

# IRIS

**Imaginaires andalous**

---

CENTRE DE RECHERCHE SUR L'IMAGINAIRE – UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

**2014 Numéro 35**

# Centre de recherche sur l'imaginaire (CRI)

## Revue *IRIS*

fondée par Simone VIERNE

### COMITÉ SCIENTIFIQUE INTERNATIONAL

Lucian BOIA – Université de Bucarest  
Jean-François CHASSAY – Université de Québec à Montréal  
Danièle CHAUVIN – Université de Paris-Sorbonne (Paris 4)  
Fanfan CHEN – Université de Taiwan  
Helder GODINHO – Université nouvelle de Lisbonne  
Claude LECOUTEUX – Université de Paris-Sorbonne (Paris 4)  
Sibusiso Hyacinth MADONDO – University of South Africa  
Sergey NEKLIODOV – Université d'État des sciences humaines de Moscou  
Jean-Bruno RENARD – Université Paul-Valéry (Montpellier 3)  
Blanca SOLARES – Université nationale du Mexique (Mexico)  
Barbara SOSIEN – Université Jagellonne de Cracovie  
Claude THOMASSET – Université de Paris-Sorbonne (Paris 4)  
Koji WATANABE – Université Chuo de Tokyo  
Jean-Jacques WUNENBURGER – Université Jean Moulin (Lyon 3)

### COMITÉ DE LECTURE

Jean-François BONNOT – Université de Besançon  
Anna CAIOZZO – Université Paris-Diderot (Paris 7)  
Claude FINTZ – Université Pierre Mendès France (Grenoble 2)  
Sylvie FREYERMUTH – Université du Luxembourg  
François GRAMUSSET – Université Stendhal (Grenoble 3)  
Isabelle KRZYWKOWSKI – Université Stendhal (Grenoble 3)  
Mercedes MONTORO – Université de Grenade (Espagne)  
Patrick PAJON – Université Stendhal (Grenoble 3)

### DIRECTEUR DE PUBLICATION

Philippe WALTER – Université Stendhal (Grenoble 3)

### RÉDACTRICE EN CHEF

Marie-Agnès CATHIARD – Université Stendhal (Grenoble 3)

### SECRÉTARIAT SCIENTIFIQUE

Julie RIDARD – Université Stendhal (Grenoble 3)

---

### Pour commander :

#### ELLUG / REVUES

Université Stendhal  
BP 25 – 38040 Grenoble cedex 9  
Tél. 04 76 82 43 75 – Fax 04 76 82 41 12  
Courriel : [Brigitte.Pautasso@u-grenoble3.fr](mailto:Brigitte.Pautasso@u-grenoble3.fr) – Site internet : <http://www.u-grenoble3.fr/ellug/>

#### Prix : 15 euros

Frais d'expédition pour la France métropolitaine : 2,50 euros pour le premier ouvrage,  
1 euro pour les suivants. Autres destinations : se renseigner.

#### Règlement

Chèques à libeller à l'ordre de : *M<sup>me</sup> l'Agent comptable de l'université Stendhal*

Vous pouvez aussi commander cette revue chez votre libraire ou auprès de FMSH-Diffusion :  
18-20, rue Robert Schuman, 94220 Charenton-le-Pont – France  
Tél. 33 (0)1 53 48 56 30 – Fax 33 (0)1 53 48 20 95

ou en ligne sur LE COMPTOIR DES PRESSES D'UNIVERSITÉS : <http://www.lcdpu.fr>

ISSN 0769 0681 – ISBN 978-2-84310-273-8

## Sommaire

Éditorial de Philippe WALTER 5

### MYTHODOLOGIES

L’immortalité aux immortels 9  
Gilbert DURAND (1921-2012) – *Fondateur du Centre de recherche sur l’imaginaire*

Imaginaire et représentation : de la sémiotique à la symbolique 39  
Jean-Jacques WUNENBURGER – *Institut de recherches philosophiques de Lyon*

From the Experiences of the Mountains and the Seas to the Experiments  
of Alchemy 49  
Fanfan CHEN – *National Dong Hwa University, Hualien, Taiwan*

### TOPIQUES : « Imaginaires andalous »

Éditorial. — L’imaginaire andalou, un imaginaire aux multiples accords 67  
Mercedes MONTORO ARAQUE – *Université de Grenade, Espagne*

L’architecture andalouse dans l’imaginaire orientaliste 71  
José Manuel RODRÍGUEZ DOMINGO – *Université de Grenade, Espagne*

La Alhambra interpretada: entre la poscolonialidad y la descolonización  
del imaginario 89  
José Antonio GONZÁLEZ ALCANTUD – *Universidad de Granada, España*

La construcción del espacio épico en *Il Conquisto di Granata* de Girolamo  
Graziani 105  
Mónica GARCÍA AGUILAR – *Universidad de Granada, España*

Demystify Before Taking: A Conveniently De-Romanticized View  
of Andalusia in Chris Stewart’s *Driving Over Lemons: An Optimist in  
Andalucia* 117  
Isabel M.<sup>a</sup> ANDRÉS CUEVAS – *University of Granada, Spain*

**Communitarian Theory and Andalusian Imagery in Carmel Bird's Fiction. An Interview** 123  
Gerardo RODRÍGUEZ-SALAS – *University of Granada, Spain*

**Andalucía vista desde Quebec** 141  
Natalia ARREGUI – *Universidad de Granada, España*

## **FACETTES**

**(Le) Phénix de Pierre Jean Jouve ou la représentation accomplie** 155  
Machteld CASTELEIN – *Université catholique de Louvain  
et KU Leuven HUBrussel, Belgique*

**À l'origine de la patate douce (*kumara*) : entre Polynésie et Amérique, approche pluridisciplinaire** 177  
Louis CRUCHET – *Centre de recherches internationales sur l'imaginaire*

## **COMPTES RENDUS** 189

Philippe LE GUILLOU, Philippe WALTER, Dominique CHANCEL

## Éditorial

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

La section « Facettes » accueille des travaux originaux et prometteurs de chercheurs s'inscrivant dans la mouvance des CRI. L'étude de Machteld Castelein complète le florilège d'études sur l'imaginaire du phénix inaugurées par l'ouvrage dirigé par Laurence Gosserez et paru aux Presses universitaires de Rennes en 2013 (*Le Phénix et son autre*). Pour des questions techniques, son article n'avait pas pu paraître dans *Iris* n° 34 (2013) qui rassemblait déjà les contributions de C. Fintz et C. Braga sur

le même thème. Enfin, dans un autre espace mythique, le travail de Louis Cruchet attire l'attention sur la mythologie astrale en lien avec la culture de la patate douce et les liens qui ont pu s'établir à une époque reculée entre les cultures tahitienne et amérindienne.

De manière singulière, le dossier «Topiques» réuni pour le présent numéro vaut acte de naissance : la création de l'équipe MITEMA à l'université de Grenade. Cet acronyme de *Mitos, Imaginarios, TEMAticos pluridisciplinares* affiche nettement la pluridisciplinarité dans son programme de recherche présenté dans le *Bulletin de liaison des CRI* n° 13 (printemps 2014, p. 26-27). Une vingtaine de collègues des départements d'anthropologie, d'histoire de l'art, de littérature comparée, de langues et littératures romanes, des études anglophones et même chinoises se sont unis à cinq collègues du département de français qui ont été la cheville ouvrière de ce nouveau CRI espagnol. La directrice de MITEMA est Mercedes Montoro Araque dont les liens avec le CRI de Grenoble sont à la fois anciens, pour ne pas dire fondateurs, et ont été périodiquement ravivés par des projets communs. On signalera, tout particulièrement, le colloque international «Lengua, cultura, imaginario: la identidad, pasado y presente» qui s'était tenu à Grenade les 26 et 27 février 2009 et qui marqua une étape importante dans la constitution du groupe de recherche appelé à prendre désormais toute sa place dans le réseau du Centre international de recherche sur l'imaginaire (CRI2i). La section «Topiques» rassemble une synthèse actuelle de leurs travaux sur l'Andalousie et ses imaginaires.

Philippe WALTER

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

# MYTHODOLOGIES



**Gilbert Durand (1921-2012)**

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

## L'immortalité aux immortels<sup>1</sup>

### RÉSUMÉ

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

### MOTS-CLÉS

Culture du héros, remythologisation dans le roman, temps en littérature, archétypes.

### ABSTRACT

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

### KEYWORDS

Culture hero, remythologization in novel, time in literature, archetypes.

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

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

Marcel PROUST

Est-il possible de ressusciter un univers des intermédiaires dans une culture qui veut croire depuis vingt siècles à un Éternel unique, iconoclaste, abstrait de toute figuration blasphématoire, dressé face à la *Vanitas vanitatum* de tout le reste? La culture occidentale semble avoir usé dans cette confrontation dualiste et inégale entre l'Être Éternel et le néant des relativités toutes les tentatives d'argumenter le tiers donné. Certes, il y avait en germe dans le dogme de l'Incarnation une chance culturelle pour réhabiliter les situations intermédiaires. Le Christ des chrétiens n'apparaît-il pas comme non-éternel, puisque né d'une Vierge, et non-mortel, puisque «ressuscité d'entre les morts»? Sorte de Christos Angelos bien proche du statut des dieux et des héros «immortels» de l'Antiquité classique. La piété populaire ne s'y est pas trompée s'engouffrant avec la joie de Noël et de Pâques dans cette effraction de l'Éternité, multipliant les genèses, les dulies, les latries et les parentés du cortège terrestre de l'Homme-Dieu. Toute la civilisation chrétienne n'a triomphé puis survécu que grâce à l'arme égale aux théogonies que lui fournissaient les florilèges de l'hagiographie sans cesse bouturée sur l'Arbre de Jessé. Les Saints ont été réellement «successeurs», comme l'écrit Pierre Saintyves (1907), des dieux interdits, bien plus ils ont été les «auxiliaires» compatissants de l'Immortalité. Mais les clercs laïques et ecclésiastiques de l'Occident ont comme toujours «trahi» ces polymorphoses populaires, préférant les brutales simplifications, escamotant — nous l'avons dit ailleurs (Durand, 1964) — ce monde intermédiaire spontané des images saintes, des icônes au seul irréductible profit des idées éternelles et immuables et des perceptions éphémères. Aussi sur un tel roc des définitions abruptes et exclusives, l'immortalité des corps — pourtant affirmée dogmatiquement comme «résurrection de la chair», tant vérifiée par les apparitions mariales ou hagiophaniques des «corps de résurrection» — s'est décomposée sur les tables de dissection de nos morgues, est tombée en poussière au son des «dances macabres» orchestrées par la haine vertuiste de la chair. Hans Castorp peut bien alors s'écrier à Clawdia : «je t'adore fantôme d'oxygène et d'eau promis à l'alchimie de la tombe». Par ailleurs toute notre psychologie — la chose et le mot baptisés par le mécanisme du xvii<sup>e</sup> siècle — s'évertuant à réduire l'âme — et son «immortalité» supposée — à un simple épiphénomène des passions et des désirs du corps redevenu «poussière». La fragile et déjà coupable — coupable de coupure! — distinction entre *res cogitans* et *res extensa* s'est vue peu à peu gommée par la réduction de l'âme aux mouvements du corps et par la dissection du corps en ses éléments matériels voués à l'entropie universelle. Dieu seul est bien

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

C'est alors qu'en ce xx<sup>e</sup> siècle, dont le prélude est à Verdun, alors que plus que jamais les croyances en une immortalité des corps et des âmes sont anéanties, que l'immortalité retourne — historiquement — vers son lieu naturel, que l'immortalité est rendue à finalement ses seuls propriétaires, les dieux immortels. C'est à l'heure où disparaissent Paradis et Enfers que renaît l'Olympe. Comme l'écrivait Thomas Mann, les deux événements religieux les plus importants de la fin du xix<sup>e</sup> siècle, sont le *Parsifal* de Wagner et les apparitions de Lourdes. Ajoutons : celles de La Salette, de Pontmain, de Fatima... Comme aimait à l'écrire Henry Corbin à la suite d'Eugenio d'Ors, démentant le radicalisme mystique de la grande Thérèse d'Avila : « Il n'est plus sûr que Dieu seul suffise. » Il n'est pas vrai que « tout soit consommé » et il n'y a jamais eu autant d'urgent besoin d'auxiliaires qu'en ce siècle où l'Église elle-même supprime d'un trait de plume quelques-uns des plus mémorables 14 auxiliaires. Il est vrai que, pour compenser, d'anciens maoïstes de 1968 écrivent des traités sur les anges ! Certes, nous disons les difficultés qu'il y a en cette civilisation iconoclaste, quoiqu'iconophage, à restaurer en leur indépendance l'immortalité des immortels. Aussi les sarcasmes haineux anti-wagnériens n'eurent d'égal que ceux qui persécutèrent Bernadette ou Jacinta. L'on conçoit que les dieux mirent quelque prudence à réinvestir l'esprit de l'Occident ! L'Église et sa fille aînée, l'État, avaient mis trop d'obstinations séculaires à brûler celles et ceux qui se réclamaient des Fées,

des Dames, voire de Mesdames Sainte Marguerite ou Sainte Catherine. Les dieux revinrent furtivement et assez honteusement comme dans *Malpertuis*, le célèbre roman de Jean Ray, où le mythe est bien miteux ! Le retour des immortels se fit donc, au propre comme au figuré, de façon cryptique. C'est dans les grottes, les *covas*, que les Dames aiment à se montrer. Aussi est-ce d'abord dans les caves de l'âme — ces vieux souterrains du roman psychologique — que les dieux firent leur timide apparition.

Certes, le médecin viennois qui donna les premiers coups de pioche dans le sous-sol psychique n'était guère porté, par sa formation à l'école psychiatrique des Bernstein et des Charcot, à des complaisances mystiques. Jean-Pierre Vernant lui a justement reproché, ainsi qu'à ses successeurs, d'avoir creusé la fouille au mauvais endroit, à savoir dans la roche bien propre de la tragédie grecque plutôt que dans la lave incandescente du mythe. Et cependant, lorsque Freud exhume comme modèle du tréfonds de la psyché l'immortel Œdipe, c'est semble-t-il, le premier pas que l'Occident moderne, l'Occident de toute la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, effectue dans le sens d'une remythologisation. Peu importe qu'aux yeux de l'ethnologue (Malinowski) ou de l'helléniste (Jean-Pierre Vernant), Freud se trompe en sacrant Oedipe plus que roi mais dieu animateur de la plus archaïque psyché humaine. Il n'en est pas moins vrai que par cet acte fondateur le père de la psychanalyse — c'est-à-dire « l'inventeur » de la psyché moderne — renoue le destin humain, dès sa naissance, à un drame immortel, absolument constitutif de la psyché. Certes, parallèlement à cette fondamentale remythologisation, les démythologisations des théologiens chrétiens vont faire rage : de Karl Barth vieillissant à Bultmann ou Altizer, de Kox à Teilhard de Chardin. Mais ce sabotage du religieux au sein de la religion officielle de l'Occident même ne va faire qu'accentuer — pour le meilleur comme pour le pire — la frénésie de la remythologisation non confessionnelle. Pour le meilleur et le pire écrivons-nous. Car je n'oublie pas que « Mon temps » (*Meine Zeit* écrivait Thomas Mann le 22 avril 1950) fut aussi celui du nazisme, et même du triomphe posthume de l'éthique hitlérienne. Qui pourrait en effet nier qu'en 1982 l'idéologie nazie n'a pas triomphé sur toute la ligne dans des civilisations qui sont en compétition pour la torture, le massacre, le génocide, le crime d'opinion ?

Et si dans cet article je n'insisterai pas sur les traits démoniaques d'une remythologisation qui, interdite sur le plan religieux par les religions officielles mêmes, réapparaît pervertie sur le plan politique et séculier, comme l'a montré excellemment mon ami Jean-Pierre Sironneau reprenant la thèse de Thomas Mann (1950), qui rend indirectement responsable la sécularisation des Églises, du raz de marée fidéiste du nazisme et du stalinisme (Sironneau, 1982), il est néanmoins honnête de signaler qu'une remythologisation faite dans les pires conditions — celles du refoulement par le rationalisme démocratique et surtout par la société religieuse même — ne va pas sans risques. La « Soif des dieux » offensée mais tenace réapparaît alors là où l'on ne l'attendait pas : sournoisement, elle réinvestit le discours politique, elle fanatise les vulgarisations scientifiques, elle subvertit les médias, elle pervertit les idéologies. Tels sont bien les effets de toute censure, et c'est un paradoxe de constater que ce furent les clercs et les théologiens qui s'acharnèrent à censurer les dieux, le « reli-

gieux», le divin et qui laissèrent ainsi le champ politique libre au réinvestissement furieux, selon le mot de Thomas Mann d'une « métapolitique » de « conte de fées ». N'oublions pas toutes les précautions oratoires que prend Thomas Mann (en 1929) à l'université de Munich pour démarquer — difficilement, il faut l'avouer — Freud du démonisme et de l'irrationalisme ambiant : « la psychanalyse [...] est cette forme de l'irrationalisme moderne qui résiste sans équivoque à tout abus réactionnaire que l'on fait de lui ». Nous reviendrons plus loin sur les critères de ce bon et ce mauvais usage de la théogonie. Constatons pour l'instant que le xx<sup>e</sup> siècle profane, s'ouvre par la découverte freudienne d'abord, par la revalorisation politique du mythe par G. Sorel en 1908, puis par tout le courant qui va donner naissance à la mythanalyse, en passant par la psychocritique, la « nouvelle critique » thématique, le bachelardisme poétique, et surtout la psychologie des profondeurs. N'oublions pas que c'est par les articles échelonnés de 1926 à 1936, dans la *Neuer Schweitzer Rundschau* (Cahen, 1948), et plus précisément par les critiques qu'il porte à Keyserling et aux penseurs nazis Martin Ninck et Wilhelm Hauer que Jung inaugure une mythanalyse — hélas prophétique ! — du mythe de la germanité moderne, le mythe de Wotan. Il est bien significatif d'ailleurs que cette date prémonitoire du nazisme chez le penseur de Zurich (1926) soit précisément la même date où Thomas Mann inaugure le mythe antinazi par excellence *Joseph et ses frères*, mythe qui va alimenter la pensée de l'auteur et inconsciemment l'espérance de l'Europe précisément pendant toute la montée de Wotan, jusqu'en 1943. L'année 1936 où Jung vitupère du haut de son belvédère helvétique Wotan « le dieu de l'ouragan des steppes », l'allemand Mann renonce à sa nationalité allemande, rompt officiellement avec l'Allemagne nazie (lettre à Eduard Korrodi dans la *Neue Zürcher Zeitung* et adoption de la nationalité tchèque) et termine *Joseph in Ägypten*. Le *Docteur Faustus* le « roman de ses vieux jours » (*der Roman meines Alters*) revient sur la confrontation des deux mythes : celui de la morale de Joseph, et celui de la réalité du nazisme se demandant — souvenir peut être de la tradition fechnérienne<sup>2</sup> — si l'homme par souci de sa sécurité psychique et métaphysique ne préfère pas l'épouvante à la liberté (*der Mensch um seiner seelischen und metaphysischen Geborgenheit witten nicht lieber den Schrecken will als die Freiheit*). Et s'il ne nous est loisible d'indiquer ici que quelques titres les plus récents de cette *Bezauberung*, signalons, outre l'ouvrage de Jean-Pierre Sironneau déjà cité, le livre d'André Rezler sur les *Mythes politiques modernes* (1980), et les deux livres consacrés aux résurgences contemporaines de Dionysos, celui de Jean Brun (1969) qui moralement les déplore dans le *Retour de Dionysos*, celui de Michel Maffesoli (1982) qui y voit au contraire éthiquement une valeur sociologiquement fondatrice dans *L'Ombre de Dionysos*. Ne retenons de l'une et l'autre de ces thèses contradictoires que leur commun intérêt pour le dieu libérateur (*Iusios, Iuaios*), aux formes multiples et insaisissables (*dimorphos*), au *zagreus* démembré et cosmique, orgiastique, ludique, festif, maître du « gai savoir » prophétisé par Nietzsche. Mais de ce puissant courant de *Bezauberung* qui constitue bien dans son ensemble, peut-on

2. Reprise par S. Freud, en 1920, dans *Au-delà du principe de plaisir*.

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

Le premier trait de l'Immortel, et qui le différencie à la fois des mortels et de l'Éternel, c'est qu'il se situe dans un temps ayant un commencement, une naissance, donc une localisation identifiable dans l'« état civil » du temps et de l'espace, mais n'ayant pas de fin. Le temps de l'immortel est donc une genèse, comme tout temps, mais qui ne peut que se *répéter* puisqu'elle ne se termine jamais. Le temps de l'immortel possède donc les caractères de l'*illud tempus* mythique : il naît puis se répète par redondances qui le typifient, le structurent, le magnifient et l'imposent. Il est accompli en amont si l'on peut dire, parce qu'en aval, il n'est jamais consommé par un point final. Il a en même temps la rigidité du destin et l'ouverture inépuisable de la grâce par sa redondance même.

Le second trait, très apparenté au premier, c'est que le devenir du « type idéal » de l'Immortel n'est pas celui d'une éducation, mais celui d'un dévoilement — épiphanique ou initiatique peu importe — où chaque spire de la redondance vient révéler un peu plus la typicalité du modèle. Si avec mon regretté ami Léon Cellier l'on veut distinguer des « romans d'éducation » et des « romans d'initiation » durant le xix<sup>e</sup> siècle où le grand éducateur demeure Prométhée, dès la fin du siècle le « roman initiatique » l'emporte, comme Simone Vierre l'a si bien montré pour un auteur, qui semble au premier abord bien éloigné des Cabinets de réflexion et des rituels initiatiques, Jules Verne (Vierre, 1979). Le mouvement du récit ne construit plus une personnalité, n'enrichit plus les états d'âme, il dévoile un destin comme la fameuse statue du dieu se dévoile au ciseau qui la sculpte.

Le troisième trait de l'Immortel c'est qu'il se situe dans un lieu précis, mais qui est *topos* purement imaginal, un « nulle part », et en même temps « qui est partout ». La définition scolastique de la *Gottheit* de ce lieu : « dont la circonférence est partout et le centre nulle part » est trop connue pour qu'il soit nécessaire de la commenter. Son lieu est donc l'*utopia*, un univers de fiction plus surréel que toutes les géographies, plus individualisé, unifié que tout lieu terrestre, concret, mais en même temps la lumière — ou la nuit de ce lieu — tout comme le nom de l'Immortel appartient à tous dans la fascination de l'imaginaire et le tremblement de l'incantation. Le lieu certes lui aussi se cristallise peu à peu de façon épiphanique par ses retours, ses redondances, mais également le nom du dieu court insaisissablement et dénomme justement telle ou telle situation — *kairos* et *topos* à la fois — imprévisible. Bien plus, ce qui symbolise ce lieu « imaginal » — pourrait-on écrire avec Henry Corbin — c'est

qu'il circule pour ainsi dire, comme le fil du collier à travers les perles, au travers du destin de tous les héros. Mais ce sont les perles qui peu à peu font le collier. Le personnage immortel ne s'éduque plus mais il construit par ses actes l'Olympe où il réside. C'est en ce point précis que le mythogème de la terre promise à l'imaginal coïncide — pour le meilleur et pour le pire, répétons-le! — avec la terre tenue par la race, par le sang. Le sang est substitut, transsubstantiation du *topos* légendaire. Le sang est une sorte d'objet transitionnel qui circule à travers les veines du temps pour en manifester la réalité topique.

Le quatrième trait de l'Immortel peut surprendre qui n'a pas suffisamment réfléchi sur les caractères de la tragédie. C'est que l'Immortel parce qu'il est débarrassé de l'angoisse mortelle, n'a pas d'états d'âme, et comme l'âme n'est faite que de ses états, l'on peut dire que l'immortel n'a pas d'âme. Comme l'écrit un commentateur de Faulkner (Nathan, 1963) : « chez Balzac il y a des héros qui s'avancent pour occuper le devant de la scène [...] chez Faulkner, ils existent comme une pensée, un nom dans l'*esprit des autres* » (c'est nous qui soulignons). Ce sont de « grandioses abstractions ». Pas d'angoisse, pas d'états d'âme, pas de libre choix angoissé, pas d'hésitations et partout une assurance superbe au sein des contradictions : rien ne les inquiète, donc ils peuvent tout assumer. C'est que les Immortels sont des objets plus que des sujets, tout comme certains grands personnages tragiques, Lady Macbeth ou Don Giovanni. Ils tiennent du monstre et aussi de l'innocence animale. Les dieux glissent facilement vers la thériomorphie.

Tenons-nous en à ces quatre grands traits qui cernent le portrait de l'Immortalité : temps redondant du mythe, dévoilement par l'obsession même de la répétition, lieu surréel de l'Olympe, et « sang réservé », absence d'âme et innocence unitaire. Nous allons voir s'instrumenter ces grands traits dans ce qu'il y a d'essentiel dans la littérature du demi-siècle écoulé. Certes, le retour des dieux et des héros faisait son apparition grandiose dans l'œuvre de Richard Wagner, médusant toute la sensibilité et la philosophie de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Et nous pourrions suivre à la trace déjà chez Dostoïevski — et chez Zola que Thomas Mann rapproche avec profondeur de Wagner — les aurores de la grande remythification de la littérature par-delà la littérature de « faits divers » idéologiques — le roman à thèse, tenace de Paul Bourget jusqu'à Jean-Paul Sartre! — ou de la littérature d'états d'âme, de « faits divers » psychologiques. Mais c'est à partir de l'après Grande Guerre que l'écrivain de génie prend conscience de son rôle thaumaturgique et liturgique. Non plus « voyant » comme l'était le romantique, mais théurge, seul responsable des Immortels face aux défaillances suicidaires des Églises.

Il a fallu restreindre notre champ de comparaison au sein de cette littérature que les manuels appellent « roman cyclique ». Et cependant bien des confirmations auraient été trouvées en France dans les vastes fresques — qui ne sont plus « Comédie humaine », ni « histoire naturelle d'une famille sous le Second Empire » — de Jules Romain, de Duhamel, voire de Romain Rolland, Martin du Gard... Il faudrait aussi faire place ici à Joyce (1882-1941), à Virginia Woolf, à Henry James (1843-1916), à Iouri Dombrovski (1909-1978) — entre autres! Mais nous n'avons voulu retenir que trois exemples majeurs de la littérature romanesque d'après la Grande Guerre.

L'un de ces exemples ne figurant ici que pour mémoire d'ailleurs, puisque le dossier a été excellemment ouvert par le petit livre de Chantal Robin (1977) : Proust, Thomas Mann, William Faulkner. Le Français, l'Allemand, l'Américain : et ces différences de culture sont loin d'être sans intérêt sur la vague de fond qui emporte l'époque dont la Grande Guerre sera le pivot et le tournant. Le Français est l'aîné, né en 1871, l'Américain le benjamin, né en 1892. L'Allemand, né en 1875, n'est que de quatre ans le cadet de Proust. Mais surtout la coloration que prend la Nouvelle Olympe de la remythologisation, le matériau — la glaise et l'argile — qui va servir à remodeler les nouveaux Immortels est de nature historique, sociale, sociétale, différente entre celui que récolte en ses nuits d'insomnie le reclus de la chambre aux murs de liège, l'homme du Sud, dont la mémoire regorge à jamais des deux creusets où se fond tout mythe américain : la guerre civile de Sécession et la Marche vers l'Ouest, et enfin l'Allemand dont l'orgueilleuse patrie pâtit de deux défaites, et de leur cortège, en moins de trente ans.

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

\*\*\*

Et d'abord ce temps sans « mort », ce temps sans souci de sa propre fin qui constitue à la lettre l'immortalité. L'on sait avec quelle perspicacité Georges Poulet (1968) s'est appliqué à différencier, à travers la littérature, les styles de temporalité. Tandis que, pour le Moyen Âge, le temps des théologiens est « distorsion » pécheresse de l'Être Éternel, tandis que la Renaissance, puis le XVII<sup>e</sup> siècle s'angoissent devant le temps humain « en miette » devant l'Être de l'instant qu'est Dieu, ou déjà devant l'instant psychologique du plaisir (« cueillez dès à présent les roses de la vie ») tandis que le XVIII<sup>e</sup> siècle, puis le XIX<sup>e</sup> siècle tentent de sauver le temps, l'un en l'étirant, si l'on peut dire, dans les variations sentimentales, sensuelles, psychiques, l'autre en inventant un temps historique, véritable substitut temporel de feu l'Éternité, le XX<sup>e</sup> siècle enfin — à travers Bergson en particulier — reprend à la vieille théologie la notion de « Création Continué », non par Dieu certes, mais par l'Esprit créateur de l'homme. L'œuvre apparaît déjà comme justification du temps (1966), mais surtout une double notation du critique est précieuse pour notre propos : d'abord Georges Poulet (1968, t. I, p. 438) note que l'œuvre proustienne « apparaît comme une vue rétrospective de toute la pensée française sur le temps, déployant dans le temps, comme l'église de Combray, son vaisseau », ensuite et surtout c'est que « l'acte créateur du temps apparaît d'abord comme mort du temps lui-même » chez Gide, Schwob, Rimbaud, et où « l'être ne se crée et ne se trouve qu'en se détachant contre sa propre mort, qu'en se créant ex nihilo » (*ibid.*, p. 36). Nous voici donc installé, par l'acte d'œuvrer, dans l'immortalité. À la recherche du temps perdu au travers des stratifications, des philosophies du temps de notre littérature soudain se « retrouve » — non l'éternité comme croit le poète — mais l'immortalité, c'est-à-dire un temps dont la fonction

est victorieusement négentropique, est essentiellement victoire sur la décrépitude et la mort. Tel est le cri de triomphe qui conclut l'alchimie proustienne dans la bibliothèque des Guermantes, lors de l'ultime et illuminante « matinée ». Qu'il nous soit permis de citer la note extraordinaire de lucidité, d'illumination, que Proust ajoute à ces pages capitales où il fonde l'esthétique et l'éthique de toute la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle : « tout l'art de vivre, c'est de nous servir des personnes qui nous font souffrir que comme d'un degré permettant d'accéder à leur forme divine et de peupler ainsi joyeusement notre vie de divinités ». Divinités, le mot est lâché, celui qui signe la victoire de l'immortalité, du « temps retrouvé ». Entre 1900 et 1902, date de la parution des *Buddenbrook*, le frère de Thomas, Heinrich éprouve le besoin de publier une trilogie au titre significatif : *Les Déesses*. Décidément le « retour des dieux » est dans l'air. De même la mort insignifiante, épiphénoménale des héros proustiens — mais aussi manniens ou faulknériens — ne sert qu'à assurer « joyeusement » la pérennité littéraire du personnage, de la *persona* de l'œuvre. Selon les ultimes lignes de la quête, c'est bien l'œuvre qui permet aux héros qu'elle anime de les « immortaliser » et d'occuper « une place au contraire prolongée *sans mesure* [c'est nous qui soulignons] dans le Temps ». L'hermétisme de Proust qu'a si bien dégagé Chantal Robin, l'alchimie des temps des diverses sensibilités littéraires que dégagé Poulet dans *À la recherche du Temps perdu*, débouchent finalement sur cette Pierre philosophale qu'est l'Immortalité. Écho expérimental, certes, des intuitions contemporaines d'un Bergson arrachant la « durée concrète » aux chronologies des horloges, d'un Unamuno dégageant l'immortalité du héros face à l'auteur devenu poussière, de Valéry ayant conscience que l'œuvre créée, le poème est refuge absolu, « objet dégagé du temps » (Poulet, 1968, t. 1, p. 397). Proust ne dit-il pas lui-même dans une lettre à Crémieux qu'il utilise un temps « einsteinisé » ? Mais soulignons bien qu'avec Proust, c'est une victoire sur le temps *mortel*, une utilisation du chagrin, de la souffrance et de la mort (cette chute du haut des « échasses du temps » !) en vue d'une décisive victoire d'immortalité. Jean-Yves Tadié (1971) a raison d'affirmer que le temps proustien est « proche de celui des mythes ». C'est cette même construction de l'Immortalité que nous pouvons suivre chez le grand romancier allemand comme chez l'américain.

Pour Thomas Mann, ce n'est pas tellement le problème du temps perdu et des remèdes de la mémoire qui est en cause, que celui du temps corrompu, du temps porteur en lui-même de décadence et de mort. Sous un humour apparent, l'œuvre de Mann est plus tragiquement accentuée que celle de Proust. Tout le roman manniens est obsédé par la décadence, depuis le coup de génie des *Buddenbrook*, *le déclin d'une famille* de 1901 (traduit en français en 1931) jusqu'au *Docteur Faustus*, *la vie du compositeur allemand Adrian Leverkühn racontée par un de ses amis* de 1947 en passant par *La Montagne magique* (1924), *La Mort à Venise* (1912) et pratiquement toute l'œuvre de Mann. Comme le remarque Michel Deguy, bien que l'œuvre de Mann balaye l'histoire depuis Abraham jusqu'au nazisme et à Leverkühn en passant par Joseph, Aménothep, Savonarole, le pape Grégoire, Goethe, la dynastie des Buddenbrook ou celle des Castorp, « l'homme demeure toujours le même » il vit

le temps « de la dégradation » et la chance « de l'élection ». C'est au sein de la décadence, de la dégradation et de la maladie (thème mannien par excellence) que s'accomplit une sorte de théomorphose du héros, sinon son passage à l'immortalité, du moins son accès à l'immortalité. Dans une lettre à Bertram du 14 juin 1935, Mann rapproche justement son premier héros collectif (la famille Buddenbrook) et son ultime héros Joseph, montrant que lui aussi veut « tirer la quinte essence » du destin mortel, de la décadence « un nouveau genre de décadence, le *processus d'affinement* [c'est nous qui soulignons] d'une famille et même *d'un dieu*, non plus sur le plan bourgeois, mais d'humanité ». Comme chez Proust, « l'affinement » qui va vaincre la mort et conférer l'immortalité se fait au travers d'une lente genèse : le roman « initiatique » n'est pas loin du destin des *Buddenbrook*, encore moins de cette *Montagne magique*, et au plus près de la destinée de Joseph. Michel Deguy (1962) note que pour « affiner », dégager l'élection du héros contre le temps dégradant (« l'ennui c'est le temps éprouvé comme damnation » écrit Mann), il faut une constante métempsychose du héros. « L'élection » de l'homme se fait parallèlement à cet affinement du principe d'immortalité : elle passe comme une promesse — La Promesse — de Hanno à Goethe, de Goethe à Grégoire — l'Élu —, de Grégoire au dérisoire Krull, pour culminer, se fondre et se confondre avec la vieille Promesse abrahamique dont Joseph est l'héritier légitime, patenté par l'histoire sainte. Et si le temps retrouvé est l'exact contrepoint de la méditation de Bergson ou d'Unamuno, le temps genèse d'élection est le contrepoint de la *Réponse à Job* de C. C. Jung. La nécessité de la mort (celle d'un Dieu chez Jung) et du mal (les effroyables destins du futur saint Pape Grégoire chez Mann) deviennent les garants de l'immortalité, de la pérennité de vie, donc de créativité bénéfique chez les héros de ces théogonies.

Quant à Faulkner, les deux célèbres appréciations de Malraux comme de Sartre concordent. L'un confirme bien, à propos de *Sanctuaire* que le roman faulknerien « c'est la tragédie grecque descendue dans le roman policier », l'autre étudiant le temps chez Faulkner — ce temps « aztèque », au fatalisme inhumain qui répugne tant au français qui affirme « l'homme n'est pas la somme de ce qu'il a, mais la totalité de ce qu'il n'a pas encore, de ce qu'il pourrait avoir » — lui reconnaît le caractère « catastrophique par essence ». Certes, l'échec de ces *Chemins de la Liberté* qui se perdent dans les sables de l'indifférence devrait suffire à démentir l'adéquation de notre époque aux romans de « la force silencieuse du possible ». Au contraire « l'opacité du Destin » qui irrite tant le père de l'insipide Mathieu Delarue, ce cousin de l'inconsistant et fameux Lafcadio, justifie totalement les perturbations chronologiques que Faulkner comme Sartre utilisent de concert, mais ce dernier — retournons les compliments ! — comme une simple « recette », « déloyale » puisqu'elle ne correspond guère à la « métaphysique » de l'existence dans laquelle les possibles ne doivent pas être hypothéqués par les redondances obsessionnelles du passé.

C'est que pour Sartre, héritier en cela, quoi qu'il en dise de la tradition de deux siècles de roman psychologique et ferme tenant de « l'éducation » existentielle sinon sentimentale, le roman se calque sur le drame. Sartre est un dramaturge accompli et même un mélodramaturge. Pour toute la tradition du xx<sup>e</sup> siècle, Bergson, Joyce, Virginia Woolf, T. S. Eliot déjà, Dos Passos, Mann, etc., la dislocation du temps qui

obsède le présent par la réminiscence et hypothèque l'avenir, la « vie [précisons : la vie humaine grevée de liberté et de mort] avait déjà cessé avant d'avoir commencé », c'est ce que dit Quentin, le héros du *Bruit et la Fureur* qui écrase symboliquement sa montre — « le mausolée de tout espoir et de tout désir » — c'est ce que pourrait dire également l'étrange pasteur Hightower dont toute la vie n'est que le rabâchage de la mort de son grand-père tué héroïquement en volant des poulets lors de la guerre de Sécession : « Comme si pour la semence, le temps s'était arrêté là, comme si depuis lors rien ne fut né dans le temps, même pas lui. » Et Stevens dans *l'Intrus* : « Hier ne finira que demain et demain a commencé il y a dix mille ans. » Oui, Sartre a raison de dire que chez Faulkner « rien n'arrive, tout est arrivé ». C'est que « le passé n'est jamais mort il n'est même jamais le passé », dit *Requiem pour une Nonne*. Comme le note avec perspicacité Monique Nathan (1963, p. 135) : « Le pressentiment habite l'esprit de tout héros faulknérien, et probablement de tout héros tragique, avant même qu'il entre en scène. » Oui, car aux antipodes du héros du drame qui agit, modifie son « action », le personnage tragique ne fait que déployer et confirmer un destin.

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

Mais chez Mann, outre la redondance des thèmes obsédants d'un livre à l'autre, l'on peut trouver une justification philosophique de cette procédure mythique, et justement dès l'ouverture de cette résurrection du mythe qu'est la tétralogie manniennne *Joseph et ses frères* : « Profond est le puits du passé. Ne devrait-on pas dire qu'il est insondable ? » Tous les commencements que ressasse l'aimable Joseph ne sont que « relatifs » ; et de redondance en redondance « un vertige gagnait le jeune Joseph, comme nous penché sur la margelle du puits ». Bien plus, la redondance — procédé usuel, nous le verrons chez Faulkner — atteint les noms propres eux-mêmes : Abraham l'homme d'Ur, que Joseph croit être le propre aïeul de son père Jacob, l'homme d'Ur de la Bible « n'était probablement pas celui qui avait quitté Ur le premier » (*Ur* en allemand est ce préfixe fameux qui signifie « l'originaire », « le très ancien »). Ce *Urzeit*, ce temps si ancien qu'on ne peut retrouver que par la commémoration du rite ou du récit mythique, est ce que Joseph appelle du nom du dieu infernal des Égyptiens — d'où le titre du chapitre initial de la tétralogie « La descente aux Enfers » — le « temps de Set », c'est-à-dire la « Nuit des âges ». Dans une savante compilation mythologique le romancier s'amuse à comparer ce temps mythique de Set aux légendes identiques de Babylone, de la Chine ou de l'Inde, du gnosticisme,

du manichéisme, de l'Avesta, de l'Islam. Peu à peu se dégage la notion — qui pour nous est fort familière — de *Urbilder*, d'Archétype : déluge, écriture, invention du vin, Tour de Babel, Jardin du Paradis, Adam primordial, péché originel, tout cela vient répéter leurs litanies universelles, dans cet *illud tempus* du mythe, dans ce « temps de Set ». Bien plus, comme l'a noté finement Maurice Blanchot (1973), lorsque le romancier entreprend le récit de la vie de Leverkühn, « ce dernier représentant de Faust [...] est comme le rappel, le retour et la réaffirmation de tous les prototypes antérieurs, sans cesser d'être lui-même et lui seul ».

Or pour Mann, plus déchiré que Faulkner entre un monothéisme humaniste et progressiste et ce vertige fondateur qu'est le passé, cette « descente aux enfers » nous fait « blémir » (« quand nous nous aventurons dans le passé en narrateur, nous goûtons à la mort et à la connaissance de la mort ; de là notre plaisir et notre blême angoisse [...] Fête de la Narration tu es l'habit de parade du mystère vital [...] tu représentes le non-temps et tu évoques le mythe afin qu'il se déroule exactement dans le présent »).

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

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

est chez Mann une explication plus cachée.» Disons qu'il est surtout l'implication ultime, par laquelle l'histoire du pape Grégoire ou celle du fils du patriarche Jacob « nous regarde » tous et partout où il y a des hommes (*semper et ubique et ab hominibus*).

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

Il serait banal et fastidieux de relever tous les *flash backs* du roman faulknérien : depuis *Le Bruit et la Fureur*, jusqu'à *Descends Moïse* où la quatrième partie se trouve chronologiquement trois ans après la cinquième. Signalons, sans avoir le temps de nous y arrêter une autre procédure de redondance qui consiste à mettre en vies parallèles des paires de héros, soit dans un même roman (dans *Lumière d'Août*) le rabâchage caricatural de l'événement fondateur (« kérygme », dirait un théologien) de toute la destinée du pasteur Hightower, fait écho au radotage sanguinaire du gâteux Doc Hines et au rituel à répétition de la flagellation qu'inflige le puritain Mac Eachern à son fils adoptif; soit que cette redondance saute d'un roman, d'un clan à l'autre : la mort téméraire du grand-père d'Hightower se faisant tuer pour dérober un poulet a pour écho l'équipée mortelle de John Sartoris se jetant sur les balles des Yankees pour d'abord boire une tasse de thé, ensuite — seconde redondance ! — pour retourner dérober un bocal d'anchois. Correspondance plus subtile encore entre Harry Wilbourne de Palmiers sauvages, condamné à cinquante ans de travaux forcés, et le forçat du récit *Le Vieux Père* : l'un et l'autre refusent la liberté parce qu'ils connaissent l'aliénation totale de l'homme devant les structures du destin. Les Immortels, nous y reviendrons, ne sont jamais « libres » puisque la liberté n'est valorisée que par le risque dont la mort est l'enjeu suprême. Mais il est un procédé

de redondance que l'Immortel faulknérien partage avec les généalogies mythiques de Joseph : c'est la redondance confusionnelle des prénoms. De même qu'il y a eu plusieurs « hommes d'Ur », plusieurs Noé, plusieurs Nemrod, il y a plusieurs Bayard et John Sartoris, il y aura également plusieurs Quentin chez les Compson, il y aura deux Carothers (Cass et Roth) chez les Mac Caslin. Nous constatons chez l'auteur des *Histoires de Jacob* comme chez celui de *Sartoris* que le temps immortalisé, c'est-à-dire sans échéance en aval, non seulement relativise les chronologies, mais efface les individualités au sein d'un *Urphaenomen* archétypal. Nous examinerons plus loin le statut psychologique de cette condition immortelle, pour l'instant arrêtons-nous à ce qui symbolise une genèse devenue destin et une individualité des instants diluée dans le flot de la redondance.

Le rythme qui identifie les épiphanies de la redondance appelle le lieu, le *topos* qui justement convoque toute figure à la structure; et ce qui désamorçait la fameuse « force silencieuse disponible » et les errances des chemins de la liberté pour les pétrifier, les immortaliser en destin ou du moins en types, c'est le sang. Le *topos* et le sang, tel est bien le troisième apanahe de l'immortalité. Le *locus* se sacralise en *lucus*. Et les sépultures mêmes viennent démentir la mort parce qu'elles affichent la consanguinité immortelle de ceux qui y reposent. Chez Proust si cette dernière n'est pas explicitement affirmée, du moins le « côté de Guermantes » trace son lignage parallèlement au « côté de chez Swann ». Mais la réminiscence proustienne gravite autour de *topoi* qui la suscitent : Combray, Méséglise, Balbec, Tansonville, le Paris de l'Hôtel de Guermantes ou du Salon Verdurin, le Paris des *Mille et Une Nuits* orientales. Comme le note justement Georges Poulet (1963), l'espace proustien est un « espace final ». Une pluralité d'épisodes se rangent et construisent leur propre espace « qui est l'espace de l'œuvre d'art ». Bien mieux, Proust — et nous pourrions ajouter Mann et Faulkner retenant la leçon de Gurnemanz du *Parsifal* bien plus que la philosophie bergsonienne — fait de l'espace un produit du temps « dramatique », le moment où le « drame » se boucle en immuable destin tragique. « Le temps proustien, écrit G. Poulet (1963), est un temps spatialisé, juxtaposé. » C'est bien l'instant où le *kairos* soudain se cristallise en *topos*.

Chez Thomas Mann, le privilège du *topos* et l'obsession du sang se font plus explicitement sentir. Certes l'on pourrait confondre, là encore avec une localisation balzacienne — c'est-à-dire faisant naître du décor le trait du personnage, comme Saumur suscite Eugénie Grandet — le Lübeck où se vit le « déclin d'une famille ». Mais c'est presque le mouvement inverse qui se produit chez Mann, et l'on peut répéter de lui ce que Georges Poulet dit du roman proustien : « espace final fait de l'ordre dans lequel se distribuent les uns par rapport aux autres les différents épisodes du roman ». C'est le « déclin » des Buddenbrook qui construit Lübeck, comme c'est l'inconscient troublé du quinquagénaire célèbre, le professeur Aschenbach qui fait émerger Venise, lieu où pourra s'accomplir la conjonction initiatique de la beauté, de la volupté et de la mort. Le patricien, le bourgeois Hans Castorp, le Prussien, ne va se réaliser que dans ce sanatorium de Davos où il est venu par hasard rendre visite à son cousin. Comme ce n'est que dans la Rome pontificale que les errances et les errements de Grigors concrétiseront leur sens en sainteté. Jérôme Savonarole,

tel qu'il est du moins immortalisé par Mann, ne trouvera son accomplissement qu'auprès de Laurent de Médicis mourant à Florence, Florence qu'annonçait à Ferrare le prénom de la douce Fiorenza. Enfin la terre d'élection du mythe mannien c'est l'Égypte d'Amenhotep IV et de Putiphar, l'Égypte de Joseph. Donc toujours chez Mann, c'est un lieu d'élection (*Der Erwählte*) qui coïncide avec l'initiation du héros, qui est sa *Bezauberung*.

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

Pour l'instant tournons-nous vers Faulkner où plus que chez nul autre est obsédante la cristallisation du temps en une véritable géographie imaginaire et l'immortalisation dans le sang. Et d'abord cette géographie du Sud, devenue cartographie véritable avec *The Portable Faulkner* édité par Malcom Cowley en 1946 seulement, ne se constitue que lentement, quintessenciée elle aussi à partir des séquences des différents épisodes temporels. *La Paie des Soldats* de 1926 ne donne qu'une sorte

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

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

Cette géographie est tout au long contresignée par cet objet transitionnel — comme dirait un psychologue contemporain — qu'est le sang. Lignée et déification de la terre sont toujours d'ailleurs étroitement liées, car la Terre est la grande mère primordiale, généreuse qui appartient à tous « indivise et entière dans une communauté anonyme et fraternelle ». Mais le « péché » contre cette terre innocente et paradisiaque vient doublement par le sang : d'un côté le sang « réservé » de l'inceste tente de garder l'indivisibilité de la Terre Mère, d'un autre côté la différence entre sang noir et blanc qui fonda l'esclavage a été exigée pour justifier et exploiter le viol économique, mercantile, juridique de la Terre.

«Le père et la sœur, complices, associés ou rivaux, tel est le vrai couple de l'anthropologie faulknérienne», écrit justement Monique Nathan (1963). L'exemple le plus célèbre est celui, dans *Le Bruit et la Fureur*, de Quentin et sa sœur Caddy Compson ; mais également le frère idiot Benjy est attiré par sa sœur «qui sent comme les arbres», précisément tant qu'elle est vierge, comme la terre d'avant le péché. Dans *Absalom Absalom!*, l'inceste à trois est encore plus affirmé entre Judith Sutpen, son frère Henty et le demi-frère métisse Charles Bron. L'homosexualité s'ajoute discrètement à l'inceste puisque Henry aime passionnément ce demi-frère qu'il finira par tuer. Comme le note finement Monique Nathan, «préservé *par* son péché, *dans* son péché, le couple incestueux se présente en face du monde comme la seule chance d'unité». Réalisation de l'Androgynat primordial, celui qui déjoue la déchéance et l'usure du temps et que le père Compson résume par ces mots : «Moi unique en deux personnes.»

Toutefois à ce «sang réservé» que constitue l'inceste qui justement dément par la consanguinité immortelle la ségrégation de la mort répond à l'inverse le «sang mêlé», la *miscegenation* qui n'est au fond que le résultat honteux de la soumission de la Terre vierge et Mère par le Blanc prévaricateur, sacrilège, utilisant le Noir comme outil de cette damnation. La signature du Mal, ce n'est ni la Terre Nature, ni l'innocent noir contraint de la contraindre, mais le mélange du sang des prévaricateurs et des esclaves. Il ne peut résulter de ce mélange qu'une malédiction. La fameuse dialectique du maître et de l'esclave est poussée à l'extrême par le racisme esclavagiste. Le métissage entre maître blanc et esclave noir est l'épiphane même de la «chiennerie et de l'abomination», comme le rabâche Doc Hines. Le scandale n'est pas le nègre, mais le nègre-blanc : Christmas dans *Lumière d'Août*, Charles Bon, fils de Thomas Sutpen et d'une haïtienne, amant d'une octavonne dans *Absalom Absalom!* C'est que les dieux, blancs ou noirs, conquérants ou passifs, diurnes ou nocturnes ne peuvent consentir au «mélange» : le mélange est l'attestation de la confusion des statuts et des rôles. Tandis que l'inceste garantit, à l'intérieur de l'endogamie la plus stricte, l'«immortalité» de la pureté de la race, de l'honneur de la dénomination, le métissage à l'inverse — né de la brutalisation de la Terre Mère par l'outil noir manié par l'avidité, l'avarice blanches — consacre la décadence du temps et couronne l'entropie mortelle. Les Immortels peuvent être ambigus comme Hermès, le messager des dieux, le truchement de Jupiter, d'Apollon et de Dionysos. Mais il leur est interdit, sous peine de mortalité, de mêler leurs immortels empires. Et finalement, si l'on sort de l'envoûtement de la saga mississippienne pour replonger, juste avant l'aube inquiétante de notre xx<sup>e</sup> siècle, dans la saga germanique rêvée par Wagner, l'on s'aperçoit que le Crépuscule des immortels, la *Götterdämmerung*, ne résulte pas du tissu serré de l'inceste de Siegmund et Sieglinde, puis de Siegfried et de Brunhilde, tous dépositaires du «Sang des Wälsung», mais du terrible oubli de cette fidélité au sang divin — que symbolise le philtre — d'abord pour Siegfried qui n'hésite pas à user des pouvoirs immortels du *Tarnhelm* pour livrer Brunhilde au sang des Gibischen pour lui-même vouloir s'allier à Gutrune, et finalement Brunhilde arme la main de Hagen — au sang si impur qu'il n'a pas même voulu participer au pacte du sang, blasphématoire certes, qui lie Siegfried à Gunthe — contre le sang sacré

des dieux. La guerre de Troie aussi, « a lieu » parce que le sang grec d'Athéna s'est mêlé, grâce à l'adultère d'Hélène, au sang de Vénus qui irrigue la fortune de Troie. Et si Troie s'effondre dans le désastre, si le Walhalla est englouti par les flammes et la crue vengeresse du Rhin, c'est pour les mêmes raisons profondes que chute la maison des Sutpen, pour la même implacable raison que s'engloutit progressivement le comté de Yoknapatawpha et le Sud tout entier : la réservation du sang, qui marque de son signe l'immortalité, a été enfreinte. L'état d'immortalité est bien lié à la conservation de l'androgynat — le *illud tempus* où l'homme et la femme, le frère et la sœur n'étaient pas différenciés —, mais il n'en est pas moins lié à la ségrégation jalouse des sangs « réservés », menacés sans cesse par le mélange porteur de mort.

Le quatrième trait qui typifie l'Immortel est, nous l'avons dit, l'absence d'état d'âme, l'absence d'âme. Une telle affirmation peut surprendre lorsqu'on veut l'induire et du roman proustien qui passe pour « finement » psychologique, et du moralisme « humaniste » de Mann et de la Saga faulknérienne dont on se complait à souligner le « subjectivisme ». Mais « psychologisme », « moralisme », « humanisme », « subjectivisme », sont précisément des affirmations insignifiantes qui ont trop souvent confiné la critique littéraire au niveau de l'épiphénomène de la création artistique. Dieux merci, toute la « Nouvelle Critique » nous a permis de sortir du piège des catégorisations conceptuelles et historisantes où dans les genres et les époques on ensevelissait la créativité ! Or nos écrivains accompagnent de leur œuvre, de leur exemple créateur, ce vaste changement de cap de la critique, donc de la conception même de la littérature. Toute la longue quête proustienne — les quinze volumes d'*À la Recherche du temps perdu* — est au contraire le récit d'une mutation fondamentale, d'un changement, non de la personnalité de Marcel, mais de toute l'esthétique littéraire que Proust trouve à son berceau avec Sainte-Beuve, avec le réalisme des Goncourt. Que les « fines » notations psychologiques ne fassent pas illusion ! « Là où je cherchais les grandes lois, on m'appelait fouilleur de détail », écrit Proust. Comme il est écrit dans le triomphe final du *Temps retrouvé* — qui, nous le savons, est l'intuition initiale du long périple du *Temps perdu* — lorsque les « visages grimés » des vieillards du salon Guermantes lui donnèrent « la notion du temps perdu » et lui dictent, derrière les accidents éphémères et dérisoires du psychologique qu'« il était temps de me mettre [...] à cette œuvre, cette idée de Temps que je venais de former ». Bien loin d'être la description psychologique, c'est une intention platonicienne qui inspire la quête proustienne tout entière. Le pouvoir de la réminiscence, que l'on ne s'y trompe pas, n'est pas du tout incident psychique, mais puissance métaphysique. Proust est exaspéré de se voir félicité d'avoir découvert des petites vérités psychologiques « au microscope », « quand je m'étais servi au contraire, ajoute-t-il, d'un télescope pour apercevoir des choses, très petites en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance, et qui étaient chacune un monde ». Dans le salon Guermantes, lors de l'ultime matinée, toute la psychologie est démentie : elle n'est que « déguisement », grimage, « fête travestie », chacun semblant « s'être fait une tête », elle sombre dans le gâtisme et la « niaise béatitude » des « fantoches » et des « poupées ». « Je découvrais cette action destructrice du temps au moment même où je voulais entreprendre de rendre claires, d'intellectualiser dans

une œuvre d'art, des réalités extratemporelles.» Ces «réalités extratemporelles», c'est l'œuvre qui les construit certes avec le matériau «psychologique», mais ce dernier voué au changement, à la volte face que révèle le vieillissement, n'est qu'une matière première. Seul le génie créatif de l'art dégage l'objectivité mythique empêtrée dans toutes ces subjectivités fallacieuses et capricieuses. Comme le note plaisamment Proust — se référant avec tendresse à sa vieille servante Françoise —, ce qui compte ce n'est pas telle ou telle «paperole», tel ou tel morceau de bœuf, telle ou telle épingle ou tel ou tel fil, mais le livre écrit, le «bœuf mode» mijoté en plat unifié et succulent pour M. de Norpois, enfin la robe qui sort des menus accessoires et gestes du couturier. Ce ne sont donc pas les états d'âme, voire ceux du corps de toutes ces «poupées» dérisoires vieillies au sommet des «échasses du temps» qui comptent. Mais bien la Vérité «objective» — c'est-à-dire pérenne et valable pour tous — que constitue enfin l'Œuvre, cette retrouvaille du temps «perdu».

De même qu'il ne faudrait pas qu'un réalisme psychologique ne vienne voiler l'intention fondatrice de Proust, il en va de même pour le «moralisme» de Thomas Mann qui risque de masquer la fascination de ce dernier par le mythe, par Nietzsche, par l'Allemagne, par Wagner surtout et par la musique. Certes, les écrits politiques — malgré l'affirmation d'apolitisme du fameux manifeste de 1918 — engagés, les appels fervents sont nombreux. Mais il faut reprendre à l'égard du romancier de Lübeck une distinction semblable à celle que Max Weber, son compatriote et son contemporain, fait entre «le savant et le politique». Ici, le fossé se creuse entre le politique et le poète, voire le «faiseur de contes de fée». Le péché de l'Allemagne nazie est d'avoir confondu la morale qu'inspire la cité avec la créativité de l'œuvre. Thomas Mann n'a jamais confondu Nietzsche ou Wagner et les nazis. Adrian Leverkühn, compositeur, construit son œuvre apocalyptique en contrepoint de l'effondrement apocalyptique du nazisme. Mais créativité musicale et palinodie politique ne mêlent point leurs eaux. D'un côté est l'histoire, son vertuisme sanglant et frelaté, de l'autre — pour reprendre une expression heureuse de Malraux — est l'art, ce «chant de l'histoire». Dans les *Buddenbrook*, l'art, par le truchement du jeune Hanno, sortait pour ainsi dire de l'entropie de l'histoire et fleurissait sur la décadence de l'orgueilleuse famille. C'est dans la *Montagne magique* que les deux courants vont se séparer. Comme l'auteur (Mann, 1960, p. 202-203 et 1973, p. 221) en a conscience, il sait qu'il se «détourne des éléments bourgeois pour s'orienter vers le mythe», «de l'individuel vers le prototype». Hans Castorp sait héroïquement résister aux séductions du nihiliste — juif, jésuite et marxiste! — confusionnel et fasciste Naphta comme au rationaliste, champion du progrès qu'est Settembrini. Progressivement le roman mannien décroche à la fois du roman d'analyse psychologique (c'est toujours un «roman d'idée») et à la fois du «roman à thèse» (les idées sont toujours soupesées, mises dans la balance). Il est frappant de voir combien les personnages mannien sont, au fond, au-delà de leur âme : l'âme est une fois pour toute vendue, à Dieu ou au Diable, qu'importe! Ce qui importe c'est que chaque personnage à la fois assume bien les situations présentes — dont il jouit ou pâtit —, mais pour les transcender en une sorte de *coincidentia oppositorum* : telle est déjà la transcendance / décadence de Hanno, telle est la quête de ce premier Docteur Faustus bourgeois qu'est

Castorp, tel sera l'Élu Grigors, tel sera bien entendu Leverkühn, tel sera aussi Joseph. « Quelque chose qui représente une psychologie mythique ou une psychologie du mythe, donc un mélange de modernisme et de préhistoire, qui se répète de façon caractéristique dans la figure du jeune héros, Joseph. » (Mann, 1973, p. 221) C'est le sens profond de l'ironie — constante — du romancier que de laver ses héros du trop grand sérieux de l'état d'âme. L'ironie (Mann, 1967, p. 142) mannienne, la constante intrusion de l'auteur — sans même avoir recours à l'usage proustien de son propre prénom — en lieu et place de ses héros, a la même fonction que la politesse mondaine chez Proust. L'une et l'autre sont la façon initiale de prendre ses distances, chez l'un d'avec la décadence pressentie de toute la civilisation — Spengler, n'est pas loin! —, chez l'autre d'avec la décrépitude, le vieillissement. Mais plus profondément encore, comme l'a bien saisi Michel Deguy (1962), la « réserve ironique » de Mann, si on la compare à l'engagement mythique wagnérien, est un trait du moment de civilisation où nous nous trouvons : moment culturel où nous glissons « de la croyance, *participation* mythique naïve et harmonieuse à la *compréhension* ou culture », moment où « la culture vicarie tant bien que mal la fonction mythique ». Aussi les personnages du romancier allemand meurent dans l'indifférence, et même dans l'indifférence du lecteur, comme ces malades que l'on escamote *in extremis* dans les mouiroirs de *La Montagne magique*. C'est que seule compte en définitive la part d'immortalité que leur décerne le génie de l'artiste, c'est-à-dire la participation à la problématique universelle et éternelle de la condition humaine qui fait de leur vie médiocre, ces « faits divers » de l'existence, un paradigme ineffaçable et imprescriptible. Qu'importe la fin en pointillé, dans la tourmente lointaine de la Grande Guerre. Davos et la *Zauberberg* demeurent en leur imprescriptible neutralité suisse! Qu'importe la mort de Gustav Aschenbach, envoûté par Tadzio, par Venise, devant la découverte de l'Éros platonicien, platonique à l'état pur? La mort de Hanno ne fait que mettre le nécessaire point final — point d'orgue — à la décadence des Buddenbrook. Leverkühn ou Joseph ne se donnent même pas la peine de mourir : l'un et l'autre submergés par la connaissance, l'un celle du génie qui se pare de la folie, l'autre celle de la vocation. La mort n'est qu'une incidente. Tout comme la « psychologie » malgré l'attrait de l'écrivain pour Freud. Certes, Thomas Mann est obsédé par la réconciliation, « l'alliance » du mythe et de la psychologie (Mann, 1970, p. 277). Il veut pour ainsi dire sauver la psyché — de façon très jungienne — par l'injection du mythe, et surtout — il s'en justifie en cette année cruciale 1930 où le mythe de *Joseph* est levé contre la « fosse à purin mythique » du nazisme — sauver le mythe en le « retournant » et l'« humanisant » (Mann, 1976, p. 219-227). Il n'en demeure pas moins que la puissance d'impersonnalité domine : « le mythe fournit une base à la vie ». C'est pour cette raison que : « l'intérêt mythique est inhérent à la création poétique ». Le mythe est la « formule sacrée dans laquelle se moule la vie » (Mann, 1960, p. 202-203). Peu à peu les personnages de Thomas Mann, dans l'œuvre intégrale comme dans chaque œuvre particulière glissent de l'individualité psychologisante — double héritage du réalisme descriptif et de la tradition romanesque européenne à l'érection d'une métaphysique. Cette dernière n'est nullement « roman à thèse » comme chez Paul Bourget ou Jean-Paul Sartre, mais théogonie,

immortalisation de l'affrontement de la thèse et de l'antithèse en une réalité transcendante et ambiguë par laquelle en fin de compte la décadence, l'obsédante décadence qui est le centre de gravité de toute l'œuvre de Mann est enfin surplombée. Joseph, Leverkühn, Grégoire, Castorp et même déjà Hanno sont immortels parce qu'ils surplombent la décadence et l'entropie mortelle du destin.

La minimisation, voire la suppression de l'âme et de l'état d'âme sera pour ainsi dire facilitée encore chez le cadet de nos auteurs porté par « l'âge du roman américain » (Magny, 1948) et ses efforts vers l'objectivité, vers « l'œil de la caméra », comme dit Dos Passos. Attitude renforcée par l'image même du « héros américain » popularisée par le cinéma : le héros solitaire, silencieux, impénétrable : *estranged from himself*. C'est cette objectivité qui choque peut-être le plus le lecteur — Sartre en l'occurrence — imbu de la tradition psychologique du roman du XIX<sup>e</sup> siècle. Ne nous méprenons pas sur l'accusation de « subjectivité » portée aux « vérités » faulkneriennes que pourraient laisser supposer les « prises de vues » différentes faites par des personnages différents comme Benjy ou Quentin dans *Le Bruit et la Fureur*, comme les réflexions des frères sur la mort de la mère dans *Tandis que j'agonise*. Il ne s'agit jamais de subjectivité : l'on ne sait jamais ce qu'éprouvent les personnages, l'on entend banalement ce qu'ils disent, l'on voit seulement ce qu'ils font. Il vaudrait mieux parler ici d'objectivités multipliées, des multiples facettes, des multiples clichés qui se refusent toujours de pénétrer les intentions et les « états d'âme ». Plus encore que chez Proust c'est la localisation du « côté » de Benjy, du côté de Quentin, etc., et surtout du « côté » des Sartoris, du « côté » des Sutpen, du « côté » des Snopes, etc., qui décide de l'angle de prise de vue. Les situations comptent infiniment plus que les intentions, les destins éclipsent les libertés. Comme Faulkner en a parfaitement conscience, ses personnages, tous ses personnages n'ayant ni liberté, ni états d'âme, sont innocents<sup>3</sup>. D'où la prédilection pour les personnages simples, voire simplistes : les « simples d'esprit » et les idiots comme Léna, comme Benjy, Monke, Ike Snopes. Prédilection pour les enfants, pour les nègres, pour l'animal.

L'enfant chez Faulkner — et plus spécialement l'enfant noir — est le prototype, l'embryon si l'on peut dire, de l'être humain réduit à ses pulsions, ses actes, ses transgressions innocentes. Tel le négroillon Isom de *Sartoris*, les enfants incorrigibles de *l'Invaincu*, les enfants Compson, les enfants Bundren, le petit Chick et le négroillon Alec de *l'Intrus*, le jeune Ike Mac Caslin. Quant aux Noirs, ils sont une sorte de constante humaniste dans le dérèglement du Sud esclavagiste puis vaincu par une amère victoire qui, par un effet pervers pervertira le nègre libéré. Le Noir est « l' élu », comme le dit Joanna Burden. « Mélange d'incompétence enfantine et de confiance paradoxale qui les garde et qui les protège », jugera Quentin. Les vieux serviteurs et les vieilles servantes noirs, comme Simon dans *Sartoris* ou Dilsey dans *Le Bruit*, sont justement ces êtres qui défient le temps et les catastrophes : ils durent et ils endurent. Telle sera aussi Nancy, la « nonne » du *Requiem*. Tel l'impassible, l'impénétrable Lucas Beauchamp, le véritable « héros » noir de la saga du Sud, chez qui le

3. W. Faulkner écrit : « *Sutpen's trouble was innocence.* »

flot du sang noir vient « sauver » l'imperceptible trace de sang blanc du mélange. Car il y a une nuance dans le métissage abhorré entre Christmas le Blanc sur qui la goutte de sang noir fait tâche indélébile et Lucas le Noir qui est hissé au niveau des Sartoris, des Sutpen ou des Mac Caslin peut-être par la goutte de sang blanc qu'il recueille et absout de ces derniers.

Aussi ne faut-il pas s'étonner si le nègre, l'élu, l'éternel enfant, est souvent lié à l'animal! Non seulement à la mule près de laquelle Quentin aperçoit le nègre du wagon qui l'emporte vers le désespoir : « tous deux misérables, immobiles, ignorants l'impatience [...] patience hors du temps [...] sérénité statique ». Mais encore plus profondément greffés l'un comme l'autre, le Noir et l'animal, sur cette puissance secrète de la nature, sur cette essence naturelle d'immortalité. Surtout lorsque le sang noir, l'élection, se renforce par le sang de l'indien comme dans l'inoubliable entité que manifeste Sam Fathers dans l'*Ours* « fils d'une esclave nègre et d'un chef chikasaw ». Le lecteur européen n'a pas été sensible comme il se doit à tout l'aspect rituel de cette nouvelle où, non seulement Sam Fathers initie le jeune Mac Caslin, par le sang du Grand Cerf « couleur de fumée », mais encore où le fils de l'esclave et du chef indien est d'abord assimilé, consubstantiellement à la vie et à la mort du vieil ours Ben « fraternité solidaire du sang étranger d'un vieux nègre sans enfants et de l'humeur indomptable d'un vieil ours ». Il y a plus qu'une boutade dans la généalogie que le romancier s'imagine : « Dans ce pays je naquis en 1826 d'une esclave noire et d'un alligator. » Car dans ce monde de la décadence des Blancs ayant entraîné la déchéance des Noirs, il n'y a d'immortel que l'instinct innocent du reptile et la tendresse animale de la mère négresse. Mais surtout le Grand Cerf, le vieux Ben et Sam Fathers — dans le rituel de funérailles par exposition des indiens Chikasaw que respecte le jeune Ike Mac Caslin. Soudain l'immortalité présente de ces êtres de nature surgit dans le serpent crotale qui vient amicalement rendre visite au petit Blanc initié. Plus tard, devenu adulte, Ike renonce à son patrimoine de planteur blanc, « délivré par Sam Fathers », vivant comme modeste charpentier dans une cabane au fond des bois. Le double message du sang de l'esclave noir et de celui du chef indien, témoigne toujours pour cette solitude virginale, cette nature innocente, cette *wilderness* primitive où se restitue le dernier descendant des Mac Caslin.

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

Peu à peu donc, des personnages proustiens aux monstres ritualisés de Faulkner en passant par les paradigmes manniens, le roman moderne perd son poids de sentimentalité, ses entraves descriptives purement réalistes, son psychologisme pour accéder à l'empire immémorial du mythe. Ce qu'Unamuno avait pressenti de Don Quichotte et aussi de Sancho, se réalise au ralenti en quelque sorte dans le labeur

créatif chez les trois plus importants romanciers du xx<sup>e</sup> siècle. C'est Proust (Durand, 1979, p. 284 et suiv.) d'abord qui découvre que les fantomatiques personnages que vieillit, que charge, que tue le temps, n'ont aucun poids psychologique et finalement « leur vie n'a profité qu'à moi (l'auteur) et comme s'ils étaient morts pour moi ». L'œuvre de l'artiste devient alors le langage universel qui fait de ceux qui ne sont plus, en leur essence la plus vraie « une acquisition perpétuelle pour toutes les âmes ». Thomas Mann reprend à son compte le dépassement paradigmatique par l'œuvre et ses héros « immortalisés » découverts par Proust. La vie du compositeur Adrian Leverkühn — « Souffrances et grandeur<sup>4</sup> » d'Adrian Leverkühn pourrait-on dire en pastichant Mann — est le symbole de cette transsubstantiation double : d'abord celle de l'homme quelconque en *Tonsetzer*, en compositeur, puis celle du compositeur en son œuvre. Enfin, chez l'Américain, la procédure d'universalisation du « petit fait » et celle de dépsychologisation au profit d'un behaviorisme métaphysique en quelque sorte atteint à sa perfection. Elle est bien retrouvée — quoi ? — l'immortalité, dès lors que les personnages sont délestés de leur angoisse de mortels, donc de leur liberté, donc des hésitations des dénivellements entre conscience et inconscience qui constituent la « tigrure » de toute psyché (Durand, 1981). Dans la littérature du xx<sup>e</sup> siècle, l'on voit succéder progressivement aux hommes perdus dans leurs chemins de mort et de liberté, d'étranges et fascinantes figures immortelles qui ne sont pas sans quelque connivence avec les dieux et les héros perdus : le duc de Guermantes, ce Jupiter proustien, mais aussi Hermès/Charlus, Gilberte/Vénus mais encore Wagner/Wotan, Goethe/Jupiter, tels que les restitue l'imaginaire mannien, mais encore Joseph Leverkühn à la fois Apollon désespéré et Dionysos glacé, mais encore John Sartoris/Achille ou Arès — qu'importe ! —, Christmas/Christ maudit, Lucas Beauchamp impassibilité noire, Sam Fathers/Gaïa des terres du Sud. Tout un Panthéon se ranime délivré des liens de la mort, de l'angoisse et du choix.

Mais ce langage de destin immortel qui fait retrouver la procédure du mythe par tout roman contemporain est pour ainsi dire confirmé par la parenté — avouée chez Proust et Thomas Mann, inavouée chez Faulkner — de ce langage avec la musique. Nous avons toujours pris très au sérieux l'affirmation de Claude Lévi-Strauss voyant en Wagner le « père irrécusable de l'analyse structurale des mythes » grâce au procédé du doublage du récit poétique par le *leitmotiv* musical. Comme le mythe, la musique est un *illud tempus* totalement autre que notre temps de choix et des causalités : Michel Guiomar se plaît toujours à souligner que la réalité musicale ne peut être « qu'au présent ». La musique n'a ni imparfait ni futur. Elle est toute, *hic et nunc*, présente dans son exécution. Précisons : l'impératif présent de la musique se renforce par deux effets. L'effet d'épaisseur harmonique d'une part et, d'autre part, l'effet de double concentration : celle de la rémanence du passé immédiat — et c'est à cette procédure d'épiphanie totalement réminiscente que Proust sera sensible — et celle d'élan mélodique et rythmique vers un futur immédiat. Le présent de la musique est donc hyperbolique : il rend présent son passé et préfigure le développement ou les variations de son avenir.

4. Voir « Souffrances et grandeur de Richard Wagner », dans G. Liebert (1963).

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

Il est par conséquent naturel que spontanément le roman mythique du xx<sup>e</sup> siècle ait pris comme emblème de sa procédure et comme chiffre de son intention le modèle musical. La musique, en Occident n'a-t-elle pas gagné son autonomie en accompagnant la lente occultation du mythe de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle au xviii<sup>e</sup> siècle ? Tout au cours du xix<sup>e</sup> siècle ne s'est-elle pas substituée aux défaillances du mythe, jusqu'à ce que Wagner vint enfin réconcilier en un art qui se voulait « total », le discours redondant, allitérant, du mythe et les pulsations répétées des *leitmotive* musicaux ? On l'a dit bien souvent : Wagner est plus un aboutissement qu'un commencement. Ou plutôt l'ultime synthèse qu'est son œuvre porte en elle, sur les brises errantes du chromatisme, le commencement de la fin, le crépuscule de la musique occidentale. L'ossature mythique de cette *Götterdämmerung* demeurera le seul héritage. Or l'on sait quelle fascination le « vieil enchanteur » eut sur le romancier de Lübeck durant tout le développement de l'œuvre. Non seulement dans les écrits critiques sur Wagner qui sont parmi les plus pertinents que l'on ait écrit sur le créateur du *Ring* ; mais encore le message du compositeur suscite et modélise les héros manniens ; Alberich inspire *Le Petit Monsieur Friedmann* ; *Sang réservé* est une parodie de *La Walkyrie*, *Tonia Kröger* déborde d'allusions à *Tristan*, une nouvelle de Mann porte même explicitement le nom de l'amant d'Isolde et que dire du *Tonsetzer* Adrian Leverkühn ! Mais surtout, comme le note Blisset (1960), Thomas Mann veut être le « Wagner du roman », transcrire dans le récit romanesque les procédures même du drame lyrique et faire d'un roman « une symphonie de pensée étendue sur 1200 pages » (Mann, 1967, p. 137). Toutefois ce transfuge au roman des puissances du lyrisme wagnérien n'est pas qu'un caprice de pasticheur. L'écrivain à travers le prisme

du *Tonsetzer* Adrian Leverkühn a conscience que la dégénérescence de toute la civilisation et spécialement de l'Allemagne plongeant dans la « boue mythique » originelle, va de paire avec « l'épuisement historique des moyens dont disposait l'art » et nommément la musique (Mann, 1960). L'œuvre wagnérienne où le mythe et la musique consumaient leurs noces, noces incestueuses elles aussi, s'est décomposée d'un côté en une régression purement « séculière » (Sironneau, 1982) où le mythe a gardé pour lui seul l'envoûtement du « vieux Minotaure » que stigmatisait Nietzsche, mais a perdu par là la distanciation de la scène lyrique fut-elle celle du *Festspielhaus* d'un autre côté la musique venue de l'inspiration mythique s'est cloîtrée dans un formalisme intellectuel « inaudible ». C'est ce même problème du divorce des puissances de l'Occident, à peine les noces wagnériennes célébrées, qui hante au même instant Thomas Mann, Adorno ou Ernst Bloch (1977) et avait déjà fasciné Nietzsche. Il y a chez les penseurs les plus profonds de notre temps une obsession de la procédure musicale juste à l'instant où celle-ci risque de se dissoudre, de se décomposer en une *fnis musicae* que Thomas Mann (1918) diagnostique avec lucidité dès 1915-1918. Seuls les romanciers les plus aigus et les philosophes recueillent toute la portée de la remythologisation musicale wagnérienne. Avec Wagner l'esprit de la musique commence à investir lentement l'écriture du livret romanesque. À l'inverse de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle où la musique se proposait — voir sur ce fait Spengler et même Malraux! — comme « métamorphose des dieux », prenant le relais d'une littérature en pleine décomposition néo-classique; au début du XX<sup>e</sup> siècle, le message wagnérien entendu, c'est le roman mythologique qui assume l'héritage et le relais de tous les arts en décomposition, y compris la musique. Notons bien que le personnage de Leverkühn est davantage inspiré de Schönberg que de Wagner. La musique de Leverkühn/Schonberg a perdu la « chaleur d'étable », la « chaleur de vache » que conservaient les chants naïfs de la servante Hanne. D'où le malaise grandissant et la fascination constante que l'auteur de *Wagner et notre temps* éprouve devant la musique. Le formalisme terrifiant de la musique pure séparée de la geste mythique est comme l'envers du mythe pur, ne possédant plus la distanciation scénique du drame lyrique, ne disposant même plus de ce code expressif que lui avait donné pour presque deux siècles J.-S. Bach<sup>5</sup>. Le divorce redoutable est consommé. D'un côté les exercices artificiels et « inaudibles » du formalisme, de l'autre le purin de l'étable, infiltré dans les citernes éthiques de la cité. L'on comprend mieux alors — sans les excuser cependant — les craintes jdanoviennes du politique devant le formalisme musical. C'est qu'Adrian Leverkühn et « frère Hitler », comme le note G. Liebert (Mann, 1977, « Avant-propos »), sont liés. En sens inverse certes, et sans responsabilité de l'un sur l'autre, mais liés tout de même dans l'instant historico-culturel de notre temps. Chacun écrit à sa façon une *Apocalypsis cum figuris*. C'est donc à l'art du roman investi par là d'une responsabilité nouvelle, grâce à la distanciation de la réminiscence et de l'ironie, de restituer à la fois la dignité de la forme musicale structurante de façon concrète, et la dignité du mythe réintégré comme

5. Sur ce code, voir les travaux de A. Schweitzer et A. Pirot.

mode de compréhension (*Verstehen*) critique. Les noces de l'esprit de la musique et du mythe ne se font plus sur la scène publique d'un *Festspielhaus*, mais dans la solitude du romancier, «à la flamme d'une chandelle».

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

Tandis que sur la scène de l'opéra du XIX<sup>e</sup> siècle c'est encore à une musique de la présence que l'on a affaire, dans le roman du XX<sup>e</sup> siècle, c'est à une sorte de musique «figurée», simulée par la démarche du romancier que l'on a recours. La musique de notre siècle s'étant étrangement évaporée dans le formalisme ou le bruitage, ce dernier fut-il par ordinateur interposé, Proust ici a la chance d'être biographiquement situé en amont de ce divorce post-wagnérien de la musique et du mythe qui éprouve tant le questionnement de Thomas Mann ou d'Adorno. Il prend la musique au printemps de ses épousailles avec la scène lyrique et son Vinteuil<sup>6</sup> est à la fois l'épanouissement musical de Wagner, de Saint-Saëns, de Massenet, de Fauré, de

6. Sur le «motif» de la Sonate de Vinteuil, voir M. Proust (1969), *Du côté de chez Swann*, I, p. 288 et suiv.; *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, p. 142 et suiv.; *La Prisonnière*, II, p. 78 et suiv. et p. 230 et suiv.

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

Certes chez Faulkner, la confirmation de l'immortalité par l'éternel présent de la musique est beaucoup moins explicite que chez l'auteur de la vie d'Adrian Leverkühn ou même que chez Proust. La musique est chez le barde du Sud affaire de nègre. Mais cela devrait alerter notre attention. La sérénade échevelée que donne Bayard Sartoris junior à Miss Narcissa, c'est par l'intermédiaire d'un trio de Noirs qui jouent à la guitare, la clarinette et la contrebasse *Home sweet home* et *Good Night Ladies*. Le titre d'un des grands romans de Faulkner *Descends Moïse* est inspiré d'un spiritual que chantaient les esclaves noirs. Très curieusement, la tragédie de Faulkner écrite en 1951, reprend le titre des grandes messes des morts qui firent la gloire de Mozart, de Verdi ou de Berlioz : *Requiem* ; et la « nonne » qui porte le message de rédemption est cette négresse meurtrière et droguée Nancy. La musique, les allusions à la musique sont donc « du côté des Noirs », c'est-à-dire du côté de la race immémoriale et innocente. N'est-ce pas naturel en un temps où face au formalisme sophistiqué que dénonce Thomas Mann, soudain la vieille Europe fait sienne la plainte des *negro spirituals* ? L'exotisme du jazz des années 1930 correspond à cette nostalgie de l'Europe pour ses propres musiques perdues. Le vieux choral luthérien qu'avait magnifié Bach revient porté par les instruments dérisoires du *jazz band*, les borborygmes du saxo, du banjo et de la contrebasse. William Faulkner dessinait déjà pour l'Annuaire de son université du Mississippi en 1920, des silhouettes déchaînées de nègres jazzmen. Mais il y a plus. L'œuvre de Faulkner, parce qu'elle épouse la redondance et le *feed back* temporel du mythe, comme celle de Proust ou de Mann prend d'elle-même la forme et la structure musicale. Maurice Coindreau (Faulkner,

1972, « Préface ») n'a pas de peine à nous convaincre que la « composition de *The Sound and the Fury* est d'ordre essentiellement musicale [...] sorte de *Nuit sur le Mont Chauve* que traverse un souffle diabolique ». L'éminent critique et traducteur nous montre que la première partie (7 avril 1928) est un *Moderato*, la seconde (2 juin 1910) c'est l'*Adagio* funèbre de Quentin, la troisième (6 avril 1928) *Allegro* de Jason, la quatrième enfin (8 avril 1928), un *Allegro furioso* dans lequel s'intercale un *Andante religioso* justement figuré par le service à l'église, le jour de Pâques, chanté par les Noirs. L'on pourrait appliquer cette analyse musicale à presque tous les autres grands romans de la Saga faulknérienne : *Lumière d'Août*, *Absalom*, *Sartoris*, etc. Tous sont faits de thèmes qui se répètent comme des *leitmotive*, se varient, s'ornent en passant d'une génération à l'autre, s'entrecroisent comme dans une fugue.

Ainsi chez les trois romanciers majeurs de notre siècle, l'on assiste à une modification profonde de l'art du roman. Ce dernier glisse en trente ans de la description, voire de l'anecdote, de l'analyse psychologique à la reconstitution d'un continent perdu que seule la vision du mythe et la pulsation de l'éternel présent de la musique peuvent dévoiler et faire renaître. Les faits divers, les atmosphères minutieusement reconstituées, les états d'âmes sont révolus. L'immortalité de l'œuvre dont participe l'immortalité des personnages propose, nous espérons l'avoir montré, une structure et une intention totalement nouvelles au roman du xx<sup>e</sup> siècle. Ce dernier n'est plus une « histoire » que l'on raconte au fil des déterminismes objectifs ou psychologiques, mais un mythe que l'on incante grâce aux *leitmotive*, aux redondances dans un temps à l'entropie vaincue, et qui n'a plus de fin : le temps des Immortels. Le roman n'est plus une éducation libérale, fut-elle sentimentale au hasard des chemins de la liberté, mais le fatal dévoilement — comme dans le « roman policier » et la tragédie — d'un état d'être, d'un secret constitutif, qui préexistait à l'entrée dans la vie de tous les protagonistes. Cette permanence et ces refrains redondants construisent, secrètent presque, un décor utopique, un lieu sacré grâce à l'incantation répétée, à l'évocation litanique dont la pérennité du sang « réservé » est l'emblème. Enfin les personnages, grâce au chant de l'artiste qui les immortalise dans l'œuvre — immortelle par sa puissance de lecture et de relecture — délivrés de la crainte de la mort, peuvent s'abandonner au Destin sans angoisse, sans dilemme, puisque sans liberté. Et tout naturellement ces Sagas modernes qui, utilisant les structures et les procédures de l'immortalisation, retrouvent la recette des théogonies oubliées et méprisées, prennent la forme du drame lyrique — qui était déjà celle de la tragédie antique —, héritent des procédés de la musique dès lors que cette dernière « disparaît comme brume au soleil » dans le tombeau d'acier et de transistors où la règne notre « démocratique » « civilisation »<sup>7</sup>.

L'immortalité est bien « retrouvée », restituée à ces êtres de puissante fiction que sont les Immortels. Piètres Immortels penseront certains, que ces Charlus, ces Verdurin, ces Castorp, ces Félix Krüll, ces Stevens ou ces Snopes... Nous pourrons répondre que de nos jours les dieux sont devenus précautionneux et timides, sinon

7. C'est l'analyse prophétique de Thomas Mann (1918).

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

Madrid – Lisbonne – Novéry  
Mars-avril 1982

## Bibliographie

- BLANCHOT Maurice, « La rencontre avec le démon », *Thomas Mann*, Cahiers de l'Herne, n° 23, 1973.
- BLISSET William, « Thomas Mann: the Last Wagnerite », *The Germanic Review*, t. XXV, n° 1, 1960.
- BLOCH Ernst, *L'esprit de l'Utopie*, Paris, Gallimard, 1977.
- BRUN Jean, *Le retour de Dionysos*, Paris, Desclée, 1969.
- CAHEN Roland, *Aspects du monde contemporain*, Genève, Librairie de l'Université Georg & C<sup>ie</sup>, 1948.
- CORBIN Henry, *Les paradoxes du monothéisme*, Paris, L'Herne, 1981.
- DEGUY Michel, *Le monde de Thomas Mann*, Paris, Plon, 1962.
- DURAND Gilbert, *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, 1964.
- , *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, Berg International, 1979.
- , *L'âme tigrée*, Paris, Denoël, 1981.
- FAULKNER William, *Le Bruit et la Fureur* (traduction française, 1937), Paris, Gallimard, 1972.
- FÉNELON GOLDSTEIN Fania, *Orchestre en sursis*, Paris, Stock, 1982.
- GUITTON Jean, *La justification du temps*, Paris, PUF, 1966.
- LIBIS Jean, *Le mythe de l'androgynie*, Paris, Berg International, 1981.
- LIEBERT Georges (dir.), *Thomas Mann. Wagner et notre temps*, Paris, Livre de poche, 1963.
- MAFFESOLI Michel, *L'ombre de Dionysos*, Paris, Méridiens-Anthropos, 1982.
- MAGNY Claude-Edmonde, *L'âge du roman américain*, Paris, Seuil, 1948.
- MANN Thomas, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Berlin, Fischer, 1918.
- , « Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte », *Die psychoanalytische Bewegung*, n° 1, mai-juin 1929, p. 3-32.

- , *Meine Zeit*, Berlin / Francfort, Fischer, 1950.
- , « Freud et l'avenir », traduit par F. Delmas, *Destin de la psychanalyse*, n° 108, Paris, La Table Ronde, 1956, p. 46-57.
- , *Noblesse de l'esprit*, traduit par F. Delmas, Paris, Albin Michel, 1960.
- , *Gesammelte Werke in zwölf Bänden. 6, Doktor Faustus: Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde* [1947], Francfort, Fischer, 1960.
- , *Esquisse de ma vie*, Paris, Gallimard, 1967.
- , *Lettres de Thomas Mann (1943-1947)*, Paris, Gallimard, 1970.
- , *L'Artiste et la société : portraits, études, souvenirs*, traduit de l'allemand par L. Servicen, Paris, Grasset, 1973.
- , *Les exigences du jour*, traduit par J. Naujac et L. Servicen, Paris, Grasset, 1976.
- , *Wagner et notre temps*, G. Liebert (éd.), Paris, Hachette, coll. « Le Livre de poche », 1977.
- NATHAN Monique, *Faulkner*, Paris, Seuil, 1963.
- POULET Georges, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963.
- , *Études sur le temps humain*, Paris, Plon, 1968, 4 vol.
- PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1969, 7 vol.
- REZLER André, *Mythes politiques modernes*, Paris, PUF, 1980.
- ROBIN Chantal, *L'imaginaire du « Temps retrouvé ». Hermétisme et écriture chez Proust*, Paris, Minard, 1977.
- SAINTYVES Pierre, *Les saints successeurs des dieux*, Paris, Émile Nourry, 1907.
- SIRONNEAU Jean-Pierre, *Sécularisation et religions politiques*, La Haye / Paris / New York, Mouton, 1982.
- TADIÉ Jean-Yves, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, 1971.
- VIERNE Simone, *Jules Verne et le roman initiatique*, Paris, Éditions du Sirac, 1979.
- YOURCENAR Marguerite, *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard, 1962.

**Jean-Jacques Wunenburger**

*Institut de recherches philosophiques de Lyon (IrPhiL)*

*Université Jean Moulin - Lyon 3*

## **Imaginaire et représentation : de la sémiotique à la symbolique**

### **RÉSUMÉ**

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

### **MOTS-CLÉS**

Représentation, imaginaire, sémiotique, symbolisation, archétype, schème corporel.

### **ABSTRACT**

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

### **KEYWORDS**

Representation, imaginary, semiotic, symbolisation, archetype, body schema.

Le terme d'*imaginaire*, dont l'usage se répand dans les sciences de la communication et des arts, demeure une source d'ambiguïtés et d'équivoques. Entré tardivement dans la langue française courante, il reste délicat aussi à traduire. Comme nous l'avons déjà rappelé, le terme est d'inscription récente dans la langue française et semble ignoré dans bien des langues (il n'y a pas d'équivalent en anglais). Christian Chelebourg (2000, p. 7-8) signale l'apparition du terme chez Maine de Biran en 1820, ou plus tard chez Alphonse Daudet qui parle d'un « imaginaire »,

c'est-à-dire d'un homme adonné aux rêveries. Villiers de L'Isle-Adam évoque dans *l'Ève future* ce domaine de l'Esprit que la raison appelle avec un dédain vide l'« Imaginaire ». Le succès croissant du mot au xx<sup>e</sup> siècle peut être attribué à la désaffection à l'égard du terme d'*imagination*, entendue comme faculté psychologique. La plupart des problèmes du monde des images ont en effet été traités pendant longtemps sous couvert du mot *imagination*, qui désignait la faculté d'engendrer et d'utiliser des images. Avec le déclin d'une certaine psychologie philosophique (au milieu du xx<sup>e</sup> siècle) et sous la pression des sciences humaines, l'étude des productions imagées, de leurs propriétés et de leurs effets, à savoir l'imaginaire, a progressivement supplanté la question classique de l'imagination. Autrement dit, le monde propre des images a pris le dessus sur leur formation psychologique (Wunenburger, 1995; Boia, 1998; Thomas, 1998).

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

### Les principes d'une anthropologie de l'imaginaire

Dans cette école ou tradition académique (Durand, 1994 et 2003), l'imaginaire désigne l'ensemble des images, langagières (métaphores) et visuelles (pictoriales) d'un sujet, traités au niveau des éléments constitutifs ou insérés dans des récits et tableaux, qui permettent une relation au monde différente des représentations formées à l'articulation de la perception et de la conceptualisation (en tant que démarche intellectuelle de compréhension abstraite des choses et événements). L'imaginaire entraîne de plus une adhésion du sujet à travers la rêverie poétique ou la foi religieuse, du fait de la forte prégnance des images sur le sujet (force du fantasme, du symbole et du mythe, capable de supplanter le réel immédiat). Il se trouve doté donc d'une fonction performative en ce que les contenus imaginaires enclenchent des comportements (action, rite) d'incarnation et d'externalisation des contenus.

De plus, l'imaginaire d'un individu ou d'un groupe ne peut se ramener à un agrégat disparate d'images, mais se forme et se développe généralement selon une dynamique et une cohérence propres, qui permettent de typifier un imaginaire (il peut être « mystique », « héroïque », ou « synthétique » selon G. Durand, par exemple). On peut dès lors établir la sémantique et la syntaxe des images, qui prennent leur source dans un métalangage (qui implique un sens transcendant) ou un protolangage (corporel), mettant ainsi l'imagination au cœur d'un « trajet anthropologique », qui commence dans la structuration neuronale et s'achève dans les contenus du patrimoine culturel qui en livrent des matrices plurielles (les mythes collectifs, les œuvres d'art). On peut pressentir que l'imaginaire excède ainsi largement le plan

homogène des représentations, du fait de ses stratifications complexes et de ses contraintes internes, moins logico-linguistiques qu'anthropologiques.

### Épistémologie représentationnelle

La notion de représentation, au contraire, remonte aux théories de la connaissance antique. Les stoïciens distinguaient déjà la représentation (*fantasia*, *visum* en latin), le représenté (*fantaston*), l'imagination (*fantastikon*) et l'imaginaire (*fantasma*). Selon Diogène Laërce (VII, 45-46) : « Ils disent que ce qui est représentation compréhensive est un critère des choses, c'est un signe (*semeion*), une marque qui vient de ce qui existe et selon ce qui existe. » (Cité dans Brun, 1966, p. 20.) La représentation est donc un signe qui équivaut, dans un acte cognitif, à la chose prise en référence. Elle peut être concrète (la présentation perceptive) ou abstraite (le concept). La représentation dite imaginaire est censée se produire en l'absence (*in absentia*) de l'objet de référence, ce qui peut conduire à différents écarts et variations qui font de l'imagination une fonction de l'irréel et donc de déformation de la vérité.

Le terme de *représentation* a été renforcé par les théories du signe qui se sont développées dans le cadre de la logique et de la linguistique depuis le XVII<sup>e</sup> siècle (*Logique de Port-Royal*, par exemple), puis placé au centre de la linguistique (de Saussure), avant de connaître une généralisation dans la sémiotique, fondée par Peirce, dans la philosophie analytique du langage et dans les sciences cognitives contemporaines. Pour un sémioticien, on peut distinguer le moment de la représentation sémiotique et le moment de l'action induite, qui relève de la pragmatique :

Le point de vue *représentationnel* considère que le langage a pour fonction de représenter les actions des êtres humains, les rapports d'agression, de bienfait, d'alliance ou d'opposition qui s'instaurent entre eux, les quêtes dont ils sont porteurs, les motifs qui les animent. Cette activité langagière est productrice de récits qui ne sont pas eux-mêmes des actions. Ils décrivent seulement des faits en train d'avoir lieu, ayant eu lieu ou pouvant avoir lieu, dans un rapport de communication où le producteur du récit (auteur) propose au récepteur (auditeur ou lecteur) une description des événements dans laquelle ce dernier peut éventuellement se projeter. Ainsi, dire : « Il sortit par une porte dérobée du château » n'est pas agir mais décrire une action. Le rapport entre langage et action est bien un rapport de « re-présentation », par récit interposé, ce qui n'empêche pas que ce récit puisse inciter à l'action par une possible identification de l'auditeur ou du lecteur à celui-ci. Se pose alors la question du type d'articulation qui peut exister entre, d'un côté, l'action que l'on suppose réelle ou possiblement réelle, avec des acteurs dont on suppose qu'ils ont effectivement (ou possiblement) vécu une expérience, de l'autre, les personnages, actants d'une action racontée qui est censée représenter l'action réelle. (Charaudeau, 2004)

La notion de représentation, vraie ou fausse, reste donc largement tributaire de la linguistique structurale et de la sémiotique, en tant que théorie des signes dans leurs rapports internes mutuels et externes avec un référent. L'imaginaire serait donc un sous-ensemble d'une classe générale de signes. Cette compréhension est largement partagée aujourd'hui et tend à distinguer surtout représentation abstraites

nominales et représentations pictoriales. Dans tous les cas, le signe est substitut, renvoi et fixation formelle (spatiale ou langagière) d'un référent. On peut complexifier le dispositif binaire en y introduisant une « tiercéité » comme Peirce, il n'en reste pas moins que le signe tend à s'autonomiser par des propriétés intrinsèques à partir desquelles sont possibles des opérations mentales de mnésie, de combinaison, de raisonnement. Distincte de la perception et de l'intellection, l'imagination ne peut libérer la relation intentionnelle primitive entre le signe et le référent — matériel ou immatériel — qu'en produisant de nouvelles liaisons entre signes (métaphorisation), et produire de nouvelles images mentales par association.

### L'idiosyncrasie de l'imaginaire

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

#### *Incorporation*

L'image dépasse, dans certains cas, le statut de signe et sert de noyau de cristallisation d'un imaginaire parce qu'elle échappe à l'autonomie et l'identité du signe. Le signe est produit par une fonction cognitivo-langagière, qui certes se sert des organes du corps (voix, mains), mais ne tire pas d'eux ses significations. Au contraire, les conceptions de l'imaginaire considèrent les vraies images comme des émergences d'une expérience antérieure qui se situe dans la totalité vivante psychosomatique du sujet. Réflexes, schémas corporels, rythmes, expériences sensori-motrices (marche, frappe sur une matière, par exemple) participent de l'émergence dans la conscience d'images. Gaston Bachelard, comme Maurice Merleau-Ponty ont mis les images en relation avec des polarités fondamentales de la « chair » et du corps (mouvements verticaux, ascendant ou descendant, rythmes et vibrations respiratoires, etc.) au cœur d'une expérience vécue qui précède la dualité entre sensible et intelligible.

G. Bachelard (Wunenburger, 2012, p. 87-102) déjà a bien compris combien l'imaginaire de la terre, par exemple, ne se découvrait pas comme un spectacle mental, par analyse des attributs poétiques, même opposés; mais que c'est au contact de la terre, c'est en l'affrontant avec son corps qu'il prend forme, prend corps en nous, et nous transforme en rêveur de terre. La matérialité tellurique accède donc dans l'imaginaire à une dimension substantielle amplifiée, induite et renforcée par une expérience de présence réelle, assurée par la stimulation intensive des sens. « L'homme rêvant veut aller au cœur des choses, dans la matière même des choses. » (Bachelard, 1948b, p. 54) Car la matière n'est jamais plus onirique que lorsqu'elle est, non contemplée passivement, mais modelée, malaxée, travaillée, bref transformée par la main. « *Matière* et *main* doivent être unies pour donner le nœud même du *dua-*

*lisme énergétique.*» (Bachelard, 1948a, p. 25) Les grandes analyses bachelardiennes des éléments nous mettent bien en présence de corps réels qui résistent à notre propre corps. Par exemple, l'expérience de malaxage de l'argile ou de pétrissage du pain constitue pour G. Bachelard un prototype de cette rêverie matérielle, parce qu'il s'agit d'une approche phénoménologique où mon corps est en proie à la résistance d'autres corps, où les matières résistent d'autant plus qu'elles sont mélangées, puisque dans le cadre de l'argile comme de la pâte, on a affaire à une sorte de mariage entre deux éléments.

Ces matières activent donc les rêveries à mesure qu'elles sont non seulement contemplées, mais manipulées, transformées par la main, par un corps agissant et surtout travaillant. Car l'imagination n'est nulle part aussi incarnée que dans les activités artisanales, qui semblent avoir favorisé et exploré toutes les grandes formes de rêveries. La poétique bachelardienne est avant tout celle de l'*Homo faber*, cultivée et conservée par la civilisation pré-industrielle, par les mythes, légendes, contes et le folklore<sup>1</sup>. Dans le labeur, dans le travail de l'artisan, mais aussi de la cuisinière ou du bricoleur, la terre est l'occasion d'une véritable rematérialisation psychique. La matière n'est plus alors source d'une représentation, coupée de sa substantialité, mais elle autorise une réelle participation active qui finit par dissoudre les limites du sujet et de l'objet. « L'image matérielle, plus encore que l'image des formes et des couleurs, se refuse à une objectivité totale, car elle appelle de prime abord la participation intime du sujet. » (Bachelard, 1948a, p. 233) G. Bachelard complète ainsi, à la manière de Platon, les limites de la *mimesis* (la représentation mentale comme duplication imparfaite) par l'expérience de la *methexis*, de la participation comme relation de consubstantialité. Par là, G. Bachelard combat en un sens la version cognitiviste, idéaliste d'une rêverie réduite à des transformations de signes. Au contraire, la puissance onirique de l'imagination s'accroît avec la sensation motrice de présence, de rencontre, de corps à corps, de lutte concrète spatio-temporelle, qui réactivent des pulsions profondes, des montages réflexes enfouis sous le conscient, comme le soutient Gilbert Durand. L'enjeu n'est pas des moindres. L'imaginaire n'est pas un système clos qui se superpose au corps, à la vie et au monde, mais accompagne sur un plan mental et psychique la vie d'un être imaginant. Il est expressif de la totalité de son être conscient et inconscient.

### *Symbolisation*

Depuis les acquis saussuriens de la linguistique, celle-ci tend à réduire les signes langagiers et visuels à des conventions (voire à de l'arbitraire), qui produisent des équivalents des choses ou des idées. Cette interprétation épistémologique est, en un sens, inscrite dans la nature des langues alphabétiques, qui ont coupé un lien naturel entre réalités et signes, à la différence des langues idéographiques (la langue chinoise) où le signe-image reste motivé par l'apparence sensible des choses désignées. Pourtant tout n'est-il que convention et arbitraire? Ernest Cassirer (1972)

1. Ph. Walter (2003) montre bien dans ses travaux sur les imaginaires médiévaux leur ancrage dans la vie quotidienne et la civilisation matérielle.

déjà avait renoué le rapport entre signes et monde en parlant de «prégnance symbolique<sup>2</sup>». Plus tard, les théoriciens de l'imaginaire vont renouer avec les anciennes théories symbolistes, pour qui le symbolisé se rapporte au symbolisant de manière différente que le signifié au signifiant dans le langage des signes. Les sens seconds, figurés, des images relèvent d'une relation paradoxale, à la fois libre — sans rapport contraignant — et liée par des motivations cachées (les valeurs de couleurs dans les symbolismes ne sont pas décidées au hasard, les connotations des formes géométriques sont dépendantes de la morphologie géométrique, comme l'avaient déjà soutenu les pythagoriciens).

Le rapport d'un symbolisant aux niveaux concomitants des symbolisés suppose, certes, une part d'indétermination et donc de liberté, qui s'oppose à la relative contrainte, immanente aux sens des signes et inscrite dans l'extériorité culturelle d'une langue. On ne peut choisir le sens d'un mot que dans un lexique préexistant et fini, comme en fait l'expérience tout traducteur qui ne trouve pas forcément dans sa langue les termes équivalents à ceux d'une autre langue. En revanche, les valeurs symboliques d'un tableau ou d'un poème restent d'une certaine manière flottantes et il appartient à l'interprétant, selon sa propre culture symbolique, de les mettre au jour. En un sens, le symbole ne s'active que par un mouvement de pensée analogue à celui prêté à la métaphorisation, qui déplace un sens propre vers des sens figurés, multiples, étagés et de droit illimités (l'infinité du symbole contraste avec la finité des signes, qui tend même vers l'unité et l'univocité dans les codes), et par une opération de création intentionnelle de nouvelles images.

Pourtant les valeurs symboliques ne sont pas laissées à la décision arbitraire de l'activité de l'interprétant. Car il existe des réticulations et des arborescences, en quelque sorte subliminales, entre le symbolisant et le symbolisé, qui dessinent des trajectoires d'actualisation du sens. Il n'est pas surprenant, dès lors, que le champ symbolique ait pu être assimilé, par certaines traditions spirituelles, à un monde d'images sensées, qui sont dotées d'une sorte de permanence psychique, d'antitypie propre, à l'égal d'objets physiques. Si l'on ne veut engager un tel statut ontologique, qui va de pair avec une ontologie de l'image, assimilée à un être autonome, à l'intersection du monde sensible et du monde intelligible, on ne peut évacuer, cependant, l'expérience psychologique qui fait éprouver au sujet une résistance propre devant l'actualisation d'un sens symbolique. Les couleurs, par exemple, se voient dotées, dans toutes les cultures, des mêmes valeurs affectives et intellectuelles, les animaux relèvent d'une emblématique qui ne se modifie pas au gré des désirs de l'interprétant, les formes végétales sont intégrées dans un corpus de significations résistantes. Cette dimension de semi-objectivité des contenus symboliques va d'ailleurs de pair avec une communauté transculturelle des pensées symboliques, largement développée par le comparatisme symbolique.

C'est bien pourquoi, il peut apparaître nécessaire, logiquement, de prêter à l'activité symbolique un substrat méta-psychologique, qui enracine les valeurs sym-

2. G. Durand (1968) a indiqué cet apport de Cassirer dans l'article qu'il lui a consacré dans l'*Encyclopædia Universalis*.

boliques dans des noyaux spermatiques, des matrices génératives, que Carl Gustav Jung rattache à des archétypes. De ce point de vue, l'archétype constitue une forme psychique, infra-consciente, qui sert moins d'archive ou de mémoire anhistorique de symboles, qu'il suffirait de débusquer de leur état latent, mais de puissance informante, de bassin sémantique, à partir duquel les symboles peuvent être produits par l'imagination. L'archétypologie joue ainsi, pour les symboles, le rôle d'une grammaire générative, qui assujettit la conscience à une organisation souterraine, mais sans désactiver le travail incompressible de l'appropriation des symboles par le sujet, en fonction des stimuli des formes symbolisantes. En adossant ainsi la symbolisation à des structures dynamiques, à des potentiels sémantiques, on n'entérine aucune naturalisation, encore moins une biologisation des symboles, comme certains en ont fait le reproche à la psychologie des profondeurs ou au durandisme, mais on se donne un outil méta-psychologique pour rendre plus intelligible la « chréode » symbolique, le cheminement canalisé de l'interprétation, qui oblige à renvoyer les valeurs symboliques à des universaux virtuels.

### *Vie des images*

Les représentations renvoient toujours à un sujet support et à une organisation fonctionnelle (pragmatique) des signes en vue d'exprimer, de communiquer, de réaliser. L'imaginaire, au contraire, veut indiquer la capacité d'un ensemble d'images, narratives dans le cas du mythe, à constituer un monde transsubjectif. D'une part, il s'impose en grande partie au sujet (ce que la psychanalyse et le surréalisme ont déjà décrit à partir d'images inconscientes), ce qui peut phénoménologiquement se vivre comme une adresse (au sens d'« épiphanie » selon G. Durand, reprenant le thème baudelairien — et bachelardien — des images qui nous regardent). D'autre part, les images forment un système, un monde, plus proche d'un organisme que d'un agrégat aléatoire d'éléments réunis par des lois d'association, comme le voulait l'ancienne théorie de l'imagination. G. Bachelard a pu parler de « vie des images » (Bachelard, 1993, p. 15), c'est-à-dire d'une authentique autopoïétique, d'une capacité pour les images de s'auto-organiser, en laissant se développer leurs virtualités symboliques. Par exemple, les images des grandes rêveries de la matière, comme l'alchimie les a développées, ne peuvent être traitées comme des signes errants. L'« image » du feu, par exemple, est un intermédiaire (*metaxu*, en grec) entre la matière physique qui brûle dans le monde physique et une résonance intérieure du feu dans le psychisme.

Comme nous l'avons montré ailleurs déjà (Wunenburger, 2012), ces matières génératrices d'images ne sont donc pas réductibles aux matières rencontrées et décrites par le langage scientifique, mais ne peuvent se ramener non plus à de simples projections subjectives sur des supports externes. Les images premières des matières, c'est-à-dire du feu, de l'eau, de l'air et de la terre, sont des réalités indépendantes du moi conscient et de ses images inconscientes, des relations, des rapports à une matérialité objective, qui relève du non-moi, mais aussi des images de matières encore inséparables du sujet, pour qui elles sont des espaces transitionnels où le sujet rencontre

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

### *Logique des représentations, logique de l'imaginaire*

On peut donc, en accentuant les traits, opposer logique de la représentation et logique de l'imaginaire. Les systèmes de représentation, littéraire ou iconographique, dans une approche sémiotique constituent un plan autonome, qu'on peut analyser comme un système fermé, ce qui a facilité en particulier les approches formalistes et structuralistes de la mythographie des peuples, de la littérature ou des arts plastiques. Au contraire, l'imaginaire, au sens durandien, forme un continuum anthropologique, où l'imagination, anciennement associée à l'âme, comme activité psychique, n'a pas de frontières marquées ni avec le corps ni avec l'intellect, dont il reçoit des informations mais auxquels il impose en retour aussi des significations et des valeurs, l'imagination étant en ce sens la source des autres facultés. C'est tout l'*anthropos* qu'il faut convoquer pour comprendre les productions et la vie des images, et pas seulement le système fermé des représentations.

Par ailleurs, la sémiotique représentationnelle cherche les lois constantes de l'agencement et de l'enchaînement des images dans les structures logiques et linguistiques, ne prêtant aux représentations imaginaires qu'une logique affaiblie (selon la seule loi d'association), voire pervertie. Au contraire, les conceptions anthropologiques de l'imaginaire accordent à l'imaginaire en propre des lois sémantiques et syntaxiques, dont les logiques et systèmes langagiers dérivent. Véritable inversion épistémologique, qui rend possible d'ailleurs une universalité symbolique et mythique qui transcende les langues particulières. Au lieu d'enfermer l'imaginaire dans un épiphénomène de combinatoires sémiotiques d'une langue et d'une culture, l'anthropologie de l'imaginaire, en localisant plus bas et plus haut les principes d'activation de l'imaginaire, pense dégager une imagologie de l'espèce humaine, que

divers comparatismes symboliques vérifient sans difficultés. Les symboles et mythes ne sont pas dans nos rêveries, dans les symboles picturaux, dans les mythes littéraires, de simples variations faibles des systèmes de signes clos, mais des sources originaires d'images et de significations qui ont besoin aussi bien des profondeurs de l'inconscient et du corps que des hauteurs spirituelles, religieuses et métaphysiques pour être comprises.

En conclusion, comme l'a établi le philosophe de l'herméneutique Paul Ricœur (1997), les activités mentales et leurs extériorisations par l'écriture, la photographie ou le cinéma, reposent certes sur une première stratification psychique qui résulte de l'utilisation de signes. Mais ceux-ci se voient, dans l'imagination créatrice et non seulement reproductive, débordés par une expérience originaires de l'être imaginant, qui ne produit pas une simple information sur le monde en s'en distanciant et s'en séparant, mais un langage enrichi de connotations, elles-mêmes cristallisant en un monde intime et personnel, capable de susciter la croyance en lui et de concurrencer, existentiellement, le réel. Il faut donc bien articuler un niveau sémiotique à un niveau symbolique (celui de la « métaphore vive ») qui ouvre sur une transcendance du signe. Cette symbolisation qui réouvre le signe sur autre chose que lui-même exprime une dynamique du sujet, qui mobilise l'ensemble de ses vécus corporels et affectifs et ses savoirs intellectuels d'origine culturelle, pour donner corps à l'imaginaire. Nous ne trouverons pas de meilleure formulation finale que celle de G. Durand lui-même dans sa critique de la linguistique structurale, fautive pour avoir vidé la forme du sens et l'avoir enfermée dans un huis-clos binaire :

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

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

## Bibliographie

- BACHELARD Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 1948a.  
 —, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 1948b.  
 —, *L'air et les songes* [1943], Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 1993.  
 BOIA Lucian, *Pour une histoire de l'imaginaire*, Paris, Les Belles Lettres, 1998.  
 BRUN Jean, *Les stoïciens*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 1966.  
 CASSIRER Ernest, *La philosophie des formes symboliques*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, 3 volumes.  
 CHARAUDEAU Patrick, « Comment le langage se noue à l'action dans un modèle socio-communicationnel du discours. De l'action au pouvoir », *Cahiers de linguistique française*, n° 26, 2004 (*Les modèles du discours face au concept d'action*,

- Actes du 9<sup>e</sup> colloque de Pragmatique de Genève et du colloque Charles Bally, université de Genève). Consultable en ligne : <[www.patrick-charaudeau.com/Comment-le-langage-se-noue-a-1,90.html](http://www.patrick-charaudeau.com/Comment-le-langage-se-noue-a-1,90.html)>.
- CHELEBOURG Christian, *L'imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan Université, 2000.
- DURAND Gilbert, « Cassirer », *Encyclopædia Universalis*, 1968.
- , « Linguistique et métalangages », *Éranos Jahrbuch*, n° 39, 1970-1973, p. 341-396.
- , *L'imaginaire*, Paris, Hatier, 1994.
- , *L'imagination symbolique*, Paris, PUF (réédition Quadrige), 2003.
- RICŒUR Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1997.
- THOMAS Joël (dir.), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998.
- WALTER Philippe, *Mythologie chrétienne. Fêtes, rites et mythes du Moyen Âge*, Paris, Imago, 2003. Traduit en anglais, espagnol, portugais, croate, roumain, polonais, japonais.
- WUNENBURGER Jean-Jacques, *L'imagination*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1995.
- , *Gaston Bachelard. Poétique des images*, Paris, Mimésis France, 2012.
- , *L'imaginaire*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2013, 2<sup>e</sup> éd.

Fanfan Chen

*National Dong Hwa University, Hualien, Taiwan*

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

### ABSTRACT

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

### KEYWORDS

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

### RÉSUMÉ

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

### MOTS-CLÉS

Taoïsme, alchimie, mythe, imaginaire, symbolisme, métaphysique, littérature.

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

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

One significant reason why ancient Chinese people consider it probable to become immortals (*xian*) is the legendary success of Huangdi (the Yellow Emperor), the alleged ancestor of Chinese people. Already registered in *Shanhai jing*, the Yellow Emperor figures in many tales, for his alchemical practice was successful as he finally ascended to the sky by riding a divine dragon (Liu, 2004, p. 14). Animalism and the imagination of the element air are closely connected with immortality. The theriomorphic image is retained: the emperor is often depicted as resembling a dragon in many versions of the myth. His marvelous ability of speech, foreseeing the future and understanding the universal law is conducive to the imagination of a god of clouds in him.

However, not every man is as lucky as the Yellow Emperor or the emperor Mu of Zhou (another legendarily successful case of ascent to heaven) who fortuitously encounter goddesses or gods that possess the elixir of long life. Especially when times are gradually departing from the primitive age and men have evolved into

a more and more complex status, chances are few that we may become immortal gratuitously merely with help of immortals or gods. Therefore, Taoist alchemists researched and developed workable methods to become immortal. These methods are further divided into external alchemy and internal alchemy. On the other hand, imaginative writers, by means of “verbal alchemy”, have envisioned possible ways of ascending to heaven and created a kaleidoscope of literary texts.

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

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

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

In this book, the notion of celestial ladders is represented by gigantic towering mountains and trees. The description of the elixir of long life and the administering goddess of death and life, the Mother Goddess of the West (Xiwangmu), suggest

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

the probability of immortality. Besides the goddess imagined as half-human, half-beast, many gods are depicted in like manner. This imagination of bestial deities, and later metamorphosis between man and animal, can be interpreted *par excellence* with Gilbert Durand's theory of the imaginary (1992): the theriomorphic images represent the devouring visage of time, thus the ineluctability of death. The fluidity and passing of time is associated with dynamic animalism, which also underlies the Taoist practice of imitating animals. In contrast, divine mountains and trees taken as the celestial ladders represent immobile minerals and vegetation, which symbolically characterize eternity. According to Mircea Eliade's study of myth and alchemy, Chinese alchemy better illustrates the alchemical operation that reveals a reverse process of cosmogony: from human, animal, and vegetation back through to geology. He qualifies alchemy as eschatological (Eliade, 1990, pp. 112–4).

The idea of divine mountains or trees appears in almost all civilizations. Gods are imagined to inhabit the mountains, for example, the Greek Mount Olympus, the Hindu Himalaya, Inca Andes, or the Hebrew Zion. The Chinese civilization is no exception. It imagines a divine mountain Kunlun, which is believed to be the principal pillar connected with the sky (eight mountain pillars are said to support the sky). Kunlun Mountain is the supreme divine mountain in *Shanhai jing*, where it figures more than twenty times. Moreover, it is considered the most divine mountain in the Taoist religion. In addition, *Shanhai jing* also describes a pivot of the sky: "In the middle of the wilderness is a mountain called Sun Moon Mountain, which is the pivot of the sky. The mountain of Wujutianmen is the place where the sun and the moon enter." (2007, p. 244)<sup>2</sup> In similar fashion, the mountain as the place where the sun and the moon depart is also indicated: Yitiansumen (p. 224). Critics also speculate that some other mountains in *Shanhai jing* can be counted as the alleged celestial ladders:

- 1) The Wuxian region is situated in northern Nuchou. The people here hold a turquoise snake in the right hand, a red snake in the left. This place is called Dengbao Mountain. This is the passage for sorcerers and sorceresses to ascend to heaven and descend to earth. (p. 184)
- 2) There is a Soul Mountain; ten sorcerers and sorceresses ascend to the sky and wherefrom descend to earth. This is a place where myriad herbs flourish. (p. 245)
- 3) In the east of Hua Mountain and Turquoise River is a mountain called Zhao Mountain. A man named Buo Zigao goes upwards and downwards here until attaining to the sky. (p. 264)

Concerning the vegetal imagination, divine trees, in addition to divine mountains, also serve as a passageway for ascending to the sky. For example, the tree Xunmu is said to be thousands of *li* (1 *li* = 0.576 km) high and the tree of Sansang (three white mulberries) in the east of Ousi, with a height of hundreds of *ren* (1 *ren* = 8/3 meters), lacks branches (chapter "Haiwai Beijing", p. 191). Further,

2. All the quotations from Chinese books are my translations.

a latter chapter “Hainei jing” describes a kind of tree called Jianmu, which is hundreds of *ren* high but lacking branches. It is said that the Yellow Emperor cultivated this divine tree (p. 265).

Vertically with this uninterrupted connection between the earth and the sky, the Chinese mythic imagination offers the conception of immortality, both spatial and temporal. Immortal countries or places are represented or visited as real geography in *Shanhai jing*: “There is a country called the country of immortality. The citizens assume the last name ‘Ah’ and feed on the wood that grants immortality.” (p. 232) Since countries or places of immortality exist and the heaven is accessible via divine mountains and trees, it is natural to imagine the elixir of long life, which is initially linked to divinity and animality.

The first mythic figure believed to be the possessor of the elixir is the very one that controls death and life, the Mother Goddess of the West. She is said to feed on the ambrosia sought by three divine turquoise birds (p. 207). The famous story about the fairy of the moon, Chang Er, was also derived from the legend about the Mother Goddess. Immortality is thus integrated into the legend of the sun-shooting hero Hou Yi, the moon fairy’s husband. Chang Er was originally a goddess but was abased into human form because of her husband’s slaughtering the nine suns, also sons of the celestial God. In order to comfort his wife, Hou Yi travels to Kunlun Mountain to beseech the Mother Goddess for divine pills and is eventually granted two. But out of greed, Chang Er steals and eats both pills. Her body becomes lighter and lighter and thus floats and flies to the sky. Unfortunately, the overdose of two pills causes her to rocket up directly to the moon, where she now lives alone.

Along with gods and goddesses, sorcerers are described as holding the elixir of long life as healers. *Shanhai jing* tells that sorcerers chase away the breath of death from the corpse of Yayu to resurrect him (chapter “Hainei xijing”, p. 207). The elixir of long life is mentioned many times in the book, often with a guardian beast arranged beside it. In the chapter “Dahuang nanjing”, readers learn about a mountain called Wu, with a yellow bird staying in its west. Gods enjoy the elixir at eight places around here. The bird is in charge of watching the elixir to prevent the black serpent from stealing it (p. 231). This narrative evokes the universal imagination of the serpent that violates the hope of immortality, such as the serpent that snatches the elixir of youth from Gilgamesh in the earliest epic and the snake in the biblical Eden.

The imagination of the rupture of the “celestial ladder” and the ensuing continual separation between the sky and the earth is present in many civilizations. In the Chinese civilization, the divine emperor Zhuanxu orders the breaking of the connection between the sky and the earth by sending his grandsons to distance the two: the first grandson Zhung holds the sky with his hands; the other named Li pushes the earth downwards with his hands (p. 244). Although the connection and the passageway is thus broken, the mountains and trees considered as celestial ladders bridging the earth and the sky, the described countries and status of immortality, and the existence of the elixir of long life, all underlie the Chinese imaginary

of space, time and medium that leads back to the sky. This imaginary will later be represented in philosophical, alchemical and fantastic writings.

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

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

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

The philosophy underlying the imagination of ascending to the sky is elaborately developed in Lie Zi’s cosmogony (Lie, 1991). Taoist philosophers and alchemists highlight the idea of the pure and lighter floating upwards and of the turbid and heavier falling downwards. Lie Zi’s cosmogony is derived and transformed from Lao Zi’s. He developed his theory of subsequent metamorphoses from Taiyi, Taichu, Taishi to Taisu. These four stages correspond to Lao Zi’s “Tao generates one, one generates two, two generate three, and three generate all beings and things” (Lao, 1981, p. 42). The cosmogonical principle resides in the dialectic of transparent lightness and turbid heaviness. Later, another Taoist Liu An (179 BC–122, 2001), also known as Huainan Zi, elaborated this Taoist cosmogony in his work *Huainan Zi*. Like Lie Zi, he combined Taoist metaphysics with myths. He asserted that Tao is ubiquitous and comprehensive but it is also shapeless and imageless as well as impalpable and immeasurable. Nevertheless, he revolutionized Lao Zi’s assumption that “Tao generates one” and proposed that “Tao originates from one”. In this way, Tao has become a substantial Tao, the universal oneness. By the same token, the “two” designates the *qi* of *yin* and *yang*, whereas the “three” refers to the harmonized *qi* derived from the combination of *yin* and *yang*.

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

The common element among these Taoists’ discourses is the principle of the pure and lighter ascending against the turbid and heavier descending. This universality may cross cultural boundaries. Analogous ideas can be found in Greek philosophy, in particular, along the lines of Platonic metaphysics (Zeyl, 2005).<sup>3</sup> Bachelard (1943) used the “lightness” of the element air to characterize the dreamy flight (pp. 27–84). The element earth in contrast represents heaviness and settling. Gilbert Durand (1992) followed Bachelard’s material imagination of the four elements and developed his systems of the diurnal and nocturnal imaginary, pivoting on the vertical vector of ascending and descending. Interestingly, Taoist philosophy and alchemy exert important influence on both French theorists. The abstract metaphysics and imaginary phenomenology underlying the imagination of ascending to heaven will be concretized by the Taoist experimentation of alchemy. This harks back to the depiction of divine caves, mountains, deities, the elixir of long life, and narratives about immortality taken as true.

### Theoretical and Literary Alchemy: Literal and Figurative Ways to Heaven

The Chinese conception of the ways of ascending to heaven is both literal and figurative. Generally, philosophers, alchemists and writers took the ascent to the sky literally until the Song Dynasty (960–1278), after which the idealist school of Confucianism reigned in. Afterward, the so-called ascent to the sky has been taken rather metaphorically, which is similar to the spiritual ascension conceived in other religions. Nevertheless, the Taoist vision eventually combines both the literal and

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

figurative. This is not unique in Chinese civilization. In effect, Barfield's study of the evolution of human consciousness brings to light the ideal of universal oneness, manifested in the linguistic semantic unity, of the figurative and the literal (Barfield, 1988). His philological hypothesis further assumes that the origin of language is myth, which represented the original participation of human consciousness by its semantic unity. This unity contained the oneness of the concrete and abstract or the figurative and literal. Moreover, his theory is all the more fitting to reading this co-existence of the figurative and literal in Chinese language and narrative because Barfield indeed refers to Chinese language to illustrate his theorization (Barfield, 1973).

Grounded in the mythic legacy and metaphysical thinking, Chinese writers continue the relay of elaborating upon storytelling and teaching the methods for becoming immortals and ascending to heaven. During the period prior to the Six Dynasties (220–589), the thinking of *shenxian* (immortals) fascinated most Chinese, ranging from emperors to common people. The art of Huang Lao (the Yellow Emperor and Lao Zi), the art of Wu Xing (the five elements: gold, wood, water, fire and earth) and the thinking of *Yi Jing* had been instilled into the quest for immortality, *dandao* (The Tao of golden pills or alchemy). According to Xiao Dengfu (1989), the Chinese did not have the idea of an inferno until its importation with Buddhism from India towards the latter period of the Han Dynasty (206 BC–220 AD). This original absence of the infernal imagination may additionally expound the Chinese optimistic vision of their quest for immortality.

Therefore, immortality can be attained. This affirmative statement appears in many alchemic writings, theoretical or literary. The dream of being immortal and returning to the sky is poeticized in the first book of Chinese fantastic tales: *Liexian zhuan* (*The Biographies of the Immortals*) by Liu Xiang (79–8 BC) from the Han Dynasty. The author positively claimed the authenticity of the events. The book describes how the seventy immortals reached the supreme state of immortality or divinity. Liu (2004) argues in the envoi of this book that becoming immortal is not abnormal or incredible since immortality or ultra-longevity can be found in vegetation and animals, such as old trees and turtles. The purpose of his book is to uncover the fact that gods and immortals do exist and their status can be obtained by humans.

Through mythic and metaphysical writings, people learned from various successful cases that immortality is possible and flying to the divine realm is attainable. Later, Taoist alchemists and philosophers further contributed to the collective writings of diverse ways that lead to heaven. Among these alchemists, Wei Buoyang (Han Dynasty) is counted as the most influential to his progeny. His landmark masterpiece *Zhou Yi cantong qi*, regarded as the earliest theoretical writing of the Taoist sect of Danding (alchemical tripod), has long been the subject of annotation and research. This abstruse classic of both external and internal alchemy integrates the method of the Yellow Emperor, the thinking of Lao Zi and the philosophy of *Yi Jing*. Wei (2007) followed the principle of the harmonization between fire and

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

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

Ge Hong (2001) asserted that the key to flying to the divine realm is the golden pill, the quintessence of external alchemy. He states in the "Jin Dan" or "The Golden Pill" chapter of *Baopu Zi*:

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

In his alchemical theory, Ge Hong divides immortals into three ranks: the celestial immortal, the earthly immortal and the corpse-dissolution immortal. He cites *Xian jing* (*The Scripture of Immortals*) and explains that "the supreme Taoist alchemist that can fly with the entire body is called the celestial immortal; the middle Taoist

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

Yin Changsheng, the first annotator of Wei Buoyang’s alchemical classic *Zhouyi cantung qi*, was said to be the disciple of Ma Mingsheng (who became immortal by flying to the sky after he encountered a goddess, passed her test, and gained the golden pill). He allegedly cooked loess into gold to help poor people, and eventually took the golden pill and ascended to heaven. Ge Hong elaborated on the story about Yin in developing some comments on becoming immortals. In Ge’s narration, Yin had worked merely as a base servant for his master Ma for more than twenty years. All of the disciples except Yin had returned home because Ma taught them nothing about Tao. Ma thus took Yin, who had passed the trial, to the divine Chingcheng Mountain and revealed to him the secret of gold. Yin was also granted the secret of divine pills and did succeed in refining some. He took only half a pill to gain immortality but did not immediately ascend to the sky in order to be able to help people in the secular world for some more years. He lived with his family, who also remained young. Finally, he flew to the sky, leaving a scripture which states that “people in Antiquity having become immortals are too many to enumerate. But since the establishment of the Han Dynasty, forty-five (including myself, forty-six) have become immortals. Twenty among them were the corpse-dissolution immortals; the rest attained the diurnal ascension (celestial immortals)” (p. 133). In Yin’s biography, Ge Hong embeds a brief commentary, which argues that if people do not walk at night, they will not be aware of nocturnal wayfarers. Therefore, those who are unable to become immortals will never know about the people who practiced Tao and became immortals in the mountains and forests. He further quotes Yin’s own words concerning the truth about diurnal flight to heaven: the prime way to fly to heaven is nothing but taking the golden pills, the goal of which can never be achieved by means of circulating the *qi*, animal conduction, physical exercises, or taking divine herbs. Ge Hong’s narration tells that Yin had stayed in man’s world for 170 years with an infant complexion and ascended to heaven afterwards (pp. 132–40).

Following the narrative style initiated by Liu Xiang and Ge Hong, narratives about immortals are characterized by three features: the quest for the skill of becoming immortal, the practice of Tao to ascend to the sky and enjoy eternal happiness and wealth, and consummate virtue as the qualification of becoming immortal. The characters becoming immortals are represented through different patterns. They feel neither hungry nor cold; they normally feed on the wind and drink the

dew; they are so pure and light that they can fly; the immortals, being pure, can return to the infantile stage; they can be divine musicians; they resurrect or become immortals after the corpse dissolves; they directly fly to the sky, etc. To sum up, in light of Liu Xiang's *Liexian zhuan* (2004), the ways of becoming immortals are mainly three kinds: taking the immortality pill, preserving one's health by taking the pill, and virtuous deeds. Evolving with later fantastic tales after Ge Hong such as Pei Xing's *Chuangqi* (Tang Dynasty) and other alchemical discourses, methods for becoming immortals are generally accepted as follows: simply encountering gods and immortals, taking the golden pill, correct sexual art, or alchemical meditation.

The correct sexual art as a means to ultimate truth and immortality is not unique to Chinese civilization. Hinduism and European alchemy also propose similar methods. Yet, the art of sex has remained a rare method for alchemists to practice Tao, though legends go that the Yellow Emperor also perfected the art of sex with all of his concubines by following the instruction of a goddess Su Nü, who is also mentioned in *Shanhai jing* (2007, p. 264), but not under the present circumstance related to sex. The 66th immortal listed in Liu Xiang's *Liexian zhuan* (2004) is one of the few cases addressing the art of sex. It concerns the immortal Nü Wan who, as the hostess of a tavern, encountered divine customers and peeped at their scripture about sex *Sushu* (*The Book of Su Nü*) while serving wine. She memorized the methods and later invited lads to have sex with her. After doing this for thirty years, she retained an appearance of youth. Finally, an immortal came and jested with her by saying "why not fly while full-fledged?" It is said that she left home to follow the immortal but no one knows the outcome of this (p. 219). Though she is ranked among the immortals, it is clear that the art of sex did not make her fly to heaven since she has yet to follow the immortal that approached her.

After the Tang Dynasty (618–960), the alchemical practice shifted its focus to internal alchemy. It seems that gods or immortals seldom descended to grant golden pills, and divine animals were rarely sent out to give those who were born with "divine bones" a ride. Nevertheless, people continued to dream of becoming immortal to ascend to heaven, with the hope that this could be attained by means of spiritual meditation or power. The concession was made that becoming immortal did not mean literally immortal but rather figuratively, which is rather close to the rank of Ge Hong's corpse-dissolution immortal. The central idea lies in the immortality of soul. Henceforth, the mind and the soul will play a crucial role in the way of becoming immortal to ascend to celestial space. This way of practice is termed internal alchemy. Detailed and concrete instructions of the alchemical practice are illustrated in two important works: *Xingming guizhi* (*The Rule and Purpose of Life*) and *Taiyi jinghua zongzhi* (*The Secret of the Golden Flowers*). Resuming the rules and instructions in the writings of external alchemy, the teaching of internal alchemy takes the former metaphorically. For example, internal alchemy also describes the "diurnal ascension" but from a figurative perspective. Successful alchemists will not literally fly to the sky flesh and blood, but spiritually ascend to heaven after dying. Nonetheless, the aforementioned two books still assert that Taoist immortals are divided into five ranks: the celestial immortal, the divine immortal, the

earthly immortal, the human immortal and the ghost immortal;<sup>4</sup> or the celestial immortal, the divine immortal, the earthly immortal, the sword immortal and the ghost immortal.<sup>5</sup>

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

### Mountain Caves and Animals: Spatial and Temporal Passage to Heaven

For both external and internal alchemy, mountainous space and animal dynamics are two essential elements for refining the golden pills or the practice of Tao. The Chinese character for immortals or *xian*, 仙, is written as a man next to the mountain. The most common setting for man to encounter gods or immortals and for alchemists to facilitate their practice is the cave, in particular the mountain cave.

The conception of caves related to death and life is derived from the narration about the Mother Goddess of the West in *Shanhai jing*. She is said to live in a cave of Kunlun Mountain and control life and death. As mentioned earlier, she is depicted as possessing the elixir of long life. The records of caves related to the elixir and deities arouse Chinese offspring to follow suit and envision that to become divine immortals is probable and feasible in caves and mountains. Quanzhenjiao's (the Taoist sect of absolute truth) practice necessitates an enclosed space, normally a cave (most often in the mountains), which is termed "*huan du*" ("encircled and blocked"). The underlying rationalization lies in the immortality out of mortality, for the encircled and blocked murky space is in reality no more than a live tomb of the dead. Therefore, by means of the present practice, alchemists do not have to literally die to resurrect because the spatial symbol serves the purpose.

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

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

Grounded in the mythic and metaphysical perception and conception of space and time, Taoist alchemists developed a complete setting of heavens of bliss: *Fudi Dongtian*. The assonance of “Dongtian” and “Tongtian” underlies the association of caves and the passage to heaven, for “Dongtian” means “the cave’s heaven” and “Tongtian” means “passage to or communicate with heaven”. The Taoist imagination has refined the rich alchemical reservoir throughout history to construct a universe of divine realms as thirty-six *Dongtian* and seventy-two *Fudi*:

In order to become *xian* (divine and immortal), Taoism constructs a space inhabited by deities, named *Xianjing*. This is the embodiment of the Taoist creed. These divine places spanning (1) heaven, such as *Sanqingjing* (Realm of three main gods), (2) the sea, such as the ten continents and three islands, (3) mountains and caves, such as the ten major *Dongtian*, thirty-six minor *dongtian* and seventy-two *Fudi*. The word *dong* means its quasi-homophone *tong*, which signifies “passage to or connect or communicate with”. Therefore, the spatial term *Dongtian* also refers to “passage to or communicate with heaven”. In order to accomplish Taoist practice, the earthly deities and fairies live in *Dongtian Fudi* to get connected with the celestial deities and thus get access to heaven. The word *fu* means “bliss” and *di* means “earth”. Those who live in *fudi* can live for several generations (Hu, 1995; Ren, 1989).<sup>6</sup>

This imagination of divine caves prevails in numerous fantastic narratives. The most preeminent representation of caves that bridge the mundane world and heaven is rendered in the novel *Fengshen yanyi* (*The Investiture of the Gods*) by Lu Xixing (2006). The leading character Jiang Ziya (also a historical figure), before becoming the prime minister, practiced Tao in the cavernous heaven Yüxü, governed by the god Yuanshi Tianzun. Most main characters with magic power stay in divine caves, for example, the divine palace of Nuocha’s master Taiyi Immortal is called Golden Light Cave (Jinguang Dong) and that of Yang Jian’s master Yuding Immortal is Golden Glow Cave (Jinxia Dong). Nuocha and Yang Jian are the most important warriors on the good side. This novel is a typical Chinese epic, where the establishment of a new kingdom Zhou and numerous battles of humans interact with and are controlled by gods and immortals. The story ends with Jiang Ziya’s dubbing all characters, both good and evil, with the titles of gods. Their souls ascend to heaven after death except for few heroes, such as Nuocha and Yang Jian, who become gods, flesh and blood, without dying. The novel evokes both ways of becoming immortal: the external and internal alchemy.

Taoist alchemists complement the spatial setting with the theriomorphic imagination. The nature of movement in animals inspires them to develop a special way called *daoyin* or animal conduction. By imitating animals, man can reconnect with the universe, as a transition to the ultimate metamorphosis into divinity. In similar fashion, Chinese alchemy also imagines the animal ride as the medium transmitting to the sky, for example, the dragon that transported the Yellow Emperor to heaven.

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

Taoist alchemists imagined that man should imitate animals to conduct the *qi* to succeed in the practice. This is all the more pertinent as we hark back to the form of the Mother Goddess of the West (Xiwangmu)—half-human, half-beast, living in a cave: “Xiwangmu looks human. She grows a leopard’s tail and a tiger’s teeth, and is good at howling. She wears Yüsheng (a kind of hair ornaments) in her dishevelled hair and dominates natural calamities and five punishments.” (p. 39) In the later versions of stories about the Mother Goddess, she is gradually described as a beautiful goddess like in *Mutianzi zhuan* (*The Biography of the Emperor Mu*) or *Hanwu liezhuan* (*The Biography of the Emperor Wu of Han Dynasty*). In the former story, readers are given another example of a mortal being able to become immortal; furthermore, this one happens to an emperor, the emperor Mu. This is the very primitive way of ascending to heaven, i.e. the easiest way: the mortals are granted the elixir of long life by the deities or immortals. In the present case, it is the Mother Goddess that invites the emperor to eat and drink the ambrosia at Kunlun Mountain and most importantly, partake of the elixir of long life.

The existence of the Mother Goddess symbolizes the transitional divine space (the mountain cave), immortality (the elixir of long life) and the dynamic atemporal temporality (animal form as *anima*). In light of Durand’s theory (1992) treating the theriomorphic images as both the visage of time and evouring space, the Mother Goddess’s form of a leopard and her dwelling in a lair constitute the necessary passage to immortality, the elixir of long life held by the goddess. In alchemical practice, the act of ascending movement via the animal ride can be interpreted as transcending time into immortal space. The practice of *daoyin* or animal conduction accordingly pertains to the integration into and the final return to time. The residues of the images of divine animals in *Shanhai jing* are later metamorphosed into the divine animals of the ascending ride. The successful immortals have a great variety of rides to sky. The highest-class ride is soaring into the sky by riding the dragon (e.g. the Yellow Emperor, Ma Shihuang or Tao Angong). It is also possible to ride the clouds (alleged to be the metamorphoses of dragons) to ascend to the sky (e.g. Xie Ziran). Sometimes immortals ride the carp (e.g. Zi Ying), the phoenix (e.g. Xiao Shi and Nong Yu), or the crane (e.g. Wang Ziqiao). Sometimes the immortals themselves have become a flying animal and thus rise without mounting any divine animals. The most practical and beneficial is to fly to the sky with one’s household (e.g. *Huainan Zi*). Or the immortal rises solely by himself (e.g. Yin Changsheng or Huang Yuanji). According to certain credible statistics, more than one hundred thousand people have become immortals from Antiquity until approximately Ming Dynasty (1368–1644). Among these immortals, more than eight thousand cases are of ascension with the household (*Xingming*, 2005, p. 141). The logic of the relationship between man and animal further serves as the substratum of fantastic narratives on the metamorphosis between these two general species. By the same token, the natural reaction and reception of the Chinese fictional characters confronted with such a metamorphosis can be explained by this ingrained Taoist thinking. However, this topic requires another study.

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

## Bibliography

- BACHELARD Gaston, *L’Air et les songes. Essai sur l’imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943.
- BARFIELD Owen, *Poetic Diction: A Study in Meaning*, Middletown, Wesleyan University Press, 1973.
- , *Saving the Appearances: A Study in Idolatry*, Middletown, Wesleyan University Press, 1988.
- DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.
- ELIADE Mircea, *Alchimie asiatique*, Paris, L’Herne, 1990.
- GE Hong, *Baopu Zi: A New Translation*, Li Zhonghua Trans., Taipei, Sanmin Bookstore, 2001.
- , *Shenxian zhuani: A New Translation*, Zhou Qicheng Trans., Taipei, Sanmin Bookstore, 2004.
- HU Fushen, *Zhonghua Daojiao Dacidian (The Great Chinese Taoist Dictionary)*, Beijing, Zhongguo shehui kexue, 1995.
- JUNG Carl Gustav, *Encountering Jung on Synchronicity and the Paranormal*, Princeton University Press, 1997.
- JUNG Carl Gustav and WILHELM Richard, *The Secret of the Golden Flower: A Chinese Book of Life*, New York, Causeway Books, 1975.

- LAO Zi, *Lao Zi: A New Translation*, Yu Peilin Trans., Taipei, Sanmin Bookstore, 1981.
- LÉVY-BRUHL Lucien, *Surnaturel-nature mentalité primitive*, Paris, PUF, 1992.
- LIE Zi, *Lie Zi: A New Translation*, Zhuang Wangshou Trans., Taipei, Sanmin Bookstore, 1991.
- LIU An, *Huainan Zi: A New Translation*, Xung Lihui Trans., Taipei, Sanmin Bookstore, 2001.
- LIU Xiang, *Liexian zhuan: A New Translation*, Zhang Jinling Trans., Taipei, Sanmin Bookstore, 2004.
- LU Xixing, *Fengshen yanyi (The Investiture of the Gods)*, Taipei, Sanmin Bookstore, 2006.
- OUYANG Jian, *Zhongguo shenguai xiaoshuo tongshi (A General History of Chinese Fantastic Fiction)*, Nanjing, Jiangsu Education Press, 1997.
- PLATO, *Timaeus*, 1998, 15 July 2005 <[www.gutenberg.org/author/plato](http://www.gutenberg.org/author/plato)>.
- REN Jiyu, *Zongjiao Cidian (Dictionary of Religion)*, Taipei, Buoyuan Press, 1989.
- Shanhai jing: A New Translation*, Yang Xipeng Trans., Taipei, Sanmin Bookstore, 2007.
- WEI Buoyang, *Zhouyi cantung qi: A New Translation*, Liu Guoliang Trans., Taipei, Sanmin Bookstore, 2007.
- XIAO Dengfu, *Hanweiliouchao fodao liangjiao zhi tiantang diyu shuo (The Conception of Heaven and Hell in the Religions of Buddhism and Taoism from the Six Dynasties)*, Taipei, Taiwan Students Bookstore, 1989.
- Xingming guizhi: A New Translation*, Fu Fengying Trans., Taipei, Sanmin Bookstore, 2005.
- ZEYL Donald, "Timaeus". *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 5 October 2005 <<http://plato.stanford.edu/contents.htm>>.
- ZHUANG Zi, *Zhuang Zi: A New Translation*, Zhang Songhui Trans., Taipei, Sanmin Bookstore, 2005.

TOPIQUES  
« Imaginaires andalous »



Mercedes Montoro Araque

Université de Grenade, Espagne

## Éditorial. — L’imaginaire andalou, un imaginaire aux multiples accords

*« Granada está admirable. El otoño empieza con toda la elegancia y la luz que envía la Sierra. Ya ha caído la primera nevada. Los amarillos empiezan infinitos y profundos a jugar con veinte clases de azules. Es una riqueza que asombra, una riqueza que estila, y todo es inabarcable. Granada definitivamente no es pictórica, ni siquiera para un impresionista. No es pictórica como un río no es arquitectónico. Todo corre, juega y se escapa. Poética y musical. Una ciudad de fugas sin esqueleto. Melancolía vertebrada. Por eso puedo estar aquí<sup>1</sup>. »*

L’Andalousie est un « lieu de mémoire », certes, un lieu imaginaire qui ne cesse d’être revisité depuis que l’al-Andalus, désignant toute l’Hispania musulmane au x<sup>e</sup> siècle ou seulement le royaume de Grenade au xiv<sup>e</sup> siècle, semble être confondu<sup>2</sup>, aux dires de Serafin Fanjul, « par les voyageurs et écrivains français du xix<sup>e</sup> siècle » avec l’Andalousie de nos jours, ce qui est dû, entre autres, à la similitude phonétique de la langue française qui ne fait pas la différence en espagnol entre *andalusí* et *andaluz* (Fanjul, 2012, p. 32). Mais sur l’Andalousie pèse un « double regard » : celui (centré presque exclusivement sur le champ littéraire et qui s’efforce de recréer le passé en revendiquant le passé arabe et exotique) de ceux pour qui le stéréotype, né d’une littérature européenne « avide de retrouver des sources d’inspiration exogènes » et tout en s’appuyant sur « l’omniprésence de la poétique dans l’histoire de la pensée andalouse » (González Alcantud, 2000, p. 272), fait fonction de modèle à

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

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

suivre<sup>3</sup> et invite, inéluctablement, au rêve; celui de ceux pour qui l'identité régionale existe mais affranchie de ses limites traditionnellement établies<sup>4</sup>. Quatre vecteurs, pour citer encore un de nos collaborateurs et grand spécialiste en la matière, « ont déterminé la configuration récente de la personnalité profondément identitaire de la culture andalouse. Les deux premiers — traditionalisme (*casticismo*) et orientalisme — sont liés à l'ontologie imaginaire, et les deux suivants — tragédie et *ethos* urbain — se rapportent à l'histoire des luttes et des structures sociales » (González Alcantud, 2000, p. 271).

Six chercheurs membres de MITEMA ont tenté ici de confronter ces « imaginaires andalous » de façon pluridisciplinaire, nous invitant par la même occasion à voguer au fil des siècles à partir d'auteurs et artistes pas toujours autochtones. Diversité donc, de regards, diversité de paroles et images qui loin de s'opposer semblent confluer par le biais d'un imaginaire riche et kaléidoscopique comme l'imaginaire andalou.

Trois volets seront présentés dans ce volume d'*Iris* : tout d'abord, deux chercheurs évoqueront le rôle de l'art, et plus concrètement de deux palais de l'empire musulman comme l'Alhambra et la Mezquita, dans l'imaginaire andalou : « *princesa sensual y linda, de rostro estucado y de joyas multicolores y fulgentes* » ? « *Guerrero que regresa de la batalla cubierto de polvo y de sangre: piedras y ladrillos del arco* » ? Deux monuments donc, qui s'imposent dans le paysage citadin en l'imprégnant d'un imaginaire sensuel ou guerrier mais toujours évoquant « l'âme<sup>6</sup> » d'une ville stagnante, pétrifiée, morte... nostalgique car teintée d'orientalisme. José Manuel Rodríguez Domingo tentera d'évoquer le processus de construction de l'imaginaire andalou en Europe à partir de ce style « morisque » particulier, dont sont imprégnées l'Alhambra et la Mezquita de Cordoue. Jose Antonio González Alcantud, quant à lui, rétorquera par l'idée que le palais grenadin s'avère certes un mythe, quoique

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

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

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

6. Enrique Baltanás évoque le terme *alma*, « âme », comme étant l'un des mots clés de la littérature espagnole fin de siècle. En 1900, des auteurs comme Manuel Bueno (*Almas y paisajes*), Juan Ramón Jiménez (*Almas de violeta*) et José Sánchez Rodríguez (*Alma andaluza*) parmi bien d'autres, n'hésiteront pas à nourrir de leurs ouvrages cette conception romantique de la ville comme espace sacré du cimetière en ruines, comme cadavre suscitant sans cesse la méditation poétique, comme miroir retenant le temps et l'âme du passé (Baltanás, 2008, p. 310).

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

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

*El agua es el alma de todo lo árabe, la duende de estos palacios y de estas vegas [...] Sí, el agua es la vida de la Alhambra, su aliento y su voz, la sangre de sus venas y el sudor de sus poros. A medida que me aproximo al palacio de encajes en la noche húmeda el hálito del agua viene a envolverme y su rumor a hablarme del alma mora<sup>7</sup>.*

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

Enfin, l'imaginaire andalou s'étend dans l'espace-temps dans ce dernier volet : qu'est-ce que l'Andalousie évoquerait outre-Atlantique dans une ville comme Québec ? Cette frontière géographique serait-elle à l'origine d'un imaginaire métissé et faussé quelque part par l'empreinte de l'étranger ? Ce sera la problématique essentielle que se posera Natalia Arregui en écoutant le dire, le sentir et le ressentir de différents auteurs canadiens inspirés et guidés par l'imaginaire andalou.

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

Ce n'est qu'ainsi que nous pourrons peut-être comprendre comment ces différentes Andalouses<sup>8</sup> — celles que les Espagnols, les Arabes, les Français et/ou les étrangers se sont forgés, nous sertissant quasiment à notre insu dans ce moule — s'insèrent dans le débat actuel sur l'identité du peuple andalou. Appelons-le « stéréotype », « âme », « imaginaire », mais l'imaginaire andalou existe bel et bien, un imaginaire ancré dans une Andalousie plurielle, une Andalousie aux multiples accords, une Andalousie synthétique et riche d'échos, voix et cultures se succédant tout au long des siècles...

## Bibliographie

- BALTANÁS Enrique, « Granada y Sevilla en el imaginario finisecular y novecentista », dans J. A. González Alcantud et R. G. Peinado Santaella (éds), *Granada la andaluza*, Grenade, Editorial Universidad de Granada, 2008, p. 161-181.
- BERQUE Jacques, *Les Arabes*, suivi de *Andalousies*, Arles, Actes Sud/Babel, 1997.
- CORNU Jean-Michel, « Le souvenir des Maures dans le *Voyage en Espagne* de Th. Gautier », dans J. A. González Alcantud et Fr. Zabbal (éds), *Histoire de l'Andalousie. Mémoire et enjeux*, Montpellier, L'archange Minotaure, 2003, p. 117-129.
- FANJUL Serafin, « Entretien avec Serafin Fanjul. Le mythe d'al-Andalus » (propos recueillis par Arnaud Imatz), *Nouvelle Revue d'Histoire*, n° 62, sept.-oct. 2012, p. 31-34.
- GONZÁLEZ ALCANTUD José Antonio, « Andalousie : le double regard », *Ethnologie française*, vol. XXX, n° 2, 2000, p. 271-282.
- GONZÁLEZ ANAYA Salvador, *Los naranjos de la Mezquita in Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948.
- MACHADO Manuel, « Granada », dans *Impresiones. El modernismo*, Valencia, Pre-Textos, 2000.
- ZABBAL François, « Préface », dans J. A. González Alcantud et Fr. Zabbal (éds), *Histoire de l'Andalousie. Mémoire et enjeux*, Montpellier, L'archange Minotaure, 2003, p. 11-14.

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

**José Manuel Rodríguez Domingo**

*Université de Grenade, Espagne*

## L'architecture andalouse dans l'imaginaire orientaliste

### RÉSUMÉ

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

### MOTS-CLÉS

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

### ABSTRACT

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

### KEYWORDS

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

Le voyage n'est pas toujours un mécanisme à sens unique au travers duquel l'artiste accède à une réalité lointaine et souvent idéalisée. En effet, il est également possible que ces endroits se déplacent vers le spectateur. La perception en est alors transformée par une construction personnelle, décrivant ainsi la réalité telle qu'on la rêvait. C'est lors de ce processus que l'architecture est filtrée et poétisée, en acceptant une catégorie symbolique, ce qui lui donne une nouvelle réalité — encore plus vraie que la réalité tangible —, qui transforme le voyage physique en une expérience

imaginée. C'est de cette façon que l'Espagne mauresque fut introduite dans l'itinéraire orientaliste, là où l'héritage d'une nation oisive, galante et ingénieuse était une ressource pittoresque et accessible.

Toutefois, l'assimilation de l'Andalousie par l'imaginaire européen serait le résultat d'un long processus de construction identitaire encouragé par les puissances continentales au cours de l'ère moderne. En effet, au fur et à mesure du déclin de l'hégémonie hispanique, le mythe d'al-Andalus prit de l'ampleur en s'associant à celui d'une société raffinée et tolérante, détruite par le fanatisme de la couronne de Castille. Une vision renforcée par les suggestives images littéraires tirées de *L'histoire des guerres civiles de Grenade*, de Ginés Pérez de Hita, qui comprenait la légende des Abencerrages et la chute du dernier royaume maure de la péninsule Ibérique. Tout cela en concordance avec l'intérêt précoce de pays comme la France pour l'étude des langues orientales, au travers duquel ces pays cherchaient à promouvoir la formation d'interprètes au service des organismes publics et du commerce extérieur.

Pendant longtemps, les récits de voyage, où l'architecture n'était citée que lors de brèves et génériques allusions, furent la seule source d'information que les Européens avaient de l'Orient. Cependant, c'est au XVIII<sup>e</sup> siècle que, encouragés par la chute de l'Empire ottoman, certains pays ont stimulé l'expansionnisme territorial en Inde, portant ainsi leur attention sur la culture des peuples islamiques. C'est à ce moment-là que la présence de descriptions et d'images de leurs palais et mosquées fut mise en valeur. La naissance de l'orientalisme académique permit alors de systématiser la construction d'un imaginaire architectural global, à la suite de l'historicisme illustré, fixant le corpus essentiel des modèles iconographiques disponibles depuis plus d'un siècle :

L'observation continuelle est le premier devoir de l'Architecte; l'application judicieuse des modèles qui s'offrent à ses yeux, et leur combinaison dans des formes nouvelles, la connaissance approfondie de tous les Monuments des peuples anciens et modernes, lui imposent la tâche d'un travail constant et soutenu. (Legrand, 1809, p. 20)

En parallèle aux détails archéologiques, les gravures illustrant ces recueils ont joué un rôle important dans le processus de médiation, puisqu'elles ont défini — avant même le texte — l'image que l'Occident aurait, depuis lors, des principaux monuments de l'Empire ottoman et de la Perse, de l'architecture civile algérienne et des constructions funéraires mogholes, ainsi que des œuvres traitées de façon singulière : les palais arabo-normands de La Zisa et La Cuba, la mosquée de Cordoue et l'Alhambra de Grenade. Même les édifices gothiques les plus riches et les mieux travaillés semblaient imparfaits face à ce type d'architecture caractérisée par des compositions variées et un revêtement ornemental fin et riche. En effet, la principale caractéristique de l'art islamique, en opposition à l'art chrétien médiéval, était l'absence de lois et de règles qui déterminaient ses formes arbitraires et capricieuses. Le seul élément vraiment essentiel était l'arabesque, initialement interprétée comme une évolution des hiéroglyphes égyptiens, avant de devenir un genre ornemental développé en réponse à la nature interdite par l'Islam. De ce fait, l'importance de

l'art andalou lors de ce processus résidait dans sa nature de produit évolué à partir du développement organique appliqué à l'art classique.

À cet égard, il ne faut pas tenir compte de la valeur exclusive de l'Alhambra, car elle n'a en aucun cas été utilisée comme un prototype unique, mais plutôt comme une alternative stylistique. En effet, les multiples interprétations faites sur cet héritage durant le XIX<sup>e</sup> siècle coïncidaient avec l'intérêt croissant pour les produits ornementaux originaires de cultures non occidentales, en même temps que se développaient des nouvelles stratégies de compréhension et de classification formelle. Il est donc primordial d'établir les valeurs que l'imaginaire européen a attribuées à l'architecture andalouse à travers ses monuments les plus emblématiques, pour ensuite identifier les mécanismes par lesquels des architectes, des promoteurs et la société en général ont établi une pratique polysémique.

### **L'Orient découvert, l'Orient connu, l'Orient récréé**

La découverte de l'Andalousie par des voyageurs et des artistes a apporté la valeur de paradigme à la vision évocatrice, pittoresque et testimoniale qui donna aux monuments andalous leur aspect romantique : une perception d'autant plus capable de nourrir l'imaginaire des clients que c'était l'interprétation que les architectes voulaient montrer par leurs créations. La splendeur de l'al-Andalus commença à s'associer aux vestiges monumentaux qui s'étaient le mieux adaptés aux transformations culturelles postérieures. De cette façon les voyageurs étrangers découvrirent très vite le caractère singulier des « antiquités arabes » qui prévalaient encore dans le sud de la péninsule Ibérique, se concentrant dans les trois villes les mieux connectées : Séville, Grenade et Cordoue. L'attrait de ces enclaves, à mi-chemin entre l'Europe et l'Afrique, s'accompagna d'une mise en valeur globale de l'environnement qui permettait, non seulement de justifier son existence, mais aussi sa pérennité après plusieurs siècles d'obscurantisme idéologique. C'est alors qu'est apparue une série d'archétypes que la culture romantique et post-romantique a transformé progressivement en stéréotypes, en faisant de l'Alhambra et de la grande mosquée de Cordoue des paradigmes de l'architecture arabe. L'influence que ces images ont exercée sur la perception et l'interprétation de la réalité de la part de la société européenne du XIX<sup>e</sup> siècle a marqué le développement de sentiments et de comportements orientés vers leur re-création, ce qui coïncide avec l'expansion du phénomène orientaliste.

Il ne fait aucun doute que le mythe de la Cordoue des Omeyyades et du Royaume nasride de Grenade, développé conjointement par des écrivains, des artistes, des historiens et des architectes, a été construit sur plusieurs thèmes récurrents. L'annihilation traumatique d'une civilisation raffinée et florissante par l'intolérance et le fanatisme religieux a causé un processus remémoratif qui les amenait à adorer les vestiges de splendeur et sophistication encore présents dans une architecture dominée par une originalité absolue et l'absence de règles : ce qui conduit inévitablement la contemplation moderne vers le rêve et la fantaisie. Ces facteurs ont été naturellement présents chez un public de plus en plus exigeant et réceptif à une architecture

expressive, en observant dans les différentes formes d'orientalisme une fuite contre la rationalisation de la vie quotidienne.

La mise en forme du paradigme arabo-andalou a été possible avec l'aide des voyageurs des Lumières, en coïncidant avec l'émergence d'un genre narratif qui combinait la littérature expérimentale avec l'écriture scientifique. Il est bon de rappeler que l'intérêt pour d'autres manifestations culturelles en marge du classicisme a été une conséquence de la nouvelle philosophie inductive qui était à la recherche de la connaissance du passé de la race humaine. À ce moment-là, l'archéologue s'est substitué au collectionneur, à l'antiquaire et à l'érudit, tout comme l'historien a entrepris d'expliquer le progrès des arts antiques afin de les rattacher à un canon. Il est certain que sous cette influence extérieure, les intellectuels espagnols se sont apprêtés à promouvoir l'étude du patrimoine arabo-hispanique, à travers l'édition des *Antigüedades Árabes de España* (1787-1804). L'impact international de ce projet se fit ressentir durant toute la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, recevant des éloges constants, comme ceux de l'ambassadeur Jean-François Bourgoing qui conseillait vivement sa consultation à ceux qui voulaient connaître l'aspect de la grande mosquée de Cordoue et celui de l'Alhambra de Grenade.

Toutefois, l'intérêt antiquaire serait chargé de jeter les bases des stéréotypes sur l'art islamique. Un des premiers éléments de base est la théorie sur l'origine sarrasine de l'architecture gothique. En partant de la thèse de Christopher Wren, qui attribuait aux croisés l'introduction de l'ogive en Europe, une grande partie des chercheurs anglo-saxons et français ont identifié en Espagne, et plus précisément au sein de l'architecture andalouse, l'origine du gothique européen. De vieilles croyances sur la participation de croisés anglais à la conquête chrétienne de l'al-Andalous ont renforcé l'intérêt britannique pour mettre en valeur ces liens présumés entre le mauresque et le gothique anglais. Cet intérêt fut d'autant plus justifié que la France fut rejetée comme source du gothique en Europe (Raquero, 1990, p. 51). Ainsi, on prétendait annuler la théorie selon laquelle c'étaient les vandales établis en Mauritanie qui avaient donné forme au gothique, avant de passer en Espagne où les guerres de Charlemagne ont mené « cette communication de goût, et ces imitations de style arabe qu'on retrouve dans notre architecture gothique des neuvième et dixième siècles » (Quatremère, 1788, p. 73).

Parallèlement au développement de l'orientalisme artistique au cours de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, de nombreuses publications cherchèrent à reproduire fidèlement les monuments islamiques de l'Andalousie et l'Égypte. Cette volonté restrictive sera maintenue jusqu'au milieu du siècle, puisque les *Monuments anciens et modernes* (1850) de Jules Gailhabaud ne traitaient que l'Alhambra et la mosquée de Cordoue, l'Ibn Tulun, l'Hassan et l'al-Moayyed au Caire. À partir de ce moment, les expéditions scientifiques iraient de l'Algérie jusqu'à l'Asie centrale selon l'itinéraire marqué par la politique coloniale franco-britannique. Aussi bien l'Allemand que l'Italien, dont l'expansionnisme territorial serait formalisé ultérieurement, reproduisirent de même le discours hiérarchique qui les avait conduits à affirmer la suprématie de l'architecture hispano-mauresque. Restaient en tout cas soulignées la

richesse, l'élégance et la variété de sa décoration en même temps qu'était critiquée l'absence de principes constructifs rationnels.

L'orientalisme académique a également trouvé une scène favorable dans les institutions et les sociétés d'architectes, qui diffusaient les résultats des recherches de ses membres à travers des revues. Il convient de mentionner l'écho de l'article dédié, en 1844, par César Daly à l'Alhambra, à propos de la publication de l'ouvrage d'Owen Jones, dans la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*. Tout comme l'analyse détaillée de la mosquée de Cordoue réalisée par Adolphe-Eugène Thérin, dans laquelle il défendait la rationalité du système d'arcs superposés, et dont les dessins exquis lui ont valu la médaille d'or au Salon de 1866. Cette évaluation reflétait la nouvelle appréciation que la culture architecturale est venue consacrer à l'enceinte cordouane, en préférant ses formes fluides et élégantes face aux complexes entrelacements nasrides :

*As far as the history of architecture is concerned, by far the most interesting building in Spain is the mosque of Cordoba; it was the first important building commenced by the Moors, and was enlarged and ornamented by successive rulers, so that it contains specimens of all the styles current in Spain from the earliest times till the building of the Alhambra, which was in the latest age of Moorish art. (Ferguson, 1855, p. 452)*

Mais la mise en valeur superlative de l'architecture arabe représentée par ses manifestations du sud de l'Espagne finit par mettre fin aux positionnements unanimes. Au fur et à mesure que s'étendait le binôme romantique qui associait le caractère exemplaire de l'art califal cordouan et du nasride grenadin avec la nostalgie d'un passé glorieux, des voix se sont élevées pour mettre en question une primauté artistique qui menaçait de dépasser les limites de la culture islamique, pour se trouver dans une position d'équité avec le classicisme grec. Comme il fallait s'y attendre, la critique s'est développée en suivant l'évolution du discours orientaliste lui-même. Tout d'abord en signalant l'excessive pondération avec laquelle les voyageurs avaient décrit le charme des monuments andalous, ce qui déboucha sur l'apparition d'un courant alternatif dont les auteurs dénonçaient la déception provoquée par la découverte de la réalité. Naturellement, cette vision biaisée était indicative de la survie du cadre classiciste de référence, en mettant l'accent sur l'absence de solidité d'un système constructif basé sur l'emploi de matériaux pauvres et la dissimulation des structures; en même temps qu'il remettait en question les proportions mesquines des pièces de l'Alhambra, similaires à celles d'une église rurale et plus petites qu'une salle de danse. Tous ces défauts écartaient l'architecture nasride du prestige de l'art monumental, de la même façon qu'ils conditionnaient l'interprétation de l'architecture islamique et la connaissance de l'art espagnol, conduisant James Ferguson à définir l'Espagne comme *terra incognita* pour les architectes.

En effet, même à la fin du siècle, l'histoire de l'architecture islamique était en instance de systématisation, hormis « trois ou quatre monographies importantes consacrées presque exclusivement à l'Alhambra et aux mosquées du Caire et de Jérusalem » (Le Bon, 1884, p. 413). L'origine de cette situation était encore liée à l'impact qu'ont eu les vers des poètes, les descriptions des voyageurs et les images des artistes. Même

le succès de la photographie fut déterminé par sa capacité à dévoiler de nouvelles approches pittoresques des monuments hispano-mauresques. Ce lieu commun avait marqué les esprits avec tant de force, que certains historiens se demandaient si une connaissance plus rigoureuse et exhaustive de la culture musulmane serait suffisante pour modifier cette vision superficielle, pittoresque et peu exigeante. D'autre part, tandis que la connaissance scientifique des diverses architectures du monde islamique s'étendait d'une manière proportionnelle à la pénétration des puissances européennes en Orient, la pratique de l'architecture orientaliste demeurerait paradoxalement limitée à un nombre réduit de modèles (Decléty, 2009).

Personne ne semblait échapper à la fascination provoquée par les deux aspects qui singularisaient l'enceinte nasride : sa décoration et son environnement physique. Ce qui développait le désir irrésistible de l'habiter et de pénétrer ses secrets, comme un moyen de réaliser des expériences singulières. Rappelons-nous comment l'intensité de cette profonde expérience spirituelle avait amené Washington Irving à composer ses *Tales of the Alhambra* (1832), tandis que Richard Ford essayait de l'emprisonner de façon permanente dans la *Moorish Tower* de sa résidence de Heavtree, construite avec les plâtres et carreaux nasrides qu'il vola à Grenade. En tout cas, on commençait déjà à entrevoir le produit du triple engagement — politique, documentaire et esthétique — pris par les artistes dans la construction et la diffusion de cette image. Il en résulte que le processus de récolte d'images, développé par les voyageurs européens entre 1820 et 1840, a été interprété comme une conséquence de l'intérêt que l'étude des monuments islamiques avait éveillé dans un cercle scientifique étroit. Ainsi, l'intérêt de l'architecture andalouse constituerait bientôt le sous-bassement — plus visuel que théorique — indispensable pour discerner la culture artistique de ces régions et la défense d'une vision unitaire de l'esthétique islamique. Cette intelligence exclusive conditionnerait les formes de représentation de l'orientalisme architectural au cours du deuxième tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, et c'est à partir de celle-ci que les citations deviendraient inexactes et mélangées à divers codes ; montrant ainsi le manque d'intérêt chez les historiens sur la question stylistique et les développements régionaux de l'art islamique, puisque la plupart des architectes, des clients et du public en général les confondaient.

Cette attitude a déterminé une double orientation de plus en plus divergente, reflet de la distance qui se mesurait entre la théorie et la pratique architecturale au cours du siècle. Malgré les sérieux efforts normatifs visant à rationaliser l'interprétation des styles du passé liés aux cultures étrangères, la pratique s'est avérée être fortement influencée par les stéréotypes sociaux qui avaient encouragé leur récupération. Cela explique que la quasi-totalité des bâtiments construits dans le style néo-mauresque en Europe et en Amérique soient passivement acceptés sans regard critique, de sorte que la validité d'une telle pratique — comme le reste des historicismes — fut périmée au début du Mouvement moderne.

## La dimension polysémique de l'architecture andalouse

Dans *Mémoires d'un touriste*, Stendhal regardait « le peuple espagnol comme le représentant vivant du Moyen Âge ». Cette identification servait à expliquer la défense spontanée et excessive de la culture hispano-mauresque assumée par l'historiographie européenne au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Spécialement lorsque la France proclamait la défense des cultures orientales après avoir assumé sa nouvelle dimension coloniale sur l'Afrique du Nord, en profitant de l'occasion pour attaquer la négligence historique des chrétiens espagnols à cause de l'intolérance religieuse. Du coup, les auteurs manifestaient ouvertement ce point de vue, comme Prosper Mérimée, qui regrettait la destruction de l'héritage andalou comme l'unique élément beau et utile produit par le pays voisin :

Tout ce qu'il y a de Beau et d'utile est l'ouvrage des Maures. Leurs aquaducs abreuvent encore toutes les villes de midi, sans que les habitants chrétiens ne se soient jamais donné la peine de les réparer. Ils ont défigurés leurs mosquées pour en faire des églises et dans les maisons particulières les barbares ont caché sous un badigeonnage épais les ornements délicieux que les architectes arabes savaient si bien employer. (Morel, 1988, p. 55)

Ainsi, l'image de l'Alhambra se développa au sein de la société européenne comme une enclave isolée et unique, menacée en permanence par des forces externes telles que le temps, l'abandon ou le progrès moderne. C'était donc au voyageur de dénoncer ces dangers en vantant la culture qui en fut à l'origine, par l'incessante évocation nostalgique d'une période de splendeur définitivement perdue. Mais cette défense de la supériorité de la société andalouse ne se faisait pas seulement au détriment des chrétiens espagnols, mais de toute l'Europe médiévale. Ainsi, l'admiration croissante pour un peuple cultivé et tolérant a été faite aux dépens du discrédit du catholicisme; les sociétés protestantes blâmant la décadence morale et politique qui caractérisait l'Espagne durant les derniers siècles, conduisant à la ruine son empire d'outre-mer et l'empêchant de maintenir un rôle important dans la géopolitique contemporaine. Il ne faut pas oublier qu'en 1830, les relations entre l'Europe et l'Orient islamique ont été plongées dans un état de transition critique, une fois concrétisée l'annexion française de l'Algérie. Par conséquent, l'atmosphère ne pouvait pas être plus favorable pour le développement de toutes sortes de propositions où le luxe oriental était mis en valeur par des re-créations sophistiquées, comme des salons et des cabinets mauresques. Dans ces environnements exclusivement privés, les facteurs promoteurs qui entraînent dans le processus de conception se trouvaient être le pittoresque et la culture de l'exotisme, la sensualité et l'intimité, le mystère et l'émulation, en provoquant chez le visiteur des émotions similaires, une fois surpassé l'état initial d'étonnement et d'admiration. Bien que l'on ait eu affaire tout d'abord à un ensemble désordonné de formes inspirées par l'art islamique plutôt qu'à un concept architectural défini, l'application des lignes ornementales en question arrivait à promouvoir la fonction, soit comme des espaces pour la récréation masculine — fumeurs, salles de jeu ou pour prendre des cafés —, pour l'intimité féminine

— chambres, boudoir, salles de bains —, ou pour les rencontres collectives — salles de danse, cours d'accueil. Pour le développement de ce versant scénographique, le perfectionnement des techniques de reproduction en plâtre a semblé déterminant, également lorsqu'il était appliqué au service de l'enseignement académique, de la restauration monumentale et du souvenir.

Bien que cette application décorative ait maintenu la vigueur du modèle alhambrique, il faut remarquer l'augmentation progressive de sa présence urbaine assimilée à des typologies non exclusivement urbaines, dont l'externalisation est d'un niveau inhabituel. Circonstance qui peut être justifiée en vertu de l'application d'un exotisme dont le but publicitaire ne vise pas seulement à attirer l'attention, mais à donner au public l'identification rapide de la fonction. En tout cas, l'orientalisme architectural a dépassé le domaine étroit des décors exotiques, soumis à la dissection de l'œil contemporain et mesurable par sa capacité à évoquer une autre réalité. Le style mauresque, résultat de l'assimilation entre le maghrébin et l'andalous, s'est transformé en un motif caractéristique en combinaison avec d'autres modèles de l'Égypte islamique. À la suite de cette synthèse, la composition architecturale s'est apprêtée à projeter des articulations ordonnées de volumes, dominées par des séquences d'arcs géminés, des façades avec des franges d'alternance et des façades ouvertes avec des porches. Ceci constitue un schéma marqué par les principes de symétrie, de proportion, de hiérarchie spatiale et la profusion de détails architecturaux qui caractérisent le style Beaux-Arts. Ainsi, ce que certains auteurs définissent comme un « orientalisme national » pour le cas français n'est en fait que l'appropriation indistincte d'éléments fortement installés dans l'imaginaire européen. Avec eux, l'orientalisme pourrait dépasser l'espace restreint de l'intimité domestique pour exprimer toute la force de sa présence publique. C'est ainsi que progressivement, l'extraordinaire adaptabilité du répertoire orientaliste fut démontrée, allant des structures éphémères destinées au loisir jusqu'à ce qui subsistait de typologies architectoniques. Une application qui se ressent même lors de la construction d'édifices religieux, tels que des églises et des synagogues, où les ressources néo-nasrides étaient utilisées sous l'argument d'une coexistence tolérante entre musulmans, chrétiens et juifs dans l'Espagne médiévale.

Toutefois, le recours habituel au sensualisme des peuples islamiques était à la base de la plupart des développements constructifs et décoratifs de l'orientalisme que l'on peut relier à l'architecture d'évasion. Quand il s'agissait de bâtiments de caractère résidentiel, cette vocation parlante du système orientaliste n'avait pas pour but principal l'expression de sa fonction mais plutôt d'exprimer la personnalité de son propriétaire. Une analyse psychosociale sommaire révèle l'intérêt personnel de ces promoteurs bourgeois pour externaliser leur statut économique et intellectuel particulier. Il faut noter alors que l'intégration urbaine d'un bâtiment décoré avec des formes orientalistes ne passait pas inaperçue dans un contexte homogène et historiquement étranger à la tradition islamique. C'est pourquoi les convictions personnelles et un certain degré d'exhibitionnisme sont deux des traits indispensables pour promouvoir une œuvre pourvue de telles caractéristiques. À cet égard, nous

signalons deux exemples contemporains de profils similaires, exprimant l'influence de l'orientalisme français. Le premier cas est représenté par Don Antonio d'Orléans, fils du roi Louis-Philippe, dont la sensibilité orientaliste est née pendant ses campagnes militaires au Liban et en Algérie et a été confirmée après son périple méditerranéen (Rodríguez, 2002). Une fois installé en Espagne après la révolution de 1848 avec son épouse, l'infante Luisa Fernanda de Borbón, le duc de Montpensier a établi sa « cour » particulière en Andalousie, où il a découvert la « puissance imaginative » qu'il avait vue en Orient, où « tous les génies orientaux lui montraient l'Alhambra ». Toutes les tentatives pour acquérir le palais du Generalife échouèrent, c'est pourquoi il réhabilita l'ensemble de San Telmo à Séville en tant que résidence principale, et entrepris la construction du complexe estival de Sanlúcar de Barrameda. Dans ce projet, il choisit délibérément un dessin orientaliste, avec des briques apparentes et des applications en céramique. Il choisit également des fenêtres qui, disposées asymétriquement, comprenaient différents types d'arcs outrepassés et festonnés, des colonnes nasrides et des façades traversées par bandes alternativement rouges et jaunes :

Grâce à ce système d'adoption, merveilleusement approprié au site et au climat, le prince a pu se croire parfois en Orient. Son palais a l'aspect étrange et l'irrégulière beauté des habitations de ce pays des génies. [...] M. le duc de Montpensier s'est créé une résidence où il se plaît, dont il a joui dès le premier jour, dont il jouissait en la créant. Il y retrouve à chaque pas un souvenir de l'Égypte, une image d'Alger, de Tunis, de Constantinople, de Grenade. (Latour, 1858, p. 206-207)

Un autre voyage à travers l'Andalousie et l'Afrique du Nord inspirerait chez José Xifré Downing la conception de son somptueux hôtel au Paseo del Prado de Madrid, « une reproduction très précise de l'architecture arabe ». Les solides contacts de ce riche homme d'affaires avec les principaux membres de la cour impériale française l'amena à prendre une position privilégiée dans la diffusion de l'architecture orientaliste, capable d'intégrer le projet constructif d'Émile Boeswillwald avec la décoration alhambriste, résultant en « une construction qui s'écarte de la monotonie d'autres bâtiments et révèle le goût du propriétaire ». L'ensemble, en plus de servir les besoins d'une famille bourgeoise, était conçu pour accueillir la collection riche et variée d'antiquités et curiosités arabes du promoteur, résultat de plusieurs expéditions vers le Moyen-Orient.

L'évolution de cette dynamique croissante atteint son paroxysme lors de l'Exposition universelle de Paris de 1867, en montrant au public les résultats de l'examen auquel les architectes français avaient soumis l'architecture islamique depuis plusieurs décennies. Les pavillons orientaux du Champ-de-Mars étaient composés de la mosquée de Bursa, du pavillon du Bosphore, du sélamlík égyptien et du pavillon du Bey de Tunis, articulés sous l'apparence de ce qu'on considérait comme des types bien définis et caractéristiques des divers systèmes d'architecture islamique : celui des Ottomans seldjoukides, des Perses, des Maures et des Andalous. Ainsi, le pavillon tunisien, conçu par Alfred Chapon, reproduisait le palais du Bardo, incorporant des moulages arabesques fabriqués par des artisans d'Afrique du Nord. Ces allusions

alhambristes étaient justifiées du fait que « ces Maures, qui pendant plusieurs siècles on fait la prospérité du Midi de l'Espagne, sont bien les aïeuls directs et naturels des habitants de la Tunisie ». On accédait au portique principal, composé d'arcs sur colonnes néo-nasrides, par un escalier flanqué de trois paires de lions qui rappelaient, « d'une façon trop précise », ceux de la Fontaine aux lions. Le salon d'été, appelé *El Patio*, consistait en une galerie couverte d'arabesques, autour d'un portique avec une fontaine centrale « suivant le style arabe de l'Alhambra ». Le succès de ce bâtiment garantit son acquisition par la ville de Paris et son transfert au parc Montsouris, où il fut transformé en un observatoire météorologique. Cependant, l'opposition grandit contre ces « mauvais pastiches » faits selon « un style bâtard » et inspirés par les gravures de l'Alhambra, et l'on fut d'avis que face à cette grandiloquence « les badauds, et même les artistes, s'y sont laissés prendre » (Prisse, 1878, p. 271). C'est ainsi que suite à cette célébration, le stade pittoresque dans l'exégèse orientaliste prit fin ; donnant suite à une nouvelle étape caractérisée par la rigueur d'application des divers formulaires de l'architecture islamique.

Nous n'essayons pas de lier ici cette transformation, visible tout au long du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, avec la mise en œuvre d'une architecture de domination, bien que les principes fondamentaux de cette thèse controversée doivent être mis en relation avec les changements profonds qui ont modifié la carte politique de l'Europe dans les années 1870. Pour le cas espagnol, ce sont les conséquences de la Guerre d'Afrique, tout comme la révolution de 1868 qui permettent de justifier l'identification nationaliste de la conception andalouse des pavillons avec lesquels cette nation a concouru aux compétitions internationales. Les architectes espagnols ont remplacé alors les formes de l'orientalisme français par une application plus restreinte et littérale de l'Alhambra et de la mosquée de Cordoue, comme il fut montré lors de l'Exposition universelle de 1878. De cette façon un sentiment patriotique fut maintenu jusqu'au désastre colonial de la fin du siècle, dans lequel l'orientalisme d'opérette n'avait plus sa place. Bien qu'il ait déjà été trop tard car, lors de l'exposition de 1900, *L'Andalousie au temps des Maures* changea en parc à thème ce qui cent ans auparavant était dévoilé comme « l'éden de l'Europe ».

## La polyvalence de l'ornement

Bien qu'à première vue il semblerait que pour « mauresquiser » un bâtiment, il ait suffi de couvrir les murs de moulages d'arabesques ou de portiques avec des arcs outrepassés, l'orientalisme scientifique a donné à l'ornement nasride une mission régénératrice. En effet, s'il y a un élément valorisé de façon unanime de l'Alhambra, c'est bien son décor, au point de réduire à néant toute approche historique, sociale ou architecturale. Ignorant toutes les autres considérations sur le rôle de l'ornement dans la différenciation des espaces cérémoniels et des domaines privés, le caractère élaboré et techniquement raffiné de ces modèles comportait une capacité de perception sensualiste qui, à elle seule, suffisait à exercer leur pouvoir de suggestion sur celui qui les contemplait. Ainsi, les illustrations romantiques, qui avaient privilégié

les effets pittoresques des monuments hispano-mauresques, ont accumulé les détails architecturaux et décoratifs, si bien que la précision et la beauté chromatique décontextualisée de ces motifs deviendront un modèle achevé pour l'architecture orientaliste. Le changement de point de vue vers une vision plus objective avait été exprimé par Joseph-Philibert Girault de Prangey dans *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra [...] : monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade* (1842).

Cependant, c'est le Britannique Owen Jones qui devait développer le système décoratif nasride comme une alternative valable aux *revivals* existants, après l'avoir considéré comme la quintessence de l'art islamique. Son travail, *Plans, Elevations, Sections, and Details of the Alhambra* (1842), atteignit une diffusion extraordinaire grâce à la minutie avec laquelle l'architecte travailla au cours de ses campagnes grenadines, en complétant son étude avec des calques et des moulages des ornements originaux. Il n'évaluait pas l'intérêt spatial, mais les aspects partiels de la décoration, dont la structure est particulièrement valide pour les architectes et décorateurs, et où la couleur a offert de nouvelles ressources, sous réserve des rigides lois chromatiques. Dans le domaine de la construction, le travail de Jones deviendrait décisif dans le débat à propos des styles, en proposant des applications immédiates dans les intérieurs des villas 6 et 19 au Kensington Palace Gardens. Même le cabinet arabe du palais royal d'Aranjuez (1847-1851), construit avec des moulages en plâtre de l'Alhambra par son restaurateur Rafael Contreras, utilisa les chromolithographies de l'architecte britannique. Néanmoins, ce fût le pavillon *The Alhambra Court* (1856) qui contribua le plus à la diffusion des valeurs architectoniques de l'enceinte nasride à cette époque, pour avoir donné une reproduction approximative et accessible du Palais des Lions (Ferry, 2007, p. 245). L'intention didactique de fournir un modèle valable pour les architectes et les designers a été parachevée par des expositions de dessins et d'arabesques, conçus comme des outils d'apprentissage pour les étudiants de *The School of Design*. Mais plus encore, le système décoratif nasride faisait la preuve qu'il était spécialement adapté à la mécanisation de l'art, un aspect sur lequel Jones insisterait dans *The Grammar of Ornament* (1856), en le considérant comme le plus parfait des types ornementaux développés tout au long de l'histoire.

Bien qu'il ait échoué dans sa tentative d'intégrer la décoration nasride dans le développement régional de l'art islamique, il réussit à interpréter l'ornement dans un contexte mondial, en défendant l'apport des codes liés à des traditions non occidentales. En effet, l'un des principaux arguments pour les architectes et les concepteurs lors de la défense de la grammaire orientale était son universalité, ce qui la rendait particulièrement applicable à la nouvelle société industrielle. Le principe selon lequel l'idée de la construction est conservée dans les moindres détails de l'ornementation superficielle supposait l'émancipation des arts décoratifs. L'adaptabilité de l'ornement nasride à la production d'éléments préfabriqués a été encore démontrée par Carl von Diebitsch dans le pavillon de la Prusse pour l'Exposition de 1867, dont le succès tenait plus au fait que tous les matériaux étaient parfaits pour la construction et la décoration arabe que par la reproduction en soi. Une autre version encore plus redevable de l'influence alhambriste fut le pavillon mexicain pour

l'exposition de La Nouvelle-Orléans (1884), entièrement construit avec des éléments en fer et acier polychromés par la Keystone Bridge Company de Pittsburgh.

Le mythe de l'Orient pittoresque serait alors remplacé par la passion pour la beauté logique, en faisant de l'architectonique un principe fondateur commun. Par la suite, on disposa de répertoires précis capables de consolider le mauresque comme une alternative autonome, plus tard élevée au rang de catégorie stylistique. Toutefois, le délai entre la publication de ces modèles et leur utilisation par les architectes et les décorateurs justifie les dissonances stylistiques de la pensée romantique, en supposant une re-création libre et indépendante par rapport à l'original, bien que capable de condenser la charge historique et symbolique nécessaire à la re-création d'un univers si suggestif. À l'exception du cas germanique, où le précoce développement de la méthode historico-critique et l'étroite collaboration entre historiens de l'art et architectes conduisirent à de rigoureuses conceptions de la pratique orientaliste — comme le cas de Ludwig von Zanth et de la Wilhelma —, il faudrait attendre jusqu'à la décennie de 1870 pour que le principe d'imitation réussisse à remplacer celui d'évocation.

En définitive, l'application principale de cette systématisation est venue démontrer la polyvalence de la décoration nasride lors de l'adaptation à des contextes scientifiques et culturels, irréels ou fantastiques, voire même industriels. En effet, cette adaptation forcée à la construction moderne d'un système décoratif réfléchi exotique ne cessait pas de paraître ridicule et appauvrissant, au-delà des typologies peu engagées :

S'il n'y avait à regretter que l'application maladroite et inconsidérée que l'on fit de ces nouveautés, le mal ne serait point très-grand, la décoration mauresque et les cafés turcs n'ont guère dépassé un certain monde, ni sollicité trop vivement l'admiration. Il en est de l'application des ornements mauresques comme de l'emploi des motifs égyptiens et assyriens, qui trop caractérisés se plient fort difficilement aux compositions modernes, et dont l'usage témoigne seulement du mauvais goût et de la pauvreté d'invention des dessinateurs. (Bourgoin, 1873, p. ii)

Aussi bien les modèles soignés de Girault, de Jones ou de Zanth que les moulages d'arabesques avaient empêché de dévoiler au public européen et américain l'aspect superficiel et plus suggestif de l'architecture nasride. Isolés de leur contexte architectural, ces éléments n'ont pas réussi à être entendus dans leur vraie fonction significative et symbolique jusqu'à très récemment. Ainsi, ils sont seulement arrivés à nous faire entrevoir l'importance de l'ornement comme milieu expressif à l'intérieur d'une architecture complexe, mais sans arriver à nous montrer la codification profonde du système philosophique islamique à laquelle elle était connectée. C'est ainsi que Viollet-le-Duc semblait le comprendre, pour qui le caractère mixte de l'ornementation nasride, à mi-chemin entre la nature organique et les combinaisons purement géométriques, résultait du mélange de races sémites dans l'Andalousie médiévale, tout comme on pouvait le remarquer en Perse et en Sicile. C'est pourquoi il défendait l'utilité des méthodes analytiques dans l'étude des arts, une pratique qui apportait de si bons résultats — pensait-il — entre les artistes en Grande-Bretagne

et en Allemagne, une fois comprise la philosophie du modèle : « Il faut savoir y trouver autre chose que la forme apparente, il faut en analyser les principes créateurs : c'est le seul moyen de créer à son tour. » (Bourgoin, 1873)

Lorsqu'au cours du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, l'hégémonie de l'art mauresque fût remise en question après la révélation d'autres modèles d'art islamique, cette hégémonie trouva dans la critique de l'ornement son principal argument. Ainsi l'avait anticipé John Ruskin, qui en louant la noblesse de la décoration grecque et gothique, considérait détestable le système décoratif nasride, qui ne convenait que pour sa reproduction mécanique :

*I do not mean what I have here said of the inventive power of the Arab to be understood as in the least applying to the detestable ornamentation of the Alhambra. The Alhambra is no more characteristic of Arab work, than Milan Cathedral is of Gothic: it is a late building, a work of the Spanish dynasty in its last decline, and its ornamentation is fit for nothing but to be transferred to patterns of carpets or bindings of books, together with their marbling, and mottling, and other mechanical recommendations. The Alhambra ornament has of late been largely used in shop-fronts, to the no small detriment of Regent Street and Oxford Street. (Ruskin, 1851, p. 409)*

En résumé, les associations historiques et culturelles développées par le romantisme, qui associaient l'Orient à un passé mythique, trouvaient dans les monuments hispano-mauresques un flux inépuisable de formes, identifiant l'arabité à une architecture expressive. Toutefois, les processus de documentation, de copie et de reproduction développés au cours du XIX<sup>e</sup> siècle furent fondés exclusivement sur le pouvoir fascinant et versatile de cette décoration, ayant d'abord pour objectif la suggestion plutôt que la re-création archéologique. La critique scientifique était également conditionnée par cette vision captivante. Du coup, elle ne réussit qu'à extraire une séquence stéréotypée comme alternative efficace à l'inadaptation des vocabulaires traditionnels. Cet examen partiel et intéressé intensifia le mythe de l'Espagne arabe représenté par la mosquée de Cordoue et, en particulier, par l'Alhambra, jusqu'au point de limiter sa compréhension analytique. Ainsi, jusqu'à la fin du siècle dernier, l'historiographie n'aura pas réussi à se soustraire à une interprétation qui avait transformé les palais nasrides en dépositaires du style arabe, compromettant le renouvellement de l'interprétation dans le cadre d'un imaginaire global.

L'analyse de cette influence sur l'architecture occidentale contemporaine ne doit pas être réduite au rôle exclusif des palais nasrides, bien qu'ils possèdent des valeurs spécifiques pour cela (un cas analogue est celui du Parthénon, qui ne peut à lui seul remplacer la valorisation absolue de l'art classique), car il s'agissait d'un phénomène lié à l'historicisme tel qu'il s'illustre, intégrant l'héritage andalou dans son ensemble, dans le cadre d'une histoire unitaire et cohérente. En fait, il est impossible de trouver des assimilations littérales du modèle nasride de la part de l'architecture orientaliste, du fait de la distance qui le sépare des typologies occidentales dominantes, sauf pour les re-créations stylistiques promues pour l'aménagement intérieur. Cela ne signifie pas pour autant que l'on doive établir une distance définie entre la connaissance de l'architecture andalouse et la pratique orientaliste

développée tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle en Europe et en Amérique, puisque les deux ont maintenu un discours beaucoup plus homogène et direct qu'on pouvait le croire à première vue. La ressource matérielle de l'art mauresque fût d'abord motivée par les découvertes de voyageurs et d'artistes, puis confirmée par des architectes et des historiens. Son application pratique et la supériorité du répertoire alhambrique ont répondu non seulement au goût individuel des promoteurs et à la formation des architectes et designers, mais elle fut également soumise aux variations géopolitiques de l'époque. On a pu alors construire un réseau dense de significations et de fonctions particulières, au travers duquel furent mis en évidence les principaux modèles de la vision et de la connaissance avec lesquels l'imaginaire occidental a assimilé le double discours, historique et esthétique, venant des Maures espagnols.

## Bibliographie

- BOURGOIN Jules, *Les arts arabes*, Paris, A. Morel, 1873.
- CONDER Josiah, *The Modern Traveller, Spain and Portugal*, v. 19, Londres, J. Duncan, 1830.
- DECLÉTY Lorraine, « Pratique et connaissance : les chemins divergents de l'orientalisme scientifique et de l'orientalisme artistique en France et en Allemagne », dans Nabila Oulebsir et Mercedes Volait (éds), *L'Orientalisme architectural entre imaginaires et savoirs*, Paris, Picard, 2009, p. 89-107.
- FERGUSON James, *The Illustrated Handbook of Architecture*, Londres, John Murray, 1855.
- FERRY Kathryn, « Owen Jones and the Alhambra Court At the Crystal Palace », dans Glaire D. Anderson and Mariam Rosser-Owen (éds), *Revisiting Al-Andalus: Perspectives on the Material Culture of Islamic Iberia and Beyond*, Boston, Leiden, 2007.
- GIRAULT DE PRANGEY Joseph-Philibert, *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra, ouvrage faisant suite à l'atlas in folio : monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade*, Paris, A. Hauser, 1842.
- LATOURET Antoine de, *La Baie de Cadix : Nouvelles études sur l'Espagne*, Paris, Michel Lévy, 1858.
- LE BON Gustave, *La civilisation des Arabes*, Paris, Firmin-Didot, 1884.
- LEGRAND Jacques-Guillaume, *Essai sur l'histoire générale de l'architecture*, Paris, Soyer, 1809.
- MOREL Elisabeth, *Prosper Mérimée. L'amour des pierres. Biographie*, Paris, Hachette, 1988.
- PRISSE D'AVENNES Émile, *L'Art arabe d'après les monuments du Kaire depuis le VII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup>*, Paris, A. Morel, 1878.
- QUATREMÈRE DE QUINCY Antoine-Chrysostome, *Encyclopédie méthodique. Architecture*, vol. I, Paris, Panckoucke, 1788.

RAQUEJO Tonia, *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*, Madrid, Taurus, 1990.

RODRÍGUEZ DOMINGO José Manuel, «El viaje mediterráneo del Duque de Montpensier», dans Manuel Criado de Val (éd.), *Caminería Hispánica*, vol. 2 (actes du V<sup>e</sup> Congreso Internacional de Caminería Hispánica, Valence, Espagne, juillet 2000), Madrid, CEDEX, 2002, p. 1017-1025.

RUSKIN John, *The Stones of Venice*, Londres, Smith, Elder & Co, 1851.



Figure 1. – Salle des Ambassadeurs de l'Alhambra (1842).

Joseph Philibert Girault de Prangey, *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra*, ouvrage faisant suite à *l'atlas in folio : monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade*, Paris, A. Hauser, 1842.

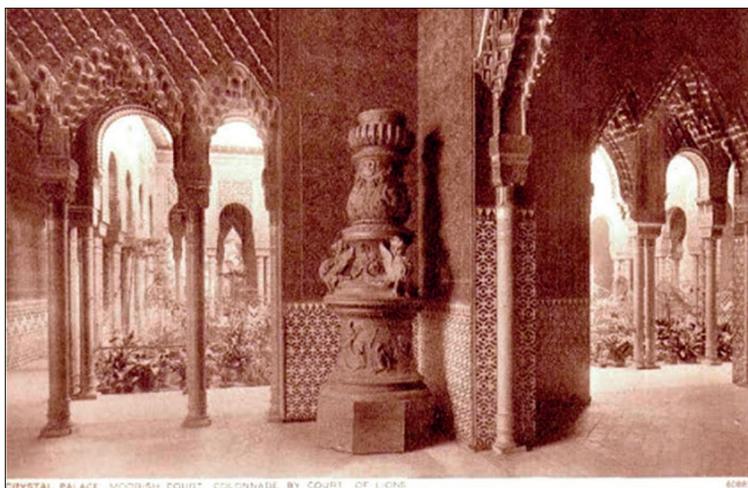


Figure 2. – Salles d'accès au « The Alhambra Court » (1856).  
Crystal Palace de Sydenham, Londres (Royaume-Uni).

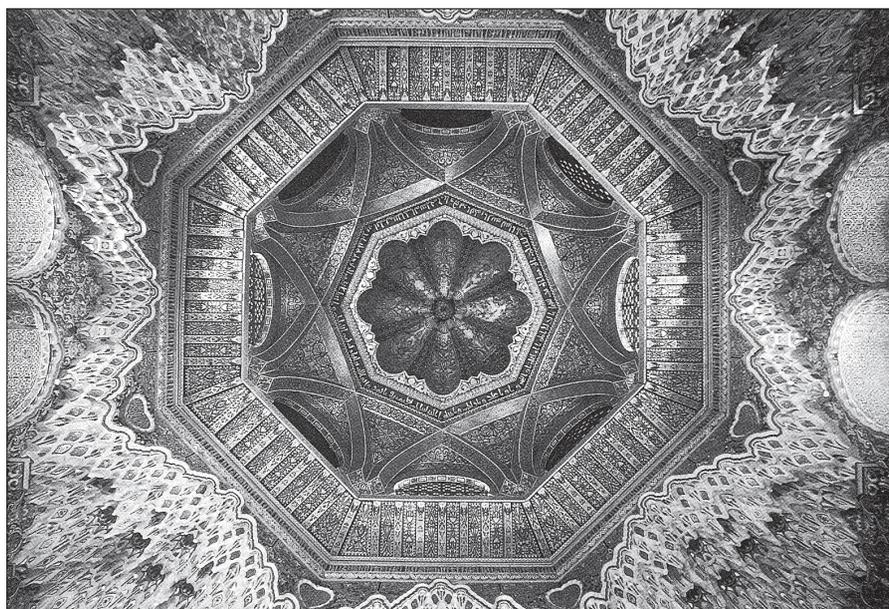


Figure 3. – Otto Tafel, Dôme de la salle mauresque (1891).  
Castell, Tägerwilen (Suisse).

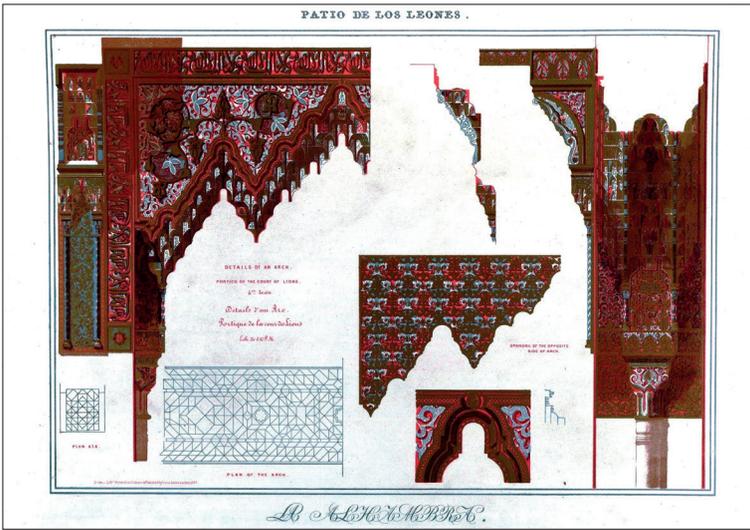


Figure 4. – Détails d'une ogive. Portique de la Cour des Lions.

*Plans, Elevations, Sections, and Details of the Alhambra*, from drawings taken on the spot in 1834 by Jules Goury, and in 1834 and 1837 by Owen Jones. London, 1842, vol. 1, plate XXVIII.



Figure 5. – L'Andalousie au Temps des Maures. Les Arènes.  
Exposition universelle de Paris (1900).



*Figure 6. – Salle de la Musique, dans la Rocchetta Mattei (1850-1859).  
Grizzana Morandi, Bologne (Italie).*

**José Antonio González Alcantud**

*Universidad de Granada, España*

## **La Alhambra interpretada: entre la poscolonialidad y la descolonización del imaginario**

### **RESUMEN**

La Alhambra, antiguo monumento islámico levantado entre los siglos XIII y XV en la ciudad andaluza de Granada para albergar a la corte real nazarí, ha sido privilegiado objeto de reflexión desde finales del siglo XVIII para los orientalistas. Este artículo propone una lectura poscolonial y posmoderna consecuente de la Alhambra con el fin de superar precisamente el horizonte orientalista fijado de manera estereotípica sobre todo por los viajeros románticos. Para ello introduce al lector en qué significa el discurso poscolonial, y cómo la obra del arabista británico Robert Irwin, responde a esa lógica posmoderna. Se finaliza criticando la posición de éste por inconsecuentemente poscolonial al sostenerse en una jerarquía lingüística, donde la lengua inglesa tiene un lugar privilegiado, al haberse abandonado las fuentes del conocimiento locales simplemente por no expresarse en los circuitos académicos anglosajones.

### **PALABRASCLAVES**

Poscolonial, Alhambra, orientalismo, conocimiento local, jerarquía lingüística, Irwin.

### **RÉSUMÉ**

L'Alhambra, ancien monument islamique édifié du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle dans la ville andalouse de Grenade pour héberger la cour royale nasride, a été un objet privilégié de réflexion pour les orientalistes dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cet article propose une lecture postcoloniale et postmoderne radicale de l'Alhambra afin de dépasser précisément l'horizon orientaliste fixé de manière stéréotypée, en particulier par les voyageurs romantiques. Pour ce faire, il introduit le lecteur dans le processus de signification du discours postcolonial, et montre comment l'œuvre de l'arabiste britannique Robert Irwin répond à cette logique postmoderne. Il critique en conclusion la position de celui-ci, montrant l'inconséquence de ses positions postcoloniales (qui maintiennent une hiérarchie linguistique, où la langue anglaise occupe une position privilégiée) qui négligent les sources locales de connaissance, simplement parce qu'elles ne s'expriment pas à l'intérieur des cercles académiques anglo-saxons.

### **MOTS-CLÉS**

Postcolonial, Alhambra, orientalisme, connaissance locale, hiérarchie linguistique, Irwin.

El imaginario que destila la Alhambra de Granada, el principal monumento de Andalucía, es un cruce de caminos entre las imágenes que proceden del romanticismo, clásicas en su orientalismo primigenio (González Alcantud, 2009), y aquellas que tienen una mayor actualidad, en especial las emanadas de la mirada poscolonial. En este artículo abordamos la perspectiva poscolonial para saber cómo la Alhambra se inserta en los debates intelectuales, y por ende imaginarios, de la posmodernidad. Para ello, nos es necesario delimitar el campo de nuestro análisis. Un territorio complicado que ha dado lugar a debates frecuentemente laberínticos y farragosos, sobre todo a la mirada europea (Amselle, 2008).

### **Excurso sobre la teoría poscolonial y sus insuficiencias**

Hace aproximadamente veinticinco años se comenzó a emplear el término «poscolonial» en medios académicos de lengua inglesa. Las emergentes literaturas locales de aquella época, de países tan alejados como Australia, Kenia, Pakistán o Jamaica, comenzaron a autotitularse «poscoloniales». Todas ellas tenían en común que procedían de sociedades emancipadas del colonialismo británico, y que en cierta forma habían adoptado los modos del colonizador a través de la adopción del uso del inglés como lengua franca. Pero un asunto que comenzó sólo como una variante crítica o literaria, acabó trascendiendo los departamentos de literatura inglesa, donde había surgido, y se convirtió en una prolongación de la crítica cultural contraria al colonialismo.

En este punto, la oposición al colonialismo, se produjo la coincidencia con la crítica anticolonial, cuando no anticapitalista, emergida en los años sesenta en el ámbito de la francofonía, sobre todo en torno a procesos de independencia, como la guerra argelina, o la rebelión metropolitana del 68 parisino. Pronto los recién nacidos poscolonialistas encontraron asideros interpretativos en la obra del ideólogo de la revolución argelina Frantz Fanon, quien había sido un icono intelectual. Su obra ahora, desprovista de la dimensión más directamente política que hubiese supuesto un apoyo apologético a las virtudes del terror político, fue reestudiada como la aportación más lúcida a la anti psicología del colonialismo. Fanon, bien es sabido, creía que el sistema de dominación colonial no era una pura coerción política externa a los sujetos, ya que había conseguido insertarse en las conciencias de los dominados que vivían como propio el complejo de inferioridad cultural que el colonialismo propagaba para garantizar su dominación. Las conclusiones de Fanon, psiquiatra de profesión, procedían de las investigaciones que él mismo había llevado a cabo en Argelia, a través de las cuales había comprobado estadísticamente la relación entre enfermedad mental e inferioridad cultural de los autóctonos. Fanon sostenía, sin metáfora alguna, que el colonizado se liberaría de ese complejo cuando hiciese uso de la violencia anticolonial (Bouvier, 2010). Ahora, varios lustros después de haber sido formuladas, las teorías de Fanon son reinterpretadas por los poscoloniales como una suerte de metáfora de la dominación, desproveyéndolas de su dimensión violenta. Fanon fue retomado como icono para llevar a cabo un proyecto

de deconstrucción política, pero sobre todo de recreación de las identidades de los márgenes, prescindiendo del régimen de historicidad en el que habían sido formuladas (Otto, 2003).

De otra parte, en los años ochenta y noventa la recepción de autores de la llamada *French High Theory*, muy señaladamente de Michel Foucault y de Jacques Derrida, en el sistema universitario norteamericano, tuvo una dimensión particularmente inflexiva en la crítica académica anglosajona. La crítica de fondo y forma iba dirigida contra el poder colonial e imperialista, asociado a los clásicos colonialismos británico y francés. Esta corriente crítica con el poder colonial fue encontrada dinámica y excitante al combinar «nuevas formas de análisis textual notable por su eclecticismo e interdisciplinarietà, combinando aportaciones del feminismo, filosofía, psicología, política, antropología y teoría literaria en provocativas y energéticas alternativas» (McLeod, 2000, p. 23).

El producto más acabado y conocido de la crítica poscolonial surgida a finales de los setenta contra el poder intelectual de Occidente fue precisamente una obra que vinculaba el colonialismo con la producción del discurso orientalista. Un orientalismo, evidentemente, que tuvo como objeto, entre otros, a la Alhambra, que aquí nos ocupa. Nos referimos lógicamente a la obra de Edward Said, *Orientalism* (Warraq, 2007). Ésta, publicada en 1978, conoció un éxito inmediato en medios intelectuales. De hecho, constituyó el auténtico arranque de los estudios poscoloniales. Said tomando de la epistemología de Michel Foucault la noción de «discurso», como una coherencia fundada en la voluntad de poder, que va más allá de la historia factual, encaró la producción intelectual francesa, y en menor medida británica, sobre el Oriente como la historia de una dominación consciente, cuya tentacularidad había penetrado todo el mundo colonizado. La obra de Said fue saludada con sumo gozo por intelectuales de izquierda huérfanos en la época de teoría analítica capaz de trascender los análisis foucaultianos sobre el poder, siempre centrados en Europa. Ahora el argumento de la dominación iba más lejos de Occidente y sus territorios y sujetos internos y se dirigía al Imperio colonial y quienes lo sufrían. Los críticos de la hipótesis de Said no se hicieron esperar. Antiguos orientalistas como Bernard Lewis, que se habían interesado en la ambigua relación entre Oriente y Occidente, que conocían *in situ* la problemática, y que no habían alcanzado el éxito público de Said, protestaron contra la simplificación argumental de éste, al someter un complejo fenómeno, de múltiples causalidades, a una misma razón argumental. También, desde diferentes ámbitos de especialización se lanzaron contraargumentos, que enfatizaban sobre todo que el fenómeno orientalista tenía dimensiones insospechadas de complicidad autóctona en la producción de un discurso que de lo contrario no hubiese sido posible de construir por la activa oposición de los indígenas. Incluso se argumentó que Oriente no era sólo el mundo islámico, que existían otros orientalismos, como el extremo oriental o el hebreo, que negaban de plano la tesis saidí. A estos argumentos nosotros mismos hemos añadido el argumento de las fronteras culturales, como al-Ándalus, ausentes del discurso de Said, seguramente para evitar que derrapase la congruencia dialéctica de su obra, al introducir factor

de complejidad cultural (González Alcantud, 2006a). Faltaba finalmente en Said el estudio de la aportación norteamericana al orientalismo, asunto aún más extraño por cuanto este autor había vivido desde la adolescencia en Estados Unidos, y que estudió y ejerció la docencia en universidades bien dotadas de recursos archivísticos y bibliográficos como Princeton y Columbia, siempre en el área de influencia neoyorkina (González Alcantud, 2006b). Algunos analistas han acusado violentamente de impostura intelectual a Said, por estas y otras razones. Yo, por el contrario, creo que se ha dado excesiva relevancia a la teoría saidí, convirtiendo una teoría mediocre en la de un auténtico oráculo cultural. El problema no es el autor, sino la existencia de un público capaz de asumir una teoría maniquea y sin posibilidades dialógicas. Y esta equivocación científica no está en contradicción con su honestidad intelectual, actitud de la cual no cabe dudar (González Alcantud, 2011a).

### ¿Existe una alhambra poscolonial?

En buena lógica debería existir un discurso poscolonial que incluya a la Alhambra en su campo de reflexión, dada la alta significación que este monumento posee en el imaginario occidental —y también árabe— sobre el Oriente. En la práctica, sin embargo, nadie ha elaborado propiamente un discurso poscolonial sobre él. No ha habido un «saidismo» capaz de darle forma a la Alhambra poscolonial. Acaso desde el ámbito local, y por una suerte de reflejo diferido de otros discursos como el multiculturalismo canadiense-norteamericano, se ha hablado en los últimos quince años de una Alhambra multicultural, pero sin que el tema haya dado lugar a un debate intelectual profundo.

Por la debilidad de las lecturas multiculturalistas, que no han encontrado un sólido camino propio, y por la ausencia de discurso saidí sobre la Alhambra como constructo orientalista, siguen prevaleciendo las viejas interpretaciones estéticas de orígenes románticos que enaltecen los lugares comunes del «paraíso islámico». Todavía podemos leer en vísperas del siglo XXI en un librito publicado en Nueva York y destinado al gran público, bajo el inequívoco título de *A Moorish Paradise*, que en la Alhambra se «han mezclado mito e historia para enriquecer la belleza y fascinación por esta obra maestra que corona Granada» (Van Zuylen, 1999). Las obras que hacen uso del estetismo alhambrino son, la mayor parte de las veces, libros sin mayor trascendencia con textos breves y fotos espléndidas que abordan el asunto desde el lado «mágico».

Otros libros más enjundiosos han querido explotar la condición «simbólica», y por ende misteriosa del monumento, pero explotando los mismos recursos que apelan a la sentimentalidad. En esa línea, en el mundo anglosajón cabe destacar el libro de Michael Jacobs, que exploró la parte «salomónica» de los palacios nazaríes. Se basa el autor en textos históricos como el de Frederick P. Bargebuhr *The Alhambra. A Cycle of Studies on the Eleventh Century in Moorish Spain* (Berlín, 1968), en el que ese investigador quiso restituir al público culto el misterio de una Alhambra judío-zirí ya en el siglo XI, preexistente a la que conocemos, y cuyos únicos restos

supervivientes serían las esculturas zoomorfos de la fuente de los Leones. De esa condición misteriosa, y de la proyección subsiguiente del templo de Salomón en la historia falsaria del Sacromonte (González Alcantud, 2008b), podría inferirse una corriente subterránea de síntesis o sincretismo cultural perdurable, cuyas claves simbólicas habría que aprender a leer. Jacobs, después de comparar el salón del trono de la Torre de Comares con el trono de Salomón o el de Cosroes, hace prevalecer la idea misteriosa de lo «salomónico» como hilo conductor de la Alhambra: «Cargado de significaciones múltiples que se ofrecen a la investigación, este palacio árabe conjuga, en una síntesis coherente, la herencia científica y técnica de la Antigüedad, las creencias en los astros y el horóscopo, la mística arabo-persa y la simbólica judía» (Jacobs, 2000, p. 190). La síntesis de culturas, bajo el manto de la tradición hermética, adquiere así un encantamiento nuevo, que va a intentar seducir a los modernos con sus claves misteriosas, y con sus mensajes de valor universal. La sospecha de la presencia hebrea en todo ello ha cobrado fuerza, dando alas a una interpretación cercana a la *new age*. Agradidamente, en mi opinión, esa corriente no ha tenido mucho éxito, evitándonos el surgimiento de un centro para-cultural al que acudan legiones de creyentes en la nueva espiritualidad (González Alcantud, 2008a).

Si una virtud tuvo la obra de Oleg Grabar (1978) sobre la Alhambra, aparecida hace treinta años, fue agitar las aguas de la autocomplacencia, sacando al monumento de su feliz soliloquio, para hacerlo entrar en diálogo con lo externo, fuese con la arquitectura y decoración de las madrazas de Fez, o con otras construcciones palaciegas persas o sirias. Y de esa comparación surgió la pregunta por los usos de la Alhambra, que previamente estaban tan anclados a romos estudios empíricos. Y se constató una vez más, lo poco que se sabía de los palacios nazaríes, y lo escasamente documentados que se encontraba el monumento, incluso en comparación con otros conjuntos islámicos más antiguos como Medina Zahara. El proceso reflexivo innovador comenzado por Grabar se agotó en su propia obra, sin continuidad evidente.

En definitiva, no existe una Alhambra poscolonial en la medida en que ni Said, ni ninguno de los mentores de los *Postcolonial Studies*, han manifestado intereses propiamente estético-constructivos, y han orientado su discurso hacia la crítica de las ideas de procedencia literaria. Igualmente hay que tener presente que una buena parte de los principales intelectuales del grupo proceden de la India, e incluso alguno de ellos —pienso en Bhabha— de grupos hindúes enfrentados tradicionalmente con el islam. El único que podía haber sido sensible a este discurso, Said, no introdujo en su obra el factor andalusí. Y ello es más extraño aún, por cuanto tuvo muy cerca la obra de Américo Castro, cuando él mismo estaba en Princeton, ya que Castro había sido profesor en esta universidad. Las disculpas que pidió por esta dejación en el prólogo a la segunda edición castellana de su *Orientalismo*, no hacen más que evidenciar este grosero fallo, que pareció no estar dispuesto a tapar. Pero lo que tiene más trascendencia es que no puede existir una Alhambra poscolonial porque ésta no puede ser vindicada como lugar una identidad étnica subalterna, una de las claves epistémicas de la teoría poscolonial. Para que esto fuese posible la Alhambra tendría que ser homogéneamente «étnica», es decir árabe, y no mudéjar, y por ende

«mezclada», como cada día se constata más. En función de esta tendencia interpretativa mudejarista la Alhambra propende más hacia el posmodernismo, corriente interpretativa que enfatiza la relatividad sobre las identidades.

### **The Alhambra, de Robert Irwin, o la posmodernidad frente al poscolonialismo**

No somos, lógicamente, los primeros en señalar la conexión entre teoría poscolonial y vindicación de las identidades étnicas. «El deseo poscolonial —se ha escrito— es el deseo de identidad de las comunidades descolonizadas... Obviamente esto está grandemente conectado con el nacionalismo» (During, 2002, p. 125). Un nacionalismo limitado por la cuestión de la lengua literaria o «cultura» supranacional en que se escribe. Esto último tiene la mayor importancia para las élites. Mientras el posmodernismo con su relativismo antiesencialista entiende la alteridad como el reconocimiento de la pluralidad individual y secundariamente cultural, el poscolonialismo enfatiza los derechos colectivos, identitarios, tanto en forma de multiculturalismo como de naciones nuevas. Por esta razón se ha dicho que desde el punto de vista de la lógica el posmodernismo es posterior al poscolonialismo, si bien algunos autores quisieran que el segundo evolucionase, sobre todo en el ámbito de la escritura, hacia el primero (Appiah, 2002). Pero a la vez el posmodernismo es pasadista, se recrea en los fragmentos del tiempo que han sobrevivido al naufragio de la historicidad, al contrario del poscolonialismo, donde hay voluntad futurista de poder. Lo sostuvo en relación con la Alhambra un Grabar al que abusivamente podríamos catalogar de «pre» posmodernista: «La Alhambra ilustra de hecho una vuelta ideológica al pasado, y posee algo de la atmósfera artificial y del deliberado detallismo característicos de las vueltas al pasado» (Grabar, 1978, p. 207). Quizás en esta oposición entre poscolonialismo y posmodernismo es dónde podemos encontrar la clave interpretativa de la obra *The Alhambra*, de Robert Irwin, de la que ahora nos vamos a ocupar.

En el año 2004 apareció un libro que podemos considerar inflexivo en la presentación y representación modernas de la Alhambra ante el mundo anglosajón: *The Alhambra*, de Robert Irwin. En Estados Unidos lo editó Harvard UP, en una colección de alta divulgación extremadamente cuidada en todos los detalles y pensada para el viajero culto.

Robert Irwin es británico, y es un perito conocedor del mundo árabe al cual ha dedicado estudios sobre las *Mil y una noches* y el orientalismo entre otros temas. En su acercamiento sobre las *Mil y una noches*, por ejemplo, ha privilegiado el análisis intratextual sobre la significación política de un texto tan singular como éste, señalando que en el mismo late una crítica enmascarada y paradójica al despotismo (Irwin, 2007, p. 108). Entiende que es una narración preñada de ambigüedades que hay que saber interpretar en toda su plurisignificación.

Además, Irwin es autor dotado de cualidades literarias, como demuestra su dedicación a la novela de intriga. En estas novelas el telón de fondo es el mundo árabe. Sin ir más lejos, en *The Mysteries of Algiers*, publicada en 1988, el argumento gira

en torno a un oficial del espionaje francés que, habiendo desertado se ha enrolado en la legión extranjera y desea conocer la mentalidad del enemigo; se trata de una indagación en la sordidez del alma humana (Irwin, 1988). En la probablemente más conocida de sus obras literarias, *The Arabian Nightmare*, nos transmite también un ambiente de insomnio y atmósfera pesada. Describe la enfermedad, la «pesadilla arábica», que afecta al protagonista de la siguiente manera: «La pesadilla arábica es obscena y terrible, monótona y también horrorosa. Llega a sus víctimas cada noche y una de sus propiedades es que nunca se recuerda por la mañana. Consiste en experimentar un dolor infinito sin ser consciente de que está ocurriendo» (Irwin, 2008, p. 38).

Sus posiciones sobre el mundo árabe acaso pudieran ser conceptuadas ideológicamente como existenciales, por no llamarlas existencialistas. En cuanto al *affaire* Said, Irwin ha demostrado cierta antipatía por las tesis de este autor (Irwin, 2006). También lo hace, cierto, contra posmodernos oficiales como Jean Baudrillard. A pesar de ello, y aún a riesgo de abusar de los encasillamientos, yo prefiero llamar a Irwin «posmoderno» en la medida en que comparte ciertas características de este movimiento, sobre todo el aspecto deconstructivo de los análisis desplegados.

Cuando comencé a leer las primeras páginas del libro de Robert Irwin me sentí indignado. Desde la primera línea los clichés románticos abundaban sin pudor: «*The Alhambra is Spain's best-kept secret*»; «*was the seat of the magnificent Nasrid caliphs*»; «*it was in the neighbouring Garden of the Sultana that lustrously Zorayda met her trysting Abencerrage lover*»; o «*the Duke of Wellington chased out the chickens, beggars and gypsies and made his home in the Alhambra*». Al llegar a este último punto la duda comenzó a invadirme: no era posible esgrimir tanto estereotipo junto en estos tiempos. Efectivamente así era. El autor, con un sentido del humor y de la ironía basado en el equívoco nos había hecho leer de entrada un largo trozo del libro de un supuesto viajero que recoge toda la imaginería romántica con sus clichés. Y no nos había advertido de que se trataba de una larga cita. Todo para hacernos ver que «la historia de la Alhambra lamentablemente está mucho menos clara, debiendo no poco a las fantasías». Y acto seguido, el autor se pone en una posición que no abandonará nunca a lo largo del texto: el deconstruccionismo. Éste, bueno será recordarlo, es compartido tanto por el poscolonialismo como el posmodernismo. Pero prevalece más por la segunda corriente interpretativa que por la primera, justo es reconocerlo.

El primer punto de partida de Irwin se apoya en la idea común de que la restauración de la Alhambra «siguió a su descubrimiento por viajeros románticos y escritores», Después de hacer una mención al libro en clave humorística del antropólogo Nigel Barley, *El antropólogo inocente*, que embroma el trabajo de campo de los antropólogos, comienza su recorrido deconstructor empleando un lenguaje más clásico: «Algunos libros se refieren a la Sala de los Mocárabes como el Harén. Es su fantasía». No queriendo suplantar nuestra intelección con nuevas teorías, y dejando una gran laguna, difícil de cubrir en nuestro conocimiento, afirma tajantemente una opinión que no lo abandonará en todo su recorrido:

La verdad esencial sobre el conjunto de edificios dentro de la Alhambra es que consisten en dos grupos de apartamentos, el uno centrado alrededor del patio de los Arrayanes y en otro en torno al de los Leones, pero no conocemos con seguridad cómo llamaban los árabes medievales a cada grupo de apartamentos que usaban o habitaban. (Irwin, 2004, p. 9)

Es decir hemos vuelto adonde dejara Grabar su libro. Como conocedor del árabe da cuenta de la falta de significado de algunas designaciones toponímicas y de la probable corrupción de muchas de ellas. Cuando aborda el espinoso e inevitable asunto del palacio de los Leones trae a la palestra el debate iniciado por Grabar sobre el significado de sus espacios, para afirmarse en que éste no sería exactamente un palacio. Ardua labor deconstructiva que continúa en la sala de los Abencerrajes, lugar específicamente marcado por la leyenda de la muerte trágica de aquellos caballeros nazaríes. Irwin prefiere centrarse en los mocárabes de esta sala y en los de las Dos Hermanas, que parcialmente restaurados tras la explosión de 1590, conformarían una de las visiones orientales de la Alhambra más persistentes en el imaginario británico. Finalmente, resume todos sus argumentos sobre la función de los mocárabes o *muqarnas*, afirmando que éstos no sólo tenían una función estética sino igualmente acústica, dado en que en estas salas en el pasado nazarí se habrían dado recitales coránicos, conciertos y veladas (Irwin, 2004, p. 55).

La pregunta «grabardiana» sobre si el palacio de los Leones es un verdadero palacio refluye en otros momentos en el libro de Irwin. No pasa por alto el estudio de Ruiz Souza (2001), en el que se sostiene convincentemente que en última instancia este conjunto, este «cloister», como lo llamó Richard Ford, no es otra cosa que una *zawiya* sufí. La vinculación con la madrazas de Fez y de Salé, donde la influencia andalusí era cierta, sobre todo en el trabajo decorativo de las *muqarnas*, es un hecho probado. Irwin participa de la hipótesis de Souza, y sostiene que el patio de los Leones es una madraza, con la sala de los Abencerrajes como oratorio; hipótesis reforzada por las inscripciones coránicas, y la subsiguiente ausencia de los poemas de temática secular de Ibn Zamrak presentes en el resto del palacio. Termina Irwin el capítulo recordando que «la Alhambra fue un lugar dibujado por poetas y habitado por sabios», pero que «muchos de estos poetas y sabios tuvieron trágicos fines», y que en particular los visires y poetas Ibn al-Jatib e Ibn-Zamrak «no encontraron el paraíso en este mundo», por lo que en su opinión «es tiempo ahora de considerar con mayor detalle los frutos visuales de sus sabias deliberaciones y místicas meditaciones» (Irwin, 2004, p. 97).

Repite nuestro autor con sentido deconstructivo que, «la Alhambra no es un monumento que está congelado en el tiempo; es constantemente construido y reconstruido» (Irwin, 2004, p. 30). En este sentido, en lo tocante a las restauraciones contemporáneas, Irwin toma sus distancias con Torres Balbás, el arquitecto que introdujo en los años treinta la restauración racionalista, al considerar que tomó decisiones erróneas al sustituir en algunos lugares pilares por columnas, como en la galería del pórtico de Comares. Por supuesto que ataca sin misericordia lo que ya es un lugar común de la crítica alhambrista: los trabajos de restauración a lo

Viollet-le-Duc, de los Contreras, y en especial de Rafael. Recuerda asimismo cómo los jardines y patios han sufrido cambios sustanciales en su diseño, y trae a colación el caso célebre de los naranjos del patio de los Leones. Saluda las resistencias del Patronato por no recuperar el primitivo jardín del patio de los Leones, basándose en el criterio conservacionista de que esta recuperación afectaría inevitablemente a los cimientos de los edificios. Recuerda, asimismo Irwin, que los juegos de agua del Generalife asociados imaginariamente a los moros serían una contribución a la jardinería del lugar de los Reyes Católicos. También en lo concerniente a la jardinería trae a colación que los restos del antiguo sistema hidráulico del Patio de la Acequia, descubiertos en 1958, fueron destruidos por los conservadores siguiendo equívocos criterios de restauración. Cuando llega a la problemática sala de los baños comenta que los cambios habidos en la misma proceden ya de la lejana época de Carlos V, tiempo en el que este rey habría introducido el baño por inmersión en la sala caldarium y para que no cupiese duda había puesto su lema «plus ultra» por todos lados, mientras que Contreras había removido los emblemas carolinos por considerarlos inadecuados para un lugar asociado al placer islámico. Reconstrucción sobre reconstrucción, y rectificaciones sobre rectificaciones: ésta sería la historia material de la Alhambra. Todo un palimpsesto.

Dejando a un lado filología, arqueología y conservaciones, Robert Irwin introduce en su relato aspectos menos conocidos de la Alhambra tales como su empleo ocasional como decorado cinematográfico. En este orden trae a la palestra que la Alhambra ha servido de fuente de inspiración cierta para películas como «Los siete viajes de Simbad» (1958) o «El viaje dorado de Simbad» (1974). En ellas la Alhambra, hiperorientalizada, acaba encarnando la corte bagdadí de Harún ar-Rachib. Señala igualmente algo que ya comienza ser de dominio público: que los conquistadores cristianos estaban familiarizados con «the Moorish way of life», y que ello contribuyó trascendentemente a la conservación del monumento. Irwin va llevando al lector medio, no al especialista, aunque a éste también le sugiere arriesgadas reflexiones, por el camino de la analogía recurrente sin pararse en el en-sí monumental.

Un aspecto interesante en el recorrido de Irwin es que destaca la «nocturnidad» del monumento, que según él parece haber sido diseñado para albergar luces y sombras de días de luna llena. No obstante, como expresión de una constante a lo largo del libro, da un toque de diurna modernidad al traer a colación la influencia alhambrina en el trabajo del teórico de la modernidad arquitectónica Le Corbusier, influencia prolongada en los arquitectos que llevaron a cabo el «Manifiesto de la Alhambra». En la mirada de Irwin está presente la idea de «fantasmática», que dirían los psicoanalistas, la cual yo mismo he empleado con frecuencia con referencia a las representaciones del mundo islámico (González Alcantud, 2007): «*It is one thing to summon up in one's imagination the princes, courtiers and sentries of past centuries; it is another to conjure up the ghosts of buildings*» (Irwin, 2004, p. 59). No otra cosa que una edificación poblada de fantasmas culturales sería la Alhambra.

Al capítulo segundo le llama «Poisoned Paradise», paraíso envenenado. Irwin hace alusión directa al tema de la muerte violenta de los emires nazaríes víctimas de conspiraciones en la Alhambra. Sin embargo, los investigadores autóctonos habían

tratado asimismo de este punto de vista. Por ejemplo, cuando se hace alusión al asesinato más célebre y mítico, el de los Abencerrajes no puede eludirse el trabajo capital sobre este asunto de Soledad Carrasco Urgoiti, publicado en los años sesenta en lengua inglesa (Carrasco Urgoiti, 2005). Continúa Irwin extendiendo los argumentos del «paraíso envenenado» a los visires, y en particular a Ibn al-Jatib, incriminado en una cadena de vendettas que lo llevaron al exilio en el Fez meriní. Vida y obra sobre la que se detiene durante algunas páginas, haciendo ver el carácter herético, a los ojos de la ortodoxia islámica, de Ibn al-Jatib.

Irwin se hace la pregunta, en orden a las fuentes de inspiración de la Alhambra, de la probable herencia hebrea presente en los palacios nazaríes. Las tesis de Bargebuhr, seguidas por Jacobs, favorables a esta presencia, las retoma, pero con la misma prudencia con la cual lo había hecho Oleg Grabar anteriormente. De hecho, en un texto relevante, sobre el arte islámico en sus diferentes contextos, Irwin trata de «The Mysterious Universe» de este arte, pero de una manera más fría y menos pasional que la proporcionada por Jacobs (Irwin, 1997, pp. 193-211). Aunque reconoce que «la Alhambra fue diseñada por y para intelectuales con inclinaciones místicas», de ahí que su presencia sea la de un «palacio para pensar en él», y en el que lo hebreo tiene su lugar (Irwin, 2004, p. 99), pasa de puntillas, por encima de los aspectos místicos de la Alhambra. Ello no es óbice para que destaque el importante papel que en su constitución tuvo que jugar la música, y como en la búsqueda de la armonía, las proporciones, materializadas en *muqarnas*, serían el núcleo central del pensamiento alhambresco. En ellas se habría empleado inteligentemente el filtrado de la luz solar, con el fin de lograr los efectos deseados entre la caligrafía y las *muqarnas* mismas. Destaca, cual signo de modernidad, cómo esto había impactado a M. C. Escher en sus visitas de 1926 y 1936 al monumento.

Una segunda parte del libro tiene que ver, a nuestro juicio con el descubrimiento romántico y posromántico de la Alhambra, con su cúmulo de mistificaciones. Aquí tiene materia deconstructiva, nuestro Irwin. Comenzando por el romántico Washington Irving, verdadero inventor literario del monumento, el cual conceptúa de dos maneras: como fascinado por el trabajo de Ginés Pérez de Hita, y como ingrato hacia los españoles que habían sido tan generosos y hospitalarios con él al otorgarle el privilegio de alojarse en la Alhambra, mientras los tacha de ignorantes y crueles. A continuación aborda el tema que le es más familiar: «The British Alhambra», comenzando por Richard Ford, y continuando con los viajeros-pintores Lewis, Roberts, hasta llegar a Owen Jones, cuyo trabajo califica de insuperable. Incluso llega a aseverar que si la Alhambra sufriese un accidente que la hiciese desaparecer la fuente más cierta para su reconstrucción seguirían siendo aún hoy las cromolitografías del libro de Jones. Y como arguye Irwin, si bien el trabajo de Owen no fue un éxito comercial, ejerció una gran influencia en la moda alhambrista británica, comenzando por la Gran Exposición de 1851, de la que el autor fue nombrado superintendente de trabajos (Irwin, 2004, pp. 152-153).

Irwin afirma taxativamente que, «el “descubrimiento” de la Alhambra ha sido primeramente un trabajo de Washington Irving y de los británicos» (Irwin, 2004, p. 164). Aunque añade displicentemente que «sin embargo, los franceses tuvieron su

propio culto de la Alhambra, que estuvo menos comprometido con los detalles de la arquitectura, aunque fue más literario». Ahí, retoma a los viajeros clásicos desde Chateaubriand a Gautier, pasando por Girault de Prangey. Luego se detiene en la pintura del orientalista Henri de Regnault, para enfatizar a la vista de su cuadro «Ejecución sumaria bajo los reyes moros de Granada», el carácter fantasioso, poco fiel a la realidad, y dado a los excesos del orientalismo francés. Aprovecha esta incurción para lanzar un dardo a Said y su concepción maniquea del orientalismo, señalando que el primer orientalismo fue el más próximo, y no el más lejano, con lo que la Alhambra se sitúa en primer término como fuente de inspiración. Ausencia más destacable aún en Said, que descalificaría su teoría sobre el orientalismo. Por eso la pregunta subsiguiente de Irwin es: «¿España, el oriente medio en el oeste?» (Irwin, 2004, p. 175). Nos lleva de esta manera, someramente, al debate sobre lo oriental existente en la misma España del siglo XIX y primera mitad del XX, invocando a figuras como García Gómez o García Lorca. Incluso para tomar una perspectiva de modernidad alude al impacto que la Alhambra ha tenido en los poetas árabes.

Pero, Robert Irwin había comenzado el capítulo de los viajeros con una cita de Mario Praz, sacada de su *España pentagonal*, en la que rechaza el alhambrismo. Es decir, que trae a colación no sólo a quienes quedaron admirados por la Alhambra sino igualmente a quienes la rechazaron. Empieza recordando la reacción de John Ruskin, quien consideraba que los árabes poseían un espíritu fantástico «pero con genio exhausto». Y añade que en su decadencia los árabes elaboraron este arte ornamental, que había encontrado acogida entre el mundo inglés de mitad del XIX, malhadado igualmente por la sensación de decadencia (Irwin, 2004, p. 161). De ahí salta a otro intelectual británico, más contemporáneo, que rechazó asimismo la Alhambra: Gerald Brenan. A este último lo presenta interesado más bien en las montañas que asomaban por detrás de la Alhambra, al considerar al conjunto nazarí un «*sheer Earl's Court*», un puro palacio de las perlas, enfatizando su orientalismo de pacotilla.

Para finalizar, Robert Irwin critica, como no podía ser menos, en su discurso deconstructivo, y dada la trayectoria de sus anteriores libros, la cultura de masas que rodea al monumento nazarí, que lo lleva a él en particular a sentirse molesto con la afluencia turística que acuden con su audio guía. Incluso acusa veladamente al Patronato de su época de hacer una política que, según él «*seems more concerned with catering to the needs and expectations of tourists*» (Irwin, 2004, p. 66). Hasta aquí lo que dice el autor que hemos escogido para desvelar la Alhambra contemporánea.

## Jerarquía del conocimiento, lengua e imaginario

Podríamos aplicar al discurso de Irwin la siguiente demanda poscolonial: ¿en qué lengua escribimos? El debate sobre esta cuestión surgió sobre todo en la India, donde el sánscrito, el hindú o el urdu fueron arrinconados en el período colonial británico, instituyéndose el inglés como la lengua comunicacional ordinaria. Para sus defensores, el inglés no tenía las connotaciones extremadamente jerárquicas de las lenguas

autóctonas, afectadas directa o indirectamente por el sistema de castas. Sin embargo, a nuestros ojos el inglés ha establecido una nueva jerarquía, en este caso internacional, en la que hasta hace poco en que el americano se ha impuesto, el *british english* constituía la cúspide (Kachru, 2002). El debate poscolonial mismo se ha producido en inglés, y prácticamente no ha afectado en nada al mundo francófono ni hispanófono, al que probablemente por ésta, y otras razones ha arribado muy tarde. No obstante, el poscolonialismo da por supuesto que el inglés es la lengua de comunicación, pero se quiere hacer una variante de ella, como lengua de poder, «democratizándola», al introducir las maneras de pensar autóctonas, e incluso haciéndola evolucionar intencionalmente hacia dialectos híbridos que violenten la estructura sintáctica y gramatical del inglés británico (McLeod, 2000, p. 38). Ello, se piensa, hará identificarse a los antiguos colonizados con un instrumento de comunicación internacional, criollizado en cierta forma. El uso que los nuevos escritores hagan de esos mundos en un inglés «corrompido» dará legitimidad a la nuevas formas de expresión, contribuyendo a la descolonización del imaginario. Todo ello resulta altamente ingenuo, dado que el nuevo centro de poder académico, del imperialismo —no sé si poscontemporáneo—, radicado en las universidades estadounidenses, está interesado sobremanera en esa dimensión del discurso. De hecho la posición retórica oficial norteamericana, desde los inicios de la república independiente, fue anticolonialista, para oponerse tanto al viejo colonialismo español como al inglés. Podríamos afirmar que el imperialismo norteamericano ha sido mucho más sutil y ha desarrollado sus propios medios de penetración. Estos coinciden en la retórica política con los del multiculturalismo y el poscolonialismo.

Resultan, por tanto, ingenuas, las aseveraciones de algunos latinoamericanos, que apropiándose de la idea poscolonial y haciéndola suya, afirman que «se entiende la necesidad para la teoría poscolonial de provocar una subversión en los cánones del pensamiento occidental, y justamente allí donde este conocimiento es producido, codificado y legitimado: en los centros académicos de los países hegemónicos al interior del sistema-mundo» (Castro-Gómez *et al.*, 1999, p. 10). Ingenuidad que ha llevado a otros analistas, igualmente latinoamericanos a alzar sus protestas contra las críticas, según ellos exclusivamente eurocentristas e interesadas, al poscolonialismo.

En el fondo, lo que late tras el fenómeno poscolonial, al cual se han querido buscar forzadas perspectivas latinoamericanas, es que ésta es una retórica académica sin praxis. Esta es la gran diferencia con la teoría revolucionaria de Fanon, la cual tenía una marcada inclinación hacia la acción. El poscolonialismo enquistado en el único medio que conoce, la literatura, es un híbrido, como sus propios practicantes reconocen, un «*in-between*», una interfaz, en el que sus autores forman parte de las elites indígenas, y buscan ganarse un lugar bajo el sol de la supremacía académico-cultural estadounidense.

En este sentido, lo poscolonial y lo posmoderno compartirían el ser dos estrategias de oscurecimiento de la realidad neocapitalista: «Brevemente, las aproximaciones poscolonial y posmoderna se cruzan en lo concerniente con la marginalidad, ambigua desintegración de los binarios, y parodia de todas las cosas, multicolor, dualidad, simulación, préstamo, y segunda mano» (Boehmer, 1995, p. 244). La

Alhambra está situada en una frontera cultural. Dado que el debate poscolonial ha excluido el problema de las fronteras culturales, a sus practicantes les hubiera costado muchos juegos de equilibrios intentar incluirla entre los lugares para ser reflexionados desde el poscolonialismo.

El libro de Robert Irwin es inteligente, recoge y sintetiza trabajos previos y hace uso de sus amplios conocimientos sobre el mundo árabe. Evita, como no podría ser menos, caer en las manos de la epistemología maniquea de Said, que por otra parte nunca se hubiese adecuado bien a la Alhambra, dada la condición de *melting pot* de la cultura material y de las mentalidades que genera este monumento. Pero Irwin no encara el último argumento para ser verdaderamente poscolonial que es reconocer las aportaciones del pensamiento autóctono al desvelamiento del monumento. Prefiere seguir la senda y orden dado en el mundo anglosajón de no reconocer nada que no esté a su alcance. Por ello socava uno de los principios básicos del poscolonialismo cual sería la expansión del conocimiento antietnocentrista, que aquí fácilmente se colige en una suerte de oxímoron es anglocentrista. Y ello a pesar de que como sostuvo Fr. Jameson hace cinco lustros, cuando el posmodernismo apuntaba, «la posliteratura del mundo tardocapitalista no refleja únicamente la ausencia de un gran proyecto colectivo, sino también la cabal inexistencia de la vieja lengua nacional» (Jameson, 1995, p. 43).

Si algo tienen claro los autores del lenguaje anticolonial es que todo puede ser expresado, incluso lo poscolonial, siempre que sea pensado y dicho en la vieja lengua metropolitana aunque violentada por el criollismo. Y todas estas piruetas se han hecho con tal de no perder el control sobre el discurso. Es una ley de mínimos en el terreno intelectual, que está dando sus réditos, como el neoliberalismo económico. Si hiciésemos caso al sentido común, cuyas características, reivindicadas por el antropólogo C. Geertz serían naturalidad, practicidad, transparencia, asistemática y accesibilidad (Geertz, 1994, p. 107), aquél nos dicta que nos hallamos bajo un sistema de colonización cultural, y no digamos económico, cuyo vehículo de extensión es el pensamiento en la lengua dominante. No hay lengua neutra, y ésta no lo es. El punto de vista local equilibra estas posiciones, como hemos procurado hacer realizando en los últimos años la historia oral de la Alhambra (González Alcantud, 2011b), al igual que promoviendo la mirada comparativa (González Alcantud, 2013). Sólo así se puede transformar el imaginario alhambrino, pasando eficazmente de la esclerotizada mirada romántica, al gusto de los turistas, a la de la *descolonización del imaginario*, un término más adecuado a las realidades actuales que el de poscolonialidad.

## Bibliografía

- AMSELLE Jean-Loup, *L'Occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes*, Paris, Stock, 2008.
- APPIAH Kwame Anthony, «The Postcolonial and the Postmodern», en B. Ashcroft, G. Griffiths y H. Tiffin (eds), *The Postcolonial Studies Reader*, London, Routledge, 2002, pp. 199-123.
- BOEHMER Elleke, *Colonial and Postcolonial Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- BOUVIER Pierre, CÉSAIRE Aimé y FANON Frantz, *Portraits de décolonisés*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.
- CARRASCO URGOITI María Soledad, «Apuntes sobre el mito de los Abencerrajes y sus versiones literarias», en *Estudios sobre la novela breve de tema morisco*, Barcelona, Bellaterra, 2005, pp. 81-102.
- CASTRO-GÓMEZ Santiago, GUARDIOLA-RIVERA Oscar y MILLÁN DE BENAVIDES Carmen (eds), *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*, Bogota, Instituto Pensar, 1999.
- DURING Simon, «Postmodernism or Post-colonialism Today», en B. Ashcroft, G. Griffiths y H. Tiffin (eds), *The Postcolonial Studies Reader*, London, Routledge, 2002, pp. 125-129.
- GEERTZ Clifford, *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Barcelona, Paidós, 1994.
- GONZÁLEZ ALCANTUD José Antonio, «El cronotopo de todos los vientos», en J. A. González Alcantud y A. Malpica Cuello (eds), *Pensar la Alhambra*, Barcelona, Anthropos, 2001, pp. 7-22.
- , «El Orientalismo: génesis topográfica y discurso crítico», en J. A. González Alcantud, *El Orientalismo desde el Sr*, Barcelona/Sevilla, Anthropos/Consejería de Cultura, 2006a, pp. 7-34.
- , «El Imperio de Dios y los Estados Bárbaros. Pinceladas sobre la singularidad del orientalismo norteamericano con especial referencia al contexto marroquí», en J. A. González Alcantud, *El Orientalismo desde el Sr*, Barcelona/Sevilla, Anthropos/Consejería de Cultura, 2006b, pp. 147-173.
- , *Le Maure l'Andalousie. Les raisons d'une exclusion et la formation d'un stéréotype*, Montpellier, L'Archange Minotaure, 2007.
- , «La experiencia agnóstica del paraíso: el turista contemporáneo en la Alhambra», en J. A. González Alcantud y A. Akmir (eds), *La Alhambra, lugar de la memoria y del diálogo*, Granada, Editorial Comares, 2008a, pp. 307-329.
- , «El secreto de la historia. Falsificación y verosimilitud en los Libros Plúmbeos», en M. Barrios Aguilera y M. García-Arenal (eds), *¿La historia inventada? Los libros plúmbeos y el legado sacromontano*, Universidad de Granada, 2008b, pp. 465-484.
- , «El sueño de Washington Irving en la Alhambra o la perdurabilidad mítica», en *Washington Irving y la Alhambra, 150 aniversario (1859-2009)*, Patronato de la Alhambra y Generalife, 2009, pp. 28-41.

- , «Orientalismo de Edward W. Said treinta y dos años después. Entre el dédalo teórico, el compromiso político-moral y la proyección poscolonial», *Awraq*, n.º 4, segunda época, Madrid, Casa Árabe, 2011a, pp. 128-146.
- , «Social Memory of World Heritage Site: The Alhambra of Granada», *International Social Science Journal*, n.º 203-204, 2011b, pp. 177-195.
- , «Mémoire sociale et patrimoine vivant. Deux exemples ethnographiques : l'Alhambra de Grenade et le Chellah de Rabat», *Ethnologie française*, vol. 43, n.º 3, 2013.
- GRABAR Oleg, *La Alhambra: iconografía, forma y valores*, Madrid, Alianza, 1978.
- IRWIN Robert, *The Mysteries of Algeriers*, London, Viking, 1988.
- , *Islamic Art in Context. Art, Architecture and the Literary World*, New York, Harry N. Abrams, 1997.
- , *The Alhambra*, Cambridge, Harvard University Press, 2004.
- , *Dangerous Knowledge. Orientalism and Its Discontents*, New York, Overlook Press, 2006.
- , «Political Thought in the Thousand and One Nights», en U. Marzolph (ed.), *The Arabian Nights in Transnational Perspective*, Detroit, Wayne State University Press, 2007, pp. 103-115.
- , *La pesadilla árabe*, Madrid, Jaguar, 2008 [1983].
- JACOBS Michael, *Alhambra*, fotografías de Francisco Fernández, London, Frances Lincoln, 2000.
- JAMESON Frederic, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Píados, 1995.
- KACHRU Braj B., «The Alchemy of English», en B. Ashcroft, G. Griffiths y H. Tiffin (eds), *The Postcolonial Studies Reader*, London, Routledge, 2002, pp. 291-295.
- MCLEOD John, *Beginning Postcolonialism*, Manchester, Manchester University Press, 2000.
- OTTO Alejandro J. de, *Frantz Fanon: Política y poética del sujeto poscolonial*, Mexico, El Colegio de México, 2003.
- RODRÍGUEZ Ileana y MARTÍNEZ Josebe (eds), *Poscolonialidades históricas: (in)visibilidades hispanoamericanas/colonialismos ibéricos*, Barcelona, Anthropos, 2008.
- RUIZ SOUZA Juan Carlos, «El Palacio de los Leones de la Alhambra: ¿Madraza, zāwīya y tumba de Muhammad V? Estudio para un debate», *Al-Qantara*, n.º 22, 2001, pp. 77-122.
- VAN ZUYLEN Gabrielle, *Alhambra. A Moorish Paradise*, fotografías de Claire de Virieu, New York, Rizzoli, 1999.
- WARRAQ Ibn, *Defending the West. A Critique of Edward Said's Orientalism* (2.ª ed.), New York, Prometheus Books, 2007.



**Mónica García Aguilar**

*Universidad de Granada, España*

## **La construcción del espacio épico en *Il Conquisto di Granata* de Girolamo Graziani**

### **RESUMEN**

A mediados del siglo XVII, Girolamo Graziani publica en Módena *Il Conquisto di Granata* (1650), un poema épico de 26 cantos en los que se narran los acontecimientos que rodearon el asedio del Reino de Granada en sus últimos diez años. Este poema, por tanto, describe el ambiente caballeresco y el tema de la lucha entre cristianos y musulmanes a través de múltiples episodios en los que no faltan los fieros y gigantescos moros, las doncellas guerreras y toda suerte de fábulas y encantamientos. En este estudio determinaremos la arquitectura espacial de este poema épico, definiendo la ciudad de Granada como centro de todo movimiento, en el que todas las acciones se valorarán y medirán a partir de la distancia y de la relación que tengan con ese lugar.

### **PALABRASCLAVES**

Épica barroca, literatura italiana siglo XVII, espacio épico literario, conquista de Granada.

### **RÉSUMÉ**

Au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, Girolamo Graziani publie à Modène *Il Conquisto di Granata* (1650), un poème épique de 26 chansons qui raconte les événements des dix dernières années du siège du royaume de Grenade. Ce poème décrit donc l'atmosphère chevaleresque et la lutte entre chrétiens et musulmans en plusieurs épisodes où abondent Maures féroces et gigantesques, jeunes filles guerrières, fables diverses et enchantements. Cette étude porte sur l'architecture spatiale de cette épopée, la définition de la ville de Grenade en tant que centre de tout mouvement, l'évaluation et la mesure de toutes les actions en fonction de la distance et de la relation qu'elles ont avec ce lieu.

### **MOTS-CLÉS**

Épopée, littérature baroque, XVII<sup>e</sup> siècle italien, espace épique, conquête de Grenade.

A comienzos del siglo XVI, la editorial veneciana de Aldo Manuzio publica por primera vez el texto griego de la *Poética* de Aristotéles, respetando fielmente la tradición manuscrita existente en Italia hasta entonces. Esta edición, llamada *aldina*,

circulará por todos los ambientes humanistas y eruditos de la península itálica, los mismos que acogerán de buen grado una edición bilingüe posterior. Sin embargo, la tradición literaria de la *Poética* surge gracias a Francesco Robortello, considerado el primer comentarista de la obra de Aristóteles. En 1548 publica *In librum Aristotelis de Arte Poëtica Explicationes*, obra que marcará el inicio de la exégesis literaria del texto aristotélico. Múltiples serán a partir de este momento las interpretaciones que tendrán por objeto acercarse o redefinir las reglas aristotélicas. Giulio Cesare Scaligero, Giangiorgio Trissino, Antonio Minturno y Ludovico Castelvetro<sup>1</sup>, entre otros, contribuirán a lo largo del siglo XVI a consolidar la poética aristotélica como normativa estricta e intransigente de la producción trágica y épica<sup>2</sup>. Para describir este momento, García Yebra nos comenta:

El movimiento iniciado en Italia se extendió más o menos pronto a toda la Europa culta de entonces. Pero en ningún sitio alcanzó tanta intensidad como en Italia. Puede afirmarse que, sumada toda la actividad desarrollada en torno al texto griego de la *Poética* en los demás países europeos durante los siglos XVI y XVII, no llega a lo realizado en Italia en los sesenta años siguientes a la publicación de la edición aldina (García Yebra, 1974, p. 20).

Es así como el panorama de la incipiente teoría literaria da un cambio radical en los círculos eruditos italianos. Si hasta el momento las directrices poéticas las había marcado la retórica clásica y la *Epistola ad Pisones* de Horacio, a mediados del siglo XVI nace un aristotelismo profundo y convencido de que las reglas que deben imperar a partir de ahora son las del filósofo griego. Walter Binni señala a este propósito: «*ad Aristotele ci si riface come alla fonte di ogni verità, non solo per accreditare criteri interpretativi, vecchi e nuovi, ma anche per elaborare nuove e più organiche poetiche*» (Binni, 1974, p. 130).

Uno de los temas que más se debate en estas ediciones de teoría poética es la presencia de la unidad de acción, de tiempo y de lugar en géneros como la tragedia y la epopeya. La crítica no duda en señalar que en Aristóteles no hay precepto expreso sobre la unidad de lugar, mientras que las alusiones a la unidad de tiempo son muy etéreas<sup>3</sup>. El Estagirita, sin embargo, es concluyente en fijar la necesidad de que tanto

1. Entre las obras más representativas de este aristotelismo del siglo XVI destacamos la *Poetica* de Giangiorgio Trissino (1529), *Poetics Libri Septem* de Giulio Cesare Scaligero (1561), *L'arte poetica* de Antonio Minturno y la *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* (1570), de la que nos ocuparemos más adelante.

2. «*Le Poetiche dei cinquecenteschi miravano a un fine di esclusiva catechesi teorica: e solo incidentalmente, o magari a titolo dimostrativo, vi si trovano spunti di analisi critica. Si era già formato come uno schema, ricalcato sul modello aristotelico, e sulla falsariga di esso si sviluppavano le nuove ricerche filosofiche degli studiosi. E a quello schema per giunta, nel tardo Cinquecento, si dava un crisma dogmatico, fissando precise norme per i vari generi letterari: basti ricordare quelle riguardanti le tre unità nella tragedia e l'unità del poema epico. Ogni artista era obbligato a rispettarle, sì che per parecchi (come il Trissino e il Tasso) le regole della poetica diventarono come un letto di Procuste, in cui si lasciarono martirizzare durante la concezione delle loro opere*» (Binni, 1974, p. 134).

3. La unidad de tiempo viene expresada en la *Poética* de Aristóteles en el momento que establece un límite para la extensión del poema épico (en el que debe contemplarse simultáneamente el principio y el fin) y otro para la magnitud de la tragedia (que debe ser «fácilmente visible en conjunto» [García Yebra,

la epopeya como la tragedia presenten «una sola acción entera y completa», que «no comience por cualquier punto ni termine en otro cualquiera, sino que se atenga a las normas dichas» de principio, parte intermedia y fin (García Yebra, 1974, p. 153).

Las reglas de las tres unidades serán, pues, un precepto desarrollado más ampliamente en el Renacimiento por los comentaristas anteriormente citados. Hay que señalar, no obstante, que la unidad de lugar no será definida formalmente hasta 1570, cuando Ludovico Castelvetro publique su *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*<sup>4</sup>, obra que en su momento conoció «*tutte le vicende della fortuna, il biasimo e la lode, lo sprezzo e l'idolatria, la polvere e l'altare*» (Fusco, 1904, p. 7). Con todo, la crítica le atribuye a Castelvetro no sólo la formulación expresa de las distintas unidades dramáticas, sino especialmente la paternidad de la unidad de lugar (Fusco, 1904, p. 183). Años antes, sin embargo, en 1550, Vincenzo Maggi había expuesto en su obra *In Aristotelis Librum de Poetica Communes Explanaciones* la imposibilidad de desarrollar en la tragedia acciones inverosímiles tales como hacer que en un limitado espacio de tiempo un personaje se traslade geográficamente hasta Egipto y vuelva a su lugar de origen<sup>5</sup>, pasaje que algunos críticos han interpretado como la definición misma de unidad de lugar<sup>6</sup>. Sin embargo, en Castelvetro, apunta Fusco: «*l'affermazione dell'unità di luogo è già qualche cosa di distinto, una nuova regola, una nuova legge a parte*» (Fusco, 1904, p. 184), a pesar de que su definición viene formulada siempre junto a la unidad de tiempo. Efectivamente, el crítico modenés asevera que para la tragedia y la comedia conviene que la acción se desarrolle en un restringido espacio de tiempo y en un determinado lugar, porque el palco escénico marca el límite espacio-temporal de la obra representada. Además, en la tradición clásica, estas dos unidades han sido siempre corolario de la unidad de acción, puesto que si el lugar está limitado al escenario y el tiempo debe ser breve, es imposible desarrollar una acción extensa y compleja que dé cabida a varios acontecimientos.

De esta manera, Castelvetro concluye exponiendo que «*la mutazione epopeica può tirare con esso seco molti dì e molti luoghi e la mutatione tragica non può tirar con esso seco se non una giornata e un luogo*», por tanto, «*lo spatio di luogo nella tragedia è ristretto non solamente ad una città o villa o simile sito; ma anchora a quella vista che sola può apparire agli occhi di una persona*» (Castelvetro, 1570, p. 296), mientras

1974, p. 154). El filósofo griego diferencia entonces la tragedia de la epopeya exponiendo que mientras que la extensión de la tragedia se rige por la duración del día, la epopeya es ilimitada en el tiempo.

4. Viena: Gaspar Stainhofer, 1570.

5. «*Cum igitur Tragoedia atque comoedia (nam utriusque eadem est temporis ratio) prope veritatem, quoad fieri potest, accedere conentur, si res gestas mensis unius spatio, duabus tribusve ad summum horis, quanto nimirum tempore Tragoedia vel Comoedia agitur, factas audiremus, res prorsus incredibilis efficeretur. Fingamus enim in aliqua tragoedia comoediave nuntium in Aegyptum mitti, ut rediens aliquid nuntiet, quis profecto spectat, si post horam hunc redeuntem illinc, in scenam introduci videat, non exhibebit, explodetque et rem a poeta omni prorsus ratione carentem, factam praedicabit?*» (Maggi, 1550, p. 94).

6. Para Fusco, sin embargo, el pasaje de Vincenzo Maggi explica «*che non si possa con apparenza di verità spostare la scena da un luogo ad un altro lontano più ore di cammino, più di quelle lasciate all'azione; ma non dice che debba mantenersi identica da capo a fondo in un unico sito; ciò che importerebbe l'unità di luogo, come si è intesa poi*» (Fusco, 1904, p. 183).

que en la epopeya no existe ese límite de lugar, pudiendo desarrollarse la acción en diversos y variados espacios, ya que, nos recuerda Fusco, en el poema épico: «*l'uditore sa che l'azione non è rappresentata, ma semplicemente narrata, e non vede alcun inconveniente nel fatto che essa si estenda per campi indefiniti*» (Fusco, 1904, p. 246). De esta forma, por tanto, quedan reguladas las tres unidades de tiempo, lugar y acción por Castelvetro que a pesar de no considerarlas indispensables para el poema épico, su observancia puede contribuir a alcanzar la perfección literaria.

Partiendo de este presupuesto, a finales del siglo XVI el fraile capuano Camillo Pellegrino escribe *Il Carrafa o vero dell'epica poesia* (1584), en donde sostiene que el *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, precisamente por la falta de unidad de acción en su desarrollo, no puede considerarse ejemplo de poema épico. Exalta en consecuencia la *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso por haber respetado fielmente la norma aristotélica. La fuerte polémica que suscitó esta obra atrajo a un gran número de críticos y literatos que participaron en tan espinosa discusión con obras en defensa de la autoridad literaria de Ariosto o destacando la ejemplaridad épica de Tasso<sup>7</sup>.

La creación de una normativa propia del género épico en conformidad con las reglas aristotélicas es, en origen, la cuestión que está en la base de esta disputa poética. Se trataría de establecer las diferencias entre dos géneros literarios aparentemente análogos: el poema caballeresco tipificado en el *Orlando Furioso* y el poema épico en la *Gerusalemme Liberata*. Si atendemos únicamente a la unidad de lugar, es indiscutible que el poema de Ariosto es contrario a los dictámenes de Aristóteles. No sólo no respeta este importante presupuesto, sino que además los personajes que presenta son demasiados y la variedad de acciones incontrolable. El espacio del poema no está organizado en torno a un centro del que los personajes se alejan o acercan en función de esa fuerza centrípeta de la que nos habla Corrado Confalonieri<sup>8</sup>, sino que está diseñado según múltiples líneas disonantes de aventuras y andanzas. Así pues, «*non lo stare, ma l'andare è il principio strutturante per ciò che riguarda lo spazio dell'Orlando Furioso, e un andare non riscattato dalla calamita teleologica dell'andare-verso*» (2012, p. 14).

Torquato Tasso, sin embargo, identifica en todo momento en Jerusalén el centro de todo movimiento, en el que todas las acciones se valorarán y medirán a partir de la distancia y de la relación que tengan con ese lugar. Se establece así que toda acción que nos conduzca al centro es buena, mientras que aquella que nos aleje del mismo es de naturaleza pecaminosa. Jerusalén se convierte de esta manera en un terreno simbólicamente unido a la esfera divina o religión cristiana en contraposición a las fuerzas infernales o al pueblo infiel, creando con ello ese eje espacial cielo-infierno

7. El primero de los literatos que participó en esta disputa fue Leonardo Salviati con una *Difesa dell'Orlando Furioso* (1584), sumándose a ella el propio Torquato Tasso con una *Apologia della Gerusalemme liberata* (1585) y un discurso *Delle differenze poetiche* (1587). Para profundizar en esta temática es fundamental la obra de Sberlati (2001).

8. «*Intorno alla metà del Cinquecento, epica e romanzo diventano generi oppositivi, e con essi i loro inconciliabili spazi tra cogenza centripeta dell'epos e disponibilità centrifuga del romanzesco*» (Confalonieri, 2012, p. 15).

que ya había planteado Tasso en sus *Discorsi dell'arte poetica*<sup>9</sup> y que estará presente en un gran número de epopeyas del siglo XVII.

Concretamente en 1650, Girolamo Graziani, secretario de estado en la corte de Módena<sup>10</sup>, publica *Il Conquisto di Granata*, poema épico que con gran seriedad presenta en sus versos la doctrina cristiana y lo sobrenatural cristiano frente a la religión musulmana. El argumento elegido por su autor fue la rendición de las tropas de Boabdil y la victoria de los Reyes Católicos sobre Granada, acontecimiento histórico que propició en un breve espacio de tiempo numerosas muestras poéticas en las que, más allá de los motivos meramente políticos, se acentuaban las razones propagandísticas del triunfo de la religión católica sobre el ejército infiel<sup>11</sup>.

Graziani, sin embargo: «*compiacendo al proprio genio, e all'amenità dell'Historia procurò di allonarsi da certo capriccioso rigore, e formarla in guisa, che apporti maggior diletto tenendo sospeso l'animo di chi legge colla novità, e varietà d'intralciami avvenimenti*», sin embargo, advierte el editor: «*questa sua libertà vedrai regolata da una certa avvertenza, che non lasciando alcuno de' successi otioso, fà che servano tutti d'instrumento a chi opera, si che dalla frequenza degli Episodi non resta punto discomposta l'unità dell'Attione*»<sup>12</sup>.

En la estructura de base de la obra, por tanto, encontramos la guerra de asedio y conquista de Granada por el ejército cristiano, ciudad que está en poder de los infieles. En los veintiseis cantos del poema se suceden diversos episodios en los que, siguiendo los pasos de la *Gerusalemme Liberata*, se persigue un único fin: reconquistar Granada derrotando al bando musulmán para que ofrezca «*a Christo / il magnanimo Re l'alto conquisto*» (I, 1, 7-8).

A pesar de que en la estructura de *Il Conquisto di Granata* nos encontramos reiterados tópicos de las epopeyas caballerescas medievales que se desarrollan en múltiples lugares, podemos afirmar que Graziani respeta la unidad de lugar que el aristotelismo del siglo XVI prescribía.

La arquitectura espacial del poema se conforma así en torno a un centro que es la ciudad de Granada, donde está confinado el pueblo musulmán, pero en el

9. En la elección del argumento épico, Tasso expone que junto a la autoridad de la historia: «*pren-dasi, dunque, il soggetto del poema eroico da historia di religione vera, ma non si sacra che sia immutabile, e di secolo non molto remoto, né molto prossimo a la memoria di noi ch'ora viviamo*» (Tasso, 1977, t. I, p. 12).

10. Sobre los aspectos biográficos y literarios de Girolamo Graziani cfr. L. Taberini, *Girolamo Graziani e il Conquisto di Granata*, *Rivista abruzzese di scienze, lettere e arti*, XXXI (1916), pp. 431-444, 537-552; XXXII (1917), pp. 19-26, 76-83, 142-150, 197-204, 247-254, 297-304, 672-680; L. Cognetti Astras, *Il Conquisto di Granata di Girolamo Graziani (Contributo alla storia dell'epopea posteriore alla «Gerusalemme Liberata» di T. Tasso)*, Messina, Tip. San Giuseppe, 1921; G. A. Parenti, *Saggio critico sopra il Conquisto di Granata*, Empoli, Tip. R. Noccioli, 1921; P. Di Nepi, *Il Conquisto di Granata e l'epica del Seicento*, *Il Veltro*, XX (1976), pp. 94-104; G. P. Maragoni, *L'onda e la spina: saggio di ricerca sull'artificio anacronico nel Conquisto di Granata di Girolamo Graziani*, Roma, Bulzoni, 1989.

11. Fueron múltiples las muestras literarias que celebraron la conquista de Granada a finales del siglo xv. Entre las obras más sobresalientes encontramos el drama humanístico *Historia Baetica* de Carlo Verardi (1492), *De expugnatione Granatae* de Ugolino Verino (1492) y las obras dramáticas de Iacopo Sannazaro, *Il Trionfo della Fama* y *La Presa di Granata* (1492).

12. «Lo Stampatore a chi legge» (Graziani, 1670).

que también se encuentran asentadas las tropas cristianas preparadas para la futura conquista. La ciudad nazarí se convierte así en un lugar polar siempre presente en la dinámica del poema, sinónimo de las acciones positivas de sus protagonistas. De manera que todo aquello que se encuentre fuera de este núcleo épico revelará el aspecto negativo del género humano, pero también el de los espacios marginales. La oposición, por tanto, fuera-dentro que subyace en la estructura elemental de esta forma poética «tiene la claridad afilada de la dialéctica del *sí* y del *no* que lo decide todo. Se hace de ella, sin que nos demos cuenta, una base de imágenes que dominan todos los pensamientos de lo positivo y de lo negativo» (Bachelard, 2000, p. 185).

Este eje, además, nos conduce a una perspectiva deíctica del espacio, a la oposición entre *aquí* y *allá*. El *aquí* se identifica con el centro, focaliza el espacio, «todo lo que se refiere a este último lo hace a través de la relación con el lugar en el que está el sujeto» (Zumthor, 1994, p. 60), mientras que el *allá* es la parte ignorada y desconocida del paisaje que tiene que ver con la periferia, con todo lo que no es el *aquí*, con aquellos lugares que nos trasladan fuera del núcleo.

En el imaginario épico de *Il Conquistato di Granata*, esta percepción espacial se diseña en torno a la ciudad y el bosque, dos universos antagonísticos netamente diferenciados. Mientras que la ciudad, eje central, implica inmovilidad, asedio, inacción, el bosque será escenario del movimiento en estado puro, de las incursiones a las moradas infernales del enemigo y de las sangrientas batallas entre moros y cristianos.

Siguiendo la retórica medieval de la *descriptio civitatis*, Graziani nos sitúa topográficamente la ciudad de Granada, definiendo el espacio urbano con los límites naturales del paisaje:

*Su due colli Granata altera siede,  
e abbraccia il pian, che frà di loro è posto,  
su la cima de l'un sorto si vede  
il Castello Algazzare à Borea esposto,  
la Rocca detta Allambra, ove risiede  
il Rè, s'inalza sovra il giogo opposto,  
cupe fosse, alte torri, eccelse mura  
la superba Città fanno sicura.  
Con l'onde cristalline il Dauro humile  
bacia la Reggia, e la Città divide,  
e fuor d'essa congiunto al rio Genile  
bagna il terren cui lieto il Cielo arride.  
Quivi al dolce spirar d'aura gentile  
con solleciti fiori il campo ride;  
verso Aquilone, e donde il Sole ascende  
sino a l'Occaso il fertil pian si stende.  
Ma di Monti scoscesi aspra catena  
verso il meriggio insino al mar s'inalza,  
e di neve, e di giel l'ispida schiena  
copre Verno continuo a l'erta balza;  
confina il giel con la campagna amena.*

*E la rigida brina i fiori incalza,  
tal con aspetto vario, e circondata  
da stagioni diverse, era Granata.* (I, 8-10)

A lo largo de sus versos, Graziani convierte a Granada en el personaje central de su epopeya, describiendo un espacio visible que respeta la estructura típica de las urbes medievales. Para ello, independientemente de lo que suponga la realidad empírica, el autor nos presenta Granada como una ciudad poderosa y dominante, alta como el cielo: «*su due colli Granata altera*» (I, 8, 1); «*l'immensa Città fertile, e forte*» (IV, 87, 4); «*l'alta Cittade, l che ti offre col favor del forte muro / al soccorso African porto sicuro*», (VIII, 68, 6-8); «*Granata nel real soggiorno*» (XV, 31, 7); «*Città superba*» (XXIII, 39, 1).

Otros indicios típicos de poder de la ciudad soberana los encontramos en la alusión continua a sus majestuosos palacios, sus elevadas murallas y sus puertas fortificadas. La Alhambra, por ejemplo, es descrita ocupando la absoluta centralidad de su espacio:

*Dove in mezzo a la Reggia ampia si vede  
la nobil piazza, in cui di marmi, e d'oro  
la fonte de i Leoni altera siede  
mirabil di materia, e di lavoro* (III, 15, 1-4),

mientras que la ciudad de Alhama, situada «*sovra un placido colle in febril piano / non lunge da Granata*» (III, 79, 1-2), representa la riqueza ornamental del arte musulmán:

*Gli sculti marmi, e le dorate travi,  
sete di Frigia, Arabici ornamenti,  
i drappi, e i vasi d'or gemmati, e gravi,  
candidi bissi, e porpore lucenti.  
Le statue erette dal valor de gli Avi  
per chiaro esempio a le future genti,  
de l'Assiro i lavori, e del Fenice,  
son del ferro, o del foco esca infelice.* (III, 82)

Símbolo de solidez y aislamiento de cualquier ciudad medieval son las murallas, protagonistas absolutas de la delimitación espacial de la ciudad. Su función es, pues, la de separar y determinar un lugar, al mismo tiempo que establecer una división entre los personajes del poema. Por un lado, encierra y aísla a un grupo social, (denominado a lo largo del poema como «*turba infedel*» [I, 12, 6]; «*l'assediato Moro*» [I, 29, 7]; «*assediate genti*» [V, 12, 5]; «*rinchiusa gente*» [X, 2, 1]; «*miseri assediati*» [XXVI, 77, 2]), mientras que por otro lado provoca un continuo movimiento hacia el centro («*tu rispingi color dentro le mura*» [II, 34, 7]; «*il soccorso condurre entro le mura*» [II, 8, 4]; «*ver la Città s'innoltra a darti aiuto*» [III, 52, 8]; «*penetrar dentro le mura*» [VI, 60, 8]).

Los calificativos hiperbólicos que construyen la imagen de estas murallas defensivas expresan además la verticalidad de la estructura urbana. Son constantes los adjetivos que denotan la grandeza y el poder de la misma: «*la Rocca istessa, che facea*

*difesa / con alte torri, e con merlate mura*» (III, 81, 5-6); «*alte mura*» (V, 5, 6); «*le superbe mura*» (VIII, 53, 5); «*contra le vaste, e pertinaci mura / formansi ordigni strani e moli horrende*» (IX, 68, 1-2); «*le mura altere*» (X, 61, 3); «*saldo insuperabil muro*» (X, 63, 1); «*già si scorgean ne la propinqua terra / l'alte mura di Malaga feconda*» (XIV, 76, 3-4); «*su l'eccelse mura / veggono i Mori a la difesa intenti*» (XV, 36, 1-2); «*erge d'ampio Palagio eccelse mura*» (XIX, 51, 1); «*tornino ad espugnar l'altere mura*» (XIX, 66, 6).

Justamente la construcción sólida e inexpugnable de la muralla llama la atención de las tropas cristianas que deben vencer este obstáculo para conseguir el dominio de Granada. El ataque de la muralla, por tanto, se convierte en uno de los motivos épicos determinantes para alcanzar la victoria. En *Il Conquisto di Granata* este episodio se describe al final del canto XXVI. En un primer momento se produce un ataque defensivo por parte de las tropas musulmanas:

*gl'incalzano a le mura i vincitori  
da l'alte torri, e dal merlato tetto  
versano allhor gli arcieri, e frombatori  
su il Popolo Christiano in strana foggia  
di saette, e di pietre horrida pioggia* (XXVI, 20),

mientras que el ejército cristiano, alentado por la presencia del rey Fernando, prepara su estrategia militar para el inminente asalto de la muralla:

*Muovono da tre parti a l'alte mura  
le machine superbe horrida guerra,  
e con la fronte impetuosa, e dura,  
urtan l'eccelse torri, e l'ampia terra.  
Cozza il Monton con ostinata cura,  
e i fondamenti scuote, e i merli atterra;  
già da i colpi iterati il muro scosso  
con le proprie ruine appiana il fosso.*

*Catapulte, Baliste, et altri Ordigni  
piovono allhora a la Cittade in grembo,  
di saette, di lancie, e di macigni  
con strage spaventosa horrido nembo.  
Già sparso è di cadaveri sanguigni  
de l'abbatute mura il rosso lembo  
già con le scale, e con gli scudi in alto  
si appressano i Christiani al fiero assalto.*

*Altrui le funi, altri le scale appoggia,  
altri su le ruine ardito ascende;  
altri conforta, altri sublime poggia  
su i primi gradi, e gli ultimi riprende.  
Cade in tanto da i muri infausta pioggia,  
che i fieri assalitori a terra stende;  
da le machine uscir, da le faretre  
pece, e solfo, e bitume, e dardi, e pietre.* (XXVI, 47-49)

Una vez dentro de la ciudad, las batallas se suceden entre ambos bandos, «*e in ogni parte / oppugnan la Città la forza e l'arte*» (XXVI, 77, 7-8), hasta que finalmente, «*desolata la Reggia, arse le mura*» (XXVI, 78, 8), Granada es reconquistada por los Reyes Católicos que:

*Entran per le superbe antiche porte  
tante volte difese, e oppuguate  
l'ordinanze del Campo, e de la Corte,  
quelle di ferro, e queste d'ostro ornate.  
Entrano il gran Ferrando e la Consorte.* (XXVI, 94, 1-5)

De esta manera, como alegoría épica de la conquista de Granada, más todavía que el asalto a las murallas, se describe la entrada triunfal a Granada por sus puertas. Lugar bifronte y punto débil de su fortificación, las puertas son el emblema de la ciudad. No sólo marcan el límite de entrada y salida de sus ciudadanos, sino que también suponen un espacio infranqueable para el enemigo.

Por ello, además de infundir respeto al enemigo por sus extraordinarias dimensiones («*Omar si drizza inver l'eccelse porte, / e colà giunto osserva il muro e 'l sito / de l'immensa Città*» [IV, 87, 2-4]), las puertas están continuamente vigiladas y defendidas por soldados de la guardia pagana que prohíben el paso al enemigo («*ver la porta si move a passi lenti; / entrano al pari Orgonte, e la Guerriera, / mentre sono i custodi ad altro intenti*» [VIII, 54, 2-4]; «*da la porta il difensor scacciato*» [VIII, 61, 4]; «*le superbe antiche porte / tante volte difese, e oppuguate*» [XXVI, 94, 1-2]), aunque al final, en pleno enfrentamiento bélico, «*contra lor si spinge / il numeroso popolo Christiano / e la porta racquista, e li respinge*» (XXVI, 62, 2-4).

Si como hemos visto el centro urbano, el *aquí*, pertenece a la esfera de las hazañas heroicas del pueblo católico, todos aquellos espacios que quedan fuera de este círculo están adscritos a las fuerzas contrarias de la empresa épica. En *Il Conquistato di Granata*, el lugar por antonomasia donde culminan los valores negativos del bando pagano es el bosque. En los sustantivos «*selva*», «*bosco*» o «*foresta*» se enmarca, pues, esa naturaleza informe «que niega las armonías divinas» (Zumthor, 1994, p. 62) y que contiene todas las connotaciones negativas de la geografía terrestre. Es elocuente que, al igual que la ciudad, se presente como un espacio sublime, de difícil acceso, que destaca por sus escarpadas montañas y su abrupto paisaje:

*Sorge il monte superbo, e con la testa  
garreggiando col Ciel le nubi eccede  
d'antichissimi faggi ampia foresta  
gli copre il seno, e gli circonda il piede.  
Tutto sassi, e macigni e quel, che resta  
sino a la cima, ove una Rocca siede,  
che sovrasta d'intorno al pian soggetto,  
e porge a i masnadier fido ricetta.  
Fra precipitii tenebrosi, e cupi  
conduce a l'erto giogo alpestre calle,  
a' cui balze scoscese, alti dirupi,  
premon le faticose horride spalle.*

*Dal cavo sen d'innaccessibil rupi  
trabocca un rio ne la profonda valle,  
e cresciuto in torrente in fra quei sassi  
move con rauco suon tumidi i passi.* (IX, 21-22)

En su realidad geográfica, el bosque que Graziani imagina es un laberinto infernal ocupado por «*calli hor'alti, hor cupi / folte macchie, aspre scheggie, horride rupi*» (I, 61, 7-8), descrito siempre con adjetivos que marcan la plenitud terrorífica de este espacio. Así, leemos expresiones tales como «*l'alpestre sito*» (I, 59, 7); «*il folto bosco, e l'aer nero*» (VII, 53, 4); «*luogo inespugnabile, e romito*» (IX, 23, 5); «*l'infauosto monte*» (IX, 58, 8); «*l'horrida foresta*» (X, 43, 7) o «*folta selva*» (XXI, 78, 6), que hacen del bosque una auténtica personificación del caos.

Como forma imaginaria, además, el bosque es un lugar mítico en el que abunda la vida indómita, un espacio poblado de bestias feroces y monstruos legendarios como orcas, dragones o lobos que resaltan la imagen salvaje de los espacios agrestes: «*si odone fra i boschi, e fra le rupi / fischiare i Draghi, e ululare i Lupi*» (XV, 16, 7-8); «*giunge al fin dove un torbido torrente / le campagne sommerge, e i boschi snelle. / Nuotan per l'onde gonfie horribilmente; / con Mostri spaventosi Orche novelle*» (XXIII, 62, 36).

Característica omnipresente en el imaginario del bosque es, igualmente, la ausencia de luz en todos sus parajes. Graziani describe las grutas y cuevas como sitios inhóspitos donde reina la oscuridad y la penumbra: «*la selva ancor, che d'antri, e d'ombre è piena*» (VI, 37, 5); «*dove ne la profonda occulta valle / giace l'horrida grotta orba di luce*» (XVIII, 47, 34); «*il bosco ombroso, e spesso*» (XXI, 79, 5).

Ilustrador en este sentido es el episodio del canto XXIII donde Hernando, el héroe cristiano de *Il Conquisto di Granata*, debe rescatar desde lo más profundo del bosque la urna real, símbolo de la religión católica, que ha sido robada por Orgonte, rey de Argelia. Para ello debe abrirse paso en medio de siniestras tinieblas para llegar hasta «*l'antro oscuro*» donde está escondida la vasija:

*Fra dure balze i torti aggira  
Hernando, e giunge a la valle fatale,  
dove instrutto l'havea l'amata Elvira  
sepellita giacer l'urna Reale.  
Giunto colà sparsa d'intorno ei mira  
di Tartareo vapor nebbia mortale,  
che la strada al Guerrier copre con l'ombra  
e d'un'alto stupore il cor gl'ingombra.  
Stupisce il Cavalier, ma non paventa,  
e spinge il passo in quell'opaco horrore,  
tocca appena la nebbia intorno avventa  
di sanguinose fiamme atro splendore.  
Non teme Hernando, e intrepido ritenta  
superar la caligine, e l'ardore  
tuona la nebbia, e sparge il fosco grembo  
di grandine pesante horrido nembro.* (XXIII, 58-59)

Pero una vez que Hernando recupera la urna cristiana, desaparecen repentinamente de la cueva las tinieblas que antes la inundaban:

*Prende il forte Guerrier l'urna incantata.  
Lascia la grotta, e per la via scoscesa  
glorioso ritorna al Campo Ibero  
di sua virtù, di sua fortuna altero.  
Non vede al ritornar la nebbia, e 'l lago,  
e non ascolta i folgori tonanti,  
poiche disparve ogni falace imago,  
e con l'incantator cader gli incanti.* (XXIII, 90, 5-8; 91, 1-4)

Es, pues, la oscuridad metáfora también de la religión pagana frente a la luz que simboliza la fe católica. Por este motivo encontramos en el bosque la morada de todos aquellos que se encuentran fuera de la religión verdadera, que son considerados fugitivos por no profesar la doctrina cristiana. Tal es el caso del moro Almanorre que se refugió en una cueva de difícil acceso «*nel sen del maggior Monte*», en una «*Cima, che d'ampie Selve è circondata*» (I, 62, 1; 4) cuando fue expulsado de Granada o del monstruoso caníbal Corsicurbo que habita dentro de una cueva «*che d'un monte nel baratro s'interna*» (XXII, 87, 1-2).

En el imaginario épico de Graziani, por tanto, el bosque es el espacio más inmediato que define el *allá* respecto al *aquí*, o la periferia del centro. Los adjetivos que definen esta distancia están continuamente presentes en el poema: «*quinci da lor furtivo egli s'invia / verso un bosco propinquo*» (V, 81, 5-6); «*volgeansi al destro lato / ver la selva propinqua*» (VII, 40, 6-7); «*verso il bosco vicino indi trascorre*» (XIV, 27, 5); «*il bosco d'intorno ermo, e deserto*» (XXI, 83, 7). Sin embargo, los espacios imaginarios de *Il Conquisto di Granata* que marcan esa lejanía no se limitan a las proximidades de la ciudad. El autor crea también otros mundos distantes como escenario de aventuras caballerescas que transportan la imaginación del lector a lugares míticos y desconocidos del norte de África, siguiendo de esta manera las pautas marcadas por la tradición épica del siglo XVI<sup>13</sup>.

## Bibliografía

- BACHELARD Gaston, *La poética del espacio*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- BINNI Walter, *Poetica, critica e storia letteraria*, Roma-Bari, Laterza, 1974.
- CASTELVETRO Ludovico, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, Viena, Gaspar Stainhofer, 1570.

13. «[...] prima d'ogn'altra cosa deve il poeta avvertire se nella materia, ch'egli prende a trattare, v'è avvenimento alcuno il quale, altrimenti essendo successo, o più del verisimile o più del mirabile, o per qual si voglia altra cagione, portasse maggior diletto» (Tasso, 1977, p. 20).

- CONFALONIERI Corrado, «L'impossibile (spazio dell') epos. Tasso, Omero e la logica simmetrica», *Prospero. Rivista di Letterature e Culture straniere*, XVII, 2012, pp. 11-39.
- FUSCO Antonio, *La poetica di Lodovico Castelvetro*, Nápoles, Luigi Pierro, 1904.
- GARCÍA YEBRA Valentín, *Poética de Aristóteles*, Madrid, Gredos, 1974.
- GRAZIANI Girolamo, *Il Conquisto di Granata*, Bologna, Per li Manolessi, 1670.
- MAGGI Vincenzo, *In Aristotelis Librum de Poetica Communes Explanationes*, Venecia, Officina Erasmiana Vincenti Valgrisi, 1550.
- SBERLATI Francesco, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001.
- TASSO Torquato, *Scritti sull'arte poetica*, E. Mazzali ed., Torino, Einaudi, 1977.
- ZUMTHOR Paul, *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, Madrid, Cátedra, 1994.

Isabel M.<sup>a</sup> Andrés Cuevas

*University of Granada, Spain*

## Demystify Before Taking: A Conveniently De-Romanticized View of Andalusia in Chris Stewart's *Driving Over Lemons: An Optimist in Andalusia*

### ABSTRACT

Chris Stewart's account of his experiences after purchasing a farm in Andalusia, in an isolated farmhouse in the mountains adjacent to Granada, are far from the traditionally bucolic depictions of a pastoral landscape, in which the drawbacks of agricultural life become unquestionably compensated by the bliss of life in nature. Even though, as the title indicates, he seems to be a born romantic and optimist, undefeated by the inconveniences of a life without the everyday commodities of a First-World country in the twenty-first century, his memoir narrative is soon balanced by his own testimony, which provides a realistic counterbalance to Stewart's initial idealistic portrayal of life in rustic Alpujarras. Nonetheless, as this article intends to demonstrate, it is precisely this necessary demystification of the rural setting prevailing in certain areas in Andalusia that becomes crucial for the establishment of an essential complicity with the audience, thereby trained to appreciate—and even become enthralled by—the reality of the rural surroundings which the contemporary reader can no longer envision as merely a place of “vales and hills” softly covered by “a host of golden daffodils”.

### KEYWORDS

Chris Stewart, *Driving Over Lemons*, Andalusia, de-romanticized, rural, optimist, demystification.

### RESUMEN

El relato que lleva a cabo Chris Stewart acerca de sus experiencias tras adquirir una finca en Andalucía, en un lugar apartado de la sierra lindante con Granada, se aleja de las descripciones bucólicas de paisajes pastorales en los que las desventajas de la vida agrícola quedaban incuestionablemente compensadas por el gozo de la vida en mitad de la naturaleza. Incluso pese a que, tal y como el título de su novela indica, Chris Stewart parece ser un romántico y un optimista de nacimiento, que no se deja vencer por los inconvenientes de una vida sin las comodidades cotidianas de un país del primer mundo en el siglo XXI, su memoria-narrativa se ve inmediatamente equilibrada por su propio testimonio, que proporciona un contrapunto realista al idealizado retrato inicial de la vida en las rústicas Alpujarras. No obstante, como el presente artículo pretende demostrar, es precisamente esta necesaria

desmitificación del entorno rural de ciertas zonas de Andalucía lo que resulta crucial para poder establecer una esencial complicidad con el lector, que llega, de este modo, a valorar, e incluso, a sentirse fascinado, por la realidad del contexto agrario, el cual deja ya de percibir meramente como un lugar de «valles y colinas» delicadamente cubierto por «una cohorte de dorados narcisos».

#### PALABRASCLAVES

Chris Stewart, *Driving Over Lemons*, Andalucía, realista, rural, optimista, desmitificación.

For those intoxicated with the stress and the strife of the schedules, rush, and all sorts of imaginable inconveniences of the urban every day, the thought of leaving it all to start afresh in a natural setting surrounded by the breath-taking views of the Sierra Nevada mountain range in southern Spain, and a landscape presided over by a wood of fragrant eucalypts and orange trees, may seem like a shift from a hell of pollution and a mechanical existence to a paradise of vegetation and natural innocence. Furthermore, when one comes across a foreigner's account of such a move, as in Chris Stewart's trilogy of books *Driving Over Lemons*, one certainly expects to find such bucolic descriptions of the Alpujarras and the new life he and his wife Ana started there. This is so especially if we take into account this has been with considerable frequency the prevailing practice in traditional travel writing about Spain. As Gifra-Adoher remarks, these narratives have been dominated by a romantic representation of the country, which are, "however, hinged less on contemporary historical issues than on textualized versions of the past or pastoral representations of the present" (Gifra-Adoher, 2000, p. 29).

This type of expectation about the book is even more logical when we learn that Chris and Ana's move involved a drastic change in the case of this couple. Stewart was the original drummer of the famous rock band *Genesis*—he played on their first album—and had lived since then a life full of adventure, which included a tour of the Greek Isles on board of a yacht, an expedition to the Atlantic, his experiences as a pilot, and some years spent in China. Yet, at the moment he decided to make the big move and start a life on a farm in the Alpujarras, he was perfectly settled in England, living a comfortable life with his wife in the company of relatives and friends (Stewart, 2009).

In *Driving Over Lemons*, Stewart describes his ecstatic feelings as he arrives in Spain and manages to purchase what he deems to be a paradise on earth, and for a much lower sum than he had first estimated. However, as his narration progresses, the reader discovers that life is in fact far from being paradisiacal. The account of his arrival at the farm, the vagaries of the previous owner, Pedro Romero, who repeatedly swindles them and refuses for a long time to leave the property, forcing the couple into a painful coexistence with him and his despotic and careless manners, or the massive hardships involved in a place where there is no electricity or running water, aside from other necessary infrastructural commodities is spiced up by the

irregularity of the natural surroundings, and plenty of scorpions, snakes, and other wild animals.

As has been pointed out, *Driving Over Lemons* is a far cry from the traditional romanticised views that have been called the Andalusian myth, which, as Rodríguez Martínez has noted, coincide in a paradisiacal conception of Andalusia which is as unreal and irrelevant as many of the contemporary perceptions foreigners have had of our country (Rodríguez Martínez, 1988, p. 34). No sooner has Chris arrived in El Valero and made the initial arrangements concerning the purchase of the property than reality strikes him—and us—with regard to the actual panorama he is about to face:

“Are there scorpions?”

“Of course. The place is crawling with scorpions.” [...] “You’ll never be short of a scorpion at El Valero. Sometimes in the summer I’ve had to pour boiling water on the walls to get rid of them all. The walls are running with scorpions.” He scabbled his fingers graphically across the table-top.

“And snakes”, he continued happily. “Not too many up at the house, but the valley is alive with them. Thick as my thigh, some of them.” [...] Dark shadows clouded my dreams of the sunny farm bright with geraniums and orange blossom. A valley teeming with murderous snakes guarding the entrance to a place of stones and scorpions. Ana was going to love this. (Stewart, 1999, pp. 48–9)

This humour pervades Stewart’s narrative and is probably one of the chief reasons why this work has become a bestseller both in Britain and Spain. Yet, it is probably the general tone of honesty pervading the book that turns out to be the key to the success not only of *Driving Over Lemons*, but also of the two sequels—*The Parrot in the Pepper Tree* and *The Almond Blossom Appreciation Society*—which complete the trilogy bearing the same name. Stewart describes in detail some of the difficulties implied by moving in and getting settled. He provides a full account of the painstaking task of canalizing running water into El Valero, his titanic efforts when building a bridge in order to connect the farm with the river and the villages nearby, or the terrifying experience of having the bridge destroyed by a storm and having to spend a few days isolated on the farm with his wife and baby daughter Chloe, all of this in the midst of a particularly harsh winter. This is accomplished without resorting to any sort of catastrophist dramatisation or without lingering on tragedy. On the contrary, the author pays tribute to his portrayal in the title as an optimist and surprises readers with his resourcefulness and his refusal to surrender to negativity. And neither does his wife, whose views we get to know through Chris. After her initial reluctance following her first encounter with the bleak conditions on the farm and in the house her husband has just acquired, she—as well as the reader—becomes increasingly drawn in by Chris’s enthusiasm. It is comforting for us the readers to learn about their celebration on their first evening at El Valero, which they decide to mark with a cup of tea, and their markedly rudimentary preparations for this ceremony:

“Well, here we are. This is home. Here we lay our bones.” We laughed and walked arm in arm up to the terrace where we sat dangling our legs over the drop below while the sun slipped down behind the hill. What we needed was a cup of tea [...]. Nothing that we had brought with us up to the house was suitable for that purpose and I refused adamantly to unload and go back across the river to where we had left the trailer before I had drained the first cup. We eventually found a bent aluminium pot. The sort of pot you boil handkerchiefs in. it looked as if a mule had trodden on it. Then we built a fire of twigs, filled the pot with water from the pomegranate-dribbling hose, and suspended it over the flames with some bits of rusty wire. [...] “Cups, cups, cups...what shall we do for cups?” But of course! There were some empty tuna-fish tins lying around here and there. I took a couple and went to scrub them in the water-butt. [...] A scum of fish oil was floating on top of the tea. We sat back and sighed, gazing at the lovely view of rivers and mountains below us, while we sipped what must surely have been the most detestable beverage ever to pass the lips of man. (Stewart, 1999, pp. 63–4)

Stewart succeeds in escaping stereotyped attitudes when depicting his experiences in Granada. He also manages to avoid romanticising Andalusia and its people, even though he does not conceal his eagerness and undeterred desire to make progress and find his place at El Valero, nor does he fall into the clichéd portrayal of the rustic people as primitive and uncivilised. It is true that he does not embellish their customs and attitudes. This is especially so in the case of Pedro Romero, the original owner of the farm, who appears as a patently narrow-minded countryman with a fixed set of habits, which brook no variation or argument, and with particularly sexist attitudes towards women, especially his wife and the newly arrived Ana. Nevertheless, we don't get the impression of being confronted with a narrative that systematically despises country people's views or traditions. As the Chris's story progresses, Pedro turns out to be a traitor, who has taken advantage of Chris's and Ana's trust and friendship in order to profit from their money and patience, by staying on the property long after they had moved in and ridiculing them to be neighbours. Yet, even here, we do not find the patronising, pejorative tone of certain travel narratives about rural Andalusia founded on stereotypes and the notion of the native as an Other. Stewart's narrative escapes the portrayal of these rural people from a coloniser point of view in the sense observed by Sara Mills, who envisions travel writing as “essentially an instrument within colonial expansion [which] served to reinforce colonial rule once in place” (Mills, 1991, p. 2). Here, the tone distils sincerity and an emotional touch which succeeds in creating an empathic link with the reader:

Besides Ana, almost everyone I knew [...] had hinted that I was being too trusting or indulgent towards Romero [...]. Listening as one sorry tale followed another, I started to realize how alone I had been in my estimation of him.

“But Ana, how could I have been such a lousy judge of character?” I groaned.

“Because you don't much care to judge people's characters [...]. It's a strength, you know, as well as a weakness.”

It was small consolation. (Stewart, 1999, pp. 89–90)

A shocking episode is the one where the author describes his early experiences at the traditional slaughter of a pig in winter. The depiction of a practice many people consider to be an exercise in brutality and primitivism is indeed shown in its full crudity, often becoming strikingly repellent. On this occasion, Stewart's inclination to seeing the bright side is patently proved—indeed it is welcome in the midst of his detailed portrayal of the awful scene:

Blish! In goes the knife—a twist—and the blood gushes into the bucket, stirred by a stout woman to stop it clotting. The pig heaves and lashes out and whinnies, and the men who are leaning on the pig to persuade it to stay on the table look at one another with knowing looks as it goes limp and the life passes from the body. Then one of them gives it a slap to signal that the worst is over [...]. It's a horrible business, and the very thought of that hook makes me shiver, but there's an undeniable fascination to the slaughter as well: that same mix of repulsion and excitement that you find at bullfights. (*Ibid.*, p. 105)

The realistic overtone in Stewart's chronicle is not incompatible with passages of true lyricism, which render evidence of the author's fascination with the landscape presiding over many of the locations mentioned in the book:

In spring the blossoming of the orange trees takes you unawares. At first only a pale haze becomes apparent across the dark green of the leaves. This is the green of the flower-buds. Then all of a sudden the buds are transformed into exquisite white five-petalled stars, radiating from cream-yellow pistils and stamens. The scent is delicate and heady, and when each tree becomes a mass of white flowers an almost tangible mist of orange blossom hangs in the air [...]. Then as the flowers wither a tiny green orange appears in the centre of each one, a perfect miniature replica of the fully formed fruit. Were each orangelet to grow its course, the average tree would be laden with from twenty to thirty tons of fruit, but the breezes, birds and the marvellous mechanisms of the tree itself do their bit to cull them. The ground beneath becomes a mosaic of flowers and orangelets. (*Ibid.*, pp. 109–10)

In this initial book of the trilogy, *Driving Over Lemons*, Stewart achieves a wonderfully balanced depiction of the reality of the Alpujarras and its locales, as he views it from the moment of his purchase of the farm El Valero. Escaping from the trend of romantic and unrealistically bucolic representations of Andalusia and its people, as has often tended to predominate in writings by travellers in Spain, his narrative manages to fit his disposition—as his title revealingly expresses it—towards optimism with the blunt portrayal of a place which cannot be described as a paradise, yet, we learn, when viewed with enthusiasm can be much closer to it.

## Bibliography

- GIFRA-ADOHER Pere, *Between History and Romance: Travel Writing on Spain in the Early Nineteenth-Century United States*, Danvers, Massachusetts, USA, Associated University Press, 2000.
- MILLS Sarah, *Discourses of Difference: An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism*, New York, Routledge, 1991.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ Francisco, "El paisaje de España y Andalucía en los viajeros románticos. El mito andaluz en la perspectiva geográfica actual", in J. Gómez Mendoza (ed.), N. Ortega Cantero *et al.*, *Viajeros y paisajes*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 31–65.
- STEWART Chris, *Driving Over Lemons: An Optimist in Andalucia*, London, Sort of Books, 1999.
- , *The Almond Blossom Appreciation Society*, London, Sort of Books, 2006.
- , *The Parrot in the Pepper Tree*, London, Sort of Books, 2006.
- , <<http://drivingoverlemons.co.uk/bio/>>, 2009, last accessed 28 June 2013.

Gerardo Rodríguez-Salas

*University of Granada, Spain*

## Communitarian Theory and Andalusian Imagery in Carmel Bird's Fiction. An Interview

### ABSTRACT

Australian writer Carmel Bird writes fiction that, while being highly individual and varied, settles within the Australian traditions of both Peter Carey's fabulism and Thea Astley's humane wit. As William H. Wilde, Joy Hooton and Barry Andrews state (1994), Bird is a "witty writer with a wide but always highly original tonal range", who "raises what is often potentially sinister or horrific to something approaching comedy. Disease, deaths and violence are staples in her fictional world, which has similarities with Barbara Hanrahan's Gothic sensuality and feminist irony, although Bird's deadpan humour is a distinctive, determining element". The present interview focuses on an unexplored area in Bird—Andalusia, Spain—which, paradoxically, becomes the backcloth of some of her fiction—like the recent *Child of the Twilight* (2010)—and a prolific source of inspiration. The following pages explore Bird's Andalusian/Spanish visions as regards nationalistic, religious, and cultural constructions. To that end, the theoretical communitarian discussion of figures like Ernest Gellner, Ferdinand Tönnies, Benedict Anderson, Jean-Luc Nancy and Maurice Blanchot will prove useful in the structural framework of this interview. Bird herself clarifies that her contribution is not offered from an academic perspective; she speaks about herself as a writer largely unaffected by academic bias. However, communitarian theorisation will prove useful in clarifying her depiction of nationalistic and religious values, while, in the process, she sheds some light on the slippery concept of "Australian writing" and the construction of Spanish cultural values from the perspective of an Australian writer. This interview offers a fresh rendition marked by the humorous, spontaneous and truthful tone that characterises Bird's fiction.<sup>1</sup>

### KEYWORDS

Carmel Bird, Australian fiction, Andalusian images, Spanish culture, communitarian theory.

1. This interview complements two previous ones (Walker, 2004; Rodríguez-Salas, 2006) by adopting a communitarian, anti-essentialist, imagologist approach (see Rodríguez-Salas *et al.*, 2013).

**RESUMEN**

A pesar de la idiosincrasia de la narrativa de Carmel Bird, su producción se enmarca dentro de las tradiciones australianas del fabulismo de Peter Carey y la sabiduría humana de Thea Astley. Como afirman William H. Wilde, Joy Hooton y Barry Andrews (1994), Bird consigue combinar el lado más siniestro con la comedia. La enfermedad, la muerte y la violencia son centrales en su ficción conectándola con la sensualidad gótica y la ironía feminista de Barbara Hanrahan, aunque el humor socarrón es un elemento distintivo y determinante en Bird. La presente entrevista cubre un aspecto inexplorado en la autora (Andalucía, España) que, paradójicamente, se convierte en el telón de fondo de algunas de sus novelas (como su reciente *Child of the Twilight*, 2010) y en una prolífica fuente de inspiración. Las siguientes páginas exploran el imaginario andaluz/español en su construcción nacionalista, religiosa y cultural. Con tal fin, las discusiones comunitarias de figuras como Ernest Gellner, Ferdinand Tönnies, Benedict Anderson, Jean-Luc Nancy y Maurice Blanchot serán el eje teórico vertebrador de esta entrevista. La propia Bird aclara que su contribución no parte de una perspectiva académica puesto que habla de sí misma como una escritora que escapa del sesgo académico. Sin embargo, la teorización comunitaria demostrará ser de vital importancia para aclarar su aproximación literaria a los valores nacionalistas y religiosos, a la par que, en el proceso, la autora arroja luz sobre el escurridizo concepto de «literatura australiana» y la construcción de los valores culturales españoles desde la perspectiva australiana de esta escritora. Esta entrevista ofrece un fresco retrato de la autora marcado por el tono humorístico, espontáneo y sincero que caracteriza su ficción a la par que el marco teórico comunitario garantiza el academicismo del documento.

**PALABRASCLAVES**

Carmel Bird, ficción australiana, imágenes andaluzas, cultura española, comunitarian teoría.

Gerardo RODRÍGUEZ-SALAS. — I have recently analysed your novels in communitarian terms and this theoretical background has proved extremely useful in understanding nationalistic and religious essentialist depictions and transgressions in your fiction.<sup>2</sup> I will follow communitarian models in my interview to approach your personal rendition of Spain, particularly Andalusia, in your fiction. As a central figure in Spanish literature, Federico García Lorca is a powerful intertextual reference in your latest novel, *Child of the Twilight* (2010). Why did you choose this writer and in what way, from your perspective as an Australian writer, does he stand for Spanish values? Somewhere else you admitted how influential he was in your fiction (Rodríguez-Salas, 2006, p. 132).

Carmel BIRD. — It can be so hard to work out, and recall, how and why one loves a particular poem or poet, and when one first encountered the work. Even the term “Australian writer” leaps out at me in the question, and I begin to think:

2. See G. Rodríguez-Salas (2012).

“am I?” “What is an Australian writer?” “What are Spanish values?” Somehow, I really feel that someone like Lorca calls to me not along or across “national” lines.

Gerardo RODRÍGUEZ-SALAS. — Apart from the national identity that obviously defines a writer, there seems to be a connection beyond this national restriction which has led critics like Susana Degoy to compare Lorca with Chekhov (1999, p. 87), and which explains your previous words about crossing national lines. You have started this interview by adopting Benedict Anderson’s viewpoint that nationality, nation-ness, and nationalism are “cultural artefacts” (1983, p. 4), or, in Ernest Gellner’s words: “Nationalism is not the awakening of nations to self-consciousness: it *invents* nations where they do not exist.” (1964, p. 169. Emphasis added.)

Carmel BIRD. — Exactly. Of course there are some nationalistic traits in particular writers—after all they are the product of the culture that created them—, but there are always some universal traits that go beyond what Gellner called “the invention of the nation”. And that is what catches my attention in Lorca.

I am not an academic writer or thinker, and terms such as “the Other” do not come easily to me. However, I intuit that part of the attraction that Lorca holds for me—it is more than attraction; it is deep fascination, awe, love—is located in the attraction, seduction of the “exotic Other”—which Lorca accidentally placed in provincial Granada and Andalusia in general—coupled with a sense that something of this exotic other exists in myself. See? Again the transcendence of national boundaries and the capacity to connect.

Gerardo RODRÍGUEZ-SALAS. — Yes, this is what Jean-Luc Nancy called “being-outside oneself”, connecting beyond mere immanence and national essentialism.<sup>3</sup> You and Lorca communicated in that acceptance of the alterity in each other, or, again in Nancy’s words, the *clinamen* or “inclination from one toward the other”, which is mainly encountered in the direct confrontation with death (1991, p. 3).

Carmel BIRD. — Yes, Lorca and I felt a clear connection in that transcendence, I guess even in the death that you mention. I once sewed a quilt in honour of the Australians who died in 9/11, and there I inserted a Lorca reference—a link in the confrontation of death beyond our national scope (New York). There is the feeling that Lorca is articulating something I know already—or perhaps that he has the secret that I was seeking.

Gerardo RODRÍGUEZ-SALAS. — This idea of the secret connects with the communitarian model of Nancy that I just mentioned, and that you seem to embrace in your link with Lorca, only that from Maurice Blanchot’s perspective it also implies an “unavowable secret” that links its members (1988).

Carmel BIRD. — Yes, I think you are right. It is that “unavowable secret” that brought Lorca and I together. This can all sound like romantic nonsense, but I am

3. For Nancy, immanence implies a thoroughly fulfilled existence within the boundaries of the ego, with no need to open up to alterity.

trying to identify what it was in the first place that made my heart leap to Lorca's poetry. I read it first in Spanish with a parallel English text, and it was the Spanish I responded to, not so much the translation. But when was this? I think it must have been when I returned to Australia after my first visit to Spain in the mid nineteen sixties. I learnt some of Lorca's life story when I was in Spain, and I sought out his poetry when I came home. It was not easy to find it in Australia then. A bit later, in the seventies, I began to study Spanish at university, and I had greater access to poetry.

His poetry is so bound up with his life, and his life was so exciting to me and ended so very horribly and tragically, so young. He was very handsome too. I suppose he became one of my obsessions, in a way. I have continued to follow him in my heart, and, of course, it was *he* who was the link between you and me in 2001. I overheard at a party in Granada that you had taken someone on a visit to Lorca's house, and I asked you if you could take me there too. So without Lorca I suppose we would not be doing this interview. You sent me to the house, and your brother gave me beautiful books and pictures which I still treasure. All this is a roundabout way of saying that it would only be natural that Lorca would become an intertextual reference in my work, particularly in *Child of the Twilight*. I do find it difficult to explain where things come from and how they get into my fiction. I have a box of a hundred postcards sent to me by Dr Susan Ballyn from the University of Barcelona. Each card began as an image of a particular photograph of Lorca, and every card is different because a hundred Spanish artists have added their own "decoration". What a treasure.

Back to the writing, I do know that the specific inspiration for *Child of the Twilight* was the newspaper report of the theft of the Roman statue of the Bambinello. This took the Australian women off to Europe in a kind of mad attempt to look for the statue, and one of those women was an ex-patriot (Diana) who had married a Spaniard, and who was a collector of Black Madonnas. The Australians in this novel are linked to Europe by their religion, and the character of Rosita, who is a childhood friend of Diana, is the clear Lorca reference: *Doña Rosita la Soltera or the Language of Flowers*. I was not exactly drawing a parallel between the play and any events in the novel, except to comment that Rosita's parents had named her after the play, and that she grew up to be a "spinster", a cruel scripting of her life by the giving of the name.<sup>4</sup> There is in the novel some attention given to the "naming" of children. Of course Lorca's full name—Federico del Sagrado Corazón de Jesús García Lorca—strikes me as one of the best names ever.

4. Susana Degoy offers a very interesting analysis of Doña Rosita as standing for Lorca's obsession with provincial spinsters (1999, pp. 87–102). The whole book presents a thorough study of women's roles in Lorca's drama. Similarly, Roberta Johnson's study of Lorca's theatre and Spanish feminism (2008) offers an interesting approach to this topic.

As for Lorca standing for Spanish values, I see him as an emblem of Spanish Republicanism of the thirties,<sup>5</sup> and I admire that. I suppose I have always felt that “Spanish” was akin to “wildly beautiful”. I am quite frivolous in many ways, and when I am asked about “values”, I suppose I get a bit bored by the idea. I am critical of bullfights in spite of the code of honour that they represent in the Spanish psyche.<sup>6</sup> So I suppose I do have some Anglo-Saxon values guiding my principles and attitudes. I went to one bullfight in the sixties and I thought it was horrible and filthy—I do sound like an English spinster, suddenly, but it was not glamorous at all.

Gerardo RODRÍGUEZ-SALAS. — It seems that, in this particular, you differ from Lorca. His passion for bullfighting led him to compare it with a dance which has an extra element: tragedy (quoted in Schneider, 1998, p. 126), as he clearly depicted in his “Lament for Ignacio Sánchez Mejías”<sup>7</sup>.

Carmel BIRD. — It is a dance, certainly, and I am a great lover of dance. But it is also very disturbing and confrontational, such a raw demonstration of unequal power, so much cruelty and blood and mob behaviour. I know Lorca loved it.

Gerardo RODRÍGUEZ-SALAS. — You said once that the meaning of Europe is important to Australians of your generation. What is the role of Europe in your fiction?

Carmel BIRD. — When I was at school, we had history books published in Hobart by the Education Department of Tasmania. They were called *The Tasmanian History Readers*, and they were in a series called *The Royal School Series*. This fact tells you quite a lot about the culture, sensibility, imagination of the society in which I was nurtured. I lived in Tasmania, and the books were specifically made for Tasmanian children. They were carefully containing the Tasmanian-ness of things, but they were looking, not at the history of Australia—of which Tasmania is a region—, but at Europe, with a British bias in the perspective<sup>8</sup>—I retain only one volume from the series; it is Book Four, which goes from “Earliest Times to 1603”. Tasmania had not even been “discovered” in 1603. The island was first noted in 1642 by a Dutchman called Abel Janzen Tasman. He named it Van Diemen’s Land, after Anthony van Diemen, who was the Dutch colonial governor. Later on the name was changed to Tasmania, which obviously honours the “discoverer”.

5. Homero Serís (1945) offers a revealing connection between Lorca’s Republicanism and the historical outcome that led to the Spanish Generation of 1936. Arthur Koestler (1937) agrees with this idea when, quoting a Spanish lawyer, he presents Lorca as “the leading spirit of the younger generation of Spanish writers” (p. 88).

6. The code of honour mentioned by Bird is elaborated by Carrie B. Douglass (1984), who explores honour as the structuring value for most Spanish society and studies the relationship between the torero and the bull in bullfighting as homologous to that of male and female in Spanish culture.

7. Lorca seems unable to separate bullfighting from Spanish aesthetics, just like other writers and intellectuals such as Ortega y Gasset, Cela, or even Hemingway.

8. This British bias confirms Rudolf Bader’s theory about Anglo-Australian literature (1992), which is later contradicted in this interview by Bird’s own fiction.

The Earliest Times chapter, titled “How the Ancient Britons Lived”, begins by referring to the Celts, who “invaded our islands some seven or eight centuries before the birth of Christ”. Note the term “our islands”, meaning the British Isles. Perhaps you can begin to see how very deep the prejudice towards Europe—so far I have spoken only of Britain—was in the mind and sensibility of a child born in Tasmania in 1940—note also the key date of the first year of the Second World War. The chapter headings are Anglo-centric. Even Chapter 12, which is headed “A Visit to Normandy”, begins by describing the Normans as the “fourth and last conquerors” of England. But on page 190 Chapter 38 is called “Philip and Mary”, and the first paragraph introduces Mary, the English queen (who reigned from 1553 to 1558) “who married a Spanish prince, and thus gave England a Spanish king”. Mary was, of course, the daughter of Katherine, daughter of Ferdinand and Isabella. Further on, “Philip’s father was the great Emperor Charles the Fifth, the most powerful monarch of his time”. And “when the English Protestants learned that the son of this man was to be their king, they were greatly alarmed”. After the death of Mary (1558), Spain became the enemy and Philip developed his Armada. In 1588 the Armada was defeated by the English at Calais. 1603 marks the end of Book Four with the death of Queen Elizabeth the First of England (Mary’s half-sister).

I can’t quite explain why the 1500s exercised such a fascination over me. From way back I have loved reading about the period, and have naturally been interested in the Spanish stories. The last thing that was taught in Tasmanian schools at the time was Spanish language—there was French, Latin and German. My father had some old French books, and I had older cousins and a sister who all learned French at school. I longed to get to high school, where I could learn French from “a real French lady who didn’t speak English”, and I had a clear ambition to go to France. This might sound ordinary to you, from your European perspective and from your era, but then, and in Tasmania, it was a weird thing to want to do. I saved pocket money to that end. Australia was at that time utterly loyal to the British crown, and people of my parents’ generation still spoke of England as “home”. People took long sea voyages to go “home” for lengthy holidays. There was great nostalgia for English culture and customs. Literature, film, etc. were mostly all British. American too, of course, but not significantly Australian. When Queen Elizabeth II was crowned in 1952, Australia was very thrilled. The Australian national anthem was, until 1984, “God Save the Queen”. I still don’t know the words of the present anthem, which is “Advance Australia Fair”—and makes very little sense to me, actually. There has been a republican movement here in recent years—and in due course Australia will become a republic. I am a republican. I still find the monarchy fascinating. A lot of Australians of my generation are still monarchists. David Malouf has published a wonderful essay on Australia’s British heritage.

As I said, there was a French bias in my thinking as a teenager, and I studied a lot of French painting and poetry and novels. France was Beauty and Sophistication. Spain was off to the side somehow—one thought of castles in Spain as far off romantic unreal places. The term “Spanish Gipsy” was implicated in this romance as well. I think Spain was a place of ultimate romance and mystery. I became interested

in the Spanish Civil War mainly through the writing of George Orwell and Ernest Hemingway. And, of course, Dalí and Picasso and Miró. And Gaudí. I remember loving the work of Murillo and el Greco and Velázquez when I was in high school. I was sixteen when my father wanted a mural painted on the wall of the arcade where he worked as an optician, and I suggested they copy a Miró. And they did. How funny.

In the mid-sixties I was in Paris and went to Spain for about six weeks and everything fell into place. I knew that Spain was *it*. After that, when I returned to Australia, I started to learn Spanish. Of course, I have never attained any degree of mastery of it. One thing I can tell you: when I go to Spain, I see women who remind me of my mother and grandmother. The background is Irish—and I suppose that there was a Spanish element there, but I have never even tried to trace it. I think I am too busy with other things to concentrate on genealogy. But the resemblance was striking. When I was very little my mother used to take me to a weird little shop (in Launceston) where they sold Maja perfume. I still have a strong cardboard Maja box that used to have talcum powder in it. I loved the black and red design of the stereotype Spanish lady in her mantilla.

So, what is the role of Europe in my fiction? My story “Kay Petman’s Coloured Pencils”, included in my recent collection of short fiction, *The Essential Bird*, might give you the answer. Kay is an Australian schoolgirl who is good at Art. Her family is very proper and conventional and would imagine she is going to stay in her home town and marry a nice boy and have a pretty house like theirs. She might do that. But the artistic streak in Kay puts her in touch with a very vital and seductive woman who shows her the possibility of another way. Kay could escape from the bonds of her upbringing in Australia and become an artist somewhere wonderful, colourful such as Europe. At the end of the story she is lining up her coloured pencils like cannons with which she will mount her campaign. The mysterious breach in the story comes when she glimpses a little image of a Black Madonna at the art teacher’s house. This dark and spiritual icon marks the entrance to another reality. And that is another thing: the Black Madonna has fascinated me forever—not that we have much of her in Australia. For me she is a signifier of what I can only describe as a deep European spirituality which lies behind the romance of European places and art and literature and music. So in my fiction the characters look to Europe, go to Europe. Incidentally there is a Tasmanian Black Madonna at the end of *Child of the Twilight*—she is the portrait of an indigenous Tasmanian, reconstructed as a European figure. I invented her, by the way.

Gerardo RODRÍGUEZ-SALAS. — Here, I would like to refer to Rudolf Bader’s imagological study about Europe in Anglo-Australian Literature (1992). It is not possible, Bader argues, for a literature in English to be separated from the properties of the English literary tradition. Rather, it is the bipolarity between acceptance and rejection of the mother country that gives Australian literature its distinctive and definitive character. The Australianness of Anglo-Australian literature, Bader contends, is to be found in the dialogue between derivation and deviation from

British models, in the tension between the mere transplantation and the deeper transformation of these models, and in a complex cultural dependency which is finally no more shameful or inferior than Shakespeare's dependence upon the Italian Renaissance (quoted in Wright, 1993, p. 140). I do not think this is the case with your fiction, where Europe is more encompassing than just British models.

Carmel BIRD. — Acceptance and rejection—I like that. The characters in my fiction seek what is old and beautiful and romantic in Europe, not just England. There is much that is old and beautiful and romantic in Australia too, but I suppose it is the layers of civilisation and the lure of history that draws me to Europe. I find all this quite difficult to articulate. I have the important background of *The Tasmanian History Readers*—there is another book I have called *Arithmetic for Tasmanians*. I satirised these books in *The Bluebird Café*. Diana in *Child of the Twilight* is an extreme example of the character who leaves Australia and tries to merge with Spain (Europe). There is a story, “The Sea is Going to France”, in *The Common Rat*, which expresses, albeit through madness—a useful trope after all—the longing for the romance and dreamland of France. It is a strange little story.

So in very simple terms, in my imagination, and in my fiction, Australia is the everyday and Europe is romance. In Australia I respond to the romance and beauty of the landscape and the vegetation and the history, ancient and modern.

Gerardo RODRÍGUEZ-SALAS. — Religion often plays a central role in your writing. How do you use the Spanish religious imagery in your novels *White Garden* and *Child of the Twilight*? Why is the Spanish mystic ethos such a useful constructive tool in your fiction?

Carmel BIRD. — St Teresa of Ávila and St John of the Cross have always been figures of great interest to me. Not originally because they were Spanish, but because they were fascinating. Perhaps to them can be attributed much of my focus on Spain and its history and culture.

Gerardo RODRÍGUEZ-SALAS. — And, curiously enough, the only Spanish figure in *Cape Grimm* is Jesus the Jesuit, where the Catholic background and its link with Spain turns up again.

Carmel BIRD. — Oh, yes, I had kind of forgotten about him. I once had a friend who was a Spanish Jesuit called Jesus, but I have lost touch with him. I suppose he inspired the character in some way—well, his name and his origins did. The ethos of Tasmanian life and culture in the 1940s was such that religion mattered. The society—and Australian society in general—was marked by distinct religious divisions. Australian writers of my generation often touch on it, as I have done. Since 1788 (revolution brewing in France), the dominant religion in Australia had always been that of the English Church—the officers and their class belonged to the Church of England. Many of the convicted criminals who made the settlement possible were Irish and Catholic, and so, not for the first time, the Protestant religion dominated. In Australia it was never the “established” church, as it is in

England, but it was certainly the church of the ruling class who made life difficult for Catholics.

Gerardo RODRÍGUEZ-SALAS. — Suddenly Patrick O’Farrell’s essay (1976) about Irish Catholicism in Australia and the Irish as creating a separate Australian identity comes to mind, and, of course, in opposition to that, David Malouf’s controversial essay stating that Australia was made in England (2003).<sup>9</sup>

Carmel BIRD. — Yes, O’Farrell’s is a seminal essay regarding Catholicism in Australia and its Irish background. In a colony such as Australia (Tasmania) the classes and faiths quickly began to cross boundaries, so that there was probably much more of a mixture here than in England, for instance. My family is predominantly Irish and, by the 1940s, it was a blurry mixture of Catholic and Protestant and in many cases the two elements didn’t speak to each other. It could be confusing for a child—it was often unclear why some relatives were in and others were out. What had they done? What had happened? There were no answers; indeed, there were no questions. So you see lurking there is the dark and attractive trope of conflict and mystery—nectar to a fiction writer. Going back to Bouma’s essay, yes, by the late 1960s secularism was probably dominant, but I am talking about Australia in the 40s and 50s.

The colour and mystery that attracted me was found in Catholic iconography, and many of the arts (which were my interest) were located there too. The story *Kay Petman’s Coloured Pencils* explores the Protestant (respectable, local, English)–Catholic (European, mysterious, mystical, wild, colourful, dangerous) divide that existed in Tasmania (Australia) at the time. After the Second World War the population of Australia changed dramatically with the arrival of immigrants, particularly Italians. Food and culture in general changed for the better. And the Italians brought a charge of European vitality to the largely dour Irish Catholicism of Australia. This fact somehow plays against Bouma’s theory, which might be a bit too simple in some ways. So naturally, when I began to write serious fiction, all this was a treasure trove of constructive tools.

Gerardo RODRÍGUEZ-SALAS. — Yes, and James Jupp’s *Story of Australian Immigration* (2002) is highly illuminating in that sense. Generally speaking about your fiction, what aspects do you embrace and/or criticise in religion?

Carmel BIRD. — I suppose I highlight the artistic and ritual and beautiful—the awe and wonder that religion can bring forward in people—for the world is a wonderful place, and people can be assisted to see that by some of the elements of religious practice (I am wandering from the fiction here—thinking more about my own ideas and feelings on these matters). The other aspect of religion(s) that I see as

9. This idea contrasts with recent opinions, like that of Gary Bouma, who considers that in 1960s and 70s Australia, secularism was the norm and religion was “a contradiction in terms or at best an embarrassing legacy of the forgettable past that is not so now” (2006, p. 1). His 2006 study is a very interesting approach to religion in 21st century Australia.

limiting the human response to the wonders of life—this is the rigidity, the lust for power, the hypocrisy—that is found in (among other places) the Catholic church, but in my fiction I think the main example is Caleb in *Cape Grimm*. The same thing is in Dr Goddard (Dr God) in *The White Garden*, not a religious figure, but a psychiatrist—I suppose they are sometimes the priests of today.

It will come down to the binaries of kindness and cruelty. When religion foregrounds cruelty—paedophiles come to mind—I will be critical, but when it nourishes wonder and demonstrates kindness, I'm OK with it. There is a great deal of nonsense put forward in the name of religion. Organised religion generally seems to go wrong, like so many human attempts at organisation, but I do still respond positively to graceful ritual and great music and singing and painting and so forth, and architecture. But ultimately I do think that human institutions are too small to explain the wonders of the universe—or whatever it all is. So does any of this translate into my fiction? It does, but I am not the best person to analyse it.

What is privileged; what is demonised. I tend to construct characters as broadly good and bad. Not in a formulaic way you understand, but there are definitely good and evil people in the work. So I ask myself who is “good” in *Child of the Twilight*, for instance. I think Roland is good. Sometimes the good ones come to a sticky end and he did: he is an innocent in a bad world. Cosimo is misguided, not bad: he is good but he does a *mad* thing. The fact that these are two priests: what does that signify? The original inspiration was the theft of the statue, so I was inspired by a religious artefact, and so the world of the novel was partly going to be a religious world. The tone of the novel is not really respectful of religion, though. Sydney the narrator is above it all: she is telling the story as a story, but a lot of the characters are still living in a quite Catholic ethos. Diana is extreme with her collection of statues. Working away behind all this is the question of fertility: the Black Madonna is a fertility goddess and Sydney is the new fertility, the product of sperm and egg donation from unknown sources. She will never know *who* she is. Primitive religion and fertility are bound up together. I am just having thoughts here. Not very coherent. I seem to have trouble with your word “values”. In life and in religion what I value is kindness. And optimism.

Gerardo RODRÍGUEZ-SALAS. — In what way do you use Spanish (mainly Andalusian) religious imagery as the basis to offer a more universal approach to mysticism? Somehow, I have the impression that when you portray Catholicism, you show a dark side that is then superseded by a more general religious feeling that goes beyond labels and that seems to be the answer, and that is kind of universal.

Carmel BIRD. — Yes, the dark aspects of religion—and life for that matter—are, in the spirit of optimism, generally superseded by light. I have said somewhere else that I don't really observe national boundaries, although I do of course give in to stereotypes—Spanish, French, English, American. I suppose I am always hoping to construct a universal image. All this analysis is foreign to me. I just hope in and write stories and the imagery springs from my nature and my history.

Gerardo RODRÍGUEZ-SALAS. — I guess we all play with images in the sense that John Berger uses the term in *Ways of Seeing* (1972), the image as “a sight which has been recreated or reproduced. It is an appearance, or a set of appearances, which has been detached from the place and time in which it first made its appearance and preserved—for a few moments or a few centuries” (pp. 9–10).

Carmel BIRD. — Yes, and yet, although I seem to work unconsciously with those universal images or stereotypes, I consciously try to disrupt them in my fiction. But, going back to mysticism, I suppose much of my writing is working towards a mystical approach to life. All the elements we are discussing build towards that. But then I think it sounds too elaborate and grand and even arrogant and foolish. I will try to say what I am doing when I write fiction: I am probably suddenly gripped by a little idea or image or even a plot of a kind, and then I start to see characters who work with that thing, and then the characters interact and the plot develops, and as I work with those things my *attitudes* to life—to what is good and beautiful and what works against goodness and beauty—emerge within the fabric of what I am writing.

In *The White Garden* Spanish mysticism is important—Teresa and John of the Cross. I wanted to construct a narrative that went back to Vita Sackville West and her white garden at Sissinghurst. And *she* had written a book about the two Teresas (Ávila and Lisieux) called *The Eagle and the Dove*. This idea played into my fiction-making hands in that the two Teresas were/are one of my interests. So there is certainly a Spanish bias in the imagery of sections of this book. Ávila isn't Andalusia, but my artistic notion of Spain is Andalusia-focused, both from stereotype and also from my delight in the visits I made to Granada and Córdoba.<sup>10</sup> I fell in love with Granada in the sixties—my honeymoon was in the Parador of San Francisco.

Gerardo RODRÍGUEZ-SALAS. — What is the difference between Spain and Tasmania in your fiction?

Carmel BIRD. — Tasmania is home, the location of comfort and love, goodness and beauty, the familiar, my personal history, family history, memories, and I do return to it in my fiction. There are the people called O'Day and Mean, who find their way frequently into the narratives, and they belong in Tasmania.

But Spain is foreign, exotic, abroad, the wider world, the wild world, old civilisation, exciting culture, the painters and writers and buildings that inhabit the romantic spaces of my imagination—this is how it is in my life and in my fiction. Perhaps Diana's marriage in *Child* is a clue here: she is the Tasmanian girl who marries the Spaniard in Madrid, and it is all so glorious and exciting and romantic

10. Bird's generalisation of Andalusian stereotypes as standing for artistic Spain coincides with the opinion of American Professor of Anthropology Stanley Brandes who, back in the 80s, spoke of an “accurate” but “crude” generalisation of Andalusians “as poetic, musical, and artistic”, mainly due to the “enormous cultural achievements of world-wide figures whose lives and work are intimately associated with their Andalusian background” (1980, p. 4), and he mentions Alberti, Góngora, Lorca and the Machado brothers in the literary field.

in the extreme; then it all goes wrong and her husband and child both die, but she won't return home. She collects around her the dark signifiers of old Spain, the Black Madonnas.

Gerardo RODRÍGUEZ-SALAS. — What is your opinion, as an Australian, about Andalusian imagery becoming a widespread imagery for Spain as a whole?

Carmel BIRD. — The images of flamenco and bullfights and elaborate mantillas and guitars and Arabian tiles, Arabian arches, paella, oranges, fountains, the sun: they are key images that signify romantic Spain in the global (as I understand it) popular imagination.<sup>11</sup> Something that often follows the word "Spanish" in Anglo speech is "Inquisition". The image of the Holy Week is also very Spanish. I really wanted to see a Holy Week procession when I was in Spain the first time. I went to Valladolid because I thought Seville would be glamorous and I wanted to see dark events. Saetas are also a key image, and fans and lace too. And the gypsies. When I was about thirteen I embroidered a tablecloth for my cousin's wedding and it was the image of a Spanish gipsy woman with a tambourine beside a gipsy caravan. So there I was working away with the needle on a Spanish stereotype. These are all historic stereotypes—they are key images that draw people (tourists?) to Spain. I suppose it happens to all countries—the foreign perception is skewed. Does it really matter? Tulips for Holland (also diamonds and smuggling and drugs). I don't suppose so. I don't fit any Australian stereotype. Or I think I don't. When I travelled in Spain the other regions were a fantastic revelation to someone who expected Andalusia more or less all over the country.

Gerardo RODRÍGUEZ-SALAS. — Here, again, John Berger's theorisation about the image comes handy.

Do you find any connection between the Spanish religious ethos and nationalism? In *Child of the Twilight* there is a brief allusion to Franco's regime.

Carmel BIRD. — Oh heavens yes! Going back to Katherine of Aragon, there are the religion and the politics all densely woven together. They are always together in my mind: Spain and the Church. And Franco and the Church were very closely identified together as far as I understand. I realise things are different in Spain now, but I would still see a strong link between Spanish nationalism and the Church. This could be wrong, but stereotypes die hard. Spanish spirituality and the national identity are twinned in my vision/version of things.

Gerardo RODRÍGUEZ-SALAS. — What is your approach to nationalism in your fiction? How are nationalisms portrayed in your novels?

Carmel BIRD. — I don't really think in those terms. However, I do sometimes focus on the indigenous people of Tasmania. Their tragic history was a genocide in the nineteenth century. No, I don't think I foreground nationalism in my fiction. I set stories *in* Australia. That is where my sensibility is located, but I am not really

11. Once again, Bird proves her link with Brandes' Andalusian stereotyping.

conscious of supporting (or undermining or subverting) the nation or the national identity or anything like that.<sup>12</sup>

Gerardo RODRÍGUEZ-SALAS. — I guess your representation of indigenous people meets Terry Goldie's representation of the indigene in Australian literature as "a signifier for which the signified is the Image. The referent has little purpose in the equation" (1989, p. 4). This idea takes us back to our previous discussion of the image (Berger) as a detached depiction of reality, which, in the case of your fiction, clearly breaks this idea by showing an alternative vision of the Australian indigene. The case of the aboriginal ghost-girl Mannaginna in your novel *Cape Grimm* comes to mind, and how, through the protagonist Virginia, this aboriginal girl reveals an alternative story of genocide of the indigenous race to the canonical history of Tasmania, thus breaking traditional representations. This is a practice that I find recurrent in your fiction: how you might use national stereotypes but then systematically break them.

Carmel BIRD. — You put that very well. I realise that is exactly what I often do. Fiction is such a powerful and plastic medium in which to explore, for example, the story of Tasmania's genocidal past.

Gerardo RODRÍGUEZ-SALAS. — If I say the word "Spanish" to you, what associations come to mind?

Carmel BIRD. — I actually think of *language*. Maybe because in English the noun means the language; when it is an adjective it has a noun lurking somewhere: Spanish shawl, Spanish festival, etc. But I do mainly think of the beauty of the language, written and spoken. You realise I don't actually have much in the way of thought processes, but I will try to sort out what drifts into view when I hear the word. This is like conducting a séance, closing the eyes and saying: I see a beautiful lady in a black mantilla; she has a message for you. Do you know anyone who is about to sign an important document? A blue-eyed person? An uncle perhaps? Or no, a scientist. Is there a scientist, perhaps an astronomer in your family, your street?

I do think of nineteenth century women in mantillas—black or white—and fountains, Generalife, and the Alhambra, and men in sombreros, on horseback. Oh yes, Hollywood has a lot to answer for. You did ask me about stereotypes. I have been fully indoctrinated. Pottery. Actually I think the pottery I imagine is really Portuguese. I do have a little blue and green bowl from Granada. When I was in Granada in 2001, I wanted to buy one of these, but I figured I had enough weight in my luggage, so I didn't. Then when I arrived home one of the first things that happened was one of these bowls appeared in the window of a local second-hand

12. Bird deconstructed her Australian identity from an early state, highlighting her sense of national displacement: "As a young child I knew Tasmania was a state of Australia, but I did not feel it was part of Australia, and I did not try to imagine Australia. In my imagination the world contained Europe, America and the British Isles, with Tasmania as a displaced section of the British Isles that had come adrift and lay in secretive exile near the South Pole" (1989, p. 251). Even a tiny speck like Tasmania proves to go beyond nationalistic boundaries in her fiction.

shop. So it had travelled without me. I have memories—real things—speaking at a conference in the room with the big photograph of Lorca. Talking to the photograph—I suppose the audience thought I was talking to them. And meeting you, and the time we had dinner at the hotel. The beautiful linen and lace in the room at the Parador of San Francisco, and the perfection of the laundry they did. Being in Toledo and going to a restaurant (honeymoon time) that was entered by a dark cobbled little courtyard. There was a well in the courtyard, and beside the well was an ancient crone in black. She came towards me and took my hands and said a blessing on me “For the Promised One”, by which I understood I was pregnant—and I was. In Ávila I bought a rosary that was supposed to be made from the rose petals of bushes planted by St Teresa. Years later I had stored it in a vase (careless) and had put water and flowers in and the beads dissolved. I still have the chain with the little relic intact. You can see why I went to stay at the Santa Inés hotel in 2008, chasing stereotypes. I also think of Barcelona and the Gaudi places. Also pavements in Granada with the pomegranate.

So it’s all visual and romantic and emotional—I think Spanish and I think romantic and emotional. I do think of Lorca’s plays. I set them sometimes for the girls I was teaching in the 2000s. They performed *The House Of Bernarda Alba*. I also remember a lovely time I had in the Canary Islands. I went to a restaurant that often comes to mind when I am writing—very simple, white walls, beautiful green chairs. I could just ramble on here—is there anything useful I have said? Lines from Lorca do often drift into my mind. For instance: “Ay, muchacha, muchacha”; “Cuánto barco en el Puerto de Málaga”; “A las cinco de la tarde”—I often think of that. And “Verde, que te quiero verde”, of course. That came into *Child of the Twilight* when it was titled *The Green Language*—when there was a *Green Language*—I will explain shortly why the title was changed.

Gerardo RODRÍGUEZ-SALAS. — To conclude with this interview, I think that the protagonist of *Child of the Twilight*, Sydney, is the perfect epitome of the way you depart from particular national imagery but then transcend all of it in favour of a more universal approach. Sydney, as standing from your Australian viewpoint, flaunts pre-established notions of religion, nationalism and science. Why did you choose that name for the protagonist? Does it have any symbolic or allegorical connotations?

Carmel BIRD. — Sydney is named after the Australian city of Sydney, which is where she was conceived. You will find that several of the characters are named after *places*. The surname is Kent. But really I am having a little quiet fun with a currently popular fashion—at least in the English-speaking world—of naming children after places. They are usually exotic places—such as India or Montana (is that exotic?) or Paris (of course) or Siena—and I am subverting that, because I don’t actually think anybody would bother to call a child after the city of Sydney. There are people named Sydney or Sidney of course, but that is because there is already a name historically established. And of course Sydney town was named after Lord Sydney. Sydney’s mother in the novel is Avila—her sisters were Fatima and Lourdes.

So these are highly religious names, unlike Sydney. These are all little jokes you know. Nothing hilarious, just tickles. Sydney is totally without symbol or allegory as far as I know, apart from the Opera House and the bridge, maybe. But they are not, I imagine, objects people would choose for naming a child.

Gerardo RODRÍGUEZ-SALAS. — And yet, after reading the novel and keeping in mind all this debate about religion and nationalism, Sydney is to me the symbolic vehicle that overcomes essentialist beliefs, who epitomises you as an Australian writer, a visionary who is capable of transcending labels of any kind. Maybe I'm interpreting too far.

Carmel BIRD. — Sydney Kent is, as you say, flaunting notions of religion, nationalism and science. She is presented as a specimen because of the way she was physically constructed—drawing attention to fertility science. Her grandmother accuses her grandfather of seeing her as an insect to be studied, he gives the binary of that: she is the future, the child of the twilight of time, the new dawn. The title of the book was *Child of the Twilight of Time*, but the publisher's marketing department said it was too long. In fact, the title *Child of the Twilight* makes no sense to me. The original title was *The Green Language*, but the marketing department said people would confuse it with a book about the environmental movement and so they (the marketers) would not be able to sell it as a novel. I took out most of the stuff about the Green Language as a result; it was a whole other dimension to the novel, locating the thinking back in the Middle Ages (Europe, of course), where the Language of the Birds or the Green Language was a secret language of wisdom. I couldn't really call the novel *The Language of the Birds*, because of my name.

Gerardo RODRÍGUEZ-SALAS. — Maybe that is what the book is really about. Maybe Sydney Kent is your fictional alter ego, maybe your fiction is, like Sydney Kent, the new dawn, a truthful attempt to overcome restrictive, essentialist notions such as nationalism or religion. Maybe *The (non-nato) Green Language*, with its Lorquian innuendo and tragic fate, is the answer to this pseudo-autobiographical novel, where Spain and Australia are exquisitely united.

## Bibliography

- ANDERSON Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1983.
- BADER Rudolf, *The Visitable Past: Images of Europe in Anglo-Australian Literature*, Berne, Peter Lang, 1992.
- BERGER John, *Ways of Seeing*, London, BBC, 1972.
- BIRD Carmel, "Some of the ghosts: growing up in Tasmania", *Australian Literary Studies*, vol. 14, no. 2, 1989, pp. 251–3.
- , "The Sea is Going to France", in *The Common Rat*, Victoria, Australia, McPhee Gribble, 1993, pp. 87–90.

- , *The White Garden*, Queensland, University of Queensland Press, 1995.
- , *Red Shoes*, Sydney, Vintage, 1998.
- , *Cape Grimm*, Sydney, HarperCollins, 2004.
- , “Kay Petman’s Coloured Pencils”, in *The Essential Bird*, Sydney, Fourth State, 2005, pp. 186–91.
- , *Child of the Twilight*, Sydney, HarperCollins, 2010.
- BLANCHOT Maurice, *The Unavowable Community*, translated by P. Joris, Barrytown, New York, Station Hill Press, 1988.
- BOUMA Gary, *Australian Soul. Religion and Spirituality in the Twenty-First Century*, Melbourne, Cambridge University Press, 2006.
- BRANDES Stanley, *Metaphors of Masculinity. Sex and Status in Andalusian Folklore*, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 1980.
- DEGOY Susana, *En lo más oscuro del pozo. Figura y rol de la mujer en el teatro de García Lorca*, Grenade, Miguel Sánchez, 1999.
- DOUGLAS Carrie B., “Toro muerto, vaca es: An Interpretation of the Spanish Bullfight”, *American Ethnologist: Journal of the American Ethnological Society*, vol. 11, no. 2, 1984, pp. 242–58.
- GELLNER Ernest, *Thought and Change*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1964.
- GOLDIE Terry, *Fear and Temptation. The Image of the Indigene in Canadian, Australian, and New Zealand Literatures*, Québec, McGill-Queen’s University Press, 1989.
- JOHNSON Roberta, “Federico García Lorca’s Theater and Spanish Feminism”, *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 33, no. 2, 2008, pp. 251–81.
- JUPP James, *From White Australia to Woomera. The Story of Australian Immigration*, Melbourne, Cambridge University Press, 2004.
- KOESTLER Arthur, *Spanish Testament*, London, Victor Gollancz, 1937.
- MALOUF David, “Made in England: Australia’s British Heritage”, *Quarterly Essay*, no. 13, 2003, pp. 1–66.
- NANCY Jean-Luc, *The Inoperative Community*, P. Connor (ed.), Trans. P. Connor et al., Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.
- O’FARRELL Patrick, “Writing the General History of Australian Religion”, *Journal of Religious History*, vol. 9, no. 1, 1976, pp. 65–73.
- RODRÍGUEZ-SALAS Gerardo et al. (eds), “Time and Tide: An Interview with Carmel Bird”, *Atlantis*, vol. 28, no. 2, 2006, pp. 125–32.
- , “A Dream-Temple of Collective Imagination: Exploring Community in Carmel Bird’s Cape Grimm”, *Australian Literary Studies*, vol. 27, no. 1, 2012, pp. 76–91.
- , *Community in Twentieth-Century Fiction*, London, Palgrave, 2013.
- SCHNEIDER Luis Mario, *García Lorca y México*, Mexico D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- SERÍS Homero, “The Spanish Generation of 1936”, *Books Abroad*, vol. 19, no. 4, 1945, pp. 336–40.
- WALKER Shirley, “Conversations at Rochester Road: Carmel Bird Discusses Her Writing with Shirley Walker”, *Australian Literary Studies*, vol. 21, no. 3, 2004, pp. 277–88.

WILDE H. Wiliam, JOY Hooton and BARRY Andrews (eds), *Oxford Companion to Australian Literature* (2nd ed.), Melbourne, Oxford University Press, 1994.  
Online at <[www.carmelbird.com/about\\_toc.html](http://www.carmelbird.com/about_toc.html)>.

WRIGHT Derek, "Review of Rudolf Bader's *The Visitable Past*", *The International Fiction Review*, vol. 20, no. 2, 1993, pp. 140–2.



**Natalia Arregui**

*Universidad de Granada, España*

## Andalucía vista desde Quebec

### RESUMEN

¿Qué evocan Andalucía y en concreto la bellísima Granada en el imaginario de Ultra mar? ¿Qué imágenes reverberan las retinas extranjeras? ¿Y particularmente, la de los quebequenses? En este artículo escucharemos las sensaciones y sentimientos que tienen hacia nuestro país varios autores canadienses.

### PALABRASCLAVES

Andalucía, Québec, imaginario, García Lorca.

### RÉSUMÉ

Qu'évoquent l'Andalousie et la magnifique ville de Grenade dans l'imaginaire d'outre-Atlantique? Quelles sont les images qu'elles réverbèrent dans la rétine des étrangers? Et en particulier dans celle des Québécois? Dans cet article, nous écouterons plusieurs auteurs canadiens raconter leurs sensations et sentiments envers notre pays et notre culture.

### MOTS-CLÉS

Andalousie, Québec, imaginaire, García Lorca.

¿Existen las casualidades...? Me encuentro en Quebec, en casa de mi colega y amigo Louis Jolicœur. Esta noche vienen a cenar unos amigos suyos a los que no conozco. Me cuenta que hace poco han participado en una obra colectiva que acaba de publicarse. Me la muestra para que me haga una idea de quiénes vienen a cenar, de sus intereses, de su trabajo. La obra en cuestión se titula *Espagnes imaginaires du Québec*. Cuál será mi sorpresa cuando ojeándola me doy cuenta de que casi todos los autores escriben sobre Andalucía, sobre lo que ella evoca en sus sensaciones y memorias. ¿Existen las casualidades? No me cabe la menor duda.

Carmen Mata Barreiro<sup>1</sup> (2012, p. 2), coordinadora de la publicación, nos introduce en la obra explicándonos que:

1. Carmen Mata Barreiro es española, doctora en filología francesa por la Universidad Complutense de Madrid, profesora titular de la Universidad Autónoma de Madrid y ha sido profesora invitada en la Universidad de Montreal. Centra su investigación en la literatura y la civilización francesas y francófonas

*Les représentations actuelles de l'Espagne que nous observons au Québec intègrent les stéréotypes qui se sont fossilisés après avoir été forgés dans les récits de voyage de voyageurs européens tels que Madame d'Aulnoy, au XVII<sup>e</sup> siècle et les voyageurs romantiques français du XIX<sup>e</sup> siècle et de voyageurs canadiens-français comme Adolphe-Basile Routhier ou Jules Paul Tardivel, au XIX<sup>e</sup> siècle.*

En estas tres semanas en las que he podido disfrutar de esta maravillosa ciudad y de sus gentes, muchas personas se han acercado a mí en cuanto han sabido que venía de Granada. No sólo colegas y profesores, también, para mi agrado, muchos estudiantes. En la mente de todos, los estereotipos españoles: sol y playa, toros y calor, paella y gazpacho, flamenco y gitanos, siempre las mujeres bellas... No obstante, constato con mal disimulada satisfacción que otras artes se abren paso en el imaginario quebequense respecto a nuestro país. La juventud conoce *Don Quijote* y *La Celestina*, claro está, pero también obras de autores más contemporáneos. Ha visto películas de Almodóvar y de Amenábar, sabe de música y de gastronomía, de pintura...

Recogiendo las palabras de Carmen Mata Barreiro<sup>2</sup>:

*Pendant longtemps l'Espagne a paradoxalement signifié la dictature de Franco, la poésie de García Lorca et le cinéma de Buñuel. Aujourd'hui, l'Espagne évoque des visages d'amitié, une architecture, une lumière, des musées, des fontaines comme celles de Cordoue et de Séville, des femmes comme celles rencontrées à Barcelone en 1992 pendant la 4<sup>e</sup> Foire du livre féministe, la romancière Carmen Martin Gaité, des poètes comme José Angel Valiente, Pere Gimferrer, Andrés Sanchez Robayna, Chus Pato et une nouvelle génération de jeunes poètes galiciennes. Et bien sûr, l'Espagne d'aujourd'hui évoque une gastronomie qui donne beaucoup de plaisir.*

Para dar este paseo por España y Andalucía, Carmen Mata Barreiro se deja acompañar por un grupo de literatos quebequenses y por varios investigadores españoles, mejicanos y canadienses. En su recorrido explorarán el cruce de caminos entre la literatura y la cultura quebequenses y la literatura y la cultura españolas. Se recrearán en la forma en la que los paisajes, la música, la historia y la pintura españoles interpelan a los caminantes franco-canadienses y a los escritores quebequenses.

Comprobaremos que autores y pintores españoles rubricaron con emociones e imágenes imborrables la trayectoria de los autores quebequenses imprimiendo sus huellas.

Las artes ibéricas han intervenido sin duda alguna en la evolución de la interculturalidad en la que se expresa la literatura quebequense actual. El objetivo de este

y en la literatura y la civilización españolas. Es autora de varios libros y artículos entre los que podemos destacar las siguientes obras colectivas: *Ville imaginaire, ville identitaire : échos de Québec* (1999), *Les identités urbaines : échos de Montréal* (2003), *Le français, langue de la diversité québécoise. Une réflexion pluridisciplinaire* (2006), *Du tricoté serré au métissé serré? La culture publique commune au Québec en débats* (2008), *Culture québécoise et valeurs universelles* (2010). También ha coordinado un número de la revista *Globe. Revue internationale d'études québécoises* sobre «Étranger et territorialité» (vol. 10, n.º 1, 2007).

2. C. Mata Barreiro, «L'Espagne chez Nicole Brossard. Entrevue avec Nicole Brossard», en C. Mata Barreiro, *Espagnes imaginaires du Québec*, p. 76.

artículo es mostrarles en qué medida escritores, pintores y estereotipos diversos han influido en la obra de los autores que acompañan a Carmen Mata Barreiro en este magnífico viaje por las culturas española y andaluza.

Siguiendo sus pasos vamos a rondar dos senderos: en primer lugar, avanzaremos junto a los viajeros canadienses y franceses del siglo XIX para observar la imagen que tenían de España. Después, caminaremos escuchando a autores actuales.

Si tuviéramos que definir con una palabra la España del siglo XIX que mostraban los relatos de los viajeros, sería romanticismo. Este mito se construye alrededor de 1830 y lo crean escritores-viajeros que pertenecen a sociedades en las que ya se estaba viviendo una revolución industrial y urbana. El viaje por España se convirtió en un hecho fascinante, en un rito romántico que fue cultivado por escritores como Prosper Mérimée, el marqués de Custine, Théophile Gautier, Georges Sand, Victor Hugo y Alejandro Dumas.

Carmen Mata Barreiro recoge las palabras de Théophile Gautier (1981, p. 75), en su *Voyage en Espagne* (1843-1845), donde explica las imágenes que su mente ha creado a raíz de sus lecturas sobre el país y teme que éstas choquen con la verdadera realidad una vez pasada la frontera: «*Je vais peut-être perdre une de mes illusions, et voir s'évoler l'Espagne de mes rêves, l'Espagne du romancier, des ballades de Victor Hugo, des nouvelles de Mérimée et des contes d'Alfred de Musset*»<sup>3</sup>.

En esta pintura romántica no faltan las alusiones a la fiesta de los toros. Así, Adolphe-Basile Routhier declara que al no tener referencias reales para recrear el universo de las corridas de toros toma una descripción de otro autor y expone:

*Je n'ai pas vu ce spectacle; car elles n'ont pas lieu durant l'hiver [...]. Pour satisfaire la curiosité du lecteur, il ne me reste qu'une ressource: reproduire le récit de quelque voyageur qui a pu être témoin de ces étranges combats [...]. C'est à De Amicis que j'emprunterai cette description, parce que de tous les touristes écrivains qui ont visité l'Espagne il est celui dont les impressions se rapprochent les plus des miennes*<sup>4</sup>.

Routhier dedica 14 capítulos de su obra a Andalucía, región a la que considera «*la vraie Espagne*» o incluso «*le paradis terrestre de l'Occident*»<sup>5</sup>. No sabemos si a este paraíso se accede a través de las cuevas del Sacromonte en Granada:

*Des deux côtés, les montagnes se resserrent, et dans leurs flancs apparaissent les ouvertures des grottes des Gitanos, formant trois ou quatre rangs, étagés les uns au-dessus des autres. Ruche bizarre et monstrueuse, dont les alvéoles fourmillent d'êtres humains, qui vivent à côté de la civilisation, qui s'y ouvrent mêlés par un contact de tous les jours, et qui restent sauvages*<sup>6</sup>.

3. C. Mata Barreiro, «Des voyageurs canadiens-français à Anne Hébert: "la vraie Espagne, c'est l'Andalousie", "le peuple des corridas"», en C. Mata Barreiro, *op. cit.*, p. 53.

4. A.-B. Routhier, *À travers l'Espagne. Lettres de voyage*, Québec, Imprimerie générale A. Côté et Cie, 1889, p. 147 (publicado en parte en *La Minerve* en 1884), en C. Mata Barreiro, *op. cit.*, p. 55.

5. A.-B. Routhier, *ibíd.*, p. 101.

6. *ibíd.*, pp. 102-103.

Lo que sí imaginamos es que se hace a través del cante y del fascinante baile de las gitanas que a nadie deja indiferente a través de los siglos. Lo atestiguan tres viajeros y Carmen Mata Barreiro<sup>7</sup> nos lo relata así:

*La danse que nous avons en vue est ce fameux fandango, dont les étrangers s'étonnent, se scandalisent mais dont ils raffolent cependant*<sup>8</sup>.

*C'était une gitana ou bohémienne ou égyptienne, selon le nom que votre érudition voudra lui donner; [...] mais figurez-vous l'héroïne de la fameuse nouvelle de Cervantès: La Bohémienne. [...] On lui demande de danser [...] Jamais coup de théâtre ne fut plus soudain que la métamorphose de cette espèce de mendicante changée en fée, en nymphe, en déesse. La femme avait disparu pour faire place à la muse*<sup>9</sup>.

*Je ne sais rien de plus triste que nos danseuses à nous [...] [qui] ne dansent que des jambes, et quelquefois par hasard des bras. Mais en Espagne, c'est bien différent; la danse est un plaisir pour la danseuse elle-même, aussi danse-t-elle avec tout le corps; les seins, les bras, les yeux, la bouche, les reins, tout accompagne et complète le mouvement des jambes. La danseuse piaffé, bat du pied, hennit comme une cavale en amour*<sup>10</sup>.

Igual de fascinantes para nuestros espectadores viajeros debían ser las noches de ronda en las ciudades andaluzas. Routhier también las describe en su obra:

*À chaque pas je vois projeter des balcons et des fenêtres grillées; quand vient le soir j'y retrouve le spectacle des amours chastes d'autrefois. Derrière cette grille y a une jeune Sévillanaise à demi cachée, prêtant l'oreille aux serments d'amour d'un jeune homme qui reste dans la rue, et qui y passe toute la soirée, sans pouvoir même effleurer du bout des doigts la main de celle qu'il adore. [...] C'est après le mariage seulement qu'il pourra franchir le seuil de cette chambre qui lui semble un paradis! [...] C'est encore suivant les vieilles coutumes qu'on fait l'amour en Espagne, et [...] je crois que les mœurs espagnoles valent mieux que celles de tous les autres pays de l'Europe*<sup>11</sup>.

Estos viajeros eran unos enamorados de nuestro país y de nuestras costumbres, no se puede pensar de otro modo, puesto que incluso los bandoleros les resultaban interesantes, por no decir seductores:

*Les vrais brigands ont un code d'honneur dont ils ne s'écartent jamais*<sup>12</sup>.

7. C. Mata Barreiro, «Des voyageurs canadiens-français à Anne Hébert: "la vraie Espagne, c'est l'Andalousie", "le peuple des corridas"», en C. Mata Barreiro, *op. cit.*, p. 57.

8. J. Fr. Bourgoing, *Nouveau Voyage en Espagne*, París, Regnault, 1789, t. 2, pp. 357 y 305-309, en B. y L. Bennassar, *Le voyage en Espagne. Anthologie des voyageurs français et francophones du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 1024.

9. Marquis de Custine, *L'Espagne sur Ferdinand VII*, lettre XXXIII, París, 1838 (reeditado por François Bourin en 1991), t. 3, pp. 14-40, en B. y L. Bennassar, *op. cit.*, p. 929.

10. A. Dumas, *Impressions de voyage de Paris à Cadix*, París, Michel Lévy frères, 1861, t. 2, pp. 234-241, en B. y L. Bennassar, *op. cit.*, p. 1038.

11. A.-B. Routhier, *op. cit.*, pp. 127-129, en C. Mata Barreiro, *op. cit.*, p. 60.

12. Marquis de Custine, *L'Espagne sur Ferdinand VII*, lettre XXXIII, París, 1838 (reeditado por François Bourin en 1991), t. 3, pp. 14-40, en B. y L. Bennassar, *op. cit.*, p. 769, en C. Mata Barreiro, *op. cit.*, p. 58.

*Le modèle de brigand espagnol, le prototype du héros de grand chemin, le Robin Hood, le Roque Guinart de notre temps, c'est le fameux Jose Maria, surnommé el Tempranito, le matinal. C'est l'homme dont on parle le plus de Madrid à Séville, et de Séville à Malaga. Beau, brave, courtois autant qu'un voleur peut l'être, tel est Jose Maria. [...] Le peuple espagnol, qui sait par cœur les romances des Douze Pairs, qui chante les exploits de Renaud de Montauban, doit nécessairement s'intéresser beaucoup au seul homme qui, dans un temps aussi prosaïque que le nôtre, fait revivre les vertus chevaleresques des anciens preux<sup>13</sup>.*

Aunque el aseo patrio no fuera lo suficientemente delicado para un francés, la postura y el respeto por las tradiciones suscitaban la admiración de Routhier. El español era:

*Un noble hidalgo dont le budget est mince, et dont la toilette est un peu négligée [...] mais sous ces vieux vêtements il y a un cœur vaillant qui bat. [...] L'Espagnol a le culte des aïeux, le respect des traditions, l'admiration de sa patrie, la foi dans sa force et sa vitalité<sup>14</sup>,*

y estos valores hacían, según este autor, que España, pese a la escasez de pulcritud, fuer a superior a Francia, a la que veía como «une civilisation en décadence»<sup>15</sup>.

Siguiendo nuestro sendero llegamos a los autores del siglo xx. ¿Seremos testigo en las siguientes páginas de los mismos estereotipos a los que se aludía en siglos anteriores: toros, gitanos, baile...? ¿Qué piensan los actuales autores canadienses de nosotros? Quisiera comenzar citando a Jacques Folch-Ribas puesto que al haber nacido en Barcelona (tuvo que dejar España con su familia tras la guerra civil para huir del régimen de Franco<sup>16</sup>) tiene una idea muy clara de cuáles son los mitos españoles, de los que en clave de guasa dice lo siguiente<sup>17</sup>:

*Pour mémoire et pour rire [...], je citerai La Reconquista... Les trois communautés juive, maure et chrétienne vivant en parfaite harmonie dans Al-Andalus... L'Inquisition... Les Conquistadores de l'Amérique... Le massacre des Indiens... L'esclavage des Noirs... Plus récemment la Corrida de toros, les Gitans, le flamenco... J'en oublie sûrement (la paëlla?).*

En un tono más serio afirma que: «Il faudrait sans doute faire appel aux historiens véritables, modernes et précautionneux, pour remettre toutes ces choses à leur place exacte, en comparer, discuter, en critiquer»<sup>18</sup>.

13. Pr. Mérimée, *Lettres d'Espagne*, Bruselas, Éditions Complexe, coll. «Le Regard littéraire», 1989, pp. 90-91 y 99, en C. Mata Barreiro, *op. cit.*, p. 59.

14. A.-B. Routhier, *op. cit.*, p. 127, en C. Mata Barreiro, *op. cit.*, p. 59.

15. *Ibid.*, p. 59.

16. Jacques Folch-Ribas vivió primero en Francia. Allí escribió en la revista *Combat* y Albert Camus lo anima a seguir con la escritura. En los años 60 se instala en Quebec. Es arquitecto y urbanista, periodista y crítico de arte, profesor y escritor. Autor de una quincena de novelas entre las que podemos destacar: *Le démolisseur* (1970), *Le greffon* (1971), *Une aurore boréale* (1974), *Le silence ou le parfait bonheur* (1988), *La chair de Pierre* (1989), *Un homme de plaisir* (1997) y *Paco* (2011). Jacques Folch-Ribas es miembro de la Académie des lettres de Québec y posee varios galardones por su obra.

17. J. Folch-Ribas, «Appartenir aux Espagnes imaginaires», en C. Mata Barreiro, *op. cit.*, p. 37.

18. *Ibid.*, p. 38.

Decíamos unas páginas más arriba que podíamos definir con una palabra la imagen de la España del siglo XIX. Creo que podríamos hacer algo parecido con la del siglo XX. No hay parangón, ni discusión, el autor con más presencia en el imaginario canadiense es Federico García Lorca. Quisiera presentarles a continuación a varios autores para los que García Lorca ha sido fuente de inspiración, su lengua, sus personajes, un credo. Comencemos por Marie-Célie Agnant<sup>19</sup>:

*Les personnages mythiques du Romancero et de l'éternel amoureux, prêts au sacrifice ultime pour l'honneur et la gloire, cèdent la place à une passion avide et indestructible pour une langue que je conçois comme opulente, parée de toutes les beautés et de toutes les qualités mais surtout pour certains auteurs, tels Antonio Machado, Blas Roca, Luis Cernuda, Rafael Alberti et en particulier Federico García Lorca, dont la voix, la vie et l'œuvre constituent des sources d'inspiration intarissables.*

Sigamos con Neil Bissoondath<sup>20</sup> quien comienza su aportación a *Espagnes imaginaires du Québec* recordando la impresión que le produjo su primera lectura de García Lorca:

*Dès les premières paroles, la poésie de Federico García Lorca me perça comme une flèche, sa musicalité instantanément enracinée, éveillant un état d'esprit dont l'intensité n'a jamais diminué. L'ambiance hantée de « Romance Sonámbulo », la violence cadencée de « Muerte de Antoñito el Camborio », la sensualité brutale de « La Casada Infel » : tant d'émotions fortes, tant de mélanges inattendus de couleurs, de noirceur et de gestes [...] Avec García Lorca, j'avais l'impression que tout un monde s'offrait à moi.*

Neil Bissoondath es autor de más de una decena de obras de excelente acogida tanto por parte del público como de la crítica. Pese a ello, no le tiembla la voz al afirmar que<sup>21</sup>: «*Lorsque les mots ne viennent pas, lorsque mes personnages semblent somnoler, je lis Lorca et, de façon mystérieuse (encore!) ses paroles, ses images et ses rythmes réussissent à ouvrir une porte hermétiquement fermée.*»

También Nadine Ltaif<sup>22</sup> se ha sentido inspirada por García Lorca y por la bella ciudad que lo vio nacer:

19. M.-C. Agnant, «Par la langue et dans le rêve, l'Espagne», en C. Mata Barreiro, *op. cit.*, pp. 15-16. Marie-Célie Agnant nació en Puerto Príncipe (Haití) y vive actualmente en Montreal. Es traductora, intérprete y escritora. Entre sus publicaciones encontramos poesía (*Balafres*, 1994), novela (*La Dot de Sara*, 1995; *Le livre d'Emma*, 2001; *Un alligator nommé ROSA*, 2077), relatos cortos (*Le silence comme le sang*, 1997) y libros para jóvenes (*Alexis d'Haïti*, 1999; *Alexis, fils de Raphaël*, 2000; *Le Noël de Maïte*, 1999; *Vingt petits pas vers Maria*, 2001).

20. N. Bissoondath, «L'Espagne qui m'est familière», en C. Mata Barreiro, *op. cit.*, p. 22. Neil Bissoondath nació en Trinidad, ha vivido en Toronto y en Montreal y actualmente lo hace en Quebec donde imparte docencia sobre creación literaria en la Universidad Laval. Varias novelas llevan su firma: *A Casual Brutality* (1988), *The innocence of Age* (1992), *The Unyieding Clamour of the Night* (2005), *The soul of All Great Designs* (2008). También ha escrito novelas cortas como *On the Eve of Uncertain Tomorrows* (1990) y ensayos: *Selling Illusions. The Cult of Multiculturalism in Canada* (1994).

21. *Ibid.*, p. 23.

22. N. Ltaif, «Une fleur de Grenade, une mémoire à mille têtes», en C. Mata Barreiro, *op. cit.*, p. 45. Nadine Ltaif nació en El Cairo, estudió en Beirut y emigró a Montreal en 1980. Poeta y traductora, ha publicado varios libros de poemas entre los que podemos citar *Les Métamorphoses d'Ishtar* (1999), *Le rire de l'eau* (2005), y *Ce que vous ne lirez pas* (2010).

*Grenade de mes lectures de Federico García Lorca. Sa ville de naissance. Lorca, qui a écrit le Romancero Gitan. Ce poème violent, romantique et violent, qui m'a tant inspiré. Romance gitane. Musique gitane. Musique Flamenco. D'une Andalousie rêvée. Lue dans les livres. Lieu de mélanges, des fusions islamo-chrétiennes.*

A este respecto, Nadia Ghalem<sup>23</sup> se expresa en estos términos: «*Je voulais voir le pays de Cervantès et García Lorca où les mots affleurent comme des gouttes de sang aux lèvres des blessures*».

Gotas de sangre, heridas, Carmen Mata Barreiro nos presenta la novela *Un habit de lumière* (1999) de Anne Hébert<sup>24</sup>. En esta obra el tema principal son los toros, el baile de sangre y muerte, la pasión y en particular el traje de luces. No es la primera vez que esta autora quebequense, trata el tema de los toros. Ya lo evocó en su obra *Poèmes pour la main gauche* (Hébert, 1997). Vuelven a surgir las imágenes exóticas y estereotipadas de España pero para Carmen Mata Barreiro<sup>25</sup>, Anne Hébert:

*[...] réussit à comprendre profondément le caractère sacré du combat entre l'homme et le taureau et elle rejoint les représentations et les créations des créateurs espagnols tels que Federico García Lorca et Pablo Picasso, leurs univers sensuels et leurs langages symboliques.*

De hecho, en *Un habit de lumière*, Anne Hébert no sólo evoca el toreo, también el hombre español, sus características y sugiere entre líneas cuadros de autores como Pablo Picasso. A este respecto dice Carmen Mata Barreiro<sup>26</sup>: «*Cette scène, qui évoque l'alliage de séduction et de peur, d'animal et de sacré inhérent à l'univers des corridas, fait aussi penser à La Minotauromachie de Pablo Picasso (1935)*»<sup>27</sup>.

23. N. Ghalem, «L'Espagne de ma mère», en C. Mata Barreiro, *op. cit.*, p. 42. Nadia Ghalem nació en Oran (Argelia) y antes de instalarse en Quebec en los 60 vivió en varios países europeos incluyendo España. Periodista, guionista de cortometrajes, conferenciante, consultora en comunicación y locutora de Radio-Canada, hoy en día se dedica a la escritura. Entre sus publicaciones destacamos: en poesía, *Exil* (1980), los relatos *La Nuit bleue* (1991) y varias novelas: *Les Jardins de cristal* (1981) y *La Villa désir* (1988); autora polifacética, escribe libros para jóvenes y obras para la radio. Entre sus últimos libros publicados podemos citar *Un jardin dans la guerre* (2009) y *L'amour au temps des mimosas* (2010).

24. Anne Hébert (1916-2000) escritora, poetisa y guionista quebequense. De su pluma salieron numerosas obras, tanto poemas como prosa: *Les Songes en équilibre* (1942), *Le Torrent* (1950), *Le Tombeau des rois* (1953), *Les Chambres de bois* (1958), *Kamouraska* (1970), *Les Enfants du sabbat* (1975), *Héloïse* (1982), *Les Fous de Bassan* (1982), *Le premier jardin* (1988), *L'enfant chargé de songes* (1992), *Aurélien, Clara, mademoiselle et le lieutenant anglais* (1995), *Poèmes pour la main gauche* (1997). A principios de 1998, tras 32 años viviendo en París, regresa a Montreal. En 1999 publica la que será su última novela, *Un habit de lumière*. En su dilatada carrera Anne Hébert recibió numerosísimos premios literarios y galardones: fue elegida miembro de la Société royale du Canada en junio de 1960. En 1978, el primer ministro de la provincia de Quebec, René Lévesque, le ofreció el puesto de teniente gobernador de Quebec, cargo que rechazó. Logró el premio *Femina* por su quinta novela. En 1969 fue nombrada doctora honoris causa por la Universidad de Toronto, en 1970 por la Universidad de Guelph, en 1979 por la UQAM, en 1980 por la Universidad McGill y en 1983 por la Universidad Laval.

25. C. Mata Barreiro, «Des voyageurs canadiens-français à Anne Hébert : "la vraie Espagne, c'est l'Andalousie"», "le peuple des corridas", en C. Mata Barreiro, *op. cit.*, p. 61.

26. *Ibid.*, p. 72.

27. «De entre toda la obra gráfica de Picasso hay que destacar especialmente la *Minotauromaquia*, un aguafuerte de grandes dimensiones, estampado en 1935, antecedente del *Guernica* y esencial en la

Apuntaba el Marqués de Custine en 1838 que incluso los bandoleros tenían un código de honor del que nunca se desprendían. 150 años después, en *Un habit de lumière* encontramos también esta característica del hombre español tradicional. Uno de los protagonistas de Anne Hébert dice: «*L'honneur de l'Espagne dans la ville étrangère, c'est moi, Pedro Almevida. Mon fils Miguel est avec moi dans le même honneur lié, main dans la main, chemise blanche contre chemise blanche, souliers pointus et brillants*» (Hébert, 1999, p. 21).

Según Carmen Mata Barreiro, *Un habit de lumière* está influenciada por Lorca: «*C'est donc une Espagne andalouse qu'elle y reflète et, de ce point de vue, elle hérite de l'approche des écrivains-voyageurs canadiens-français. Mais Anne Hébert engage un dialogue avec l'œuvre de Federico García Lorca*»<sup>28</sup>. Para apoyar y justificar sus palabras dice lo siguiente:

*Dans Un habit de lumière, nous pouvons repérer des éléments empruntés à ces œuvres de García Lorca et qui interviennent dans la construction de la fiction et dans la configuration des personnages. Ainsi, l'amour homosexuel présent dans Le public, l'une des premières pièces du théâtre espagnol qui pose le problème de l'homosexualité (en 1930!), la hantise du déshonneur et la présence de la mort dans Yerma ou La Maison de Bernarda, la douleur d'une concierge, autrefois grande dame, qui crie la mort de son fils dans Lorsque cinq ans auront passé, pièce polyphonique, ainsi que la description de San Miguel dans Le Romancero gitan, et l'importance accordée aux couleurs, qui sont chargées de sens, dans toute l'œuvre de García Lorca*<sup>29</sup>.

Hablábamos de la ciudad de García Lorca, nuestra querida Granada, admirada y visitada, siempre acogedora y sugerente, con su Alhambra y su misterio que estimulan en Louise Cotnoir<sup>30</sup> las siguientes sensaciones: «*D'autres évocations de*

producción del artista. Este grabado, de significados múltiples, hermético, y del que se realizó una tirada pequeña, es una síntesis iconográfica de los motivos que más tarde, en 1937, recogerá Picasso en *El Guernica*. Picasso consigue captar en esta obra la angustia existencial del ser humano partiendo de situaciones vividas y realidades sentidas personalmente, echando mano de toda clase de recursos formales, de símbolos y figuras de otras generaciones, épocas y culturas. Extrapolando una experiencia personal a un lenguaje universal, usando toda clase de recursos formales que pone al servicio de su necesidad de expresión. En *La Minotauromaquia* se dan cita, en torno al espacio taurino, muchos motivos, algunos muy típicos del repertorio iconográfico de Picasso; en esa obra, todas las figuras citadas antes terminan implicadas, de un modo u otro, en una especie de juego, en un enfrentamiento que, aunque se presenta como la eterna lucha del bien y del mal, deja intuir el deseo del triunfo de las fuerzas del bien» (<[www.march.es/artes/cuenca/exposiciones/picasso-grabador/la-minotauromaquia.aspx?l=1](http://www.march.es/artes/cuenca/exposiciones/picasso-grabador/la-minotauromaquia.aspx?l=1)>, consultado el 13 de julio de 2013).

28. C. Mata Barreiro, «Des voyageurs canadiens-français à Anne Hébert : “la vraie Espagne, c'est l'Andalousie”, “le peuple des corridas”», en C. Mata Barreiro, *op. cit.*, p. 72.

29. *Ibid.*, p. 73.

30. L. Cotnoir, «Le pays sortilège», en C. Mata Barreiro, *op. cit.*, p. 28. Louise Cotnoir nace en Sorel (Canadá) y es profesora de literatura y poeta. Ha escrito numerosas obras entre las que podemos destacar: *L'Audace des mains* (1987), *Comme une chienne à la mort* (1987) y *Nous sommes en alarme* (2000). De 1981 a 1984 fue codirectora de la revista literaria quebequense *La Nouvelle Barre du jour*. En 2009 la editorial quebequense L'Instant Même completaba la publicación de su trilogía *La trilogie des villes*. Colabora como autora y crítica literaria en varias revistas quebequenses y canadienses y forma parte del comité de redacción de la revista montrealés *Téssera*.

*l'Espagne sont davantage prégnantes dans mon recueil de poésie Dis-moi que j'imagine [Cotnoir, 1996], publié en 1996. [...] on peut lire quelques réminiscences de l'Alhambra, à Grenade».*

Emociones que comparte con Neil Bissoondath<sup>31</sup> cuando hace esta reflexión:

*Si j'ai éprouvé une émotion certaine lors de ma première visite au sépulcre des rois catholiques à Grenade et au tombeau de Colomb à Séville, c'est parce que mon intérêt relève aussi d'un autre élément qui va bien au-delà des connaissances intellectuelles : c'étaient des gens qui avaient créé les conditions qui mèneraient à ma propre existence presque cinq cents ans plus tard.*

También para Marie-Célie Agnant<sup>32</sup> Granada tiene una connotación especial, mágica, a la que se le añade una muy personal: «*Grenade, la terre qui s'abreuve du sang de Lorca, m'a donné ma mère. C'était une des plus belles femmes du monde*».

Y si en el imaginario universal respecto de Andalucía hay una mujer bella, esa es la Carmen de Mérimée. Louise Cotnoir<sup>33</sup> nos dice a este respecto: «*L'Espagne, je l'ai d'abord lue [...] évoquait pour moi un pays plein de colère, de tourment, de véhémence face au destin inéluctable de tout être humain : la mort. Prosper Mérimée, quant à lui, jouait le duo amour/mort avec les cartes d'une gitane andalouse, Carmen*».

Carmen y danza, flamenco y duende. Nuestros artistas son conocidos allende los mares. En la mente de Nadine Ltaif<sup>34</sup> surgen ecos de guitarra andaluza: «*L'influence de la musique gitane sur le flamenco. Les cris de douleur de Paco de Lucia, la guitare*».

Y en la de Nicole Brossard<sup>35</sup>, el exceso y la melancolía:

*Je devais avoir seize, dix-sept ans quand j'ai découvert le flamenco qui a sans doute été ma porte d'entrée pour l'Espagne. Il y a dans le flamenco de l'excès, de la retenue, une fièvre mélancolique, une modulation de la voix qui me touchent profondément<sup>36</sup>.*

Baile, duende, hechizo y abanicos, los ingredientes adecuados para la seducción: «*Le même phénomène de détournement enchanteur se produit si j'utilise le mot abanicos [...]. J'associe le mot abanico à une technique savante de séduction beaucoup plus qu'à un objet qui permet de se rafraîchir*»<sup>37</sup>.

31. N. Bissoondath, *op. cit.*, en C. Mata Barreiro, *op. cit.*, p. 26.

32. M.-C. Agnant, *op. cit.*, en C. Mata Barreiro, *op. cit.*, p. 17.

33. L. Cotnoir, *op. cit.*, en C. Mata Barreiro, *op. cit.*, p. 27.

34. N. Ltaif, *op. cit.*, en C. Mata Barreiro, *op. cit.*, p. 47.

35. Nicole Brossard, poeta, novelista y ensayista nacida en Montreal. Desde 1965 su compromiso con la literatura y el feminismo es constante. Ha publicado una treintena de libros. Participa en el movimiento de renovación de la poesía quebequense y es cofundadora de varias revista como *La Barre du jour* (1965). Su trabajo se caracteriza por la voluntad de exploración e investigación en el universo de la poesía. Entre sus obras podemos citar: *Installations* (1989), *Musée de l'os et de l'eau* (1999), *Au présent des veines* (1999), *Cahier de roses & de civilisation* (2003), *Lointaines* (2010), las novelas *Baroque d'aube* (1995) e *Hier* (2001), los ensayos *Elle serait la première phrase de mon prochain roman / She would be the first sentence of my next novel* (1998) y *L'horizon du fragment* (2004). Es miembro de la Académie des lettres de Québec.

36. C. Mata Barreiro, «L'Espagne chez Nicole Brossard. Entrevue avec Nicole Brossard», en C. Mata Barreiro, *op. cit.*, p. 77.

37. *Ibid.*, p. 80.

Sedución es una de las palabras que podrían servir para describir el sentimiento y los lazos que unen a Louis Jolicœur<sup>38</sup> con Granada. Laura López Morales<sup>39</sup> recoge en el capítulo «Le rêve d'un jour me réveiller Andalous. Entretien avec Louis Jolicœur» los recuerdos, el cariño de este autor por Granada y el afecto que ella le inspira.

En sus primeros paseos por nuestra tierra, como cualquier extranjero, sobre todo de un país tan lejano geográficamente como Canadá, fueron los estereotipos los que guiaron su itinerario: «*L'Espagne est un monde très périphérique pour le Québécois moyen comme moi qui n'avais aucun contact avec le monde hispanique en général. Les stéréotypes étaient [...] "la corrida", le vin, le soleil, un certain mode de vie*»<sup>40</sup>.

También admite la influencia que tuvo en su obra García Lorca: «*J'ai commencé à écrire mon premier livre L'araignée du silence pendant que je lisais justement García Lorca (le titre est tiré d'un de ses poèmes)*»<sup>41</sup>.

Hoy en día, las corridas de toros siguen llamando su atención, pero, los años no pasan en vano, los conocimientos se profundizan y las experiencias que se acumulan enriquecen el espíritu y el bagaje personal alejando a las personas de determinadas imágenes inmutables. Quince años después de escribir *L'araignée* publica *Le Siège du Maure*. En este relato Louis Jolicœur cita pasajes de *El libro de las tradiciones de Granada*, publicado en 1888, de Don Francisco de Paula Villa-Real y Valdivia, donde se presentan leyendas granadinas y se refleja la historia de Al-Andalus.

Así mismo, a la pregunta de Laura López sobre cuál sería la España que le gustaría presentar, contesta el Sr. Jolicœur: «*Ce serait une Espagne très personnelle qui intègre probablement les stéréotypes. J'adore le flamenco, mais j'aime le connaître à fond, c'est-à-dire que j'aime comprendre et apprécier ses nuances, ses différents styles, les meilleurs "cantaores"*»<sup>42</sup>.

A Louis Jolicœur, despreocupado trotamundos, conocedor de paisajes y lenguas, de olores y sabores, de músicas, artes y culturas, le fascina España y como buen embajador en el Nuevo Mundo ilustra a sus conciudadanos:

38. Louis Jolicœur es profesor titular del departamento Langues, Linguistique et Traduction de la Universidad Laval (Quebec). Es traductor literario y escritor. Entre sus obras podemos destacar: *L'araignée du silence* (1987), *Les virages d'Émir* (1990), *Saisir l'absence* (1994), *Le siège du Maure* (2002), *Le masque étrusque* (2009) y los ensayos *La sirène et le pendule : attirance et esthétique en traduction littéraire* (1995) y *Un funambulo entre métaphores: Maintenir l'équilibre en traduction littéraire* (2013) del que es coautor junto a Natalia Arregui. Su obra también ha sido traducida a otras lenguas.

39. Laura López Morales es doctora en Literatura Francesa contemporánea por la Universidad de Caen (Francia). A principios de los 70 comenzó su labor docente en la licenciatura de letras modernas (francesas) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde continúa trabajando. Autora de varios artículos, traducciones y antologías entre las que se incluyen la serie de tres antologías sobre las diferentes literaturas francófonas (*Literatura Francófona I. Europa; Literatura Francófona II. América; Literatura Francófona III. África* [1995, 1996, 1997]), es también coautora de la antología *Otras voces canadienses, antología de narradores francófonos de las provincias canadienses de habla inglesa y anglófonos de Quebec* (2009).

40. L. López Morales, «Le rêve d'un jour me réveiller Andalous. Entretien avec Louis Jolicœur», en C. Mata Barreiro, *op. cit.*, p. 98.

41. *Ibid.*, p. 101.

42. *Ibid.*, p. 113.

*Il faut voir combien l'Espagne du passé est toujours vivante [...] L'Espagne a un mode de vie et personne ne va le changer [...] Et c'est tout cela qui me fascine de l'Espagne... Cette espèce d'autosuffisance et de confiance en elle-même, en sa manière d'être qui cherche à concilier les réalités culturelles du passé avec la modernité, et tout cela à sa façon à elle*<sup>43</sup>.

Realidades culturales del pasado, el alma de nuestro país, de nuestro pueblo, ésa en la que se mezclan las voces de la Reconquista de Isabel y Fernando, los ecos de los llantos de Boabdil y los reproches de Aixa, los lamentos judíos... «*Cette âme est tellement présente qu'elle peut devenir un exemple pour d'autres pays européens*»<sup>44</sup>.

Resulta del todo imposible e inadecuado terminar este artículo con una conclusión. No pueden concluirse los sentimientos, la atracción, no pueden cerrarse las puertas de las emociones, pasiones del pasado y del presente, de lo que el forastero piensa y siente, pensó sobre nosotros, sintió en nuestra tierra. Louis Jolicœur lo expresa magistralmente:

*Ce que j'éprouve en Andalousie je ne le sens pas ailleurs; c'est très personnel. Je devrais, par ma nature, m'y sentir plus étranger car le type andalou est très différent de moi [...] Mais il y a quelque chose que j'ai du mal à expliquer et qui a à voir plus qu'avec l'Andalousie, avec Grenade même. C'est le sentiment ou le désir d'appartenir à quelque chose, et cela grandit sans cesse [...] Ce sentiment d'appartenance, je ne l'éprouve nulle part ailleurs*<sup>45</sup>.

Este sentimiento nos invade a muchas personas, granadinas de adopción. Los sempiternos estereotipos coexisten con la modernidad, con el progreso, con la Granada de todos los días y disponen su perenne abrazo para acoger al visitante.

## Bibliografía

- BENNASSAR Bartolomé y Lucile, *Le voyage en Espagne. Anthologie des voyageurs français et francophones du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, París, Robert Laffont, 1998.  
 COTNOIR Louise, *Dis-moi que j'imagine*, Montréal, Éditions du Noroît, 1996.  
 GAUTIER Théophile, *Voyage en Espagne*, París, Garnier-Flammarion, 1981.  
 HÉBERT Anne, *Poèmes pour la main gauche*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1997.  
 —, *Un habit de lumière*, París, Seuil, 1999.  
 MATA BARREIRO Carmen (dir.), *Espagnes imaginaires du Québec*, Québec, PUL, 2012.

43. *Ibid.*, p. 114.

44. *Ibid.*, p. 115.

45. *Ibid.*, p. 110.



# FACETTES



**Machteld Castelein**

*Université catholique de Louvain et KU Leuven HUBrussel, Belgique*

## **(Le) Phénix de Pierre Jean Jouve ou la représentation accomplie**

### **RÉSUMÉ**

En 1928, à la suite d'une « conversion » qui le tourne vers des « valeurs spirituelles de poésie », le poète Pierre Jean Jouve (1887-1976) renie tous ses ouvrages antérieurs à 1925 et proclame le début d'une « *vita nuova* ». Désormais, son œuvre ne cessera de représenter cette « scène originaire » de mort et de résurrection, mise sous le signe d'une « imitation du Christ ». Parmi ces représentations, le phénix occupe une place plutôt discrète mais significative. L'article examine les différentes occurrences du symbole du phénix dans l'œuvre de traduction, de roman et de poésie de l'auteur, et y reconnaît une figure de la représentation, en tant que celle-ci exige la mort de l'objet (réel) tout en lui donnant une nouvelle vie. Le phénix jouvien apparaît comme une figure de l'« accomplissement » de cette représentation, aux multiples sens du mot. Il la montre en train de s'accomplir, *via* le sacrifice du corps « visible » comme présidant à un amour éternellement « audible » dans les mots. Il la représente sous une forme « accomplie » dans la prostituée qui, objet d'un meurtre sacrificiel, prend la figure d'un gouffre, lieu où toute représentation s'abîme, mais où toute représentation trouve aussi son origine et sa condition de possibilité. Il permet enfin d'en entrevoir le terme : l'oiseau, qui représente l'essence amoureuse et sacrificielle de la poésie, est d'autant plus « près » d'incarner cette essence qu'il renonce à se montrer ; il s'effacera derrière la représentation du lieu (une « forêt sacrée ») où son mystère s'est manifesté.

### **MOTS-CLÉS**

Représentation, perspective religieuse, absence, Nada, Éros/Thanatos, sublimation, mort/résurrection.

### **ABSTRACT**

In 1928, as a result of his “conversion” which turns him to “spiritual values of poetry”, the French poet Pierre Jean Jouve (1887–1976) repels all the works he wrote before 1925 and announces the beginning of a “*vita nuova*”. From now on, his œuvre will never stop representing this “primitive scene” of death and resurrection, interpreted as an “imitation of Christ”. Among these representations, the Phoenix is a discrete but significant image. The article examines the different places where the Phoenix symbol appears, in Jouve’s translations, novels and poetry. The bird appears as a symbol of representation, based upon the death of the object and giving it a new life. Jouve’s Phoenix is a figure of the “accomplishment” of

this representation. It shows representation *in statu nascendi*, as a sacrifice of the “visual” corporal appearance in order to realize a life and a love “hearable” in words. It represents representation as “accomplished” in the image of the prostitute, who was killed in a sacrificial way, and takes the appearance of an abyss, where every representation stops, but where every representation also finds its origin and its possibility. It finally puts in perspective the end of representation: the bird which represents the “essence” of poetry—an essence of love and sacrifice—is imagined “near to essences and God”, and the nearer as it becomes invisible and stops showing itself; in one of the last poems, it disappears behind the representation of the place (a “sacred wood”) where its mystery has revealed itself.

#### KEYWORDS

Representation, religious perspective, absence, Nada, Eros/Thanatos, sublimation, death/resurrection.

### Une œuvre sous le signe de la mort et de la résurrection

Le poète français Pierre Jean Jouve (1887-1976) était déjà engagé dans une première carrière d'écrivain, lorsque, entre 1922 et 1925, il traversa une crise existentielle profonde que, dans son ouvrage autobiographique *En Miroir* (1954, nouvelle édition revue 1957)<sup>1</sup>, il identifie à une « conversion » : elle le « tourna » en effet vers des « valeurs spirituelles de poésie, valeurs dont je reconnaissais l'essence chrétienne » (EM II, p. 1073). À l'issue de cette crise, Jouve « réalise » (au double sens d'une vision anticipée et d'un accomplissement subséquent) la nouvelle vie de son œuvre sous une forme qui évoque d'emblée la figure du phénix. Il lui assigne, de façon générale, le devoir d'accomplir un « mouvement vers le haut », par la combinaison de deux impératifs : opposer au « néant du temps » « une perspective religieuse », et s'inventer une « langue de poésie » exclusivement définie comme « chant » (EM II, p. 1068-1069). Face à ce nouveau programme, l'œuvre ancienne est jugée irrémédiablement « manqué[e] » (EM II p. 1072) ; et en 1928, dans la postface à son recueil *Noces*<sup>2</sup>, le poète déclare renier en bloc tout ce qu'il a publié avant 1925, en apposant sur son recueil l'épigraphe (empruntée à Dante) de « *Vita nuova* ». Née « comme après métamorphose » (EM II, p. 1073) de son propre autodafé, et réalisant sa « nouvelle vie » sur les décombres de la première, l'œuvre jouvienne se place ainsi sous le signe radical de la mort et de la résurrection, elles-mêmes vécues, dans une « perspective religieuse », comme une imitation du Christ. L'œuvre jouvienne ne cessera plus, par la suite, de répéter et de commémorer la scène originelle qui lui donna naissance :

1. Toutes les références se rapportent à Pierre Jean Jouve, *Œuvre*, Paris, Mercure de France, 1987 (texte établi et présenté par Jean Starobinski, avec une note d'Yves Bonnefoy et pour les textes inédits la collaboration de Catherine Jouve et de René Micha). Cette édition se répartit en deux tomes, le premier consacré à la poésie, le second *grosso modo* à l'œuvre narrative et aux traductions, auxquels nous renvoyons par les chiffres romains I et II. Pour nos références à *En Miroir. Journal sans date*, nous utiliserons l'abréviation EM II.

2. La postface à *Noces* de 1928, retranchée des éditions ultérieures, est reproduite dans I, p. 1220.

c'est sa propre « exécution » qu'elle s'appliquera à mettre en scène, comme un mouvement conjoint de mise à mort et de réalisation ou d'avènement en vérité :

[...] l'artiste est celui qui [...] pense la mort de façon active et sait l'utiliser [...].  
L'artiste est celui qui met sa mort en valeur. (EM II, p. 1124)

Une œuvre pareille pouvait-elle manquer de se représenter, tôt ou tard, sous la figure du phénix ? L'oiseau mythique fait effectivement son apparition dans l'œuvre jouvienne, mais la place qu'il y occupe est plutôt discrète, surtout en comparaison de celle, massive, occupée par le symbolisme chrétien, ou de celle tenue par la mythologie lunaire, le mythe d'Isis et d'Osiris ou la thématique orphique<sup>3</sup>, qui se rattachent également au mystère de la mort et de la résurrection. À part un emploi métaphorique dans le roman *Hécate* (1928), où l'amour retrouvé est comparé à un phénix renaissant de ses cendres (II, p. 545), le poète a intitulé « Phénix » un poème isolé de son recueil *Matière céleste* (1937 ; I, p. 311) et une suite de cinq poèmes qui ouvraient son recueil *Lyrique* de 1956 (I, p. 909-913). Une année plus tard, en 1957, il publia en outre le recueil *Mélodrame*, qui s'achevait sur une traduction de « Phénix et Colombe » (« The Phoenix and the Turtle ») de Shakespeare (II, p. 2169-2176)<sup>4</sup>. Or pour réduite que paraisse la place du phénix dans l'œuvre jouvienne, elle n'en est pas moins significative, comme en témoignent sa récurrence, à plusieurs années d'intervalle, dans le roman, puis dans la poésie, et sa position liminaire, tantôt inaugurale d'un recueil, tantôt constituant son point d'aboutissement. Dans cet article, nous essaierons de circonscrire cette place, en rattachant la figure du phénix à une problématique plus générale de la représentation poétique, c'est-à-dire au rapport du mot à la chose, de la parole au réel. Toute représentation est liée à la perte (à la mort) de l'objet et à sa substitution par un représentant qui, sans jamais « être » l'objet, sans jamais coïncider avec lui, permet pourtant de le « réaliser » ou de le faire advenir en lui. Le phénix jouvien apparaît comme une figure de l'« accomplissement » de cette représentation, aux multiples sens du mot : il la montre en acte, en train de s'accomplir ; il la représente dans sa forme la plus aboutie, dans sa plus grande perfection ; et il permet d'en envisager la fin, le point où elle touche à son terme. Nous

---

3. La mythologie lunaire apparaît dès les premiers romans de Jouve, mais se trouve surtout développée dans *Hécate* (1928), premier tome d'*Aventure de Catherine Crachat*, qui raconte les amours entre une héroïne « lunatique et cruelle » et son amant Pierre Indemini, dans le nom duquel on peut reconnaître une allusion au mythe d'Endymion. Quant à l'« essentielle Isis », elle est prédominante dans le recueil *Inventions* (1958), plus ou moins contemporain de ceux où Jouve renvoie au phénix ; mais le deuxième tome d'*Aventure de Catherine Crachat*, *Vagadu* (1931), comporte aussi un passage crucial qui raconte comment elle rassemble et recolle le corps d'Osiris coupé en morceaux (II, p. 698-699). Orphée enfin apparaît en particulier dans la dernière section de *Matière céleste* (1937, I, p. 342, 344, 346 et 351), et ressurgit *passim* dans d'autres recueils (ainsi : « Autre Eurydice », dans *Diadème*, I, p. 717 et « Langue d'Orphée », dans *Génie*, I, p. 1143). Sur les figures d'Isis et d'Orphée dans l'œuvre jouvienne, voir B. Conort, *Pierre Jean Jouve : mourir en poésie*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2002, respectivement p. 111-129 et 131-147.

4. Lors de la réédition de l'œuvre poétique dans les années 1960, les deux recueils ont été réunis, avec *Inventions* de 1958, sous le titre englobant de *Mélodrame (Poésie, X-XI, 1967)* ; le poème de Shakespeare fut retranché de ce nouvel ensemble qui ne comportait plus de traductions.

espérons fournir ainsi une clé de lecture qui donnera accès, non seulement aux poèmes intitulés « Phénix », mais à l'œuvre jouvienne tout entière. Pour saisir à fond le rapport du phénix à la représentation, il faudrait le rattacher aux autres figures mythologiques qui lui sont apparentées, non seulement à celles qui préexistaient à l'œuvre jouvienne (Orphée, Isis-Osiris, Hécate), mais aussi, et surtout, à la figure d'Hélène, dans laquelle cette œuvre s'invente son propre mythe fondateur ; dans les limites de cet article, cela n'est malheureusement pas possible. On nous pardonnera également de lancer, sans vraiment les approfondir, certains concepts psychanalytiques qui entrent en dialogue avec notre propos, et le « représentent » à leur tour sous une autre figure.

### Le phénix figure d'une hiérogamie : « Phénix et Colombe » de Shakespeare

La place réduite que le phénix occupe dans l'œuvre jouvienne est elle-même significative. On remarquera, en effet, que la rareté même des poèmes qui lui sont consacrés, leur réapparition périodique, et leur position au point même où un cycle poétique prend naissance ou expire<sup>5</sup> imitent les traits fondamentaux de l'oiseau dont ils parlent : comme la poésie qui le subsume, le phénix ne se montre qu'à de très longs intervalles<sup>6</sup>, et pour représenter ses propres mort et naissance. Tout se passe donc comme si, autour de cette figure énigmatique et pour ainsi dire sous son patronage, se produisait le « miracle » (« Phénix », V, *Lyrique*, I, p. 913) que toute œuvre littéraire<sup>7</sup> aspire à réaliser : celui d'une union intime, fusionnelle, entre la parole et son objet, entre l'énonciation et son énoncé, entre la forme et le fond. Dans leur sillage, ces couples d'opposés en entraînent d'ailleurs d'autres encore, comme le mot et la chose, ou la chose proprement dite et sa représentation symbolique, le représentant et le représenté, mais aussi, de part en part, l'être et le paraître, le visible et l'audible, la chair et l'esprit, le matériel et le spirituel, la terre et le ciel, l'animé et l'inanimé, le mort et le vivant, l'objet et le sujet — pour preuve, les titres des recueils poétiques où le phénix fait son apparition, et qui sont *Matière céleste* ou *Mélodrame*<sup>8</sup>. Mis tout

5. Lorsque Jouve, préparant l'édition définitive de sa *Poésie* qui paraîtra posthument dans le tome I de l'*Œuvre*, prévoit son réagencement en quatre « livres », il classera *Matière céleste* dans le premier, et *Mélodrame* dans le dernier. À cet égard aussi, le phénix apparaît au début et à la fin de son œuvre de poésie.

6. Selon Hérodote, « on le voit rarement ; et, si l'on en croit les Héliopolitains, il ne se montre dans leur pays que tous les cinq cents ans » (Hérodote, *Histoires*, II, 72, traduction de Philippe Larcher [1850], voir <<http://fr.wikipedia.org/wiki/Ph%C3%A9nix>>, consulté le 25 novembre 2010).

7. Dans le texte « Formes » de *Proses* (1961), Jouve médite sur l'idée que « l'art est forme » et ajoute en complément l'affirmation baudelairienne selon laquelle « l'idée et la forme sont deux êtres en un » (II, p. 1240). Dans le domaine du roman, Flaubert « ressasse la même idée presque à chaque page de sa *Correspondance* » : « Vous dites que je fais trop attention à la forme. Hélas ! c'est comme le corps et l'âme, la forme et l'idée ; — pour moi c'est tout un, et je ne sais pas ce qu'est l'un sans l'autre. » (Cité dans A. Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Seyssel, Champ Vallon, 1997 [rééd. 1906], p. 438.)

8. Union de la scène dramatique visible et de la musique audible, telle qu'elle se réalise particulièrement dans l'œuvre qu'est l'opéra. Jouve publia deux études sur les opéras qui, pour lui, réalisent par excellence l'hiérogamie de la forme et du fond : ce sont *Le Don Juan de Mozart* (1942) et *Wozzeck*

entier sous le signe du paradoxe, condensant la mort et la renaissance en un seul acte, le phénix semble être la représentation d'une union transgressive (elle-même à peine représentable), qui constitue l'accomplissement suprême de l'œuvre d'art — un Art que Jouve écrit avec majuscule et qui, dans ses moments de grâce, lorsqu'il est « inspir[é] », réussit précisément à « accorder *parfois* des éléments inconciliables » (EM II, p. 1080, italiques de Jouve). La représentation montre cette union foncièrement interdite comme possible, fût-elle rare et toujours provisoire. On trouve une illustration de ce moment magique d'illumination ou d'inspiration par la grâce dans la description de la « Chambre bleue » qui ouvre le roman *Paulina 1880*, et qui oppose, à la couleur bleue et spirituelle de la chambre, le « rouge grenat », charnel et explosif, de ses chaises et fauteuils :

Le rouge et le bleu échangent des provocations terribles. Le rayon du ciel arrive et entre ces deux ennemis se fait un accommodement provisoire, de nature mélancolique. (II, p. 8)

On comprend d'emblée que le poète ait pu intégrer dans *Mélodrame*, comme un point d'orgue à son œuvre propre, sa traduction du poème « Phénix et Colombe » de Shakespeare. Composé d'un « anthème » et d'un « thrène », d'un hymne et d'un chant funèbre, ce poème célèbre rétrospectivement, au moment où la magie « provisoire » ou la grâce de cette « inspiration » ont déjà perdu leur effet, l'union inconcevable et miraculeuse (« En eux un miracle était né », II, p. 2174), véritable hiérogamie, qui a existé entre le phénix et sa compagne la colombe qui, par amour, s'est jetée dans le feu qui consumait son amant. Les personnages sont allégoriques : l'union entre le phénix et la colombe symbolise celle entre « l'amour » et la « constance », entre le « Beau » et le « Vrai », et enfin entre la « rareté » et la « grâce en toute simplicité » (II, p. 2175). Le dernier couple conceptuel a trait au paradoxe d'un miracle qui se donne et se refuse à la fois, qui relève de la générosité de la grâce et pourtant est aussi secrètement interdit — d'où son caractère « provisoire » et « mélancolique ». Dans l'union entre beauté et vérité, la forme épouse le fond ; l'apparence extérieure est l'expression véridique d'une essence ; la perception sensorielle, *via* les yeux de la chair, rejoint immédiatement l'appréhension du sens, *via* les yeux de l'esprit ; la vue au sens propre du terme n'est pas différente de la vision au sens figuré ; la « première vue » ne se distingue pas de la « seconde » ; le charnel ne se distingue pas du spirituel. Quant au couple amour–constance, il unit l'instant et la durée, et suspend le temps et son ordre de succession, en confondant l'avant et l'après, ce qui vient d'abord et ce qui vient ensuite ; il relie aussi la promesse et son accomplissement, le discours performatif et son prolongement constatif<sup>9</sup>, et unit dès lors, au bout du compte, le dire et le faire, la parole et le réel.

---

d'*Alban Berg* (1953). À propos de cette union intime et quasi fusionnelle, on peut relever que le premier recueil de Jouve s'intitule *Noctes* (1925).

9. Nous utilisons ces termes, empruntés à la théorie austinienne des actes de langage, dans le sens de S. Felman, dans son ouvrage *Le scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou La séduction en deux langues*, Paris, Seuil, 1984.

Ce n'est pourtant pas tant cet hymne à l'union entre le phénix et la colombe qui donne une première idée du véritable enjeu de la figure du phénix, mais bien plutôt le « thrène », dans lequel Shakespeare en chante justement la perte. Que l'hymne à leur amour soit inséparable d'un chant funèbre qui constitue son autre face, intègre en effet le miracle de l'union des contraires dans une thématique orphique « de nature mélancolique », selon laquelle le chant est par excellence conditionné par la perte de son objet, — ou encore : la beauté formelle se construit sur un fond absent. Prise dans le mouvement de sa propre logique (qui veut l'union de tout ce qui est séparé), l'union des contraires produit son propre contraire, qui est la séparation, afin de s'y unir à son tour. L'amour appelle, par un lien qui est lui-même d'amour, la séparation. Et il y a plus. L'union entre le phénix et la colombe était transgressive et contraire à la « raison » (II, p. 2174), car le phénix est un immortel et la colombe une créature terrestre<sup>10</sup> : des deux oiseaux, seul le phénix se relèvera de ses cendres. Si le poème chante cette union, il ne peut donc la chanter qu'en tant que (toujours déjà) perdue : interdite d'emblée, elle a été perdue effectivement au moment d'être réalisée, et par le fait même de se réaliser. Inversement, cependant, cette union n'advient et ne se réalise entièrement que dans sa perte, qui est le moment de son accomplissement suprême. Le feu qui détruit cette union est le lieu où elle se réalise ; ce qui divise est aussi ce qui soude ensemble ; le feu de la mort et de la séparation la plus radicale est aussi celui de l'amour et de l'union suprême. Que l'amour puisse se réaliser dans la séparation, voilà une réalité difficilement concevable qui « confond » la raison logique : « Raison en son jeu confondue / Voyait s'unir division. » (II, p. 2174) Mais par le biais de cette « confusion », la raison se trouve entraînée elle-même dans le jeu transgressif et fusionnel de l'amour (« Raison en son jeu confondue »), et se dissout — comme la colombe se consumant dans le même feu que le phénix — dans une raison supérieure, qui est celle de l'amour :

Amour a raison, raison non,  
Si soude ainsi ce qui sépare. (« Phénix et Colombe » de Shakespeare, II, p. 2175)

L'amour et la raison, ici, ne sont plus ennemis (ou plus seulement, car ils continuent à s'opposer comme le « oui » et le « non »), mais fusionnent dans un amour qui est raisonnable lui-même, qui comprend la raison dans son sein, mais en la dépassant. La raison logique, qui a reconnu ses limites et qui s'est rendue au mystère de l'amour, renaît sous une nouvelle forme, élargie, supérieure, celle d'une raison de l'amour qui est son accomplissement en vérité.

Or qui d'autre reconnaît la raison de cet amour, et trouve son *logos* emporté et dépassé par ce mouvement amoureux de mort et de résurrection, sinon l'auteur et le lecteur qui se représentent la scène ? Ce qui se produit au bout du mouvement, c'est donc un déplacement (ou une contagion) de l'amour des deux oiseaux vers leur spectateur, le lecteur/auteur du poème, en qui la raison obtuse, fermée à l'entende-

10. On retrouve cette même opposition dans le couple d'amants d'*Aventure de Catherine Crachat*, où la femme se donne pour une incarnation de la déesse lunaire (Hécate surtout, mais aussi Flora et Séléné), et où l'homme apparaît comme une figure d'Endymion.

ment d'une union aussi improbable, s'est ouverte à la raison supérieure de l'amour. La colombe n'est pas morte en vain : au moment où le feu s'est déjà éteint sur ses cendres, elle a transmis sa flamme, allumé un nouveau feu dans celui qui, regardant la scène, l'a intériorisée, c'est-à-dire « comprise » ou assimilée en vérité. L'amour s'est transporté de l'acteur du drame à son spectateur/lecteur, s'est transmis du niveau de l'énoncé à celui de l'énonciation, de l'intérieur à l'extérieur ; et c'est dans le monde au-déhors du poème que, ressuscité miraculeusement, il est advenu.

### Le phénix figure de la poésie : victime de Thanatos, incarnation d'Éros

Si le phénix est une figure significative dans l'œuvre jouvienne, c'est en tant qu'il représente le plus haut accomplissement de l'art ou de la poésie, celui de l'union entre la forme et le fond, ou entre la parole et son objet. Il symbolise la possibilité d'une forme (d'une parole, d'un mot) à travers laquelle se réalise, au sens propre du mot (qui est d'advenir réellement), *das Ding an sich* (l'objet, la chose) ; d'une forme à travers laquelle un objet interdit, refusé, se donnerait quand même à saisir, serait mystérieusement présent, re-présenté ; d'une forme qui serait le lieu d'épiphanie de son objet (son avènement en vérité), ou encore qui serait « l'autre vie » de l'objet (qui, de réel, passerait au statut ontologique du vrai). Son mystère est celui de la représentation, de la symbolisation et de la sublimation. Le miracle qu'il présente comme possible est celui de la présence paradoxale de l'objet « réel » dans le représentant, ou le substitut symbolique (la forme) qui le met à distance, c'est-à-dire fait obstacle ou écran à son avènement ; c'est celui de la présence, ou de la « présentification », car il s'agit d'un processus radicalement dynamique, de ce qui est absent, dans et à travers ce qui produit justement cette absence. Dans ce qui le représente, l'objet advient en s'absentant, se donne en se refusant, est à la fois « *Fort* » et « *Da* », comme la mère dans le jeu de la bobine que Freud décrit dans *Au-delà du principe de plaisir* (1920, traduit par Samuel Jankélévitch en 1923). Si miracle il y a, c'est que, comme dans le mythe d'Osiris où le dieu châtré se substitue à l'original complet, sans rien perdre de sa puissance procréatrice, l'objet « advient » vraiment dans la forme, en tant qu'être vivant, actif, dynamique (il est force ou puissance), et non en tant que chose morte, inerte : sa présence n'est pas celle d'un objet inanimé, comme celle d'un cadavre dans un tombeau, mais le passage éphémère (à peine présent qu'il est déjà de nouveau absent) d'un être doté d'une âme, d'un esprit, comme celui d'un visiteur ou d'une « douce visiteuse<sup>11</sup> » — d'où son rapport avec l'inspiration. La forme n'est pas le lieu où l'objet est fixé, (déjà) mort et enterré ; elle est le lieu où il est activement mis à mort (ce qui suppose qu'il est vivant) et le lieu où il est activement ressuscité, où il trouve une « nouvelle vie ». C'est ici que la symbolisation rencontre la sublimation : en tant que processus dynamique et dynamisant, la

11. Le thème de la visite est fortement exploité dans les romans, qui lui donnent entre autres un sens mystique (le Visiteur est l'Époux divin). « La douce visiteuse », qui figure parmi les projets pour *Le Spleen de Paris* de Baudelaire (aux numéros 29 et 105), évoque probablement la mort (P. Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999, p. 57, note 97).

représentation / présentification constitue en définitive le déplacement de la force vitale elle-même, transportée d'un lieu à l'autre. D'abord appartenant à l'objet, elle se libère en quelque sorte de celui-ci pour — devenue plus autonome — investir et animer la forme qui le représente, de sorte que la forme devient à proprement parler la nouvelle modalité d'être de l'objet, — une modalité d'être plus libre, plus détachée de lui-même, plus dynamique que l'ancienne (car elle lui donne une marge de jeu plus grande), dans laquelle il se transforme et transcende sa propre figure bornée, mais sans se trahir et en restant foncièrement fidèle à lui-même. La re-présentation / présentification accomplie constitue ainsi, au-delà d'un déplacement, une véritable « mue » de l'objet<sup>12</sup>, qui change de peau, sans changer de substance. La forme est le « nouvel être » de l'objet : c'est encore lui, tout entier, inaliénablement lui-même, mais complètement réinventé.

Cet accomplissement est rare, voire secrètement interdit :

La Poésie est rare. Si elle paraît avoir passé, au cours de son histoire, par tous les rôles et travestissements, ici discours et là ornement, simple convention de cour ou de salon, c'est que, comme tout acte « inventeur », elle est très rare. (EM II, p. 1055)

Phénix insaisissable, qui ne se montre que pour disparaître, dans « un feu géant tout noir par aucun regard traversé » (« Phénix », III, *Lyrique*, I, p. 911)<sup>13</sup>, la « Poésie », que Jouve, comme on le voit, écrit avec majuscule, se retire au moment même où elle se livre, et se soustrait à l'emprise dans les formes mêmes par lesquelles elle se laisse saisir ; si elle se montre, ce n'est jamais que cachée, et ce qu'elle livre n'est qu'une représentation<sup>14</sup> d'elle-même, qui trahit sa vérité : par rapport à la Poésie, tout poème concret est un faux.

Plus profondément, cet « acte inventeur » qu'est la Poésie use d'un pouvoir « occulte » qui ne supporte pas la pleine lumière : celui « du mot de créer la chose » (EM II, p. 1056). La Poésie, « art de faire », c'est-à-dire d'« enfanter, donner l'être, produire ce qui, antérieurement à l'acte, n'était pas » (EM II, p. 1055), est « soumise à une secrète interdiction », qui constitue sa face obscure, la « nuance opposée » que sa capacité d'enfanter appelle comme un nécessaire complément (*ibid.*). Portée à enfanter, la Poésie s'interdit aussi à le faire, en se suspendant dans un certain inaccomplissement. Aussi, les rares moments de grâce où elle s'accomplit effectivement portent-ils la trace de cet interdit : si elle arrache une forme d'être au néant, un « dire » véritable à l'interdit, ce n'est jamais qu'au prix d'une « sueur de sang »<sup>15</sup> dans laquelle se superposent le travail expiatoire d'Adam et le sacrifice rédempteur du

12. Cette « mue » est thématifiée dans le dernier récit de Jouve, *Dans les Années profondes* (1935), à propos du personnage principal.

13. Un autre vers du même poème dit que le phénix officie « n'étant vu par nulle forêt plaine ou miroir de la nature » (« Phénix », III, *Lyrique*, I, p. 911). Il n'est jamais objet « réel » d'une vue selon la chair, mais toujours objet représenté d'une vision spirituelle.

14. Lorsque l'historien Hérodote rapporte l'existence de l'oiseau, il avoue ne l'avoir vu lui-même « qu'en peinture » (<<http://fr.wikipedia.org/wiki/Ph%C3%A9nix>>, consulté le 25 novembre 2010).

15. *Sueur de Sang* est le titre du recueil poétique qui précède *Matière céleste*, et dont la rédaction date des années 1933-1935.

Christ. Expiant sa propre faute, et participant au rachat apporté par le Christ, la poésie jouvienne unit une face d'ombre et une face de lumière, condense péché, punition et salut; elle est l'endroit paradoxal où s'unissent les deux régimes distingués par saint Paul : celui de la loi, et de son corollaire la faute, et celui de la grâce. En moi, dit Jouve, un « bourreau implacable » se heurte sans cesse au « croyant » (EM II, p. 1081-1082). Ce bourreau insufflé à l'auteur le doute ou le sens de l'erreur, mais il relaye aussi le croyant en lui intimant l'ordre de recommencer sans cesse :

Le doute de mes forces dans une invisible et éternelle lutte [...] a provoqué le continu effort et l'acharnement de mener cet effort au terme, [...] il m'a donné aussi la capacité de renouveler sans cesse l'instrument [...]. (EM II, p. 1058)

L'œuvre jouvienne tire donc son existence et sa force vitale, aussi bien de la présence en elle d'une négativité qui l'interdit, que des instants de grâce où le croyant l'emporte et où le poète exulte dans la foi — instants éphémères qui risquent toujours d'être démasqués comme illusoire, « hommage rendu devant la dame de l'erreur<sup>16</sup> ». Tributaire de la négativité, c'est paradoxalement dans ce qui la détruit que cette poésie reconnaît la force motrice qui la relance et la renouvelle sans cesse; elle s'identifie en profondeur à un phénix qui se régénère dans le feu même qui le met en cendres.

Averti *via* sa seconde épouse<sup>17</sup> des acquis de la psychanalyse, Jouve identifie lui-même les deux forces fondamentales qui président à son œuvre, à l'Éros et à la pulsion de mort dont Freud découvrit l'imbrication fondamentale dans *Au-delà du principe de plaisir* (1920). Ces deux forces se tiennent en équilibre, dans ce que Jean Starobinski appelle un « *perpetuum mobile* des appels contraires<sup>18</sup> », et sans qu'aucun des deux ne prenne définitivement le dessus. L'un des tout derniers poèmes de Jouve se termine sur ces deux vers éloquentes :

Mais aucun n'a cédé de ses forces sacrées  
À l'adversaire, ni le péché ni la folle espérance. (*Mmoires*, I, p. 1121)

N'empêche que c'est à la « folle espérance », mise à la fin du vers, et pourvue d'un nombre de pieds supérieur au « péché<sup>19</sup> », que le poème entend accorder le dernier

16. J. Starobinski, « Le feu de la chair et la blancheur du ciel », préface à l'édition de l'*Œuvre*, tome I, p. LXXXII.

17. Blanche Reverchon, que Jouve épousa en secondes nocces, était psychanalyste et traductrice, en 1923, des *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905). Jouve affirme avoir été associé à cette traduction : « Il y eut d'abord la traduction des "Trois Essais sur la Théorie de la Sexualité", dont je m'occupai. » (EM II, p. 1075)

18. J. Starobinski, art. cité, p. LXXX.

19. Ce nombre de pieds est en lui-même significatif. « Ni le péché » en compte quatre : or ce chiffre est, dans l'univers symbolique de Jouve, celui de la mort. « Ni la folle espérance », par contre, en compte sept, représentant par là une figure féminine qui condense en elle la mort et la vie :

3 signifie l'homme, l'amour et la vie;

4 signifie la mort;

7 signifie la femme (c'est l'homme plus la mort).

La femme est la réunion de tout, de l'amour, de la mort, donc de la faute, en un Nombre. (« La Victime », II, p. 926)

mot : si son énoncé demeure dans l'indécidable, son énonciation court au-devant de lui et préfigure par anticipation la victoire finale de l'amour sur la mort.

Il faut donc reconnaître, dans le phénix joviën (et dans la Poésie qu'il représente), un double aspect, d'objet passif d'une machinerie impersonnelle et diabolique (figure, dans l'œuvre, de la loi et de la mort), et de sujet actif d'un mystère vivifiant (figure de l'Éros et de la grâce). Soumis à la mort, ce phénix (cette Poésie) est une figure tragique de *Heautontimoroumenos*. À la façon d'un héros de tragédie antique, il est la victime coupable-innocente d'un destin fatal et implacable, qui le punit d'une culpabilité qu'il lui a d'abord imposée; passif, quasi inerte, il obéit dans une sorte d'aveuglement machinal; il n'est, somme toute, qu'un pion dans un jeu supra-individuel dont la portée lui échappe, voire une « chose » prise dans un mécanisme impersonnel et anonyme qui, s'il n'était pas contrecarré par un mouvement contraire, finirait par tourner follement sur lui-même<sup>20</sup>. « Phénix tu fais ton devoir », dit le poème III de la suite de *Lyrique* (I, p. 911); et les prostituées dépersonnalisées du poème « Phénix » de *Matière céleste* ne sont que des « choses<sup>21</sup> » vertigineusement « ouvertes » au mal et à la mort (I, p. 311). À quoi correspond une image de l'œuvre d'art comme « réalité autonome [...] sans auteur ni acteur ni spectateur, pour une certaine gravitation des causes essentielles » (EM II, p. 1161). Mais ce phénix (ou cette Poésie) prend aussi l'aspect d'un être vivant et passionné, animé par une foi ardente et par un grand amour. Aimé/aimant, « inspiré », il apparaît comme une personne à part entière, libre et responsable de ses actes; c'est un sujet unique, irréductible à un autre<sup>22</sup>, à qui on dit « tu » (voir les poèmes II et III de *Lyrique*) et qui porte un nom propre<sup>23</sup>. Il est significatif à cet égard que, pour désigner le phénix, Jouve omet systématiquement l'article défini, chose particulièrement frappante dans sa traduction de Shakespeare, où il traduit « Phénix et Colombe », alors que le texte

20. Dans les romans, ce mécanisme compulsif et obsessionnel prendra la figure de la névrose (*Aventure de Catherine Crachat*) ou de la possession démoniaque (« La Victime »); il est en effet proprement *aliénant*. Le bourreau sous lequel gémissent les personnages est l'instance impersonnelle de la loi, intériorisée comme Surmoi. La version rachetée de ce mécanisme est la « formidable machine » de la musique d'Alban Berg ou de Bach.

21. Entièrement passives dans leur soumission au mécanisme de Thanatos, ces prostituées sont inanimées, au double sens de « mortes » et « privées de leur âme », donc chosifiées. Par le même mouvement, elles se trouvent rachetées, déresponsabilisées, lavées de leur culpabilité : ce sont des victimes innocentes dans un jeu qui n'est pas le leur, les martyres d'une cause qui les dépasse infiniment, des agneaux sacrifiés sur l'autel d'un dieu implacable dont on ne sait plus s'il s'appelle Amour ou bien Mort — au point qu'elles finissent par ressembler à cette figurine de saint François d'Assise qui, dans le roman de *Vagadu*, est dit « mort *sans avoir rien fait* » (II, p. 613, souligné par nous).

22. Autrement dit, et par opposition à l'aliénation que nous évoquions dans une note précédente, inaliénablement lui-même : son apparente déraison n'empêche pas (et n'est que l'accomplissement suprême de) l'entière possession de soi ou l'entière disposition de ses moyens conscients. On retrouve ici le poème de Shakespeare, où ce qui semblait contraire à la raison s'avère être plutôt son dépassement et sa nouvelle forme, ressuscitée, glorieuse et méconnaissable. Comme Jouve l'affirme à propos d'un de ses personnages romanesques, le véritable accomplissement de soi implique « une once de [...] folie nécessaire » (II, p. 88); folie que l'on lit également dans la « folle espérance » qui permet de dépasser le doute et le péché.

23. C'est dans ce sens-là que l'on peut dire que la Poésie joviënne se représente dans les personnages romanesques de l'auteur, et par excellence dans le dernier, Hélène, figure de la sublimation.

original dit « *The Phoenix and the Turtle*<sup>24</sup> ». D'un nom générique, Jouve fait donc ici un nom propre, qui individualise son phénix et en fait une personne unique et irremplaçable. Loin d'être en contradiction avec le mythe, cette intervention le fait advenir en vérité. Le phénix apparaît en effet comme l'aboutissement suprême de la représentation symbolique, où la chose représentée advient dans son représentant, et où le représentant et le représenté fusionnent. Dans cette figure accomplie, tout ce qui a trait au « générique », à la génération et au genre, touche à sa fin. Le phénix mythique est remplacé, mais par lui-même; il est engendré, mais « *autopâtor et automêtôr* », selon la formule d'André Green<sup>25</sup>; en plus, si on ne lui connaît pas de sexe<sup>26</sup>, c'est que, figure de la condensation et du dépassement de la séparation, il les réunit tous deux en lui. C'est ainsi que le poème de Shakespeare met en scène l'union de l'homme et de la femme<sup>27</sup>. Corrélativement, lorsque la « nouvelle vie » de l'œuvre se révèle à Jouve, après les années de crise 1922-1925, elle prend, à l'image du phénix bisexuel, un caractère étrangement guerrier de vierge phallique, s'offrant en même temps comme auto-engendrée, déjà toute faite : « Elle paraissait dans une poésie nouvelle *armée de pied en cap*. » (EM II, p. 1073, nous soulignons.) Sans doute est-ce dans le même contexte qu'il faut situer la double occurrence du phénix jouvien, tant dans l'œuvre romanesque que dans l'œuvre de poésie. Si le phénix ne se limite à aucun genre littéraire, c'est en effet que l'esprit d'amour et de poésie qu'il représente vole où il veut et se manifeste aussi librement dans le roman que dans la poésie.

Sous son aspect « victime » d'un mécanisme démoniaque, le phénix se laissait précipiter, aveugle, aliéné de lui-même, possédé par l'autre, dans la *Rücksichtslosigkeit* proprement pulsionnelle de la faute et de la mort. L'autre phénix, cependant, et l'autre face de la poésie qu'il représente, est une « créature de Dieu » (II, p. 1102) : « Toute poésie est à Dieu », dit un poème de *Mélodrame* (I, p. 973) — en quoi il faut

24. À remarquer que François-Victor Hugo traduit « Le Phénix et la Colombe » (*Ceuvres complètes de W. Shakespeare*, tome XV : *Poèmes. Testament*, trad. Fr.-V. Hugo, Paris, Pagnerre, 1873); et de même André du Bouchet, dont André Green utilisa la traduction pour son étude « L'effroi de la propriété et la raison amoureuse » (A. Green, *Sortilèges de la séduction. Lectures critiques de Shakespeare*, Paris, Odile Jacob, 2005, p. 134-136). Yves Bonnefoy, en revanche, suit le modèle jouvien et intitule « Phénix et Colombe » (Y. Bonnefoy, *Phénix et Colombe*, Paris, Mercure de France, 1993 et Gallimard, 2007).

25. A. Green, *ouvr. cit.*, p. 141. André Green fait remarquer que, tout en étant auto-engendré, le phénix maintient pourtant une ouverture vers le père. « Dans certaines versions, dit-il, sa renaissance est due au recueil de ses cendres qui contiennent la semence paternelle, ce qui indique que le Phénix est né du père : il est une image auto-engendrée à partir du père » (*ibid.*, p. 140), « père et fils à la fois » (*ibid.*, p. 164). Le phénix est un dépassement de la dépendance de l'engendrement, qui inclut pourtant encore celle-ci dans son sein.

26. « Seul Dieu pourrait dire son sexe », dit André Green, qui cite Marie Delcourt dans son livre *Hermaphrodite* pour lui accorder la bisexualité (*ibid.*, p. 141).

27. Dans le poème de Shakespeare, la traduction joue avantageusement sur l'ambiguïté entre le sexe et le genre : le phénix shakespearien étant féminin, le français lui donne grammaticalement le genre masculin; et si « the Turtle » est un homme, « la colombe » est du genre féminin. À l'hiérogamie des sexes se mêle ici celle de la chose (qui est sexuée) et du mot (qui a un genre grammatical). Dans sa propre poésie, Jouve se représente alternativement dans une position masculine et féminine. À des poèmes qu'il proclame basés sur sa virilité (« J'aime et sur cette queue plantée en terre / Je bâtirai mon église », I, p. 316) en succèdent d'autres où le poète s'identifie à une femme (« O bouche! ô cri de ma fente appliquée / Pour que Tu la dilates et l'emplisses », I, p. 319).

lire aussi : « adieu ». Ce phénix-là, en effet, se sacrifie amoureusement, à la façon du Christ, en embrassant une cause en laquelle il croit passionnément et qui, avant d'être la sienne propre, est celle de l'autre : dans ce phénix-là, la poésie se montre comme une grande amoureuse, ou comme une religieuse mystique et sacrificielle<sup>28</sup>, qui meurt au monde pour sauver le monde et, dans le même mouvement, se sauver elle-même : il ne s'inscrit pas dans un destin implacable, mais dans une destinée qui est histoire du salut ; il ne précipite pas l'univers dans « l'ouragan de la perdition » (II, p. 194) mais apporte, comme la colombe de Shakespeare, la paix et la promesse du salut :

Je n'aurais jamais écrit une ligne si je n'avais pas cru au rôle sanctificateur de l'Art.  
(EM II, p. 1161)

### *Hécate* (1928)

Dès sa première occurrence dans l'œuvre de Jouve, le phénix apparaît comme une figure de l'amour et de la poésie. Dans le roman *Hécate* (1928), il symbolise un amour perdu qui renaît miraculeusement de ses cendres, retrouvant intacte son ancienne splendeur :

Ainsi des cendres, d'un incroyable amoncellement de cendres qu'ils avaient formé ensemble, ressort le phénix. L'oiseau merveilleux de l'amour se reforme. L'amour revient. L'amour blesse et affaiblit toutes les résistances. L'amour fait oublier des douleurs excessives. Mais quel merveilleusement bel amour encore une fois. (*Hécate*, II, p. 545)

Il fallait citer tout le passage pour faire sentir le lyrisme de ce chant de Magnificat : cessant de fabuler, le roman prend ici son envol plus haut que lui-même et se convertit en poésie ; en même temps, son discours prend un accent gnomique, comme si l'histoire particulière débouchait sur une vérité plus universelle. L'énonciation épouse l'énoncé, car le discours des deux amoureux se transforme également en chant : « Je ne parle pas, » dit Catherine à Pierre, « je suis effusion » (II, p. 546), et plus loin : « Pierre entonnait le chant. / Catherine répondait. / Catherine chantait la première. » (II, p. 569) L'amour réparé/réparateur est pourtant en même temps célébré comme blessant/blessé, et s'offre amoureusement à des blessures plus grandes. Le paradoxe préside à toute la scène. En effet, en pleine force d'amour, et au nom de cet amour, par amour et pour que cet amour soit, Catherine et Pierre décident/acceptent (il y a combinaison de l'actif et du passif) de se quitter, dans un esprit sacrificiel de « renoncement », parce que leur amour, « pour être », demande à ne plus se « faire » (II, p. 547). Soustrait à la chair, où son « être » est trahi par sa représentation (par le « faire » qui se substitue à lui), l'amour de Pierre et de Catherine sera

28. Ce n'est donc pas pour rien que le premier roman de Jouve, *Paulina 1880*, est mis sous le signe de sainte Thérèse d'Avila, ni que l'héroïne du troisième, *Aventure de Catherine Crachat*, porte le prénom de sainte Catherine de Sienne. La version masculine de cette figure mystique et sacrificielle est saint Jean de la Croix.

transporté désormais dans un échange passionné de lettres, où il s'épanouira sans entraves et sera exposé plus « à nu » (II, p. 569) et avec davantage de vérité. L'opération vise donc à éliminer autant que possible la médiation du représentant corporel, et à réaliser une sorte d'épiphanie directe et immédiate de l'essence. De la représentation de la chose, ou de la chose médiatisée par un substitut symbolique qui ne l'incarnera toujours qu'imparfaitement — qui laissera toujours perdre certains éléments essentiels de sa substance —, les amants entendent passer à la chose elle-même, ou du moins à sa présence plus directe, dans un représentant plus adéquat :

Le symbole devrait être réduit, afin que reste seulement le moi en face de l'essence — remarquons que c'est le but de l'ascèse, qui réprime le corps. (EM II, p. 1144)

« Je cherche les notes qui s'aiment » disait, paraît-il, Mozart enfant. Ce qui se produit ici, c'est un déplacement de l'amour (de la libido, de l'énergie sexuelle, de la force érotique inscrite dans le corps), qui, tout en gardant la même intensité, change de lieu, et qui, sans changer de nature (sans rien perdre de sa substance originelle), change pourtant d'aspect (de face, de figure), se métamorphose et devient méconnaissable : d'un amour entre deux corps, il devient amour entre les lettres de l'alphabet, jeu érotique des lettres qui s'aiment. Ce déplacement vient inscrire dans le roman le mouvement de la sublimation qui, comme le souligne Jacques André, relève de l'extraordinaire plasticité de la nature de la libido, capable de se transformer et de prendre maintes figures :

Il n'y a pas moins de sexualité dans l'or que dans le plomb, pas moins de passion dans la « cassette » de l'*Avare* que dans la chose anale dont elle dérive. Simplement la vie sexuelle s'est *déplacée*, elle est devenue *méconnaissable*<sup>29</sup>.

La sublimation, ce transport de l'amour, est un mouvement proprement poétique qui s'empare ici du roman et lui permet de prendre son envol : il correspond à son désir « alchimique » d'épuration et d'élévation vers l'essence (le mouvement vers le haut, *via* le chant), aussi bien qu'à son désir de transcender sa « petite histoire » bornée en s'ouvrant vers l'Autre (l'humanité, la société), et en accédant à l'universel. La sublimation freudienne implique en effet le dépassement du narcissisme, voire de l'auto-érotisme stérile et pervers de l'enfance, vers une activité dont la société reconnaît la valeur culturelle (qui n'est pas son utilité)<sup>30</sup>. Transfiguré en lettres qui s'aiment, l'amour de Pierre et de Catherine a l'ambition de transcender les intérêts limités et personnels/égoïstes des deux personnages, et porte en lui la puissance de produire un objet socialement valorisé, une œuvre d'art.

29. J. André, *Les 100 mots de la psychanalyse*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 2009, p. 115 (italiques de l'auteur).

30. « La sublimation fait le pont entre l'art et la sexualité infantile : tous les deux ont en commun de poursuivre une finalité sans fin, une façon de rompre avec toutes les formes d'utilitarisme. L'enfant découvre qu'avec la forme de ses lèvres et la matière de sa salive, il peut inventer des bulles. Cela ne sert à rien, ça n'apporte pas la pleine satisfaction, c'est pourquoi il ne s'en lasse pas. Encore, encore... L'art procède-t-il autrement, qui, à l'aide de quelques tubes, d'une toile et d'un pinceau, arrive à "passionner la nature et les objets" ? » (*Ibid.*, p. 115-116)

## « Phénix » de *Matière céleste* (1937) : les prostituées et la Vierge ou les saintes de l'abîme

Inséré dans la section « Nada » (dont le nom renvoie à la dialectique de l'absence et de la présence, du Rien et du Tout, de saint Jean de la Croix), le poème « Phénix » de *Matière céleste* (I, p. 311) est déroutant car, à première vue, il ne semble pas du tout parler du phénix (à seconde vue, on croit comprendre : le poème parle de ce dont il ne parle pas ; ou il parle de son objet là où il n'en parle pas ; l'objet émerge du creux que son absence laisse dans le texte, comme le « Todo » émerge du « Nada » ; et l'objet est essentiellement ce creux, ce « gouffre », où toute représentation s'abîme, et d'où émerge toute représentation). L'objet proclamé du poème étant absent de son texte, le poème se présente comme une forme vidée de son contenu, ou dont le contenu est une absence. Il prend l'aspect d'un gouffre dans lequel l'objet a disparu, comparable en cela, dans une énonciation qui épouse à nouveau l'énoncé, aux prostituées qu'il met en scène, et qu'il identifie justement à des « gouffres » que rien ne pourra jamais refermer.

À la place du phénix annoncé dans le titre, ou en substitution à l'objet manquant, le poème met en scène une multitude de prostituées, objets substitutifs par excellence, figures d'un « faire-l'amour » en l'absence de son « être ». Leur grand nombre leur donne un caractère à la fois grandiose, plus grand qu'elles-mêmes, sublime (« immenses » est répété) et démoniaque : « Légion est mon nom, car nous sommes beaucoup. » (Mc 5 : 9)<sup>31</sup> Le poète s'adresse à elles en s'étonnant de les voir accourir si nombreuses : les a-t-il donc appelées ? Est-il un client qui les a hélées pour jouir de leur chair ? Et son appel est-il éveil à la vie ou bien condamnation à mort, exorcisme ou plutôt magie noire par laquelle il fait cause commune avec le « démon » qui possède ces filles ? Le poème accomplit en tout cas sur ces êtres un travail acharné de mise à mort : il les décompose activement en « yeux » et « mains », jusqu'à les réduire à des amas informes de *membra disjecta*, à des « indispositions sanglantes » et à d'« immenses sacrifices de chair blonde », sur l'autel d'un amour qui, destructeur, meurtrier, n'est que le simulacre de l'amour « vrai » ; — il finit par les laisser inanimées, aux multiples sens de ce terme : cadavérisées, dépersonnalisées, privées d'âme humaine, réduites à d'anonymes « choses ouvertes ». En même temps cependant, il les appelle, et explicitement cette fois-ci, à « revenir de la salive et du massacre », à se ranimer donc de l'humiliation et de la mort qu'il leur a lui-même infligées, et à reprendre vie dans une chair artificielle, ou dans des « vêtements éveilleurs<sup>32</sup> collants » : « Repoudrez les maillots de vos chairs. » Ces maillots qui se substituent à la vraie chair, et que l'on « repoudre » à leur place, ces « vêtements collants » destinés à recoller leurs morceaux décomposés, seraient bien des figures du poème lui-même, qui leur offre, en réparation au meurtre qu'il a perpétré sur elles, une survie artificielle dans l'œuvre d'art.

31. Toutes les références bibliques renvoient à *La sainte Bible traduite en français sous la direction de l'école biblique de Jérusalem*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1956.

32. Éveilleurs de qui ? Tant de celles qui les portent, que de leurs clients, relancés sans cesse dans une quête de l'impossible chose vraie, de l'éternel objet perdu.

Or contrairement à celle de la « sainte vierge<sup>33</sup> », que le poème n'évoque ici que pour aussitôt affirmer la distance infranchissable — le gouffre — qui la sépare des prostituées, la reconstitution de leur chair ne sera jamais complète, de même que le corps substitutif que le poème leur confère ne sera jamais qu'un simulacre et une représentation, non un « Vrai corps » comme celui que le chrétien vénère dans l'hostie — cette hostie qui, selon le dogme de la *praesentia realis*, non seulement représente le Christ, mais est le Christ en personne<sup>34</sup>. L'artiste a beau se vouer à une *imitatio Christi*, et œuvrer pour la « sanctification » du monde, il ne réalisera jamais « qu'une imitation<sup>35</sup>, et le gouffre restera infranchissable, entre le vrai salut apporté par le Christ, et la sanctification empreinte de faux qu'apporte l'œuvre d'art. Ainsi, si la Vierge est « sainte », les prostituées sont les monstres « sacré[s] » d'une religion plus primitive et plus violente, dans laquelle le salut des âmes reste suspendu. N'empêche que, pour emprunter un terme au recueil *Diadème* (1949), on a envie de les appeler des « saintes de l'abîme<sup>36</sup> », car dans la « perspective religieuse » que le poème ouvre contre « le néant du temps » (EM II, p. 1068), il projette sur ces femmes maudites la figure des martyres, instruments, comme le Christ, du salut de l'humanité.

Alors que la Vierge, en effet, a « recomposé » son hymen « pour arrêter l'entrée / Du démon », les prostituées, quant à elles, demeurent « grandes ouvertes » au Mal, qui creuse à jamais son abîme en elles : « Rien ne fermera jamais la chaleur du gouffre. » Or tout se passe comme si elles consentaient à cette ouverture, dans un esprit sacrificiel, et pour ainsi dire parce qu'« il faut que le scandale arrive » (Lc 17 : 1) :

Vous n'avez pas comme la sainte vierge  
Recomposé l'hymen pour arrêter l'entrée  
Du démon et demeurez grandes ouvertes  
Et profondes et sacrées comme les choses ouvertes. (I, p. 310)

La soumission de ces victimes à l'assaut du Mal, leur sacrifice et la « chaleur » qu'elles offrent, font penser à la « « scène capitale » chaleureuse et magique » qui, selon Jouve, constitue le noyau de « tous les drames et romans du monde » (EM II, p. 1127), et qu'il raconte lui-même, en particulier dans son dernier récit romanesque, *Dans les Années profondes* (1935)<sup>37</sup>, qui forme le terreau même du recueil *Matière*

33. Le dogme de l'Assomption, qui affirme que la Vierge a été « élevée » corps et âme au ciel, date de 1950 et est donc postérieur à ce poème ; mais Jouve assigne à la Vierge un « hymen recomposé ».

34. « Vrai corps » est le nom d'un poème qui clôturait le recueil des *Noces* (I, p. 189-190) et qui s'inspire de l'hymne eucharistique célébrant la *praesentia realis* du Christ dans l'hostie. Voir J. Starobinski, « Vrai Corps, Jouve et le texte liturgique », *Jouve poète, romancier, critique*, colloque de la fondation Hugot du Collège de France, réuni par Y. Bonnefoy, actes rassemblés par O. Bombarde, Paris, Lachenal et Ritter, 1995, p. 9-19 ; J. Starobinski, « Vrai corps de Pierre Jean Jouve », *La NRF*, n° 462, juillet-août 1991, p. 10-21.

35. Dans le roman *Vagadu*, l'héroïne évoque le souvenir de son père décédé en termes christiques : « Il ressemblait à Notre-Seigneur. » Dans un deuxième moment, elle précise : « Le père n'est pas Notre-Seigneur, c'est plutôt un artiste. [...] Alors s'il ressemble au Christ, on peut dire que c'est une imitation. » (*Vagadu*, II, p. 726)

36. « La sainte de l'abîme » est le titre de la deuxième section de *Diadème* (1949, I, p. 721).

37. Ce récit au titre baudelairien est le dernier d'un « livre de roman » qui en compte plusieurs, agencés en une structure tripartite. L'ensemble doit être considéré comme « un seul roman » (EM II, p. 1095).

*céleste* d'où est tiré le poème «Phénix». Dans ce récit, la maternelle Hélène s'offre en mère consentante au désir œdipien incestueux de son jeune amant Léonide, pour ensuite se laisser tuer par lui, dans un sacrifice amoureux, afin de lui donner la vie. Sur le jeune homme ne pèse aucune culpabilité oppressante; il se relève au contraire de son acte comme un homme ayant accompli sa seconde et véritable naissance, et accède au statut d'écrivain. Or, remarque-t-il, «c'est que, dans Hélène, le don et le sacrifice étaient tellement plus riches que ne l'était mon agression!» (*Dans les Années profondes*, II, p. 1034). Si le gouffre ouvert dans les prostituées du poème «Phénix» est chaleureux («la chaleur du gouffre»), il faut comprendre de même que l'acte sexuel avec elles n'est pas qu'un simulacre de l'amour : la représentation de l'amour implique ici aussi, sur un plan symbolique profond, sa présence effective. Livrées à la blessure toujours ouverte du démon érotique, ces prostituées seraient bien les symboles de l'érotisme coupable de l'homme, ou de son péché originel :

L'érotisme, centre même de l'âme, est assailli de l'intérieur, cerné de l'extérieur, par le sentiment d'être une faute, de porter la culpabilité. Une part nouvelle de son plaisir lui vient de là. (Baudelaire : «La volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le *mal*.») Le fruit serait-il aussi beau s'il n'était pas défendu? Là est le péché originel, que l'éros de l'homme soit blessé, et toujours blessé, blessé en tout temps avec n'importe quel objet. (EM II, p. 1127, italiques de Jouve)

Mais livrées à cette blessure dans un esprit sacrificiel, elles représenteraient également le salut qu'il y a à attendre de l'amour, et en particulier du don sacrificiel de soi : c'est dans ces victimes consentantes, sortes de martyres de l'érotisme humain coupable, qu'il faut par excellence reconnaître l'«imitation du Christ» à laquelle aspire le poète lui-même<sup>38</sup>. Symboles du péché originel, les prostituées sont aussi symboles de la *felix culpa*, ou de la grâce qui a «surabondé là où le péché a abondé» (Rm 5 : 20). Dans la prostituée émerge ainsi l'image christique «de la pauvre, de la belle puissance érotique humaine<sup>39</sup>», blessée et mise à mort par une culpabilité originelle, mais ressuscitée, en poésie, comme la source d'où elle procède ou comme l'esprit même qui l'anime : «[...] en un sens, la poésie c'est la vie même du grand Éros morte et par là survivante.» (Avant-propos à *Sueur de Sang*, I, p. 199) Et dans la «chaleur» du gouffre de son sexe, toujours prêt à accueillir le démon, émerge

Le roman s'intitule *La Scène capitale*, et est composé de trois parties, dont la première est un ensemble de contes («Histoires sanglantes»), et dont les deux autres sont constituées par deux récits plus longs, intitulés «La Victime» et «Dans les Années profondes». Après ce dernier ouvrage, la veine romanesque de Jouve s'épuise, et l'auteur ne produisit plus que de la poésie. Cette dernière trouva cependant une source d'inspiration durable dans la figure d'Hélène, l'héroïne du dernier récit, dont l'histoire fut élevée au niveau d'un mythe originnaire de l'œuvre jouvienne : dans le récit, la mort de cette femme maternelle, dans un coït sacrificiel, préside à la naissance d'un écrivain. Le personnage d'Hélène, figure de la morte sacrificielle, inspira directement la première section de *Matière céleste*, intitulée «Hélène». Le poème «Phénix» se trouve au début de la deuxième section du recueil, intitulée «Nada».

38. Dans le poème «Vrai corps» déjà mentionné, la blessure ouverte dans le flanc du Christ est identifiée à celle de la prostituée : «Sur le flanc la lèvres s'ouvre en méditant / Lèvre de la plaie mâle, et c'est la lèvres aussi / De la fille commune.» (I, p. 190)

39. P. Jean Jouve, «Inconscient, spiritualité et catastrophe», Avant-propos au recueil *Sueur de Sang* (1933-1935), I, p. 200.

l'image d'une maternité sacrificielle, celle de l'Hélène de *Dans les Années profondes*, qui, morte dans le roman, devient la « source d'inspiration » toujours ouverte (EM II, p. 1102) de la poésie jouvienne à partir de 1935. Cette féminité sacrificielle et christique confère aux prostituées une paradoxale sainteté, au moins aussi belle, et plus déchirante, que celle de la Vierge pure et froide, dont l'hymen recomposé a fermé tout accès au Mal, mais empêche en même temps la plongée salutaire et (re)vivifiante dans la faute originelle fondatrice de l'humanité.

Dans le « Revenez » manifeste que le poète adresse aux prostituées, « in-siste » en même temps le « Venez » premier et refoulé du client qui les a hélées afin de jouir de leur chair et de la détruire avec une joie morbide. Si phénix il y a, dans ce poème, il prend donc également la forme du désir éternel et insatiable de la chair, c'est-à-dire d'une image négative et coupable de l'amour — mais d'une image qui appelle cet amour comme le creux appelle le plein. Au-delà des prostituées, c'est à l'amour lui-même que le poème adressait son « Venez » pathétique, afin qu'il comble justement le gouffre de son absence ; et c'est cet amour dont elles sont, malgré elles, le représentant, qui donne aux prostituées leur caractère tragiquement sublime.

### La suite « Phénix » de *Lyrique* (I) : épiphanie furtive d'un « Vrai Corps »

Le poème de *Matière céleste* que nous venons d'étudier était composé de quatre quatrains. Le chiffre quatre étant, dans l'univers symbolique jouvien, le signifiant de la mort (« 4 signifie la mort », II, p. 926), le poème de *Matière céleste* représente donc une exaspération de la mort, une mort poussée jusqu'aux limites du possible, accomplie jusqu'à être presque « vraie », arrêtée à l'extrême bord de l'anéantissement pur et simple. Mort de l'objet « phénix », absent du poème ; mort de son objet manifeste, les prostituées ; mort du poème lui-même qui, dans les prostituées, se reconnaît en miroir et se voit frappé de la même impuissance et de la même blessure béante qu'elles : le gouffre creusé par le Néant pouvait difficilement être plus grand, et il n'est donc pas étonnant que ce poème s'insère dans la section « Nada » du recueil qui, par référence à saint Jean de la Croix, célèbre le Rien créateur et la nuit mystique de l'égaré des sens.

Ne fût-ce que par le fait d'être composée de cinq poèmes, la suite « Phénix » de *Lyrique* (I, p. 909-913) représente, c'est-à-dire appelle performativement sur elle<sup>40</sup>, un dépassement de la mort, qu'elle figure également dans sa ligne évolutive, où les deux premiers poèmes sont encore basés sur des quatrains, mais où les trois derniers présentent des strophes plus longues, se mettant sous le signe de l'unification, de l'Eros ou de la vie. Composé de deux huitains, le poème V se présente comme la réalisation conjointe de la force unificatrice de l'amour (qui, deux fois, colle ensemble deux quatrains) et de la force séparatrice de la mort (qui creuse une volte au milieu

40. « Représente » ne veut pas dire qu'elle l'accomplit effectivement : la représentation anticipe sur l'accomplissement, comme la forme sur le fond, ou comme la parole performative sur le discours constatif. La représentation est le signe avant-coureur de l'accomplissement, ou constitue un accomplissement en puissance, virtuel : en elle, l'accomplissement est présenté comme possible.

du poème, séparant les deux huitains); en lui, les deux forces se tiennent mutuellement en équilibre. La forme, on le voit, est ici hautement significative, elle réalise de façon symbolique la victoire de l'amour sur la mort.

Au niveau de l'énoncé, la suite évolue parallèlement d'une mort envisagée avec confiance (le « départ » du poète quasi septuagénaire « poussera plus follement la harpe énorme des vents »; son chant sera relayé par un vaste « Chant de la Terre<sup>41</sup> », révélant le monde à lui-même, comme un « miroir concave du firmament », I, p. 909) à la profession de foi exaltée, proclamant une résurrection qui restaurera la vie dans toute son intensité, « cœur rouge après cœur brun » (I, p. 913). Absent de la lettre du texte dans les deux premiers poèmes, le phénix se manifeste dans l'énoncé du troisième, non comme une troisième personne constative, mais comme un « tu » invoqué performativement par une parole qui use du « pouvoir occulte du mot de créer la chose » (EM II, p. 1056). Le poème III interpelle le phénix, le présentifie par son nom, et désigne avec assurance le lieu où il advient ou « a lieu » :

Phénix tu fais ton devoir près des essences et de Dieu. (« Phénix », III, *Lyrique*, I, p. 911)

Tout près des êtres qui « sont », dans une coïncidence parfaite avec eux-mêmes, le phénix est encore caractérisé par un « faire » : il réalise son « être » dans le devenir<sup>42</sup> et la représentation. Mais faisant ce qu'il doit faire, il répond à l'appel adressé à son être, accomplit sa vocation ou réalise son nom, dans une coïncidence (quasi) parfaite entre le nom et l'être, le mot et la chose, la parole et le réel, le « dire » et le « faire » : il est l'incarnation du discours performatif ou « poïétique », du miracle de la poésie où, dans la parole, advient la chose proprement dite. Tout en étant maintenue, la distance entre la représentation et « l'essence », entre poésie et réel, est franchie : ils se touchent de si « près » qu'ils sont « près » de s'unir, — qu'ils s'unissent déjà en puissance —, dans des *Noces* effectives. Le phénix, dit un autre vers du même poème, a atteint ses « perfections de vêtue et d'être », le point extrême où le rôle pour lequel il a été créé (et qui est de représenter l'accomplissement de la vie dans la mort, de l'amour dans sa représentation, de la chose dans le mot) est si entièrement accompli qu'il rejoint la vérité de son être<sup>43</sup>. La contiguïté entre ce phénix et les « essences » est telle, qu'il devient possible d'imaginer un dernier saut métonymique<sup>44</sup>, qui conduira de la représentation à la chose proprement dite : leur

41. Jouve donna ce titre à un des poèmes de *Moires* (I, 1062), qui commence par une portée reprenant les dernières notes du *Chant de la Terre* de Mahler; ces notes correspondent à « *Ewig, ewig* ». Pour une analyse de ce poème, voir M. Finck, « Analyse du "Chant de la Terre" de Pierre Jean Jouve : pour une filiation Baudelaire-Mahler-Jouve », dans *Travaux de littérature*, vol. VII, Publications de l'ADIREL (avec le concours du Centre national du livre), Paris, Klincksieck, 1994, p. 345-354.

42. On pourrait dire aussi : dans l'à-venir; car si Dieu « est », le phénix est celui qui va être, qui, un jour, sera.

43. Ou bien, le vêtement qu'il porte (la forme qu'il revêt) est comme une seconde peau; il ne voile plus son essence, mais l'exprime.

44. La représentation implique un mouvement métonymique, de déplacement, de l'objet originel à son substitut symbolique. La poésie, dit Jouve, est « un véhicule intérieur de l'amour » (Avant-propos à *Sueur de Sang*, I, p. 200). Elle est véhicule, parce qu'elle est le médium par lequel l'amour se déplace

union imminente est déjà réalisée anticipativement par le poème, qui les juxtapose dans le même vers. Est projetée hors du poème, comme un à-venir au bord duquel il s'arrête, la fusion totale des deux termes, quand « les essences et Dieu » deviendront les représentations de la représentation. Ce qui se prépare et qui, à l'extrême fin du poème, se donne pour imminent, c'est en effet le « paraître » d'un « être », c'est l'épiphonie d'une essence : la révélation de la vérité de la représentation, qui est vision, imagination anticipative et créatrice, « Œil » :

Feu de résurrection amie où ton seul Œil va paraître. (« Phénix », III, *Lyrique*, I, p. 911)

Dans cet « Œil » s'unissent l'amour et la mort, le bas et le haut, le péché, la loi et la grâce : il est organe du désir érotique (l'amour « à première vue ») et œil du cyclone, centre de « l'ouragan de la perte » ; Œil du sexe<sup>45</sup>, « gouffre » du mal aussi bien que lieu de l'extase amoureuse, et Œil surmoïque de Dieu, « dans le triangle avec les rayons, sur l'autel » (II, p. 643) ; il est insolemment sexuel et sublimement spirituel. La révélation finale de l'essence de la représentation, on le voit, est encore une image, une représentation ; mais c'est une représentation totalitaire, qui embrasse (Eros) et engouffre dans son sein (mort) l'ensemble des représentations, n'en laissant aucune au-dehors d'elle ; c'est donc une représentation qui, dans l'addition de toutes les représentations de la chose qu'elle contient, arrive à recréer, en fin de compte, la chose elle-même dans sa totalité. Le point d'achèvement de la représentation, sa plus haute réussite, n'est pas la chose telle qu'elle était avant d'être représentée, ou mieux, n'est plus simplement cette chose, mais quelque chose qui la dépasse : c'est la chose révélée et pour ainsi dire « développée » dans toute sa vérité, c'est l'essence même de la chose ou la chose réalisée dans son essence. Dans cette « essence » se réalisent une abstraction dans le maintien du concret, et une sublimation de la matière dans le maintien de sa matérialité, qui constituent la véritable « alchimie du Verbe<sup>46</sup> ».

d'un objet à l'autre, dans un mouvement de substitution qui l'éloigne toujours davantage de son objet originel — tel est en effet le mouvement dit « métonymique » (ou associatif) du désir, qui, selon la fable freudienne, naît de la rupture d'une unité primordiale d'avec un objet originel, et se trouve propulsé par cet objet perdu dans une recherche obstinée, afin de le retrouver — ; c'est la rupture de cette unité primordiale que chante précisément le poème de Shakespeare. Si la poésie est un véhicule « intérieur » de cet amour, c'est qu'elle participe elle-même, en tant qu'aimante et aimée, à la dynamique de l'amour, se sauvant elle-même dans la mesure où elle sauve son objet.

45. Les romans sont explicites, et interprètent l'œil aussi bien comme masculin que comme féminin, aussi bien comme diabolique que comme divin. « La Victime » raconte l'apparition effrayante du « Seigneur des Ténèbres » sous la figure d'un « géant [...] qui regarde, avec un œil unique et semblable au gland enflammé du membre de l'homme » (II, p. 946). Dans *Vagadu*, Catherine Crachat névrosée voit partout apparaître des yeux. Son double imaginaire, la Petite X, lui explique ce qu'ils représentent, et après avoir évoqué l'œil divin qui « te regarde quand tu as fait quelque chose de travers » (II, p. 643), lui « montre l'œil » dans une excitation extrême... en soulevant sa jupe (II, p. 644).

46. Ce n'est donc pas un hasard si l'un des romans met en scène un personnage appelé Aurifaber, nom d'alchimiste s'il en est.

## La suite « Phénix » de *Lyrique* (II) : ascension

Le point extrême, où « être » et « vêtue » s'accomplissent « jusqu'au bout », est la mort du phénix en tant que représentation, et son ascension, comparable à celle du Christ, « près des essences et de Dieu ». C'est son départ définitif hors de ce monde, mais c'est aussi le moment où le monde lui-même, qui l'a contenu et contemplé — et à condition qu'il l'ait réellement « compris » —, prend sa relève, s'unit au « faire » du phénix au point de devenir (une représentation du) phénix lui-même, comme la colombe dans le poème de Shakespeare, et comme le spectateur de la colombe, qu'elle a enflammé du même amour<sup>47</sup>. Aussi l'oiseau disparaît-il à nouveau de l'énoncé dans les deux derniers poèmes de la suite de *Lyrique*, pour ne plus jamais ressurgir dans la poésie jouvienne tout entière. Il est vrai que le poète a encore inséré dans *Mélodrame* sa traduction de Shakespeare; mais il la rayera de l'édition définitive de sa *Poésie* pour accomplir, semble-t-il, la mort définitive du phénix, son retrait hors du monde des Représentations et sa résorption finale dans celui des Essences.

Le phénix restera présent dans la poésie jouvienne de façon diffuse, présent-absent à la façon d'un « esprit » qui anime sa « lettre » — toutes ses lettres. C'est la parole « littéraire », l'énonciation même, qui à présent s'enflammera et exécutera le rituel de la mort et de la résurrection. Aux « notes qui s'aiment » de Mozart enfant correspond dès lors, dans la poésie jouvienne, le jeu de l'amour et de la mort entre les mots : « Le poète est un diseur de mots » (EM II, p. 1080), c'est-à-dire, est celui qui, sur une page blanche, crée la scène (le lieu mallarméen, voir *infra*) où ces mots joueront, s'affranchissant de celui qui les y a posés, leur propre destinée. Là où cette parole se taira, elle sera relayée par un monde qui parlera comme un vaste univers signifiant, dans lequel elle aura éveillé « le langage des fleurs et des choses muettes » (Baudelaire, *Élévation*). Ou encore, elle ne se taira qu'après avoir transmis son feu au lecteur, qu'elle aura libéré de la peur de la mort et aiguillonné vers la résurrection — l'esthétique débouchant, par un saut qualitatif kierkegaardien, sur l'éthique, l'existential et le religieux. En fin de compte, il faudra s'imaginer la présence du phénix, dans la poésie de Jouve et dans le monde, comme celle de son Œil, c'est-à-dire sous la forme d'un certain regard, d'une certaine façon de voir les choses — et d'une façon qui « me regarde » en profondeur. Si l'Œil du phénix s'ouvre dans la poésie jouvienne, c'est comme un gouffre qui fonctionne comme une « mise en abyme » universelle : l'acte qu'il exécute est à la fois le « miroir concave » (I, p. 909) de l'œuvre jouvienne, et au-delà de celle-ci, de l'œuvre d'art en général — et la représentation de la destinée du monde, de tout individu dans ce monde, et de l'humanité tout entière, s'acheminant vers son salut.

Le poème IV est l'évocation lyrique d'une « forêt pieuse » dans laquelle on peut imaginer l'endroit où le phénix a effectué son office sacré — encore que cet endroit est, selon le mythe, un palmier unique<sup>48</sup>; mais la multiplication, démoniaque dans

47. Le poème I de la suite « Phénix » a montré par ailleurs que le chant du poète sera relayé par le chant du monde (voir ci-dessus, le « Chant de la Terre »).

48. A. Green, ouvr. cité, p. 140.

le poème de *Matière céleste*, suggère ici la prolifération féconde de formes toujours nouvelles de vie. La forêt semble être en effet l'image d'un monde abandonné par le phénix mort, mais animé désormais par son esprit; or ce monde, c'est, par un mouvement expansif qui fait que le contenu est toujours relayé par le contenant, à la fois le poème (qui a contenu le phénix) et le monde (qui a « compris » le poème). Dans cette évocation d'un lieu, on songe à Mallarmé : « Rien n'aura eu lieu que le lieu. » Le poème, en effet, n'aura fait en définitive que constituer le lieu où le phénix (ou la poésie, ou l'amour logé jusque dans la mort) a pu advenir dans le monde — en quoi se réalise la définition jouvienne de la poésie comme « véhicule [...] de l'amour » (Avant-propos à *Sueur de Sang*, I, p. 200), comme médium par lequel l'amour est transporté dans le cœur de toutes choses.

La phrase mallarméenne peut être comprise aussi dans un autre sens : dans le poème, la poésie (puissance virtuelle) n'aura fait que créer la forme (la représentation) qui, tel un moule, appelle son fond (l'essence, l'existence réelle et véritable de la poésie) comme son nécessaire complément. Dans cette formule, la poésie apparaît, non seulement comme cause du poème, mais aussi comme l'effet magico-imaginaire de sa parole performative. Comme celle du phénix, son existence n'est pas certaine; elle relève de la foi de celui qui croit en cette parole (cette foi dérivant elle-même de la force de conviction de celle-ci). C'est cette parole performative qui se trouve célébrée dans le poème V, dans une profession de foi qui elle-même est performative, car elle accomplit ce qui, dans son objet, demeurerait en suspens :

O lève-toi Lazare! il se dresse debout dans les bandes tombées sous la parole vraie parole exécutable! (« Phénix », V, *Lyrique*, I, p. 913)

Ce qui se révèle dans cette profession de foi, qu'est-ce d'autre sinon un amour passionné du Verbe? À travers les poèmes successifs de la suite « Phénix », et sans qu'il soit possible de désigner l'endroit précis où s'est produit le passage, un déplacement d'accent s'est manifestement opéré, qui rappelle celui de l'amour charnel aux « lettres qui s'aiment » dans le roman d'*Hécate*, roman par lequel tout le cycle du phénix a commencé. Il conduit ici du représenté-phénix à son représentant-la parole poétique, révélant le vrai sens du symbole du phénix dans l'œuvre jouvienne, et présidant dès lors à son élimination (« Le symbole devrait être réduit, afin que reste seulement le moi en face de l'essence », EM II, p. 1144). Révélateur, ce déplacement d'accent qui se produit à la fin du cycle du phénix donne bien la vraie proportion des choses, et souligne à quel point la forme, chez Jouve, épouse le fond : si le phénix n'occupe dans l'œuvre jouvienne qu'une place limitée, c'est que l'objet dont on parle, somme toute, est moins important que la parole qui le dit. Cette importance capitale de la parole, cet amour passionné du Mot, aucune phrase ne les dit mieux, sans doute, que celle de *Proses*, qui transporte, dans un mouvement sublimatoire, l'énergie amoureuse de l'auteur, d'un objet limité à un autre beaucoup plus vaste, plus diffus, et représentant une valeur sociale : l'œuvre poétique :

L'objet n'est rien et le désir est tout; pas même le désir, mais la phrase du désir.  
(« Objets », *Proses*, II, p. 124)



**Louis Cruchet**

*Centre de recherches internationales sur l'imaginaire (CRI2I)*

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

### RÉSUMÉ

Il existe plusieurs faisceaux de présomption qui témoigneraient de relation entre les Polynésiens et les Amérindiens d'Amérique du Sud : il est aujourd'hui admis que les Polynésiens ont atteint l'Amérique du Sud. Si la patate douce est un indice d'anciens contacts entre la Polynésie et l'Amérique du Sud, des archéologues ont aussi trouvé sur la façade pacifique de l'Amérique du Chili des ossements de poulets polynésiens.

Quelles seraient les étoiles que les Polynésiens pourraient avoir suivies pour se procurer en patate douce en Amérique du Sud et plus précisément au Chili, sous les latitudes où les chercheurs ont trouvé des poules polynésiennes ?

L'ethnoastronomie tentera de répondre à la question de l'itinéraire de la patate douce, en soulevant l'hypothèse du rôle des étoiles comme repère spatial.

### MOTS-CLÉS

Polynésie, patate douce, Amérique du Sud, archéoastronomie, ethnoastronomie.

### ABSTRACT

There are several bundles of presumption that would testify of relationship between Polynesians and Native Americans from South America: it is now accepted that the Polynesians have reached South America. If sweet potato is a sign of ancient contacts between Polynesia and South America, archaeologists have also found on the Pacific Ocean facade in Chile the bones of Polynesian chickens.

What would be the stars possibly followed by the Polynesians to get sweet potato in South America and Chile, under the latitudes where researchers have found Polynesian chickens?

The ethnoastronomy will attempt to respond to the issue of the route of the sweet potato, by raising the hypothesis of the role of the stars as spatial coordinate system.

### KEYWORDS

Polynesia, sweet potato, South America, archeoastronomy, ethnoastronomy.

Il existe plusieurs faisceaux de présomption qui témoigneraient de relation entre les Polynésiens et les Amérindiens d'Amérique du Sud. Parmi les hypothèses d'ordre culturel, il y a la langue quechua qui désigne le nom de la patate douce en Polynésie (*kumar/kumara*). Le quechua était la langue parlée dans l'Empire des Incas, mais l'aymara était sa langue officielle, bien que le quechua y soit parlé. L'aymara (ou parfois aimara) s'est propagé dans tout l'Empire inca, c'est-à-dire jusqu'au sud du Chili. Le peuple Aymara a une conception du temps différente de celle qui prévaut dans les cultures européennes : aux yeux de celles-ci, elle serait une « conception inversée ». Pour l'aymara, le passé, connu et visible, se trouve devant le locuteur alors que le futur, inconnu et invisible, se trouve derrière lui. Cela vaut également pour le quechua<sup>1</sup>. Mais surtout, cette conception du temps se retrouve en Polynésie où *mua* signifie à la fois devant et passé et *muri* arrière et futur.

Une autre hypothèse d'ordre culturel repose sur la ressemblance avec un lama que représente une sculpture figurant sur un *tiki* (pierre de fertilité anthropomorphe) marquisien (Hiva Oa) qui a la particularité d'être couché sur le ventre, et qui porte le nom de Makii Tau'a Pepe Iipona à Puamau.

Parmi les traits de caractère culturel communs, on note aussi l'existence, chez les Incas, de cordelettes mnémotechniques appelées « Pachaquipu », que l'on peut rapprocher des petites cordes tressées qui servaient à la mémoire généalogique en Polynésie sous le terme tahitien « taira firi ».

Une dernière hypothèse serait la migration d'Incas dans les îles Australes. En effet, le peuplement de Rurutu aurait, selon les sources ethnologiques, été constitué en partie d'une vague migratoire de peuples à la peau rouge : « On les disait venir d'Amérique du sud, du peuple des Incas. » (Brun, 2007, p. 34)

On peut affirmer aujourd'hui que ces faisceaux d'arguments, en faveur des relations des Tahitiens et des Marquisiens (voire du peuplement de Rurutu) avec l'Amérique, sont confirmés par les récentes découvertes qui prouvent l'existence d'échanges culturels et économiques entre Polynésie et Amérique du Sud.

### Itinéraire de la patate douce

L'« énigme » de l'introduction de la patate douce dans le Pacifique Sud depuis l'Amérique andine et/ou depuis le Mexique a longtemps fait l'objet de débats (Baré, 2011). Rappelons l'homonymie entre le quechua<sup>2</sup> *kumar* et le *kumara* (ou *'umara*) des diverses langues polynésiennes et le fait que les plus anciennes traces d'une patate douce « domestiquée » viennent du Pérou, aux environs de 2000 avant J.-C. (O'Brien, 2000, cité par Montenegro *et al.*, 2008, p. 355). Cette question a fait l'objet d'un nombre considérable de tentatives de réponses qui se sont elles-mêmes heurtées à autant de contre-arguments.

1. Source : <[http://wikipedia.org/wiki/Aymara#Conception\\_du\\_temps\\_diff.C3.A9rente://fr](http://wikipedia.org/wiki/Aymara#Conception_du_temps_diff.C3.A9rente://fr)>.

2. Elle fait partie de la famille des langues parlées au Pérou ainsi que dans d'autres régions des Andes, du sud de la Colombie au nord de l'Argentine, jusqu'au Chili.



Figure 1. – Patate douce (*Ipomoea batatas*).

Un relatif consensus s'est cependant établi sur l'origine sud-américaine de la plante (voir la carte de l'itinéraire de la patate douce dans Ballard *et al.*, 2005, p. 4). On trouve en effet à travers toute la Polynésie la patate douce, une plante vivace originaire du continent américain, où elle est cultivée depuis quelque 5 000 ans. Les régions concernées sont le nord-ouest de l'Amérique latine (nord du Pérou) et la côte ouest ou sud-ouest du Mexique (Scaglione, dans Ballard *et al.*, 2005).

Les patates douces auraient été introduites au cours du début du second millénaire à Tahiti, aux Marquises et dans les îles Cook. Leur introduction en Nouvelle-Zélande semblerait n'avoir été effective qu'autour du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, ce qui correspondrait à l'époque des premiers stockages des patates douces maories, vers 1350 (Williams, 2013, p. 15). « Les *kumara* ont probablement mis un certain temps d'adaptation aux conditions climatiques de la Nouvelle-Zélande. » (*Ibid.*, p. 16)

### Des poules polynésiennes, approche archéologique

À partir des îles de la Société, qui n'ont été atteintes que vers 300 après J.-C., la dispersion s'est faite vers le nord (îles Hawaii atteintes vers 500) et vers l'est où l'île de Pâques fut atteinte vers 900. À l'extrême est, au-delà de l'île de Pâques, il est aujourd'hui admis que les Polynésiens ont atteint l'Amérique du Sud. Si la patate douce est un indice d'anciens contacts entre la Polynésie et l'Amérique du Sud, des archéologues ont aussi trouvé sur la façade pacifique de l'Amérique du Sud (au Chili) des ossements de poulets antérieurs à l'arrivée des Européens, ossements dont l'analyse génétique montrerait nettement la parenté avec les lignées de poulets polynésiennes. Le poulet est d'ailleurs un animal originaire d'Asie du Sud, qui ne vivait pas en Amérique (Dumas, 2008). Les ossements de poulets d'origine polynésienne qui ont été trouvés au Chili se trouvent sur le site archéologique d'El Arenal-1 (lat. 37° 22' 15" S, long. 73° 36' 45" W), dans la péninsule d'Arauco. On pourrait s'étonner

qu'il s'agisse du Chili, plutôt que du Pérou, mais la carte des vents de retour de Polynésie donne plus raison au Chili d'où les vents porteurs garantissent un retour plus aisé (voir la carte des vents à partir du Chili dans Montenegro *et al.*, 2008).

Quelles seraient les étoiles que les Polynésiens pourraient avoir suivies pour se pourvoir en patate douce en Amérique du Sud et plus précisément au Chili, sous les latitudes où les chercheurs ont trouvé des poules polynésiennes ?

L'ethnoastronomie tentera de répondre à la question de l'itinéraire de la patate douce, en soulevant l'hypothèse du rôle des étoiles comme repère spatial.

Mais avant cela, essayons de mieux connaître les étoiles utilisées pour les plantations des *kumara* (« patate douce », en maori).

### Les étoiles et les *kumara* : les Pléiades, Sirius, Antarès et Véga

Les Maoris se fiaient à plusieurs étoiles pour déterminer le cycle agraire des *kumara* (patates douces), selon les sources ethnologiques. Pour les vérifier de façon astronomique, nous avons fait des simulations sur Stellarium, en prenant pour lieu d'observation la Nouvelle-Zélande (Auckland) et l'année 1750 comme référence à une date ultérieure aux premiers contacts avec les Européens.

Puaka (Rigel dans Orion) jouait un rôle de repère pour le Nouvel An dans les îles du Sud à Wäipounamu et les îles Chatham à Rekohu (Best, 1986, p. 11-12) : les anciens autochtones considéraient que les étoiles se levaient un peu plus haut chaque matin et Puaka (Rigel) se levait « autour du 6 juin » (Tikao, 1990, p. 49). En effet, Rigel se levait le 6 juin 1750 à 7 h 58 et était bien visible avant le lever du Soleil à 8 h 59.

Ailleurs, le commencement de l'année agraire et des travaux avait lieu à l'apparition des Pléiades (Matariki) dont le lever héliaque, à la mi-juin, marquait le commencement de l'année et la période des premières plantations des patates douces. Elles étaient saluées par des danses et des chants : « *Nga kai a Matariki nana i ao ake ki runga* : Matariki débarque ses nourritures. » (Dunis, 1984, p. 156) Ainsi, les Pléiades se lèvent le 30 mai 1750 à 8 h 40 et leur lever héliaque est visible, l'astre du jour se levant à 9 h 23.

Après avoir disparu « sous l'horizon est du ciel durant 4 semaines, vers la mi avril-mai chaque année » (Williams, 2013, p. 8), Matariki (les Pléiades), qui réapparaissent, jouaient donc un rôle certain pour la période de plantation des patates douces, mais aussi du Nouvel An car elles annonçaient la productivité des plantations au cours du Nouvel An : si on apercevait neuf étoiles, l'année serait bonne ; mais si l'on n'apercevait que six ou sept étoiles, l'année serait « pauvre » (*ibid.*, p. 11). À partir de ces apparitions, des plantations jusqu'à la récolte, le champ de *kumara* était *tapu* (Dunis, 1984, p. 163). L'apparition de la Nouvelle Lune jouait aussi son rôle, cette fois d'ordre culturel, car, avant les restrictions annoncées par le lever héliaque des Pléiades, avait lieu une sorte de « festival » où tout était permis. « Les jours entre l'apparition des Matariki et quelques jours après la Nouvelle Lune, correspondaient à notre "Poisson d'avril" chez les Maoris. Les gens se conduisaient mal et même les

contrats de mariage étaient considérés comme nuls et non avenus. Les actes qui d'ordinaire n'auraient pas été acceptés, pouvaient ne pas être punis.» (Williams, 2013, p. 10) Best mentionne aussi un « festival » similaire dans l'extrême nord de l'île du Nord (Best, 1986, p. 15), donc là où les Pléiades indiquaient le commencement de l'année agraire.

Il faut croire que ce sont les Polynésiens de Nouvelle-Zélande, soumis à un climat plus contrasté et un milieu naturel plus continental, qui donnèrent la prépondérance à la détermination des saisons en relation étroite avec les astres. Examinons les sources.

Saisons	Levers héliques des étoiles	Heures du lever des étoiles*	Heures du lever du Soleil*
Hiver	Takura (Sirius)	8 h 05 - 21/6/1750	9 h 20 - 21/6/1750
Été	Rehua (Antarès)	5 h 05 - 21/12/1750	5 h 05 - 21/12/1750
Automne	Whanui (Véga)	5 h 25 - 21/3/1750	8 h 30 - 21/3/1750
		6 h 45 - 1/3/1750	8 h 00 - 1/3/1750

\* Information d'après les simulations sur Stellarium 1.0.

Tableau 1. – Les trois saisons maories déterminées par les levers héliques des étoiles (d'après Williams, 2013, p. 11).

L'étoile Véga jouait un rôle particulier dans les travaux agraires de la patate douce chez les Polynésiens qui peuplèrent la Nouvelle-Zélande. « Les patates douces poussaient jusqu'à l'apparition de l'étoile Poutu te rangi, Altaïr. » (Dunis, 1984, p. 176) La période du tabou sur la terre se levait à l'occasion de la fête de Ruwhanui (Véga) en mars-avril, et la visibilité de Véga au lever hélique annonçait la fin de l'été et le début des récoltes des patates douces (Best, 1955, p. 54 et 64). Selon nos simulations astronomiques, la fin de l'été (plutôt que l'équinoxe d'automne, comme le dit Williams) était bien indiquée par Véga, dès le 1<sup>er</sup> mars (voir le tableau 1).

Chez les Maoris, le mythe rejoint la réalité parce que le lever matinal de Whänui (Véga) était le signal du bêchage des *kumara* et que Whänui était considéré, en fait, comme le pourvoyeur céleste des délicieuses racines, selon la légende de Maui-Rongo monté au ciel pour dérober les patates douces (Best, 1976 et 1986).

## Le mythe de l'origine de la patate douce et l'étoile Véga

Le mythe maori raconte comment les patates douces (*kumara*) descendirent sur terre en provenant de la source de l'étoile Véga (Whänui). C'est à Rongo Maui, le frère de Whänui, que revint le devoir de dérober les précieuses patates, car l'étoile frère ne voulait en aucune façon les partager avec ses pairs. Pani tinaku, la mère des patates douces, était aussi la femme de Rongo Maui qui était lui-même le plus jeune frère de l'étoile Whänui. Le mot *tinaku* signifie « germer », ainsi Pani peut être

qualifiée de «germinatrice». Elle est censée être la mère des *kumara*. Une version fait de Pani le fils de Rongo, mais les autres versions en font une femelle dont l'estomac contenait les *kumara*. Une version donnée par les peuples Ngati awa de Whakatane présente Rongo Maui comme époux de Pani et comme le plus jeune frère de Whānui, l'étoile Véga (Best, 1976, p. 102). Rongo Maui monte au ciel pour avoir des enfants *kumara* de son frère aîné Whānui (Véga). Pour cela il récite un charme. Mais Véga ne veut rien entendre, Rongo Maui lui dérobe alors les tubercules et c'est seulement de retour sur terre qu'il les enfouit dans son pénis (*ure*) et s'unit à Pani pour qu'elle mette au monde sa progéniture. Il lui dit : «Va dans les eaux de Mona ariki pour donner naissance à tes enfants.» Les enfants *kumara*, qui naquirent dans l'eau et sous la répétition du charme de Rongo Maui, furent Toroamahoe, Matatu, Pio..., correspondant à tous les noms donnés aux différentes variétés des patates douces. Dès lors, Rongo Maui déclara la nécessité d'établir les fours cérémoniels pour les usages de la cuisson, les différents fours relatifs aux différents grades de personnes *tapu* des deux sexes et, enfin, les différents fours pour les prêtres, les chefs et le peuple.

Le nom du «dérobeur» des tubercules, Rongo Maui, associe deux personnalités : Rongo, le dieu maori de l'agriculture, et Maui. À la lecture des différentes versions<sup>3</sup>, il apparaît que le rôle de Maui est très important. Ce dernier étant la représentativité même de l'espièglerie, mais c'est aussi ce héros qui pêcha l'île de Nouvelle-Zélande et attrapa le Soleil. Pour cette première geste héroïque, son hameçon pêcheur d'île devint la constellation de la Queue du Scorpion et, pour la seconde, il devint le maître du ciel et du Soleil. Quant à Rongo, le père de l'agriculture, on ne pouvait trouver meilleur protagoniste de la production de la nourriture céleste. Le mythe d'origine céleste de la nourriture est d'ailleurs très répandu dans le Pacifique et en Asie (Lévêque, 1988). Mais l'association de leurs protagonistes à Maui met en exergue le rôle du ciel et de la maîtrise de l'espace-temps. Dès lors, on peut se demander si les étoiles ne sont pas à considérer d'un point de vue astronomique dans la quête maorie de la patate douce.

3. Selon E. Best (1976, p. 104), les différentes versions seraient les suivantes :
- 1) les patates douces ont été créées par le fils de Rongo ;
  - 2) Rongo avait une femme, Pani («La germination») donc l'estomac est l'entrepôt des patates douces (c'est-à-dire la fosse de stockage) ;
  - 3) selon les Ngati awa de Whakatane : Pani s'unit à Rongo Maui, le jeune frère de l'étoile Véga d'où proviennent les *kumara* ;
  - 4) autre version : Pani s'unit à Maui Wharekino ;
  - 5) autre version où Pani et Taranga (la mère de Maui) sont une seule et même personne : Pani s'unit à Tiki ;
  - 6) autre version où Papa nui tinaku est assimilée à Tinaku ou Hina tinaku représentant la lune ;
  - 7) autre version où Tane est le père de Tiki : Pani s'unit à Hurunga (Huruka) ; Tiki est aussi le père de Hurunga qui épouse Pani ;
  - 8) autre version Tipihau, de la tribu Tuhoë : Pani s'unit à Maui whare kino ;
  - 9) tradition *Awa* de la Bay of Plenty : Whānui, frère de Rongo Maui, s'unit à Pani, sœur de Tangaroa i te rupetu (père des cinq frères Maui) ; Pani est la tante et la marraine des cinq frères Maui.

## Les étoiles repères pour la conquête de la patate douce, approche archéoastronomique

Si ce sont les Polynésiens des Marquises et/ou de Tahiti qui ont importé les patates douces, ont-ils utilisé les étoiles pour arriver à bon port, lors des allées et venues suivantes? Scientifiquement parlant, le site archéologique le plus sûr est celui d'El Arenal-1, au Chili, non seulement parce que des poules polynésiennes y ont été retrouvées, mais aussi parce que le quechua, dont le mot *kumar* est originaire, est aussi parlé au Chili où l'Empire inca s'étendait au début du XIII<sup>e</sup> siècle.

Dans un premier temps, expliquons les calculs faits pour déterminer les azimuts des levers des étoiles repères depuis les îles de la Société (Tahiti) et celles des Marquises (Nuku Hiva) vers le site d'El Arenal-1, sur le 37<sup>e</sup> parallèle (37° 20' plus exactement). L'écart entre la latitude de Tahiti (17° 30') et celle du site de la péninsule d'Arauco (37° 20') est de 19° 50', auquel il faut ajouter 90° pour obtenir l'azimut d'une étoile en partant du nord vrai (nord astronomique), puisque les latitudes sont à angle droit du nord correspondant au point «zéro» de l'azimut. Nous obtenons 109° 50' (19° 50' + 90°). Pour Nuku Hiva, l'écart est de 28° 20' (37° 20' - 9°) et nous obtenons un azimut de 118° 20' (28° 20' + 90°).

Les patates douces ayant été introduites au cours du début du second millénaire à Tahiti et aux Marquises, nous avons effectué nos simulations (sur Stellarium 1.0) pour l'année 1000 et, à titre de comparaison, pour l'année 2000. Il faut cependant comprendre que le site archéologique n'est pas à considérer dans l'absolu comme unique point d'attache des Polynésiens, et qu'il faut bien se donner un orbe d'estimation de leur ancrage un peu plus large. Il nous a semblé qu'un orbe de + ou - 5° était tout à fait raisonnable.

Vers El Arenal-1 (lat. 37° 22' 15" S, long. 73° 36' 45" W)	Tahiti, Société (17° 30' S / 150° W) :		Nuku Hiva (9° S / 140° W) :	
	lever étoile à 109° 50' (orbe de 104° 50' à 114° 50')		lever étoile à 118° 20' (orbe de 113° 20' à 123° 20')	
Lever de :				
Solstice d'été	114° 30' (1000)	114° 30' (2000)	113° 40' (1000)	113° 40' (2000)
Antarès	114° 40' (1000)	117° 30' (2000)	113° 50' (1000)	116° 40' (2000)
Sirius	106° 30' (1000)	107° 30' (2000)	105° 57' (1000)	106° 57' (2000)

Tableau 2. – Tableau de simulation.

Si Véga n'est pas au rendez-vous, nous retrouverons Antarès et Sirius, qui étaient des étoiles utilisées par les Maoris au cours du cycle agraire des *kumara* (ce qui pourrait expliquer l'importance prise par ces étoiles pour marquer les saisons). En effet, au cours de l'année 1000, le Soleil au solstice d'été et Antarès se levaient, sur l'horizon de Tahiti, à 114° 30', exactement en direction de l'orbe maxima de 5° de la longitude d'El Arenal-1 sur la péninsule d'Arauco, alors que Sirius se levait sur l'azimut

106° 30', en direction du même site à 3° 20' seulement de sa longitude exacte. Ainsi, les levers d'Antarès et de Sirius étaient de très bons repères spatiaux pour indiquer la direction à prendre par les Tahitiens pour revenir sur les lieux d'échange économique avec les Amérindiens des Andes<sup>4</sup>. En ce qui concerne les Marquises, vers l'an 1000, la position du Soleil à son solstice de décembre, ainsi que celle d'Antarès, indiquaient, à 5° près, la longitude du lieu de ces échanges. En conséquence, Antarès et le solstice solaire d'été pouvaient être les étoiles repères qui guidaient les Tahitiens comme les Marquisiens dans leur conquête de la patate douce, Sirius ayant pu servir de seconde étoile guide aux Tahitiens.

### Shaula au zénith d'El Arenal-1

Les Polynésiens pouvaient donc suivre, la nuit, Antarès et le Soleil (dont l'azimut était similaire à celui d'Antarès) à son solstice d'été, le jour, pour connaître la direction est de leur destination. Mais comment faisaient-ils pour connaître la bonne latitude? Il leur suffisait d'approcher le mât de leur pirogue au plus près d'une étoile dont la déclinaison passait sur le zénith de leur destination. Un certain nombre d'étoiles seraient candidates pour être choisies : Shaula du Scorpion (-37,1°), Menkent du Centaure (-36,4°), Kappa du Scorpion (-39,4°), Alpha de la Colombe (-34°), Upsilon du Scorpion (-37,1°), Iota du Centaure (-36,7°), Gamma de la Grue (-37,4°), Eta du Sagittaire (-36,8°), Beta de la Colombe (-35,8°), ou Gamma du Scorpion (-37°). Mais c'est Shaula du Scorpion qui doit retenir notre attention, tout d'abord parce qu'elle passe presque exactement au zénith du site (-37° 22' 15"), mais surtout parce que l'étoile Shaula semble avoir été connue des Polynésiens, car nous retrouvons son nom en langue vernaculaire aux Tuamotu et aux îles Cook.

	Tahitien	Marquisien	Paumotu	Autres
Sirius	Ta'urua nui	Taku'a	Takurua	Mere (Cook)
Antarès	Rehua	Ehua, Hai	Te mata heko	Melele (Pukapuka)
Shaula			Tupana runga	Potoki (Cook)

Tableau 3. – Tableau des noms les plus usuels des étoiles en langues polynésiennes (d'après Cruchet, 2001, p. 502-508).

4. Historiquement, les Incas qui parlaient le quechua ne sont connus qu'au début du XIII<sup>e</sup> siècle, alors que l'introduction de la patate douce en Polynésie semble avoir lieu « au début du second millénaire ».

## Des échanges économiques entre Amérique du Sud et Polynésie orientale<sup>5</sup>

Plus récemment, de nouveaux éléments de preuve archéologique (Bruggencate, 2007) suggèrent que certains produits se sont écoulés dans les deux sens entre la Polynésie et l'Amérique du Sud. Il s'agit de la patate douce et de la Calebasse (ou *ipo*), qui se diffusèrent dans de nombreuses îles du Pacifique, et des poulets polynésiens qui voyagèrent en Amérique du Sud — tout cela avant que les premiers Européens soient apparus dans les Amériques.

« C'est un grand témoignage de l'habileté des navigateurs polynésiens<sup>6</sup> », dit l'archéologue de l'université de Hawaï'i, Terry Hunt, co-auteur d'une étude qui devrait être publiée prochainement dans le National Academy of Sciences. « C'est énorme », déclare le Président de Polynesian Voyaging Society et de la navigation traditionnelle Nainoa Thompson. « Quand j'étais à l'école, le Triangle polynésien n'existait pas », ajoute Thompson. « Maintenant nous apprenons que le triangle est peut-être trop petit. Il y a des preuves de présence polynésienne sur la côte est de l'Australie, un contact avec Madagascar et maintenant l'Amérique du Sud. Leurs explorations, en fait, ont pu être globales. » Cependant, certains chercheurs restent encore sceptiques. « À mon avis, la seule explication plausible est le voyage maritime de Polynésie orientale, d'Amérique du Sud et du voyage inverse », dit l'archéologue de l'université de Californie-Berkeley, Patrick Kirch. « Compte tenu de ce que nous avons appris au cours des dernières décennies avec Hokule'a et les autres voyages expérimentaux de telles prouesses étaient bien en deçà des capacités de voyage polynésiennes », a ajouté Kirch qui n'était pas impliqué dans l'étude. Alors que Sam Gon, chercheur et conseiller culturel à The Nature Conservancy of Hawai'i, dit que l'étude « ouvre la porte pour prouver d'autres formes d'échanges culturels » entre la Polynésie et l'Amérique du Sud.

Les Polynésiens sont censés maintenant avoir navigué loin dans le Pacifique oriental, à partir d'environ 1200 ans, a déclaré Hunt. Il est possible qu'il y ait juste eu un contact unique d'une pirogue de voyage à double coque qui ait atterri sur le continent sud-américain, pour commercialiser les poulets contre les patates douces, et soit repartie pour ne plus jamais revenir. Mais, sur la péninsule d'Arauco, Lisa Matisoo-Smith nous dit qu'il fait trop froid, à 37° de latitude sud, pour cultiver la patate douce : « Nous suggérons que c'était probablement un des multiples contacts qui auraient permis de déposer le poulet et ramasser de la patate douce. » Hunt évoque, lui, la possibilité de plusieurs transferts (poulets dans le sud et patates douces provenant de la partie nord de l'Amérique du Sud), en pensant que la répétition des voyages semble tout à fait possible.

Pour apporter de nouvelles preuves irréfutables, l'équipe a également mené des études sur l'ADN et a constaté que le poulet d'Arauco était étroitement lié à des

5. Voir la carte de ces échanges sur le site web : <<http://the.honoluluadvertiser.com/article/2007/Jun/05/ln/FP706050348.html>>.

6. Ces propos ont été rapportés par Ten Bruggencate (sur le site web : <<http://the.honoluluadvertiser.com/article/2007/Jun/05/ln/FP706050348.html>>).

restes de poulet provenant de sites archéologiques dans une grande partie de la Polynésie à la même période, y compris les échantillons trouvés à Kualoa sur O’ahu, à Anakena sur Rapa Nui, à Tonga et aux Samoa. Matisoo-Smith dit qu’elle espère présenter une preuve supplémentaire du rôle des Polynésiens en Amérique du Sud avec des tests cherchant à déterminer le plus précoce des restes de poulet, ainsi que celui des rats du Pacifique dans les sites archéologiques sud-américains, car pratiquement partout où les Polynésiens sont allés, le rat est allé avec eux : « Je prévois l’année prochaine de regarder au Chili, à travers des collections de musées, non seulement pour le poulet, mais aussi toute pièce rattachée aux rats du Pacifique (*Rattus exulans*). »

## Discussion, approche ethnoastronomique

D’un point de vue ethnoastronomique, les langues ou les pratiques incas auraient-elles pu avoir des similitudes, en matière de pratique agraire liée au temps, à la Lune ou aux étoiles, avec d’autres pratiques susceptibles d’être retrouvées en Polynésie, aux Marquises, à Tahiti, à l’île de Pâques ou chez les Maoris ?

Comme les Polynésiens, les Incas utilisaient la Lune pour diviser l’année, avant le règne d’Agay-Manco, au xvi<sup>e</sup> siècle (Du Gourq, 1893, p. 343). Quilla ou Kilya, en quechua, désignait la Lune (nom féminin), qui était la protectrice des femmes, du calendrier, des festivités et des rites. Le terme signifie « sœur » ou « épouse » et marque donc le genre féminin, Quilla étant représentée sur une plaque d’argent par un visage de femme (*ibid.*, p. 341-342). Nommée Mama Qucha (« mère de la mer »), elle était la déesse de la mer et des poissons, la protectrice des marins et des pêcheurs. Elle était importante pour le calcul du passage du temps et du calendrier, dû au fait que de nombreux rituels ont été basés sur le calendrier lunaire et ajustés pour correspondre à l’année solaire. Elle était considérée comme plus importante que Inti par certaines communautés côtières<sup>7</sup>. Ces qualificatifs peuvent être rapprochés de ceux de l’astre en Polynésien : Māhina (Société, Marquises, Tuamotu, Nouvelle-Zélande, Hawaï, île de Pâques). Cette dernière marque le genre féminin (*hina* ou *hine*), dans toutes les langues polynésiennes, et sa personnification, qui porte le nom de Hina, est la protectrice des marins et la maîtresse du calendrier lunaire, comme les Incas.

D’autre part, Jim Williams évoque la comparaison avec les pratiques des Andins à l’apparition des Pléiades qui détermine encore l’année agraire des populations actuelles (Williams, 2013, p. 12-13), le terme *mata-likei*, désignant un nom de mois, apparaissant dans toute la Polynésie orientale, alors qu’il reste absent dans les calendriers fidjien et tongien (*ibid.*, p. 16). Les chants maoris, adressés aux Matariki (Pléiades), signifiant « débarque tes nourritures ! », ne sont pas loin d’évoquer leur nom inca *collcacapa*, signifiant « silo à grain » (Du Gourq, 1893).

En effet, dans les Andes, au Pérou et en Bolivie, des centaines de groupes de villageois se réunissent dans les vastes zones qui s’étendent de Huancayo, à 12° de latitude sud, à Potosi, à 19° de latitude sud, pour attendre le moment où ils pourront

7. Source : <[http://en.wikipedia.org/wiki/Mama\\_Quilla](http://en.wikipedia.org/wiki/Mama_Quilla)>.

voir les Pléiades qui deviennent visibles assez bas à l'horizon, en direction du nord-est, mais seulement à l'approche de l'aube. Selon une étude scientifique (Orlove *et al.*, 2002), ces fermiers croient qu'ils peuvent, selon la disposition particulière des Pléiades, prédire quand et en quelles quantités les précipitations vont tomber pendant la saison des pluies arrivant des mois plus tard. C'est que ces cultivateurs des Andes avaient de bonnes raisons d'en savoir plus sur les conditions de la saison des pluies à venir et les tâches complexes de coordination des plantations, en observant l'éclat apparent des Pléiades en juin, bien avant la saison des pluies.

Il est intéressant de constater que ces observations sont toutes étroitement liées à la clarté relative de l'atmosphère. Par exemple, la taille des Pléiades varie avec la transparence atmosphérique parce que, lorsque les étoiles ternes deviennent visibles, le nombre de ces Pléiades augmente de six à onze environ, et le diamètre apparent des étoiles augmente de 25 %. Pendant les années où les Pléiades sont brillantes, de grande taille et nombreuses, ou lorsque leur configuration est favorable, les cultivateurs plantent leurs patates à la période habituelle. En revanche, lorsque les Pléiades sont ternes, de petite taille et peu nombreuses ou lorsque leur configuration est peu favorable, ils prévoient que les précipitations arriveront tard et seront rares, aussi repoussent-ils la plantation de plusieurs semaines.

## Conclusion

Nos arguments archéoastronomiques, soulignant le rôle des étoiles guides pour des allers-retours, permettent de confirmer ces hypothèses. Grâce à l'archéoastronomie, nous avons confirmé les échanges possibles, à la faveur des étoiles utiles pour la culture des patates douces chez les Maoris, en pointant (astronomiquement parlant) la zone du Chili et la « sous-zone » où se trouve le site des poules polynésiennes. Nous avons pu aussi dater les repères astronomiques des Tahitiens et des Marquisiens pour le début du second millénaire, ce qui correspond approximativement à l'époque où les Incas avaient établi leur empire et leurs langues jusqu'au sud du Chili, et à la période de datation des poules trouvées sur la péninsule d'Arauca.

D'autre part, nous avons trouvé certaines similitudes, d'un point de vue ethno-astronomique, dans les pratiques incas, en matière de savoir-faire agraire liée au temps, à la Lune ou aux étoiles, avec celles trouvées en Polynésie, et notamment chez les Maoris. Cependant, Williams (Williams, 2013, p. 16) suggère que le fait que les Maoris, et les Polynésiens de façon générale, aient pu emprunter l'usage des Pléiades aux Amérindiens d'Amérique du Sud ne contredit pas pour autant l'existence d'une longue tradition polynésienne liée à la patate douce.

## Bibliographie

- BALLARD Chris, «Still Good to Think With: The Sweet Potato in Oceania», dans C. Ballard *et al.* (éds), *The Sweet Potato in Oceania: A Reappraisal*, Sydney, University of Pittsburgh / University of Sydney, Ethnology Monographs 19, Oceania Monographs 56, 2005, p. 1-13.
- BARÉ Jean-François, «L'énigme de la patate douce. Scénarios historiographiques dans le Pacifique», *Journal de la Société des Océanistes*, n° 133, 2<sup>e</sup> semestre 2011, p. 415-422.
- BEST Elsdon, *The Astronomical Knowledge of the Maoris*, Wellington (N.-Z.), R. E. Owen, 1955.
- , *Maori Agriculture*, Wellington (N.-Z.), A. R. Shearer, 1976.
- , *The Maori Division of Time*, Dominion Museum Monograph n° 4, Wellington (N.-Z.), 1986.
- BRUGGENCATE Ten, «Chicken-bone clue points to early voyages to Chile», <<http://the.honoluluadvertiser.com/article/2007/Jun/05/ln/FP706050348.html>> 5 juin 2007.
- BRUN Michel, *Eteroa. Mythes, légendes et traditions d'une île polynésienne*, Paris, Gallimard, coll. «L'aube des peuples», 2007.
- CRUCHET Louis, *Des ciels et des hommes : contribution polynésianiste à une anthropologie historique de l'imaginaire et des mythes astraux*, thèse de 3<sup>e</sup> cycle, université de Polynésie française, ANRT, 2001.
- DU GOURQ Jean, «L'astronomie chez les Incas», *Ciel et Terre*, vol. 14, reproduction de la NASA, 1893, p. 339-346.
- DUMAS Cécile, «Le poulet est arrivé en Amérique avant les Espagnols», *Sciences et Avenir*, 12 juin 2008, p. 11-19.
- DUNIS Serge, *Sans tabou ni totem : inceste et pouvoir politique chez les Maori de Nouvelle-Zélande*, Paris, Fayard, 1984.
- LÉVÊQUE Pierre, *Colère, sexe, rire. Le Japon des mythes anciens*, Paris, Les Belles Lettres, 1988.
- MONTENEGRO Alvaro, AVIS Chris et WEAVER Andrew, «Modeling the Prehistoric Arrival of the Sweet Potato in Polynesia», *Journal of Archeological Science*, n° 35, 2008, p. 355-367.
- O'BRIEN Patricia, «Sweet Potatoes and Yams», dans K. F. Kipple et K. C. Ornelas (éds), *The Cambridge World History*, New York, Cambridge University Press, 2000, p. 11-15.
- ORLOVE Benjamin S., CHAING John C. H. et CANE Mark A., «Ethnoclimatology in Andes», *American Scientist*, n° 90, 5, 2002, p. 428-434.
- TIKAO Teone Taare, *Tikao Talks*, Auckland, Penguin, 1990.
- WILLIAMS Jim, «Puaka and Matariki: The Māori New Year», *Journal of the Polynesian Society*, vol. 122, n° 1, mars 2013, p. 7-20.

# COMPTES RENDUS



Arlette BOULOUmie (dir.), *Libres variations sur le sacré dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle*, Cahiers de Recherches sur l'imaginaire, n° 35, Presses de l'Université d'Angers, 2013, 209 p.

Rassemblées sous la direction et l'autorité scientifique d'Arlette Bouloumié dont les travaux de recherche portent sur l'œuvre de Michel Tournier et son substrat mythique, les différentes contributions qui composent ce volume se proposent d'étudier les métamorphoses du sacré telles qu'elles apparaissent dans les ouvrages d'auteurs du XX<sup>e</sup> siècle ne relevant pas strictement, comme Bernanos ou Claudel, de l'orbe chrétien. L'éclectisme, la variété du spectre des « préférences » méritent avant tout d'être salués : au cours de ces pages, on rencontrera Delteil, Morand, Cendrars, Camus, Grosjean et Gracq, mais encore Guillevic, Le Clézio, Le Guillou.

Chaque fois, malgré la grande diversité des auteurs retenus, l'angle d'attaque est le même : il s'agit d'observer comment se manifeste et se configure le sacré dans des œuvres de facture et d'esprit très variés. On est ainsi à l'abri de tout dogmatisme formaliste, de toute approche desséchante : l'œuvre est saisie par le biais de ce qui l'anime et l'exhause, cette part secrète aussi, insaisissable, ce jeu de forces vitales qui sont bien plus du côté de l'élan, du frisson créateur que des dissections stériles et des relevés d'arpenteur. Sans doute — et cela mérite d'être dit et salué — le dénominateur commun de ces méditations critiques tient-il à une certaine *qualité* du regard et de l'approche, juste, sensible, respectueuse, accordée. Il ne s'agit jamais de forcer, de tordre l'œuvre pour lui faire dire quelque chose qu'elle ne dit pas — qu'elle ne laisse même pas entendre — mais qu'on voudrait l'entendre dire pour qu'elle s'assujettisse pleinement au moule systémique d'une approche univoque.

Sans doute y a-t-il là un remarquable dosage d'humilité et de rigueur littéraire qui vaut qu'on le remarque et qu'on le désigne même comme modèle, tout à l'opposé d'une critique qui ne lit pas parce qu'elle n'a pas à lire, tout occupée qu'elle est par la manifestation tonitruante et totalitaire de sa *doxa*. Chaque fois ici, loin des égalisations, des nivellements, des aplatissements et des réductions, une vérité affleure, qui est celle tissée à l'œuvre et à son cadastré sacré. Qu'il s'agisse ainsi du sacré camusien si enraciné dans les richesses et les beautés du royaume terrestre ou du sacré gracquien qui tourne, lui, si résolument le dos à la religion chrétienne, qu'il s'agisse de la formation mythique et spirituelle de Miltiade, le pape africain imaginaire du *Dieu noir*, ou de la pérégrination très immanente de la figure poétique chez Guillevic, la méthode est la même, de relevé sensible, discret, d'écoute attentive, *ajustée*.

La preuve est ainsi faite que le champ critique et l'espace des chercheurs ne sont pas aussi froidement vitrifiés qu'on pouvait le craindre et qu'il reste des esprits libres et curieux, qui osent lire et faire lire, sous des angles et des approches renouvelés, des écrivains qui ne sont pas forcément ceux que l'établissement hypostasie — de manière bien laïque naturellement —, loin des combinatoires formelles et des séductions de l'époque, des œuvres moins connues, moins courues, par ce qu'elles comportent de ferveur et de nuit, d'enracinement mythique, d'imagination symbolique inlassablement au travail.

Philippe LE GUILLOU

**Xavier-Laurent SALVADOR, *Le Pont des âmes. De Zoroastre à l'imaginaire médiéval*, Saint-Martin-de-Castillon, Signatura, 2012, 107 p.**

L'ouvrage retient l'attention par son sous-titre : « De Zoroastre à l'imaginaire médiéval ». Il s'agit d'une étude argumentée sur un motif récurrent des récits médiévaux de voyages dans l'au-delà : le pont que doivent franchir les âmes lors de leur pérégrination après la mort. Seules les âmes des justes pourront le franchir sans encombre. Les infâmes seront confrontés à son rétrécissement, prélude à une chute inéluctable dans le fleuve des enfers. Le point de départ de l'enquête est une *image* : une fresque de l'église Santa Maria de Loreto dans les Abruzzes. L'auteur se livre à une enquête passionnante sur le trajet culturel de cette image dont il croit trouver la source *directe* dans la tradition iranienne. Un bel article de A. Saly, dûment signalé dans le présent ouvrage, avait montré la voie d'une enquête. L'auteur s'y engage courageusement mais parfois imprudemment. On est surpris par la thèse centrale du livre selon laquelle la source directe et unique des légendes chrétiennes focalisées sur le Pont de l'au-delà serait les textes fondateurs du zoroastrisme. Il est très douteux, comme le laisse entendre l'auteur, que le trajet soit aussi direct entre la Perse zoroastrienne et la plume des clercs médiévaux. Il convient de rappeler à ce propos l'hypothèse indo-européenne bien formulée par G. Dumézil. Les similitudes et analogies relevées entre des motifs mythiques appartenant à des cultures différentes de l'aire linguistique indo-européenne ne s'expliquent pas nécessairement par une imitation directe (un copier-coller!) qui se serait produit au Moyen Âge par exemple. Pour pouvoir affirmer l'imitation directe, il faudrait exclure une possible source commune plus ancienne. Or, dans le cas présent, cette source existe : elle remonte à l'Inde. On se reportera au bel ouvrage de A. Coomaraswamy, *La porte du ciel. Essais sur la métaphysique de l'architecture traditionnelle* (Paris, Dervy, 2008), et plus particulièrement au chapitre intitulé « Le Pont périlleux du bonheur » écrit par D. L. Coomaraswamy, épouse de l'auteur qui a révisé et annoté la contribution de sa femme (p. 191-211). Ce grand indianiste décédé en 1947 livre des clés incom-

parables pour saisir les fondements mythiques des motifs merveilleux attestés au Moyen Âge : leur signification spirituelle (pas nécessairement « religieuse ») et ontologique dans la perspective d'un messianisme bien incarné par Lancelot. D'autres affirmations de X. L. Salvador ne laissent pas de surprendre. Chrétien ne présente nullement l'épée géante formant le pont comme celle de Lancelot (p. 18). Le mot « pontife » aurait été peu employé au Moyen Âge (p. 19) ; c'est peut-être vrai pour le français mais certainement pas pour le latin puisque *pontifex* est le titre ordinaire du pape ! La légende du pontife saint Bénézet, constructeur du pont d'Avignon, méritait d'être (au moins) citée (voir l'article « Saint Bénézet et le Pont d'Avignon » paru dans D. James-Raoul et C. Thomasset (éds), *Les Ponts au Moyen Âge*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2005, p. 59-70). Ce serait Grégoire qui aurait introduit Zarathoustra dans le christianisme (p. 53). Affirmation légère qui fait peu de cas de tous les récits commodément rassemblés par A. Micha, *Voyages dans l'au-delà d'après les textes médiévaux (IV<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)* (Paris, Klincksieck, 1992), ainsi que la grande étude de C. Carozzi, *Le voyage de l'âme dans l'au-delà d'après la littérature latine : VIII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles* (Rome, École française de Rome, 1994). Les médiévaux ne savent de Zarathoustra que ce qu'en dit Pline au livre VII de son *Histoire naturelle*. C'est tout. Il n'est pas du tout démontré (loin de là !) qu'ils faisaient un lien direct entre Zarathoustra et le Pont Tchinvat ou l'inverse ! L'absence du nom (même déformé) de Zoroastre dans l'onomastique des récits médiévaux est quand même un indice inquiétant à cet égard. Pour conclure, le comparatisme en matière d'histoire des religions est une affaire délicate qui exige des mises en perspective anthropologiques et mythologiques, une distance critique par rapport à des sources médiévales et antiques souvent très fragiles pour ne pas dire évanescentes, et surtout une bonne connaissance de la « grammaire » comparée, autant de qualités dont cet ouvrage nous semble insuffisamment doté. En revanche, il faut remercier et féliciter l'auteur de penser l'imaginaire dans la longue durée des cultures et des civilisations, et de redonner ainsi aux textes médiévaux une profondeur et une richesse qu'on leur dénie trop souvent.

Philippe WALTER

**Antonio SCUDERI, *Dario Fo : Framing, Festival and the Folkloric Imagination*, Lanham / Boulder / New York / Toronto, Lexington Books, 2011, 148 p.**

S'il est un genre où les recherches sur l'imaginaire doivent encore plus nettement affirmer leur présence, c'est bien le théâtre. Parmi les dramaturges contemporains, Dario Fo fait explicitement appel à des formes populaires de théâtre, celles d'Italie mais aussi plus généralement celles de toute l'Europe. Sa lecture de Gramsci l'a orienté vers la culture théâtrale du peuple, puisant davantage dans les rites calendaires (en particulier, le *mythos* de Carnaval) que dans la tradition d'un théâtre

savant fondé sur la seule culture du *logos* « bourgeois » (ce même théâtre de mots que dénonçait par ailleurs Antonin Artaud). La présente étude tient compte de cette orientation revendiquée par le dramaturge lui-même et analyse son théâtre dans cette perspective. C'est ce que l'auteur appelle un « cadrage » (*framing*) qui conditionne l'interprétation des pièces. L'ouvrage donne un utile aperçu historique et anthropologique du carnaval européen, en se concentrant sur les thèmes et motifs récurrents du théâtre de Fo. Ce contexte est capital pour comprendre comment, dans les années 1960, Fo établit un cadre carnavalesque subversif. Il s'identifie alors au jongleur médiéval (*giullare*) présidant à un carnaval théâtral assimilable à l'anarchie. Au fil du temps, avec la répétition de thèmes et motifs s'établit ainsi tout un *cadre thématique* pertinent pour l'interprétation de son œuvre. Cette permanence des thèmes carnavalesques dans la longue durée est garante de la présence d'archétypes de l'imaginaire où mythes et rites ancestraux redynamisent l'invention dramaturgique. La présence d'éléments grotesques et zoomorphes de la mythologie préhistorique de Carnaval avait déjà influencé les masques de la commedia dell'arte. Elle se perpétue chez Fo, témoignant ainsi de la constance d'une culture du rire imprimant sa marque sur le message idéologique des pièces. L'étude se termine par l'étude de l'identification de Fo à saint François d'Assise dont on ne soulignera jamais assez le radicalisme spirituel qui indisposa profondément la hiérarchie ecclésiastique du Moyen Âge comme Fo irrita à la fois le gouvernement italien et la Papauté. Fo fait ainsi l'apologie du pouvoir du rire et d'un langage libéré dans des propos que n'aurait pas renié Rabelais :

Mao disait : « sans foi, toujours dans le doute, non pas seulement pour détruire mais pour construire. Parce que c'est dans la raison que réside notre seule foi. » Et nous sommes convaincus que c'est dans le rire, dans le grotesque de la satire que réside la plus grande expression du doute, le plus important support de la raison. C'est pour cela que, comme moyen-instrument de notre travail de comédiens au service de la lutte des classes, nous avons choisi la farce, qui est la forme théâtrale inventée par le peuple pour « tailler avec une langue ardente et inexorable [le gros sac de] purin putride sur lequel le pouvoir est vautré ». Ce sac putride, c'est la culture de la bourgeoisie<sup>1</sup>.

Philippe WALTER

1. Laetitia Dumont-Lewi, « Rire de spectateur, rire d'électeur : Dario Fo vs Silvio Berlusconi », *La Clé des langues* (Lyon : ENS Lyon / DGESCO), mars 2012, mis à jour le 18 mai 2012, <<http://cle.ens-lyon.fr/italien/rire-de-spectateur-rire-d-electeur-dario-fo-vs-silvio-berlusconi-143705>> (consulté le 5 février 2014).

Dave LÜTHI, *Le compas et le bistouri. Architectures de la médecine et du tourisme curatif. L'exemple vaudois (1760-1940)*, Lausanne, Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé, 2012.

Comme son titre le suggère en filigrane, l'ouvrage aborde la question des rapports — complexes — entre médecins et architectes dans la conception des bâtiments de santé. Cependant, le choix du compas, outil servant à tracer des cercles et rapporter les mesures, plutôt que l'équerre, pour désigner l'*Architecte*, et du bistouri, instrument du *Chirurgien*, pour désigner le *Médecin*, peut surprendre<sup>1</sup>.

Né à la Chaux-de-Fonds, Dave Lüthi, docteur ès Lettres, est professeur assistant à la section d'histoire de l'art de la Faculté des lettres de l'université de Lausanne. Ses recherches portent sur l'architecture des XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles en Suisse. Il souligne que « si l'histoire institutionnelle des hôpitaux est bien connue, [...] l'architecture médicale reste encore à découvrir<sup>2</sup> et, surtout, à contextualiser » (p. 2), ce qu'il tente dans ce gros ouvrage de 545 pages, issu de sa thèse de doctorat, très documenté et illustré par des plans et façades de projets, fort utiles mais qu'on aurait aimé plus nombreux et de meilleure définition. Regrettant que le corpus, « mal conservé dans son ensemble [...] car ses éléments sont rarement protégés comme des témoignages à caractère patrimonial » (p. 11), n'ait pas permis une étude plus poussée, l'auteur procède à une recherche transdisciplinaire, rejetant « toute hiérarchisation esthétique induite *a priori* par une hypothétique beauté intrinsèque des objets » (p. 3).

Comme le résume la 4<sup>e</sup> de couverture :

Les établissements médicaux vaudois construits entre 1760 et 1940 sont des témoins privilégiés de l'émergence de l'architecture rationnelle ainsi que de phénomènes historiques et sociaux tels que la médicalisation de la société et du territoire, l'essor du tourisme médical, le transfert des modèles et des technologies. L'étude des hôpitaux, des sanatoriums, des cliniques et des établissements de bains montre comment l'invention d'une « architecture à soigner » est le fruit conjoint du médecin et de l'architecte, tous deux cherchant à faire de ces établissements un faire-valoir de leur pratique.

Dans la préface, Anne-Marie Châtelet, architecte, professeure d'histoire et de culture architecturale, relève que :

Depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle [les médecins] s'étaient intéressés aux formes bâties, préconisant des dispositions architecturales spécifiques au nom de la circulation de l'air, de la diffusion de la lumière, de l'hygiène. [...] Lorsqu'il s'agissait des bâtiments

1. En France, c'est une *Équerre d'argent* qui récompense chaque année le lauréat du prix d'architecture. Quant au médecin de sanatorium, on le verrait mieux représenté par un stéthoscope...

2. Quoique d'ambition plus modeste, signalons cependant l'ouvrage sur *L'hôpital 1850-2009 – Évolutions et mutations – Grenoble, La Tronche, Échirolles*, publié en 2009 par le Musée grenoblois des Sciences médicales.

de santé, ils les ont voulu thérapeutiques, conçus comme des « machines à guérir<sup>3</sup> » et, pour cela, ils n'ont pas hésité à se saisir eux-mêmes du crayon. Dans *L'architecture* du 25 janvier 1902 des architectes ironisaient : « À quand un concours entre les architectes sur le meilleur mode d'opération pour l'appendicite ? » Mais un autre architecte, Henri Verrey, estimait que « le professionnel le plus "entendu" avait besoin d'être "conseillé et dirigé par un médecin" ». [Dans les faits, cette collaboration s'est souvent traduite par] la domination de l'exigence thérapeutique sur l'aspiration artistique. [...] Aussi scientifiques qu'elles aient pu paraître, les injonctions qui ont été formulées par les médecins à l'intention des architectes et les dispositions qu'elles ont suscitées n'ont [...] pas toujours été en phase avec la science. [...] La poursuite par les médecins de dessins reposant sur des idées dont l'obsolescence avait été démontrée ou la perpétuation par les architectes de formes devenues significatives, « parlantes », bien qu'elles soient tombées en désuétude, montrent la complexité des processus qui ont donné naissance à l'architecture médicale. (p. xvii à xix)

Le chapitre consacré à l'analyse des modèles passe en revue les publications d'architecture et de médecine et les comptes rendus de voyages. L'auteur relève que l'apparition au xix<sup>e</sup> siècle d'une littérature spécialisée contribue à renouveler le répertoire de modèles et à faire évoluer les connaissances, notamment en matière d'hygiène. Les revues d'architecture françaises du xix<sup>e</sup> siècle, qui sont connues des vaudois, traitent souvent le sujet médical et, dans les pays germaniques, des manuels pratiques d'architecture médicale présentent des conseils illustrés. En revanche, les périodiques français ou allemands destinés aux médecins traitent peu d'architecture. « Les médecins lisent les architectes et vice-versa [et il s'instaure une] collaboration étroite entre les deux corps de métier qui, dans une dialectique complexe, confrontent la théorie et la pratique de chaque interlocuteur, voire son idéal et sa réalité. » (p. 40) D. Lüthi insiste sur le paradoxe qui consiste à devoir concevoir une œuvre durable, en adéquation avec sa fonction, mais dont on sait d'avance que le programme est en constante évolution et cite Julien Guadet : « L'hôpital parfait il y a vingt ans est arriéré aujourd'hui ; l'hôpital parfait aujourd'hui sera arriéré dans vingt ans. » (*Éléments et théorie de l'architecture*, Paris, Aulanier, 1901, p. 24)

L'auteur aborde ensuite la diffusion et l'appropriation de ces modèles, essentiellement français, et surtout parisiens, jusqu'au milieu du xix<sup>e</sup> siècle, malgré le peu de publications suisses et de témoignages d'architectes vaudois sur le sujet avant le milieu du xix<sup>e</sup> siècle, en raison de l'absence d'école d'architecture jusqu'à la création de celle de Zurich en 1855. « Dans le contexte suisse romand, contrairement à toute attente, l'architecture médicale vaudoise ne se tourne pas vers les références traditionnelles, en grande partie françaises, de constructeurs ayant pour la plupart étudié à Paris. » (p. 11) À cette époque, pour les jeunes vaudois, devenir médecin n'est guère plus aisé que d'obtenir un diplôme d'architecte. Ils se rendent surtout en France, à Bâle, ou à Leyde, et pendant longtemps la formation des chirurgiens est bien distincte de celle des médecins. Pour ces futurs praticiens, les voyages font

3. L'expression renvoie au recueil dirigé par Michel Foucault, *Les Machines à guérir, aux origines de l'hôpital moderne*, Bruxelles, Mardaga, 1979.

partie — comme pour les futurs architectes — de la formation, ce qui les ouvre à de nouvelles techniques médicales, mais aussi à de nouvelles références architecturales. Dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, l'administration vaudoise entreprend également des visites pour découvrir *in situ* des établissements existants ailleurs, ce qui illustre l'importance des relations entre la Suisse et l'étranger pour le domaine de l'architecture médicale, contrairement à d'autres types d'édifices où la tradition suffit longtemps aux constructeurs comme modèle.

Autour de 1900, grâce aux publications accompagnant les expositions universelles et les congrès d'hygiène, on découvre les réalisations allemandes, dont la supériorité est démontrée par des études des phtisiologues : le sanatorium germanique ne tarde pas à devenir un modèle international dans le combat contre la tuberculose. Un chapitre présente le tableau du paysage médical vaudois, consécutif aux recherches des climatologues et des physiologistes établissant une corrélation entre un lieu et l'évolution d'une maladie. Signalant que les rives du Léman ont fait l'objet d'études dès la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'auteur relève l'importance des travaux du vaudois Eugène de La Harpe (1852-1925), médecin hygiéniste et balnéologue, qui a proposé une classification des stations (d'hiver, d'été, de montagne, marines), fondée sur le climat. D. Lüthi passe en revue les stations hydrothérapeutiques.

Il souligne que Lavey, site majeur du canton de Vaud

n'a été que très récemment étudié dans une perspective architecturale, mais pas encore selon un point de vue d'histoire médicale. [Pourtant] l'histoire de Lavey pose les questions fondamentales [...], qu'il s'agisse de la fonction et de la pertinence des bains, de leur mode, des problèmes qu'ils posent d'un point de vue tant médical que social et économique : [...] les questions d'aménagement, la gestion des bains, mi-étatique, mi-privée [...], de même que le rôle moteur des médecins dans son développement (p. 105).

L'auteur étudie ensuite les stations aérothérapeutiques développées en raison de l'engouement des médecins pour la cure d'air.

Il montre que, à l'origine, la limite entre visiteurs « sains » et malades

est perméable et que la masse des touristes est composée à la fois de personnes en bonne santé et de malades. Toutefois, ces deux composantes ont tendance à se séparer vers 1900. [...] L'envoi des tuberculeux en montagne occasionnera la création d'une station thérapeutique spéciale, Leysin, et [...] les autres stations d'altitude — et aussi de plaine — conscientes de la dangerosité de la maladie, tenteront de tenir cette clientèle à l'écart (p. 136-137).

Cette porosité initiale s'exprimant même symboliquement dans la désignation des édifices : *Chalets* et *Hôtel du Mont-blanc*, auxquels se substituera le nom de *Sanatorium*...

Dans la suite de l'ouvrage, l'auteur dresse une typologie des promoteurs des stations médicales (financiers, hôteliers et médecins), puis étudie « l'alliance » du médecin et de l'architecte, dans une suite de monographies sur les bains (Yverdon, Lavey, Aigle), les chantiers de l'État (l'asile de Céry, l'hôpital provisoire, l'hôpital cantonal), les infirmeries (Lavey, l'Asile des aveugles, Montreux, Moudon, Payerne,

Vevey), les lazarets (la Foge à Montreux), les sanatoriums (Grand-Hôtel de Leysin, sanatoriums héliothérapeutiques, pavillons anti-tuberculeux), les jardins fonctionnels, les villas de médecins et cliniques privées à l'architecture rassurante pour une clientèle aisée (la Prairie à Clarens, Valmont et l'Abri à Territet, Bois-Cerf et Beaulieu à Lausanne, l'Asile pour épileptiques à Lavigny, Mont-Riant à Chamby, Mon-Repos au Mont-Pèlerin) et le Heimastil (style régionaliste, appliqué aux cliniques privées). D. Lüthi aborde enfin la question du concours d'architecture, devenu pratique courante depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et la décline autour de la modernisation de l'hôpital cantonal au début du XX<sup>e</sup> siècle.

L'ouvrage s'achève sur un chapitre traitant de la modernisation et de la standardisation des types (1920-1940), avec la taylorisation de l'architecture hospitalière, les plans en T, la modernisation, la marche vers le gigantisme et l'unification des types architecturaux concomitante à celle des pratiques médicales.

L'auteur conclut en écrivant que la « maturité » de l'architecture médicale vaudoise apparaît comme le fruit des deux principaux acteurs de sa conception : l'architecte et le médecin. [...] L'interaction entre les deux corps de métier est étroite dès les années 1850. Si auparavant l'architecte se lançait seul dans l'invention d'un édifice de soins, appuyé par des exemples antérieurs et par une littérature théorique (surtout architecturale) [...], les médecins vont peu à peu comprendre que leur rôle ne doit pas s'arrêter à l'observation ou au conseil, mais qu'il doit contribuer activement à l'élaboration du projet. Par le biais de la rédaction du programme, de lectures, de visites, de conseils prodigués à l'architecte [...], le médecin assume au premier degré sa responsabilité de maître d'ouvrage. [...] Plutôt qu'une opposition entre deux corps de métiers, [...] il faut surtout y lire une émulation et une collaboration très fructueuses (p. 477-478).

Resterait à déterminer si l'uniformité des grands établissements hospitaliers des années 1960-2000 et au-delà, déplorée aujourd'hui, notamment en France, et souvent jugée source d'inhumanité, voire d'obstacle à la guérison, ne serait pas la conséquence de la suprématie arrachée d'abord par les médecins et, aujourd'hui, par les bureaux d'étude spécialisés en ingénierie médicale, sur les architectes... Mais ceci est une autre histoire qui déborde les travaux de D. Lüthi présentés dans cet ouvrage.

Dominique CHANCEL

*Architecte honoraire et historien du patrimoine*

MISE EN PAGE ET COMPOSITION

Ellug / Revues

Université Stendhal - Grenoble 3

Ouvrage composé

en Adobe Garamond Pro sous InDesign

REPROGRAPHIE ET FAÇONNAGE

Atelier de l'université Stendhal - Grenoble 3

Achévé d'imprimer, juin 2014

