES.

Frappier Jean, 1977, *Autour du Graal*, Genève, Droz.

Fronty Jérôme, 2007, *Un poisson dans le plafond. L'étrange bestiaire médiéval du musée de Metz*, Metz, Éditions Serpenoise.

Ginzburg Carlo, 1985, « Mythologie germanique et nazisme. Sur un ancien livre de Dumézil Georges », *Annales E.S.C.*, vol. 40, p. 695-715.

Gossen Carl Theodor, 1959, « Zur etymologischen Deutung des Grals », *Vox Romanica*, vol. 18, p. 177-217.

Grisward Joël, 1979, « Des talismans fonctionnels des Scythes au cortège du graal », dans J.-C. Rivière, *Georges Dumézil à la découverte des Indo-Européens*, Paris, Copernic, p. 205-211.

Grisward Joël, 1983, « Des Scythes aux Celtes. Le Graal et les talismans royaux des indo-européens », *Artus*, vol. 14, p. 15-22.

Grisward Joël, 1988, « Objets magiques et trifonctionnels dans le roman médiéval et les *Contes populaires de Lorraine* », *Perspectives médiévales*, vol. 14, p. 89-99.

Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters, 1978, vol. IV : *Le roman jusqu'à la fin du* XIII*e siècle*, t. 1, Heidelberg, Carl Winter.

Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters, 1984, vol. IV : *Le roman jusqu'à la fin du* XIII*e siècle*, t. 2 (partie documentaire), Heidelberg, Carl Winter.

Guyonvarc'h Christian-J., 1980, *Textes mythologiques irlandais*, vol. 1, Rennes, Ogam-Celticum.

Prilepine Zakhar, 2014, *Je viens de Russie. Chroniques*, Paris, Éditions de la Différence.

Imbs Paul, 1950-1952, « Perceval et le graal chez Chrétien de Troyes », *Bulletin de la société académique du Bas-Rhin*, nos 72-74, p. 38-79.

Laborde Léon de, 1853, *Notice des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du Musée du Louvre*, Paris, Vinchon.

Lambert Pierre-Yves (trad.), 1993, *Les Quatre branches du Mabinogi et autres contes gallois du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, coll. « L'aube des peuples ».

Legros Huguette *et al.* (éd.), 2006, *Remembrances et Resveries. Mélanges Jean Batany*, Orléans, Paradigme.

Le Roux Françoise & Guyonvarc'h Christian-J., 1990, *La Civilisation celtique*, Rennes, Ouest France.

Le Roux Françoise & Guyonvarc'h Christian-J., 1986, *Les Druides*, Rennes, Ouest-France.

Lévi-Strauss Claude, 1979, *La Voie des masques*, Paris, Plon.

Marmion Jean-François (dir.), 2018, *Psychologie de la connerie*, Paris, Éditions Sciences Humaines.

Michel Francisque, 1841, *Le Roman du Saint-Graal*, publié pour la première fois d'après un manuscrit de la Bibliothèque royale par Fr. Michel, Bordeaux, Faye.

Moignet Gérard, 1973, *Grammaire de l'ancien français : morphologie, syntaxe*, Paris, Klincksieck.

Nitze William, 1923, « On the chronology of the Grail romances », dans *The Manly Anniversary Studies in Language and Literature*, Chicago, University of Chicago Press, p. 300-314.

Nutt Alfred, 1888, *Studies on the Legend of the Holy Grail with Especial Reference to the Hypothesis of its Celtic Origin*, Londres, David Nutt.

Paris Paulin, 1868, *Les Romans de la Table Ronde*, Paris, Techener.

Peebles Rose Jeffries, 1911, *The Legend of Longinus in Ecclesiastical Tradition and in English Literature, and its Connection with the Grail*, Baltimore, J. H. Furst Company.

Pichette Jean-Pierre, 1991, *L'Observance des conseils du maître. Monographie internationale du conte type AT 910B précédée d'une introduction au cycle des bons conseils (AT 910-915)*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, coll. « Folklore Fellow Communications, 250 ».

Poirion Daniel, 1981, « Écriture et ré-écriture au Moyen Âge », *Littérature*, no 41, p. 109-118.

Prilepine Zakhar, 2014, *Je viens de Russie. Chroniques*, Paris, Éditions de la Différence.

Quéméner Pierre-Yves, 2018, *Brocéliande à Paule ? À propos de l'ouvrage de Jean-Claude Even. La bataille de Carohaise*. Disponible sur <https://www.academia.edu/37345468/Broc%C3%A9liande_%C3%A0_Paule>.

Robert de Boron, 1927, *Le Roman de l'estoire dou Graal*, éd. W. Nitze, Paris, Honoré Champion.

Roques Mario, 1956, « Le nom du graal », dans *Les romans du Graal aux* XII*e* *et* XIII*e* *siècles*, Paris, Éditions du CNRS, p. 7-14.

Thompson Stith, 1955-1958, *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folk-Tales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, édition révisée et enrichie, 6 vol., Copenhague, Rosenkilde and Bagger.

Valette Jean-René, 2008, *La Pensée du Graal. Fiction littéraire et théologie (*XII*e*–XIII*e* *siècle)*, Paris, Honoré Champion.

Walter Philippe, 1997, « Das romanische Gedächtnis. *Réécriture*, Intertextualität und Onomastik in der französischen Literatur des Mittelalters », dans G. Haßler (éd.), *Texte im Text. Untersuchungen zur Intertextualität und ihren sprachlichen Formen*, Münster, Nodus, p. 113-127.

Walter Philippe (dir.), 1999, *Le Devin maudit. Merlin, Lailoken, Suibhne. Textes et étude*, Grenoble, ELLUG, coll. « Moyen Âge européen ».

Walter Philippe, 2003, *Mythologie chrétienne. Fêtes, rites et mythes du Moyen Âge*, Paris, Imago.

Walter Philippe, 2004, *Perceval, le pêcheur et le graal*, Paris, Imago.

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

Walter Philippe, 2015, « The stars, mildew, rust and the Waste Land in the story of the Grail », *Trictrac* (revue sud-africaine de mythologie universelle), nº 8, p. 81-92.

Walter Philippe, 2021, « Tout est image. Pour une propédeutique de l'imaginaire », *Iris*, nº 41 (Les imaginaires du dragon : des mythodologies à la botanique). Disponible sur <https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=2110>.

Wolfram von Eschenbach, 1965, *Parzival*, éd. K. Lachmann, Berlin, Walter de Gruyer.

NOTES

1 Toutes nos références au *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes renvoient à l'édition de la Pléiade (Chrétien de Troyes, 1994).

2 Délires : Un ouvrier en bâtiment nous écrit que le graal se trouve près de son jardin parce que, selon le dictionnaire Gaffiot, *calix* désigne un tuyau d'aqueduc ; or, il a justement trouvé un morceau d'aqueduc romain près de son jardin. Des plaisantins continuent de soutenir que le graal de Chrétien

est un vase (ou un calice), oubliant que l'ermite du récit déclare que le graal pourrait contenir un saumon entier (dans un vase ou un calice, vraiment ?) ! La détresse cognitive règne parfois dès qu'il est question de graal. Mieux vaut s'en tenir aux éléments pourtant clairs donnés par le texte de Chrétien ; encore faut-il pouvoir et vouloir le lire.

3 C'est aussi soumettre une œuvre du passé à une idéologie contemporaine et anachronique au détriment de sa remise en contexte historique, culturel et linguistique. En somme, c'est « l'après-littérature » (Alain Finkielkraut).

4 Lors de l'émission *Apostrophes* télédiffusée le 18 juillet 1986.

5 Et ceci d'autant moins qu'il s'est avisé discrètement de son erreur tandis que ses épigones ont renchéri sur elle. Être intelligent, ce n'est pas être infaillible mais avoir appris à se tromper.

6 Les biais cognitifs ont été théorisés par Daniel Kahneman (prix Nobel d'économie en 2002) et Amos Tversky. Sur cette question, voir le recueil d'études spécialisées dirigé par Jean-François Marmion (2018).

7 Émile Burnouf n'est mentionné que deux fois dans le *Festin d'immortalité* pour sa seule traduction de la *Bhâgavata-Purâna* (Dumézil, 1924, p. 65 et 68).

8 En 1924, Dumézil aurait pu connaître cette œuvre grâce à la vieille édition de Francisque Michel (1841) qu'il ne cite jamais. Une meilleure édition du texte fut établie 86 ans plus tard par William Nitze (Robert de Boron, 1927).

9 *Grundriss* (1984, p. 105) : *Conte du Graal* (entre 1179 et 1182), p. 199 : *Le Roman de l'estoire dou Graal* de Robert de Boron (1205-1210). La postérité de Robert par rapport à Chrétien a été prouvée par William Nitze (1923, p. 300-314).

10 On peut relativiser l'innovation de cette découverte lorsque l'on sait qu'avant Dahlmann et Dumézil, Loys Le Roy (1510-1577), professeur de grec au Collège de France, avait universalisé une théorie tripartite des sociétés dans son *Sommaire des Monarchiques* (1570) ! Il y établit le premier parallèle connu (à ce jour) entre l'ordre ternaire à Rome, en Inde, en Gaule, en Europe moderne et … en Égypte ancienne.

11 Coïncidence fâcheuse avec le triomphe du nazisme en Europe. Elle a été exploitée par les adversaires de Dumézil, dont Carlo Ginzburg (1985, p. 695-715), le nazisme exaltant lui-même une rhétorique trifonctionnelle : parti

nazi, Reichswehr, Arbeitsfront. Réponse de l'intéressé : Dumézil, 1985, p. 985-989. En dernier lieu sur ce débat : Éribon, 1992, p. 228. On pourra toutefois difficilement prendre pour de la pure naïveté scientifique (en 1941) la définition raciale des Indo-Européens qualifiés d'Aryens par Dumézil (avec cette définition digne de *Mein Kampf* : « race blanche avec prédominance marquée du type nordique », 1941, p. 12-13) : confusion regrettable de la linguistique (« les langues indo-européennes ») et d'une ethnologie fantasmée (« les Indo-Européens »).

12 Guyonvarc'h (1980). En particulier pour *La Bataille de Mag Tured* (*Cath Maige Turedh*), p. 47. Ce texte gaélique se trouve dans le manuscrit Harleian 5280 de la British Library daté du XVI^e^ siècle, donc bien postérieur à Chrétien de Troyes.

13 Le Roux & Guyonvarc'h (1990, p. 202) revoient la proposition de Dumézil mais échouent à mettre en relation les quatre talismans (ramenés à trois possesseurs) avec une fonction dumézilienne distincte pour chacun d'entre eux, à l'exception de la pierre (uniquement F1). Pour les autres : lance (F1 + F2), glaive (F1 + F3), chaudron (F1 + F3). Le classement dumézilien patauge désormais en pleine confusion.

14 Pour Chrétien : graal-lance-tailloir. Pour Robert de Boron et la *Quête du Saint-Graal* : plus de lance ni de tailloir, un graal seulement. De plus chez Chrétien, l'épée ne fait pas partie de la « procession » (Dumézil).

15 Voir la notice graal du *DEAF* [en ligne] : <https://deaf-server.adw.uni-heidelberg.de/lemme/graal> [consulté le 26/10/2021].

16 *Paropside* chez Matthieu (26, 23) et *catino* chez Marc (14, 20). *Graal* n'existe ni en hébreu, ni en grec, ni en latin (l'étymon **cratalem* souvent invoqué est un adjectif et pose de ce fait un problème de dérivation).

17 Les mythologies germaniques, scandinaves et celtiques ne sont connues que par des sources écrites du Moyen Âge qui ont subi, pour la plupart, une étape de rationalisation et de christianisation de la part des clercs. Malgré le caractère supposé archaïque de certains de leurs motifs, rien ne garantit jamais totalement l'ancienneté de leur trame mythique.

18 On s'est parfois demandé ce que pensait l'Église de ce « Saint Graal » avant Chrétien de Troyes. Elle n'en pensait rien du tout puisque la « légende du Saint Graal » n'existait pas de l'époque des Évangiles jusqu'à Chrétien. L'objet « saint graal » n'existait donc pas non plus ; il est une pure fabrication littéraire du XIII^e^ siècle.

19 Noter la tournure passive et impersonnelle de cette transformation, présentée comme une opération spontanée qui s'effectue d'elle-même.

20 Le chaudron de Gundestrup ayant été exhumé sans son mode d'emploi « cultuel », on peut imaginer toutes les utilisations que l'on veut mais ce ne seront jamais que des supputations. De plus, sa présence éventuelle dans une séquence narrative conjointement avec deux autres objets pour former une triade lors d'un repas n'est pas du tout établie. À supposer que « l'objet cultuel » en question soit le chaudron du Dagda, il faudrait pouvoir prouver l'identité entre le Dagda, le possesseur dudit chaudron de Gundestrup et le possesseur d'un graal, la transformation incongrue d'un chaudron en plat, la disparition de la pierre criante au profit d'un plat pour signifier la souveraineté, ce qui devient inextricable.

21 Le graal en question ne sert pas Perceval et son hôte. La preuve en est que Perceval ignore totalement son contenu. Il n'est pas « distributeur » non plus puisqu'il sert uniquement le vieux roi caché dans une autre pièce.

22 Nous prenons ce terme au sens ethnologique traditionnel : objet considéré comme ancestral et détenteur de pouvoirs protecteurs en faveur d'un clan qui l'honore.

23 Les « trois fonctions » deviennent un gadget dès lors qu'elles s'appliquent à tout et à n'importe quoi, comme un mantra ou le cache-misère d'un raisonnement indigent. Ramener l'étude mythologique à la détection systématique des trois fonctions dans des textes divers et variés relève d'une caricature de « méthode ».

24 <http://www.atilf.fr/dmf/definition/tailloir>.

25 Si la science de Dumézil en impose, elle a parfois incliné ses admirateurs au biais d'autorité (« le maître a dit… »). L'admiration n'exclut jamais l'esprit critique.

26 La mention du graal comme « talisman » avait déjà totalement disparu de l'article sur les trois trésors de l'épopée narte (Dumézil, 1960).

27 Ne retenir que ce qui confirme son opinion et minimiser (voire falsifier) systématiquement ce qui peut la contester.

28 Biais de corrélation illusoire couplé à un biais de causalité et à un biais obsessionnel de confirmation ; un tel dispositif rejoint la théorie selon laquelle la tartine tombe toujours du côté de la confiture (inévitablement celtique).

29 Elles peuvent avoir toutefois une déclinaison plus rhétorique et politique que narrative, comme le thème des « états du monde », les classes de la société médiévale. Voir en particulier les travaux de Georges Duby et Jean Batany (bibliographie complète dans *Remembrances et Resveries*, 2006, p. 9-18).

30 Conte nº 59 (*Les trois charpentiers*) dans Cosquin (1886, t. 2, p. 184-186).

31 Inutile de relancer de nos jours le débat sommaire entre l'Histoire ou la Structure. Il est devenu évident que les deux perspectives se complètent : les structures ont leur histoire et l'histoire (le discours historique) crée ses propres structures de compréhension du fait historique.

32 Voir la juste mise au point, à ce propos, de Quémener (2018).

33 Étonnant : dans ses œuvres, Dumézil cite de nombreuses langues étrangères (certaines très rares, comme l'oubhyk) mais, curieusement, jamais l'ancien français !

34 « C'est d'une seule hostie apportée dans ce graal qu'il se soutient et réconforte […]. »

35 De grands esprits comme Jean Frappier (1977, p. 17-61) ont succombé à ce mirage lexical qui explique pour une large part l'échec de leur interprétation autonome du passage. La répétition d'une même erreur, y compris par des érudits notoires, ne suffit jamais à produire une vérité.

36 Sur cette tradition eucharistique inaugurée par le *Conte du Graal*, voir Valette (2008).

37 Contrairement à l'exagération de Jean Frappier (1972, p. 185-186) qui a ici forcé le texte de Chrétien en s'illusionnant sur le pouvoir magique du graal, la position inverse de Paul Imbs (1950-1952) est en revanche parfaitement fondée sur ce point.

38 C'est l'Annwvyn gallois ou le *sidh* irlandais où la consommation de mets succulents et inépuisables a lieu lors de festins permanents (Le Roux & Guyonvarc'h, 1986, p. 280-288).

39 Benedeit (1984, v. 293-294). Sur une île mystérieuse, les navigateurs « trouvent tout ce qu'ils veulent en abondance » (« Quanque voldrent tut a plentét/ Trovent iloec u sunt entrét »). Voir aussi l'île du saumon dans un autre récit de navigation (Walter, 2004, p. 207-210).

40 On se demande si Perceval n'arrive pas dans un simulacre de l'île d'Avalon (Walter, 1997 et 2005). La maison du roi Pêcheur se trouve dans

un val (v. 3050) et *an un aval* (v. 3032). En y accédant, il « perce » ce *val* mystérieux. Chrétien connaît le nom d'Avalon qu'il cite au vers 1919 d'*Érec et Énide* (édition de la Pléiade).

41 *Vie de Merlin*, v. 910-915 (dans Walter, 1999, p. 124-125). Comparer aussi la formulette de certains contes allemands : « *Tischlein, deck dich !* » (« Petite table, couvre-toi [de mets excellents] »).

42 Idem dans le miracle évangélique de la multiplication des pains chez les quatre évangélistes (Matthieu, 14, 14-21et 15, 32-38 ; Marc, 6, 34-44 et 8, 1-9 ; etc.). Le repas du Saint Graal entretient d'évidentes relations d'analogie avec cette péricope dans les romans en prose du XIIIe siècle.

43 Motif de conte analysé par Edina Bozoky (1974).

44 Sur la grande dispersion du mot dans les parlers d'oïl, voir Roques (1956).

45 L'univers du conte (particulièrement celui des contes-types) est vraiment le plus immédiat et le plus accessible pour comprendre la matière de base de nombreux récits arthuriens.

46 Celle du Littré « vase prodigieusement célèbre au moyen âge, dans lequel Jésus fit la Cène, qui servit à Joseph d'Arimathie à recueillir le sang qui coulait des plaies du Christ » (c'est la version de Robert de Boron, donc !) est complétée d'une fable qui a abusé bien des esprits crédules : « après avoir fait des miracles en Terre Sainte, à Rome et selon d'autres dans la Grande-Bretagne, [il] semblait perdu lorsque, dans le sac de la ville de Césarée, en 1102, il fut retrouvé, devint le partage des Génois et, pendant plusieurs siècles, fut montré aux fidèles dans l'église cathédrale de Gênes sous le nom de *sacro catino* » (avec renvoi à Laborde, 1853, p. 333). Cette pseudo-tradition n'a historiquement rien à voir avec le graal des textes français du XIIe et du XIIIe siècle. Elle relève des reliques imaginaires qui ont prospéré dans toute la chrétienté.

47 Voir un résumé synthétique de ces tentatives dans le *DEAF* [en ligne] : <https://deaf-server.adw.uni-heidelberg.de/lemme/graal> [consulté le 26/10/2021].

48 Soit du début au vers 4746 et en rajoutant l'épisode de l'ermite (v. 6217-6518) intercalé dans la partie Gauvain.

49 « D'Érec, le fil Lac, est li contes,/ Que devant rois et devant contes/ Depecier et corronpre suelent/ Cil qui de conter vivre vuelent. » (v. 19-22) C'est ce que font aussi, à leur manière, les exégètes modernes du graal qui

dépècent les aventures de Perceval sans percevoir la trame unique des conseils qui les organise.

50 Au XII^e siècle, le mot désigne un ouvrage de référence en latin.

51 Un poème latin *Ruodlieb* du XI^e siècle quoique incomplet (Cosquin, 1922, p. 79-81) obéissait déjà à la même structure avec lesdits conseils formant la trame du récit.

52 Il s'agit d'une synthèse synoptique de toutes les versions analysées du conte.

53 On pourrait aussi retenir le B28 « parce qu'un fléau a sévi ». Perceval a perdu son père et ses deux frères morts au combat et il habite dans une forêt gaste (« ravagée »).

54 « Après un moment de silence, ensuite, voici deux jeunes filles qui entrent avec un grand plat, sur lequel il y avait une tête d'homme et du sang en abondance » (traduction de P.-Y. Lambert, p. 249). La lance précède cette apparition avec « trois ruisseaux [de sang qui] la parcouraient tout au long, de la pointe jusqu'à terre ». Le motif de la tête de mort dans un plat figure également dans le conte d'*Arthur et Gorlagon* (2007).

55 Afanassiev (2010, p. 211-213). Pichette (1991, p. 421-422) (version RUS-2).

56 « Lors vit devant lui an un val » (v. 3050). D'où son nom de Perce-val : celui qui a percé le secret du val.

57 Je remercie Ioulia Poukhlii de m'avoir suggéré cette traduction. Pour l'espèce de poisson désignée par ce terme, nous suivons la proposition de Lise Gruel-Apert. Certaines carpes peuvent atteindre une taille effectivement démesurée. Zakhar Prilepine (2014, chap. 7, début) rappelle que *gorbyl'* possède une dénomination méridionale russe qui est *laskir* (« carpe de mer »). On notera aussi le nom en *gor-* de ce poisson qui n'est pas sans faire écho à d'autres noms en *gor-* dans les récits arthuriens : l'allitération Gornemant de Gohort dans le *Conte du Graal*, mais aussi Gorgol et Gorlagon dans un conte arthurien (*Arthur et Gorlagon*, 2007) qui présente d'intéressantes convergences avec le conte 910B.

58 Walter (2004, p. 201-223). Il existe des hommes poissons dans la peinture ou la sculpture romanes (Fronty, 2007), mais aussi dans la littérature arthurienne.

59 Schéma inverse du *Conte du Graal* : le Destin pose une question à Ivan sur les métaux et Perceval doit poser deux questions sur les objets en or et en fer.

60 Jean-de-fer (136e conte des frères Grimm) est pêché, tout rouillé, dans l'eau d'une mare et il possède de l'or et de l'argent en abondance. Sa main sort parfois de l'eau pour agripper hommes ou objets, comme le bras mystérieux surgi d'un lac qui récupère l'épée du roi Arthur à la fin de son règne. Par ailleurs, l'origine subaquatique du cuivre est un mythe connu des peuplades du Pacifique Nord (Lévi-Strauss, 1979, p. 83-84).

61 Pichette (1991, p. 539-540). Un personnage se laisse entraîner au fond de la mer pour apaiser une tempête. Il règle une dispute entre diverses puissances au sujet du métal le plus précieux. Il reçoit des pierres précieuses en récompense.

62 On notera par exemple que le *Conte du Graal* réunit le motif des métaux (du conte d'Afanassiev) et celui du mutisme face au macabre.

63 L'argent du tailloir redouble l'or du graal : ce sont deux plats complémentaires. Le rôle du tailloir est de maintenir ici la triade des métaux. Les deux questions à poser ne portent que sur le graal et la lance (aucune sur le tailloir).

64 Sur la formation de cette idéologie cléricale antimilitariste, voir Duby (1978, p. 192 et suiv.).

65 Le sang du fer, c'est la rouille. La lance d'Achille qui blessa Télèphe en était attaquée. Le récit de Chrétien se déroule en mai, période maudite de la rouille des blés provoquant la malédiction de la *terre gaste* (Walter, 2015).

AUTEUR

Philippe Walter
CRI2i

Hollywood, la conquête du monde imaginal

Hollywood, the Conquest of the Imaginal World

Pierre Bas

DOI : 10.35562/iris.2743

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

RÉSUMÉS

Français
La fiction hollywoodienne place le spectateur dans un monde imaginal, permet d'actualiser les mythologies qui ont traversé les âges et d'approcher la représentation des rêves. Le dispositif cinématographique met le spectateur dans une position intermédiaire entre le sensible et l'intelligible et crée, à partir de cet entre-deux, un vecteur inédit de fiction. Hollywood ramène le public à un monde originel où l'image mobile du réel conduit à la création d'un récit mythologique et onirique. Grâce à la psychanalyse et au cinéma, la mythologie et le rêve, qui sont des propriétés fondamentales de l'esprit humain, ont été revisités et leur représentation a pris des formes nouvelles. Hollywood en a fait une adaptation esthétique en les inscrivant dans une nouvelle forme de narration fictionnelle qui ajoute un espace de communication entre les hommes, en dehors des sens et du verbe, pour tenter d'approcher et de circonscrire ce qui pourrait constituer la dimension inexprimable de la condition humaine.

English
The Hollywood fiction places the spectators in an imaginal world, allows to actualize the mythologies which crossed the ages and to approach the representation of the dreams. The cinematographic device puts the spectators in an intermediary position between the sensible and the intelligible and creates, from this in-between, a new vector of fiction. Hollywood brings the public back to an original world where the moving image of reality pushes the creation of a mythological and dreamlike narrative. Thanks to psychoanalysis and cinema, mythology and dreams, which are fundamental properties of the human mind, have been revisited and their representation has taken new forms. Hollywood has made an aesthetic adaptation of them by inscribing them in a new form of fictional narration that adds a space of communication between men outside the senses and the word in an attempt to approach and circumscribe what could constitute the inexpressible dimension of the human condition.

INDEX

Mots-clés
Hollywood, imaginal, mythologie, rêve

Keywords
Hollywood, imaginal, mythology, dream

PLAN

La fiction hollywoodienne se rapproche par son dispositif des mondes imaginaux
- La technique cinématographique
- Un espace intermédiaire
- Un cinéma narratif

Hollywood, un passeur de mythologies
- La mythologie hollywoodienne, une création collective aux origines des mondes
- La dimension cosmique du spectacle hollywoodien
- Hollywood, une mythologie moderne

Le rêve filmé, un espace intermédiaire
- Rêve filmé, entre poésie et psychanalyse
- Le rêve filmé : un imaginaire fantastique ou merveilleux ?
- La rêverie à la frontière de l'imaginaire et de la réalité

Conclusion

TEXTE

1 L'idée qu'Hollywood puisse introduire à un monde imaginal semble, au premier abord, paradoxale. En effet, l'essence même du procédé cinématographique est la représentation explicite du réel. Ce qui a d'abord fait la force d'Hollywood, ce sont des récits simples et structurés, aux enchaînements logiques, limpides, facilitant la compréhension du public, et plus encore bien sûr à l'époque du cinéma muet. En outre, l'instrumentalisation du dispositif cinématographique au service de la fiction s'est exercée dans un cadre particulièrement contraignant sur le plan matériel comme sur le plan idéologique, ce qui a pu faire penser qu'Hollywood avait rendu mécanique l'imaginaire. L'on a donc peine à discerner par quels interstices un monde

imaginal aurait pu surgir à travers le geste cinématographique hollywoodien.

2 Pourtant, si l'on cherche ce qui, par le cinéma, échappe au langage des mots comme à celui des sens pour rejoindre l'expression d'un monde imaginal, intermonde entre le sensible et l'intelligible dont Henry Corbin (Corbin, 2021) a ouvert les portes, on découvre un champ d'investigations immense. À travers les fictions, les fables, toute l'irréalité de l'imaginaire hollywoodien, émerge une imagination créatrice qui ne se confond pas avec ce qu'elle produit explicitement par le récit filmé. Les mondes hollywoodiens ne s'analysent pas seulement comme une représentation dégradée de la réalité prenant sa source dans les données sensibles, mais constituent une clé donnant accès à une dimension de la connaissance que ni les sens ni l'intellect ne permettent d'approcher au même degré, ce qui est bien le propre du monde imaginal.

3 Nous verrons d'abord comment l'utilisation du dispositif cinématographique au service de la fiction ouvre un espace intermédiaire entre le monde intelligible et le monde sensible, ce qui le rapproche du monde imaginal. Ensuite, nous expliquerons comment Hollywood modernise une mythologie qui ramène la fiction cinématographique à un récit originel. Pour finir, nous nous pencherons sur sa façon de restituer filmiquement les rêves de personnages fictionnels, plaçant le spectateur dans un entre-deux qui privilégie la dimension esthétique par rapport à la dimension explicative et faisant de l'image un objet à contempler plus qu'un concept à interpréter.

La fiction hollywoodienne se rapproche par son dispositif des mondes imaginaux

4 L'expression cinématographique a ceci de particulier qu'elle entretient un rapport ambigu avec la réalité. Elle part d'une réalité (des comédiens filmés dans un décor) pour créer la fiction en donnant l'illusion du réel par une suite de séquences que le montage enchaîne, pour aboutir à la projection d'images photographiques en mouvement sur un écran et reconstituer ainsi un récit. La contraction du temps,

l'invention des personnages qu'incarnent les acteurs, le décor, tout est faux au cinéma, alors que rien n'a jamais été plus vrai en apparence du fait de l'imposture cinématographique. Ce que le spectacle cinématographique suggère grâce à la « suspension temporaire d'incrédulité » à laquelle consent son public, décrite par Samuel Coleridge (Coleridge, 2007), ouvre un espace singulier par lequel le spectateur pénètre dans un monde imaginal. Il reconstitue ce monde intuitivement par un mécanisme mental qui ne relève ni des sens ni du langage des mots, et qui n'est à l'œuvre qu'en esprit. Ce mécanisme réalise un transfert imaginal entre le cinéaste et lui. Comment retranscrire ce trajet qui conduit de l'instrument cinématographique à la réception de la fiction hollywoodienne et qui fait de cette fiction une cristallisation entre deux mondes (intelligible et sensible) ?

La technique cinématographique

5 Je propose des mondes possibles, produit d'une technique réaliste et d'une volonté de fiction. Le dispositif cinématographique est plus complexe que les récits qu'il met en images. Erwin Panofsky souligne que l'art cinématographique a emprunté le chemin de la création artistique en sens inverse des autres arts : « Ce n'est pas un besoin artistique qui a mené à la découverte et au perfectionnement progressif d'une nouvelle technique ; c'est une invention technique qui a mené à la découverte et au perfectionnement progressif d'un art nouveau. » (Panofsky, 1996, p. 109) Selon André Bazin, le réalisme est « ontologique » au cinéma (Bazin, 2018, p. 2555-2557). Un film ne serait pas « réaliste » parce qu'il rend compte d'une réalité sociale, mais parce qu'il duplique une image du réel. Cette combinaison entre la fonction artistique du cinéma et sa dimension mécanique nous ouvre à une nouvelle forme de perception. Le principe de projection d'images prélevées dans un passé, que le spectacle cinématographique exhume, ferait entrer le spectateur dans ce que Stanley Cavell appelle « l'image mouvante du scepticisme » (Cavell, 1996, p. 242) et par laquelle il serait renvoyé à une forme de *cogito*. La rencontre du photoréalisme et de l'imaginaire placerait en effet le spectateur dans la position de René Descartes (Descartes, 2016), la facticité du spectacle le renvoyant à la réalité bien tangible de son être. Le cinéma devient une expérience philosophique. Il éveille le spectateur à son rapport au monde. Stanley Cavell fait du cinéma une matière à philo-

sopher. Les films rendent le monde meilleur pour qui sait les interpréter. Hollywood fait naître un imaginaire inédit lié à une machine.

6 Le projet hollywoodien est d'imposer un récit simple à l'aide du dispositif que l'on a décrit. À la place de la narration à laquelle le théâtre, le roman ou la peinture nous ont habitués, il propose une monstration. S'interroger sur l'ontologie du cinéma permet de questionner la nature des récits qui vont en naître. La « *cosa mentale* » (Thouvenel, 2020, p. 95), qui intéresse Gaston Bachelard dans la peinture, prend une nouvelle dimension avec le cinéma et la photographie, changeant notre rapport à la mimésis. Pour les arts photographiques, la reproduction d'une image est automatique : elle libère l'artiste de la recherche de la ressemblance. Le réalisateur de films s'approche d'un art débarrassé des contingences matérielles.

Un espace intermédiaire

7 Hollywood, cette ville de l'imagination, n'est pas complétement coupée du monde extérieur puisqu'elle en prend différentes apparences possibles, qui ne sont que des décors. Ces mondes reconstitués en studio se rapprochent de ce qu'Henry Corbin appelle des « mondes imaginaux » distincts des mondes intelligibles et des mondes sensibles. On trouve cette expression dans *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabi* (Corbin, 2021) à propos de la connaissance de Dieu par l'imagination. Théologien-philosophe né en 1165 et mort en 1240, Ibn'Arabi est *a priori* très éloigné d'Hollywood. Pourtant, les cinéastes hollywoodiens plongent leurs spectateurs dans l'intermonde qu'il a décrit. « Le *mundus imaginalis* de la théosophie mystique visionnaire est un monde qui n'est plus le monde empirique de la perception sensible, tout en n'étant pas encore le monde de l'intuition intellective des purs intelligibles. » (Corbin, 2021, p. 18) Ce qui vaut comme une révélation mystique pour Ibn'Arabi sert le spectacle hollywoodien. Les cinéastes produisent un effet de limbes. La perception cinématographique remplit un espace situé entre compréhension d'un concept intellectuel et perception du monde extérieur. Comment représenter ce que personne n'a jamais vu ? Dans ses représentations du monde, l'homme est renvoyé à ses limites. « L'Image du Dieu que crée le fidèle, c'est l'image du Dieu que révèle son être même, son propre être révélé par le "Trésor caché".

C'est donc l'Image même de celui qui d'abord imagina son être (le créa, c'est-à-dire le révéla à l'être), comme sa propre forme ou Image, plus exactement comme miroir. » (Corbin, 2021, p. 277) Le cinéma américain a beau être imprégné de christianisme et non d'islam, les représentations religieuses renvoient à une problématique analogue à celle qu'expose Ibn'Arabi.

8 L'histoire de Moïse a inspiré de nombreux films : *Les Dix Commandements* (*The Ten Commandments*, Cecil B. DeMille, 1923, 1956), *Le Prince d'Égypte* (*The Prince of Egypt*, Steve Hickner et Simon Wells, 1998), *Exodus* (Ridley Scott, 2014). Le film de Ridley Scott met en scène un Dieu représenté par un enfant et privilégie une interprétation psychiatrique des révélations perçues par Moïse. Celui-ci n'est pas un prophète mais un guerrier schizophrène. L'ouverture de la Mer Rouge s'avère être scientifiquement interprétable. Cette laïcisation d'un récit biblique nous permet d'évoquer le pouvoir d'incarnation du cinéma et sa tendance à côtoyer l'abstraction.

Un cinéma narratif

9 Hollywood est alors écartelé entre sa technique, qui permet de suggérer une réalité au-delà du réel, par définition inaccessible à l'humain, et son aspiration à raconter des histoires, un besoin inhérent à l'humanité.

10 Le cinéma hollywoodien joue sur des stéréotypes qui circulent de film en film. La dimension esthétique des films hollywoodiens ne nous distrait pas des récits. Malgré leur simplicité apparente, ces récits dictent tous les choix formels. Ce qui se traduit en littérature par le terme « métalepse » (Genette, 2004), c'est-à-dire une transgression du seuil de représentation, est au cinéma un procédé renvoyant à la création de deux mondes qui ne devaient pas se rencontrer et que le cinéma va pourtant juxtaposer. On reconnaît dans ce schéma le scénario prométhéen qui fit le succès de *Frankenstein* (Shelley, 2015), la cosmogonie des voyages de Gulliver (Swift, 1976), ou les imbrications de narrations divergentes à l'œuvre dans Laurence Sterne (Sterne, 2016). À Hollywood, la transgression de seuil de représentation peut avoir des motivations surnaturelles, oniriques ou matricielles. La première explication est liée à la fantaisie des narrateurs

alors que la seconde nous renvoit à notre double existence, diurne et nocturne, et la troisième est une manière de nous laisser les clefs de la création.

11 L'imaginal trouve dans ces films une expression inédite se concrétisant par des éléments significatifs facilement appréhendables et fabriqués industriellement. La méthode des studios s'éloigne d'un idéal épuré, d'une création inspirée par des anges ou des muses. Hollywood aborde la question de la création de front avec des films métafictionnels, dont l'objet est la représentation du monde du cinéma en action. À chaque fois, leurs personnages sont renvoyés à une doxa hollywoodienne : il leur faut accepter une part de système dans leur création. Il existe des incarnations romantiques de personnages intransigeants, comme Howard Roark dans *Le Rebelle* (*The Fountainhead*, King Vidor, 1949), mais celles-ci connaissent un échec commercial (qui, d'ailleurs, les indiffère totalement). Avec les films métafictionnels, les cinéastes créent un *work in progress* où une œuvre s'élabore sous nos yeux, imaginant ainsi une fiction dans la fiction.

Hollywood, un passeur de mythologies

12 Hollywood est souvent présenté comme ayant inventé une mythologie moderne, notamment par son utilisation de différents archétypes. En effet, Hollywood se concentre sur des récits simples, musicaux, originels et cosmiques. Il est possible d'identifier des mythes hollywoodiens que leurs caractéristiques apparentent aux mythes antiques. Comme dans les mythologies antiques, le mythe hollywoodien se conforme à une structure préétablie et son interprétation est source de leçons de vie. Le besoin de récit fait de nous les dignes héritiers des sociétés primitives : il est constant dans l'histoire de l'humanité. La mythologie donne une forme stable à l'imaginaire. Elle produit un récit matriciel à partir d'une pure création de l'esprit qui trouve sans cesse de nouvelles origines et de nouvelles incarnations. La mythologie est imaginale en ce sens qu'elle se situe dans une région intermédiaire entre l'humain et le sacré, entre le sensible et le visible, entre l'originel et le destin.

La mythologie hollywoodienne, une création collective aux origines des mondes

13 « [L]a mythologie s'explique elle-même et explique aussi tout ce qui est au monde, non parce qu'elle aurait été inventée pour fournir des explications, mais parce qu'elle possède aussi la qualité d'être explicative. » (Jung & Kerényi, 2016, p. 18-19) La mythologie est, entre autres, le récit originel des mondes : elle raconte non pas un destin isolé mais le destin fondateur d'un héros. La mythologie est un récit des premiers temps qui perdure aujourd'hui. Avec l'industrie culturelle que représente Hollywood, le cinéma embrasse toute la mythologie passée, mais aussi les mythologies de l'avenir qui se cristallisent dans la science-fiction. Non seulement Hollywood prend des mythologies comme sources d'inspiration (l'*Iliade* et l'*Odyssée* comptent de nombreuses adaptations), mais le cinéma est aussi un procédé qui évoque le récit mythologique parce qu'il implique un tournage, sorte de passé originel inaccessible au public qui en contemple la trace.

14 Aller au cinéma, c'est rechercher la nostalgie de ce que l'on n'a pas vécu. Le dispositif cinématographique a été rapproché du mythe de la caverne (Platon, 2016), comme si les spectateurs constituaient le temps de la projection une communauté de prisonniers vivant dans un monde en trompe-l'œil, tandis que dehors la vie réelle suit son cours. Ces prisonniers contemplent un héros qui fait avancer l'histoire collective, œuvrant pour le bien avant de s'effacer dans un *happy-end*. Le cinéma hollywoodien est une matrice de l'américanité illustrant l'histoire des États-Unis. La mythologie hollywoodienne fait une synthèse des mythologies qui l'ont précédée. « Publier la légende », cette phrase entendue dans *L'Homme qui tua Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962) est un leïtmotif du cinéma hollywoodien. Il y a, d'un côté, l'histoire que le cinéma documente de manière mécanique ou presque involontaire et, de l'autre, la mythologie que les cinéastes façonnent. Le western nous prouve que l'on peut encore inventer des récits originels. C'est un récit fait de symboles (chemin de fer, barbelés, frontières) qui identifie la violence comme acte créateur. Comme toute mythologie hollywoodienne, le western peut se moderniser. Ainsi,

History of Violence (Cronenberg, 2005) métaphorise l'histoire de l'Amérique en racontant celle d'une famille où la figure du père se révèle être une machine à tuer. Le sang devient le ciment de l'*American Way of Life*.

15 Avec le cinématographe, les frères Lumière avaient fait une utilisation théâtrale de la vision de photographies animées. La projection sur un écran donne au cinématographe une dimension psychique. L'espace où les films sont projetés devient un espace de transition entre réalité et fiction. Hollywood est considéré comme un divertissement plébéien, non comme un équivalent du théâtre antique, indispensable à la vie de la cité. Malgré le maccarthysme, les films hollywoodiens exaltent la victoire de l'individu sur un collectif informe et menaçant. Hypocrisie ou contradiction, l'art de masse fait triompher le solitaire.

16 Le cinéma, comme le mythe, a à voir avec l'expérience du monde réel vécu par l'individu. « Le mythe dans une société primitive, c'est-à-dire le mythe sous sa forme vivante et spontanée, n'est pas une histoire racontée seulement, mais une réalité vécue. » (Jung & Kerényi, 2016, p. 19-20) Ils approchent l'un et l'autre par l'image fictionnelle les limites de ce que l'esprit humain peut appréhender, de tout ce qui paraît relever d'un incréé situé hors de l'espace et du temps. « Ce monde de la réalité ontologique des images, que Corbin magnifie et sacralise par le terme d'Imaginal, est au cœur de la théorie de la connaissance, de la "lumière" noire corbinienne. » (Corbin, 2021, p. 10) Mythologie et cinéma se rapprochent ainsi d'une démarche métaphysique qui tente de dépasser, par la force spirituelle de l'imaginaire, l'impossibilité d'accéder à la connaissance de l'inaccessible.

17 Le cinéma hollywoodien se rapproche des mythologies par une croyance étrange, qui se résume à la « suspension temporaire d'incrédulité » (Coleridge, 2007). Le spectateur croit en la fiction autant qu'il est nécessaire pour en éprouver du plaisir, mais pas au point de devoir souffrir d'un excès d'empathie. Représentée par Hollywood, la mythologie moderne propose deux types de mondes possibles. « Le féerique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel » et « Le fantastique au contraire manifeste un scandale […] dans le monde réel » (Caillois, 1966, p. 8). Le merveilleux est la plus évidente forme des mythologies ; c'est un miracle de l'imagi-

naire : un monde qui bénéficie d'effets spéciaux spectaculaires. Le fantastique est un genre littéraire dont Hollywood fera une utilisation marginale. *La Féline* (*Cat People*, Jacques Tourneur, 1942) racontera l'inconciliable cohabitation entre nature (la vie nocturne et la transformation en panthère) et culture (la vie diurne d'Iréna à New York). La victoire des forces occultes sera aussi celle de l'imaginaire sur le quotidien. *La Féline* rend la peur suggestive. L'image horrifiante peut être une image sonore (le film joue sur des hallucinations auditives), ou une image psychique interne au spectateur (il ne verra jamais l'animal). Créer une image traumatique consiste aussi à ne pas la montrer. Ibn'Arabi confie : « Les choses du monde invisible ont pour moi plus d'attrait que celles de la vie présente. » (Corbin, 2021, p. 156) C'est l'un des principes du classicisme hollywoodien : entre fantastique et merveilleux, entre faire comprendre et montrer, entre le doute et le spectaculaire, il y a le monde imaginal.

La dimension cosmique du spectacle hollywoodien

18 Les narratologues du tournant du XXI[e] siècle ont emprunté à Leibniz l'expression « monde possible » qui passe d'un raisonnement théologique à la désignation d'un espace imaginaire. Pour Françoise Lavocat, cette expression désigne une « alternative crédible du monde réel » (Lavocat, 2010, p. 5-6). Au cinéma, le monde possible devient la diégèse. C'est une construction complexe, le produit d'une mise en scène. Dire que les films hollywoodiens nous ouvrent un monde, c'est octroyer à Hollywood une dimension cosmique qui dépasse son industrie culturelle.

19 L'idéologie du cinéma hollywoodien n'est pas exactement celle de l'Amérique mais celle d'une industrie culturelle qui a prospéré. Hollywood a son identité propre, celle des patrons de studios qui ont inventé de toutes pièces des mondes possibles désignés à travers des typologies par genre. Neal Gabler précise que les premiers patrons étaient principalement des émigrés juifs européens et qu'ils ont créé une image idéale de l'Amérique, celle de leur assimilation (Gabler, 2014).

20 En tant que commerce mondial, Hollywood doit respecter les convictions de chacun et préfère depuis toujours le syncrétisme au prosély-

tisme. Cette logique est poussée jusqu'à l'absurde dans *Ave César !* (*Hail, Caesar!*, Joel et Ethan Coen, 2016), lorsque les patrons de l'ère classique reçoivent toutes les figures religieuses monothéistes pour ne choquer personne. Pourtant, il existe une spiritualité typiquement hollywoodienne (finalement peu éloignée de la philosophie de Leibniz) : celle d'une création harmonieuse qui n'accepte l'hypothèse du mal que pour permettre au libre arbitre de s'exercer en faveur du bien. Cette création a un sens que les cinéastes instillent avec la « direction de spectateur ». Le spectacle hollywoodien fait de ses spectateurs une communauté soudée par une mythologie commune, issue d'un fantasme collectif actualisant les mythes anciens.

Hollywood, une mythologie moderne

21 À Hollywood, le *flashback* est un moyen d'accéder à un monde originel. Ce procédé nous ramène à une forme de récit mythologique : il va vers le passé pour expliquer le présent. Le procédé passe un pacte avec le public en créant un *suspense* étrange : on connaît le point de départ et le point d'arrivée, maintenant il faut comprendre ce qui s'est passé entre les deux.

22 Le *flashback* est mythologique puisqu'il permet un accès individuel à la mémoire d'un personnage. *Titanic* (James Cameron, 1997) nous ouvre aussi bien aux souvenirs de Rose qu'à l'émergence de la nation américaine qui participera à la mythologie du XX^{e} siècle. Avec les *flashbacks* de *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), le cinéma devient subjectif. La signification des dernières paroles de Kane ne s'explique dans aucun des récits du film. Elle est révélée dans un dernier plan, secret partagé avec le seul public. « Il ne s'agit plus du tout d'une explication, d'une causalité ou d'une linéarité qui devraient se dépasser dans le destin. Il s'agit au contraire d'un inexplicable secret, d'une fragmentation de toute linéarité, de bifurcations perpétuelles comme autant de ruptures de causalité. » (Deleuze, 2002, p. 68) Gilles Deleuze a une lecture très intime du *flashback*, comme procédé moderne qui s'éloignerait de la mythologie pour compliquer la narration. Hollywood est un art de la répétition et pratique une production de masse où les mêmes personnages circulent. Cet éternel retour permet l'émergence du héros mythologique récurrent : Indiana Jones, James Bond, Batman, etc. Le *prequel* est une sorte de *flashback* d'un

film à l'autre. Il répond à une stratégie de continuité pour fidéliser la clientèle et permet des déclinaisons infinies. Le règne des superhéros a renforcé cette stratégie, mais elle trouve aussi des incarnations dans le classicisme. « Boyd fonde une véritable industrie autour du personnage Hopalong Cassidy qui, en l'espace de quelques années, s'étend également à la production d'une série pour la radio, l'édition d'une bande-dessinée, la création d'un fan-club et la production d'une série impressionnante de produits dérivés. » (Augros & Kitsopanidou, 2016, p. 159) Cet opportunisme fait du spectacle hollywoodien un palimpseste un peu absurde aux méandres répétitifs.

23 *Intolérance* (David W. Griffith, 1916) démontre que les mêmes drames se rejouent à chaque époque. Aux *flashbacks* se substitue un montage parallèle entre des périodes éloignées. Cette écriture musicale nous renvoie à celle de la mythologie. Freud parle de « répétitions compulsionnelles » comme mécanisme qui rejoue un traumatisme ; *Intolérance* évoque un traumatisme qui se répète à travers les siècles. Les mythologies véhiculées par ce cinéma proposent des mondes lointains, mais sont aussi des métaphores de notre société. *Star Wars* (George Lucas, 1977) ou l'adaptation du projet fou de J. R. R. Tolkien (Tolkien, 2012) (*Le Seigneur des Anneaux* [*The Lord of The Rings*, Peter Jackson, 2001]) créent une cartographie et un langage autonomes, mais renvoient à un imaginaire collectif (celui des romans de chevalerie et des *Niebellungen*). Hollywood s'invente une mythologie proprement américaine : ainsi, *Avatar* (James Cameron, 2009) est un film de science-fiction sur la découverte du Nouveau Monde. Les mythes modernes sont bien souvent crépusculaires, comme si l'héroïsme n'était possible qu'au prix d'un dernier effort. Les fonctions des héros restent les mêmes (quête d'un objet, protection, justice), mais ceux-ci paraissent fatigués ou pas à leur place. Version hyperbolique du héros, le superhéros est autant un demi-dieu de l'Antiquité qu'une figure d'Antichrist. Il est souvent désigné (élu ?) comme héros contre sa volonté. Les mythologies de la fin du XX^e^ siècle et du début du XXI^e^ nous racontent une Amérique en bout de course et évoquent une fin du monde. Cette apocalypse est aussi celle d'une révélation divine qui fait de notre monde un monde de passage, purement imaginal.

24 Le cinéma représente la dernière étape de l'imaginaire à ce jour : il assure la continuité avec les mythologies. Ainsi, la poétique du mari

menaçant traverse les siècles, de la tradition orale (*Barbe-Bleue*) au cinéma hollywoodien (le « Female Gothic », genre qui regroupe des films comme *Rebecca* [Alfred Hitchcock, 1940], *Le Secret derrière la porte* [*Secret Beyond the Door*, Fritz Lang, 1947], ou *Hantise* [*Gaslight*, George Cukor, 1944]), en passant par le roman gothique (et néo-gothique : *Jane Eyre* [Charlotte Brontë, 2012]). La problématique d'un mariage passionnel, déraisonnable car trop hâtif, connaît bien sûr des ajustements liés aux pratiques du divorce et de la psychanalyse. Pourtant, l'angoisse d'une femme prise dans un étau n'a pas changé.

25 Au XX^e^ siècle, cinéma et psychanalyse ont relu les mythologies et façonné une nouvelle forme d'image. L'interprétation du rêve a provoqué l'émergence d'une image figurale au moment même où l'émergence du cinéma diffusait un langage fait d'images. Freud a cherché des concepts psychanalytiques dans un imaginaire très vaste impliquant Sophocle, Hoffman ou Dostoïevski. Il a fait du personnage d'Œdipe une pierre angulaire de ses théories, vérifiant ainsi une structure identique de l'inconscient à travers les âges. Jung s'est référé aux mythologies européennes mais aussi au bouddhisme, témoignant d'une inspiration moins centrée sur l'Europe. Bien que méprisé par les deux hommes, le cinéma hollywoodien a développé une mythologie de la psychanalyse. La relation entre Freud et Jung fera l'objet d'un *biopic* : A *Dangerous Method* (David Cronenberg, 2011). Un autre film, *Freud, passions secrètes* (*Freud: The Secret Passion*, John Huston, 1962) a raconté la théorie de la sexualité infantile en pleine élaboration, en dévoilant pour le cinéma une interprétation psychanalytique progressive de rêves filmés. En faisant une exploitation fictionnelle de la théorie psychanalytique, des cinéastes tels qu'Hitchcock, Mankiewicz, Lang ou Cronenberg l'ont instrumentalisée comme un roman à adapter. Les archétypes hollywoodiens deviennent interprétables comme des figures de l'inconscient.

26 La caméra peut restituer le point de vue d'un personnage (on parle alors de « vue subjective » ou d'« image mentale »), ou rester neutre. L'image mentale n'a pas de représentations antérieures et donne libre cours à l'imagination des cinéastes. Fantasmes, rêves ou hallucinations, ces images originelles peuvent être analysées par un personnage de la diégèse pour simplifier la tâche du spectateur. C'est en

ordonnant le chaos de l'inconscient qu'Hollywood représente un royaume psychique, nouveau continent de l'imaginaire.

27 Que ce soit au temps du muet ou aujourd'hui, Hollywood a toujours favorisé le filmique au contenu des dialogues. Hitchcock œuvrait à une expression cinématographique pure, tandis que Griffith cherchait un « langage universel ». Selon Freud, nous rêvons en images parce que les images sont des régressions de l'inconscient. Cette position pose problème aux théoriciens de l'imaginaire en général et du cinéma en particulier. Le rêve filmé fait le parcours inverse du rêve utilisé en psychanalyse : il part d'un texte (le scénario) pour arriver à des images. Contrairement à Freud, on y célèbre la toute-puissance de l'image.

28 Les conceptions de Freud « se bornent trop à l'image individuelle, aux accidents de la biographie, alors que l'archétypologie [de Jung] prend en considération des structures imaginaires qui, par-delà l'ontogenèse, intéressent et "résonnent" dans l'espèce tout entière » (Durand, 2020, p. 231). Jung paraît supérieur à Freud, selon Gilbert Durand, parce qu'il prend davantage en considération l'imagination consciente des artistes. Kerényi questionne le rapport « entre mythologie et origine particulière ou origines collectives » (Jung & Kerényi, p. 15).

Le rêve filmé, un espace intermédiaire

29 Les théories de l'imaginaire ou de l'imaginal s'arrêtent à un seuil : celui du sens. On a déjà insisté sur l'importance de la psychanalyse, et notamment de l'interprétation des rêves, dans l'imaginaire du XX^{e} siècle. Comme le monde imaginal, le rêve filmé est un entre-deux. Il fait le lien entre poésie et psychanalyse, entre fantastique et merveilleux, entre réalité et imaginaire. Une image pré-psychanalytique nous servira ici de référence : *Le Cauchemar* de Johann Heinrich Füssli.

Rêve filmé, entre poésie et psychanalyse

30 La toile de Füssli superpose deux images. Elle réalise ce qui, en cinéma, est considéré comme un fondu enchaîné. Elle fait du cauchemar un événement phénoménologique, une expérience imaginale entre intelligible et sensible. Elle perturbe celui qui la contemple par sa dimension mentale qui préfigure, avec plus d'un siècle d'avance, la psychanalyse. En effet, *Le Cauchemar* est une énigme qui stimule des interprétations mais qui fait aussi éprouver des sensations. Son titre original (*Nightmare*) permet un jeu de mots tel que Freud les analysait (Freud, 1992) : *mare* signifie la jument qui est présente sur la toile. Un élément supplémentaire accrédite une thèse freudienne : le rêve est vu comme « l'accomplissement d'un désir » (Freud, 2010). Certes, ce désir est masochiste comme l'a souligné Jean Starobinski dans une interprétation psychanalytique, *La Vision de la dormeuse* (Starobinski, 2001, p. 11-37). L'effroi que provoque la peinture de Füssli peut s'analyser avec des outils théoriques modernes, mais on devine, en interprétant cette œuvre, que l'expression d'un imaginaire collectif qui a traversé les siècles a pu précéder voire préfigurer la psychanalyse. L'image du viol, du monde des ténèbres et du cauchemar nécessite-t-elle un sous-texte ? Le tableau de Füssli ne peut-il pas tout simplement exister comme une rêverie, une œuvre habitée par des mouvements violents de l'humeur qui trouvent une représentation plastique ? *Le Cauchemar* perd-t-il de sa mélancolie avec l'interprétation psychanalytique, tout simplement anachronique ? Gilbert Durand relie les images qui servent la psychanalyse avec celles qui ont seulement vocation à être contemplées. « Comme le dit Jung, "les images qui servent de base à des théories scientifiques se tiennent dans les mêmes limites… (que celles qui inspirent contes et légendes)". Nous soulignerons donc, à notre tour, l'importance des archétypes qui constituent le pont de jonction entre l'imaginaire et les processus rationnels. » (Durand, 2020, p. 41)

31 Psychanalyse et cinéma ont fait des phénomènes oniriques une interprétation liée à un récit. Depuis les onirocrites, l'homme donne sens à l'onirisme. S'ouvrent aux chercheurs au moins deux voies : celle de Roger Caillois qui fait du rêve un événement plastique sans significa-

tion psychanalytique, et celle de Jean Starobinski qui psychanalyse la dormeuse du *Cauchemar* de Füssli.

32 L'exploration cinématographique de l'espace du rêve présente des caractéristiques propres qui ne relèvent pas de la psychanalyse du rêve. Leur étude reposera ici sur un corpus de films hollywoodiens comprenant une (ou plusieurs) séquences de rêve. Il y a dans ce corpus, d'un côté les films qui embrassent un imaginaire pré-psychanalytique : *Le Magicien d'Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939), *Peter Ibbetson* (Henry Hathaway, 1935) et, de l'autre, ceux qui mettent en scène un psychanalyste venu pour interpréter les rêves et servir une narration plus qu'une guérison (*La Maison du docteur Edwardes* [*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945], *Freud, passions secrètes* [*Freud: The Secret Passion*, John Huston, 1962]). À Hollywood, c'est l'imaginaire romantique qui s'épanouit mieux que celui freudien. Quelle que soit la volonté des cinéastes, le film hollywoodien n'accède pas à un niveau de scientificité propre à faire du rêve filmé l'élément d'une psychanalyse sérieuse. Dans une réflexion qui englobe toutes les filmographies, Læthier affirme : « Les séquences de représentation de rêves au cinéma, que ce soit *Le Chien Andalou* de Buñuel et Dalí dans *Spelbound* (*La Maison du docteur Edwardes*) de Hitchcock, ou les séquences de rêves de Bergman dans *Les fraises sauvages*, sont avant tout des poèmes visuels. Ce sont de remarquables séquences de films, mais ce ne sont pas des rêves. » (Laethier, 2019, p. 79) Roger Caillois affirme que « les rêves ont à peine plus de sens que les formes des nuages ou les dessins des ailes des papillons. » (Caillois, 2008, p. 619) Cette conception penche pour une lecture poétique des rêves.

> En essayant d'affiner la prise de conscience du langage au niveau des poèmes, nous gagnons l'impression que nous touchons l'homme de la parole nouvelle, d'une parole qui ne se borne pas à exprimer des idées ou des sensations, mais qui tente d'avoir un avenir On dirait que l'image poétique, dans sa nouveauté, ouvre un avenir du langage. (Bachelard, 2020, p. 3)

33 La poésie cinématographique, en particulier celle des rêves filmés, s'approche d'un cinéma expérimental. La signification de ces rêves pourrait être un « MacGuffin » (prétexte au développement d'un scénario) très élaboré. Ces rêves servent une intrigue : ils font

basculer le public sur une « autre scène », qui devient plus romantique que théorique. Appeler Hollywood, « l'usine à rêves », ce n'est pas en faire une annexe de la psychanalyse c'est dire qu'il rend les rêves collectifs enfin possibles.

34 Gilbert Durand renvoie la mythologie au désir humain de montrer un visage du temps. « On sait bien que tout mythe est une recherche du temps perdu. Recherche du temps perdu, et surtout effort compréhensif de réconciliation avec un temps euphémisé et avec la mort vaincue ou transmuée en aventure paradisiaque, tel apparaît bien le sens inducteur dernier de tous les grands mythes. » (Durand, 2020, p. 402) Si Hollywood échoue à vulgariser la psychanalyse, il parvient tout à fait à instiller la mélancolie du temps qui passe et à en trouver des symboles : un ponton qui se détériore à force d'être léché par les vagues, un fantôme qui se dissipe dans un fondu enchaîné dans *L'Aventure de Madame Muir* (*The Ghost and Mrs Muir*, Joseph L. Mankiewicz, 1947), un sablier qui s'écoule et des statues grecques sur une plage dans *Pandora* (Albert Lewin, 1951). L'imaginaire cinématographique se déploie sur chaque élément du visible et y trouve une signification. Résumer tout symbole à une angoisse de mort sera une constance dans l'histoire des peuples. Le cinéma hollywoodien n'échappe pas au *memento mori*.

Le rêve filmé : un imaginaire fantastique ou merveilleux ?

35 *Le Cauchemar* est une œuvre qui se place à la lisière du fantastique par un collage du surnaturel et du quotidien. La dormeuse souffre corporellement de son cauchemar qui libère les forces du mal. En incarnant ces forces, Füssli matérialise des pensées. Ce rêve n'est-il pas une façon d'exprimer un sentiment d'angoisse par des images. Ce pouvoir cathartique du cauchemar est bien sûr un mal pour un bien. Le tableau nous permet de transgresser les lois du psychisme en pénétrant dans l'esprit d'un personnage qui nous est autre, bien qu'imaginaire.

36 Hollywood représente pour sa part l'imaginaire de personnages de fiction par le rêve filmé. Le rêve devient un espace intermédiaire où la représentation du monde sensible et intelligible auquel nous a habitué Hollywood est mis à rude épreuve. La présence du person-

nage rêveur est si forte que celui-ci est devenu le narrateur. Le sens des images est malmené par un langage symbolique. Le spectateur est invité à oublier son identité pour faire l'expérience d'un monde imaginal qui lui est totalement étranger. Le langage cinématographique et particulièrement le montage permettent au réalisateur de ne pas représenter en une seule image un personnage en train de dormir avec le contenu de son rêve. La vision de Füssli est transgressive car inconcevable par son double point de vue : elle donne l'illusion que le cauchemar est « vrai ». Hollywood classique fait le choix de la linéarité (le rêve est entouré de séquences se déroulant dans la réalité et est toujours justifié), alors qu'Hollywood moderne fait place au chaos (le rêve devient un dédale ou une prison). Ce déséquilibre entre deux périodes reflète un nouveau rapport, désillusionné, avec les images : le numérique nous a plongé dans un monde où la science-fiction a remplacé le merveilleux.

37 *Le Magicien d'Oz* raconte un voyage au pays des rêves qui est tout de même rattaché au quotidien de la dormeuse, Dorothy. L'adaptation classique du roman de Frank L. Baum par Victor Fleming se termine par un retour au Kansas où, grâce à la cosmogonie hollywoodienne, tous les personnages de la réalité s'avèrent avoir été interprètes du rêve de Dorothy. L'intimité d'un rêve est transformée en grand spectacle hollywoodien. Aux « films merveilleux » viennent s'opposer des « films fantastiques » qui renvoient le spectateur à son quotidien. Il ne s'agit plus d'accéder à un ailleurs exotique, mais à une réalité banale qui pourrait être la nôtre si les forces d'un mal étrange ne s'y étaient pas immiscées. Une angoisse sans objet s'empare du spectateur : c'est le sentiment d'inquiétante étrangeté (Freud, 1988) tel qu'il peut se ressentir dans la réalité comme au cinéma. La fiction devient imaginaire de façon totalement artificielle puisque le spectateur est étreint de sentiments réels. C'est la force du cinéma fantastique, son pouvoir de déstabilisation.

La rêverie à la frontière de l'imaginaire et de la réalité

38 Le contemplateur imprégné du *Cauchemar* glisse petit à petit dans une rêverie qu'il partage avec le peintre. Cette induction vers l'imaginaire en fait un espace illimité en même temps qu'il provoque un

sentiment fugace. Aux frontières de l'invisible et du visible, se trouve le monde des idées que des artistes, mais aussi des hommes « ordinaires », n'ont cessé de façonner (pour reprendre la formule de Beuys : « Chaque homme est un artiste. L'erreur commence quand quelqu'un s'apprête à acheter un châssis et une toile. » (Hohlfeldt, 2009, p. 133) La rêverie nous délivre de la pesanteur du réel sans pour autant pouvoir l'effacer. L'imaginaire est impossible à circonscrire, c'est un continent trop vaste que l'on a abordé par l'ontologie, la psychanalyse, la phénoménologie, le rêve, la mythologie, mais qui reste fuyant. La rêverie comme le cinéma sont des espaces intermédiaires entre imaginaire et réalité. Pour Gaston Bachelard, « la rêverie est une activité onirique dans laquelle une lueur de conscience subsiste. Le rêveur de rêverie est présent à sa rêverie. Même quand la rêverie donne l'impression d'une fuite hors du réel, hors du temps et du lieu, le rêveur de la rêverie sait que c'est lui qui s'absente — lui en chair et en os, qui devient un "esprit ", un fantôme du passé ou du voyage. » (Bachelard, 2020, p. 129) L'activité artistique se rapproche plus de la « rêverie » que du « rêve » puisqu'elle dépend de partis-pris conscients. La rêverie pour Gaston Bachelard rappelle la nuit de Noël de Scrooge (*Un Chant de Noël* de Charles Dickens) et sa transposition dans une Amérique des années 1940, *La vie est belle* (*It's Wonderful Life*, Frank Capra, 1946). Dans la dernière partie du film de Capra, George Bailey découvre quelle serait sa ville, Bedford Place, dans un monde possible où il ne serait pas né. Le statut de cette partie demande à être précisé : rêve, hallucination, rêverie, phénomène surnaturel ou religieux ? Cette bifurcation vers le fantastique est préparée par un prologue dans lequel on entend la voix de Dieu mandater l'ange Clarence qui provoquera la vision de George. Ce choix de ne pas montrer d'image divine nous place au seuil de représentation. Entre la fable pastorale qui fait le récit de la vie de George et le conte fantastique, la frontière est infime, ce qui accrédite la thèse de la rêverie. Cette rêverie arrive en toute dernière extrémité quand George, champion des petites gens de Bedford Place, est ruiné et songe au suicide. Une fois de plus, les portes de l'inconscient s'ouvrent quand le héros ne trouve plus de solution dans la « réalité ». Le miracle sur lequel le film se conclut rend compte d'une harmonie divine. La morale américaine se rapproche des théories de Leibniz. Bedford Place est, métonymiquement parlant, le meilleur monde

possible : le mauvais M. Potter n'existe que pour éprouver l'exercice du libre arbitre des habitants de Bedford Place au service du bien.

Conclusion

39 Le cinéma hollywoodien simule le rêve, réécrit la mythologie et ouvre à son public un monde imaginal, celui de la diégèse. Ce monde mental relève d'un langage propre à l'image photographique animée, qui donne l'illusion de la réalité et du mouvement dans les conditions particulières de la projection cinématographique, tout particulièrement dans la salle obscure où plus rien ne distrait de l'écran le regard du spectateur. Il s'agit d'un autre monde, qui se situe de « l'autre côté du miroir », pour reprendre l'expression de Lewis Carrol (Carrol, 2015), ou plus exactement de l'autre côté de l'écran, là même où Woody Allen ira chercher un personnage de film pour lui faire vive une romance avec une spectatrice amoureuse dans *La Rose pourpre du Caire* (*The Purple Rose of Cairo*, Woody Allen, 1985). Ce monde est parallèle au nôtre bien qu'il n'en soit pas un double infaillible. Il surmonte les frustrations du réel et nous soumet à des expériences impossibles. Il malmène la temporalité et la logique, peut inverser le temps et même renvoyer l'humanité à un stade originel. La représentation de genèses et d'apocalypses est d'ailleurs une manière pour le cinéma hollywoodien de donner une dimension cosmique à ses récits, avec des *flashbacks* et des *flashforwards* mythologiques. Elle constitue un nouvel exemple de récits métaphysiques ou religieux où l'inconcevable trouve une image, un reflet.

40 Les narrations hollywoodiennes se sont affirmées à travers la projection d'images à la fois objectives et subjectives, qui relèvent autant de l'incarnation que de l'idée. C'est en ce sens que « l'usine à rêves » nous déplace vers un imaginal qui transite ici par des images que l'on peut qualifier d'hybrides, parce qu'elles sont autant réelles (elles représentent une partie de ce qui s'est réellement passé pendant le travail du tournage, capté par l'œil d'une caméra) que virtuelles (elles mettent en mouvement des personnages qui n'ont pas d'autre matérialité que le support que constitue la pellicule, dans un univers où l'espace et le temps ont été ré-agencés par des actions humaines, montage et effets spéciaux, et dans un décor dont l'artificialité est cachée). Hollywood va ainsi rendre perceptible et intelligible ce que

ni le verbe ni les sens n'auraient pu exprimer ou rendre connaissable. Il va plonger le public dans un monde originel où l'image mobile du réel donne crédit à la création d'un récit mythologique ou onirique. La mythologie et le rêve, qui sont des propriétés fondamentales de l'esprit humain, ont été revisités par la psychanalyse et par le cinéma. Leur représentation a pris des formes nouvelles. Hollywood les a en effet métamorphosés par une adaptation esthétique. La narration fictionnelle mise au point par l'industrie hollywoodienne ajoute un espace de communication entre les hommes qui ne s'appuie ni sur les sens, ni sur le verbe pour tenter d'approcher et de circonscrire une dimension inexprimable de la condition humaine.

BIBLIOGRAPHIE

Augros Joël & Kitsopanidou Kira, 2016, *Une histoire du cinéma américain*, Paris, Armand Colin.

Bachelard Gaston, 2020, *La Poétique de la rêverie* [1960], Paris, PUF.

Bazin André, 2018, *Écrits complets*, Paris, Macula.

Brontë Charlotte, 2016, *Jane Eyre* [1847], traduit de l'anglais par D. Jean, Paris, Gallimard.

Caillois Roger, 1966, *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard.

Caillois Roger, 2008, *Œuvres*, Paris, Gallimard.

Cavell Stanley, 1999, *La Projection du monde : réflexions sur l'ontologie du cinéma* [1971], traduit de l'anglais par C. Fournier, Paris, Belin.

Carroll Lewis, 2015, *Alice au pays des merveilles. De l'autre côté du miroir* [1876], traduit de l'anglais par J. Papy, Paris, Gallimard.

Coleridge Samuel, 2007, *La Ballade du vieux marin et autres textes* [1817], traduit de l'anglais par J. Darras, Paris Gallimard.

Corbin Henry, 2021, *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabi* [1958], Paris, Éditions Entrelacs.

Deleuze Gilles, 2002, *L'Image-temps* [1985], Paris, Les Éditions de Minuit.

Descartes René, 2016, *Discours de la méthode* [1637], Paris, Flammarion.

Durand Gilbert, 2020, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* [1969], Paris, Armand Colin.

Freud Sigmund, 1988, *L'Inquiétante étrangeté* [1919], traduit de l'allemand par F. Cambon en 1985, Paris, Gallimard.

Freud Sigmund, 1992, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* [1905], traduit de l'allemand par D. Messier en 1988, Paris, Gallimard.

Freud Sigmund, 2010, *L'Interprétation du rêve* [1900], traduit de l'allemand par J.-P. Lefebvre, Paris, Seuil.

Gabler Neal, 2014, *Le Royaume de leurs rêves* [1988], traduit de l'anglais par J.-F. Hel Guedj en 2005, Paris, Pluriel.

Genette Gérard, 2003, *Métalepse*, Paris, Seuil.

Hohlfeldt Marion, 2009, « Je suis un émetteur – je rayonne. », dans P.-H. Fragne, G. Mouëllic et Ch. Viart (éds), *Filmer l'acte de création*, Rennes, PUR, p. 127-137.

Platon, 2016, *La République*, traduit du grec par G. Leroux, Paris, Flammarion.

Jung Carl Gustav & Kerényi Károly, 2016, *Introduction à l'essence de la mythologie* [1941], traduit de l'allemand par H. E. Del Medico en 1953, Paris, Éditions Payot.

Laethier Pascal, 2019, « Cinéma et psychanalyse, quel rapport ? », dans Ch. Clouard et M. Leibovici (éds), *Psychanalyse et cinéma*, Paris, Hermann, p. 75-85.

Lavocat Françoise (dir.), 2010, *Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Éditions.

Panofsky Erwin, 1996, *Trois essais sur le style* [1995], traduit de l'anglais par B. Turle, Paris, Le Promeneur.

Shelley Mary, 2015, *Frankenstein* [1818], traduit de l'anglais par A. Morvan, Paris, Gallimard.

Starobinski Jean, 2001, « La vision de la dormeuse » [1974], dans J.-B. Pontalis (éd.), *L'espace du rêve*, Paris, Gallimard, p. 11-37.

Sterne Laurence, 2012, *La Vie et les opinions de Tristram Shandy, gentleman* [1759], trad. A. Tadié, Paris, Gallimard.

Swift Jonathan, 1976, *Les Voyages de Gulliver* [1735], traduit de l'anglais par J. Pons, Paris, Gallimard.

Tolkien J. R. R., 2012, *The Lord of the Rings* [1968], New York, William Morrow.

Thouvenel Éric, 2020, *Gaston Bachelard et le problème-cinéma*, Paris, Éditions Mimésis.

AUTEUR

Pierre Bas
THALIM
edcrane@live.fr

Topiques. — Les imaginaires du dragon : des mythologies au monde contemporain

Métamorphoses et ambivalences des dragons dans deux mythes coréens : « Dame Suro » et « Le moine Hyet'ong vainc le dragon »

Metamorphoses and Ambivalences of Dragons in Two Korean Myths: "Lady Suro" and "The Monk Hyet'ong Defeats the Dragon"

Hyun-sun Dang

DOI : 10.35562/iris.2764

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

RÉSUMÉS

Français
Deux récits mythiques du *Samguk yusa*, « Dame Suro » et « Le moine Hyet'ong vainc le dragon » révèlent une part maléfique méconnue du caractère des dragons coréens. Le second récit montre notamment un schéma de confrontation entre un héros et un dragon malveillant ; ce récit nous conduit à réfléchir à la question de la symbolique du mal qu'incarne le dragon qui a un caractère vengeur. Le symbole des dragons et ses variations sémantiques se sont construits spécifiquement dans le contexte coréen singulier et ne peuvent être réduits à l'héritage bouddhiste chinois.

English
The two mythical tales from the *Samguk yusa*, "Lady Suro" and "Monk Hyet'ong Defeats the Dragon" reveal the little-known evil character of the Korean dragons. The second story presents a particular scene of a confrontation between a hero and a malicious dragon; this story leads us to reflect on the question of the symbolism of evil embodied by the Dragon who has a vengeful character. The dragon symbol and its semantic variations were constructed specifically within the singular Korean context and cannot be limited to Chinese Buddhist heritage.

INDEX

Mots-clés
dragons coréens, symbolique du mal, chamanisme, bouddhisme, imaginaire coréen, Samguk yusa

Keywords
Korean dragons, symbolism of evil, Shamanism, Buddhism, Korean imaginary, Samguk yusa

PLAN

Tous les dragons d'Asie sont-ils bénéfiques ?
Les valeurs du merveilleux et de la sacralité dans le *Samguk yusa* : entre mythe et histoire
Le dragon en tant que divinité aquatique dans la culture agricole
Le dragon dans le récit « Dame Suro »
Le dragon dans le récit « Le moine Hyet'ong vainc le dragon »
Conclusion

TEXTE

Tous les dragons d'Asie sont-ils bénéfiques ?

1 Les caractères mythiques du dragon de l'Extrême-Orient ont souvent été opposés à ceux de l'Occident. Cette opposition est soutenue par Michel Cazenave (1942-2018) qui démontre qu'en Extrême-Orient, le dragon est un « symbole de bonheur » (Cazenave, 1996, p. 202-203), alors qu'en Occident, il évoque le mal, en particulier dans la symbolique chrétienne.

2 La symbolique asiatique a particulièrement été fouillée par Mircea Eliade (1907-1986) qui expose que les emblèmes ourano-aquatiques des dragons, empreints de sacralité (Eliade, 2004, p. 215), sont en relation avec les dragons chinois. Il se réfère pour cela aux travaux de Marcel Granet (1884-1940) qui souligne que « le Dragon Ying rassemble les eaux » (Granet, 1959, p. 353) et que le dragon chinois est un « symbole de la puissance souveraine » ou un « emblème de la première dynastie royale » (1994, p. 204). Cette symbolique n'a en effet rien de négatif et comporte au contraire un certain prestige. Ainsi, Maurice Louis Tournier (1919-1988) conclut que « le dragon

chinois n'a rien de commun avec celui des légendes occidentales » (Tournier, 1991, p. 109).

3 La distinction de ces imaginaires a été excellemment développée par Chaoying Sun qui l'entend comme un « renversement total de la symbolique du Dragon dans la civilisation occidentale et dans la civilisation chinoise » (Sun, 2004, p. 188).

4 Les aspects positifs du dragon chinois se reportent sur les dragons coréens, car ils sont en lien avec la fondation d'un État et la protection de la nation, d'après le *Samguk yusa*[1]. De nombreux récits dans cet ouvrage se rapportent à cette symbolique, notamment les chapitres « Ki'i I » et « Ki'i II » ; par exemple, le char du fondateur du royaume Puyŏ du Nord, Haemosu, fut traîné par cinq dragons (« Puyŏ du Nord », *Samguk yusa*) ; le fondateur du royaume Silla (de 57 av. J.-C. à 935 ap. J.-C.), Hyŏkŏse, épousa Aryŏng qui naquit à partir de la côte d'un dragon-coq, dit *kyeryong*[2] (« Silla », *ibid.*) ; le quatrième roi du royaume Silla, T'arhae, est originaire du royaume du château du dragon où régnaient vingt-huit rois dragons (« Le roi T'arhae », *ibid.*) ; le trentième monarque du royaume Paekche (de 18 av. J.-C. à 660 ap. J.-C.), Mu (r. 600-641), est le fils d'un dragon ; enfin, la grand-mère du fondateur de Koryŏ (918-1392) est la fille du Roi-Dragon de mer. Une étude datant des années 1990 expose cette caractéristique coréenne. L'auteur y révèle l'aspect positif des dragons du *Samguk yusa* qui vient de leur rôle de « protecteurs du pays » et même de « protecteurs du bouddhisme », conception fondée sur la considération que « tous les dragons (coréens) sont bons » (Shim, 1992, p. 67-68).

5 Les récits légendaires ou mythiques coréens poursuivent cet aspect rayonnant des dragons asiatiques. Toutefois, ils y ajoutent un caractère ambivalent. Deux récits retiennent notre attention, « Dame Suro » et « Le moine Hyet'ong vainc le dragon » du *Samguk yusa* ; les dragons y réfutent leurs bonnes actions en n'étant ni des protecteurs nationaux, ni des protecteurs du bouddhisme. Il s'ensuit que les dragons coréens sont susceptibles de métamorphoses, échappant ainsi à une symbolique figée.

6 Le récit « Dame Suro » a été présenté en France sous un autre titre, « Mythe de Sourobuin[3] », dans le cadre de la littérature comparée avec le mythe d'Orphée. Il y est rapporté que le dragon de mer enleva Dame Suro, épouse d'un haut personnage. C'est un vieillard qui la

sauve de la bête grâce à des aptitudes extraordinaires et, en compensation, pour calmer et consoler le dragon, il propose de créer un chant et de l'interpréter. Ce scénario est comparable à celui d'Orphée (Chae, 2002). « Dame Suro » révèle un imaginaire fondé sur la divinité dont dispose le vieillard qui trouve une forme d'harmonie face au dragon de mer. Cela ne sous-entend pas pour autant un caractère systématiquement méchant ou négatif du dragon, car certes il enlève Dame Suro mais ne lui veut aucun mal, il n'est ni agressif ni violent envers elle. Il l'invite avec politesse dans sa maison sous-marine, le palais du dragon. Il s'agit plutôt d'une rivalité de puissances qui oppose une créature humaine divinisée à la sacralité du dragon.

7 L'amplitude symbolique coréenne du dragon va jusqu'à un trait démoniaque : le dragon coréen comprend ainsi autant le bien que le mal. Cette démonologie se trouve dans le récit « Le moine Hyet'ong vainc le dragon » : un duel est mené entre Hyet'ong et le dragon, qui rejoint le « schème d'Antoine et des démons » (Munnich, 1996, p. 103). Hyet'ong est l'un des disciples du célèbre moine bouddhiste indien, Muoe [4], qui expulse le dragon et permet la guérison de la princesse des Tang. Cette distinction symbolique est visible, le dragon apparaît comme un dragon-lézard, *kyoryong* [5] ou un dragon venimeux, *tongnyong* [6]. Il ne s'agit pas ainsi d'un simple dragon, et cette duplicité de nature engendre le mal dont il est porteur.

8 La question est de savoir s'il s'agit d'un élément religieux, mythique ou encore anthropologique. Peut-on avancer l'idée qu'ils sont isomorphiques aux dragons maléfiques de l'Occident ? Peut-on évoquer un sens du vertueux et son opposé, le vice, par la confrontation qui existe entre la sagesse et le dragon, ce qui rejoint effectivement la vision occidentale ? Pour répondre à ces questions, la mythocritique et l'herméneutique symbolique peuvent conduire l'analyse de ces récits en définissant le mythe comme des « croyances collectives non fondées objectivement ou positivement » (Wunenburger, 2003, p. 7), ou encore comme « récit légitimant telle ou telle foi religieuse ou magique, la légende [qui] et ses intimations explicatives, le conte populaire ou le récit romanesque » (Durand, 1992, p. 411).

9 Cette analyse mythocritique et d'herméneutique symbolique vise à atteindre l'élément psychique impliqué dans ces textes qui caracté-

rise l'imaginaire collectif du peuple coréen, et la méthode structurale aidée de la sémantique lexicale permettent l'interprétation des valeurs symboliques de ces dragons.

Les valeurs du merveilleux et de la sacralité dans le *Samguk yusa* : entre mythe et histoire

10 Le *Samguk yusa* comprend neuf chapitres répartis sur cinq livres : son plan est chronologique, il se réfère à des documents historiques, mais l'ouvrage dépasse le cadre historique ou historiographique et inclut aussi des récits merveilleux issus de la tradition orale, dont les contes folkloriques, les légendes et les mythes. L'auteur, Iryŏn (1206-1289), fait état de son intention dès la préface du deuxième chapitre « Ki'i I [7] », qui signifie littéralement « écrire l'étrange ou le bizarre ».

11 Cet aspect a été ignoré et même écarté de l'enseignement des anciens maîtres confucianistes [8]. Et l'auteur justifie ainsi qu'il est indispensable de compléter l'histoire avec ces éléments du merveilleux [9] pour révéler l'œuvre des héros nationaux. Ainsi, les éléments extraordinaires et irrationnels sont portés par l'auteur tel que « la sacralité » liée au Ciel qui donne leur conduite aux hommes et la grandeur à leurs œuvres. Ce merveilleux du *Samguk yusa* connote les imaginaires mythologiques et religieux, et questionne la symbolique des dragons.

12 Le « merveilleux » du *Samguk yusa* renvoie à la notion de *sint'ong* [10] du bouddhisme primitif. Ce terme, *abhijñā* en sanskrit, en est l'adaptation coréenne et il désigne « les cinq ou six connaissances supramondaines, pouvoirs de perception extrasensorielle acquis au cours des recueillements méditatifs par les bouddhas » (Cornu, 2006, p. 29). De fait, le merveilleux du *Samguk yusa* est lié à la connaissance acquise par la pratique bouddhiste en étant la transcription d'un pouvoir suprahumain (Ha, 2003, p. 136).

13 Mais le merveilleux du *Samguk yusa* ne se réduit pas à cette définition. Les neuf chapitres présentent plusieurs appréhensions du merveilleux selon les récits, en particulier celui de la « Dame Suro » dans le chapitre « Ki'i » et celui de « Le moine Hyet'ong vainc le

dragon » dans le chapitre « Sinju[11] ». La variation des récits par l'auteur permet de couvrir les différentes nuances du merveilleux.

14 Il s'ensuit que la symbolique des dragons épouse celle des récits. Il serait plus juste de parler alors des symboliques du dragon comme issues du merveilleux et cela pose la question du rapport des dragons bienveillants au merveilleux, tout comme la place des dragons maléfiques au sein de ce merveilleux.

Le dragon en tant que divinité aquatique dans la culture agricole

15 Les études archéologiques révèlent que la figure la plus ancienne du dragon en Asie du Nord-Est remonterait à entre 3500 et 3000 av. J.-C. Cette figure émane de la culture néolithique de Hongshan du nord de la Chine. Sur le site de Nieuheliang (4500-3000 av. J.-C.) ont ainsi été exhumés beaucoup d'objets en jade qui révèlent un site de croyance antique (Won, 2016, p. 914). Nieuheliang n'est pas un site d'habitation mais un site rituel et religieux. Les objets en jade sont d'ailleurs des objets rituels enterrés avec les morts et l'un d'eux a la forme d'un dragon. Sa tête ressemblant à un cochon ou à un ours, il est aussi appelé « dragon-cochon » ou « dragon-ours »[12]. Les dragons de Hongshan sont incontournables, étant à la source des dragons coréens par la transmission de l'agriculture de la culture Hongshan à la péninsule coréenne (Lee, 2011). Si le dragon était déjà à cette époque un objet de vénération ou une divinité, il serait possible d'inférer un rapport entre l'imaginaire des dragons et l'agriculture.

16 Dans la société agricole de l'Antiquité, la gestion des eaux était probablement liée au pouvoir politique, car l'agriculture est sensible aux aléas de la nature. Les phénomènes les plus effrayants pour les Anciens étaient la sécheresse et les inondations : la sécheresse entraînant la mauvaise récolte et la famine, la gestion des eaux était primordiale pour les souverains. Ainsi, le mythe de la fondation de l'Ancien Chosŏn, transmis à travers plusieurs documents dont le *Samguk yusa*, fait état que Hwanung, père du fondateur de l'Ancien Chosŏn, a hérité de son géniteur, le dieu céleste Hwanin, le pouvoir politique du vent, de la pluie et des nuages. Ces pouvoirs lui

permettent de gérer les problèmes climatiques dont dépend la fructification des céréales.

17 Dans ce contexte, le rapport entre le dragon, comme génie des eaux, et la divinité de la fertilité est évident. La vénération du dragon dans le folklore coréen trouve ainsi une raison d'être. Nous trouvons là, associées, la fertilité, l'agriculture et la pêche (Yi, 2021, p. 333). L'eau est un élément commun et déterminant dont l'être divin est le dragon. Cette vénération a trouvé son expression dans les rites chamaniques de l'époque du royaume Silla. Le dragon est une figure indispensable permettant de faire tomber la pluie comme le rapporte à de nombreuses reprises le *Samguk saki* (1145)[13]. Une amulette ayant une figure de dragon était utilisée pour combattre la sécheresse durant le règne du roi Chinpyŏng (r. 576-579)[14]. Et pendant le règne du roi Sŏngdŏk (r. 702-737)[15], le chaman exerçait même son rituel au bord d'un étang. La croyance des gens de Silla faisait du dragon un administrateur de la pluie et des nuages, ils faisaient des offrandes en pâte d'argile modelée en forme de dragon. Ces éléments nous amènent à constater que la sacralité coréenne historique des dragons participe des « emblèmes ourano-aquatiques » (Eliade, 2004, p. 215).

Le dragon dans le récit « Dame Suro »

18 Résumons le récit en nous concentrant sur le deuxième épisode dans lequel le dragon apparaît :

- Pendant le règne du roi Sŏngdŏk, lors du voyage de Sunjŏng qui se rendait à Kangnŭng pour occuper le poste de gouverneur, ce dernier s'assit pour déjeuner au bord de la mer avec son épouse Suro.
- Le deuxième jour, un dragon de mer apparut soudainement et l'emmena dans son palais du dragon, car Dame Suro était une femme d'une beauté extraordinaire.
- Avec pour objectif de la sauver, un vieillard proposa à Sunjŏng de créer un chant pour le chanter en homophonie tout en frappant simultanément le rivage avec des bâtons.
- Le dragon de mer rendit Dame Suro. (« Chroniques merveilleuses II », *Samguk yusa*)[16]

19 Dans le *Samguk yusa*, deux récits seulement sont en rapport avec le règne du roi Sŏngdŏk : « Le roi Sŏngdŏk » et « Dame Suro ». Dans « Le roi Sŏngdŏk », la sécheresse qui eut lieu en 706 affama le peuple et quelques trente mille sacs de riz lui furent distribués. Le *Samguk saki* relate que cette sécheresse eut lieu plusieurs fois durant ce règne, engendrant épidémies et famines. Le contexte historique est mêlé à la symbolique dont est porteur le nom du personnage Suro, composé de水 « eau » et de 路 « route, chemin », c'est-à-dire « chemin d'eau », ce qui est effectivement en rapport avec le dragon de mer qui enlève le personnage.

20 Le chant[17] créé et chanté pour sauver Dame Suro contient ces paroles :

> Tortue, Tortue, rends Suro. Quelle grande faute de priver quelqu'un de sa femme. Si tu ne la rends pas, nous te pêcherons au filet et nous te mangerons la tête[18] ! (*Samguk yusa*)

Le signifié de Suro, « chemin d'eau », s'applique ainsi au vers initial : « Tortue, Tortue, rends le chemin d'eau ». Le chant est une réclamation à la Tortue et la manière dont elle est exprimée n'est pas anodine. Elle relève du rituel chamanique par la frappe répétée du rivage avec des bâtons en homophonie avec les voix de l'assemblée. L'objectif est de faire tomber la pluie par ce « Chant pour la Mer » (Lee, 2006, p. 227-229) et l'acte qui en est le support n'est pas sans spiritualité, puisqu'il est fondé sur un rythme qui oblige à avoir un fond musical dont la caractéristique est la sensibilité coréenne *sinmyŏng*[19], qui est un rayonnement central amenant la vision chamanique entre extase, joie et réjouissance. Ce rituel est le siège de « la rencontre de l'être humain avec une divinité » (Kim, 1998, p. 73). Le bâton, la canne, le mortier et la forge sont isomorphiques, étant tous des instruments de percussions. Percuter n'est pas sans substance : frapper le métal vise à créer l'outil, battre le grain avec le mortier à produire de la nourriture. Ainsi, le transfert entre « frapper le rivage avec des bâtons » et « le dragon » génère la manifestation de l'Esprit divin.

21 Le personnage de Dame Suro porte ainsi les caractères du chaman : elle est enlevée par des esprits divins, au cours de ses voyages, dans les montagnes, près de lacs ou en bord de mer, à cause de sa beauté

extraordinaire. Ce voyage est la traversée entre le monde terrestre et le monde céleste où réside le sacré. À son retour, elle évoque ainsi une autre nature des choses dans le palais du dragon lorsqu'elle dit à son époux : « La nourriture était douce, tendre, aromatique et pure. Elle était complètement différente de ce que l'on mange ici sur terre. » (« Chroniques merveilleuses II », *Samguk yusa*)

22 Le voyage sous-marin est une thématique récurrente dans la littérature classique coréenne et pour les gens de Silla, le ciel et la mer participent au même espace sacré et sont interchangeables (Choi, 1989, p. 299-300). Le rituel a ainsi pour fonction de relier la terre au ciel et à la mer.

23 La différence qualitative de la sacralité est aussi soulignée par le vêtement de Dame Suro qui a un parfum extraordinaire. Ce récit explique la renaissance de Dame Suro après la transformation complète subie par le voyage, confirmant l'aspect chamanique du récit.

24 Cela pose la question des symboles construisant l'image du dragon et de la tortue. Pourquoi ce chant est-il destiné à la tortue et non pas au dragon ? Quel rapport y a-t-il entre la tortue et le dragon ?

25 La tortue symbolise la longévité dans le folklore et l'art coréens, si l'on se reporte au taoïsme [20], qui en fait un animal sacré ou céleste. Elle partage par ailleurs le même sémantisme que le dragon : tous deux sont des divinités, désignant sémantiquement un esprit ou un roi divins (voir Chu, 1973). En ce sens, la tortue est un autre nom du dragon de mer. Autrement dit, la tortue est une métamorphose du dragon : nous avons un même être sous des apparences différentes, une créature sacrée que l'imaginaire de ce récit révèle.

26 Il existe également une corrélation entre le « Chant pour la Mer » et le « Chant du mont de la Tortue [21] », car les deux partagent une même structure du texte et une même fonction magique, en étant tous deux un « chant rituel chamanique [22] ».

27 Le « Chant du mont de la Tortue » commence ainsi : « Tortue, Tortue, montre ta tête. Si tu ne la sors pas, on va te rôtir et te manger ! » (traduction de Cho & Bouchez, 2002, p. 43) La tournure rhétorique montre que, malgré les sept cents ans qui les séparent, l'imaginaire a perduré aussi longtemps que la relation entre l'être humain et la divinité a existé. La tortue et le dragon, représentés dans le récit « Dame

Suro », sont exemplaires du « chamanisme coréen [23] », en révélant un aspect qui est que « le chamanisme en tant que croyance a régné sur l'imaginaire de Silla avant l'émergence du bouddhisme » (Cho, 1999, p. 71) et qu'il faudrait tenir compte de la phase de syncrétisme entre bouddhisme et chamanisme ou croyances autochtones. Ce syncrétisme a vu le jour lors de l'introduction du bouddhisme dans la péninsule coréenne [24] (Jang, 2015, p. 262). Les dragons du *Samguk yusa* ne peuvent donc pas être réduits à des figures de protecteurs du bouddhisme.

Le dragon dans le récit « Le moine Hyet'ong vainc le dragon »

28 Le chapitre « Sinju » comporte trois récits mettant en scène des moines bouddhiques de savoirs ésotériques [25] :

- le moine Milpon qui guérit la maladie de la reine Sŏndŏk (r. 634-643) en expulsant les mauvais esprits ;
- le moine Myŏngnang qui vainc l'armée des Tang en se servant de son savoir secret ;
- enfin le moine Hyet'ong qui guérit trois personnes en se servant de son pouvoir surnaturel religieux : la princesse des Tang, la princesse des Silla et le roi Sinmun (r. 681-692).

Le merveilleux dans ces récits tient au bouddhisme ésotérique qui repose sur les *mantra* [26] que les moines répètent pour que la grâce se répande sur le peuple ou la nation. Le dragon y est omniprésent en étant autant bénéfique que maléfique, reprenant là encore l'ambivalence que nous avons notée dans les mythes coréens :

- le moine Milpon exorcise les mauvais esprits et voit aussi apparaître un dragon ;
- le moine Myŏngnang, au retour de ses études à Tang, transmet son savoir secret au dragon de mer suite à sa demande et à l'invitation dans son palais. Ce dragon le soutient matériellement pour construire un monastère bouddhiste.

Entre les deux récits concernant les moines Milpon et Myŏngnang, la métamorphose qui s'opère dans la nature du dragon est une conversion de ce dragon de mer par le moine Myŏngnang. À l'opposé, le

dragon-lézard dans le récit du moine Hyet'ong reste malveillant ; en conservant des relations conflictuelles avec les êtres humains, il incarne le mal.

29 La confrontation entre Hyet'ong et le dragon-lézard est structurée autour de la capacité surnaturelle de ce moine à apaiser les souffrances et calmer les rancunes, face à la capacité malfaisante du dragon-lézard à exercer sa vengeance. Résumons le récit :

- Lorsque la princesse des Tang, fille de l'empereur Kojong [27], tombe malade, Hyet'ong la traite avec des haricots blancs et des haricots noirs tout en prononçant des formules magiques, ce qui met le dragon-lézard en fuite et permet la guérison miraculeuse de la princesse.
- Ayant de la rancœur envers Hyet'ong, le dragon-lézard part dans la forêt Muning [28] à Silla, où il fait beaucoup de mal et attaque des humains pour se venger.
- Ayant de la rancœur envers Chŏnggong, qui a rapporté ses méfaits à Hyet'ong, le dragon-lézard se transforme en un grand saule poussant devant la porte de la maison de Chŏnggong, puis fait tuer ce dernier par le roi pour se venger.
- Lorsque la princesse des Silla tombe malade, Hyet'ong la guérit. Le roi de Silla se réjouit de cet événement, alors Hyet'ong l'implore d'innocenter Chŏnggong à titre posthume. Le dragon-lézard s'installe dans une forêt, où il se transforme en Esprit de l'Ours et continue d'infliger des souffrances au peuple.
- Ce dragon-ours cesse de faire du mal grâce à l'enseignement bouddhique qu'il reçoit de Hyet'ong [29]. (« Formules sacrées », *Samguk yusa*)

La capacité de métamorphose du dragon-lézard, notamment ses transformations en saule ou en ours, est au service de ses vices. Il est intéressant de noter que ces deux éléments, saule et ours, sont divinisés dans le folklore d'Asie du Nord-Est et ancrés dans les mœurs. Il existe ainsi une vénération du saule, arbre sacré, qui est relié à une divinité féminine et dont le symbolisme est l'eau (Kim, 2010) [30]. En continuité, le nom du personnage Yuhwa, mère du fondateur de Koguryŏ, est significatif : « fleur de saule ». Quant à l'ours [31], il se transforme en femme dans le mythe de la fondation de l'Ancien Chosŏn. Ainsi, il est la mère du fondateur du premier État coréen. L'endroit où le fils de l'Empereur du ciel Haemosu entraînait Yuhwa se trouve au pied du mont Esprit de l'Ours(e). L'ourse apparaît souvent

en tant qu'épouse d'un homme et les récits et le culte de l'ours(e) sont très répandus en Asie du Nord-Est, en Corée, en Manchourie et chez les Aïnous.

30 Une lecture sociale de la confrontation entre Hyet'ong et le dragon maléfique en fait le récit du conflit entre les religions, les croyances autochtones, celle du chamanisme en particulier, et la religion importée, à savoir le bouddhisme (Chang, 2018, p. 84). Le dragon se trouverait au cœur d'un métissage culturel imaginaire. Il n'en demeure pas moins un caractère constant qui est la présence surnaturelle du dragon présentant un isomorphisme avec la divinité, ou divinité aquatique.

Tableau 1. – Comparaison des dragons

Récit	**Dame Suro**	**Le moine Milpon exorcise les mauvais esprits**	**Le moine Hyet'ong vainc le dragon**
Chapitre du *Samguk yusa*	Chroniques merveilleuses II	Formules sacrées	Formules sacrées
L'origine du Dragon	Mer (de l'Est)	Mer (de l'Est)	Tang (Chine)
Métamorphoses	tortue / roi-dragon	roi-dragon	dragon-lézard dragon venimeux saule ours(e)
Caractéristiques	Le dragon invite Dame Suro dans son Palais avec politesse. / Il la rend après le chant.	Le dragon adopte l'enseignement bouddhique de Milpon. / Il soutient la construction d'un monastère bouddhique.	Le dragon fait beaucoup de mal aux gens pour se venger. / Il cesse de faire du mal aux gens grâce à l'enseignement bouddhique de Hyet'ong.

Mais cette confrontation entre le dragon et Hyet'ong qui fournit une analyse du bien et du mal, de la vertu et du vice, ne dit pas pour autant que le bouddhisme est le bien ni que le dragon est le mal.

31 L'étude du bien et du mal demande une analyse plus approfondie et la méthode structurale est opportune par la comparaison des comportements des personnages principaux. Voici comment sont développés, dans le récit, ces comportements : les bienfaits de Hyet'ong et les méfaits du dragon (tab. 2).

Tableau 2. – Comparaison des comportements du dragon et du moine bouddhique

Dragon-lézard (vengeur)		**Hyet'ong (guérisseur)**	
Celui qui se venge à la suite d'une rancune.		Celui qui apaise la souffrance ou la rancune d'autrui.	
Motivation	**Action effective (vice)**	**Action (vertu)**	**Résultat**
Il se fâche contre Hyet'ong, car ce dernier l'a expulsé.	Il blesse les gens de Silla pour se venger.	Il expulse le dragon-lézard.	La princesse a guéri.
Il se fâche contre Chŏnggong, car ce dernier a demandé à Hyet'ong de se débarrasser de lui.	Il fait tuer Chŏnggong pour se venger.	Il fait un recours auprès du roi, en l'informant que Chŏnggong a été tué injustement par la ruse du dragon-lézard.	Le roi comprend la vérité et regrette d'avoir fait tuer Chŏnggong. Il se veut indulgent envers la veuve et les enfants de Chŏnggong.
Il se fâche contre Hyet'ong, car ce dernier l'a expulsé.	Il fait du mal aux gens de Silla pour se venger.	Il console le dragon-ours pour apaiser sa colère.	Le dragon-ours cesse de faire du mal aux gens.
		Il fait un recours auprès du roi pour Sinch'ung qui a été jugé à tort.	Le roi comprend la vérité et regrette son erreur. Il fait construire un temple bouddhique pour consoler l'âme du mort Sinch'ung.

32 Dans ses actes, le dragon-lézard exprime toujours sa rancune et pour mener à bien sa vengeance, il se métamorphose en saule ou en Esprit de l'Ours en utilisant sa capacité supranaturelle. Ce schème nous amène à concevoir le sens du mal sans le réduire à la croyance autochtone, ni au dragon maléfique lui-même. C'est plutôt le vice qui se manifeste au moyen du dragon-lézard en déterminant son comportement. Nous pouvons dire que le vice possède le dragon-lézard en ne laissant en lui que ressentiment et rancune. Le message induit que garder en soi un sentiment de rancune et de vengeance engendre le mal.

33 Contre ce mal, le comportement de Heyt'ong, apte à résoudre l'injustice et la souffrance subies par autrui grâce à son empathie et sa compréhension, est un exemple de vertu. Le récit invite à l'altruisme en commuant le négatif en positif par la réconciliation et en obtenant

ainsi la paix. C'est pourquoi le moine a pour charge d'aider le peuple à se débarrasser de sa rancœur. De fait, Hyet'ong ne tue pas ce dragon maléfique, au moment où il traite la maladie de la princesse des Tang. Il l'expulse une première fois, puis à plusieurs reprises ensuite, afin d'arrêter ses méfaits en renouvelant son combat personnel. Nous pourrions nous demander pourquoi le moine ne tue pas le dragon. Est-ce à cause de son incapacité ou de son impuissance face au dragon ? En fait, le moine répond à la fin du récit par le principe bouddhiste qui est l'interdiction de tuer tout être vivant. Hyet'ong n'a pas d'autre choix que de changer l'âme du dragon pour qu'il cesse de nuire aux gens de Silla. La réponse du moine n'est pas dualiste mais repose sur le changement, la mutation, la conversion. En ce sens, Hyet'ong est différent d'un « *dragon slayer* » (Witzel, 2008) ou de l'archétype occidental du sauroctone, c'est-à-dire du tueur de dragons. Il est ainsi une représentation symbolique du « renversement asiatique » (Sun, 2004, p. 189) et plus précisément coréen. Ceci explique la nécessité de l'ambivalence du dragon coréen pour pouvoir muter.

> « Certains prétendent que chaque société exprime, dans ses mythes, des sentiments fondamentaux tels que l'amour, la haine ou la vengeance, qui sont communs à l'humanité tout entière. »
> Claude Lévi-Strauss
> (« The Structural Study of Myth », 1955, p. 228)

Conclusion

Dans cet article, nous avons tenté de cerner la symbolique des dragons en lien avec le merveilleux à travers deux récits mythiques tirés du *Samguk yusa*. Il ressort de cette analyse que ces dragons portent des caractères divins, en particulier aquatique, et qu'ils ne sont pas issus de la culture bouddhique. En fait, c'est plutôt la culture bouddhique qui a trouvé des passerelles avec le substrat coréen, en

gardant des traits propres au chamanisme : le dragon de mer qui a enlevé Dame Suro apparaît davantage comme un objet du rite, tout comme le dragon-lézard qui s'oppose au moine Heyt'ong qui le convertit au bouddhisme. Mais ce n'est pas tant cette conversion religieuse elle-même qui est à retenir que le principe même de la conversion, de la mutagénèse qui permet de transformer le mal en bien et qui n'est pas exclusivement bouddhiste. Il en résulte, comme cela a été constaté au cours de cette étude, que la symbolique des dragons ne peut se réduire à l'héritage culturel chinois issu du bouddhisme (Shim, 1992, p. 68)[32] mais qu'elle draine des origines anciennes, immémoriales, issues du chamanisme.

35 Ce merveilleux, notamment présent dans « Le moine Hyet'ong vainc le dragon », connote une conception du vice incarné par le dragon, contre lequel ce n'est ni la lutte frontale ni l'annihilation qui le libèrent de ses maux, mais plutôt sa réduction ou sa résolution par la conversion, autrement dit par la solution obligeant à disposer d'une subtilité d'esprit. Ainsi, le dragon est celui qui se venge à la suite d'une « rancune[33] », alors que Hyet'ong est celui qui apaise la souffrance ou la rancune d'autrui. Ce sémantisme fonde la vie religieuse et spirituelle du peuple coréen. Le principe est que vengeance et rancune n'apportent que malfaisances, les dénouer crée la bienfaisance vers laquelle la psychologie individuelle et collective des Coréens est amenée à converger. Cela sous-entend une opération psychique de conversion des sentiments.

BIBLIOGRAPHIE

Cazenave Michel, 1996, *Encyclopédie des symboles*, Paris, Librairie générale française.

Confucius, 1987, *Les Entretiens de Confucius*, traduit du chinois par P. Ryckmans, Paris, Gallimard.

Chae Sookhee, 2002, « Étude comparative entre le mythe d'Orphée et le mythe de Sourobuin en Corée », *Revue du Centre de Recherches Littéraires Pluridisciplinaires*, n^{os} 2-3, p. 101-113.

Chang Hwal-sik, 2018, « A Monk Named Hyetong Subdues an Evil Dragon », *Journal of the Research Institute for Silla Culture*, n^{o} 52, p. 71-104.

Cho Dong-il 조동일, 2005, *Han'guk munhak t'ŏngsa* (한국문학통사, *Histoire de la littérature coréenne*), vol. 1, Séoul, Chisik Sanŏpsa 지식산업사, 4e éd.

Cho Dong-il & Bouchez Daniel, 2002, *Histoire de la littérature coréenne : des origines à 1919*, Paris, Fayard.

Cho Hung-youn, 1999, « Chamanisme coréen et religions importées », *Diogène*, nº 187, p. 65-78.

Choe Yeonshik, 2020, *Samguk yusa* (三國遺事, *Histoires oubliées des Trois Royaumes*), dans N. Kouamé, É. P. Meyer et A. Viguier (dir.), *Encyclopédie des historiographies : Afriques, Amériques, Asies*, vol. 1 : *Sources et genres historiques*, t. I et II, Paris, Presses de l'Inalco. Disponible sur <http://books.openedition.org/pressesinalco/29389> [consulté en ligne le 05/11/2021].

Choi Kil-sung, 1989, *Hangungmingansinang'ŭi yŏngu* (한국민간신앙연구, *Étude sur les croyances populaires coréennes*), Daegu, Keimyung University Press.

Chu Ch'aehyok, 1973, « Tortoise Worship and the Worshipper's Distribution », *The Korean Folklore*, nº 6, p. 19-49.

Cornu Philippe, 2006, *Dictionnaire encyclopédique du bouddhisme*, Paris, Seuil.

Durand Gilbert, 1992, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 11e éd.

Eliade Mircea, 2004, *Traité d'histoire des religions* [1949], Paris, Payot.

Granet Marcel, 1959, *Danses et Légendes de la Chine ancienne*, Paris, PUF.

Ha Jeong-hyun 하정현, 2003, « Sinhwawa sini, kŭrigo yŏksa-samgugyusaŭi sini kaenyŏmŭl chungsimŭro » (신화, 신이, 그리고 역사 : 삼국유사의 신이 개념을 중심으로, « Le mythe, le merveilleux et l'histoire : la notion de merveilleux du *Samguk yusa* »), *The Critical Review of Religion and Culture*, nº 4, p. 132-151.

Jang Jeong-tae, 2015, « Buddhism and Folk Religion Syncretism », *The Journal of the Korean Association for Buddhist Studies*, nº 75, p. 253-285.

Kim Kyoung-hwa, 2010, « The Correlations between Yoohwa the Mother of the Founder of Goguryeo and Willow Worship in the Northeast Asia, Review », *The East Asian Ancient Studies*, nº 22, p. 51-99.

Kim Yŏl-gyu 김열규, 1998, « Han'guk sinhwawa musok » (한국신화와 무속, « Les mythes coréens et le chamanisme »), dans Y. Kim et coll. (dir.), *Han'guk ŭi musok munhwa* (한국의 무속문화, *Le Chamanisme dans le folklore coréen*), Séoul, Pagijŏng 박이정, vol. 2, p. 61-81.

Kouamé Nathalie, Meyer Éric P. & Viguier Anne (dir.), 2020, *Encyclopédie des historiographies : Afriques, Amériques, Asies*, vol. 1 : *Sources et genres historiques*, Paris, Presses de l'Inalco, t. I et II. Disponible sur <http://books.openedition.org/pressesinalco/21819> [consulté le 08/11/2021].

Lacroix Benoît, 1982, « Imaginaire, merveilleux et sacré avec Jean-Charles Falardeau », *Recherches sociographiques*, vol. 23, nos 1-2 (*Imaginaire social et représentations collectives, I. Mélanges offerts à Jean-Charles Falardeau*), p. 109-124. Disponible sur <https://doi.org/10.7202/055976ar> [consulté le 21/11/2021].

Lee Dongcheol, 2006, « A Study on the Meaning Related to a Ritual for Rain of Surubuin Tale », *The Review of Korean Cultural Studies*, no 18, p. 223-265.

Lee Dongcheol, 2005, *Hanguk yongsŏlhwaŭi yŏksajŏk chŏngae* (한국 용설화의 역사적 전개, *Histoire des contes folkloriques coréens sur le dragon*), Séoul, Minsokwon 민속원.

Lee Kang-yeop, 2015, « A Study on Cure and Relief of "Buddhist Monk Hyetong's Bringing Dragon into Submission" », *Journal of Literary Therapy*, no 37, p. 39-71.

Lee Gyoung-ah, 2011, « The Transition from Foraging to Farming in Prehistoric Korea », *Current Anthropology*, no 52, octobre 2011, p. 307-329. Disponible sur <https://doi.org/10.1086/658488> [consulté le 08/11/2021].

Lévi-Strauss Claude, 1955, « The Structural Study of Myth », *Journal of American Folklore*, vol. 78, no 270, p. 428-444 ; article repris dans l'*Anthropologie structurale*, 1974 [1958], Paris, Plon, p. 227-255.

Munnich Olivier, 1996, « Les démons d'Antoine dans la *Vie d'Antoine* », dans Ph. Walter (dir.), *Saint Antoine, entre mythe et légende*, Grenoble, ELLUG, coll. « Moyen Âge européen », p. 95-110. Disponible sur <https ://books.openedition.org/ugaeditions/1845>.

Ricœur Paul, 1983, *Temps et Récit*, vol. 1 : *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil.

Shim Seung-ja, 1992, « Les dragons d'après les légendes du *Samgukyusa* », *Revue de Corée*, vol. 24, no 2, p. 61-78.

Sun Chaoying, 2004, « Renversement asiatique du dragon occidental », dans *Essais sur l'imaginaire chinois - Neuf chants du dragon*, Paris, Éditions You-Feng, p. 180-199.

Tournier Maurice Louis, 1991, *L'Imaginaire et la Symbolique dans la Chine ancienne*, Paris, L'Harmattan.

Walter Philippe, 2020, « Naissances du Graouilli », *Mémoires de l'Académie nationale de Metz*, CCIe année, série VII, t. XXXIII, p. 223-240.

Witzel Michael, 2008, « Slaying the Dragon across Eurasia », dans J. D. Bengtson (dir.), *In Hot Pursuit of Language in Prehistory: Essays in the Four Field of Anthropology*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, p. 263-286. Disponible sur <https://archive.org/details/MichaelWitzelSlayingTheDragonInEurasia> [consulté le 18/11/2020].

Won Joong-ho, 2016, « The Study of Jade Society of the Nuheliang Sites in the Last of Hong Shan Culture », *The Journal of Humanities and Social Science*, vol. 7, no 6, p. 913-930.

Wunenburger Jean-Jacques, 2003, *L'Imaginaire*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? ».

Yi Yong-bhum, 2021, « Dragon Deity in Folk Beliefs of Coastal Region and Understanding of Nature », *The Society of Practice Folkloristics*, nº 38, p. 325-349.

Webographie

– Pour les ressources principales coréennes, nous avons consulté :

Le site du DB of Korean history : <http://db.history.go.kr/>.

– Pour les ressources secondaires coréennes, nous avons utilisé :

Le site de l'*Encyclopedia of Korean Culture* : <http://encykorea.aks.ac.kr/>.

Le site du Koreanstudies Information Service System : <https://kiss.kstudy.com/>.

Le site du Korea Citation Index : <https://www.kci.go.kr/kciportal/main.kci>.

Le site du National Library of Korea : <https://www.nl.go.kr/>.

– Pour le *Grand Korean Dictionnary* :

Le site du National Institute of Korean Language : <https://stdict.korean.go.kr/main/main.do>.

Le site du *Dictionnaire d'apprentissage coréen-français de l'Institut national de la langue coréenne* : <https://krdict.korean.go.kr/fra/mainAction>.

– Pour le *Grand Dictionnaire Ricci* :

Le site du Grand Ricci Online :

<https://chinesereferenceshelf-brillonline-com.proxy-sigb.college-de-france.fr/grand-ricci;jsessionid=D50CBF9A560F9EE199DF0AC83B1C3607>.

NOTES

1 三國遺事, *Histoires oubliées des Trois Royaumes* : dates de rédaction et de publication incertaines et controversées. Cette œuvre fut longtemps sous-estimée, voire méprisée, du point de vue de l'historiographie ou de la philologie positivistes. Du point de vue de la littérature ou de la mythologie, le *Samguk yusa* n'est pourtant pas négligeable en tant que *corpus* primordial, tant il offre d'abondants éléments d'imaginaire en permettant d'étudier la culture coréenne en folklore, en anthropologie, en histoire des religions ; il est par ailleurs indispensable pour traiter des dragons coréens. Cette œuvre est présentée dans l'*Histoire de la littérature coréenne : des origines à 1919* (Cho & Bouchez, 2002), et plus récemment dans le chapitre intitulé « *Samguk yusa* : *Histoires oubliées des Trois Royaumes* » (Choi, 1989, p. 1560-1568), dans l'*Encyclopédie des historiographies : Afriques*,

Amériques, *Asies* (Kouamé et coll., 2020). Le *Samguk yusa* a été traduit en anglais mais pas encore en français.

2 Dans ce présent article, 鷄龍 est littéralement traduit. Notons que ce dragon serait comparable au dragon médiéval français — *cocatrix* ou *basilic* — relativement à sa figuration et à son signifié. Voir l'article de Walter (2020). Ce travail comparatif sera développé prochainement.

3 *Buin* est une transcription de 夫人 (forme honorifique), « Femme d'une autre personne » en coréen moderne ; mais à l'époque du royaume de Silla, cette appellation permettait d'appeler une femme d'une certaine classe sociale, royale ou noble comme la reine, la mère du roi, ou la mère de la reine, ou pour toute femme honorable.

4 Ou Śubhakarasiṃha (無畏三藏, 637-735) : originaire de l'Inde centrale, il fut un des trois grands maîtres tantriques de la dynastie des Tang, l'un des fondateurs de l'école tantrique en Chine.

5 蛟龍 : « Dragon couvert d'écailles » (Lee, 2005, p. 29). D'après le *Grand Korean Dictionnary*, c'est « un animal imaginaire ayant la forme d'un serpent, sa taille est supérieure à celle d'un homme. Il a quatre pattes larges, la poitrine rouge et le dos aux motifs bleus » (traduit du coréen par l'auteur de cet article). D'après le *Grand Dictionnaire Ricci*, 蛟 est une « sorte de dragon ; monstre marin ressemblant à un gros serpent à quatre cornes, au cou fin et à la tête petite, qui dévore les hommes, provoque des pluies et des inondations » [consulté le 10/11/2021].

6 毒龍 : « Dragon ayant une repartie venimeuse ». Il apparaît dans un autre récit du quatrième chapitre du *Samguk yusa* comme celui qui produit beaucoup d'éclairs et de pluie et provoque de mauvaises récoltes durant des années.

7 紀異 est traduit par « Annales extraordinaires » dans l'*Encyclopédie des historiographies*. Notons que le caractère 異 désigne l'extraordinaire, le merveilleux, l'étrange, le curieux, un fait merveilleux, un miracle, d'après le *Grand Dictionnaire Ricci* [consulté le 10/11/2021]. L'auteur de cet article propose de le traduire par « Chroniques merveilleuses » en s'accordant à la traduction de Cho & Bouchez (2002, p. 120).

8 Notons que, selon Confucius (論語, VII, 21), « le Maître ne traitait ni des prodiges, ni de la violence, ni du désordre, ni des Esprits » (不語怪力亂神) (Confucius, 1987, p. 41).

9 神異 : une traduction plus précise serait « merveilleux divin » ou « merveilleux céleste », qui est comparable à la notion de merveilleux occi-

dental, lequel trouve son origine dans les vocabulaires de l'Antiquité latine et du Moyen Âge, avec *mirabilia*, *memorabilia*, *prodigia*, *miracula* signifiant « l'exceptionnel, le non-évident, l'étrange des puissances occultes » (Lacroix, 1982, p. 115).

10 神通 : « pouvoir surnaturel » ou « merveilleux, prodigieux, miraculeux, étonnant, brillant », d'après le *Dictionnaire d'apprentissage coréen-français de l'Institut national de la langue coréenne* [consulté le 10/11/2021].

11 神呪 : traduit par « Incantations sacrées » dans l'*Encyclopédie des historiographies*. Ce chapitre constitue un *mantra* et même une *dhāraṇī* (Chang, 2018, p. 75), cette dernière étant une sorte de *mantra*. L'auteur de cet article propose de le traduire par « Formules sacrées ».

12 玉猪龍 ou 玉熊龍.

13 三國史記 : « Mémoires historiques des Trois Royaumes ». Il a été présenté 140 ans plus tôt que le *Samguk yusa* en tant qu'histoire officielle par Kim Pu-sik (1075-1151).

14 <http://db.history.go.kr/id/sg_004r_0060_0690> [consulté le 19/11/2020].

15 <http://db.history.go.kr/id/sg_008r_0040_0750> [consulté le 19/11/2020].

16 <http://db.history.go.kr/id/sy_002r_0010_0050_0010> ; <http://db.history.go.kr/id/sy_002r_0010_0050_0020> [consultés le 16/11/2020].

17 Deux chants se présentent à la fin du récit : le « Chant de l'offrande de Fleurs » (Hônhwa ka, 獻花歌) et le « Chant pour la Mer » (Hae ka, 海歌). L'un est considéré comme un chant pour le rituel aux Fleurs et l'autre comme un chant pour le rituel aux Dragons (Cho, 2005, p. 161 ; Cho & Bouchez, p. 56-57).

18 Traduit par l'auteur de cet article.

19 Le terme de *sinmyŏng* (神明) est expliqué dans le *Grand Dictionnaire Ricci* : « Radiance lumineuse des esprits qui se manifeste à partir du cœur, grâce à la pratique de visualisation intérieure » [consulté le 10/11/2021].

20 La tortue participe au thème *sipchangsaeng* (十長生) : « Une dizaine de symboles de longévités » est un thème de la peinture et de l'art plastique en Corée ; la tortue, le soleil, les nuages, l'eau, les montagnes, les pierres, les

pins, le bambou, le pin, les champignons sacrés (*Ganoderma lucidum*), les grues et les cerfs sont inclus.

21 Le « Chant du mont de la Tortue » (*Kujika*) est relaté dans le mythe de fondation du royaume de Karak (« Chroniques merveilleuses », *Samguk yusa*). La date de création est estimée à 30-40 ap. J.-C. environ.

22 *Muga* (巫歌) signifie d'un côté les chants de chamans et de l'autre les mythes transmis oralement sous forme de chants.

23 Ici, le *mu* où le chamanisme désigne les croyances autochtones qui existaient depuis l'Antiquité coréenne bien avant que le bouddhisme n'arrive en Corée durant l'âge des Trois Royaumes.

24 Au royaume de Silla, la reconnaissance du bouddhisme a été tardive, car elle a lieu près de 150 ans après celle de Koguryŏ (375) et celle de Paekje (385). Il en fut ainsi, car le vingt-troisième roi de Silla, Pŏpeung (法興, r. 514-540), rencontra une forte opposition de la noblesse à la construction du premier monastère bouddhique national ; la noblesse soutenait en effet la croyance autochtone très vivante à cette époque dans la société. Le récit relatant le martyr Yi Ch'adon, qui se trouve dans plusieurs documents, et aussi en épigraphie, montre l'âpreté du combat dans l'histoire du bouddhisme primitif coréen.

25 *Milgyo* (密教) : le bouddhisme vajrayāna.

26 D'après le *Dictionnaire encyclopédique du bouddhisme*, un *mantra* se définit ainsi : « Formule sacrée. Selon l'étymologie traditionnelle, *man* signifie "esprit" (sk. *manas*), et *tra* "protéger" (sk. *traya*). Un *mantra* est donc une formule sacrée qui protège l'esprit du pratiquant. » (Cornu, 2006, p. 396)

27 高宗 : le troisième empereur de la dynastie des Tang (r. 649-683).

28 文仍林 : cette forêt est considérée comme un sanctuaire des anciennes croyances autochtones coréennes, notamment durant l'âge de Silla (Lee, 2015, p. 45).

29 <http://db.history.go.kr/id/sy_005r_0010_0020_0030> ; <http://db.history.go.kr/id/sy_005r_0010_0020_0040> ; <http://db.history.go.kr/id/sy_005r_0010_0020_0050> ; <http://db.history.go.kr/id/sy_005r_0010_0020_0060> [consultés le 17/11/2020].

30 Par exemple, le peuple mandchou organise chaque année, le 5 du cinquième mois lunaire, des tournois de tirs à l'arc dont la cible est un saule.

31 Notons que la figure de l'ours apparaît en femme dans ce récit, alors que le mot 熊 désignant l'» ours » en sinogramme ou en coréen est asexué.

32 L'auteur dit aussi que le dragon « était déjà connu en Chine à l'époque des Han (206 av. J.-C. – 220 ap. J.-C.) et fut sans doute introduit alors en Corée » (p. 61), et que « le concept du dragon a été introduit en Corée avec le bouddhisme » (p. 67). D'une part, ces faits ne peuvent pas être prouvés aux niveaux philologiques ou historiques et, d'autre part, le fondement philologique est de toute manière ici très limité puisqu'il omet la culture orale, sans oublier que la vie du peuple ne permet de concevoir ni la réalité psychique, ni l'imaginaire de l'être humain dans leur totalité historique. En ce sens, notre étude sur les récits légendaires et les mythes est significative et prend conscience du problème pointé par Paul Ricœur lorsqu'il écrit : « une coupure épistémologique [existe] entre la connaissance historique et la compétence à suivre une histoire » (1983, p. 311).

33 « 怨 » apparaît quatre fois dans le texte. Ce mot désigne « haïr ; en vouloir à, haine ; ressentiment » d'après le *Grand Dictionnaire Ricci* [consulté le 17/11/2020].

AUTEUR

Hyun-sun Dang
Université Lumière Lyon 2

El Kai Kai Filu, dragón de la Patagonia. Evolución del mito entre Argentina y Chile

The Kai Kai Filu, Dragon of Patagonia. Evolution of the Myth between Argentina and Chile
Le Kai Kai Filu, dragon de Patagonie. Évolution du mythe entre l'Argentine et le Chili

Mabel Franzone

DOI : 10.35562/iris.2802

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

RÉSUMÉS

Español
Este escrito trata un mito cosmogónico en el que un dragón mapuche, el Kai Kai Filu, de la Patagonia argentina y chilena, es el causante del diluvio, de la subida de las aguas y de la formación de golfos, islas y otros accidentes geográficos. Un seguimiento del mito nos muestra que con las fronteras levantadas entre los dos países durante la formación de los estados-nación, se separaron los pueblos originarios y hasta en los relatos milenarios hubo mestizaje. La Argentina informa un mito segmentado, mucho más próximo a los dragones occidentales. El sur de Chile nos trae una versión antiquísima que invierte el sentido de la figura del dragón y también su forma, generando un desplazamiento simbólico significativo. Este mito vive y permanece en numerosas narraciones locales, con un vigor que da testimonio de la vitalidad del mito: cambia y se renueva según los movimientos de la tierra y los tsunamis, bastante frecuentes en las regiones del sur. Las versiones se enriquecen también con otros tsunamis, como los grandes cambios en las estructuras económicas. Así la llegada del capitalismo neoliberal provocó trastornos en las formas de vida que quedaron registrados en los cuentos populares, revigorizando el mito inicial.

English
This writing deals with a cosmogonic myth in which a Mapuche dragon, the Kai Kai Filu, belonging to Argentinean and Chilean Patagonia, is reported to be responsible for the flood, the rising of the waters and the formation gulfs, islands and other geographical features. A follow-up of the myth shows us that with the borders established between these two countries, the original populations have fragmented as well as their millenary stories. The result is that Argentina presents a segmented myth, closer to Western myths, and southern Chile tells us an older version, shifting the meaning of the dragon figure and its form in a significant symbolic shift. This myth lives

on and appears in many local narratives, wich testify to the vitality of the myth: it changes and is renewed according to the movements of the earth and the tsunamis, quite frequent in this southern regions. The versions are also enriched when changes in economic structures disrupt the lives of the inhabitants and new elements appear in the popular tales, reinvigorating the original myth.

Français

Cet article traite d'un mythe cosmogonique où un dragon mapuche, le Kai Kai Filu, appartenant à la Patagonie argentine et chilienne, est signalé comme le responsable du déluge, de la montée des eaux et de la formation des golfes, îles et autres accidents géographiques. Un suivi du mythe montre qu'avec les frontières dressées entre ces deux pays, les populations originaires se sont fragmentées ainsi que leurs récits millénaires. Le résultat est que l'Argentine présente un mythe segmenté, plus proche des mythes occidentaux et le sud du Chili nous raconte une version plus ancienne, faisant basculer le sens de la figure du dragon et sa forme dans un glissement symbolique significatif. Ce mythe vit de manière permanente et apparaît dans de nombreuses narrations locales, narrations qui vont témoigner de la vitalité du mythe : il change et se renouvelle selon les mouvements de la terre et les tsunamis qui se succèdent dans cette région du Sud. Les versions s'enrichissent quand les changements des structures économiques bouleversent la vie des habitants et que de nouveaux éléments apparaissent dans les contes populaires, revigorisant le mythe originel.

INDEX

Mots-clés

dragon, serpent, déluge, Patagonie, Argentine, glissement symbolique, Chili, Chiloé, sacrifice

Keywords

dragon, snake, deluge, Patagonia, Argentina, symbolic displacement, Chile, Chiloé, sacrifice

Palabras claves

dragón, serpiente, diluvio, Patagonia, Argentina, desplazamiento simbólico, Chile, Chiloé, sacrificio

PLAN

Introducción
El Dragón de la Patagonia
El Kai Kai Filu de la mitología mapuche

Conclusiones: la increíble vitalidad del mito del Cai Cai chileno

TEXTE

1 En este escrito presentaremos el estudio de un ser, a veces dragón, a veces serpiente, relacionado al diluvio y a la división de las tierras y de las aguas. Se trata del Kai Kai Filu de la Patagonia, del sur del sur, en el extremo sur, entre Argentina y Chile. Los dos animales, dragón y serpiente, están presentes en numerosas mitologías, tanto de Oriente como de Occidente; pensemos en sus frecuentes apariciones en las mitologías de la India o de la China. Igualmente sucede en la tradición de antiguas culturas latinoamericanas, donde su estancia se relaciona al comienzo de los comienzos, al origen del mundo y de los hombres, a la formación de los continentes, cuando agua y tierra se separaban, dando lugar al nacimiento de islas, islotes golfos y otros accidentes geográficos.

Introducción

2 En la mayor parte de los estudios mitológicos que pudimos consultar —nuestra tesis de doctorado es sobre la animalidad en la literatura argentina— como en las leyendas y cuentos populares latinoamericanos analizados en nuestra Maestría y D.E.A.[1], constatamos que tanto los dragones como las serpientes cósmicas, junto con otros animales *necesarios* al decir de Borges, han formado todo un bestiario, un basamento en el patrimonio imaginario de la humanidad que se convertiría en uno de los hilos conductores de la imaginación. Se dice *necesarios* porque vuelven constantemente y de manera cíclica, según la imaginación de los hombres (Borges & Guerrero, 1983). Así se puede hablar de animales *cosmophores*, animales que sostienen el mundo, tales la tortuga u otros ctónicos como el gran caimán o el gran cocodrilo de las cosmogonías mesoamericanas, la ballena, el gran Bahamut originario de los desiertos de Arabia de formas cambiantes (hipopótamo, elefante, pez o toro), el dragón o el mamut. Son animales capaces de proporcionar una estabilidad, un orden frente al caos inicial y esta función de soporte del mundo les otorga un parentesco con las divinidades más elevadas.