

IRIS

Hommage à Gilbert Durand

CENTRE DE RECHERCHE SUR L'IMAGINAIRE – UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

2013 Numéro 34

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)
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 CAOZZO – 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)

SECRÉTARIAT SCIENTIFIQUE

Carole MUSSET – 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 – 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^{me} 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 978-2-84310-249-3

Sommaire

Éditorial Philippe WALTER	5
---------------------------	---

Gilbert Durand (1921-2012)	9
Jean-Jacques WUNENBURGER – <i>Université Jean Moulin - Lyon 3</i>	

MYTHODOLOGIES

L'Occident iconoclaste. Contribution à l'histoire du symbolisme	15
Gilbert DURAND – <i>Fondateur du Centre de recherche sur l'imaginaire</i>	

<i>Theophania Occidentalis</i> . Entretien entre Gilbert Durand (fondateur du Centre de recherche sur l'imaginaire) et Dominique Pradelle (revue <i>Artus</i>)	33
---	----

Comment se métisse l'imaginaire?	39
Gilbert DURAND – <i>Fondateur du Centre de recherche sur l'imaginaire</i>	

Les pouvoirs du récit	55
Helder GODINHO – <i>Université nouvelle de Lisbonne, Centre d'études sur l'imaginaire littéraire, FCSH-UNL</i>	

Taiwanese indigenous myths (translated in English)	69
Fanfan CHEN – <i>National Dong Hwa University, Hualien, Taiwan</i>	

TOPIQUES

La Colombe-Phénix chez Umberto Eco	85
Corin BRAGA – <i>Université Babes-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie</i>	

L'imaginaire du Phénix dans <i>La Pente</i> , <i>Les Crépuscules</i> de Z. Morsy.	107
<i>En attente de la révolution solaire</i>	
Claude FINTZ – <i>Université Grenoble Alpes, CRI, F-38040 Grenoble</i>	

FACETTES

Les loups-garous et les eaux 133

Fabio ARMAND – *Université Grenoble Alpes, CRI, F-38040 Grenoble*

**Les figures de proue zoomorphes dans l'iconographie médiévale chrétienne :
rhétorique de l'Incarnation** 147

Barbara AUGER – *Université Grenoble Alpes, CRI, F-38040 Grenoble*

Les chevauchées funestes, épreuves de la faute 163

Clément PÉLISSIER – *Université Grenoble Alpes, CRI, F-38040 Grenoble*

Roland rit. De l'imaginaire d'une pulsion 173

Mathieu DIJOUX – *Université Grenoble Alpes, CRI, F-38040 Grenoble*

COMPTES RENDUS 183

Anna CAIOZZO, Daniela MARIANI, Mathieu DIJOUX, Philippe WALTER

Éditorial

Gilbert Durand nous a quittés en décembre 2012. Le sentiment d'une perte irréparable pour nos études est toutefois amoindri par le constat de l'indéniable vitalité de sa pensée et de son œuvre sur les cinq continents. Nul doute que le Centre international de recherche sur l'imaginaire (CRI2i) dont la création a été décidée à Cluj-Napoca en octobre 2012 poursuivra l'œuvre du fondateur de «l'École de Grenoble». Nul doute que le «nouvel esprit anthropologique» qu'il a illustré continuera de témoigner qu'il n'y a plus aujourd'hui de culture possible sans un travail soutenu d'intégration dans une perspective unitaire et humaniste des progrès réalisés dans différents domaines de la recherche. C'est la vocation des centres de recherches sur l'imaginaire en France et dans le monde que de contribuer au croisement fécond des savoirs, à la fécondation réciproque des disciplines voire au dialogue des civilisations. Tâche indispensable. Plus que jamais, il s'agit de lutter contre les ghettos de la Littérature et la morosité intellectuelle d'un monde qui se méfie des poètes et des artistes, voire de toutes les puissances insoupçonnées (parfois subversives) de l'imaginaire créatif. Nous savons pourtant, selon le mot du poète, que «les pays sans légende sont condamnés à mourir de froid». Nous savons aussi que l'imaginaire reste paradoxalement l'impensé de notre «civilisation de l'image». La raison d'être des centres de recherche sur l'imaginaire est justement de rappeler, après Bachelard, que la science et la poésie ne sont pas sœurs ennemies, pas plus que la rationalité et l'imagination créatrice, particulièrement dans le domaine des sciences dites humaines. Il appartiendra aux historiens de la philosophie contemporaine de mesurer l'impact de la révolution épistémologique et intellectuelle impulsée par Gilbert Durand. Elle n'a pas encore produit tous ses effets.

Le présent numéro d'*Iris* témoigne modestement de son estime et de sa reconnaissance à cet éveilleur d'idées que fut Gilbert Durand. Il donne d'abord la parole au Maître en republiant trois de ses articles devenus introuvables; ceux rassemblés ici jalonnent un parcours intellectuel d'une quarantaine d'années. Le premier (paru en 1963) conduit une réflexion de base sur les places respectives de l'imaginaire et de la rationalité dans la civilisation occidentale. Ce qu'il faut bien appeler la répression de l'imaginaire reste un phénomène largement sous-estimé dans notre histoire culturelle. Il est incontestable que, de nos jours encore, l'Université n'a pas encore vraiment pris la mesure de ce déni. En témoigne simplement la portion congrue

réservée aux humanités et aux arts dans les programmes et budgets de recherche ! Le deuxième article (un entretien paru en 1983) renforce le constat précédent et souligne, de manière encore plus aiguë, le désenchantement européen né de cette méfiance ancestrale envers l'imaginaire. Il appelle, pour le temps présent, à réconcilier imaginaire et rationalité pour réaffirmer les valeurs profondes de l'esprit européen contre la marchandisation de la culture et la dictature du « *soft power* » hollywoodien sur le monde globalisé. Le troisième article (paru en 2001) développe la question de la « tigrure » (Victor Hugo), c'est-à-dire du métissage qui travaille tous les imaginaires. Il invite à saisir les diverses modalités de leurs métamorphoses permanentes et fournit pour cela sept concepts clés dont on découvrira aussi le manie-ment. Nous tenons à remercier Pierre Gillis (président de l'association CIEPHUM, éditrice des *Cahiers internationaux de symbolisme*), Hervé Glot (directeur de la revue *Artus*) et Alain Blanc (directeur de la revue *La Création sociale*) de nous avoir autorisés à reproduire ces trois articles. On verra combien les contributions qui suivent sont toutes tributaires, à un titre ou à un autre, des fondements durandiens.

Les deux études réunies dans la section « Topiques » présentent une convergence thématique et méthodologique autour de la résurgence du mythe du phénix au xx^e siècle. Elles auraient dû figurer dans un ouvrage d'orientation mythanalytique intitulé *Le Phénix et son autre* (Presses universitaires de Rennes), mais pour des questions de formatage et d'équilibre éditorial il n'a pas été possible de les intégrer à un ensemble qui traite par ailleurs du mythe du phénix jusqu'à la Renaissance incluse. Elles sont donc publiées ici telles quelles. Gilbert Durand avait, en de nombreuses reprises, insisté sur la question du retour cyclique des anciens mythes à l'époque moderne et contemporaine. N'importe quel mythe ne refait pas surface dans n'importe quel contexte et à n'importe quel moment. Les mythes obéissent à des cycles d'éclipse et de réapparition et se propagent dans plusieurs formes d'expression esthétique selon le principe wébérien de *Wahlverwandschaft* (« parenté de choix ») définissant de véritables matrices de compréhension dans l'imaginaire des sociétés. Les deux contributions de Corin Braga sur Umberto Eco et Claude Fintz sur l'écrivain francophone Zaghoul Morsy s'efforcent de saisir et analyser ce surplus de sens que Helder Godinho décèle dans tout récit saturé d'imaginaire. Les pouvoirs du récit sont d'abord ceux de l'image, bien plus puissante que le concept à dire ce qui n'a pas encore de mot : le destin de toute poésie, l'avenir de l'humain sur terre voire dans l'au-delà.

Ce qui caractérise avant tout les recherches sur l'imaginaire, c'est leur volonté de placer l'image, le mythe et le symbole au cœur de toute réflexion sur les œuvres. Chercher l'image primordiale, montrer l'image à l'œuvre, c'est bien la perspective adoptée par les quatre contributions de jeunes chercheurs réunies dans la rubrique « Facettes ». Barbara Auger a soutenu récemment une thèse au CRI sur « la représentation des bateaux en Europe du Nord-Ouest entre le viii^e et le xiii^e siècle ». Son travail vient d'être distingué par le prix Étienne Taillemite 2013 décerné par la Société française d'histoire maritime. Dans sa contribution, elle montre que le bateau n'est pas une simple invention utilitaire, mais que le symbolisme y est omniprésent et qu'il conditionne l'objet autant que sa perception culturelle. Fabio Armand attire

notre attention sur l'importance méconnue du motif de l'eau dans certains récits relatifs aux métamorphoses en loups garous. Clément Pélissier scrute la figure chevaline dans ses variations mythiques aux confins de l'au-delà et des pérégrinations vers l'autre monde. Enfin, Mathieu Dijoux examine d'un œil neuf le mystérieux rire de Roland et interroge les mythologies de l'Europe ancienne pour en comprendre les mécanismes imaginaires. Plusieurs comptes rendus concluent, selon un usage maintenant établi, cette livraison d'*Iris*.

Nous terminerons cet éditorial en évoquant la contribution de Fanfan Chen, car le florilège mythique qu'elle nous offre correspond aussi à un acte de naissance : la création d'un bureau du CRI dans l'île de Taiwan, plus précisément à la National Dong Hwa University de Hualien, à proximité d'importantes communautés indigènes de l'île. Les recherches sur l'imaginaire ont vocation à défendre et à promouvoir des héritages humains en voie de disparition, comme ces récits mythiques émanant des peuples autochtones de Taïwan. Ils sont pour nous un appel à continuer la quête de l'humain. De l'Europe millénaire dont Gilbert Durand défendait l'héritage aux cultures de l'Extrême-Orient, les champs de l'imaginaire sont infinis et sans doute éternels.

Philippe WALTER

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

Jean-Jacques Wunenburger

Université Jean Moulin - Lyon 3

Gilbert Durand (1921-2012)

Cinquante ans après la disparition de Gaston Bachelard en 1962, l'imaginaire en France perd un autre de ses maîtres en la personne de Gilbert Durand. Des messages attristés parviennent de tous les continents : du Brésil à la Corée, du Canada au Japon, d'Italie au Portugal, de la Roumanie à la Belgique, de Montpellier, d'Angers, de Nice ou de Dijon, etc. Tous ces amis, isolés ou regroupés dans des centres de recherche, témoignent avec une rapidité sans précédent, à la hauteur de la stupeur ressentie, du vide que leur laisse le départ vers l'invisible de leur maître et ami. Pêle-mêle les messages évoquent une perte immense, un pionnier d'une rare ouverture intellectuelle et humaine, un pèlerin de l'Île verte.

Car Gilbert Durand est à la source et au centre d'une vaste communauté, voire d'une fraternité d'affinités électives qui lui doit, depuis 50 ans aussi, à la fois une révolution scientifique dans les sciences humaines et sociales et souvent, une vocation existentielle nouvelle qui fait voir autrement la vie de l'Anthropos. Car l'imaginaire, auquel Gilbert Durand nous a initiés depuis son chef-d'œuvre inaugural des *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, est devenu pour nous tous un socle révélateur pour comprendre autrement l'homme et pour engager une autre lecture de la vie et de la culture.

Dans une université dominée par un positivisme triomphant et un rationalisme dogmatique, Gilbert Durand, en *homo viator* nous a montré le chemin libérateur qui pouvait nous conduire vers une autre lumière, symbolique et mythique, qui brille depuis des siècles, voire des millénaires, dans toutes les traditions et qui avait été occultée par une mythologie linéaire et totalitaire. Ses collègues des années 1960, ses élèves, puis les élèves de ses élèves, dans toutes les disciplines, des arts à la sociologie et la philosophie, en passant par les sciences dures, ont depuis reconnu en lui moins un maître à penser, qui est trop souvent égocentré, qu'un formateur d'intellect et un conducteur d'âme qui peut aider à subvertir les idéologies dominantes et unidimensionnelles qui ont mené à tant de catastrophes modernes.

Mais avant l'œuvre il y a l'homme. Gilbert Durand savait user de toutes les facettes d'une psychologie profonde et subtile : célèbre pour son calme souriant et séducteur, visage du nocturne, il savait aussi user de colères rebelles — tel saint Georges —, contre la bêtise des hommes et des institutions ; enraciné localement dans sa Savoie natale, où il a combattu durement en des heures sombres, il savait aussi s'ouvrir au monde global, convoquant avec aisance et familiarité toutes les

civilisations anciennes et contemporaines ; excellant dans des causeries presque intimistes, sans notes savantes, où il rendait limpide l'essentiel, il savait aussi manier dans ses articles une érudition sans pareille, reposant sur une culture impressionnante dans tous les domaines, de l'histoire des religions aux sciences microphysiques. Par sa culture encyclopédique il était l'homme des ponts (*pontifex*), pont entre les hommes, pont entre les savoirs, pont entre les cultures, du Brésil à la Chine, du wagnérisme nordique aux cultes vaudous du Sud.

Mais Gilbert Durand était aussi un homme d'institution. Porteur d'une véritable réforme de l'entendement, qui aurait pu se cantonner à une œuvre distante et solitaire, il a su remplir toutes les fonctions généreuses d'un grand universitaire. Soucieux d'éveiller, de rassembler et de faire partager, il a su mener la politique éditoriale de ses travaux en mettant à la disposition d'un vaste lectorat, dans des collections prestigieuses, les nombreux travaux pointus qu'il menait à l'occasion des colloques nationaux et internationaux auxquels il acceptait de participer toujours avec une grande disponibilité. Directeur de thèses originales ou intempestives, il savait accueillir et soutenir les jeunes chercheurs par ses orientations précieuses et fines. Fondateur du premier Centre de recherche sur l'imaginaire avec ses complices de l'époque, il a su mettre en pratique, bien avant la mode, une réelle pluridisciplinarité pour faire le tour de l'imaginaire anthropologique. Inquiet d'inscrire dans la durée et dans la synergie, des méthodes nouvelles et leurs résultats à contre-courant, il a su organiser des réseaux internationaux, devenus un véritable archipel des imaginaires sur les cinq continents. Aujourd'hui, son œuvre forme un corpus dense et polyphonique, allant de la franc-maçonnerie à la sociologie des profondeurs en passant par l'esthétique des arts, traduit en de nombreuses langues et étudié par des cohortes de jeunes chercheurs dans les pays les plus divers.

Depuis quelque temps sa parole était devenue rare, à présent elle s'est tue ; mais nous garderons toujours en mémoire ce regard malicieux, ce sourire complice et amical, sa voix mélodieuse, ses cheveux ondoyants, ses habits qui alternaient le chasseur savoyard et le lettré chinois. Toujours attentif à chacun, toujours dévoué et encourageant, il a permis à plusieurs générations de trouver leur voie académique et leur voie intérieure, en les confirmant dans leurs intuitions, avec l'autorité d'un grand savant et d'un authentique initiateur.

À sa famille, à Chao-Ying et à sa fille, nous disons que nous serons toujours fidèles à sa mémoire et présents à leurs côtés au-delà des distances géographiques et de la diversité culturelle, en espérant être à la hauteur de ses attentes, de ses messages et de ses combats contre les mystificateurs de tous ordres, qui veulent étouffer cette force de liberté qu'est l'imaginaire. Gilbert Durand savait que l'imaginaire constituait notre ultime parade contre la mort, mais lorsqu'elle nous rattrape, nous devons encore imaginer, comme l'ont fait tous les mythes, toutes sortes de survivances. Espérons, comme Socrate, que Gilbert Durand, qui encore est là devant nous, restera présent parmi nous, à côté de nous, pour toujours. C'est le plus beau des espoirs, l'espoir des mythes que nous faisons nôtre, à sa mémoire.



Gilbert Durand, *Esquisse d'iris.*

Nous remercions madame Chao-Ying Sun-Durand de nous avoir autorisés à publier ce dessin comme un hommage à la revue *Iris*.

MYTHODOLOGIES

Gilbert Durand

Fondateur du Centre de recherche sur l'imaginaire

L'Occident iconoclaste. Contribution à l'histoire du symbolisme

RÉSUMÉ

Reprise d'un article de G. Durand initialement paru en 1963 dans les *Cahiers internationaux de symbolisme*. L'auteur examine trois périodes de la culture occidentale où l'image et l'imagination ont été dévalorisées au profit de la pensée rationnelle : le conceptualisme aristotélicien déformé par l'averroïsme médiéval, le dogmatisme de l'Église chrétienne d'Occident opposé à l'iconodolie byzantine, le scientisme issu de la pensée de Descartes. L'analyse conduit à une nouvelle théorie du symbole conçu comme pouvoir heuristique des images.

MOTS-CLÉS

Images, signes, pensée créatrice, mysticisme.

ABSTRACT

Reprint of an article by G. Durand originally published in 1963 in the *Cahiers internationaux du symbolisme*. The author examines three periods of Western culture where the image and imagination were devalued in favor of rational thinking: the Aristotelian conceptualism distorted by medieval averroism, the dogmatism of the western Christian Church opposed to the byzantine icons, the modern scientism derived from the thought of Descartes. This analysis leads to a new theory about the symbols, conceived as a creative thinking and an heuristic power of images.

KEYWORDS

Images, symbols, creative thinking, mysticism.

« Sache que Dieu ne peut être contemplé indépendamment d'un être concret, et qu'il est vu plus parfaitement dans un être humain que dans tout autre, et plus parfaitement dans la Femme que dans l'Homme. »

Jalâloddin RÛMÎ

Il peut paraître doublement paradoxal de vouloir traiter de « L'Occident iconoclaste ». L'Histoire culturelle ne réserve-t-elle pas cette épithète à la crise qui secoua l'Orient byzantin au VII^e siècle ? Et comment la civilisation qui regorge d'images, qui a inventé la photographie, le cinéma, les moyens innombrables de reproduction iconographique pourrait-elle être taxée d'iconoclasme ?

Mais il y a bien des formes d'iconoclasme. L'un par défaut, rigoriste, c'est celui de Byzance qui dès le V^e siècle avec saint Épiphanes se manifeste et ira se renforçant sous l'influence du légalisme juif ou musulman, sera plutôt une exigence réformatrice de « pureté » du symbole contre le réalisme trop anthropomorphe de l'humanisme christologique de saint Germain de Constantinople, puis de Théodoros Stoudite (V. Grummel, 1921, 1922 ; H. Leclercq, 1925). L'autre, plus insidieux, est en quelque sorte par excès inverse dans ses intentions de celui des pieux conciles byzantins. Après tout, les empereurs iconoclastes étaient animés d'une bonne intention de « réforme » purificatrice des symboles. Les empereurs, isauriens, comme Épiphanes, trois siècles avant, voulaient somme toute préserver le *sens* au détriment de l'apparence imagée. L'on peut, au contraire, concevoir un iconoclasme plus subversif, destructeur en quelque sorte, du *sens* que véhiculent les icônes et dans lequel l'esprit est submergé par le foisonnement de la lettre. Or, si l'iconoclasme de la première sorte a été un simple accident dans l'orthodoxie, l'on va essayer de montrer que l'iconoclasme de la seconde manière, par excès, par évaporation du sens, a été le trait constitutif et sans cesse aggravé de la culture occidentale.

Avant d'entreprendre l'étude de cet iconoclasme d'Occident, il nous faut préciser le vocabulaire de l'iconologie et bien différencier les concepts de *signe*, d'*allégorie* et de *symbole*. Et d'abord ces trois notions démarquent le domaine de ce qu'il est convenu, par opposition à la sensation et à la perception grossière, d'appeler « la pensée indirecte ». Signe, allégorie comme symbole ne présentent pas directement le sens à la compréhension de l'esprit, ils le re-présentent à travers un intermédiaire. Pour la pensée indirecte le signifiant n'est jamais totalement adéquat et assimilable au signifié. Cette nécessité de passer par un médiateur, une « image », est peut-être ce qui distingue la pensée humaine de la fulgurante, et à la limite inconsciente, sûreté perceptive de l'instinct animal. Mais tous les « réalismes » sensualistes se moqueront toujours de cette infirmité, ou de cette complication humaine qui consiste à ne pas utiliser les choses en tant que choses mais en tant que *signaux porteurs d'un sens*.

Toutefois, il y a bien des nuances dans cette intelligence indirecte du sens. Il y a bien des degrés dans ce que l'on pourrait appeler « la puissance de figuration » des figures. Le *signe*, par exemple, dans son acception la plus courante, comme lorsqu'on parle de « signes » algébriques¹, est une « figure » totalement vidée de son sens : le signe tend à se réduire à l'univocité du sens propre tout en gardant très purement la forme de l'intelligence indirecte. Paradoxalement le signe, signal à la limite purement arbitraire et porteur d'un sens univoque, revêt toute la brutalité et la rapidité de la pensée la plus directe qui soit : la sensation. C'est par ce dénomina-

1. Il faut, avec P. Ricœur (1959, 1963), dénoncer l'abusives appellation de « symbole » pour de tels signes, ou même pour les signes chimiques.

teur commun, que l'on pourrait appeler la mécanique de la facilité, que si souvent l'empire du signe et celui du réalisme sensoriel se conjuguent dans le positivisme de Monsieur Homais. L'Humanisme de l'Algèbre est un humanisme cybernétique. La médiation, dans le « signe » de ce type, atteint une translucidité telle que, paradoxalement le signe perd toute importance, il est purement arbitraire, et à la limite glisse dans l'insignifiance du simple connecteur de la « machine » à calculer. Dans cet univers humain de la pensée indirecte, le signe est le médiateur le plus élémentaire, le plus théorique, donc le plus pauvre et le plus artificiel.

Il en va tout autrement de l'*allégorie*. Dans l'allégorie, le signifiant n'est plus arbitraire, il est relié par un lien culturel, social, etc., au signifié. Le lien n'est plus arbitraire, mais il demeure conventionnel. De plus, le signifiant allégorique se propose comme une *traduction* (Ricoeur, 1959, p. 65 ; Pépin, 1952) concrète d'un signifié plus abstrait, plus complexe et dont l'expression plus directe nécessiterait une longue explication. Emblème et apologue sont des catégories de l'allégorie : le glaive et la balance sont les emblèmes de la justice. Toutefois, comme le remarque P. Ricoeur, « une fois la traduction faite, on peut laisser tomber l'allégorie désormais inutile ». C'est que le signifié qui dicte son illustration allégorique n'est pas inaccessible : l'allégorie n'est que didactique, elle n'est qu'une *illustration* facilitant la compréhension, une fois la procession accomplie en sens inverse jusqu'au signifié, le signifiant se vide de rayonnement significatif : c'est alors que l'on peut parler de « froide » allégorie.

Mais il n'en est plus de même lorsque le signifié n'est plus du tout présentable, lorsque le signifié ne peut plus se recommander d'une « chose » même abstraite, mais simplement d'un sens compréhensif qui peut être une personne ou un être. C'est alors que l'on a affaire au « symbole ». Le symbole est un signifiant concret, à travers lequel le signifié ne peut apparaître qu'en transparence (Lalande, 1960 ; Ricoeur, 1959, p. 66). Et c'est alors que toute l'économie de la pensée figurée, même de l'allégorie, est bouleversée : signe et allégorie étaient mus uniquement par cette grande règle de l'intelligence indirecte qu'est l'*analogie* : A est à B ce que C est à D. Ici l'analogie est intériorisée² : A n'est pas donné indépendamment de C. Autrement dit, le lien entre A et C et entre B et D n'est ni arbitraire, ni conventionnel : il est nécessaire d'une nécessité *connaturelle*. Le symbole *apporte* ce qu'il symbolise. Il ne se contente pas de re-présenter comme le signe ou l'allégorie, il est *apparition*, *épiphanie* d'un secret, d'un mystère (Corbin, 1958, p. 13 et p. 215, n. 10). L'allégorie n'était que procession à partir d'un sens « objectif » déjà donné, le symbole est procession, certes, mais à partir d'un sens jamais « donné ».

Et, surtout, le symbole est reconduction³. Le paradoxe du symbole, c'est la présence de la transcendance de son sens, et l'immanence d'une passion vers l'être

2. Nous avons proposé ailleurs de remplacer « analogie » par homologie.

3. L'icône est définie comme anamnèse par le 7^e Concile œcuménique (en 784 à Nicée). C'est en ce sens, nous semble-t-il, que Louis Millet écrit que le symbole est « évocation » ambiguë (Millet, 1959). Voir aussi Morel (1959, p. 197) qui met bien en évidence le double jeu de la vocation et de l'invocation.

objectivement absent⁴. Le symbole est ressenti comme à la fois inadéquat puisqu'il n'est que signifiant, mais comme seule adéquation possible puisque le signifié n'est jamais donné seul. Le symbole est donc une intensification extrême du figuré qui transfigure l'image en icône vénérable, recelant intimement son sens, incarnant dans le « ventre » de sa matérialité la constance d'une promesse significative. Lorsque Paul Ricoeur intitule un chapitre sur le symbole « Le symbole donne à penser », il promulgue à la lettre le statut du symbolisme : signes arbitraires et allégories conventionnelles n'étaient que des moyens explicatifs de pensée, le symbole est fondamentalement processus compréhensif : l'amande du sens n'est jamais séparable de sa coque qui l'incarne, bien qu'elle en soit différente.

Ces précisions de vocabulaire étaient nécessaires pour éclairer le procès de l'iconoclasme occidental. Au premier abord la « co-naissance » symbolique, définie triplement comme pensée à jamais indirecte, comme présence figurée de la transcendance, et comme compréhension épiphanique, apparaît aux antipodes de la pédagogie du Savoir telle qu'elle est instituée depuis dix siècles en Occident. Si, avec O. Spengler (1948), l'on fait plausiblement commencer notre civilisation avec l'héritage de Charlemagne, l'on s'aperçoit que l'Occident a toujours opposé aux trois critères précédents des éléments pédagogiques violemment antagonistes : à la présence épiphanique de la transcendance les Églises opposeront dogmes et cléricatismes, à la « pensée indirecte » les pragmatismes opposeront la pensée directe, le « concept » — quand ce ne sera pas le « percept » — au symbole, enfin, face à l'imagination compréhensive « maîtresse d'erreur et de fausseté », la Science dressera les longues chaînes de raisons de l'explication sémiologique, assimilant d'ailleurs ces dernières aux longues chaînes de « faits » de l'explication positiviste. En quelque sorte, ces fameux « trois états » successifs du triomphe de l'explication positiviste sont les trois états de l'extinction symbolique. Ce sont ces « trois états » de l'iconoclasme occidental qu'il nous faut parcourir brièvement. Toutefois, ces « trois états » n'ont pas la même évidence iconoclaste et, pour procéder du plus évident au moins évident, nous allons renverser, dans notre étude, le cours de l'histoire, essayant par-delà l'iconoclasme trop notoire du scientisme, de remonter aux sources plus profondes de ce grand schisme de l'Occident par rapport à la vocation traditionnelle de la connaissance humaine.

La plus évidente dépréciation des symboles que nous présente l'histoire de notre civilisation est certainement celle qui se manifeste dans le courant scientiste issu du cartésianisme. Certes, comme l'écrit excellemment un cartésien contemporain (Alquié, 1960, p. 221), ce n'est pas parce que Descartes refuse de faire usage de la notion de symbole. Mais le seul symbole pour le Descartes de la *III^e Méditation*, c'est la conscience elle-même « à l'image et à la semblance » de Dieu. « Il demeure donc exact de prétendre que c'est avec Descartes que le symbolisme va perdre, en philosophie, son droit de cité. » Même un épistémologue d'un non-cartésianisme

4. Voir Souriau (1955, p. 167) qui à propos de l'œuvre d'art, du symbole artistique, parle d'un « contenu en au-delà ». Voir également p. 133-144, 152-153, 280-282.

aussi décidé que Bachelard (1960) écrit encore, de nos jours, que les axes de la science et de l'imaginaire sont d'abord inverses, et que le scientifique doit avant tout laver l'objet de son savoir, par une « psychanalyse objective », de toutes les perfides séquelles de l'imagination « déformatrice ». C'est bien le « règne » (Guénon, 1945) de l'algorithme mathématique qu'instaure Descartes, et Pascal mathématicien, catholique et mystique, ne s'y est point trompé lorsqu'il dénonce Descartes. Le cartésianisme assure le triomphe de l'iconoclisme, le triomphe du « signe » sur le symbole. L'imagination, comme la sensation d'ailleurs, est rejetée par tous les cartésiens comme la maîtresse de l'erreur.

Certes, pour Descartes, seul l'univers matériel est réduit à l'algorithme mathématique grâce à la fameuse analogie fonctionnelle : le monde physique n'est que figure et mouvement, c'est-à-dire « res extensa », et ensuite toute figure géométrique *n'est qu'équation algébrique*. Mais une telle *méthode de réduction* aux « évidences » analytiques se veut la *méthode universelle*. Elle s'applique justement, même et d'abord chez Descartes, au « je pense », ultime « symbole » de l'être certes, mais combien redoutable symbole, puisque la pensée, donc la méthode — c'est-à-dire la méthode mathématique — devient le seul symbole de l'être ! Le symbole — dont le signifiant n'a plus que la diaphanéité du signe — s'estompe peu à peu dans la pure sémiologie, s'évapore, pour ainsi dire, méthodiquement en signe. C'est par ce biais, qu'avec Malebranche et surtout Spinoza, la méthode réductrice de la géométrie analytique s'appliquera à l'Être absolu, à Dieu, lui-même.

L'on comprend que Pascal s'insurge contre ce mouvement qui réduit la transcendance à n'être qu'une commodité — la « chiquenaude » — et surtout qui vide la transcendance de toute présence réalisante. Le « Dieu d'Abraham et de Jacob » — qui était une transcendance épiphanique se révélant dans l'Ancien Testament par toute une théorie de « figures » et par la présence des anges et la poétique des prophètes, puis s'incarnait dans ce symbole suprême qu'est le Christ — est transformé en une entité abstraite, théorique, qui sera le Dieu Vain des déistes du XVIII^e siècle.

Or, le penchant de l'histoire, dans les siècles suivants condamnera le mysticisme apologétique d'un Pascal et poussera jusqu'à ses extrémités le rationalisme iconoclaste des successeurs matérialistes de Descartes⁵.

Avec le XVIII^e siècle, certes, s'amorce une réaction contre le cartésianisme. Mais cette réaction ne sera qu'inspirée par l'empirisme aristotélicien chez Leibniz comme chez Newton, et nous verrons plus loin que cet empirisme est aussi iconoclaste que la méthode cartésienne. Tout le savoir des deux derniers siècles se résumera en une méthode d'analyse et de mesure mathématique mâtinée d'un souci de dénombrement et d'observation dans lequel la science historique trouvera son compte. C'est ainsi que s'inaugure l'ère de l'explication scientiste qui au XIX^e siècle, sous les pressions de l'histoire et de sa philosophie, se gauchira en positivisme.

5. « Les successeurs matérialistes de Descartes [...] ont donc pu ne retenir de Descartes que le mécanisme. De même, bien des philosophes oublieront la signification ontologique du cogito au profit du cogito lui-même. » (Alquié, 1960, p. 225)

Cette conception « sémiologique » du monde sera la conception officielle des universités occidentales et spécialement de l'université française, fille aînée d'Auguste Comte et petite-fille de Descartes. Non seulement le monde est passible d'exploration scientifique, mais seule l'exploration scientifique a droit au titre désaffecté de connaissance.

Pendant deux siècles, l'imagination est violemment anathémisée. Brunschvicg la considère encore comme « péché contre l'esprit », tandis qu'Alain ne veut y voir que l'enfance confuse de la conscience (Brunschvicg, 1945, p. 98; Alain, 1943, p. 89; Gusdorf, 1953, p. 174). Sartre ne découvre dans l'imaginaire que « néant », « objet fantôme », « pauvreté essentielle » (Sartre, 1940, p. 82, 85, 91, 137, 174-175). L'auteur applique à l'imagination symbolique des méthodes d'investigation qui *a priori* refusent droit de cité à l'intrinsèque finalité « anamnésique » du symbole. Le résultat d'une telle enquête qui refuse son objet est aussi négatif chez Sartre que chez Frazer (1903-1911).

Il se produit dans la philosophie contemporaine sur la lancée cartésienne, une double hémorragie du symbolisme : soit que l'on réduise le cogito aux « cogitations » et alors on obtient le monde de la science où le signe n'est pensé que comme terme adéquat d'une relation, soit que l'on « veuille rendre l'être intérieur à la conscience » (Alquié, 1960, p. 223) et l'on obtient alors des phénoménologies veuves de transcendance, pour lesquelles la collection des phénomènes n'oriente plus vers un pôle métaphysique, n'évoque plus l'ontologique pas plus qu'elle ne l'invoque, n'atteint plus qu'une « vérité à distance, une vérité réduite » (Ricœur, 1959, p. 70). Dans l'une comme dans l'autre perspective, l'objet de la conscience — fût-il le sujet pensant ! — est sans mystère, sans épaisseur ontologique, sans le vital redoublement de l'ambiguïté. En résumé, l'on peut dire que la dénonciation des causes finales par le cartésianisme et la réduction de l'être à un tissu de relations objectives qui en est résulté, a liquidé dans le signifiant tout ce qui était sens figuré, toute reconduction à la profondeur vitale de l'appel ontologique.

Un tel iconoclasme radical ne s'est pas développé sans de graves répercussions sur l'image artistique peinte ou sculptée. Le rôle culturel de l'image peinte est minimisé à l'extrême dans un univers où triomphe chaque jour la puissance pragmatique du signe. Même un Pascal affirme son mépris pour la peinture, préfaçant ainsi la dérégulation sociale dans laquelle sera tenu « l'artiste » par le consensus occidental à travers même la révolte artistique du romantisme. L'artiste, comme l'icône, n'a plus sa place dans une société qui a peu à peu éliminé la fonction essentielle de l'image symbolique. Aussi, après les vastes et ambitieuses allégories de la Renaissance voit-on, dans son ensemble, l'art du XVII^e et du XVIII^e siècle se minimiser en un pur « divertissement », en un pur « ornement ». L'image peinte elle-même, tant dans l'allégorie refroidie des Le Sueur, dans l'allégorie politique des Lebrun et des David, comme dans la « scène de genre » du XVIII^e siècle, ne cherche plus à « évoquer ». De ce refus de l'évocation naît l'ornementalisme académique qui, des épigones de Raphaël à Fernand Léger, en passant par David et les épigones d'Ingres, réduit le rôle de l'icône à celui du décor. Et même dans ses révoltes romantiques et impressionnistes

contre cette condition dévaluée, l'image et son artiste ne recouvreront jamais, dans les temps modernes, la puissance de signification plénière qu'elles possèdent dans les sociétés iconophiles, dans la Byzance macédonienne comme dans la Chine des Song. Et dans l'anarchie foisonnante et vengeresse des images qui soudainement déferle et submerge le ^{xx}^e siècle, l'artiste désespérément cherche à ancrer son évocation par-delà le désert scientiste de notre pédagogie culturelle.

Toutefois, nous n'insisterons pas davantage sur cette récente phase de l'iconoclisme occidental, tant elle est évidente et se manifeste dans les mœurs de l'Occident contemporain qui fait deux parts — très inégales ! — dans ses valeurs : les valeurs « sérieuses » qui émargent au scientisme et à ses œuvres, et les valeurs dérisoires, accessoires délaissés à la part du Pierrot lunaire qui caricature tout artiste (Durand, 1962) : nos urbanistes modernes chiffrent symboliquement la part de l'art à 1 % des dépenses fonctionnelles...

Si l'on remonte quelques siècles au-delà du cartésianisme, l'on aperçoit un courant encore plus profond d'iconoclisme, courant que répudiera bien moins qu'on ne l'a dit, la mentalité cartésienne⁶. Ce courant est véhiculé, du ^{xiii}^e siècle au ^{xix}^e siècle, par le conceptualisme aristotélicien ou plus exactement par le gauchissement ockhamiste et averroïste de ce dernier. Le Moyen Âge occidental reprend à son compte la querelle philosophique de l'Antiquité classique. Le platonisme, tant gréco-latin qu'alexandrin, est peu ou prou une philosophie du « chiffre » de la transcendance, c'est-à-dire qu'il implique une symbolique. Certes, dix siècles de rationalisme ont corrigé, à nos yeux, les dialogues du disciple de Socrate où nous ne lisons plus guère que les prémices de la dialectique et de la logique d'Aristote, voire du mathématisme de Descartes (Brunschvicg, 1949). Mais l'utilisation systématique du symbolisme mythique, voire du calembour étymologique, chez l'auteur du *Banquet* et du *Timée* suffit à nous convaincre que le grand problème platonicien était bien celui de la *reconduction*⁷ des objets sensibles au monde des idées, celui de la réminiscence qui, loin d'être une vulgaire mémoire, est au contraire une imagination épiphanique. Le monde contient une inconnue, « quelque chose qui vient de Dieu⁸ », et c'est en reconvertissant cette infinie « procession » en une infinie « reconduction » que l'âme modèle peu à peu son salut.

À la pointe extrême de l'aube médiévale, c'est encore une doctrine semblable que soutiendra Jean Scot Erigène : le Christ devenant le principe de cette « *reversio* », inverse de la « *creatio* », par laquelle s'effectuera la divinisation, « *deificatio* », de toute chose (Cappuyns, 1933). Mais la solution adéquate du problème platonicien, c'est

6. É. Gilson (Descartes, 1962) a montré combien Descartes était l'héritier de la problématique et des concepts péripatéticiens.

7. H. Corbin (1958, p. 17-18) a bien montré que l'islam oriental shī'ite, spécialement avec Ibn'Arabī dit Ibn Aflātūn, « fils de Platon », a été protégé plus que l'Occident chrétien de la vague péripatéticienne de l'averroïsme et a ainsi conservé intacte cette doctrine de la reconduction, le *ta'wīl* et les privilèges de l'imagination épiphanique (*ālam al-mithāl*).

8. Plotin, *Ennéades*, II, 9, 16. Voir M. de Gandillac (1952).

finallement la gnose valentinienne qui la propose en ce lointain pré-Occident des premiers siècles de l'ère chrétienne. À la question qui hante le platonisme : « Comment l'Être sans racine et sans lien est parvenu jusqu'aux choses ? » posée par l'alexandrin Basilide, Valentin répond par une angélogie, une doctrine des « anges » intermédiaires, les Éons qui sont les modèles éternels et parfaits de ce monde imparfait parce que séparé, alors que la réunion des Éons constitue la Plénitude (le Plérôme).

Ces anges, que l'on retrouve dans d'autres traditions orientales, sont bien, comme l'a montré Henri Corbin (1958, p. 16), le critère même d'une ontologie symbolique. *Ils sont symboles de la fonction symbolique elle-même* qui est — comme eux ! — *médiatrice* entre la transcendance du signifié et le monde manifesté des signes concrets, incarnés, qui par elle deviennent symboles.

Or, cette angélogie, constitutive d'une doctrine du sens transcendant véhiculé par l'humble symbole, extrême conséquence d'un développement historique du platonisme, va être refoulée au nom de la « pensée directe » par la crise des universaux que consolide en Occident le conceptualisme aristotélicien. Conceptualisme auquel, dans son ensemble, l'Occident sera fidèle pendant cinq à six siècles au moins, (si l'on fait se clore l'ère péripatéticienne à Descartes, sans tenir compte du conceptualisme kantien, non plus que du positivisme comtien¹⁰). L'aristotélisme médiéval, celui issu d'Averroès et dont se réclamera Siger de Brabant et Ockham, c'est l'apologie de la « pensée directe » contre tous les prestiges de la pensée indirecte. Le monde de la perception, le sensible, n'est plus un monde de l'intercession ontologique où s'épiphänise un mystère. C'est un monde matériel, celui du lieu propre, séparé d'un moteur immobile si abstrait qu'il ne mérite pas le nom de Dieu. La « physique » d'Aristote, que la chrétienté va adopter jusqu'à Galilée, est la physique d'un monde désaffecté, combinatoire de qualités sensibles qui ne reconduisent qu'à du sensible ou à l'illusion ontologique qui baptise du nom d'être la copule qui unit un sujet à un attribut. Ce que Descartes dénoncera dans cette physique de première instance n'est pas sa positivité mais sa précipitation. Certes, pour le conceptualisme l'idée possède bien une réalité « *in re* », dans la chose sensible d'où vient l'extraire l'intellect, mais elle ne conduit qu'à un concept, à une définition terre à terre *qui se veut sens propre*, elle ne reconduit plus, d'élan méditatif en élan méditatif, comme l'idée platonicienne, au sens transcendant suprême qui est « au-delà de l'être en dignité et en puissance ». Et l'on sait avec quelle facilité ce conceptualisme s'estompera dans

9. Titre du 13^e livre des *Commentaires* des Évangiles de Basilide. Voir F. Sagnard (1947). S. Hutin (1959, p. 40) : « Ces entités, mi-abstraites, mi-concrètes, se meuvent dans un domaine *intermédiaire* (c'est nous qui soulignons) entre la réalité. »

10. Il peut sembler étrange de vouloir résorber une partie du positivisme dans l'âge « métaphysique » du péripatétisme. Toutefois, Comte lui-même se réclame explicitement d'Aristote : il voit dans le conceptualisme biologique du Stagirite le modèle même de la série constitutive des fameux trois états : la série « cet artifice biologique, graduellement élaboré depuis Aristote [...] pour instituer une immense échelle destinée à lier l'homme au végétal » (Comte, 1922, p. 128). On ne peut mieux dire : le mode de liaison c'est celui, tout positif, du végétal à l'homme, non comme chez Platon de l'homme à l'idée par le moyen terme symbolique.

11. Sur G. d'Ockham : L. Baudry (1936) et E. Gilson (1952). Sur Averroès : L. Gauthier (1905) et P. Mandonnet (1908-1911).

le nominalisme d'Ockham. Les commentateurs des traités de physique péripatéticienne ne s'y trompent¹² point qui opposent les « *historiai* » (« les enquêtes ») aristotéliennes, si proches en leur esprit de l'entité « historienne » du positivisme moderne, aux « *mirabilia* » (les événements rares et merveilleux) ou bien aux « idiots » (événements singuliers) de toutes les traditions hermétiques. Ces dernières procédaient par relations « sympathiques », par homologies symboliques¹³.

Pour le « Docteur angélique » lui-même, les anges sont démobilisés de leur fonction médiatrice essentielle, de leur mission sémantique, et réduits au rôle de « vertus » rectrices d'un ordre tout naturel de l'Univers. Les anges ne sont plus des personnes, ils sont des espèces logiques et si l'intellect agent qui est leur partage garde encore une suprématie théorique, bien vite saint Thomas ne fait de cet intellect qu'un principe d'abstraction généralisante, non un principe de reconduction. Avec saint Thomas, le savoir se sépare de l'intuition mystique avant de se séparer de la Foi.

Ce glissement vers le monde du réalisme perceptif, où l'expressionnisme — voire le sensualisme — remplace l'évocation symbolique est des plus visible dans le passage de l'art roman à l'art gothique. Le printemps roman vit fleurir une iconographie symbolique héritée de l'Orient, mais ce printemps fut très bref au regard des trois siècles d'art « occidental », d'art dit gothique (Mâle, 1953 ; Davy, 1956). L'art roman est un art « indirect », tout d'évocation symbolique, en face de l'art gothique si « direct » dont le trompe-l'œil flamboyant et renaissant sera le naturel prolongement. Ce qui transparaît dans l'incarnation sculpturale du symbole roman, c'est la gloire de Dieu et sa surhumaine victoire sur la mort. Ce que montre de plus en plus la statuaire gothique ce sont les souffrances de l'homme-Dieu¹⁴.

Tandis que l'art roman, avec moins de continuité certes, que Byzance¹⁵, conserve un art de l'icône reposant sur le principe théophanique d'une angélogologie, l'art gothique apparaît dans son procès comme le type même de l'iconoclasme *par excès* : il accentue à un tel point le signifiant qu'il glisse de l'icône à l'image très naturaliste, qui perd son sens sacré et devient simple ornement réaliste, simple « objet d'art ». Paradoxalement, c'est moins le purisme austère de saint Bernard qui est iconoclaste que le réalisme esthétique des gothiques nourri par la scolastique péripatéticienne de saint Thomas. Certes, cette dépréciation de la « pensée indirecte » et de l'évocation angélique qui lui est conjointe, par le bon sens terre à terre de la philosophie aristotélienne et de l'averroïsme latin ne s'accomplira pas en un jour. Il y aura les résistances à peine occultées : la floraison de la courtoisie, du culte de l'amour

12. « Et dans la mesure où les anciens et les Byzantins encore, puis le Moyen Âge ont eu quelque idée de la méthode scientifique, ils le doivent au Stagirite ou à la longue lignée de ses commentateurs, d'Alexandre d'Aphrodisias à Philopon. » (Festugière, 1950, t. 1, p. 194)

13. Festugière, 1950, p. 196-197. Sur la littérature « sympathique » de Bolos le Démocritéen, auteur d'un *Traité des sympathies et antipathies*.

14. L'art roman, spécialement celui des pays cathares serait facilement soupçonné de « docétisme », hérésie qui porte à croire que Jésus n'a pas été réellement de chair. Pour Basilide comme pour Valentin, et plus tard les cathares, la crucifixion de Jésus est un scandale et la croix, objet de répulsion (cf. Valentin, cité par Clément d'Alexandrie, *Stromates*, III, 6, 59).

15. Le schisme ne date que de 1054 et ne sera réellement consommé qu'à l'aube du XIII^e siècle, par le sac de Constantinople par les croisés (1204).

platonique chez les « Fedeli d'Amore », comme la renaissance de la symbolique franciscaine avec saint Bonaventure¹⁶. Également, il faut signaler que dans le réalisme de certains artistes, de Memling par exemple et plus tard de Bosch, transparaît une mysticité occulte qui transfigure la minutie triviale de la vision¹⁷. Mais il n'en est pas moins vrai que le régime de pensée qu'adopte l'Occident « faustien » du XIII^e, en faisant de l'aristotélisme la philosophie officielle de la chrétienté, est un régime qui privilégie la « pensée directe » au détriment de l'imagination symbolique et des modes de pensée indirecte. C'est avec la scolastique aristotélicienne que le rationalisme moderne prend naissance en Occident. Descartes ne fera que substituer le « rationnel » abstrait des mathématiques, au « raisonnable » de l'*animal rationabile* du péripatétisme.

Dès le XIII^e siècle les arts et la conscience n'ont plus pour ambition de reconduire à un sens, mais de « copier la nature »¹⁸. Le conceptualisme gothique se veut un réaliste décalque des choses telles qu'elles sont. L'image du monde, qu'elle soit peinte, sculptée ou pensée, se défigure et remplace le sens de la Beauté et l'invocation à l'Être par le maniérisme de la joliesse ou l'expressionisme des affres de la laideur. L'on peut écrire que si le cartésianisme et le scientisme qui en est issu étaient un iconoclasme par défaut et mépris de l'image, l'iconoclasme péripatéticien est le type de l'iconoclasme par excès : dans le symbole il néglige le signifié pour ne s'attacher qu'à l'épiderme du sens, au signifiant. L'art tout entier, l'imagination toute entière, se met au service de la seule curiosité faustienne et conquérante de la chrétienté. Il est vrai qu'encore plus profondément la conscience de l'Occident avait été préparée à ce rôle ornamentaliste par un courant d'iconoclasme plus primitif et plus fondamental qu'il nous faut examiner maintenant.

Le rationalisme, aristotélicien ou cartésien, détient l'immense avantage de se vouloir universel par partage individuel du « bon sens » ou du « sens commun ». Il n'en va pas de même des images : elles sont asservies à un *événement*, à une situation historique ou existentielle qui les colore. C'est pour cela qu'une image symbolique a sans cesse besoin d'être revécue, un peu comme un morceau de musique ou un héros de théâtre a besoin d'un « interprète ». Et le symbole, comme toute image, est menacé par le régionalisme de la signification et risque de se transformer en chaque instant en ce que R. Alleau (1958) nomme judicieusement un « synthème », c'est-à-dire une image ayant avant tout pour fonction une reconnaissance sociale, une ségrégation conventionnelle. L'on pourrait dire que c'est là un symbole réduit à sa puissance sociologique. Toute « convention », fût-elle animée des meilleures inten-

16. Il faut souligner ici le contraste qui, au cours des siècles, opposera la pensée franciscaine, d'obédience platonicienne, et la pensée dominicaine qui deviendra le bastion du thomisme. Certes Eckhart fut dominicain, mais un dominicain condamné par son ordre.

17. Il faut remarquer que cette transfiguration du réalisme s'effectue dans les pays du Nord de l'Europe les moins « romains » et où s'épanouit la Réforme. Le réalisme de Caravage et de Ribera restera au simple niveau de l'expressionisme.

18. La poétique d'Aristote qui sera la bible de l'esthétique occidentale avant le romantisme repose essentiellement sur la notion d'imitation.

tions de « défense symbolique » est fatalement dogmatique (Morel, 1959, p. 186). Sur le plan de la reconduction ontologique et de la vocation personnelle, il se produit une dégénérescence que distingue fort bien le pasteur Bernard Morel (1959, p. 23) :

La théologie latine a traduit le mot grec « mystère » par « sacrement », mais le mot latin ne rend pas toute la richesse du mot grec. Il y a dans le mystère grec une *ouverture au ciel*, un *respect de l'ineffable*, un *réalisme spirituel*, une *force dans l'exultation*¹⁹, que n'expriment pas la modération logique et la concision juridique du sacramentalisme romain.

Ces vertus d'ouverture sur la transcendance au sein de la libre immanence, l'image symbolique va les perdre. Devenant synthème elle se fonctionnalise, nous aurions presque envie de dire, en égard des cléricatismes qui vont la définir, qu'elle se fonctionnarise. L'image symbolique s'incarnant dans une culture et dans un langage culturel risque de se scléroser en dogme et en syntaxe.

C'est en ce point que la lettre menace l'esprit lorsque la poétique prophétique est suspectée et muselée. Toute Église est fonctionnellement dogmatique, est institutionnellement du côté de la lettre. Une Église, comme corps sociologique, « coupe le monde en deux : les fidèles et les sacrilèges » (Morel, 1959, p. 32), et spécialement l'Église romaine qui, au moment culminant de son histoire, tenant d'une main ferme le tranchant des « deux glaives », ne pourra admettre la liberté d'inspiration de l'imagination symbolique. La vertu essentielle du symbole, nous l'avons dit, étant d'assurer au sein du mystère personnel la présence même de la transcendance. Une telle prétention apparaît à une pensée ecclésiale comme la porte ouverte au sacrilège. Que le légalisme religieux soit pharisien, sunnite ou « romain », il s'affronte toujours fondamentalement avec l'affirmation qu'il existe pour chaque individualité spirituelle une « intelligence agente séparée, son Saint-Esprit, son *Seigneur personnel* le rattachant au Plérôme sans autre médiation²⁰ ». Autrement dit, dans le processus symbolique pur, le Médiateur, Ange ou Saint-Esprit²¹, est personnel, il émane en quelque sorte du libre examen, ou plutôt de la libre exultation, et échappe par là à toute formulation dogmatique imposée du dehors. La liaison de la personne, par l'intermédiaire de son ange, à l'Absolu ontologique, escamote même la ségrégation sacramentelle de l'Église²². Comme dans le platonisme, et spécialement le

19. C'est nous qui soulignons.

20. H. Corbin (1958, p. 16) montre bien la liaison entre l'hérésie gnostique et le symbolisme lorsqu'il écrit : « Il est possible de discerner dans l'opposition qui amena l'échec de l'avicennisme latin [...] les mêmes raisons que celles qui avaient motivé les efforts de la Grande Église, aux premiers siècles, pour éliminer la Gnose. Mais cette élimination assurait par avance la victoire de l'averroïsme avec toutes ses implications. »

21. B. Morel (1959, p. 193) définit le Saint-Esprit comme une insertion personnelle de l'énergie divine : « Il faut admettre un point d'incidence de l'énergie divine dans l'organisme humain, à moins de faire coexister deux types de vie hétérogènes dans la même personne. »

22. L'Église orthodoxe officialise cependant cette liaison personnelle dans le sacrement de la chrismation (*myron*) qui fait de tout confirmé un « Porteur de l'Esprit Saint » (*pneumatophore*). L'Église orthodoxe insiste de même sur la confirmation individuelle de la Pentecôte : « des langues de feu se posèrent sur chacun d'eux » (Clément, 1961, p. 81-82).

platonisme valentinien, sous le couvert de l'angélologie, il y a « relation personnelle avec l'Ange de la Connaissance et de la Révélation²³ ».

Tout symbolisme est donc une sorte de gnose, c'est-à-dire un procédé de médiation par une concrète et expérimentale connaissance²⁴. Comme une certaine gnose, le symbole est une « connaissance béatifiante », une connaissance « salvatrice » qui n'a pas besoin avant tout d'un intermédiaire social, c'est-à-dire sacramentel et ecclésial. Mais cette gnose, parce que concrète et expérimentale, aura toujours le penchant à incarner l'ange dans des médiateurs personnels au second degré : prophètes, messie, et surtout la femme. Pour la gnose proprement dite, les « anges suprêmes » sont Sophia, Barbelô, Notre-Dame-Saint-Esprit, Hélène, et dont la chute et le salut figurent les espérances mêmes de la voie symbolique : la reconduction du concret à son sens illuminant. Car la Femme, comme les Anges de la théophanie plotinienne, possède, contrairement à l'homme, une double nature, qui est la double nature du « *symbolon* » lui-même : *créatrice* d'un sens et en même temps réceptacle concret de ce sens. La féminité est seule médiatrice parce qu'à la fois « passive » et « active ». C'est ce qu'avait déjà exprimé Platon, c'est ce qu'exprime la figure juive de la Schékinah aussi bien que la figure musulmane de Fâtima²⁵. La Femme est donc comme l'ange, le symbole des symboles, telle qu'elle apparaît dans la mariologie orthodoxe avec la figure de la Théotokos, ou dans la liturgie des Églises chrétiennes, qui volontiers s'assimilent, en tant qu'intermédiaire suprême, à « L'Épouse » (Morel, 1959, p. 210).

Or, il est significatif que tout le mysticisme de l'Occident s'abreuvera à ces sources platoniciennes. Saint Augustin n'a jamais tout à fait renié le néoplatonisme. Et c'est Scot Erigène qui introduit au IX^e siècle en Occident les écrits de Denys l'Aréopagite²⁶. Bernard de Clairvaux, comme son ami Guillaume de Saint-Thierry, comme Hildegarde de Bingen (Leisegang, 1951, p. 25), tous sont familiers de l'anamnèse platonicienne.

23. H. Corbin (1958, p. 16). L'auteur souligne d'ailleurs un parallélisme remarquable entre les persécutions de l'Église romaine vis-à-vis des sectes mystiques — gnostiques, cathares, etc. — et celles de l'islam légaliste sunnite à l'égard de la mystique soufi.

24. Nous écrivons « *une sorte de gnose* » car la gnose proprement dite est un procédé bâtarde de rationalisme et de dogmatisme défensif, c'est ce qu'a bien vu P. Ricœur (1963, p. 156) : « La gnose, c'est ce qui recueille et développe le moment étiologique du mythe. » Toutefois, ce que H.-Ch. Puech écrit de la gnose peut parfaitement s'appliquer à la connaissance symbolique : « On appelle ou on peut appeler gnosticisme — et aussi gnose — toute doctrine ou attitude religieuse fondée sur la théorie ou sur l'expérience intérieure, appelée à devenir état inamissible [...] par laquelle au cours d'une illumination, l'homme se ressaisit dans sa vérité, *se ressouvient*... et par là, il se connaît ou se reconnaît en Dieu. » (Puech, 1953-1954, p. 168-169) Voir aussi S. Pétrement (1947).

25. Non seulement l'Amour (Eros) est chez Platon le type même de l'intermédiaire (*Banquet* 203 b-e) dont l'iconographie antique fait un « daimon » ailé, mais encore (*Timée* 48e, sq.) Platon place entre le modèle intelligible et le monde sensible un mystérieux intermédiaire : « Le Réceptacle », « La Nourrice », « La Mère ». Voir les résurgences platoniciennes dans la « Madona intelligenza » des platoniciens du Moyen Âge et dans la figure de Fâtima-Création, du soufisme (Corbin, 1958, p. 119 sq.). Sur la Schékinah : G. Vajda (1954).

26. « Des noms divins », « De la théologie mystique », « De la hiérarchie céleste » (Pseudo-Denys l'Aréopagite, 1943), titres significatifs qui renvoient aussi bien à la doctrine juive des noms divins qu'à l'angélologie orientale.

Mais face à cette transfusion du mysticisme, l'Église veille fonctionnellement avec suspicion. Elle extermine le gnosticisme cathare comme celui des disciples de Pierre Valdo, comme cent ans plus tard celui des Béghards. Elle confondra même, dans son inquisition, la doctrine du plus grand mystique allemand avec l'illumination de ces derniers. Maître Eckhart est condamné, comme le sera le plus grand mystique espagnol quelques siècles plus tard. Sans compter, bien entendu l'opposition irréductible au « libre examen » luthérien et calviniste, puis au quiétisme de Molinos comme à l'illumination de Vuillemoz ou de Saint-Martin²⁷. De même, l'interdiction de la Franc-Maçonnerie par l'Église ne tient point, comme le souligne un historien, à l'irrégion et à l'incrédulité de l'Ordre (Hutin, 1960) mais aux revendications johanniques de l'Ordre (Naudon, 1957). Ce que toute Église condamne — et cette condamnation pèsera de tout son poids sur l'Occident au cours des quatre ou cinq siècles durant lesquels l'Église romaine²⁸ tiendra entre ses mains les pouvoirs des « deux glaives » — c'est avant tout la *libre exultation prophétique*.

Nous touchons ici au facteur le plus important de l'iconoclasme occidental, car l'attitude dogmatique implique un refus catégorique de l'icône en tant qu'ouverture spirituelle par une sensibilité, une incarnation communuelle *individuelle*. Pour les Églises orientales, l'icône est certes peinte selon des moyens canoniquement fixés, et fixés, semble-t-il, plus rigide que dans l'iconographie occidentale. Mais il n'en reste pas moins que le culte des icônes utilise à plein le double pouvoir de reconduction et d'épiphanie surnaturelle du symbole. Seule l'Église orthodoxe, appliquant à plein les décisions du 7^e Concile œcuménique, qui prescrit la vénération des icônes, donne plénièrement à l'image le rôle sacramentel de « double asservissement » qui fait que, par le véhicule de l'image, du signifiant, les rapports entre signifié et la conscience adorante « ne sont pas purement conventionnels, ils sont radicalement intimes » (Morel, 1959, p. 195)²⁹. C'est alors que se révèle le rôle profond du symbole : il est *confirmation d'un sens à une liberté personnelle*. C'est pour cela que le symbole ne peut pas s'explicitier : l'alchimie de la transmutation, de la transfiguration symbolique ne peut en dernier ressort s'effectuer que dans le creuset d'une liberté. Et la puissance poétique du symbole définit la liberté humaine mieux que ne le fait une quelconque spéculation philosophique : cette dernière s'obstine à voir dans la liberté un choix objectif, alors que dans l'expérience du symbole nous éprouvons que la liberté est créatrice d'un sens : elle est *poétique d'une transcendance* au

27. Les titres des ouvrages de Saint-Martin sont significatifs : *Tableau naturel des rapports qui existent entre Dieu, l'Homme et l'Univers* (1782) et *Le Ministère de l'homme-esprit* (1802).

28. Seule l'Église orthodoxe reconnaît nettement un pouvoir « johannique » de prophétisme et de révélation strictement personnel : l'Église orthodoxe reconnaît ainsi un apostolat charismatique strictement personnel. « Si la fonction épiscopale est liée à l'aspect pétrinien de l'apostolicité, le prophétisme apostolique est lié à ses aspects pauliniens et johannique [...] La théorie des deux glaives est restée étrangère à l'Église orthodoxe. » (Clément, 1961, p. 81)

29. Voir aussi Clément (1961, p. 107) : « Le Christ n'est pas seulement le verbe de Dieu mais son image. L'incarnation fonde l'icône et l'icône prouve l'Incarnation [...] La grâce divine repose dans l'icône. » Ce rôle d'intermédiaire que joue l'icône est symbolisé par l'iconostase elle-même qui, en son centre, représente toujours la Déésis (l'intercession figurée par la Vierge et saint Jean, les deux grands intercesseurs).

sein du sujet le plus subjectif, le plus engagé dans l'événement concret. Elle est le moteur de la symbolique. Elle est l'Aile de l'Ange³⁰.

Henri Gouhier écrit quelque part que le Moyen Âge s'éteint lorsque disparaissent les Anges. L'on peut ajouter que s'estompe une concrète spiritualité lorsque se désaffectent les icônes et que les remplace l'allégorie. Or, dans les époques de reprise en main dogmatique et de durcissement doctrinal, à l'apogée du pouvoir papal sous Innocent III ou après le Concile de Trente, l'art occidental est essentiellement allégorique. L'art catholique romain est un art dicté par la formulation conceptuelle d'un dogme. Il ne reconduit pas à une illumination, il *illustre* simplement les vérités de la Foi dogmatiquement définies. Dire que la cathédrale gothique est une « bible de pierre » n'implique absolument pas que soit tolérée ici une libre interprétation que l'Église refuse à la Bible écrite. Simplement est signifié par cette expression que la sculpture, le vitrail, la fresque sont des illustrations de l'interprétation dogmatique du Livre. Si le grand art chrétien se confond avec l'art byzantin et l'art roman (qui sont des arts de l'icône et du symbole), le grand art catholique (art qui sous-tend toute la sensibilité esthétique de l'Occident) se confond avec le « réalisme » et l'ornementique gothique comme avec l'ornementique et expressionnisme baroque. Le peintre du « triomphe de l'Église » c'est Rubens, non Rembrandt.

Contre ce triple iconoclasme que l'histoire de l'Occident inflige à la vocation symbolique, certes des résistances se manifestèrent et qui témoignent des inaliénables droits poétiques de la conscience de l'homme. Rationalisme sémiologique, conceptualisme sensualiste, dogmatisme allégorique en refoulant ou censurant la fonction symbolique ne firent que *l'occulter*. En témoignent les résurgences quasi idolâtriques du culte courtois de Notre-Dame, du culte des saints — intercesseurs minimes — dans la piété populaire, en témoigne le florilège johannique des symboles alchimiques et maçonniques, en témoignent le prophétisme de la poésie romantique et la « Révolution » surréaliste. En témoigne surtout de nos jours la subite inflation des images, qui de la télévision ou du journal illustré à l'idole géante des chefs d'État, hante anarchiquement la vision du civilisé. Nous assistons, non sans inquiétude, à un immense défolement de sept siècles d'iconoclasme progressif continu. Mais ce serait sortir du sujet que nous nous sommes fixés que d'aborder l'étude de cette gigantesque contre-offensive de l'imaginaire.

D'autre part, comme il faut en convenir avec Paul Ricœur, l'on ne peut renier sans utopie, l'héritage de sept siècles de rationalisme critique. Qu'on le veuille ou non, sur cette péninsule qu'est l'Europe occidentale, nous sommes héritiers de Descartes et de Comte, comme nous héritons aussi de saint Thomas et d'Innocent III. Il serait vain de vouloir régresser en deçà des « trois états » définis par Auguste Comte, mais rien n'autorise non plus à bloquer l'évolution au troisième état, à l'état « positiviste » : une évolution qui spécialise trop et qui restreint le champ

30. C'est pour cela que l'iconographie et l'étymologie même de l'âme, chez les Grecs, en font une fille de l'air, une fille du vent. L'âme est ailée comme la Victoire, et lorsque Delacroix peint sa Liberté au faite de la Barricade, ou lorsque Rude sculpte sur l'Arc de Triomphe, ils retrouvent spontanément l'envol de la Victoire de Samothrace.

poétique de l'adaptation n'est qu'une dégénérescence, signe d'une mort prochaine³¹. L'on ne peut ignorer que le rationalisme, comme le regretté Gaston Bachelard a consacré une partie de son œuvre à le montrer, s'est lui-même ouvert sous la poussée de ses propres applications. Comme s'est ouverte aussi, vers un œcuménisme anthropologique, l'étroitesse de nos conceptions philosophiques et le régionalisme de nos religions. Certes, « les axes de la science et de la poésie (du signe et du symbole!) sont d'abord inverses », comme après Bachelard nous l'écrivions au début de cette étude, mais l'empire des images s'est révélé si vaste depuis Jung, le pouvoir des symboles s'est manifesté si puissant depuis Freud, que la symbologie apparaît à une conscience du *xx^e* siècle comme *aussi* importante que la mathématique et plus importante que l'histoire. L'œuvre de Bachelard témoigne de cette réconciliation complémentaire de la science et de la poésie au sein d'une réflexion philosophique qui prend le symbole pour centre. Aussi, notre voie est-elle tracée : ce n'est point la raison et ses œuvres, ce n'est point le bon sens terre à terre de la perception, ce ne sont point les allégories qu'il faut abolir. À l'heure où l'iconoclasme qu'a véhiculé la pensée occidentale est submergé en Occident même par une marée d'images qui suscite l'idolâtrie, c'est alors que l'Occident doit être à même d'accomplir en lui la reconduction symbolique. Et cela en mobilisant toutes les ressources et les outils que lui ont forgés sept siècles de rationalisme critique. Le symbole doit être désocculté et faire retrouver à la conscience de l'homme moderne, par-delà le déshumanisant règne des signes, par-delà l'enlissement dans des « réalismes » désespérés, par-delà le fatal dogmatisme qui momifie l'image en allégorie, cette vocation poétique originelle, qui, nous espérons l'avoir montré, est en dernier ressort ontologique manifestation d'une Liberté instauratrice de l'Être et seul gage d'une évolution qui ne soit pas un vieillissement de l'espèce, et seul gage d'un avenir qui ne soit pas la Mort.

Bibliographie

- ALAIN, *Préliminaires à la mythologie*, Paris, Hartmann, 1943.
 ALLEAU René, *De la nature des symboles*, Paris, Flammarion, 1958.
 ALQUIÉ Ferdinand, « Conscience et signe dans la philosophie moderne et le car-tésianisme », dans *Polarité du symbole. Études carmélitaines*, Paris, Desclée de Brouwer, 1960.
 BACHELARD Gaston, *La Formation de L'Esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1960.
 BAUDRY Léon, *Le Tractatus de principiis theologiae attribué à G. d'Ockham*, Paris, Vrin, 1936.
 BRUNSCHVICG Léon, *Héritage de mots, héritage d'idées*, Paris, PUF, 1945.
 —, *L'Expérience humaine et la causalité physique*, Paris, PUF, 1949.
 CAPPUYNS Maïeul, *Jean Scot Erigène, sa vie, son œuvre, sa pensée*, Louvain, Abbaye du Mont-César, 1933.

31. C'est ce que montre la biologie paléontologique.

- CLÉMENT Olivier, *L'Église orthodoxe*, Paris, PUF, 1961.
- COMTE Auguste, *Catéchisme positiviste*, P.-F. Pécaut (éd.), Paris, Garnier, 1922.
- CORBIN Henri, *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabî*, Paris, Flammarion, 1958.
- DAVY Marie-Madeleine, *Essai sur la symbolique romane*, Paris, Flammarion, 1956.
- DESCARTES René, *Discours de la Méthode*, É. Gilson (éd.), Paris, Vrin, 1962.
- DURAND Gilbert, « Sanctuaires de l'art et société scientiste », *Synthèses*, n° 194, 1962.
- FESTUGIÈRE André-Jean, *La Révélation d'Hermès Trismégiste. T. 1. L'astrologie et les sciences occultes*, Paris, Gabalda, 1950.
- FRAZER James-Georges, *Le Rameau d'or, étude de magie et d'histoire religieuse*, Paris, Schleicher, 1903-1911.
- GANDILLAC Maurice de, *La Sagesse de Plotin*, Paris, Hachette, 1952.
- GAUTHIER Léon, *Accord de la religion et de la philosophie, traité d'Ibn Rochd, traduit et annoté*, Alger, 1905.
- GILSON Étienne, *La Philosophie au Moyen Âge*, Paris, Payot, 1952.
- GRUMMEL Venance, « L'iconologie de saint Théodore Studite », dans *Échos d'Orient*, t. 20, 1921, p. 257-268.
- , « L'iconologie de saint Germain de Constantinople », dans *Échos d'Orient*, t. 21, 1922, p. 165-175.
- GUÉNON René, *Le Règne de la quantité et le signe des temps*, Paris, Gallimard, 1945.
- GUSDORF Georges, *Mythe et métaphysique*, Paris, Flammarion, 1953.
- HUTIN Serge, *Les Gnostiques*, Paris, PUF, 1959.
- , *Les Francs-Maçons*, Paris, Seuil, 1960.
- LALANDE André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1960.
- LECLERCQ Henri, « Images », dans *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, t. VII, Paris, Letouzey et Ané, 1925-1926.
- LEISEGANG Hans, *La Gnose*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1951.
- MÂLE Émile, *L'Art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, Armand Colin, 1953.
- MANDONNET Pierre, *Siger de Brabant et l'avérroïsme latin au XIII^e siècle*, Louvain, Institut supérieur de philosophie, 1908-1911, 2 vol.
- MILLET Louis, « Le Pouvoir du symbolisme », dans *Le symbole*, Paris, Arthème Fayard, 1959, p. 15-27.
- MOREL Bernard, *Le Signe sacré. Essai sur le sacrement comme signal et information de Dieu*, Paris, Flammarion, 1959.
- NAUDON Paul, *Les Loges de Saint-Jean et la philosophie ésotérique de la connaissance*, Paris, Dervy-Livres, 1957.
- PÉPIN Jean, *Mythe et allégorie*, Paris, Aubier, 1952.
- PÉTREMENT Simone, *Le Dualisme chez Platon, les gnostiques et les manichéens*, Paris, PUF, 1947.
- PSEUDO-DENYS L'ARÉOPAGITE, « Des noms divins », « De la théologie mystique », « De la hiérarchie céleste », dans *Œuvres complètes*, traduites par Maurice de Gandillac, Paris, Aubier, 1943.
- PUECH Henri-Charles, « Phénoménologie de la gnose », dans *Annuaire du Collège de France*, n° 53, 1953-1954, p. 168-169.

- RICŒUR Paul, « Le symbole donne à penser », *Esprit*, n° 27, juillet-août 1959, p. 60-76.
—, *Finitude et culpabilité, II : La Symbolique du Mal*, Paris, Aubier, 1963.
SAGNARD François, *La Gnose valentinienne et le témoignage de saint Irénée*, Paris, Vrin, 1947.
SARTRE Jean-Paul, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940.
SOURIAU Étienne, *L'Ombre de Dieu*, Paris, PUF, 1955.
SPENGLER Oswald, *Le Déclin de l'Occident*, Paris, Gallimard, 1948.
VADJA Georges, *Juda ben Nissim ibn Malka, philosophe juif marocain*, Paris, Larose, 1954.

Theophania Occidentalis

Entretien entre Gilbert Durand (fondateur du Centre de recherche sur l'imaginaire) et Dominique Pradelle (revue *Artus*)

En 1983, Gilbert Durand se livra à un entretien qui fut publié par la revue *Artus* (propos recueillis par Dominique Pradelle). Il y rappelait quelques thèmes majeurs de sa pensée : l'iconoclasie occidentale, le retour du mythe au xx^e siècle, l'acculturation (ici appelée *pseudomorphose*), la portée heuristique des mythes, la permanence des archétypes dans toute culture. Il y appelait surtout de ses vœux une réflexion profonde sur la théophanie de l'Occident qui aurait montré le caractère foncièrement synchrétique de la civilisation européenne en matière d'images, de croyances, de mythes et de dogmes. Nous offrons aux lecteurs d'*Iris* ce dialogue tout socratique, dense et lumineux, qui n'a rien perdu de sa valeur, à l'ère de la mondialisation et des crises de civilisation que nous traversons. Nous remercions Claudine et Hervé Glot de nous avoir autorisé à le reproduire.

Philippe WALTER

ARTUS : *Images, symboles, symbolisme, mythe* sont devenus des mots-clés, cernés d'un halo magique qui rend difficile une définition précise. Avoir une acception exacte du terme de « mythe » est pourtant indispensable.

Gilbert DURAND : Bien sûr, la notion de mythe est floue, et cela d'autant plus qu'après avoir été méprisée, elle est maintenant survalorisée. Avant Sorel, voire avant Freud, le mythe se définissait aisément comme parent assez « insignifiant » de la fable. La vague scientiste de « démythologisation » battait alors son plein, sous sa sacro-sainte forme historiciste. Les concordismes chrétiens faisant la surenchère ! Puis la tendance s'est progressivement renversée avec Sorel, Freud, Cassirer, le mouvement symboliste, Richard Wagner, le surréalisme, Jung, le marxisme de Francfort, etc. Le mythe est devenu une notion à la mode. Et rien n'est plus néfaste à la sérénité épistémologique des notions ! Le mythe a recouvert pêle-mêle tout un ensemble de concepts : fable, élément symbolique, emblème, complexe, archétypes, situations dramatiques (chères à Souriau), idéal-type, etc., et... Il est bon, donc, de se donner une définition précise du mythe et de sa « famille » sémantique directe (mythique,

mythologie, mythologème, mytheme, mythocritique, mythanalyse, etc.). Je l'ai fait bien trop souvent et toujours de façon « *a posteriori* », car il faut se méfier des définitions trop brèves, peu opératoires. Le mythicien aussi a ses « bipèdes sans plumes » !

Je propose donc pour mythe : *récit* (ce qui le différencie du symbole, emblème, allégorie, etc.) dont les composantes sont en grande partie *imaginaires* (lieux, personnages, exploits, etc.) et qui se veut *prégnant* (persuasif car il est en grec « la parole vraie » et non seulement divertissant comme le conte ou le roman), *sans le secours de la démonstration* (ce qui l'oppose à la « fable », à la parabole, etc.), ce qui implique un trait essentiel : la *redondance* des thèmes, personnages, situations, structures, éléments redondants qu'on appelle *mythèmes*, voilà la définition la plus simple que l'on puisse se donner, et vous voyez, elle est déjà assez complexe !

ARTUS : Alors que sombrent les visions purement idéologiques du monde, elles semblent faire place à un retour de la « pensée mythique »...

Gilbert DURAND : Bien sûr. Il y a malgré le mythe dominant et qui s'ignore, un retour conscient du mythe et des puissances de l'image. Cela s'est fait par un concours de circonstances dont je privilégierais deux facteurs : « l'usure » des démythologisations scientistes, modernistes, concordistes, etc., d'une part, au cours des trois guerres fratricides en Europe, utilisant des moyens épouvantables qui ont désespéré l'optimisme prométhéen de 1848 ; d'autre part — et c'est un paradoxe ou, comme on dit, un « effet pervers » — le progrès technique, spécialement en matière de communication des images visuelles, a mis à la portée de tous un gigantesque musée — et le plus souvent pandemonium. Imaginaire. Le retour de Dionysos cher à Michel Maffesoli, ou redouté par Jean Brun, se fait d'abord par l'œil. Les idéologies dominantes sont sur la défensive : elles ne veulent avouer ni la responsabilité de leurs prémisses dans l'horreur du siècle, ni la légitimité plénière des remythologisations. C'est de leur part manifestation de mortelle faiblesse.

ARTUS : Parler de l'imaginaire collectif, c'est se référer à la notion d'archétype chère à Jung et à sa psychologie et aussi à la notion de tripartition présente dans les travaux de Georges Dumézil. Est-il possible de concilier les archétypes jungiens qui étaient, d'après le célèbre psychologue, universels et innés, et la conception dumézilienne qui récuse l'universalité des ensembles mythiques, notion commune à Frazer et aux premiers historiens des religions ?

Gilbert DURAND : Je ne pense plus qu'en 1983 il y ait une exclusion entre la théorie des archétypes et le fonctionnalisme culturel dumézilien. C'était là une fausse querelle. Quant à moi, je me suis toujours réclamé sans scrupule et de Jung et de Dumézil. Je m'explique. Toute l'éthologie actuelle — je pense à Spitz, à Kayla, à Lorenz, à mon regretté ami Portmann... — à confirmer l'hypothèse jungienne des *Urbilder* spécifiques. L'espèce *sapiens* n'échappe pas à la règle. Certes l'homme est moins bien équipé en ce domaine que les animaux, moins cérébrés et moins néoténiques. Toutefois seule la théorie de l'archétype rend possible la traduction d'une langue naturelle en une autre. La fameuse « égalité » réside là et pas ailleurs.

Mais un archétype universel n'est pas — relisons Jung ! — une « image archétypique ». Il n'y a pas de psyché humaine « pure » préservée dans l'Empyrée des Dieux,

ou mieux de la Déesse Raison... C'est là à la fois une dangereuse illusion empiriste, rousseauiste, de la *tabula rasa*, et à la fois, lorsqu'on admet les « idées innées » la dangereuse illusion du fameux « bon sens » universellement partagé...

Toute psyché humaine ne se forme, ne s'informe que dans un lieu et un temps culturels. Les « trois fonctions/structures » chères à Georges Dumézil existent certes dans les aspirations latentes de toute psychè — des travaux japonais « duméziliens » le montrent bien — mais ne se spécifient bien, « le mieux possible » que dans l'ambiance civilisationnelle des Indo-Européens... Réciproquement, les Indo-Européens négligent d'autres travées archétypiques : par exemple la structure mercantile si développée chez les Phéniciens, les Hébreux, les Carthaginois et les Arabes, comme je l'ai montré dans un article d'*Eranos Jahrbuch*. Comme j'en avais l'intuition, il y a trente ans, les symboles oscillent, au cours d'un « trajet anthropologique », entre les aspirations vagues, potentielles, impulsives, « verbales » et peu « imagées » et les intensifications visionnaires — ou les censures, les gommages — du socio-culturel. Si vous voulez, Dumézil — ou Corbin pour l'islam — précisent culturellement les archétypes jungiens ; mais la théorie de Jung éclaire — référez-vous à la postface écrite par Corbin au livre de Jung *Réponse à Job* — des particularismes, des « différences » comme on aime à le dire de nos jours. Il y a des façons différentes de conjuguer les innéités de l'espèce *sapiens*.

ARTUS : Que pensez-vous de l'enracinement dans les cultures spécifiques ? Est-il régressif ou bénéfique ?

Gilbert DURAND : Le problème de l'enracinement « bénéfique » est lié à ma réponse précédente : le *sapiens* « déraciné », cosmopolitisé, babélisé, est un *pseudo-sapiens* ! Un *sapiens* irréalisé et irréalisable. Souvent un Parisien ! Rien n'est pire pour un individu ou un groupe que de prendre son déracinement pour un message. Toutes les erreurs génocides qui pointent au final de l'*Aufklärung* résident dans l'illusion de détenir une vérité péremptoire et « sans racines ». Pêché d'angélisme ! Le retour aux « enracinements » régionaux et nationaux me paraît une réaction bénéfique devant l'angélisme « cosmopolite », libérateur en apparence, mais secrètement monopolisateur, recruteur de ces nouveaux colonialismes que sont le show-business américain ou « l'internationalisme » russe. La déesse Raison, pure et dure, est le plus homicide des monothéismes. Le réveil des « régionalismes » est la parade bien prévisible de tout humanisme véritable. Régionalismes et écologismes sont un thérapeutique retour, sinon à Dionysos, du moins aux Lares, aux Pénates, aux Nymphes et Dryades ! Face à nos pédagogies sépulcrales, à nos éducations (qui ne sont même plus nationales !) qui substituent à l'imaginaire historico-légendaire, à la confrontation « métanoïaque » (comme le dit le jeune sociologue Patrick Tacussel) avec les cultures « mères » de l'Europe, l'étude précoce des mathématiques modernes, la revue de presse ou l'étude de la statistique pour tous ou encore l'inféodation infantile au gadget informatique, face à ces pédagogies de « décervelage » ubuesque, l'implication dans un terroir culturel et une langue naturelle *maîtrisée* n'est nullement attitude « régressive » ou dégradante, bien au contraire ! Elle annonce un *totalément autre* (*tot el* disaient nos romans du Moyen Âge !) *Kulturkampf* que nous devons mener chez

nous, c'est-à-dire dans nos provinces, en France et en Europe. C'est la résistance à l'ethnocide. C'est le refus d'une prolétarianisation techno-culturelle pourvoyeuse de main-d'œuvre pour une industrie multinationale ou même supranationale. L'éducation abstraite, cosmopolite, scientiste demeure dans l'utopie néfaste.

ARTUS : Voici quelque temps, le débat sur le monothéisme et le polythéisme a divisé l'intelligentsia. Est-ce un débat essentiel ?

Gilbert DURAND : Là encore, nous avons un faux problème, très parallèle à celui que nous examinons à propos des archétypes... Au fond, mes amis David Miller et James Hillman étaient d'accord avec ce chrétien illuminé par l'islam qu'était Henry Corbin. C'est qu'un monothéisme ou un monopole idéologique ou un monophasage psychique est intenable pour l'âme humaine normale et partant pour toute religion authentique, c'est-à-dire qui n'est pas servante d'une inquisition morale ou politique. J'ai exprimé cela dans un petit livre, par un titre emprunté à Hugo : *L'Âme tigrée* (Denoël, 1979) ou encore dans un article paru dans un recueil intitulé *La Foi du cordonnier*, toujours chez Denoël où je récusais les thèses bultmaniennes de la « démythologisation » et celles monothéistes et évolutionnistes de Jean Przyluski. Dirais-je — avec mon ami le psychologue Yves Durand — qu'il n'y a de monothéisme, que pour une psychè — ou une cité — anormale, paranoïaque ?

Tant que le christianisme s'est affirmé sans complexe comme religion de la pluralité des voies, soit à peu près jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, il a pu rayonner (malgré ses déchirements à partir de la Réforme) comme religion de l'Europe et même de l'Occident tout entier. Toute une « légende dorée » intégrait les légendes religieuses des antiques civilisations recouvertes par l'évangélisation. Les saints étaient bien — comme on l'a écrit — les « successeurs des Dieux ». Aussi, ces époques intégrées et intégrant — plutôt qu'intégristes — pouvaient-elles faire l'économie des psychanalyses ! Tout s'est progressivement gâté à partir du XIII^e siècle, comme le montre la « politique » inquisitoriale et, en face de celle-ci, cette intériorisation, cette « *devotio moderna* » que manifeste l'*Imitation de Jésus-Christ* dont parle Jung le protestant. Car Luther et la mystique réformée seront les fils de cette *Imitatio*. Les inquisiteurs, eux, furent les premiers analystes ! Puis il y a eu une sécularisation progressive dont le monothéisme qui allait culminer à partir du XVIII^e siècle avec tous les modernismes. La déesse Raison fut l'apogée du monothéisme, brandissant les chaînes brisées de la Liberté et la « Sainte Guillotine » de la Terreur, comme l'a bien vu Michel Le Bris. De nos jours, le religieux s'est réfugié dans les « tigrures » de l'âme ou s'est perverti dans les liturgies politiques.

ARTUS : Vos études vous ont poussé à aborder la question que se posait déjà Malraux sur la métaphysique du XXI^e siècle ou plutôt sur des formes religieuses nouvelles qui donneront aux décennies à venir leur véritable figure.

Gilbert DURAND : Oui, j'ai un projet longuement mûri, déjà très avancé, de *Theophania Occidentalis*. Sans m'aventurer à prophétiser la religion de l'Europe future, je puis scientifiquement faire le bilan, le « point » de la religion potentielle de l'Europe présente. J'aime toujours citer ce mot magnifique de Bonaparte devenu

Premier Consul : « J'assumerai tout : de Clovis à Robespierre. » Eh bien, il est grand temps pour la conscience de l'Europe de recenser tout ce qu'elle doit assumer : la totalité de ses trésors culturels, sans exclusive, c'est-à-dire en évitant les « fermetures » monothéisantes et sectaires. Je pense montrer qu'entre l'Atlantique nord, la Méditerranée, le cercle polaire et la steppe aux marches de l'Est asiatique, les peuples de l'Europe — y compris la très vieille diaspora juive — recouverts par le flux de la prédication chrétienne avec plus ou moins d'imperméabilité, ont modelé de l'intérieur cette pseudomorphose « catholique ». L'imprescriptible et irréductible pluralisme des cultures grecque, romaine, ibérique, celtique, germanique, slave ou slavisée, et enfin juive, a donné leurs « numines » multiples, variés, au christianisme européen. Mais j'insiste sur un point : pas plus que le christianisme n'a pu effacer le panthéon de nos ancestrales cultures, il serait vain et artificiel pour l'Europe de scotomiser vingt siècles de pseudomorphose fédératrice. Il faut assumer à la fois Lug, Morgane, Jupiter, la Sainte Vierge et le Christ ! Car la religion de l'Europe, tout comme n'importe quelle religion vivante est constitutivement syncrétique. C'est dans cette polyphonie des religiosités que réside le véritable œcuménisme. De nos jours, nulle Église, nulle chapelle, nulle secte n'est capable d'assumer cette « *harmonia* ». L'on voit quelle part active peut jouer chaque région culturelle dans cette polyphonie ! Combien une telle vision de notre culture européenne peut faire saisir jusque dans ses moindres nuances les paysages contrastés de l'âme, des kérygmes historiques de toutes les cultures de notre immémoriale péninsule. Il ne m'est guère possible de m'étendre ici davantage. Mais ce que je constate, c'est que toute hégémonie « guelfe » est définitivement exclue. Peut-être alors que des peuples restitués et des nations réveillées pourra naître ou renaître un authentique projet gibelin.

Gilbert Durand

Fondateur du Centre de recherche sur l'imaginaire

Comment se métisse l'imaginaire ?

RÉSUMÉ

Reprise d'un article initialement paru dans *La création sociale*, n° 6 de 2001, p. 121-139. Aucune « culture humaine » n'est « pure » ni « définitive » ; toute culture est métissée et sans « fin » déterminée. Pour analyser les diverses formes du métissage culturel dans plusieurs civilisations, sept concepts différents (de la pseudomorphose à la pléromorphose) sont ici présentés avec des exemples de leur application aussi bien en Orient qu'en Occident et du Moyen Âge qu'à nos jours.

MOTS-CLÉS

Anthropologie culturelle, pseudomorphose, transfert des valeurs culturelles, acculturation.

ABSTRACT

Reprint of an article originally published in *La création sociale*, no. 6 of 2001, pp. 121-39. No "human culture" is "pure" or "final". Any culture is mixed with another. To analyze the various forms of cultural miscegenation in many civilizations, seven different concepts (from pseudomorphose to pleromorphose) are here presented with examples of their application both in the Eastern and the Western countries and from the middle ages to our days.

KEYWORDS

Cultural anthropology, pseudomorphose, transfer of cultural values, acculturation.

J'ai pensé qu'il fallait avant tout préciser, de notre point de vue sociologique, ces notions un peu mondaines de « métissage » ou même de « transfert ». Axiomatiser, en quelque sorte, ou du moins donner des concepts opératoires à peu près stables des différentes procédures du métissage culturel. Mais en introduction à ces notions directement opératoires pour notre sujet, peut-être faut-il replacer notre enquête dans l'axiomatique générale, l'épistémè, de notre xx^e siècle, et non plus du xix^e siècle ?

Le xix^e siècle reposait sur un ensemble mythique optimiste : l'évolutionnisme cosmique et animal et son corollaire humain : le progressisme. Le bon Alfred Nobel, le fondateur des fameux « prix », en découvrant les explosifs à grande puissance chantait le progrès pacifique qu'ils allaient procurer entre les peuples en permettant de creuser des tunnels par-dessous les frontières.

Hélas, notre xx^e siècle nous a appris que les dynamites ne servaient pas qu'à cela. Il se termine par un gigantesque et aléatoire semis de « mines individuelles » — 110 millions encore en 1999 — qui tuent ou mutilent un innocent tous les quarts d'heure. Donc il est difficile de croire, aujourd'hui, à une heureuse et fatale « évolution » de l'espèce humaine au siècle de Verdun, de Stalingrad, de Hiroshima, d'Auschwitz et autres goulags, de l'Afrique martyrisée chaque jour par ses génocides. Hitler et Staline ne marquèrent aucun progrès moral depuis Nabuchodonosor. Par contre il y eut un énorme progrès dans les moyens de destruction : la mélinite a remplacé le boulet de canon, la terreur atomique remplace la mélinite, la kalachnikov remplace avantageusement la machette ou la sagaie. Siècle « effroyable », conclut Ricœur. Je le pense : je viens de le vivre. Et l'éthique reste bien en arrière du bond en avant technique. Il en résulte des paradigmes épistémologiques différents depuis que les chercheurs contemporains ont été amenés à réfléchir sur leur environnement vital : l'essor important de l'ethnologie libérée des œillères négativistes du colonialisme, la réflexion sur l'écologie — en marge d'un immense bouleversement épistémologique dans les sciences physiques dont nous n'avons pas à parler ici — ont conduit la recherche en « Science de l'homme » à des propositions qui frisent une nouvelle déontologie. Deux paradigmes me paraissent devoir prioritairement être soulignés : le premier est celui de la complexité *constitutive* (« systémique » comme disent les sciences exactes) de tout objet ou champ d'étude, le second est celui du refus de toute « solution finale ». Le premier, pour nous élaboré dans diverses « topiques » en gros de Freud à Morin et auquel j'ai modestement contribué, entre autres, par des articles réunis sous le titre de *L'âme tigrée. Les pluriels de psyché* (1981) radicalement opposé à la « pensée unique » du rationalisme triomphant dans le modèle colonial, celui de « l'adulte blanc et civilisé », pensée unique conduisant à l'exclusion par l'application du vieux principe du « tiers exclu ». L'autre refusait une u-topique (ce qui veut dire « nulle part constituée ») fin du devenir, fin de « l'histoire », mais constatant un éternel devenir, peut-être phasé, certainement phrasé.

C'est sur ces deux axiomes, celui de la complexité qui permet d'affirmer la « mixité » de tout objet étudié, sa « tigrure » selon la belle expression de Victor Hugo, et celui du refus des « solutions finales » qui bloqueraient de façon exclusive un système, que repose la notion qui nous intéresse ici, de « métissage culturel ». Ou pour dire vite : aucune « culture humaine » n'est « pure » ni « définitive », ou si l'on aime mieux l'expression inverse : toute culture humaine est métissée et infinie (sans « fin » assignable). Notons au passage et en préliminaire que le concept de « métissage » est bien à l'origine un concept sociologique : il nécessite *a minima* le *nucleus* élémentaire de toute société : l'enfant né d'un couple parental dont les partenaires appartiennent à deux ethnies différentes. Mais l'enfant humain est tellement plus compliqué que les petits pois sur lesquels expérimentait le bon frère Mendel !

Certes, tous ceux qui se sont penchés sérieusement sur la science de l'homme (l'anthropologie comme disent volontiers les Anglo-Saxons !) se sont heurtés à des procédures de mixage de cette espèce qu'ils ont fixées dans des concepts divers : *congères* chez P. Sorokin (1964), rendant bien compte des restes et survivances laissées par le passé dans le présent d'une société ; *refus, rejets* chez Herkowitz ou chez

Braudel repérant le phénomène inverse : c'est-à-dire ensembles culturels jamais intégrés, « congères » même repoussées ; c'était bien déjà le *refoulé* freudien. Et si le sociologue Roger Bastide — qui fut mon ami et mon maître — très férù de psychanalyse, n'hésitait pas — à propos du milieu social de l'écrivain André Gide — à discerner dans l'inconscient de la création artistique des mythes *manifestes*, certes, mais aussi des mythes *latents* qui n'accèdent que difficilement à la dénomination. Les néo-freudiens (Torok, S. Tisseron, P. Hachet) ajoutent cette intéressante notion de « congère » transgénérationnelle inconsciente qu'ils appellent *crypte* ou *fantôme*. Devereux constatant dans des groupes sociaux des assimilations d'éléments irrévocablement hétérogènes parle de « d'acculturation antagoniste ». Enfin moi-même avec le constat de « tigrure » ou le spécialiste des sciences de l'éducation Georges Lerbet, introduisons la notion opératoire, heuristique et fructueuse dans les sciences « non humaines » de « topique systémique » où, selon la théorie des systèmes, c'est la perception de l'antagonisme qui fonde la légitimité de l'apparition (épiphanie) de son contraire phénoménal.

On pourrait aussi citer la notion qui terrorisait tant son créateur (Ernest Bloch), de « dissimultanéité » (*Entgleichzigkeit*) qui constate l'intrusion dans un ensemble culturel d'éléments passés et même périmés (pour Bloch, la résurgence en plein ^{xx}^e siècle du mythe de la « race pure »). De plus ma propre topique, comme celle de Michel Maffesoli a emprunté à la « psychologie des profondeurs » de C. G. Jung la notion d'*ombre* que Nietzsche avait pressentie dans la culture de la Grèce antique en confortant les lumières apolliniennes par l'inéluctable nocturne dionysiaque.

Enfin un sociologue classique comme Raymond Boudon décrit une topique bien proche des nôtres lorsqu'il détermine par trois éléments le statut d'un « état » (ou « moment ») sociologique par : la « sortie » manifeste qui définit ou avoue ce qu'elle est, *l'environnement* primaire peu avoué, et finalement *l'interaction* de cet *environnement* sur la « sortie » et réciproquement.

L'on peut donc dire sans exagérer que pratiquement toute la sociologie (anthropologie sociale) contemporaine prend conscience de la pluralité complexe de son objet. Reste à examiner le « comment » d'un tel phénomène. Ou plutôt, pour garder un pluriel fondateur, *les* « comment ». Ce sont ces procédures que nous allons rapidement définir maintenant dans ce qui suit en partant d'une thèse de 3^e cycle que nous avons dirigée et qui fut soutenue en 1980 avec brio par Marie-Christine Brunet où nous nous permettons ici d'ajouter une septième catégorie à celles discernées jusqu'alors, et surtout d'amplifier le terrain d'application de ce travail qui se circonscrivait au seul symbolisme de la croix (Brunet, 1985), regrettant que l'auteur n'ait pas donné une suite amplificatrice à des travaux si prometteurs.

Nous discernons donc sept cas possibles de « métissages » culturels de l'imaginaire que nous typifierons par le terme de « morphoses » en référence révérencieuse tant au concept wébérien d'« idéal typus » qu'au concept simmélien de « forme ». En soulignant bien, comme vous devez le savoir, que ce terme technique est l'exact inverse du sens courant du mot français *forme*. Le « formisme » dont se recommandent Michel Maffesoli et mon regretté ami Raymond Ledrut (1981) est tout le contraire du « formalisme ». Ce dernier est une réduction très essentialiste à l'idée

platonicienne, alors que le « formisme » n'est qu'une procédure de compréhension commode n'impliquant absolument pas l'existence hypostatique de la forme envisagée. Pour bien différencier cette procédure taxinomique et pragmatique de l'érection d'un « monde inébranlable des idées », nous avons préféré utiliser le terme grec de « morphé » et plus précisément le néologisme français de « morphose » qui n'implique que l'action de « mettre en forme ». C'est ainsi que nous avons repéré dans les sociétés et les cultures humaines sept « morphoses » possibles : *pseudomorphose*, *xénomorphose*, *paramorphose*, *métamorphose*, *catamorphose*, *anamorphose*, *pléromorphose* dont nous allons maintenant — et sommairement dans un bref exposé — indiquer les traits spécifiques.

I

Nous placerons en tête la fameuse notion découverte par O. Spengler dans son ouvrage de 1916-1920 *Der Untergang des Abendlandes* (dont la traduction française se fit attendre jusqu'en 1948 : ce retard français de 30 ans en dit long sur les « rejets » français !), notion reprise avec fruit par J. Soustelle dans son approche des indiens Lacandons (Soustelle, 1940). La PSEUDOMORPHOSE se définit comme le *recouvrement* quasi total d'un nouvel élément socio-culturel par une société en place fortement et longuement (pendant plusieurs siècles) structurée. L'exemple qu'étudie Spengler avec prédilection est le recouvrement massif du jeune christianisme par la pompe impériale constantinienne. Par l'édit de Milan de 313, l'empereur Constantin fraîchement converti par la vision miraculeuse d'une croix rutilante (*crux gemmata*) accorde la liberté des cultes dans tout l'Empire et abolit le supplice, jusqu'ici infamant et réservé aux esclaves et non-citoyens de la croix.

Mais la société byzantine malgré la spectaculaire conversion demeure une totale copie de la hiérarchie administrative de Rome. Aux évêques sont soumis, certes les prêtres et les moines, mais ils demeurent à l'ordre — même celui de Rome — de l'Empereur, *basileus* suprême. C'est lui qui nomme toute l'administration ecclésiastique, c'est lui qui convoque les conciles. Ce recouvrement administratif entraîne, par rapport au christianisme « primitif » palestinien et à sa diaspora gréco-latine (par rapport à son « arabisme » natif, comme dit Spengler) de profonds remaniements théologiques. Deux hérésies, en termes théologiques très contradictoires cependant, en naissent.

La plus tenace — elle devait se maintenir dans la chrétienté grâce à sa forte diffusion chez et par les Wisigoths, pendant plus de trois siècles, et dès Byzance fut soutenue par les empereurs mêmes : Constance II, Valens, Valentinien II — fut l'arianisme (du nom de son fondateur le prêtre alexandrin Arius). Ce dernier combattait l'idée d'égalité (en termes techniques : consubstantialité, *omoousia*) entre les « personnes » divines, dogme promulgué par le premier concile œcuménique de 325 à Nicée. L'arianisme tuteuré en quelque sorte par la nouvelle ecclésiologie de Byzance, établissait une hiérarchie entre le Père — personne suprême tel un roi de l'univers — et le Fils. L'autre hérésie, en apparence contraire, fut au ^ve siècle celle des monophysites d'Eutychès, reprenant en partie celle des docétistes des ⁱⁱe

et III^e siècles, affirmant que dans le Fils la nature divine supplantait et absorbait sa nature humaine.

Dans l'une et l'autre de ces deux hérésies contraires cependant, c'est l'imaginaire de la hiérarchie impériale romaine qui s'imposait : chez les Ariens, c'est bien Dieu le Père qui jouissait d'une sorte de droit d'aînesse ! Chez les monophysites, c'est en Christ la nature divine qui arrive à effacer la nature humaine par sa majesté hiérarchique. Le fameux schisme de 1054 qui allait définitivement séparer Rome de Constantinople souligne encore par la négation du *filioque* chez les Orientaux ne voulant pas soumettre l'Esprit divin à une filiation toute humaine, le privilège hiérarchique inspiré tout au cours de l'histoire par la pseudomorphose impériale de Byzance. L'on pourrait dire, pour résumer les effets théologiques et ecclésiastiques de celle-là que le recouvrement du fragile et jeune christianisme jacobite et johannique — « arabe » dit Spengler — par l'énorme chape de dix siècles d'administration romaine, que la prédication évangélique du christianisme primitif se trouvait écrasée tant par la soumission totale des Églises à l'Empereur, par le surplomb omnipotent du Père chez les Ariens, par la distance suréminente du divin en Christ chez les monophysites, par le paraclétisme enfin du schisme de 1054.

Mais au cours de l'histoire des sociétés humaines, bien d'autres « pseudomorphoses » pourraient être repérées : telle celle de la jeune république américaine proclamant son indépendance en 1774, avec l'appui décisif de la France de Louis XVI ! — stratégie française qui se voulait avant tout anti-anglaise ! — et malgré la capitulation anglaise à Yorktown en 1783, les nouveaux États-Unis d'Amérique furent « recouverts » par l'imaginaire des « Pilgrim Fathers » débarqués du *Mayflower* en 1620. L'on peut même constater dans cette pseudomorphose américaine que les traits culturels de la mère patrie européenne sortirent renforcés : solide puritanisme moral, bénédiction du travail et du profit capitalistes (bien étudiés par Max Weber !), croyance en l'élection de la race blanche « élue » par le privilège chrétien, et culte mythique du *self-made-man*, d'où la légitimation et l'expansion sur les terres indiennes « incultes » du Far West, d'où la légitimation de l'importation massive d'esclaves africains.

L'on pourrait de par le monde et de par l'histoire repérer encore bien d'autres « recouvrements » pseudomorphiques ! Souvent l'histoire nous donne le spectacle de « l'arroseur arrosé » ! Je suis saisi d'un intérêt étonné devant ce qui, après 70 ans de pseudo-révolution communiste en URSS, se dévoile au contraire comme un tenace « recouvrement » par toute une tradition politique, éthique, religieuse de la « Russie éternelle ». C'est un étonnant spectacle de voir la piscine construite irrévérencieusement par Staline sur les ruines de la cathédrale de Moscou servir de fondation à la reconstruction de la cathédrale orthodoxe du Patriarcat de Russie, ou encore Boris Eltsine, ancien haut fonctionnaire du Parti — qui avait fait dynamiter, pour effacer un fâcheux événement, la sinistre villa d'Ekaterinenbourg — venir se recueillir à Léninegrad redevenu Saint-Petersbourg, sur les dépouilles de la famille impériale.

Serait à examiner également le « recouvrement » — malgré les brutalités d'une révolution culturelle très éphémère — par l'immémoriale et immense culture chinoise

de l'emprunt étranger du marxisme-léninisme. En témoigne historiquement la rupture croissante, à partir de 1957, avec le « grand frère » soviétique, rupture allant même jusqu'à l'affrontement direct à propos des territoires enlevés à la République chinoise née, ne l'oublions pas, en 1912 de l'impérialisme russe.

II

Ces dernières incursions dans la civilisation chinoise nous ont entraîné à ajouter aux six morphoses repérées en 1980, une septième que nous avons appelée XÉNOMORPHOSE et qui est l'inverse exacte de la précédente. Car si le poids considérable de la culture chinoise et sa très « longue durée » (F. Braudel), un peu à la manière de la civilisation romaine, eurent pour résultat la résurgence permanente des pseudomorphoses, à l'inverse, et pour les conquérants étrangers, mongols puis mandchous, la civilisation chinoise fut l'objet d'une adaptation émerveillée, d'une véritable xénomorphose qui modifia profondément le comportement social, administratif et éthique de l'envahisseur « barbare ». La xénomorphose consiste en la séduction, étendue et souvent presque totale, de la Civilisation du vaincu sur le vainqueur. C'est ce qui arriva à celui que le sinologue René Grousset (1941) appelle « Le Conquérant du Monde » (chap. xxv), le féroce Gengis-Khan et ses redoutables cavaliers mongols, puis à son petit-fils « Le grand sire » (chap. xxvi), c'est-à-dire Qubilaï le plus célèbre empereur de la jeune dynastie Yuan. Gengis-Khan à la tête de ses hordes, contournant la Grande Muraille, entra à Pékin en 1215, ville qu'il détruisit entièrement. Comme le dit plaisamment Grousset, l'attitude des Mongols « était celle d'un clan de Sioux faisant irruption au milieu des fermes américaines » !

Mais dès sa prise brutale du pouvoir écrasant la dynastie chinoise des Song, le conquérant choisit comme conseiller un de ses prisonniers — illustre lettré qui appartenait à la famille royale de Kikat qui avait régné sur Pékin de 936 à 1122. Puis c'est avec « le Grand Sire » — comme le nomme Marco Polo devenu son conseiller qui ajoute : « le plus puissant souverain et possesseur de gens, de terres et de trésors qui ait existé depuis Adam jusqu'à nos jours » — que la séduction xénophile joue à plein. Humain envers les vaincus (il traita avec déférence la régente des Song et le petit empereur de 4 ans), tolérant envers toutes les religions et philosophies de l'Empire avec une prédilection personnelle pour le bouddhisme tibétain et le christianisme nestorien. Le Code des Yuan, instauré par Qubilaï, pour établir une bonne et égalisante justice dans tout l'Empire demeure une des grandes œuvres humanistes de la sinité. L'on conçoit donc l'émerveillement du vénitien Marco Polo devant l'Empire et la culture chinoise restaurée par le Grand Sire.

Trois siècles plus tard, d'autres « barbares » les Mandchous, chasseurs forestiers de race tongouse qui, déjà au XII^e siècle, avaient conquis la Chine du Nord, profitèrent de la décrépitude de la dynastie Ming, marchèrent sur Pékin et instaurèrent la « dynastie mandchoue » qui devait régner sur la Chine jusqu'au fameux « Dernier Empereur » Pou-hi qu'a vulgarisé en Occident le film de Bertolucci. Une fois de plus, tout comme Qubilaï trois siècles auparavant, les Mandchous succombèrent de plein

gré à la xénomorphose : « ils eurent l'habileté de ne pas changer la forme du gouvernement, ne supprimant ni les emplois ni les titulaires » écrit René Grousset (1942) qui ajoute aussitôt, ce qui a son importance pour les questions de « métissage » qui nous intéressent ici : « [...] se contentant, pour les postes importants, de doubler le fonctionnaire chinois par le fonctionnaire mandchou. » Et cette sinisation consentie permet de donner à la dynastie des T'ing deux des plus grands souverains de l'histoire : K'ang-hi (le contemporain de notre Louis XIV) puis de 1735 à 1796 son petit-fils K'ien-Long, dont la juste réforme agraire supprimant les *latifundia* — même celles de l'État ! — est restée célèbre. Les empereurs Mandchous firent relever la Cité interdite incendiée à la chute des Ming en 1644, construisirent au nord-ouest de Pékin le « Versailles chinois » qu'est le Palais d'été. La perfection de la céramique chinoise atteignit alors son insurpassable apogée sous la dynastie mandchoue !

Nous avons donc, dans l'immense histoire chinoise plusieurs — deux sont soulignées ici — exemples de xénomorphose plus ou moins poussés, mais en notant bien avec Grousset que ces configurations peuvent être « doublées » avec plus ou moins d'ampleur par des institutions, des coutumes, des mœurs importées par l'envahisseur xénophile.

De telles xénomorphoses comprennent en partie, bien entendu, toutes les ouvertures exotiques que présentent les sociétés même les plus fermées. Encore faut-il bien s'entendre sur le degré de cet exotisme, qui est ici dans la xénomorphose à son plus haut point, tel celui des empereurs mongols puis mandchous de l'Empire du Milieu adoptant de très larges secteurs de la civilisation chinoise, et non pas cet « exotisme » très sectoriel et superficiel que nous retrouverons lorsque nous examinerons les modalités des anamorphoses.

III

Cette parcellisation des influences xénomorphes nous conduit directement à une troisième morphose que nous avons appelée PARAMORPHOSE (le préfixe *para* signifiant « à côté », « en marge », appartenant à la procédure du « faire avec »). C'est un transfert culturel plus minime que les autres, assimilable au phénomène freudien de « déplacement ». C'est le cas où la prégnance de la société en place est si forte qu'elle interdit toute affirmation en dehors de ses propres structures. Il se borne fréquemment à un simple travesti nominal. Nous montrions avec M.-C. Brunet (1985) qu'un bel exemple était donné par le christianisme des catacombes qui, sous la pression des persécutions politiques des Néron, Trajan ou Dioclétien interdit bien des allusions directes. La croix, supplice infamant pour les Romains, est camouflée *crux dissimulata* pour ainsi dire, par la figure de l'ancre marine, ou celle de l'*ascia* agricole. De même le personnage du Christ prend facilement figure d'Orphée domptant et apaisant les animaux, descendu lui aussi aux Enfers ou d'Hermès criophore (porteur de l'agneau sur les épaules) travesti païen du Bon Pasteur.

Cette paramorphose est le mécanisme constitutif des syncrétismes, un très bon exemple en est donné dans la culture afro-américaine des Caraïbes (Cuba, Haïti,

Martinique, etc.). La déportation esclavagiste a eu deux conséquences immédiates : la première une destruction des lignages sur lesquels reposent les cultes à ancêtres africains. Il en est résulté une abolition des religions à polythéisme très localisé et leur remplacement par un vaste polythéisme résultant du bricolage et de l'amalgame de « divinités » (*orixas*) de 12 à 16, appartenant à des lignages originaires fort différents. La seconde conséquence encore plus paramorphisante c'est le recouvrement, la « dissimulation » de ces *orixas* sous les cultes hagiographiques du catholicisme colonisateur. Je vous renvoie à mon article (Durand, 1996), publié par Philippe Walter, consacré au camouflage de l'*orixa* Xango sous les traits et les attributs de saint Jérôme (lui-même substitut, en aire lusitanienne, du saint ermite Antoine du désert). Roger Bastide (1960) qui a étudié en détail Exu, le Janus et le *trickster* brésilien-cubain, sorte de divinité des « commencements » montre bien comment ce « fripon divin » puissant est recouvert par saint Pierre le porteur de clés et quelquefois — nous l'avons relevé dans un *terreiro* d'Olinda — par saint Antoine de Padoue (Lisbonne!), parce que ce dernier est dans l'aire luso-brésilienne le protecteur des fiancés qui « entrent dans la vie » ! L'*orixa* Iansan, maîtresse de l'orage, si plaisamment chantée par Jorge Amado (dans son roman *On a volé sainte Barbe*) se conjugue facilement avec sainte Barbe, patronne des artilleurs, protectrice contre la foudre.

L'on peut supputer à partir des travaux de Jean Marx et surtout de notre ami Philippe Walter (1992) que c'est à une telle paramorphose que l'on doit une grande partie de l'hagiographie catholique en Europe où — selon le titre du classique Saintyves — les « saints sont successeurs des dieux » celtiques. Les calendriers de la chrétienté médiévale, de l'héritage romain dû à la pseudomorphose, de la religion celtique plus ou moins camouflée constituent encore de nos jours une très riche synchrèse. De même les traditionnelles monarchies tribales et hiérarchiques de l'Afrique noire — celle des Ashanti du Ghana par exemple — n'ont pas de peine à se revêtir d'institutions démocratiques (avec élections et assemblées parlementaires) données en modèle par les anciens occupants coloniaux.

IV

Mais à l'inverse d'un tel camouflage paramorphique, et très précisément dans la diffusion de la culture celtique, on peut repérer un quatrième type de « morphose » plus profonde, une MÉTAMORPHOSE lorsque les structures socio-culturelles d'une société révèlent une véritable connivence (idéologique, mythique, symbolique, etc.) avec une autre et qu'il y a infusion possible de l'une en l'autre. L'impact culturel celtique en Europe ne se réduit pas simplement à un prudent travesti hagiographique. La structure politique en petites unités claniques des Celtes convient parfaitement aux petites communautés monacales des colonisateurs chrétiens. De même l'administration paternaliste du clan sous le commandement d'un chef choisi (élu?) est très proche des hiérarchies monacales sous la houlette d'un « Père » abbé dont la sainteté est reconnue de toute la communauté conventuelle. C'est cette connivence qui explique à la fois la douceur des contacts entre missionnaires et missionnables, et à la fois l'extrême rapidité des conversions des peuplades celtiques, en particulier

des Celtes de la Gaule, de l'Irlande et de l'Écosse, au christianisme. Cette complicité spirituelle, ce modèle d'une société faite de clans autocéphales, engendrera peut-être le tenace « gallicanisme », et même « l'anglicanisme » qui tarauderont pendant des siècles les églises en terres celtiques. On peut aussi constater, dans le domaine tout laïc de la franc-maçonnerie et spécialement en France, l'opposition séculaire des loges et de rits se réclamant d'une tradition « écossaise », ici continentale, opposée à la maçonnerie anglo-saxonne. Ne pas oublier que l'écossisme est né en France avec le chevalier Ramsay, à Saint-Germain-en-Laye, à la cour du « prétendant » stuartiste chassé par les Anglais.

La métamorphose des objets culturels se fait quasi naturellement, comme l'a bien montré Jean Marx. Le « chaudron d'abondance » des Celtes glisse insensiblement vers le calice et le ciboire eucharistique des missionnaires chrétiens, à travers le fameux « Graal » interposé. Bien mieux : des légendes unitaires viennent à la rescousse de ces métamorphoses sans heurt. C'est ainsi que Joseph d'Arimathie ne se contente pas de recueillir le sang du divin cœur supplicié, dans la coupe ayant servi au repas de l'ultime et première eucharistie, il s'embarque avec les « Saintes Marie » et Lazare, aborde à Marseille, passe dans les Pyrénées où il donne le Graal comme blason à Tarascon-sur-Ariège et finalement évangélise l'Écosse où l'abbaye de Glastonbury conserverait ses reliques. Deux des plus grands peintres de la Renaissance, Michel-Ange et Titien tiendront à jouer le rôle du saint christophore dans *Déposition de Croix* et *Mise au tombeau*. C'est dire combien cette légende — justificatrice des « métamorphoses » du Graal ! — est profondément ancrée dans les profondeurs de la mentalité des Celtes continentaux ou insulaires.

Il faut noter que certains groupes sociaux sont plus enclins à une telle flexibilité, plus instauratrice de métamorphoses que d'autres. C'est souvent le cas de socio-cultures ayant une grande surface d'assimilation, telle la culture brésilienne actuelle — après l'abolition de l'esclavage en 1890 — où après un passage obligé par la paramorphose de profondes métamorphoses se sont révélées : par exemple, la parenté du lignage clanique détruit par l'esclavage s'est vu métamorphosée en une parenté toute spirituelle de fils et de filles de tel ou tel saint dont on peut vérifier à Bahia comme à Haïti ou même à Cuba l'efficacité sociale. De même dans les sociétés d'Extrême-Orient, en apparence jalousement « fermées » à l'étranger, leur vastitude ethnique, religieuse, spirituelle a permis des contaminations, des adaptations toute « métamorphiques » : tel fut le cas du chamanisme originel de toutes les civilisations de l'Est asiatique se métamorphosant, par exemple, au Japon en culte et spiritualité du shinto, du taoïsme en Chine. Ces courants spirituels à leur tour se métamorphosant au contact, et métamorphosant, du bouddhisme d'importation, on le sait, totalement étrangère. Remarquons, comme nous avons pu l'observer en Corée, au Japon et en Chine que la relique philosophique commune à ces grandes civilisations est le fameux et immémorial *Yi king*, le « livre des métamorphoses » valable pour tous les domaines de l'expérience humaine, et qui fait des lois de la métamorphose le modèle absolu, la « forme *a priori* » ultime, peut-on dire, de toute représentation des choses. Mais la civilisation celtique si plurielle, n'arrivant jamais à constituer un

Empire unique, même devant la menace des invasions romaines, est le modèle d'une socio-culture qui a fait de la métamorphose sa philosophie et son esthétique.

Un bel exemple de cette force de transformation nous est donné par un Malraux étonné de la métamorphose de la statère de Philippe de Macédoine, d'abord en tête d'Hermès, puis en tête de lion, et enfin en calamar ! C'est que toute la cosmologie celte repose sur la magie de la transformation où l'on passe sans obstacle du monde végétal à l'animal, de l'ici-bas historique à l'au-delà mythique. Le style de « l'entrelacs » est la signature d'un tel procédé. L'entrelacs qui orne bien des onciales de tant de précieux manuscrits du Haut Moyen Âge, est un enchevêtrement d'éléments végétaux, de floraisons animales, d'animaux à visages humains. La croix des missionnaires chrétiens n'échappera pas à ce style qui magnifie la croissance végétale : souvent elle s'inscrit dans un cercle, mais surtout se surcharge de végétation et restitue en retour au christianisme le réconfortant symbole du *lignum vitae*, oubliant encore plus qu'à Byzance la tragédie de la crucifixion, et raccordant en de multiples légendes le bois de la croix à l'arbre du paradis perdu. Cette acceptation symbolique sera adoptée par saint Bonaventure qui en fera en quelque sorte le symbole de la prédication franciscaine. Elle se maintiendra dans la couleur verte donnée à la croix, illustrant l'antienne : *O crux viride lignum*, telle qu'elle apparaît dans le vitrail de la Passion à la façade occidentale de la cathédrale de Chartres.

Cette philosophie de la métamorphose inspirera dans l'aire civilisationnelle celtique aussi bien l'optimisme naturaliste franciscain que l'hérésie de Pélagie, moine britannique du IV^e siècle, qui affirmait l'excellence de la Création — donc niait tout péché « originel » — et qui fit inconsciemment école dans tout le courant roman-tique et la *Naturphilosophie*, en France issu de la fameuse « profession de foi du Vicaire savoyard », et dont peut se réclamer le puissant mouvement pluriel des « éco-logismes » qui taraude nos modernes sociétés industrielles.

Ajoutons encore à cette structure métamorphique que la métamorphose qui était « la connaissance ordinaire » — comme dirait l'ami Maffesoli (1985) — des Celtes s'est maintenue pendant des siècles dans l'immense rêve de métamorphose des Alchimistes qui rejoint — comme l'a vu finement notre ami Paul Georges Sansonetti (1982) — celui de l'initiation du Graal, mais qui obsède aussi, plus ou moins secrètement — car nous sommes, hélas, dans une civilisation de la Pensée unique et de sa « langue de bois » — comme l'a bien montré Françoise Bonnardel (1993), les plus profondes pensées contemporaines, mais aussi couronne les recherches des sciences de la nature par les transmutations menaçantes des éléments atomiques lourds.

V

Et puisque nous venons d'évoquer deux redoutables dérivations des philosophies de la métamorphose, la dérivation pélagienne et rousseauiste instaurant le culte souverain de « l'état de nature » et la métamorphose terrifiante des éléments atomiques, il faut nous arrêter sur un cinquième cas de morphose que nous avons appelé CATA-MORPHOSE (*cata* impliquant une chute) lorsque la pensée symbolique — qui est

largement « le propre » de la psychè humaine — résorbe, réduit le signifié dans le signifiant. Pour parler en termes cartésiens, il arrive toujours un moment intellectuel où la *res cogitans* se calque sur les facilités mécaniciennes de la *res extensa*. C'est ce qui arrive tôt ou tard à toute démarche « moderniste » fût-elle celle de Monsieur Umberto Eco ! Un bel exemple est donné par la *devotio moderna* qui émergea peu à peu du xv^e au xvi^e siècle. Dans l'iconographie franciscaine, après le purisme symbolique — si j'ose dire ! — de l'esthétique cistercienne, on assiste à une retombée iconographique (pour le moins !) sur le signifiant historique : c'est la *crux passionis* qui se substitue aux couronnements des Christ en majesté, au triomphalisme de l'Église des xii^e et xiii^e siècles, au Pantocrator de Byzance. Cette catamorphose illustre peut-être le fameux « décalage » mis en évidence par Ogburn ou encore la « dissimulation » qui scandalisait tant Ernst Bloch.

Ce phénomène se manifeste, dans l'histoire de l'Occident, chaque fois qu'il y a un trop important « décalage » entre par exemple les progrès techniques et les structures d'autorité — de « stabilité » — éthique, politique ou religieuse. Lors des changements épistémologiques tels que ceux véhiculés par la Renaissance finissante (avec les découvertes techniques, l'astrolabe, la boussole, la poudre à canon, donc l'essor maritime et l'orientation vers des « nouveaux mondes » atlantiques) ou encore tel le xix^e siècle débouchant sur le xx^e avec une somme d'inventions techniques inégalées (ondes électromagnétiques, radio-activité naturelle, cinématographe, télécommunication, etc.) qu'a illustré l'œuvre de Jules Verne si bien étudiée par notre amie Simone Vierne. La catamorphose consiste en un rabattement sur (disons avec Descartes) la *res extensa*, un nivellement sur les valeurs plus directement accessibles. Ce n'est pas un hasard si la naissance du capitalisme se fait au xvi^e siècle avec la fascination des « eldorados » et si le xix^e siècle est celui des héros balzaciens ! Il s'agit bien d'un réel transfert culturel où les valeurs « chutent » vers les accès les plus inaccessibles, les « mieux partagés », comme dit Descartes, et dans ces deux cas le fameux conseil éthique « enrichissez-vous » !

Seulement, cette théologie monothéiste du progrès n'est finalement pas satisfaisante. Mon collègue et ami Gabriel Gosselin écrit un petit manifeste pour « *Changer le progrès !* ». Et, selon un proverbe chinois, « si du doigt tu montres la lune, l'imbécile regarde le doigt », l'imbécile se fatigue vite de ne regarder que le doigt. D'où le fait que ces moments « catamorphes » qui signalent un décalage sont porteurs d'angoisse et quelquefois de morbidité. C'est lorsqu'à l'issue de la Réforme luthérienne, à l'intérieur même du triomphalisme baroque, de ce « banquet des anges », comme l'appelle plaisamment Dominique Fernandez, se disqualifient pouvoirs et valeurs religieuses et politiques, que la *devotio moderna* est vite escortée de toute une obsession du macabre ou pour le moins — pensez à Rabelais, à Bonaventure des Périers — du scatologique.

Cette dialectique du doigt et de la lune qui constate bien un « décalage » promet (selon un mot de R. Boudon) une « oscillation », un peu ce que Bergson au début de notre siècle appelait une « double frénésie ». C'est cette atmosphère, si tendue au xv^e siècle, qui fascina tant Stendhal dans ses *Chroniques italiennes* et

qui inspira toute la dramaturgie romantique et son engouement pour Shakespeare. Notre xx^e siècle vécut tout entier — et vit encore! — sur ces « oscillations » teintées et tentées de catamorphisme. Oscillations entre conquêtes génocides et missions caritatives, entre boutefeux extrémiste et coupe-feu syndical, entre rêveries exotiques et trivial positivisme. Toute une partie très honorée de nos « arts contemporains » se délecte des « poubellismes » picturaux des « beautés convulsives » dont Picasso fut le prophète et Francis Bacon le messie, de même que toute une « musique » dite « contemporaine », dépassant même les transgressions atonales et dodécaphonistes, se complait, à partir de Varèse, dans le bruitage pur et simple.

VI

Très connexe à cette modernité catamorphique, et se présentant souvent comme le « post-moderne » de cette dernière, est la procédure d'ANAMORPHOSE. Vous connaissez tous ce procédé optique cher au xvii^e siècle — et qu'illustre un siècle plus tôt le fameux tableau de Holbein *Les Ambassadeurs* — qui utilise et manipule à l'extrême les lois de la perspective et fait qu'un objet représenté (peint, dessiné) n'est identifiable que sous un angle bien précis de vision. Les Allemands ont un terme très imagé pour désigner cette spécificité du phénomène : *Vexierbild*, de *Bild* « image » et *vexieren* « berner ». L'anamorphose n'est non seulement pas qu'un banal « trompe-l'œil » — cher à Véronèse et à tant de petits maîtres hollandais — mais ajoute une dimension supplémentaire : c'est de ne pas accorder immédiatement au spectateur la représentation de l'objet figuré, mais de le « berner » par une fausse image. Le crâne décharné dans le tableau de Holbein n'est pas donné directement à la vision orthogonale et de face du spectateur ; une masse confuse non identifiable « berne » ce dernier tant qu'il ne trouve pas le point de « fuite de perspective » (en biais et très proche du bord du tableau) où les lignes figurant un crâne retrouvent leurs proportions et leurs agencements perspectifs. Au simple spectacle immédiat, l'anamorphose substitue une mise en scène spectaculaire, et même (utilisant l'art des miroirs) une restitution spéculaire. L'anamorphose ajoute à la simple vision la nécessité d'une « mise en scène ».

Le transfert culturel ne s'effectue plus par une « réduction » au plus facile, au plus simple, au plus vulgaire, mais par une projection dans un « spectacle » et ses techniques spécifiques. Comme dirait Maffesoli, « l'esthétique » a tendance alors à se substituer à « l'éthique ». Se classent dans ces réductions à l'esthétique seule, les exotismes sectoriels qui tiennent plus à l'engouement éphémère d'une mode qu'à une conversion profonde à l'altérité. Telles furent les « chinoiseries » ornementales de l'ameublement français du xviii^e siècle, telles les « japonaiseries » introduites, par l'ouverture des ports japonais à partir de 1860, dans la figuration de l'espace chez Degas, Lautrec et même le Monnet des *Nymphéas* et surtout Van Gogh qui adopta plus qu'un simple cadrage exotique mais, selon la réflexion méprisante de Cézanne, peignit des « images plates comme celles des estampes chinoises ». La négrophilie des premières années du xx^e siècle avec le contresens cubiste adoptant les simplifications

formelles de l'art religieux africain, avec le jazz négro-américain. Remarquons que le développement technique des transmissions rapides des images autorise à la fois des échanges, des diffusions très étendues, mais à la fois renforce et exagère la superficialité et l'effet de mode éphémère de tels transferts. «Y a bon banania!» coïncide avec la soi-disant négritude des *Demoiselles d'Avignon*! C'est alors, pour une société donnée, que les valeurs se situent dans l'apparaître, qu'il soit une simple «apparence» et quelquefois même une éthique de «l'apparat». Notre ami et confrère Claude-Gilbert Dubois (1973) définit avec bonheur cette période post-tridentine, l'époque baroque, comme recherche des «profondeurs de l'apparence». La religion elle-même, éclatée par la Réforme, devient le produit de ses ornements artistiques : tant les églises issues de Luther, en plaçant le chant choral comme auxiliaire indispensable et immédiat de la théologie, que les édifices que construisent les jésuites où se déploie toute la virtuosité des peintures et des stucs baroques. Et l'anamorphose du spectaculaire, qui était en germe depuis trois siècles dans toute l'esthétique «spectaculaire» (*presepio*, chemin de croix, *sacromonte*, etc.) des franciscains, prend une ampleur inégalée lorsque Shakespeare puis Corneille et Racine, aussi bien que les créateurs communs de «l'opéra» et de «l'oratorio» installent pour un bon et long siècle les arts du spectacle comme modèle et mesure de toute approche de la vérité, fût-elle vérité de la foi. Certes cette philosophie de l'apparaître engendre à la fois compétitivité — les beaux-arts peu à peu perdent leur anonymat! — et aussi hypocrisie : l'apparence masque l'authenticité des pensées et des choses. Le siècle de Luther avait professé la supériorité de l'intention sur l'acte concret et positif. Le XVII^e siècle — dont les jésuites — invente une différence supplémentaire entre l'authenticité du fait et l'interprétation intentionnelle : la direction de l'intention.

C'est établir jusqu'à notre modernité la plus récente le primat du décor sur le décoré, le retour à une rhétorique généralisée (et ne se contentant plus des «figures du discours» littéraire!) où le décoratif, l'ornemental, la langue de bois et ses procédures reprises à la vieille rhétorique, importent plus et constituent le message même. La manière de montrer, la manière de monter le spectacle, importe plus que ce que l'on montre. C'est ce qu'a manifesté le raz-de-marée des arts «non représentatifs». La peinture «abstraite», une musique désincarnée de son «sens», un urbanisme et une architecture désengagée du fonctionnel (malgré les fonctionnalismes de Souriaou ou du Bauhaus) témoignent de cet élitisme esthéticien où l'anamorphose est poussée à un tel point que le jeu des lignes ou des bruits ne reconduit même plus à un crâne décharné. C'est là la source de tout *Jugendstil*, de toute propagande, de toute publicité. Les techniques triomphantes du film, de la «télé», du «Web» ont installé la prééminence du «virtuel»!

VII

Reste pour une société une septième morphose possible, plus rare à réaliser surtout dans de vastes sociétés globales. C'est la PLÉROMORPHOSE lorsqu'un pouvoir directeur est assez fort et à la fois assez intelligent pour intégrer tous les orients de la société concrète. Mais la nécessité d'un pouvoir unificateur fort menace toujours de

l'intérieur une société qui peut à tout instant glisser d'un idéal de totalisation à une concentration totalitaire de puissance. D'autre part, toute totalisation des tendances éparses d'une société nécessite une volonté d'unification qui n'est pas sans risques. Au cours de l'histoire, tant la *pax sinica* des T'ang, premiers unificateurs de l'Empire du Milieu, avec T'ai-tsong le Grand, que la fameuse *pax romana* des Césars romains furent toujours des paix armées. À la fois contre les périls extérieurs qu'il fallut au moins contenir par de « grandes murailles », si ce n'est par la mobilisation de forces militaires vigilantes, et à la fois contre les dysfonctionnements intérieurs facteurs de déséquilibre, d'injustices provoquant des « guerres civiles ». Le pouvoir de T'ai-tsong eut à s'exercer avec vigueur tant contre les menaces extérieures des Huns et des Turcs que contre les féodalités se créant à l'intérieur et spoliant les cultivateurs légitimes des terres de l'Empire.

En Occident chrétien, la pléromorphose fut toujours difficile à obtenir du fait de la constitutive querelle du « Sacerdoce » et de « l'Empire ». L'on ne peut envisager une réussite d'une totalité sans (presque) totalitarisme que sous l'apogée d'une chrétienté plénière sous les grands papes Grégoire VII — l'énergique Hildebrand — établissant les règles militaires humanistes de la « paix de l'Église ». L'image d'Épinal qui nous reste de cette paix clunisienne est celle de Canossa où en 1073 l'on voit l'empereur Henri I^{er}, en chemise et pieds nus, venir implorer le pardon du pape qui l'avait excommunié. Pour une rare fois, en notre histoire de l'Europe, les « deux glaives » sont tenus d'une seule main ! Mais la paix intérieure de la chrétienté ne se fit qu'au prix de la glorieuse croisade des barons chrétiens contre « l'Infidèle ». Il y a toujours un moment où tout effort de totalisation tente d'éloigner les oppositions internes par la création d'un « bouc émissaire » étranger, extérieur à la communauté. Si la plénitude de la totalité ne peut guère se manifester dans les tensions concrètes d'une société plurielle, elle peut du moins se rêver, éduquer l'imaginaire dans des constructions harmonieuses de l'esprit. On peut toujours rêver, à Cluny comme à Cîteaux, une monachisation de la cité des hommes comme tentent de le réaliser l'abbatiale et le couvent réfugiés dans les « vallées » cisterciennes ou les « déserts » cartusiens. De même que ce fut sous T'ai-tsong que le bouddhisme fut importé et accueilli en Chine par le célèbre pèlerin Hiuan-tsang. Le symbole de la croix se charge alors en chrétienté d'un sens cosmique : le plan des églises romanes se fait cruciforme, les quatre branches égales de la croix se chargent du symbolisme du tétramorphe. De plus apparaît croissant, dans les cultes et même les théologies de la chrétienté, comme une quatrième figure s'ajoutant à celles de la Trinité : celle de la « Mère de Dieu », de Notre-Dame.

La condition pour un plérome de ne pas succomber aux tentations totalitaires et d'abandonner par là son privilège totalisant, est de toujours se réserver des volants d'altérité : parce qu'une totalité — comme l'avait bien conçu un homme politique contemporain (Fontanet, 1977) — est toujours, comme toute réalité, systémique. Une société pour subsister doit toujours se réserver des « partis », des « fractions » plurielles, des « oppositions » sinon elle succombe rapidement — en moins d'un siècle — en se mettant à l'école doublement fallacieuse de la « pensée unique » et de sa « langue de bois ». La pérennité multimillénaire de la Chine résulta toujours de

l'intégration de philosophies adverses : confucianisme et bouddhisme, socialisme et économie de marché, etc. Tandis que le rêve de l'Occident d'Europe comme d'Amérique fut toujours celui d'un harmonieux équilibre entre libre création des individus et des « associations » sociales, entre matérialité des problèmes (l'économie!) et transcendance des désirs (l'éthique!).

Dans ce trop rapide survol des métissages *inéluctables* des sociétés, des cultures, des sensibilités (*aïsthésis*!), nous voyons l'intérêt central d'un tel problème tant pour les contenus des imaginaires, les cultures, que pour le fondement même de toute société durable. Nous avons pour cela donné ici une taxinomie de sept possibilités des rapports systémiques du « même » et de « l'autre » dans les ensembles socio-culturels venus à notre connaissance. Mais je tiens à souligner fortement que ces catégories ne sont ni immuables ni exhaustives : je répète que ce ne sont pas des « idées platoniciennes » dans un empyrée transcendant, ce sont de simples commodités heuristiques, des « idéaltypes » susceptibles de degrés et surtout susceptibles eux-mêmes de « mélanges ». Aucune démarche anthropologique — et avec les sciences exactes on pourrait maintenant avancer : aucune démarche scientifique — n'est passible d'un traitement purement « exclusif » ou totalitaire. Ce serait un comble d'absurdité qu'une étude sur les phénomènes si constitutifs de « métissage » se tienne à l'écart du concept même qui l'inspire.

Bibliographie

- BASTIDE Roger, *Le Candomblé de Bahia*, Paris, Mouton, 1959.
 —, *Les Religions africaines du Brésil*, Paris, PUF, 1960.
 BONNARDEL Françoise, *Philosophie de l'Alchimie*, Paris, PUF, 1993.
 BRUNET Marie-Christine, « Le changement socio-culturel. Approche méthodologique et analyse de l'icône de la croix chrétienne », *Annales du CRAPS*, n° 2, 1985, p. 69-148.
 —, « La morphogenèse socio-culturelle. Esquisse d'une formalisation », *Annales du CRAPS*, n° 3, 1986, p. 64-136.
 DUBOIS Claude Gilbert, *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence*, Paris, Larousse, 1973.
 DURAND Gilbert, *L'Âme tigrée. Les pluriels de Psychè*, Paris, Denoël/Gonthier, 1980.
 —, « Du Tau de saint Antoine à l'Oxé de Xangô », dans Ph. Walter (éd.), *Saint Antoine entre mythe et légende*, Grenoble, ELLUG, 1996, p. 15-42.
 ELIADE Mircea, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1951.
 FONTANET Joseph, *Le Social et le Vivant. Une nouvelle logique politique*, Paris, Plon, 1977.
 GERNET Jacques, *Le Monde chinois*, Paris, Armand Colin, 1990.
 GOUGAUD Louis, *Les Chrétientés celtiques*, Paris, Gabalda, 1911.
 GROUSSET René, *L'Empire des steppes*, Paris, Payot, 1939.

- GROUSSET René, *L'Empire mongol*, Paris, De Boccard, 1941.
- , *Histoire de la Chine. Des origines à la seconde guerre mondiale*, Paris, Fayard, 1942.
- LEDROUT Raymond, *La Forme et le Sens dans la société*, Paris, Librairie des Méridiens, 1981.
- MAFFESOLI Michel, *La Connaissance ordinaire*, Paris, Librairie des Méridiens, 1985 (particulièrement chap. IV : « Vers un "formisme sociologique" », p. 97-118).
- MÉNARD Guy, « Le métissage des dieux », *Religiologiques*, n° 8, 1983.
- NISBET Robert, *Social change and history*, Oxford University Press, 1963.
- SANSONETTI Paul Georges, *Graal et Alchimie*, Paris, Berg international, 1982.
- SIMMEL Georg, *Sociologie et épistémologie* (traduction française de J. Feund), Paris, PUF, 1981.
- SPENGLER Oswald, *Le déclin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*, Paris, Gallimard, 1948 (pour la traduction française).
- SOROKIN Pitrim, *Comment la civilisation se transforme*, Paris, Éditions Marcel Rivière, 1964.
- SOUSTELLE Jacques, *La Pensée cosmologique des anciens Mexicains (représentation du monde et de l'espace)*, Paris, Hermann, 1940.
- , *Les Quatre Soleils. Souvenirs et réflexions d'un ethnologue au Mexique*, Paris, Plon, 1967.
- TEGGART Frederick John, *Theory of History*, Newen, Yale University Press, 1925.
- VERGER Pierre, *Orisha, les dieux Yoruba de l'Afrique et du Nouveau Monde*, Paris, Métailié, 1982.
- WALTER Philippe, *Mythologie chrétienne. Rites et mythes du Moyen Âge*, Paris, Éditions Entente, 1992.
- WILHELM Richard et PERROT Étienne, *Yi king. Le livre des transformations*, Paris, Médicis, 1973.

Helder Godinho

*Université nouvelle de Lisbonne,
Centre d'études sur l'imaginaire littéraire, FCSH-UNL*

Les pouvoirs du récit

RÉSUMÉ

Selon Damásio, le moi conscient se crée à partir de la capacité du cerveau à *raconter*, c'est-à-dire à transformer en récit les signaux et messages produits par ses diverses couches. Les mythes donnent au monde une cohérence significative qui provient de l'organisation des éléments que ses récits produisent. Les rapports au monde de toutes les espèces vivantes sont contenus dans les limites de leurs possibilités phylogénétiques qui résultent déjà d'une relation continuée pendant des millions d'années. La capacité humaine de créer des récits sur le réel (au sens le plus large du terme) doit intégrer ces éléments phylogénétiques qui se manifestent même dans les parties non conscientes du cerveau intégrées pourtant dans le récit qui construit un moi. Ce dépôt venu du fond des âges est une des causes de l'excès de sens que nous poursuivons toujours et qui est, au niveau de l'imaginaire «premier» (celui que Gilbert Durand considérerait le patrimoine du *sapiens*) la voix de ce fonds dans ces rapports avec le texte du monde. Un récit est ainsi une façon de donner à voir l'invisible, et cette invisibilité produit un excès de sens qui cherche toujours à se manifester. Il est marqué par les cohérences et consistances des images de cet imaginaire premier qui médialise toujours nos relations au monde et aux autres, et auquel s'ajoute les cohérences des imaginaires «seconds» des individus et des cultures.

MOTS-CLÉS

Récit, imaginaire, identité, moi, excès de sens, impensé, non-dit, neurosciences, phylogénèse.

ABSTRACT

According to Damásio, the self-conscious arises from the ability of the brain *to tell*, i.e. turn into a story the signals and messages produced by its various layers. Myths give the world a significant consistency that comes from the organization of the elements produced by its stories. The relationships of all living species with the world are contained within the limits of their phylogenetic opportunities resulting from a relationship continued for millions of years. The human ability to create stories about reality (in the broadest sense of the term) must incorporate these phylogenetic elements (which occur even in the non-conscious parts of the brain) into the narrative that builds self-awareness. This unknown repository coming from the depths of time is one of the causes of the excess of meaning that we always pursue

and is, at the level of the basic imaginary, one that Gilbert Durand considered the heritage of *sapiens*, the voice of these assets in their links with the text of the world. A narrative is thus a means of seeing the invisible, and this invisibility produces an excess of meaning which always seeks to manifest itself. It is marked by the coherence and consistency of the images of this basic imaginary which always mediates our relationship to the world and to others, and to which is added the coherences of the secondary imaginary coming from individuals and cultures.

KEYWORDS

Narrative, imaginary, identity, self, excess of meaning, unthought, untold, neurosciences, phylogenesis.

António Damásio, dans son *Livre de la Conscience* (2010), nous dit que les diverses couches du cerveau qui se sont formées pendant l'évolution doivent s'articuler pour former notre esprit conscient : « L'esprit conscient résulte de l'articulation fluide entre plusieurs locaux du cerveau » (p. 42) ; articulation qui a permis la constitution d'un moi conscient s'affirmant comme sujet. Il va prendre, une fois constitué, le commandement des opérations du cerveau :

Le dernier produit de la conscience [l'esprit conscient qui crée le sujet] se produit *à partir* de ces innombrables locaux cérébraux fonctionnant en même temps. Il ne se produit pas dans un lieu unique et, de la sorte, il ressemble à l'exécution d'une pièce symphonique, qui ne résulte pas du travail d'un seul musicien ni d'une seule section d'un orchestre. Le plus étrange, en ce qui concerne les aspects supérieurs de la conscience, c'est l'évidente absence d'un maestro *avant* le début de la performance, quoique à mesure que telle performance se déroule, surgisse, en fait, un maestro [le moi conscient]. Pour tous les effets, nous avons maintenant un maestro qui oriente l'orchestre, quoique c'est l'exécution qui a créé le maestro — le moi — et non le contraire. Le maestro est une construction des sentiments *et d'un dispositif de récit cérébral*, mais ceci ne signifie pas que le maestro soit moins réel. (*Ibid.*, p. 42-43, « à partir de » souligné par l'auteur, « et d'un dispositif de récit cérébral » souligné par moi.)

Donc, c'est ce dispositif, cette capacité du cerveau de *raconter*, de transformer les signaux et messages en récits, qui permet la construction d'un moi conscient (le maestro) qui, une fois constitué, prend le commandement des narrations par lesquelles le cerveau s'organise en cohérence et organise le monde en cohérence. C'est certainement ce besoin de donner une cohérence au monde pour y trouver une géométrie significative qui a présidé à la création des mythes. La cohérence est donc nécessitée par celle du cerveau qui fait le monde à son image et ressemblance. Et qui préside aux modernes théories scientifiques et philosophiques.

Il faut aussi remarquer, pour comprendre les éléments que nous utilisons pour ces constructions, que quelques-uns se font malgré nous ou malgré notre savoir conscient. Ils sont les grands responsables (quoique pas les seuls, les contextes comptent aussi) de l'excédent de sens de tous nos « dits et écrits ». Il faut aussi remarquer

que, selon Damásio, « l'esprit conscient se limita à rendre *connaissable* la connaissance de la gestion basique de la vie » (*ibid.*, p. 56). En effet, selon lui, la connaissance cachée, non consciente, de la gestion de la vie que le cerveau réalise même avant d'avoir créé le moi conscient, précède l'expérience consciente de cette connaissance soit phylogénétiquement, soit actuellement.

Cette connaissance occulte est assez sophistiquée et ne doit pas être considérée comme primitive. Sa complexité est énorme et l'intelligence implicite qu'elle implique, étonnante. [...] [la] gestion non consciente de la vie [...] constitue le schéma de base pour les attitudes et intentions des esprits conscients. (*Ibid.*, p. 57)

Donc, ce fonds pré-conscient, d'origine phylogénétique, bien au-delà de l'inconscient freudien, est toujours présent derrière nos décisions et savoirs conscients. Cette importance du fonds phylogénétique dans nos attitudes, rituels et dans notre culture en général, a été souvent soulignée, et je pense surtout à l'éthologiste Konrad Lorenz et, particulièrement, à son livre *L'Envers du miroir* (1990).

Damásio souligne aussi l'influence de l'inconscient génétique dans nos comportements et dans la culture, en disant que ceci est particulièrement remarquable en ce qui concerne quelques-unes des dispositions sur lesquelles les structures culturelles ont été édifiées.

L'inconscient génétique a eu un mot à dire dans la configuration initiale des arts, de la musique et la peinture à la poésie. Il a eu quelque chose à voir avec la structuration primordiale de l'espace social, y compris ses conventions et ses règles. Il a eu quelque chose à voir, comme Freud et Jung l'ont certainement pressenti, avec beaucoup d'aspects de la sexualité humaine. Il a apporté une grande contribution aux récits fondamentaux de la religion et aux enjeux pérennes des pièces de théâtre et des romans, lesquels tournent, en grande partie, autour de la force et des programmes émotionnels inspirés par le génome. [...] Le théâtre et le roman, comme le cinéma, leur héritier du ^{xx}e siècle, ont beaucoup bénéficié de l'inconscient génomique.

L'inconscient génomique est en partie responsable de l'uniformité d'une grande partie des comportements humains. (Damásio, 2010, p. 343, ma traduction.)

J'ajouterai pour ma part qu'il est aussi responsable, sans doute, de la consistance (permanence) universelle de ce que j'appelle l'imaginaire premier et qui a été si magistralement décrit par Gilbert Durand.

Je voudrais, encore, donner une dernière citation de Damásio. Nous avons déjà vu que le cerveau construit sa cohérence interne qui crée le moi conscient comme un récit. Maintenant, ce besoin de faire des récits est aussi utilisé pour la régulation homéostatique des problèmes sociaux (consolation pour ceux qui sont en souffrance, récompense et punitions, etc.) qui s'est développée comme une sagesse de l'espèce.

Comment rendre tout ce savoir compréhensible, transmissible, convaincant, applicable, c'est-à-dire, en termes très simples, comment faire pour qu'il devienne effectif? Le problème a été posé et une solution a été trouvée. Raconter des histoires a été la solution — la narration d'histoires est quelque chose que le cerveau fait de façon naturelle et implicite. *Cette capacité de faire des récits a créé notre moi et on ne doit*

pas s'étonner qu'elle soit aussi disséminée par tout le tissu des sociétés et des cultures humaines. (Ibid., p. 359, souligné par moi.)

Le récit est donc un besoin pour l'unité du moi et la construction d'une subjectivité et pour régler le fonctionnement social.

Je ne vais pas entrer dans des discussions techniques sur ce qu'est un récit. Je veux simplement souligner ici une caractéristique fondamentale du récit : sa capacité à introduire de la cohérence. Non seulement un neurologue comme Damásio le dit, en soulignant cette cohérence depuis le cerveau jusqu'à la réalité, mais aussi d'autres l'ont fait à partir de bases complètement différentes. C'est le cas de l'historien de la conscience, Hayden White, qui, dans une étude remarquable, sur « La valeur de la narrativité dans la représentation de la réalité » (« The Value of Narrativity in the Representation of Reality », 1980) montre que la valeur centrale d'un récit est la création de la cohérence d'une signification dans un monde qui, autrement, serait chaotique parce que non signifiant pour le sujet qui le perçoit.

En partant du fait que : « Si on voit le récit et la narrativité comme les instruments par lesquels les demandes contradictoires de l'imaginaire et du réel sont médiatisées, arbitrées, ou résolues dans un discours, nous commençons à comprendre et l'appel du récit et les fondements de son refus » (White, 1980, p. 8-9) ; il va le montrer en analysant les conceptions du monde et de la société qui sont derrière les Annales, les Chroniques et l'Histoire en soi. Il montre que les Annales (de saint Gall), en présentant une séquence temporelle avec des événements qui lui correspondent et qui sont plus ou moins aléatoires pour notre point de vue d'aujourd'hui qui connaît le passé et la signification de ces événements-là, ainsi que d'autres non mentionnés et qui ont eu plus d'importance considérés rétrospectivement, en montrant, disais-je, seulement cette séquence sans récit, les Annales n'ont pas de sujet central à partir duquel une histoire peut être racontée. Par contre, la Chronique a comme sujet central l'intérêt du groupe dont elle raconte les faits, mais elle ne se clôt pas, elle se termine simplement. Au contraire, l'Histoire proprement dite se clôt dans le sens qu'elle a un sujet central qu'elle épuise. Elle aussi s'organise autour d'une valeur, soit l'intérêt de l'État, soit le point de vue culturel qu'elle a choisi de décrire.

Donc, tout récit s'organise autour d'un point central qui lui donne sa cohérence et qui est son lieu auctorial. Les événements ne racontent pas leur histoire, ils se succèdent simplement, et c'est le récit qu'on fait sur eux qui leur donne une cohérence. Racontés, narrés, les événements sont révélés comme possédant une structure, un ordre de signification, qu'ils ne possèdent pas en tant que simple séquence. Les récits unifient, en tant que donneurs de cohérence, autour d'un centre, comme disait Damásio à propos du cerveau qui se constituait en moi conscient et en sujet grâce à sa capacité narrative. Dans la réponse à un compte rendu critique de son étude (1981), Hayden White dit :

Je pars du principe que nous sommes d'accord sur le fait que la narrativisation est ce que Fredric Jameson appelle « la fonction centrale ou l'instance de l'esprit humain » ou ce que Mink lui-même appelle, dans un essai sur *La Forme Narrative comme instrument cognitif*, « une forme de la compréhension humaine » qui produit du sens en

imposant une certaine cohérence formelle à un chaos virtuel d'«événements», qui, en soi (ou comme donnés à la perception) ne peuvent pas être considérés comme possédant quelque forme particulière, encore moins le genre que nous associons avec «histoires». (White, 1981, p. 795)

Et il ajoute, dans la même page, que cela n'a pas de sens de parler d'un événement en soi mais seulement dans une description : «Il ne fait pas du tout sens de parler d'un *événement per se* mais seulement d'*événements en description*.»

Je veux souligner cet aspect, qui me semble fondamental, de l'imposition d'une forme qui donne un sens (comme dans l'art), dans ce cas la forme narrative. Vergílio Ferreira, aussi, dit la même chose, en annonçant qu'il écrit pour donner un sens au réel (1992, n° 23 et n° 85). Et très curieusement, quand j'ai fait l'édition génétique d'un livre qu'il n'avait pas eu le temps de publier, j'ai remarqué que les endroits les plus corrigés, rayés, étaient ceux où il y avait des descriptions du réel, des scènes auxquelles il avait assisté (Ferreira, 2001).

Raconter est ainsi, avant tout, donner une forme qui introduit une signification dans un monde qui est là. C'est pourquoi le récit où cette forme prend corps est un lieu de médiation entre l'homme et le monde, comme Hayden White l'avait remarqué. C'est certainement pour cela aussi que Paul Ricoeur disait qu'une vie racontée est une vie mieux comprise. Transformer les événements d'une vie dans un récit leur donne cohérence et, en cela, renforce le sujet. Damásio, rappelons-le encore, faisait naître le sujet qui est impliqué dans le moi conscient de cette capacité du cerveau d'organiser en narration les divers stimuli et connaissances préconscientes par cette capacité de centraliser et donner cohérence.

Hayden White introduit une curieuse conséquence de cette cohérence imposée par la Forme que le récit donne aux événements : «Le récit historique confère à cette réalité une forme et, en conséquence, *la rend désirable, transforme le réel en un objet de désir*, et le fait par son imposition aux événements qui sont représentés comme réels de la cohérence formelle que l'histoire possède» (1980, p. 23-24, souligné par moi). Encore une fois, il faut rappeler que l'imposition d'une forme de signification au dit «réel» oblige à ce qu'y soient mêlés le réel et l'imaginaire. C'est-à-dire qu'il n'y a pas d'appréhension du réel qui ne soit pas aussi imaginaire, ce qui nous empêche de les opposer. Et c'est ce que Hayden White souligne encore un peu avant de finir :

J'ai cherché à suggérer que cette valeur attachée à la narrativité dans la représentation des événements réels se pose à partir d'un désir de faire que les événements réels montrent la cohérence, l'intégrité, la complétude et la clôture d'une image de la vie qui est et qui peut ne pas être qu'imaginaire.» (*Ibid.*, p. 27)

Et je rappelle encore une fois que le mythe est le récit qui donne au monde une cohérence primordiale, surtout les mythes fondateurs qui expliquent comment il a été créé, la façon dont nous devons nous comporter dans ce monde, et beaucoup d'autres choses.

Je souligne très fortement cet aspect du réel qui devient désirable quand une forme narrative lui est imposée, parce qu'elle le rend cohérent et le fait signifier. Car nous nous souvenons tous de l'amour *de lonh* médiéval où l'amour naissait

dans un récit sur les qualités et la beauté d'une demoiselle ou d'une dame, normalement, mais pas toujours. Je rappellerais le roman du XIII^e siècle *Durmart le Galois* (éd. Gildea, 1965), où Durmart, le fils du roi de Galles, ayant entendu raconter la beauté et les merveilleuses qualités de la reine d'Irlande se met en route vers l'Irlande pour la rencontrer. Dans une forêt, il rencontre une femme dont il ignore qu'elle est la reine d'Irlande et il ne ressent rien pour elle. Quand il est arrivé en Irlande, la même femme est objet d'un grand amour, car elle est maintenant reconnue comme étant le référent du texte où l'amour était né. C'est-à-dire que le corps en soi ne devient aimable que quand il gagne une signification donnée par le récit qu'on a entendu ou par le récit que l'amant se crée lui-même de la personne qu'il va aimer après avoir acquis cette signification.

Dans la littérature médiévale, on en relève de nombreux cas (*Le Roman de la rose* ou de *Guillaume de Dôle* [Renart, 1979] par exemple). Le récit peut être remplacé par le philtre d'amour (Tristan) ou par l'ombre (*Le Lai de l'Ombre* [Renart, 1997]). Mais, dans tous ces cas, le corps n'est aimé qu'après avoir été médiatisé et c'est dans cette médiatisation qu'il acquiert le caractère aimable. Cette médiatisation peut être personnifiée par l'entremetteuse ou l'entremetteur.

Mais il n'y a pas que dans la littérature médiévale que l'amour naît dans un récit. Les exemples en sont nombreux dans plusieurs époques. Je ne donne que deux exemples (pour ne pas parler du *D. Quixote* où l'amour de la Dulcinea et la subjectivité chevaleresque même d'Alonso Quijano sont des créations narratives [Cervantes, 1997]). Je veux rappeler ici l'épopée portugaise *Les Lusíades* (Camões, 1989) où Cupidon envoie la *Fama* pour que, dans le récit, les Nymphes tombent amoureuses des Portugais (chant IX). Et je veux rappeler aussi l'*Othello* de Shakespeare (1971) où Desdémone devient amoureuse d'Othello en entendant les récits de ses hauts faits, comme elle-même le dit (I, 3). Elle mourra, d'ailleurs, à cause d'un autre récit, celui de Iago.

Une des premières manifestations dans la culture occidentale est ce que saint Augustin dit sur le rhéteur Hiérius (*Confessions*, IV, 13-14). Et ce qui est le plus intéressant dans les réflexions de saint Augustin, c'est qu'il a compris que si on lui avait raconté les mêmes choses sur Hiérius mais d'une façon dépréciative il ne l'aurait pas aimé. La valorisation, positive ou négative, de l'autre est déterminante pour le résultat du récit.

Je voudrais aussi faire remarquer que, dans la vie courante, il y a un exemple éloquent de cette sorte d'amour textuel : le fils troqué dans la maternité qui se place comme un des personnages du récit familial et qui est, en conséquence, aimé. En soi, son corps est comme un événement, il ne signifie pas. L'amour part du dehors, du corps de l'autre, il dépend de la signification, où le réel et l'imaginaire se médiatisent. L'intérêt pour l'autre naît dans le sens donné qui est toujours *plus* que la réalité. Un discours est toujours un surplus.

Essayons maintenant de voir l'importance du récit dans la construction de l'imaginaire humain (premier) et personnel (second). Ce que j'appelle l'imaginaire premier est cet imaginaire décrit et étudié, entre autres, par Gilbert Durand, et qui est, comme il dit, le patrimoine commun de l'*Homo sapiens*. L'imaginaire étant organisé

en régimes, chaque image, de ce fait déjà, implique un sens qui, pourtant, peut être positif ou négatif, comme Bachelard l'avait déjà souligné. Ce sens dépend du discours où il gagne sa narrativité après avoir été, d'abord, déterminé par le sens général du régime. Le régime diurne implique une lutte et une séparation et ses images, par exemple le glaive, portent en elles ce discours schizoïde. Le régime nocturne implique un discours sur l'intimité, qui sera positive ou négative selon la narration où ses images s'insèrent. Érec (Chrétien de Troyes, 1981), dans son parcours héroïque, trouve la femme trop tôt et il devra reprendre son chemin avant de pouvoir vivre l'intimité de son amour de façon positive et socialement acceptée. C'est normalement à la fin du parcours héroïque que l'amour est trouvé et que la femme fixe l'identité du héros. Identité qu'il a cherchée en risquant sa vie (Hegel a insisté sur l'importance de risquer sa vie) et qu'il a acquise en plusieurs étapes, comme construction d'un discours identitaire sur lui-même. Dans les romans de Chrétien de Troyes, par exemple, tout ceci est bien clair : le héros, après avoir vaincu ses ennemis, les envoie à la cour pour qu'ils racontent leur défaite et la victoire du héros (la ressemblance avec la dialectique hégélienne du Maître et de l'Esclave est frappante). Son identité héroïque, c'est-à-dire humaine, est construite par tous les récits de tous les ennemis vaincus. Elle est, vraiment, une identité narrative comme le disent Damásio et les psychologies qui voient le sujet comme un récit sur lequel le thérapeute intervient pour la guérison. Mon collègue de Braga, Óscar Gonçalves, a développé une méthode thérapeutique d'intervention dans le discours identitaire pauvre et peu adjectivé de ses patients, qu'il a décrite par exemple, dans *Viver Narrativamente* (2002). Et si l'identité est narrative, on ne peut pas s'étonner que l'amour le soit aussi, comme nous venons de le suggérer.

Pour revenir à l'imaginaire premier, je veux souligner que toutes les images contiennent un fonds narratif qui commence au niveau même de l'organisation en régimes. Le phylogénétique entre dans ces récits, bien sûr, comme Damásio et Lorenz l'ont souligné et comme Gilbert Durand l'impliquait aussi dans son utilisation de la théorie des réflexes de l'école de Leningrad, sans parler, évidemment, de Jung. Mais, en plus du phylogénétique qui lui donne sa stabilité, il faut aussi penser au jeu différentiel de la sémiologie du monde. Par exemple, le soleil naissant apporte en soi tout un contexte où la lumière et le matin (le début) s'opposent au manque de lumière, à la nuit et à la fin (la mort). Ce jeu sémiologique qui crée la signification fait naître, en même temps, *l'image et le concept*, dans le sens où la force signifiante de l'image dépend des concepts qui se créent dans la différenciation signifiante et qui la qualifient de façon à ce qu'elle acquière sa dimension symbolique ou archétypale. Même si le phylogénétique y est important, c'est ce jeu sémiologique qui complète sa signification en créant, pour ce faire, la différenciation des valeurs conceptuelles qui *achève* la création de son sens. Les images, quand elles transportent un excédent de signification qui les rend symboliques ou archétypales, le doivent à ce jeu sémiologique où elles acquièrent leur signification et leur capacité de symbolisation par l'imbrication de l'image et du concept, sans oublier, j'insiste, le fonds phylogénétique.

En fait, tout texte, narratif ou non, dans la mesure où il impose une *forme* aux événements, comme disait Hayden White, ou aux éléments du monde, devient le lieu de rencontre de nous et du monde et, dans l'ordre systémique, qui transforme le monde en discours pour qu'il signifie, ajoute un Autre au concret. Je dirais que le sens des choses est l'Autre des choses (du monde et de nous qui avons contribué à cela) où naît l'excédent de sens qui gouverne la vie humaine et qui contribue, en grande partie, à l'importance de son côté non-conscient (n'oublions jamais la part du phylogénétique — le plus grand responsable de la stabilité de ce sens premier de la relation des humains au monde et que l'imaginaire retient —, ce phylogénétique qui est surtout présent dans la façon dont notre cerveau donne du sens). Comme disait Lacan, l'inconscient est le discours de l'Autre.

Si on passe maintenant à ce que j'appelle l'imaginaire second (celui des êtres humains et des cultures), on remarque aussi ce caractère de stabilité sur lequel se fonde une identité, cet imaginaire organisé comme un récit, comme on doit conclure des travaux de Damásio et des psychologues qui conçoivent le moi comme un texte narratif racontant une histoire que le sujet a tendance à faire répéter. Cet imaginaire second est aussi un Autre qui, pourtant, gouverne nos choix et même nos sentiments. Il se forme à partir, non seulement des données biologiques du sujet, mais aussi du contexte de son expérience personnelle et culturelle. Il l'accompagne et le détermine dans tous ses choix. C'est quand l'imaginaire et le sujet se superposent.

Pour donner un exemple de l'imaginaire d'un sujet qui se manifeste dans ses textes, comme texte aussi, et dans ce cas comme récit, je parlerai de l'imaginaire d'un auteur, le grand romancier portugais du ^{xx}e siècle, Vergílio Ferreira. En étudiant son œuvre, je me suis rendu compte qu'elle racontait toujours la même histoire ; même ses réflexions philosophiques, car une partie de son œuvre est théorique, suivent le même parcours. Déjà ses poèmes d'adolescence, qui commencent quand il avait douze ans, racontent l'histoire d'un personnage, jeune dans ce cas, qui avait perdu son pays d'origine, devenu lointain, dans un ailleurs cosmique, et dans ce monde, il est non seulement dépaycé mais il ne trouve pas de géométrie significative, car c'est un désert et il n'y a aucun chemin qui montre la direction. Et le père ne lui montre pas le chemin de son pays d'origine où il serait accompagné car, ici-bas, il est seul. Je simplifie, mais ce récit fondateur de toute son œuvre, se retrouve sous les histoires de ses romans et dans sa réflexion philosophique de type existentiel. Il a un fondement biographique car, quand Ferreira avait environ trois ans, son père émigra aux États-Unis, suivi par sa mère et sa sœur et il resta seul avec deux tantes rigoureuses. Le père est, dans son imaginaire, celui qui l'a exilé, privé des gens qu'il aimait et qui l'avait laissé seul sans connaître le chemin pour la réunion.

Cet imaginaire l'a suivi pendant plus de soixante ans d'activité littéraire et philosophique et lui-même avait conscience que son intérêt pour les choses et les croyances, même philosophiques, se basait dans une zone obscure de nous, là où les *vérités existentielles* se fondent. Dans sa qualité d'écrivain et de philosophe dont la réflexion était de type existentiel (il refusait d'être appelé « existentialiste »), il utilisait ce concept existentialiste des vérités existentielles, qu'il appelait aussi « vérités des racines », pour exprimer sa conscience que ses choix étaient déterminés par ce

qu'il était. Or, ce récit que j'ai appelé *mythostyle* (Godinho, 1982), car il est vraiment le récit fondateur de toute son œuvre, est donc l'auteur littéraire et philosophique de tous ses écrits. Il est ce centre de cohérence autour duquel tous ses textes s'organisent, la valeur centrale par rapport à laquelle ils signifient, comme disait Hayden White. Et il est applicable à tous les auteurs, un peu comme le mythe personnel de Mauron, mais il ne se structure pas à partir de métaphores obsédantes mais autour de la permanence du même récit (Mauron, 1963).

Or, ce *mythostyle* configure l'imaginaire d'un auteur et est vraiment l'Autre de son œuvre. Il est l'expression de cet imaginaire et le lieu de l'ipséité de l'auteur. Comme l'imaginaire premier du *sapiens*, cet imaginaire second est aussi une *consistance*, une permanence qui fonde une identité. Il est le non-conscient de toute conscience et se structure comme un récit. Comme le cerveau créait dans son évolution le moi conscient, selon Damásio, qui par la suite allait le diriger, je dirais que les événements de la vie personnelle créent notre identité de sujet qui, ensuite, nous commande dans la vie. Mais cette identité se base sur un excédent de sens que nous poursuivons dans les limites du système où notre moi a été configuré. Nous retrouvons à nouveau une donation de sens aux événements qui est le non-dit et le surplus de sens d'une vie.

L'imaginaire est, comme on le sait depuis longtemps, une donnée fondamentale de notre création du réel qui a besoin d'un sens pour signifier et être *aimable*, selon le mot de Hayden White. De la même façon que les images se créent comme images en même temps que les concepts, dans une mutuelle interdépendance, l'imaginaire et le réel se créent aussi en même temps. D'où le fait que les théories scientifiques ne peuvent se passer de l'imaginaire. Un collègue physicien, qui s'intéresse à l'histoire de la science, Rui Moreira, vient de publier un livre intitulé *Psicologia, Filosofia e Física Quântica* (2011), dans lequel, à la suite de ses travaux sur la science et l'irrationalité¹, il montre que Niels Bohr a trouvé son principe de complémentarité grâce à l'influence de son professeur de philosophie, Harald Høffding, qui lui a transmis aussi quelques idées de Kierkegaard. Les données de l'expérimentation ont besoin d'être organisées par un discours qui leur donne cohérence et efficacité, et ce discours, qui implique une conception du monde donc une vision narrative du monde, s'organise comme une *fiction* dans la mesure où il n'est pas *le vrai discours* (aucun ne l'est) et il n'est considéré comme vrai que dans le laps de temps où il coïncide avec sa propre croyance en lui, comme les mythes ne sont considérés comme vrais que pendant le temps et les cultures qui croient en eux.

Je pense d'ailleurs que tous les discours, même ceux qui se rapportent à la réalité, sont fictionnels, dans le sens où ils n'atteignent jamais la vérité finale et sont remplaçables et remplacés par d'autres plus adaptés aux nouveaux temps. La littérature est, peut-être, le seul discours qui s'assume comme fiction et je dirais que ce fait nous montre qu'en elle nous *prenons conscience* d'une dimension fictive qui nous suit comme une ombre et dont nous ne pouvons pas nous passer même quand nous

1. D'autres chercheurs comme Favreholdt et Faye s'y étaient intéressés aussi, mais ils n'étaient pas allés si loin.

cherchons la vérité du monde (j'évite le terme « réel » qui normalement s'oppose à « fiction »). Car cette vérité *se dit*, et organiser en discours c'est imposer un ordre qui se crée à la confluence du biologique et du culturel et qui ne dépasse pas les possibilités biologiques de notre espèce, comme K. Lorenz le rappelle quand il dit que toutes les espèces sont adaptées au monde car la conception qu'elles en ont dépend de ce qu'elles ont pris de lui pour se former. Les discours que nous en faisons utilisent ce fonds biologique et culturel pour lui donner une *forme* qui le rend aimable et vivable. Par ce fonds biologique, cette forme est dans le monde mais elle est aussi en nous, par le côté culturel que nous lui imposons. Elle est un vrai lieu de rencontre de nous et du monde mais elle le dépasse en tant que système qui est plus que ses parties, système où les données biologiques et culturelles se transforment en surplus de sens par ce caractère systémique. Et c'est avec ce surplus de sens que nous créons les théories et les identités, ce qui revient à dire que c'est en lui que nous nous rencontrons avec le monde et les autres.

Notre imaginaire personnel, second, est fondamental dans notre relation aux autres. Et comme il se met à vivre en créant un système qui se dit et se raconte, nous comprenons, peut-être, mieux pourquoi l'amour peut se créer dans un récit.

C'est bien vrai que l'imaginaire ne se manifeste pas seulement par et dans le langage. Mais même les images, dans la mesure où elles racontent une histoire qui les fait signifier, ont besoin du langage pour être intégrées dans la signification de notre vie. Même un symbole, qui est une image très forte, s'est créé dans une signification différentielle où il acquiert son caractère symbolique dans le jeu sémiologique des signifiants du monde. Même quand ceux-ci commencent par être des images, ils doivent être intégrés en signification par les concepts qui se génèrent dans ce jeu : le glaive est qualifié de bon ou de mauvais, de sauveur ou de meurtrier, par exemple, et, pour cela, il a besoin des systèmes de signes arbitraires qui disent les concepts.

Cette imbrication mutuelle fait qu'il y a des imaginaires seconds, personnels ou culturels, qui se créent dans le jeu du langage. Déjà l'imaginaire d'un auteur, manifesté dans son mythostyle, se crée par le surplus de signification de ses textes, que la contextualisation des images et des concepts permet dans l'interaction des uns sur les autres. Cela nous rappelle Emerson et Wittgenstein, entre autres.

Comme le note Sandra Laugier (2010) à propos de l'importance du *commun* auquel la philosophie d'Emerson s'est intéressée, ainsi que la philosophie du langage commun de Wittgenstein, « il ne s'agit pas de découvrir un signifié authentique ou occulté des mots. Tout est déjà devant nous, exposé devant nos yeux : reste à voir l'invisible » (Laugier, 2010, p. 73). Ce qui est aussi le projet anthropologique des *Recherches Philosophiques* de Wittgenstein : « voir le commun, qui nous a échappé parce qu'il est près de nous, sous nos yeux » (*ibid.*, p. 73). « Un mot, pour Emerson comme pour Wittgenstein, doit être énoncé dans le contexte particulier où il prend son sens, autrement il est faux (sonne faux). » (*Ibid.*, p. 77) C'est-à-dire que le contexte fonctionne comme une forme que l'on impose aux mots et aux faits auxquels ils se réfèrent, au-delà de la forme de la langue. Et c'est là que l'on peut trouver les univers imaginaires des auteurs et des locuteurs. Comme disait aussi Foucault, que Sandra Laugier cite en partie :

Il y a longtemps qu'on sait que le rôle de la philosophie n'est pas de découvrir ce qui est caché, mais de rendre visible ce qui précisément est visible, c'est-à-dire de faire apparaître ce qui est si proche, ce qui est si immédiat, ce qui est si intimement lié à nous-mêmes qu'à cause de cela nous ne le percevons pas. Alors que le rôle de la science est de faire connaître ce que nous ne voyons pas, le rôle de la philosophie est de faire voir ce que nous voyons. (Foucault, 2005, p. 540-541)

Ce que nous disons révèle notre inconscient, on le sait depuis Freud. Je dirais que ce que nous disons et appréhendons des contextes dépend du non-conscient, défini comme le surplus de sens que le biologique et les expériences de l'espèce (imaginaire primaire) ainsi que les expériences personnelles nous ont permis de construire comme récit qui résume notre moi (imaginaire second), et où naissent les « vérités existentielles » des existentialistes. Les études qui montrent les univers imaginaires des auteurs sont sorties d'un effort pour voir le visible, voir ce que les images et contextualisations visibles nous disent sans que nous le remarquions (comme la police, dans *La Lettre volée*, ne remarquait pas la lettre). Ces univers imaginaires, comme celui de Mallarmé étudié par Jean-Pierre Richard (1961), ou celui de Vergílio Ferreira que j'ai moi-même étudié (Godinho, 1985), nous montrent le non-visible du visible comme son surplus de sens qui se dit lui-même comme un récit et par lequel passe la consistance identitaire de l'auteur.

Au niveau plus commun des jeux de langage quotidiens passe aussi un non-dit qui détermine leur signification. Ce qui est dit possède toujours un excédent de sens qui, parfois, disloque le sens du dit. Par exemple, le discours politique dans les pays occidentaux valorise la transparence en opposition avec le secret, il vide l'intimité des politiques qui doivent rapporter tout ce qu'ils gagnent et gagnent aussi le triste droit d'avoir leurs vies fouillées jusqu'à l'indécence ; il disloque ainsi la « bonté » de la transparence, liée au lumineux, par la stérilisation du manque d'intimité qui dévalorise la personne. Comme dit Joël Thomas, dans un article intitulé « Les intuitions de la civilisation antique, au miroir de la systémique et des neurosciences », qui paraîtra bientôt dans la revue électronique *Cadernos do CEIL*, n° 2³, l'imaginaire fonctionne parfois comme *exaptation* (concept venu de la biologie et qui qualifie les organes qui finissent par avoir une autre fonction que celle pour laquelle ils ont été primairement créés). Dans cet exemple, l'imaginaire de la perte de l'intimité et donc, d'une certaine façon, de la liberté, *exapte* la qualité positive de la transparence et l'utilise comme qualité négative du manque d'être contenue dans la dépersonnalisation de la perte de l'intimité. Une signification autre est née qui se résume dans des images de l'homme dépossédé de soi-même. Cet imaginaire on peut dire qu'il est le fruit d'une *exaptation* d'un sens premier bien intentionné. Et ces imaginaires, pour ainsi dire contextuels, participent de la même procédure de création de sens que l'imaginaire primaire du *sapiens* utilisait déjà dans le jeu sémiologique de signification où les images perçues dans le monde fonctionnaient comme les signifiants qui aboutissaient à signifier parce que, dans la friction de ce jeu sémiologique, le feu du

2. <<http://ceil.fcsh.unl.pt/cadernos>>.

sens jaillit en même temps que les concepts qui l'accompagnent obligatoirement. Et cette procédure qui transforme les images perçues en images signifiantes accroche, pour ainsi dire, à chacune d'elles le récit de la naissance de leur signification (la narrativité des images dont j'ai parlé).

Bibliographie

- Durmart le Galois, J. Gildea (éd.), O.S.A., Villanova, Pennsylvanie, The Villanova Press, 1965.
- ALVES Pedro, « Theses Towards a New Natural Philosophy », dans Croca et Araújo (éd.), *A New Vision on Physis. Eurhythm, Emergence and Nonlinearity*, Lisbonne, Center for Philosophy of Science, 2010, p. 359-395.
- CAMÕES Luís de, *Os Lusíadas*, Lisbonne, ICALP / Ministère de l'Éducation, 1989.
- CERVANTES Miguel de, *Don Quixote de la Mancha* (2 vol.), Madrid, Castalia, 1997.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Érec et Énide*, Paris, Champion, 1981.
- COMBES Claude, *Évolution : les grandes questions*, Paris, éd. Le Pommier, 2010.
- DAMÁSIO António, *O Livro da Consciência. A Construção do Cérebro Consciente*, Lisbonne, Círculo de Leitores, 2010.
- DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.
- FERREIRA Vergílio, *Pensar*, Lisbonne, Bertrand, 1992, n° 23 et n° 85.
- , *Escrever*, H. Godinho (éd.), Lisbonne, Bertrand, 2001.
- FOUCAULT Michel, *Dits et écrits I-1954-1975 ; II-1976-1988*, Paris, Gallimard, 2005 et 2008.
- GODINHO Helder, *O Mito e o Estilo*, Lisbonne, Presença, 1982.
- , *O Universo Imaginário de Vergílio Ferreira*, Lisbonne, INIC, 1985.
- , « La narrativité des images », dans M. Currént, G. Jay-Robert et T. Eloi (éd.), *Transports. Mélanges offerts à Joël Thomas*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2012, p. 495-509.
- GONÇALVES Óscar F., *Viver narrativamente. A psicoterapia como adjectivação da experiência*, Coimbra, Quarteto, 2002.
- HEISENBERG Werner, *Physics and Philosophy*, Penguin Classics, 2000 [1958].
- LAUGIER Sandra, « O comum transatlântico – de Concord a Chicago via Oxford », dans S. Miguens et M. Teles (éd.), *Aparência e realidade*, Lisbonne, Colibri, 2010.
- LORENZ Konrad, *L'Envers du miroir*, Paris, Flammarion, 1990 [1973].
- MAURON Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*, Paris, José Corti, 1963.
- MIGUENS Sofia et TELES Manuela, *Aparência e realidade*, Lisbonne, Colibri, 2010.
- MOREIRA Rui, « Ciência e irracionalidade », dans *Razão e espírito científico*, Lisbonne, Edições Duarte Reis, 2004, p. 75-128.
- , « The crisis in theoretical Physics: Science, Philosophy and Metaphysics », dans Croca et Araújo (éd.), *A New Vision on Physis. Eurhythm, Emergence and Non-linearity*, Lisbonne, Center for Philosophy and Science, 2010, p. 255-312.

- , *Psicologia, Filosofia e Física Quântica. O Princípio de Complementaridade no século de Bohr*, Lisbonne, Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, 2011.
- RENART Jean, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, Paris, Champion, 1979.
- , «Le Lai de l'Ombre», dans S. Méjean-Thiolier et M. Notz-Grob (éd.), *Nouvelles Courtoises*, Paris, Poche, coll. «Lettres Gothiques», éd. Bilingue, 1997, p. 578-631.
- RICHARD Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la Fiction?*, Paris, Seuil, 1999.
- SHAKESPEARE William, «Othello», dans P. Alexander (éd.), *The Complete Works*, Londres et Glasgow, Collins, 1971, p. 1114-1154.
- WHITE Hayden, «The Value of Narrativity in the Representation of Reality», *Critical Inquiry*, automne 1980, p. 5-27.
- , «Critical Response. The Narrativization of Real Events», *Critical Inquiry*, été 1981, p. 793-798.
- WUNENBURGER Jean-Jacques, *Philosophie des images*, Paris, PUF, 1997.
- , *La Vie des images*, Grenoble, PUG, 2002.

Fanfan Chen

National Dong Hwa University, Hualien, Taiwan

Taiwanese indigenous myths (translated in English)

ABSTRACT

First translation in English of a thematic collection of myths specific to aboriginal tribes in Taiwan (Atayal, Saisiyat, Bunun, Tsou, Paiwan, Rukai, Amis, Yami, Pingpu): deluge myths as well as various etiological myths (the origin of the wind, the rainbow, immortality, and metamorphosis).

KEYWORDS

Aboriginal mythology (Taiwan), deluge myths, metamorphosis.

RÉSUMÉ

Première traduction anglaise d'une collection de mythes spécifiques aux tribus autochtones de l'île de Taïwan (Atayal, Saisiyat, Bunun, Tsou, Paiwan, Rukai, Amis, Yami, Pingpu) : mythe du déluge ainsi que divers mythes étiologiques (origine du vent, de l'arc-en-ciel, de l'immortalité).

MOTS-CLÉS

Mythologie autochtone (Taïwan), mythe du déluge, métamorphoses.

Deluge myths (Pu, 1996)

Atayal (泰雅) *Da-ke-lang* (達克朗社)

When there was a huge flood, people fled in panic to the highest peak, Dabajian Mountain. At the same time, beasts and snakes also rushed up there, and they got along well with human beings. In order to appease the gods, men chose a strong and intelligent dog and threw it into the water, hoping that the flood could therefore recede, but it did not work. Later on, the sea god told men that they must sacrifice human beings so as to hold back the flood. Hence, people found an ugly girl in the village and threw her into the water, yet the flood still did not go down. In the end, they had no other way but to find a pretty girl (sometimes she is said to be the daughter of the headman) and threw her into the water. The deluge then subsided gradually. The Atayal people living around Nan-ao in Yilan county said:

In ancient times, the earth was flat; there were no high mountains and hills, and there were no fish, shrimps, and their kinds. One time there was a huge flood, inundating every area and thus creating a vast ocean. People had no other places to go, so they ran to Ba-ke-ba-ke mountain [yet the earth is flat]. Without knowing how long it had been, people came down from Ba-ke-ba-ke mountain after the flood receded. They were surprised to find that the water had washed out many valleys and there were a great number of fish and shrimps in the rivers, so they happily caught fish and shrimps.

Saisiyat (賽夏) *Ji-ya-ya-he* (吉雅亞荷社)

In remote antiquity, a huge flood occurred, turning level grounds into oceans. At that time, there was a brother and sister with the family name Zhu. The brother was called Pa-you-e-bo-yi, and the sister Ma-ya-ou-bu. They fetched a weaving machine, sailed with it to Li-tou mountain, and saved their lives accordingly. However, very unfortunately, the sister died not long afterwards. The brother could not bear the grief and bawled. He held his sister's body in his arms and walked to a clear pond at the foot of a mountain. He cut the corpse into small pieces and then wrapped each piece well in the leaves of Li-ka-lu trees. He murmured: "Sister! If you want to solace me, this poor, lonely brother, please incarnate in human form!" Then, he put one of the wrappages into the weaving machine and sank it into the water. To his surprise, it transformed into a man. Pa-you-e-bo-yi was very happy. He led him on shore. This man was the ancestor of family Dou. Pa-you-e-bo-yi applied the same method to generate not a few people. They are the ancestors of family Ri, family Feng, and eight other families. Pa-you-e-bo-yi tried to practice again, yet this time nothing happened. Before long, he was walking alone in a forest. Seeing there were taro peels on the ground, he realized that some other people had also survived. He searched all around, and saw a man all by himself. Pa-you-e-bo-yi invited this man to come with him. The man turned out to be the ancestor of family Hu. By this time, the Ji-ya-ya-he tribe had gradually developed its scope.

Saisiyat (賽夏) *A-la-wan* (阿拉萬社)

In remote antiquity, the human beings created by gods gathered together on the earliest land. For no specific reasons, there was a flood, so men scattered and their outcomes were unknown. A man rode a weaving machine and floated to the top of Ji-lu-bi-ya mountain. On this mountain, there was a god called Ou-zhi-po-ye-he-peng. He captured this man who sheltered from the flood. Because he feared humans would become extinct due to the flood, the god wanted to use him to create more people. He killed this survival and cut his flesh into pieces. While chanting a charm, he threw the chunks of flesh into the sea. In the end, they were all turned into human beings. They are the ancestors of the Saisiyat people, and Saisiyat is the name given to gods. The god then severed the entrails of this man and threw them into the sea. These were turned into human beings as well. They are the ancestors of Han people. Why do a lot of Han people tend to be long-lived? That is because

they were transformed from entrails. At last, the god threw the bones into the sea, and these were turned into the fierce and intrepid Atayal people.

Bunun (布農) *Da-ma-luo-wang* (達馬洛旺)

In antiquity, on Ye-mi-ba-lu mountaintop, there was a huge rock. After it cracked, out came many people. Among them, a man named Da-gei-duo-luo and another named Da-gei-ba-ka are our ancestors. Soon, a great flood took place. Land was turned into ocean. The people all ran to Jade Mountain to avoid the flood; in so doing, they could survive. Later, a giant snake fought with a giant crab. The giant snake was defeated and ran away. Its escape routes all became rivers, so the flood receded. People then descended from the mountain, came to the plains, and went to various places. They built up tribes that became the clans of today. It is commonly believed in all aboriginal clans, including the Atayal, that human beings are generated out of cleft rocks.

Bunun (布農) *Taoyuan Township, Kaohsiung County*

In ancient times, a giant snake blocked the rivers, so the water gradually inundated the land. At that time, people gathered all the animal species. With one male and a female of each species, they came to Ma-bu-ha Mountain (Jade Mountain). They lived on Jade Mountain for a very long time, and they fed on flesh. Only when they saw the beasts grow fat and juicy, did they hunt them for food. Later, people gathered together and talked, hoping to find a way for the flood to recede. Right at that moment, a crab, as big as the snake which blocked the rivers, discovered the hiding place of the snake, and cut it apart with its claws. Then, the flood finally retreated. When people saw the water gone, they sent a raven to see where the land was dry and where there was still standing water. However, the glutton raven did not return, for it was busily foraging on the wetlands. People had no other choice but to send a dove. The dove flew all the way back to clearly inform people where the water had not gone down and where grass and wood had grown. People concluded that doves were certainly a good means of communication. People then sent a Hai-bi-xi bird (Red-billed laughing thrush) to fetch fire. Because the bird made it back to them with fire, its bill was turned red. Thereafter, all the people and animals came to build their homes in habitable places.

Bunun (布農) *Ren-lun* (人倫社)

A long time ago, a big snake blocked the rivers, causing a deluge. The tribes people had to run to Jade Mountain and Binugantun. Those who escaped to Jade Mountain were equipped with tinder, so they were able to warm themselves and cook. On the other hand, those at Binugantun sent a frog to Jade Mountain to fetch fire. Though the frog succeeded in getting the fire, it went out because the frog dived on its way back. Then, they sent a Lin-da-lu bird on the quest, but it failed, too. In the end, a Hai-bi-xi bird made it; after that those who lived at Binugantun had tinder.

Some time later, a crab fought with the snake blocking the rivers. The crab cut the snake apart with its huge claws. The flood thus subsided.

Tsou (鄒族)

In ancient times, a giant eel blocked the river with its long body. The water could not get past, so it inundated the neighboring areas. Land became ocean. Most of the mountains were overwhelmed by water. People hurriedly escaped to Ba-dun-guo-nu Mountain (Jade Mountain), yet the floodwater gradually rose up to the mountaintop. At that moment, people were greatly panicked, and they gathered together to talk about their plight. A crab came to say to them: "I could go down to drive the eel away and thus make the water subside, but only if you give me something." The people agreed with what it demanded, asking it to take that thing itself. The crab went into the crowd that warmed themselves by a fire. It stared at the leg hair of a woman. She understood, so she plucked some and gave it the hair. The crab found the place where the giant eel blocked the river. It first hid itself near the eel. Then, it used its claws to lightly pinch the eel on its fin. The eel twisted a little. Hence, the crab knew this was the right position. It then squeezed that point with all its strength. The sudden, extreme pain made the giant eel turn its body, so the floodwater could drain away.

When people had just come to Jade Mountain, the tinder had been put out, so they sent a Ge-you-yu-xi bird to look for kindling. Though it returned with kindling, the fire burned its beak, for it flew too slowly. It could not stand the pain and thus abandoned the kindling. Then, the people asked a Wu-hu-gu bird (a kind of sparrow) to fetch fire. It flew very fast, and successfully came back with the fire. People thus had fire to use. Afterwards, feeling grateful for what it did, people allowed the bird to peck grains in their fields. On the other hand, Ge-you-yu-xi birds could only forage at the edge of fields. These two kinds of birds have pointed and short bills, which are the traces of fire burns. After the flood receded, those people originally residing at Jade Mountain all descended, looking for good places to live. At that time, Ma-ya people, An-mu people (i.e. red-haired people), Yi-xi-bu-kun people (i.e. Bunun people), and Tsou people went to different places. On their departure, they divided an arrow. The Ma-ya people took the tail of the arrow; the An-mu took the head of the arrow; the Yi-xi-bu-kun and Tsou each took one section of the middle part. They each kept their piece as a token. Thereafter, the people separately came down the mountain in search of places to live.

Paiwan (排灣) *Da-niao-wan* (大鳥萬)

In ancient times, floods overflowed. Everywhere was inundated. Dirt on the mountains was washed away, and rocks also cracked accordingly. At that time, there was a brother and sister who luckily grabbed some La-ge-ge-ri grass in the water, and they thus saved their lives. However, they could not find any single piece of land that was dry; nor was their home to be found. The two could only weep together. All of a sudden, an earthworm appeared. The excrement the earthworm produced turned

into a hill high above the water, and the brother and sister clung on to the top of it. They lived there for some time; without fire, their life was difficult. One day, out of nowhere came flying a beetle. They saw from a distance that the beetle had fiery kindling in its mouth, so they took it from the bug, and it flew away. From then on, the fire burned incessantly, never dying out. When the brother and sister grew up, they farmed in the field made of earthworm excrement. They looked for the seeds of sweet potatoes, yams, and maize. After obtaining seeds, they started sowing, so they would have enough food. Day after day, the brother and sister grew up, but they could find no other people to be their spouses. Later, these brother and sister had no choice but to marry each other. At first, all their children had some types of disability, for example, they were blind or crippled. In the second generation, the children were more or less normal. It was rare to have handicapped infants. In the third generation, all the children were healthy and normal. It was rumored that disabilities among the children were the bad consequence of the marriage between the brother and sister.

Paiwan (排灣) another tribe in the south

On a plain, there was a monster called Da-luo-fan. All the water in the rivers flowed into its mouth. Later, the monster shut its mouth tightly, so the river water could not get in, which accordingly caused disasters. When people saw the flood coming, they fled to Tuo-ba-ma-lai mountain and Wu-tou mountain. Those people who went to Tuo-ba-ma-lai mountain did not carry tinder with them. As a result, they sent a little deer swimming to Wu-tou mountain to get fire for them. In so doing, they could have fire to cook food. Before long, the monster Da-luo-fan opened its mouth again, and the water below eventually subsided. After the water had gone, the chieftain found an earthworm hanging on the branches of a tree. He gave it some food, and the earthworm's excrement turned into land. Thus, the people had fields which they could cultivate.

Rukai (魯凱) Ma-ka (瑪卡社)

In ancient times, there came a deluge. The residents ran to the mountains to elude the flood. They stayed on the mountains for five days. In the end, their ancestor Sha-bu-lai cast a spell to make the seawater recede. The rest of the water on the ground was drunk by two dogs, one male and one female. The earth was finally restored to its original state.

Rukai (魯凱) Duo-na and Man-dou-lan (多娜、曼斗蘭二社)

At the time of the great flood, people all ran to Tie-ba-da-lan mountain. However, because they did not have tinder, they sent a muntjac to fetch fire. Though the muntjac successfully found fire, which it tied to its horns, the fire was burning too fast and burned its horns. The muntjac could not endure the pain, so it dipped its horns in the water, and the fire eventually died out. Later on, when the people were

contemplating ways to solve the problem, they saw a fly rubbing its feet together. They came up with the idea of making fire by rubbing sticks in the same way. Hence, they could have fire to cook and to warm themselves.

Amis (阿美) *Ma-lan* (馬蘭社)

In remote antiquity, our ancestors lived by ji-la-ka-shan mountain (near today's Hualien port). Later, a huge disaster happened, causing a big change in the landscape. A stream of hot water burst out of the ground, and it formed rivers. The vast amount of water overwhelmed the entire land. All the creatures nearly became extinct. At that time, the only human survivors were a pair of sisters named Da-ba-ta-bu and You-ka-suo-ku and their elder brother Da-la-ka-da-kang. The three of them rode a square-shaped mortar, running away southwards along the coast. When they got to a place called La-la-ao-lang, they went on shore, and they climbed up to the summit of Ka-ba-lu-kang mountain. Looking around, they could not find any fertile land, so they could only descend and return to La-la-ao-lang. In search of a good place, they continued going westwards and southwards, but in vain. They then decided to go up to Ka-ba-lu-kang mountain. However, the sister Da-ba-ta-bu was already exhausted. She could not walk any longer, so she had to stay on the mountainside to take a rest. The brother Da-la-ka-da-kang and the younger sister You-ka-suo-ku went to the mountaintop first. They waited there for a long time, but Da-ba-ta-bu did not show up, so they went down to see what had happened to her. To their surprise, Da-ba-ta-bu had become a stone, standing on the mountainside. They were shocked, and grieved, not knowing why such a thing would happen to them. They returned to La-la-ao-lang, where they had come on shore and left their square-shaped mortar. The mortar was now rotten and could not be ridden. They could only wander around. Afterwards, the Duo-li-duo-li river rose, and the flood inundated the area. The brother and sister went on evading the flood. A few days later, the sister was so tired that they had to stay where they were. Although the flood did not subside, they lived near a hot spring. At this time, there were no other people in the world except for this brother and sister. After a rather long period of time, the two people grew up, but they could find no spouses. In order to maintain the existence of human beings, they wanted to get married, but they could not make up their minds. The next morning, when the sun rose, they asked the sun: "Can we, brother and sister, get married?" The sun replied: "Yes!" The two then felt relieved and got married. After a few months, the sister was pregnant. The two were very happy, and they spun hemp to weave beautiful linen and to make clothes for the baby. At the time of delivery, the thing born was neither a boy nor a girl; instead, they had two incredible monsters. They were very remorseful and depressed. They tore apart the clothes and threw the monsters into a river. One monster walked sideways in the water, and the other flowed away down the river. Rumor had it that they were the ancestors of today's fish and crabs. The next day, the moon said to them:

You were once brother and sister, and brothers and sisters are forbidden to get married. Now that you are married, you should take a straw mat, cut a hole on it, and

place it between you. If you do this, you could sleep together and give birth to normal children.

The two happily accepted the instructions of the moon. Before long, You-ka-suo-ku gave birth to a white stone. They thought it was a prank played by the moon, so they wanted to throw the stone into the river. When the moon realized this, it told them: "If you keep this white stone in good condition, your wishes shall be granted." Although they felt strange, they accepted the suggestion from the moon and kept the white stone. Later, the brother Da-la-ka-da-kang died, leaving the sister to live all by herself. The only way for her to soothe her loneliness was to hold the white stone in her arms. The moon comforted her and said: "This kind of loneliness is temporary, soon you will get your consolation." Five days later, the white stone all of a sudden became bigger, and from it came four children. Two of them were barefoot, and the other two wore shoes. You-ka-suo-ku followed tradition and kept those two who were barefoot. The brother was called Te-ou-ge, and the sister Te-ye-nai-yi. It was said the two children wearing shoes became the ancestors of Han people. After Te-ou-ge and his sister grew up, they too got married with each other. Thanks to them, human beings have propagated themselves until today.

Amis (阿美) *Da-ba-lang* (大巴壠社)

In ancient times, on A-ya-ba-na-ba-nai mountain, to the south of Ma-lan-she, a god and a goddess lived. The god was called Ma-da-pi-da-pu, and the goddess Gu-shun. They gave birth to 6 children. When the flood came, one of the boys named Ya-ya-kang and a sister named Duo-jie rode a rectangular, wooden mortar, floating from A-ya-ba-na-ba-nai mountain to a mountain called Ji-ya-a-shan, to the north of Qi-mi-she. Because there were no other humans, under such a circumstance, the brother and sister married each other. Because it was a marriage between close relatives, they gave birth to things like snakes, lizards, frogs, and turtles, etc. When the god Ji-da saw someone living on Ji-ya-a-shan mountain, he sent his child Da-ka-ji-rang nuo ji-da to take a look. Ya-ya-kang told him what had happened to them. Ji-da sympathized with them, so he taught them ways to worship and pray. Afterwards, all the children they had were beautiful and healthy. They became the ancestors of every Ami clan.

Amis (阿美) *Dou-lan* (荳蘭社) *an ancient Nansih group tribe near Hualien city*

One day a long time ago, it rained heavily resulting in a great flood. Most people were drowned; only a sister and brother survived. The sister was called A-fa-si, ma-ji-ta, and the brother Ji-li-han. When the flood came, they sat in a wooden mortar, floating on the water. Later, they floated to Ge-gan mountain to the west of Dou-lan. They did not have food to eat for several days, so they could only pick head lice to eat. After the flood receded, they went to Ji-li-ji-li, ma-la-dao following the river. Here they found millet and rice seeds. After the flood had completely subsided, they

moved to Dou-lan again, and they found some seeds of the mountain yam. They then sowed these seeds. After they grew up, since there were no other people to mate with, the sister and brother had to get married to each other. As their children and grandchildren reproduced, they became today's Dou-lan tribe.

Yami (雅美) *Yi-mo-lu-de* (伊摩魯得)

In the past, there was a pregnant woman from Yi-mo-lu-de tribe. She went to the seaside to get some seawater on the ebb. She saw some white stones rolling aside; the tides were coming in fiercely. The seawater rose up; it overwhelmed the villages and the mountaintops. Pigs, sheep, chicken, and rats were all dead. Although some people luckily survived, they were starving to death due to lack of food. One year later, the seawater had not subsided. After two or three years, only two people survived on the mountains: Ji-be-ka-weng and Ji-za-gu-er-men. Four years passed, the waters were still there. Then, after five, six, seven, and eight years, gravel and Green Turban shells started to appear on the mountains. In the ninth year, there were rats thrown into the sea from the mountains, so the tides began to recede, and the beaches emerged. In the tenth year, fields of sweet potatoes appeared; in the eleventh year, there were eddo fields. In the twelfth and thirteenth years, bamboo woods grew on the mountains. In the fourteenth year, rocks appeared, and on the mountains grew many trees. At this time, when the god looked at the earth, he could not help but exclaim: "What a beautiful Yami island!" Then, he threw a huge rock on the land Ji-ba-pu-duo-ke. The rock cracked, and from it came a man. This man picked up some Ba-pu-duo-ke grass from the ground and ate it. At the seaside, there grew some bamboos. They swayed and swung in the wind. All of a sudden, a bamboo split, and from the middle came a man. This man went up the mountain. Because he could find no food, the bamboo man cried sadly. Crying, he went to a reedy plain and met the man from the stone. These two men were really surprised to see each other. After a while, the man from the bamboo asked this stranger: "What are you and me? What are our names?" The man from the stone answered: "Tao! We are called Tao. That means man." Then, the two men walked together. The man from the stone went to Yi-la-tai, and the man from the bamboo went to Yi-fa-li-nu. The bamboo man found silver at Ka-sha-wei-du-gang, and the stone man found iron at Ji-ma-sha-bao. Unexpectedly, the two men returned to the ancestors' hometown at the same time. They happily knocked at hard iron and soft silver. The loud and beautiful sound of the iron and silver made them laugh. Later, from their right knees were born men, and from their left knees women. These brothers and sisters married each other when they grew up. They then gave birth to some blind children. Only when the children from the bamboo man and stone man mated with each other did they have healthy offspring. The population started to increase. These descendants later learned the skills of making ships and hunting. They learned the knowledge about flying fish and taming fowls and livestock.

Pingpu (平埔) *Ba-ze-hai* (巴則海族)

Long time ago, our ancestor called Ma-ji-a-wa-si descended from the sky. He lived on the plain in the middle of Taiwan and generated many offspring. Later, a great flood came. Mountains and rivers, flowers, grass, and trees were all overwhelmed by the water. People and beasts were all drowned. Only two people survived, a sister and brother who were the direct descendants of Ma-ji-a-wa-si. The sister was called Sha-peng-ka-ka-qi and the brother Wa-si-na-kai-ji. They floated to the mountaintop of Zi-bo-ou-cha-lai-you-zi. After about six days, the flood subsided. The two people went down the mountain and lived on the slope at its foot, at a place called Ba-a-la-dan. Some time later, they went to the plain and built up a tribe called Fa-fa-ou, wa, lu-zi-lu (meaning “the tribe above”). Afterwards, the sister and brother got married and bore two children. They cut the children into pieces and blew on each piece. The pieces were transformed into outstanding young men, and they were called Fa-fa-ou-suo (meaning “the villagers above”). These people were scattered everywhere and became the ancestors of Ba-ze-hai. The initial tribes included La-he-duo-bo-wu-you, Di-ya-ou-bo-wu-you, La-sai, and Ao-long. These were all called Long-lu-fu-a-la-ha (meaning “the villages below”). Thereafter, there were more and more descendants and sixteen tribes were built around the area of the Taichung plain.

Metamorphosis and other related motifs*The Origin of the Wind*

According to myth, people believed the wind is caused by the deer in the mountains. When deer take a bath in the river, they keep shaking their bodies and that makes the wind blow. When the deer try to drain the water out of ears, they will shake their bodies heavily, causing windstorms. The reason why the wind turns from weak to strong is because the deer shake their bodies so hard to drain the water out of their ears. At first, they shake only slightly, and drain out only a few drops of water. Later, they gradually shake more heavily, and drain more out. Hence, because of these movements of the deer the wind increases in strength. They only have to put their strength into shaking to turn a light wind into a gale.

The Rainbow

Once upon a time, one of the Atayal's great ancestors, whose name was Budanaia, led his village and kept his reputation between graciousness and intimidation. The people in the village all respected him as though he was a god. When he was getting older and about to die, he said to his people: “After I die, I will become a naked soul and fly into the sky. I will guard you from heaven.” Soon afterwards, Budanaia died, and a beautiful rainbow which was like the large bridge appeared on the horizon. Today, the Atayal are delighted by rainbows and treat them as a kind of mascot. Whenever a rainbow appears, they would hear one sound, which is the call from their ancestor—the great Budanaia.

The Firefly

Once upon a time, there lived a beauty, her skin was radiantly pretty, but she cried day in and day out, and nobody knew the reason. Her parents were so disturbed by her crying that they couldn't sleep. Even though they gave her sweet potato to console her, it was useless: she still cried all day.

One day, this beauty stopped crying for no reason; however, her body then shattered into many pieces, becoming silvery spots which flit away with the light.

According to the legend, the firefly is this beauty transformed. Because she loved to cry while she was alive, now she carries the glow of light, flying around, and weeping no more.

The evil comportment of laziness

There was once a man who was very lazy. He found excuses not to work or just dawdled about. One day, this lazy man wanted to work on the farm, but the handle of his hoe kept breaking again and again. Irritated, he banged the broken handle against his hip. Accidentally, the handle stabbed into his hip and transformed into a tail. Then he turned into a monkey (Lin, 2001, p. 24).

Variations of this type of narrative present the common motif of laziness resulting in metamorphosis into a monkey: the lazy man was too lazy to work correctly and thus broke his hoe all the time. One day, after he again broke his hoe, he played with the broken handle; it stabbed into his hip, and he transformed into a monkey (Lin, 2001, p. 29).

This lazy person is not limited to men, and the metamorphosis can take other animal forms. Here is a plot configured with a lazy woman who, by just feeding on pigeon peas, turned into a turtledove in order not to work (Lin, 2002b, p. 20).

In an Ami tale, the metamorphosis was caused by a mother punishing her lazy son, who refused to work and stayed at home. She spanked her son with a rice scoop, which was broken and stabbed into the son's anus. The son was thus transformed into a monkey (Lin, 2002b, p. 141).

Greed or Gluttony

Bunnun tale: a woman, ignorant of the blessing of merely one grain from gods, put more than one grain in the pot to cook one day and caused the entire kitchen to be overwhelmed by an overabundance of rice. She was thus buried in the heap of grains and metamorphosed into a mouse. A variation of such a tale is told in the Rukai tribe, the difference lies in the metamorphosed animal, in this version, the woman transforms into a bird, which will continue to peck grains (Fan, 1966, pp. 25–7).

Maltreating children (the stepmother abusing her step children)

In a Saisiyat tale, a girl called Zihe Bakaogu made a pair of wings out of broken bamboos, stuck them under her armpits, and then flew away from her home after the unbearable abuse of her stepmother (Lin, 2002a, p. 38). In an Atayal version,

this daughter changed into a pigeon because her mother asked her to labor incessantly and she felt disappointed at her mother's treating her badly. Here the story mentions "mother" instead of "stepmother". Either way, it is curious that father is not the one that maltreats the children (Lin, 2002a, p. 30). A Paiwan tale concerns metamorphosis into a mountain caused by the abuse of the stepmother (Lin, 2002a, p. 81). Paiwan people also relate a story about metamorphosis into a bird. This one is about a mother who only cared for her work and thus ignored the needs of her sons. The elder son was taking care of the younger who cried incessantly. The elder son pleaded with his mother to take care of his brother but she kept working. Eventually, both sons turned into birds with wings made by the elder brother out of tree leaves (Lin, 2002a, p. 113). In another version, the ignored children are daughters who transform into birds (Lin, 2002b, p. 89). Similar stories are told among the Amis. The motif corresponds with the first prototype: a daughter abused by her stepmother changed into a bird after tearing her sleeves and making them her wings (Lin, 2002a, p. 170). Similar stories can be found in the Bunun tribe which tells of an orphan raised by his aunt. He transformed into a bird to protest against the incessant labor she assigned to him (Lin, 2002a, p. 51). The Bunun people also tell a similar story. The stepmother of a boy named Kabos maltreated him and assigned him to do a lot of work without giving him even the burned rice (at the bottom of the pot, normally to be discarded). The boy turned into a bird after he made wings out of a bamboo fishing net (Lin, 2004, pp. 69–70). In similar fashion, a Rukai tale tells of two brothers who transform into birds because their mother maltreated them (Lin, 2004, pp. 115–6).

Immortality

Amis:

In ancient times, humans were immortal. When they aged, they shed a layer of skin and returned to youth; therefore, shed skins were everywhere. However, children were frightened by the sight of these shed skins; adults thus collected all the skins and buried them in the earth. Henceforth, humans started to die. (Dasiwulawan, 2003a, p. 178)

A variation of the story adds detailed descriptions of the scary scene of the shed skin: "the shed skin has the eyes, mouth, nose, ears, etc. on it, which presents horrible shapes" (Dasiwulawan, 2003a, p. 178).

Paiwan:

In ancient times, humans never died however aged they became. They could live for hundreds of years. There was an old man called Gigulailai who gradually shrank to the size of a bird and lost all his power. He could only sigh "aye aye!" Therefore, his offspring let him sit in a low chair and took care of him. However, during the day, the family had to go farming, and the children were afraid of staying with the very old Gigulailai alone at home. So the family considered taking care of Gigulailai very troublesome and finally decided to bury him. Ever since, humans have become

mortal. After dying, they turn into spirits. Because they feel lonely without company, the spirits of the dead give the living diseases to cause their death and thus go to the beyond to accompany them. (Dasiwulawan, 2003b, p. 182)

A variation of the tale shows that death is blessed:

In ancient times, humans were immortal. Later there was once an old woman who told her family that she would go for a tour underground. But she never returned. Henceforth, people knew that there was a paradise underground and became willing to die. (Dasiwulawan, 2003b, p. 183)

Although diseases are normally depicted as being spread by evil spirits, the Paiwan people's optimism urges them to explain the existence of diseases in a delightful tone, similar to how they treat the loss of immortality: people felt bored and thus tried to get something to occupy themselves. They decided to buy fleas, pustules, and rheumatism. Since they cause itches, wounds and pain, people had to tackle them and thus became occupied. The family that bought fleas is the Kakokangs; the family that bought pustules is the Chuorurus; the family that bought rheumatism is the Daobilis. This narrative also explains why people from these families are vulnerable to those diseases (Dasiwulawan, 2003b, p. 185).

Saisiyat:

Ancient people shed their skin when they became old, and recovered their youth. One day, a foreigner came and saw an old man moulting painfully and asked: "Is it better to painfully moult or is it better to die?" People of the tribe had suffered from moulting and replied right away that it is better to die. Ever since, the Saisiyat people have become mortal (Lin, 2001, pp. 36–7). Later versions of such stories add the cause of the deprivation of immortality: the wrath of God. This is clearly a Christian influence as most aborigines were converted to Christianity: "Humans lived a very long life like trees. However, they turned lazy and disobedient to orders. God was angry and reduced their longevity." (Fan, 1966, p. 130)

The causality between headhunting and paradise

After death, Atayal people go to the house of souls or zuling. As they pass the bridge of souls (Haono na utux), a crab comes to check their hands. If the male soul succeeded in headhunting when he was alive, and if the female soul was good at weaving and accomplished the necessary complicated red pattern, the rainbow image appearing on their hand cannot be rubbed off by the crab, which will let them reach the house of souls. Inversely, the crab can rub off the rainbow image on the hand of the souls that did not accomplish the aforementioned great deeds; it will require these souls to take the detour. The detour presents a difficult journey where they will shed hair and damage their bodies. Only after suffering on this journey can they reach the house of souls (Pu, 1999, p. 162).

In other versions, the crab is replaced by the spirit of ancestors, Utux, who verifies whether the dead men and women are genuinely brave and skilful. If Utux cannot tell, it spreads Ici (a kind of wild weed) on the spirit of the dead and then

rinses him or her with water. If Ici cannot be washed away, it indicates the spirit is a real man or woman. Utux will allow it to cross the bridge towards the beyond of ancestors (Atuxan). The opposite means the spirit is evil and is not allowed to pass the bridge. It has to take the detour, which necessitates a trek full of dangers such as thorns and leeches. If it tries to force its way over the bridge, it will be pushed and fall off the bridge to be eaten by large snakes and fish (Lin, 2002b, p. 29).

Bibliography

- DASIWULAWAN Bima (Chen-yi Tian), *Myths and Legends in the Ami Tribe*, Taipei, Morning Star Group, 2003a.
- , *Myths and Legends in the Paiwan Tribe*, Taipei, Morning Star Group, 2003b.
- FAN Chun-fu (dir.), *Taiwan Romance: Aboriginal Legends*, Taipei, Wuayan Press, 1966.
- LIN Dao-sheng (dir.), *Aboriginal Myths and Tales of Taiwan*, vol. 1, Taipei, Hanyi Seyan, 2001.
- , *Aboriginal Myths and Tales of Taiwan*, vol. 2, Taipei, Hanyi Seyan, 2002a.
- , *Aboriginal Myths and Tales of Taiwan*, vol. 3, Taipei, Hanyi Seyan, 2002b.
- , *Aboriginal Myths and Tales of Taiwan*, vol. 4, Taipei, Hanyi Seyan, 2004.
- PU Chung-Cheng, *The Oral Literature of Taiwan's Indigenous Peoples*, Taipei, Changmin Culture Publishing, 1996.
- , *Aboriginal Oral Literature of Taiwan*, Taipei, Changmin wenhua Press, 1999.

TOPIQUES

Corin Braga

Université Babes-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie

La Colombe-Phénix chez Umberto Eco

RÉSUMÉ

Dans ses romans « historiques », Umberto Eco revisite, de manière postmoderne, le grand bassin sémantique des « merveilles » (*mirabilia*) de la littérature médiévale et de la Renaissance. Plus spécifiquement, dans *L'Île du jour d'avant*, il travaille sur la toile de fond de l'imaginaire cosmographique de l'âge des grandes « reconnaissances ». Les aventures du protagoniste suivent un trajet initiatique vers un « centre sacré » de la mappemonde, le méridien zéro. En même temps, les péripéties extérieures sont le corrélatif d'une évolution intérieure, que nous analysons avec les instruments de la psychologie analytique jungienne. La colombe orange qui jaillit de l'île au moment culminant du roman, ayant les caractéristiques d'un Phénix — oiseau de la rédemption et la renaissance — est un symbole de l'accomplissement du personnage, de l'atteinte de son soi mystique.

MOTS-CLÉS

Umberto Eco, *L'Île du jour d'avant*, Phénix, centre sacré, héroïsation.

ABSTRACT

In his “historical” novels, Umberto Eco revisits, in a postmodern manner, the great “semantic basin” of the marvels (*mirabilia*) from medieval and Renaissance literature. In his *Island of the Day Before*, he makes use of the cosmographic representations of the world from the “Age of Reconnaissance”. The adventures of the character are organized as an initiation journey towards a sacred center of the *mappaemundi* of the epoch, the Meridian 0. These objective events are the correlative of an internal evolution, which we analyze using concepts from Jungian psychology. The orange dove that springs from the island at the climax of the novel, resembling a classical Phoenix, is a symbol for the character's realization of the mystique Self.

KEYWORDS

Umberto Eco, *Island of the Day Before*, Phoenix, sacred center, individuation.

En bon représentant du postmodernisme, Umberto Eco revisite dans ses romans le grand bassin sémantique des « merveilles » (*mirabilia*) de la littérature médiévale et de la Renaissance. À la fin de son roman *L'Île du jour d'avant*, sur lequel nous nous

pencherons dans cette étude, il observe que « l'on ne peut écrire sans faire le palimpseste d'un manuscrit retrouvé — sans jamais parvenir à se dérober à l'Angoisse de l'Influence » (Eco, 1996, p. 505). L'auteur fait référence aux feuilles manuscrites laissées par Roberto de la Grive, le protagoniste du roman dont il refait l'histoire. De manière évidente, il joue ironiquement sur le dispositif narratif du « manuscrit trouvé », si cher aux écrivains de voyages extraordinaires des XVIII^e-XIX^e siècles. Cependant, afin de pousser à bout son intention, nous devons amplifier la signification de ce procédé rhétorique, conçu pour ratifier le pacte de véracité proposé par l'écrivain, à l'ensemble de toute sa littérature romanesque. Dans les couches profondes du palimpseste narratif du roman, sous le manuscrit du personnage, se retrouve le corpus des textes de voyage, de cosmographie et de géographie, de physique et de biologie, de science, de philosophie, de religion et d'art poétique de l'âge classique. C'est cette conception du monde et de la vie qu'Umberto Eco, grand érudit fouillant avec saveur les livres anciens, utilise comme décor pour son intrigue.

Umberto Eco travaille sur la toile de fond de l'imaginaire cosmographique de l'âge des grandes « reconnaissances ». Le périple de Roberto est construit sur le modèle d'un voyage initiatique aux antipodes, vers un centre sacré. Le « point fixe » des longitudes, au-delà de son importance pragmatique, est chargé des rêveries magiques et sotériologiques du Paradis terrestre et de ses avatars bibliques ou renaissants, comme l'Ophir, le Chersonèse d'Or, les îles de Salomon et de la reine de Saba, les sept cités de Cibola, le O'Brasil, l'Eldorado, et même l'île Escondida (que notre auteur reprend au roman graphique de Hugo Pratt *Balade de la mer salée*, ayant pour protagoniste le « gentilhomme de fortune » Corto Maltese). Père Caspar est persuadé que l'île devant laquelle la *Daphne* est échouée est bien l'île de Salomon, qui devait se trouver, pour des raisons théologiques, juste sur le méridien 180°. Les deux expéditions du roman, de l'*Amaryllis* et de la *Daphne*, l'auraient rejoint par les voies symétriques de l'Amérique et de l'Asie, en naviguant respectivement d'est en ouest (par le détroit de Magellan) et d'ouest en est (par le cap de Bonne Espérance).

Éléments de mythocritique

Le Paradis terrestre

Le roman utilise plusieurs images du centre sacré. La plus prégnante est celle du Jardin d'Éden, qu'Umberto Eco évoque plusieurs fois, de manière prismatique. Au premier abord, l'île éblouit par la richesse de sensations qu'elle suscite chez le protagoniste. Roberto est émerveillé par les couleurs de l'air austral, apparemment empruntées à une réclame de nos jours : « un ciel écumeux de nues sombres légèrement effrangées de nacre, tandis qu'une nuance, un souvenir de rose, montait derrière l'Île, qui paraissait colorée de turquin sur un papier grenu » ; puis par les chants d'oiseaux et d'insectes inconnus ; enfin, par une « senteur de fleurs d'oranger et de basilic, comme si l'air à travers toute la baie était imprégné de parfum » (p. 24-25). La flore et la faune, étranges, exotiques, obligent le protagoniste à se transformer en un « très perplexe Adam », en manque de mots pour toutes ces plantes et oiseaux

inconnus. À leur tour, les richesses du fond océanique, entrevues par Roberto avec le masque d'observation sous-marine, lui rappellent un « jardin des délices », ou encore une Arcadie de corail. Noyé pendant son expédition aquatique, le père Caspar aurait été en droit de clamer « *Et in Arcadia ego* » (p. 406), avant d'être reçu dans l'Empire des Cieux.

En revanche, la *Daphne* sur laquelle échoue Roberto est un symbole de la condition humaine d'après le péché, condition précaire, souffrante, touchée par la mort. Elle est une allégorie du trajet qu'Adam a parcouru de la vie éternelle dans le jardin de Dieu à la condition mortelle dans le monde de la corruption. Elle joue le passeur entre les mondes des vivants et des disparus, elle est « une barque d'Achéron », conduite par un Charon invisible. Elle est aussi un navire fantôme, puisqu'à son naufrage Roberto pense qu'il est monté sur un bateau infesté par la peste (« *pestis, quae dicitur bubonica* »), qui fait office de transporter son équipage, ses « habitants hirsutes », dans les limbes. Rescapé à peine, le protagoniste se considère lui-même comme un « revenant de Hongrie » (ou vampire de Transylvanie) (p. 20).

Il est tout aussi vrai que, par son voyage aux antipodes, la *Daphne* a parcouru, symboliquement, le trajet inverse de celui d'Adam, entreprenant un retour aux origines, à l'état prélapsaire. Le paradoxe de « naufrager sur un navire désert », de trouver le salut sur un véhicule ayant d'habitude la fonction opposée de passeur des morts, paradoxe rappelant le mytheme gnostique du « sauveur sauvé », s'explique par l'inversion du vecteur de l'histoire, de la direction eschatologique des destins. Les antipodes sont, en fin de compte, un monde renversé, *mundus inversus*, où, selon les philosophes mais aussi les caricaturistes de la Renaissance, tout se passe à l'envers, l'ordre naturel est bouleversé, la pluie tombe de bas en haut, les plantes poussent de haut en bas, les chevaux chevauchent les hommes, les femmes conduisent les hommes, les enfants éduquent et punissent les professeurs (voir F. Tristan, 1980). Roberto n'est que trop au courant du fait que « les cosmographes avaient toujours imaginé là-bas des êtres contre nature, qui marchaient les pieds en l'air » (p. 104).

À l'arrivée aux antipodes, le destin du protagoniste paraît changer de cours lui aussi. L'imprévu de l'aventure cède la place à une retombée dans les souvenirs, à un retour dans le passé. Reclus sur le vaisseau, Roberto fait une plongée dans sa mémoire, il revit sa vie à l'envers, en direction régressive. C'est une régression autant dans sa jeunesse à Paris et en Italie, au siège de Montecasino et dans son enfance à Pozzo, que dans l'enfance de l'humanité, au temps d'Adam, ou plutôt au non-temps d'avant la chute, à l'éternité de la condition paradisiaque. La *Daphne* est pour lui un « Théâtre de la Mémoire », où chaque objet lui rappelle une scène de son passé, elle est une mémoire extériorisée, réifiée. En revanche, l'Île lui apparaît comme une promesse d'évasion des tourments du destin. En son centre, rêve Roberto, se trouverait non pas l'arbre du Bien ou de Vie, mais un « Arbre de l'Oubli » (p. 108). C'est l'oubli de l'état prénatal, d'avant la « chute dans le temps ».

Car, d'une manière symbolique, le vaisseau est un véhicule qui, même en restant sur place, navigue toujours sur la crête de l'aujourd'hui. Bourré de clepsydres, horloges à eau, à sable, solaires et mécaniques et divers autres artefacts pour mesurer

le temps, il est la pointe du vecteur temporel, il est le présent en mouvement perpétuel, sans arrêt, qui pousse l'homme vers la vieillesse et la mort. Se trouver sur le navire signifie être dans la durée, dans la condition de l'homme déchu et voué à l'auto-macération. Par contraste, l'Île se trouve dans le « jour d'avant », elle est hors de l'aujourd'hui, dans un hier atemporel, figé dans l'éternité de Dieu. Débarquer sur ce « point fixe » équivaldrait à une réincorporation au Paradis perdu et à la condition prélapsaire.

Le bateau est un véhicule qui permet le voyage entre les diverses conditions humaines, de l'Ancien Monde au Nouveau, de la civilisation à la nature, de l'homme déchu à l'homme adamique, de l'adulte à l'enfant ou à l'embryon. En ce sens, il s'associe le symbolisme de la baleine de Jonas et de tout monstre qui avale et englutit, mais point pour digérer et détruire, sinon pour reconcevoir et accoucher. Il tue pour faire renaître. « Avalé » par le monstre artificiel, Roberto se meurt à son moi adulte et régresse, par l'activation de ses souvenirs, à son moi infantile. Or, ce retour en arrière n'est pas seulement ontogénétique, mais phylogénétique aussi, puisque le personnage retourne à l'enfance de l'humanité, à la condition adamique.

C'est pourquoi si, dans une lecture littéraire, l'Île peut offrir à Roberto le salut physique, dans une lecture « anagogique » (comme disait Dante), elle contient une promesse de salut mystique. Pour le protagoniste, le symbole, ou plutôt la « devise » (ou « emblème » ou encore « hiéroglyphe »), l'image énigmatique et hypnotique de cette libération et transcendance de la condition de prisonnier (autant physique, claustré sur son bateau, que métaphysique, pris dans la condition humaine pécheresse) est la Colombe Orange (Eco, 1996, p. 275-276).

La colombe et le phénix

Umberto Eco s'engage, sur plusieurs pages, à esquisser « un petit traité », qu'il propose même d'appeler *Columba Patefacta*, sur le symbolisme de la colombe et d'autres *rara avis*. Sa formation d'érudit est pleinement mise au service du romancier, l'auteur puisant dans les encyclopédies et bestiaires de l'Antiquité et du Moyen Âge. Évidemment, son dessein d'exhaustivité est plutôt feint, ce qui l'intéresse est de citer, apparemment ingénument, des images de la grande tradition qui, par leurs sens et symbolismes, recoupent et renforcent le réseau déjà compliqué de significations du roman. Force est donc de le suivre dans cette incursion érudite, non pour le corriger, mais pour essayer de surprendre ses allusions cachées.

Pour l'antiquité, la colombe était l'oiseau effigie d'Aphrodite. C'était un oiseau sacré, participant aux fêtes de la déesse en Chypre ou en Sicile. Aphrodite pouvait se changer en colombe, ou transformer en colombes les femmes les plus belles, comme la nymphe Peristera ou la reine Sémiramis (p. 346-347). Par ces associations, Umberto Eco suggère que la Colombe Orange signifie pour Roberto, d'une manière liminale, autant son épouse idéale, Lilia, que l'Île elle-même, humanisée, projetée comme une grande Déesse, ou comme la Mère. Bougainville ne traitera-t-il pas encore, un siècle après Roberto, Tahiti d'île de Vénus, d'île de l'amour ?

Comme les passions sont d'habitude fort complexes (et d'autant plus pour des gens raffinés et alambiqués comme ceux de l'âge baroque), la colombe comme sym-

bole n'est pas seulement chaste et fidèle, mais aussi lascive et simple, inquiète et peureuse; traits par lesquels Umberto Eco renvoie aux nuances changeantes et ambiguës de l'amour idéal de Roberto, partagé entre dévotion et jalousie. L'auteur invoque comme emblème mythique pour ce dualisme du sentiment la légende indienne de l'arbre Paradision, dans lequel se réfugient les colombes pour échapper à leur ennemi, un dragon¹. Tout aussi bien il aurait pu choisir pour « devise » le mythe mésopotamien de l'arbre cosmique *huluppu* de la déesse Inanna-Ishtar, dans lequel le serpent qui « ne connaît pas les sortilèges » fait son logis dans les racines et l'oiseau Imdugud installe ses poussins sur la cime (Kramer, 1957, p. 254-256). Oiseau et serpent, princesse et dragon symbolisent la dualité des forces cosmiques, amour et haine, Éros et Éris.

La colombe, glose Umberto Eco, est également un symbole mystique. Ênée trouve le rameau d'or nécessaire à sa descente aux Enfers aidé par deux colombes, oiseaux de sa mère Vénus. Dans le livre de la Genèse, c'est la colombe qui annonce la fin du Déluge, alors que dans la mythologie chrétienne, elle est investie comme emblème de la Mater Dolorosa, du Christ ressuscité et de l'Esprit saint. Le *Physiologue latin* (chap. xxxi, « Columbae »), par exemple, donne la colombe pourpre comme la première entre les races de colombes, parce que sa couleur rappelle le sang versé par le Christ². En tant que symbole du Christ et de la rédemption, la colombe se rapproche de deux autres oiseaux « devises » : le pélican et le phénix.

Dans les bestiaires du Moyen Âge, qui donnaient une interprétation morale et allégorique aux divers animaux, le pélican décrivait métaphoriquement la relation entre Dieu et l'homme. Plus précisément, le pélican, qui tue ses poussins et puis leur rend la vie en s'ouvrant la poitrine et en faisant couler sur eux son sang, était un symbole de Dieu dans sa double hypostase de Père et de Fils³. Pour nous, les modernes, le récit est attractif plutôt par le conflit psychanalytique, œdipien, entre les fils qui font concurrence et aveuglent leur père, et le père qui les tue et puis les ranime. Mais les docteurs du Moyen Âge l'avaient adapté (en excluant la figure de la mère) à leurs propres buts, pour en faire une parabole du Père qui condamne Adam à mort à cause de la désobéissance, puis du Fils, qui donne son sang pour le racheter⁴.

1. Cf. *Physiologus latinus*, p. 62.

2. « *Rubeus vero color significat domini passionem* », dans *Physiologus latinus*, p. 61.

3. Richard de Fournival, qui reprend et adapte le *Physiologue latin*, en donne l'herméneutique suivante dans son *Bestiaires d'Amours* : « Car li pellicans est uns oiseau ki merueille aime ses poichins, et tant les aime k'il se jue trop volentiers a aus. Et quant il voient ke loer pere se jue a eaus, si s'en fient tant k'il i osent bien ausi juer, et tant li volent devant le vis, k'il le fierent de lor eilles es iex. Et il est de si orgueilleuse maniere k'il ne puet soffrir c'on lui mesface rien, si s'en coresche, si les ochist. Et quant il les a ochis, si s'en repent. Lors lieve s'eile et oevre sen costé a son bec, et del sanc qu'il en trait si arouse ses pouchins qu'il a ochis, et ensi les resuscite il. » (p. 106)

4. Voir, par exemple, la traduction et le commentaire qu'en donne Pierre de Beauvais dans son *Bestiaire* : « Physiologue dit du pélican qu'il aime beaucoup ses oisillons. Une fois qu'ils sont nés et qu'ils ont grandi, ils frappent leur père au visage, et leur père en colère les frappe à sont tour et les tue. Le troisième jour, il s'ouvre le flanc à coups de bec et se couche sur les oisillons morts; il répand le sang de son flanc sur eux, et c'est ainsi qu'il les ressuscite. Il en va de même de Notre-Seigneur Jésus-Christ,

Umberto Eco suggère lui-même les synergies symboliques entre les deux oiseaux emblématiques. À la mort du père Caspar, Roberto imagine la dernière vision du jésuite dans les termes d'une anastomose entre la colombe (oiseau du Saint-Esprit) et du pélican (symbole du Christ), entre l'orange et le blanc :

[...] il avait vu descendre sur lui la Colombe, qu'il découvrait enfin, extatique, dans toute sa gloire. Mais il était naturel — surnaturel, plutôt — qu'à présent elle lui parût non pas orange mais d'une blancheur immaculée. Ce ne pouvait être une colombe car il ne sied pas à cet oiseau de représenter la Deuxième Personne, c'était peut-être un Pieux Pélican, ainsi que doit être le Fils. (p. 456)

Une Colombe Orange est, en fin de compte, une figure oxymoron, qui réunit le sang et la pureté, la chair et l'esprit, le Fils et le Saint-Esprit.

L'autre « devise » pour cette réunion symbolique, le phénix, a joui d'une célébrité encore plus large⁵. Ayant peut-être comme point de départ réel le *flamingo* africain, le phénix a assimilé bien vite les images de plusieurs oiseaux fantastiques peuplant les diverses mythologies, de l'oiseau Bennu égyptien ou héron cendré (*Ardea Cinerea*) honoré à Héliopolis, au Simurgh persan jusqu'au Garuda hindou, l'oiseau du dieu Vishnu, et au lointain Fenghuang chinois, qui est le complément du dragon (les deux représentant l'impératrice et l'empereur). Les Grecs lui ont donné le nom de « phoenix » (Φοῖνιξ) et l'ont situé en Arabie, en Éthiopie ou en Phénicie (à cause de sa couleur pourpre). Ils l'ont associé au dieu solaire Hélios et ont fait coïncider son cycle de (auto)reproduction avec les révolutions du Grand An (voir Plin l'Ancien, 2001, p. 143-144).

Historiens, géographes, littéraires et encyclopédistes comme Hérodote, Ovide ou Plin ont construit sa légende. Pomponius Mela, par exemple, en donnait la description suivante :

Quant aux oiseaux, le plus digne de remarque est le Phénix, toujours unique dans son espèce ; car il n'a ni père ni mère. Après avoir vécu sans interruption pendant cinq cents ans, il se compose un nid de différentes sortes d'herbes aromatiques sur lequel il se dissout et se consomme. Alors retrouvant dans sa propre décomposition le germe d'une vie nouvelle, il se conçoit et renaît de lui-même. Dès qu'il a pris un certain accroissement, il renferme ses anciens restes dans de la myrrhe, les porte dans une ville d'Égypte appelée la *ville du Soleil*, les dépose dans le sanctuaire d'un temple,

qui a dit par la bouche du prophète Ésaïe : "J'ai engendré mes fils, et ils m'ont traité avec mépris." En vérité, c'est le vrai Créateur, celui qui créa l'univers et qui forma toutes les créatures alors même que nous n'existions pas, qui nous a créés, et nous, nous le frappons au visage, car nous servons toutes les créatures qu'il a faites et non pas le Créateur lui-même. C'est pour cela que Notre-Seigneur Jésus-Christ monta sur la Sainte Croix, et qu'il consentit à ouvrir son flanc, dont sortirent le sang et l'eau qui ont permis notre salut dans la vie éternelle. » (*Bestiaires du Moyen Âge*, p. 25)

5. Dernièrement, plusieurs contributions importantes ont été publiées sur le phénix : R. Van den Broek, *The Myth of the Phoenix – According to Classical and Early Christian Traditions*, Leiden, E. J. Brill, 1972 ; Silvia Fabrizio-Costa (éd.), *La Fenice: mito e segno* (simposio dell'università di Caen), Berne, Peter Lang, 2001 ; Francesco Zambon & Alessandro Grossato, *Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, Venise, Marsilio Editori, 2004.

sur un bûcher de bois odoriférants, et se rend ainsi à lui-même les honneurs de la sépulture. (Pomponius Mela, 1804, p. 158-159)

Isidore de Séville, dans ses *Étymologies*, a repris au compte de la culture chrétienne les connaissances encyclopédiques de l'Antiquité, l'image de l'oiseau pyrique incluse :

Le phénix est un oiseau d'Arabie, ainsi nommé pour sa couleur phénicienne (pourpre) ou parce qu'il est seul et unique dans le monde entier ; en effet, chez les Arabes, « unique » se dit *phoenix*. Il vit plus de cinq cents ans ; quand il comprend qu'il est vieux, il ramasse des branches de plantes aromatiques, s'en construit un bûcher et, tourné vers les rayons de soleil, entretient du battement de ses ailes un feu qu'il a lui-même allumé, et renaît ainsi de ses cendres. (Isidore de Séville, 1986, p. 240)

La description, devenue standard comme la plupart des informations sur les races monstrueuses et les animaux fabuleux de l'Orient, a été reprise par la majorité des encyclopédistes du Moyen Âge, comme par exemple Brunet Latin⁶.

Le phénix n'a pas tardé à attirer l'attention des Pères chrétiens par sa symbolique résurrectionnelle. Clément de Rome, dans sa *Première Épître* (§25), et Tertullien, dans *De Resurrectione Carnis* (§13), ont comparé l'oiseau fabuleux à Jésus-Christ, Fils du Dieu unique, qui meurt sur la croix et ressuscite aux cieux. Cette interprétation allégorisante a été reprise par les *Physiologues* et les *Bestiaires* du Moyen Âge, qui greffent sur la description stéréotypée un sens moral et allégorique : l'oiseau personnifie notre Sauveur qui est descendu du Ciel, a rempli ses ailes d'odeurs suaves — les sermons de l'Ancien et du Nouveau Testament — et a eu la valeur de donner sa vie et le pouvoir de la reprendre à nouveau⁷.

Et puisque le Christ fait pendant à Adam, le Phénix a été associé au Jardin d'Éden. Cette association a été faite à partir d'un poème, *Carminis de Phoenix*, attribué à tort ou à raison à Lactance. Le poème décrit le lieu merveilleux où le Phénix habite en Asie. Le climat parfaitement tempéré, l'aménité du paysage et de la flore, la fontaine d'eau vive, tout a porté les commentateurs chrétiens ultérieurs à voir dans cette image exotique une description du jardin divin. Le Phénix-Christ a reçu ainsi pour demeure le Paradis terrestre asiatique.

6. « Fenix est un oisiaus en Arrabe dont il n'a plus que un sol en trestout le monde; et est bien si granz comme .i. aigle; mais il a creste souz la maïssele d'une part et d'autre, et le plume de son col enqui entor est reluisanz comme fin or arabien; mais en aval jusqu'à la coe est de color porpre, et la coe rose, selonc ce que li Arabien tesmoignent, qui maintes foiz l'ont veu. Et dient aucun que il vit .V^e. et .lx. [=560] anz, et li autre dient que sa vie dure bien .m. [mille] anz et plus; mais li plusor dient que il enveillit en .V^e. ans, et quant il a vescu jusque là, sa nature le semont et atise à sa mort, ce est por avoir vie; car il s'en va à .i. bon arbre savourous et de bone odor, et en fait .i. moncel où il fait le feu esprendre, et puis entre dedans tout droit contre le soleil levant. Et quant il est ars, en celui jor, de sa cendre sort une vermine qui a vie l'autre jor. Au secont jor de sa naissance est faiz li oiselez comme petiz poucins; au tierc jor est toz grans et parcreuz tant comme il doit, et vole maintenant et s'en va à son leu a où s'abitacions est. Et li auquant dient que ce est fait par le provoire d'une cité qui a nom Eliopolix, où li fenix renaist, selonc ce que li contes devise ci devant. » (Brunetto Latini, 1951)

7. *Physiologus latinus*, chap. ix « Phoenix », dans *Physiologus latinus*, p. 20. Voir aussi P. de Beauvais, 1995, p. 27-28.

Le poème de Lactance a été repris dans le poème anglo-saxon *Cynewulf*. Et comme il est arrivé avec beaucoup de thèmes chrétiens utilisés en pays celtiques et germaniques, il a souffert d'une « *interpretatio* », c'est-à-dire qu'il a été adapté à l'imaginaire mythologique de ces peuples. Ainsi, de même que dans l'*immram* de saint Brendan, le Paradis terrestre a été identifié aux îles occidentales des éternellement jeunes. Dans *Cynewulf*, le narrateur imagine que le pays du Phénix est une île enchantée, inaccessible aux méchants, dont les arbres sont toujours verts et donnent des fruits de manière inépuisable. Cette île se trouve dans la proximité du Ciel, qu'on peut apercevoir au-dessus d'elle. Elle disparaîtra à la fin du monde, mais jusque là elle servira de lieu d'attente. Comme l'île paradisiaque de *Panthéon* de Gottfried de Viterbe, l'île du Phénix est finalement identifiée à l'île d'Hénoch et Élie (voir A. Nutt, 1895, p. 245). C'est par le relais de cette adaptation (ou pseudomorphose) que, à l'époque des explorations, le Jardin d'Éden et son oiseau christique ont été déplacés de l'Orient vers l'Océan Pacifique. En témoigne le nom d'oiseau-paradis donné par les explorateurs à une espèce volatile exotique.

La Colombe couleur orange, située par Umberto Eco dans les îles de Salomon, hérite des associations entre la figure du Christ, le Paradis terrestre et le « point fixe » des antipodes. Voyageant vers l'Île, Roberto entreprend une régression symbolique dans le passé, autant dans sa propre jeunesse et enfance que dans la condition adamique de l'humanité. De même que Christophe Colomb était parti chercher le Levant par le Ponant (« *buscar el levante por el poniente* »), pour Roberto aborder l'Île du jour d'avant signifie retrouver le Paradis terrestre perdu par Adam. L'inscription du protagoniste sur le méridien 180° qui sépare le bateau de l'île, le jour d'avant du jour d'hier, et le jaillissement de la Colombe Orange, homologue au Phénix christique, symbolise le retour de l'état de civilisation à l'état édénique, la transcendance de l'histoire, la sortie du monde, la justification par le Fils dans le Saint-Esprit.

Néanmoins, un tel schéma rédempteur, qui implique non pas la progression vers la deuxième venue du Christ et l'*eschaton*, mais la régression au commencement du monde et à la condition d'Adam, ne cadre pas avec la doctrine chrétienne orthodoxe.

D'un côté, l'imaginaire chrétien de l'Éden ne peut faire abstraction de l'idée de péché, les deux ne faisant théologiquement sens que pris ensemble. Plus les rêveries paradisiaques sont ravissantes et extatiques, plus elles engendrent une anxiété liminale. L'explication de cette dualité est donnée par le dogme du *lapsus* d'Adam. *Genèse 2-3* est un mythe étiologique qui affirme et conforte l'axiome monothéiste des religions du Livre, selon lequel Yahvé est Dieu-le-seul-vivant et aucune créature ne saurait le concurrencer et obtenir la divinité par elle-même. Chaque fois que l'homme ou une autre créature (Adam, géants, pharaons, rois) s'enorgueillissent et prétendent à l'immortalité, au pouvoir, à la connaissance divine, ils réitèrent le péché archétypal de Lucifer et sont condamnés à l'Enfer. Si l'homme déchu se propose, contre la volonté de Dieu, de rouvrir les portes du Paradis terrestre, il se comporte en Adam qui, après avoir mangé le fruit du premier arbre défendu, tenterait d'en obtenir un autre du deuxième arbre. De cette manière, toute tentative de retour dans l'Éden est accompagnée d'une conscience coupable, de l'angoisse de l'interdit.

De l'autre côté, le péché d'Adam ne fait sens qu'associé, selon la formule de saint Paul, à la rédemption par le Christ. Or, cette connexion avait été remise en question par les découvertes de la Renaissance. Le contact avec des populations australes qui ne pouvaient descendre ni d'Adam ni de Noé, et auxquelles les apôtres n'avaient pas pu porter la Bonne Nouvelle, suscitait l'idée que ces peuples des antipodes n'avaient pas péché en Adam et menaient encore une vie paradisiaque. Exploitant l'imaginaire des découvertes, plusieurs utopistes classiques, à partir de Thomas More, se proposaient de démontrer que des sociétés païennes pouvaient bâtir des cités idéales sans l'aide de la religion et du clergé. Cette mise entre parenthèses de l'économie du rachat christique leur avait valu l'accusation d'hérétiques pélagiens, qui attribuaient à l'homme le pouvoir de se réhabiliter tout seul. Or, le Concile de Trente a clairement condamné les conceptions primitivistes et volontaristes : « 10. Si quelqu'un dit que les hommes sont justifiés sans la justice du Christ, par laquelle il a mérité pour nous, ou qu'ils sont formellement justes par cette justice : qu'il soit anathème. » (*Le Magistère de l'Église*, 1994, p. 1383)

Umberto Eco fait allusion à ces contradictions de l'âge baroque dont Roberto est le représentant et la victime. Les chimères paradisiaques du protagoniste ne peuvent se défaire d'un sentiment de culpabilité, de l'ombre du doute. Utilisant les métaphores chrétiennes, l'auteur dit de son personnage qu'il « se prit à craindre que dans les délices de cet Éden se fût glissé un Serpent » (p. 362). Le « serpent » est son double négatif, le frère démoniaque Ferrante. Car si Roberto rêve au salut sur l'Île, Ferrante, confondu avec le poisson pierre qui le blesse pendant sa tentative de traverser la barrière de corail, clame la damnation universelle. Il est la voix du désespoir théologique et anthropologique : « Il est inutile que tu te défendes. Dorénavant le monde entier a un seul but, et c'est l'enfer. » (p. 446.) Par lui parlent tous les Saint-Savin, libertins, sceptiques, athées et autres convoyeurs de « curieuse doctrine », qui avaient semé le doute dans l'esprit du héros.

Interprétation psychanalytique

La réclusion et le regressus ad uterum

Pour comprendre la complexité contradictoire d'un tel personnage baroque (un de ces « gens sans âme », selon le commentaire faussement ironique d'Umberto Eco), il faut étayer l'analyse symbolique d'une analyse psychologique, la mythocritique chrétienne par une psychanalyse moderne que l'auteur italien connaît parfaitement et à laquelle il fait souvent des allusions. Il est vrai que le récit n'utilise pas les termes de Freud ou de Jung, mais ceux de la psychologie de l'âge classique. À la place de pulsions refoulées et de fantasmes inconscients, des personnages comme Saint-Savin parlent de « replis de [l']esprit, où couvent des désirs inavoués, ou, ainsi que l'on va disant à Paris, des pensées sourdes et non exprimées » (p. 85), ou encore de « pensées auxquelles on ne pense pas du tout, qui impressionnent le cœur sans que le cœur (et figurons-nous l'esprit) s'en aperçoive » (p. 431).

On pourrait dire que, isolé sur son bateau, le protagoniste vit une « privation sensorielle » qui provoque chez lui des hallucinations et des visions compensatoires.

Privé de contact avec ses semblables, il n'arrive plus à construire sa réalité (puisque la réalité est un « projet social », une construction collective, comme le dit John Searle et autres auteurs postmodernes) ou du moins à la certifier en tant que telle. Il perd les repères qui permettent la distinction entre le réel et le fictif, qui garantissent la consistance ontologique du monde. Umberto Eco fait passer Roberto par le grand désenchantement (*el desencanto*) du monde vécu par les hommes de l'âge baroque. Toutes les grandes métaphores de Shakespeare et de Calderón y sont convoquées : le « labyrinthe du monde » (p. 56), la vie en tant que songe : « [...] comme créés par le rêve étaient et le vaisseau et les créatures qu'il y avait rencontrées. De l'identique substance dont sont faits les rêves lui semblaient les ombres qui, depuis trois jours, l'enveloppaient » (p. 68), le « grand théâtre du visible » (p. 69), etc.

Cet effondrement de l'ontologie, de la certitude de la réalité, engendre la constellation des fantasmes et des angoisses du personnage. Menant une vie de nyctalope, évitant la lumière du jour, Roberto quitte le principe de réalité et déploie autour de lui les ombres de son inconscient. Ses fictions acquièrent la même consistance que sa vie réelle, le concept d'un univers stratifié lui permettant de mettre son histoire sur le même plan de réalité que celle de Ferrante et de Lilia. Le « Pays des Romains » est l'*hypermonde* où se rencontrent la réalité et la fiction, l'histoire et la fantaisie. Il est le « point fixe » qui fait la conjonction entre lucidité et fantasme, entre conscience diurne et rêveries inconscientes, entre les « idées claires » des philosophes rationalistes et les « pensées obscures » évoquées par Saint-Savin.

Bien qu'Umberto Eco feigne ignorer le langage psychanalytique et traduit le concept de création subliminale par projection de fantasmes emprunté au langage de l'âge baroque, le roman de Ferrante conçu par Roberto n'est point différent de ce que Freud appellerait un « roman familial », une auto-fiction dans laquelle le personnage se place dans des triangulations différentes face aux figures de la mère, du père, de son ombre et de son *anima*. Saint-Savin avait prévenu d'ailleurs son disciple qu'il « est inévitable que certaines de ces pensées — qui parfois ne sont que des désirs obscurs, point si obscurs que cela — s'introduisent dans l'univers d'un Roman que vous croyez concevoir pour le goût de mettre en scène les pensées des autres » (p. 431). C'est ces relations entre les *imagos* inconscientes du protagoniste que nous essayerons de mettre en lumière dans ce qui suit.

L'Île — l'imagen de la mère

De sa mère, Roberto se souvient peu et en parle encore moins. En tant que personnage réel elle occupe, à la différence du père, une place insignifiante dans le développement de l'histoire. Toutefois, une attitude ou une réaction que le protagoniste lui attribue en souvenir, à tort ou à raison, est symptomatique pour le « roman familial » qu'il va élaborer autour de ses origines. Quand son père le traite, lui, fils unique, de « mon premier-né », Roberto croit se rappeler que « devant ces manifestations de joie paternelle sa mère prenait un air mi-anxieux mi-radieux, comme si le père faisait bien de dire cette phrase mais que l'entendre répéter réveillait en elle une inquiétude apaisée depuis beau temps » (p. 28). L'auteur ne tranche pas (puisqu'il ne se pose pas

en auteur omniscient, mais en éditeur et interprète des notes de Roberto) si cette anxiété avait une base réelle, trahissant un traumatisme provoqué par l'avortement ou la mort prématurée d'un autre fils ou le rejet d'une progéniture hors mariage, ou si elle était inventée par Roberto, pour exprimer ses propres angoisses concernant son statut familial et ses repères identitaires.

En tout cas, la mère est porteuse des « pulsions de vie » de Roberto, en contraste avec la figure du père qui connote plutôt les « pulsions de mort ». Ayant perdu tout espoir de quitter le bateau-prison et de rejoindre l'Île, le protagoniste se laisse aller à des tentations d'abandon et de dissolution. Mordu par le poisson pierre, il se moritifie à son tour, languissant inconscient et immobile comme un cadavre et s'exerçant à imiter « le mode de pensée des Pierres ». Or, de son propre aveu, la mort lui « était apparue à Casal », au combat où l'avait emmené son père, le faisant sortir du paradis infantile de la Grive. Et si le personnage arrive tout de même à sortir de cette paralysie, c'est grâce à la remémoration des temps heureux de l'enfance et à l'évocation de l'*imago* maternel : « Les forces lui revenaient. Il bénissait sa mère dont le souvenir lui avait fait abandonner la pensée de la fin. Il ne pouvait en être autrement de celle qui lui avait donné le commencement. » (p. 462)

Les deux vecteurs contraires du destin, de la naissance et de la mort, sont donc subordonnés aux images respectives de la mère et du père. Retrouver la volonté de vivre et la force vitale implique un retour à la mère, un « *regressus ad uterum* », un ressourcement dans l'état de fœtus mental. Hypostasiées, les images paternelle et maternelle se retrouvent dans l'opposition entre le bateau et l'Île. La *Daphne*, navire échoué impossible à quitter, correspond à la cité de Casal assiégée, alors que l'Île rappelle le paradis infantile de la Grive. Le bateau est le monde du père, la vie vécue dans l'aujourd'hui de la loi et de la mort, alors que l'Île symbolise le monde de la mère, la vision magique de l'enfant perdue depuis beau temps.

L'Île est l'amplification mythique de l'*imago* maternelle jusqu'à la dimension d'une grande déesse et l'abordage de l'Île marque un retour fantasmé au sein maternel. Or, comme l'ont montré C. G. Jung, Mircea Eliade et Gilbert Durand, se faire engloutir par la Terre Mère implique des rêveries de *regressus ad uterum*. Le héros qui parcourt les voies de l'inconnu géographique vit un retour fantasmatique au sein de la mère, en vue d'une re-gestation et d'une renaissance à une nouvelle condition. Roberto aussi est en train de faire une « expérience directe de la nature, sans qu'aucune philosophie l'adultérât (comme si l'Île n'était pas le père, qui transmet au fils les mots de la loi, mais la mère, qui lui apprend à balbutier les premiers noms) » (p. 361). De même que le Robinson de Michel Tournier, le personnage d'Umberto Eco projette dans l'Île l'image de la féminité. Le « point fixe » cherché par Roberto est l'ombilic, mieux, l'utérus de Mater Gaïa.

La mort et la photophobie — l'imago du père

Mais une telle régression désirante n'est pas sans péril. La fusion de l'enfant avec la mère est le sujet du grand tabou de l'inceste. Ce n'est pas seulement un interdit théologique (la fermeture définitive par Dieu du Paradis terrestre), mais aussi une censure psychanalytique qui empêche l'appropriation de tout « Éden où coulent le lait

et le miel dans les ruisseaux, au milieu d'un triomphe abondant de fruits et d'animaux paisibles». L'équivalence symbolique entre l'Île et la Déesse, entre le Paradis et la Mère est posée explicitement par le protagoniste : «N'était-ce donc pas renouveler l'erreur du premier pécheur que de vouloir violer la virginité de l'Île?» (p. 107) De sorte qu'on est en droit de se demander si Roberto ne peut effectivement nager ou naviguer jusqu'à l'île, ou si ce n'est plutôt une réticence subliminale qui entrave sa volonté d'y arriver. Comme tous les quêteurs du Paradis terrestre médiéval, le personnage d'Umberto Eco ressent pleinement la crainte que c'est «renouveler l'erreur du premier pécheur que de vouloir violer la virginité de l'Île [...] Peut-être justement la Providence l'avait-elle voulu chaste témoin d'une beauté qu'il ne devait jamais troubler» (p. 107). Un curieux triangle psychanalytique se dessine ainsi : Roberto (Adam) fait figure d'enfant chassé du sein de la mère (le jardin divin, l'Île, Mater Gaïa) par un père sévère et vindicatif (Dieu, la Providence).

En tout cas, il est clair que, dans le système symbolique du roman, «l'Île n'était pas le père, qui transmet au fils les mots de la loi, mais la mère, qui lui apprend à balbutier les premiers noms» (p. 361). La loi du père, en termes freudiens, décrit le tabou de l'inceste et son corollaire, la peur de la castration. Comme nous l'avons déjà signalé, pour Roberto la figure paternelle connote l'angoisse de la mort. C'est sous le patronage de son père que le jeune protagoniste quitte le village de la Grive, son enfance et le monde de la mère, rejoint les assiégés de Casal et parvient à la maturité en découvrant la mort. De plus, l'expérience de la mort physique, dont le père fait la démonstration sur lui-même, est prolongée par la découverte du néant métaphysique, que lui enseigne Saint-Savin et les libertins de Paris. La mort du père naturel entraîne une éclipse du Père divin, et en conséquence la crise de la foi vécue par le personnage, son entrée dans l'entourage des athées et des philosophes du vide. Umberto Eco marque cette continuité de manière explicite : «La mort, à Roberto, était apparue à Casal, et c'était en Provence et à Paris qu'il avait été induit à y réfléchir, entre discours vertueux et discours dissolus.» (p. 461)

Néanmoins, ce basculement des pulsions de vie en pulsions de mort n'est pas une simple évolution et maturation. L'emprise de la fascination funèbre sur le personnage est nourrie et renforcée par sa propre violence œdipienne. Si Roberto se sent responsable de la mort de son père c'est parce que, d'une manière ou d'une autre, il la désirait lui-même. Évidemment, si le personnage n'est pas conscient de son désir de se libérer de l'emprise paternelle, il lui arrive toutefois de l'exprimer de plusieurs manières obliques. L'une est le fantasme selon lequel la trahison qui avait souillé le nom de Pozzo di San Patrizio de la Grive et l'avait mené à une mort héroïque («un point d'honneur») avait été perpétrée par Ferrante, le frère d'ombre. Autant dire que Roberto assume et en même temps rejette le désir et la culpabilité de la mort du père, en la projetant sur son double.

L'autre est la cécité partielle, ou la photophobie dont il est atteint à partir du jour des obsèques de son père. L'explication physique, qui attribue l'infirmité à une blessure, doit être doublée par une psychanalyse du personnage. «Aujourd'hui, commente Umberto Eco d'une façon apparemment ingénue, les spécialistes de la psyché

diraient que, son père étant entré dans l'ombre, dans l'ombre lui aussi voulait entrer. » (p. 79) Le commentaire ressemble plutôt à l'éclaircissement « pré-freudien » que donnait l'Œdipe de Sophocle de son aveuglement (« pour ne pas être obligé de regarder en face ses parents »). À l'heure qu'il est, les psychanalystes diraient plutôt, carrément, que le problème visuel du personnage est une expression de son angoisse œdipienne, de la peur de castration, de la culpabilité envers le père tué en désir.

En tout cas, pendant le temps qu'il passe dans le monde du père, Roberto souffre des yeux. Il est lucifuge, « il hait la lumière », comme si l'existence sous le principe de réalité était associée à une anxiété qui n'est pas de nature simplement biliaire ou somatique, mais saturnienne, hypocondriaque, fantasmatique. Pour y échapper, le personnage ne trouve d'autre solution que de se réfugier dans le ventre de la *Daphne*, « comme dans un utérus maternel » (p. 12-13). Fuir le soleil signifie rejeter le père castrateur. Nyctalope, se comportant comme un « revenant de Valachie », Roberto refuse la loi et la *mortido* du régime diurne, adulte, pour régresser à la position de l'enfant, à la libido magique, au régime nocturne maternel. Il est significatif que l'unique période de temps pendant laquelle le protagoniste « oublie » son allergie à la lumière est celle vécue en compagnie du père Caspar. Le bon jésuite rentre dans le rôle du père, il assume involontairement l'*imago* paternelle que Roberto projette en lui et arrive ainsi à le libérer de la culpabilité non résolue qui s'exprimait par la pseudo-cécité.

Ferrante — la personnification de l'ombre

Toujours pour éviter l'angoisse et la culpabilité, Roberto projette également sa violence inconsciente envers le père. Non seulement il devient photophobe à la mort de sieur Pozzo, comme s'il se tenait responsable pour elle, mais il imagine que la tragédie est le résultat de la trahison perpétrée par son frère Ferrante. Nous assistons à une autonomisation et un clivage du désir parricide dans la figure de Ferrante. Le moi conscient de Roberto refuse d'assumer une convoitise blâmable et la transfère sur un frère criminel. Umberto Eco décrit le processus en des termes très précis, même s'il feigne d'éviter l'anachronisme d'attribuer à ses personnages du XVII^e siècle des termes de psychanalyse :

peu à peu la coutume d'inculper son frère inexistant de ce que lui, Roberto, ne pouvait avoir fait, s'était changée en habitude de lui attribuer même ce que Roberto avait vraiment fait, et dont il se repentait. Non que Roberto dît aux autres un mensonge : c'est que, recevant en silence et noué de larmes la punition pour ses propres délits, il parvenait à se convaincre de sa propre innocence et à se sentir la victime d'une vexation. (p. 29)

Ce spectre, ce « sosie », ce « frère ennemi », est la personnification de ce que C. G. Jung appelle l'ombre, l'archétype psychique qui regroupe les tendances et les appétits considérés fautifs et répréhensibles que le moi conscient refoule dans l'inconscient personnel. Ou, dans les termes de Saint-Savin, « le Frère et l'inimitié ne sont rien d'autre que le reflet de la crainte que chacun a de soi, et des replis de son esprit, où couvent des désirs inavoués, ou, ainsi que l'on va disant à Paris, des

pensées sourdes et non exprimées» (p. 85). Les deux amis et maîtres à penser que le protagoniste se fait pendant le siège de Casal, le père Emanuele et Saint-Savin, sont les tuteurs respectifs des deux «frères jumeaux», Roberto le pieux et le pur et Ferrante le railleur et le sceptique. Il en va de même des deux savants que Roberto a successivement pour compagnons dans la quête du «point fixe», le père Caspar de la *Daphne* et le docteur Byrd de l'*Amaryllis*.

L'«invention» d'un double rentre dans ce que les psychanalystes appellent l'élaboration d'un «roman familial». Sigmund Freud et Otto Rank ont démontré que, pour alléger la pression du complexe d'Œdipe, les enfants (et, dans des cas pathologiques, les paranoïaques) construisent des fantaisies dans lesquelles ils s'attribuent d'autres parents et imaginent toutes les péripéties qui les auraient mené à la situation actuelle (aventure adultérine de la mère, abandon de l'enfant, adoption, etc.). Roberto n'en fait pas moins quand, surinterprétant les mots de son père «Toi, tu es mon premier-né!», il conclut qu'il n'est pas fils unique, qu'il doit avoir un frère bâtard. C'est cet Autre fantasmé qui deviendra le réceptacle de son destin alternatif, qu'il réprouve ouvertement mais désire en secret.

Dans son *Roman des origines et origines du roman*, Marthe Robert, en invoquant Freud, considère que les mécanismes du «roman familial» se trouvent aux origines des grands récits narratifs de l'humanité. Umberto Eco reprend cette thèse à son compte et en fait le moteur du «roman de Roberto» sur Ferrante, mais aussi de son propre roman et de toute fiction qui se passe aux «Pays des Romans». Saint-Savin assume la tâche d'éclaircir Roberto sur ce point en lui présentant une perspective théorique distanciée, qui permet au protagoniste de devenir conscient de ses «pensées obscures» et de les transformer en narration. Selon son maître à penser, le protagoniste doit utiliser la figure de Ferrante pour prendre ses distances face à soi et télescoper les perspectives. En l'invitant à voir dans Ferrante un «sosie», Saint-Savin lui permet de transformer son jumeau d'ombre d'un fantasme compulsif en un personnage littéraire. «Le Sosie est un reflet que le personnage traîne sur ses talons ou dont il est précédé en toute circonstance. Belle machination par quoi le lecteur se retrouve dans le personnage, dont il partage l'obscur crainte d'un Frère Ennemi.» (p. 85)

Les dires de Saint-Savin dévoilent et en même temps ironisent, en plein accord avec un esprit postmoderne, un des mécanismes par lequel Umberto Eco construit sa fiction. Mis en abyme, Roberto se retrouve dans la position d'un auteur qui contrôle ses fantaisies et les utilise pour édifier un monde alternatif à son propre monde clos. Le «Pays des Romans» apparaît comme un espace virtuel où l'écrivain peut explorer, par la voie de l'imagination, ce qu'il ne peut pas toucher dans l'espace réel. De plus, du fait que «ces vicissitudes se seraient passées en parallèle avec celles du monde où lui se trouvait, sans que les deux séries d'aventures pussent jamais se croiser ou se superposer» (p. 364), l'explorateur fictionnel se trouve protégé des dangers et angoisses vécues par son personnage. En d'autres mots, le «Pays des Romans» est une plateforme de modélisation imaginaire où l'on peut expérimenter ses fantasmes et accomplir ses fantaisies.

C'est ainsi que Roberto se met à « écrire (ou penser) le roman de Ferrante et de ses amours avec Lilia ». Sur la *Daphne*, Roberto fait émerger Ferrante de son inconscient pour la troisième fois. La première apparition date de son enfance quand, forçant l'interprétation des mots de son père, il avait inventé ce frère malin pour lui attribuer ses méfaits. La deuxième avait eu lieu pendant le siège de Casal, quand il avait transféré la culpabilité suscitée par la mort du père à ce même frère infâme. À cette occasion, Saint-Savin lui avait révélé le statut de fantasme de son « sosie », mais aussi la modalité de le transformer en personnage littéraire. Finalement, immobilisé sur le navire, Roberto provoque le retour de Ferrante non seulement pour faire de lui la cause de ses malheurs, mais aussi pour l'investir comme un double par lequel il peut vivre en imagination son amour inaccompli pour Lilia.

Lilia Ferrante — la personnification de l'anima

Lilia est la quatrième image fantasmatique, après les *imago* maternelle et paternelle et la personnification de l'ombre, qui émerge dans le « roman familial » de Roberto. Moins qu'une femme réelle, Lilia est une figure du désir. Dans la compagnie des gentilshommes de Casal, puis de Paris, Roberto apprend le code de conduite amoureuse des hommes d'esprit de son époque. Sous l'influence de la vision baroque, qui accorde une importance déterminante à l'apparence, à l'illusion, il vit une sorte de sublimation de l'idéal féminin. Ainsi, après l'échec « exemplaire » qu'il subit dans son amour pour Francesca, la rude et trop humaine paysanne de Casal, il se réoriente vers les « précieuses » des salons de Paris. Lilia est une de ces figures éthérées, que le protagoniste aime moins dans le réel quotidien que dans l'espace abstrait des jeux des miroirs de son imagination.

Que la « précieuse » appartienne au régime nocturne de la vie de Roberto est un fait démontré par sa relation d'exclusion avec le père Caspar. Quand il est seul, tapi dans le noir, en proie aux délires de privation sensorielle, Roberto adresse ses pensées à la femme idéale ; quand le jésuite fait intrusion dans son existence, il « oublie » d'écrire des lettres à sa Dame et de lui dédier ses sentiments. Si Ferrante personnifie l'ombre du protagoniste, Lilia matérialise son idéal féminin, son *anima*. Elle est l'amante et l'épouse qu'il n'a pas réussi à conquérir pendant sa vie à Paris et que maintenant il désire approcher dans sa vie rêvée. La *Tweede Daphne* sur laquelle Ferrante et Lilia entreprennent leur voyage imaginaire vers le « point fixe » est un véhicule qui permet à Roberto d'attirer à soi, à sa conscience, ses doubles intérieurs.

L'amour de Roberto pour Lilia a une pureté platonicienne. Au premier abord, on dirait que la sublimation des instincts sexuels du protagoniste dans une adoration chaste se conforme au code de conduite chevaleresque du Moyen Âge, repris et raffiné par les auteurs de l'âge baroque. Néanmoins, sous une chasteté imposée comme règle de raffinement libertin, il est possible d'entrevoir dans le comportement de Roberto une inhibition plus profonde. Dans la réticence d'aborder la femme posée en idéal transparaît une anxiété œdipienne. En effet, le personnage semble ne pas avoir séparé l'*anima* de l'*imago* maternelle, la figure de la femme aimée de celle de la mère. Umberto Eco ne dévoile pas cette superposition directement, mais par l'intermédiaire d'un tiers symbolique : l'Île. Comme nous l'avons

vu, dans certaines de ses fantaisies, Roberto identifie l'Île à la Grande Mère et l'abordage de l'Île à un *regressus ad uterum*. Son incapacité de nager jusqu'à l'Île est à expliquer par une double censure, théologique (l'interdit chrétien de rentrer dans le jardin d'Adam) et psychanalytique (la prohibition de l'inceste).

Or, les mêmes connexions s'esquissent dans l'inconscient de Roberto au regard de Lilia. L'Île devient une amplification mythique non seulement de la mère, mais aussi de la femme aimée. « Loin de la Dame, loin de l'Île, de l'une et de l'autre il devrait seulement parler, les voulant immaculées afin qu'immaculées elles pussent se garder. » Si le protagoniste s'impose la continence envers la femme qu'il aime, et si « à la même chasteté il devait se sentir obligé au regard de l'Île », c'est parce que, sous-jacente aux deux figures, gît l'angoisse de l'inceste. Dans des interrogations comme « Renouveler l'erreur du premier pécheur de vouloir violer la virginité de l'Île » (p. 107-108), et « posséder l'Île n'était-ce pas posséder Lilia ? » (p. 362), transparaît la peur œdipienne que Roberto ressent face aux images confondues de la Mère et de la Dame.

Mais le désir est là. Et si Roberto ne se permet pas de briser les censures, il confie ce rôle (sans l'accepter de manière consciente) à son sosie. En tant que personification de l'ombre du protagoniste, Ferrante exprime ses tendances refoulées, ses appétits frustrés. Cela explique l'ambivalence de l'attitude de l'auteur du « roman de Ferrante et ses amours avec Lilia » : quoiqu'il lutte jusqu'à la mort avec son double imaginaire, Roberto vit néanmoins à travers celui-ci l'accomplissement de ce qu'il n'a pas osé, lui, vivre. Par l'écriture, il assouvit autant l'échec dans l'amour de son moi conscient que sa jalousie envers son moi inconscient moins inhibé : « en édifiant ce monde romanesque, et seulement ainsi, il aurait oublié la morsure que lui procurait la jalousie dans le monde réel » (p. 365).

Le roman de Ferrante est l'histoire parallèle de la personnalité obscure de Roberto. Ferrante est la moitié cachée de Roberto et les deux narrations sont la face et le revers, gouvernées par les deux principes complémentaires de réalité et de plaisir, qui forment le destin complet du protagoniste. Symboliquement parlant, le voyage aux antipodes est une exploration des zones d'ombres de soi même. La réunification des deux régimes mentaux, la conscience et l'inconscient, la mise en contact et en relation des *imagos* ou archétypes psychiques, la mère et le père (dame et sieur Pozzo di San Patrizio), le moi (Roberto), l'ombre (Ferrante), le vieux sage (père Caspar) et l'*anima* (Lilia), positionnent l'individu au centre du réseau de la psyché. Sur le méridien 180° se rencontrent non seulement les deux hémisphères du globe terrestre, mais aussi les deux hémisphères de l'âme. Le « point fixe » est le centre de cette totalité retrouvée, il est, dans les termes de C. G. Jung, l'espace du *soi*.

Réaliser le soi représente un « itinéraire extatique céleste », une transcendance de la condition actuelle. Dans les termes chrétiens, Roberto est sur le point d'être justifié et sauvé. Il est vrai qu'il ne saurait obtenir la rédemption dans sa condition actuelle, de son vivant, mais seulement par la mort et la sortie de l'histoire. Se laisser entraîner par le courant du méridien 180°, entre l'hier et l'aujourd'hui, signifie entrer dans les interstices du temps, dilater la seconde aux dimensions de l'éternité. S'il ne peut aborder l'Île, qui est une « devise » du jardin d'Éden et de la condition d'Adam,

il peut en revanche naviguer sur le méridien qui, par le pôle Nord, mène à Jérusalem et désigne symboliquement le rachat par le Christ.

Mais l'accomplissement mystique ne va pas sans entraves. Jour et nuit, régime diurne et régime nocturne de l'âme, Roberto et Ferrante doivent se rencontrer ; c'est leur confrontation qui décide de la réussite ou de l'échec de la quête, du salut ou de la damnation. Car si, dans l'unification des deux mondes et des deux personnalités du protagoniste, c'est le jumeau ennemi qui gagne, alors la conjonction n'aboutit pas, tout choit dans la dissolution. Si la recherche du « point fixe » est un *opus magnus* alchimique, elle peut finir tout aussi bien par la réalisation de l'œuvre (« faire de ma mort le chef-d'œuvre de ma vie », p. 462), que par l'explosion de l'*athanor* humain, par la mort sans transcendance.

Tandis que Roberto cherche l'accomplissement, Ferrante est le porteur d'un vecteur de destruction. Son expédition sur la *Tweede Daphne* est une anti-quête, dont le but n'est pas moins que de détruire le pouvoir rédempteur du centre sacré. Ce que Roberto fait dans le plan du monde réel du roman, Ferrante le défait dans le plan du monde imaginaire érigé par son frère. Le « sosie » se propose de retourner l'« Épopée sacrée [du christianisme] en une Comédie Libertine » (p. 457), de même que, à l'époque de Roberto, un texte comme *L'Autre monde* de Cyrano de Bergerac, présentant un paradis terrestre situé sur la Lune et peu orthodoxe, pouvait être vu comme un « évangile secret du libertin », une « *Genèse* travestie » et une « parodie destructrice du récit biblique » (Cyrano de Bergerac, 1977, p. 77, 80 et 190).

L'intrigue théologique du roman de Ferrante est constituée par la rencontre de l'anti-héros, sur son chemin vers les antipodes, avec Judas. Ce thème est hérité par les voyages extraordinaires de l'âge classique de la grande tradition médiévale. Dans la littérature celto-chrétienne irlandaise, saint Brendan fait, pendant son voyage vers le Paradis terrestre situé sur une île occidentale, la rencontre de Judas. Le grand traître du Fils se trouve sur une île maudite, qui communique avec l'Enfer. Judas avoue qu'il est damné et il raconte les affreuses tortures qu'il doit y subir pendant toute la semaine, à l'exception du dimanche, quand il reçoit la permission de sortir à la surface pour décrire aux voyageurs de passage son châtimement de grand pêcheur (voir *Navigatio Sancti Brendani Abbatis*, 1989).

L'île où le grand pêcheur expie sa trahison se trouve, selon ses dires, dans un univers parallèle au nôtre, avec une temporalité différente, plus lente que celle de l'histoire humaine. Si Roberto et Ferrante vivent dans l'an 1610 de l'ère chrétienne, Judas se trouve toujours au Vendredi saint. Sa punition consiste à ne jamais voir se lever le jour de la Résurrection du Christ. Et son seul espoir de rédemption est celui de revenir en arrière, à Jérusalem, pour empêcher les conséquences de sa trahison, la passion de Jésus. Ce projet ne serait possible que s'il pouvait franchir le méridien 180° et revenir, donc, dans le temps, au Jeudi saint.

Et si Judas, conscient qu'il empêcherait ainsi les plans divins, renonce à une telle tentative, en revanche Ferrante fait le projet de la mener à bon port. En empruntant le scapulaire de Judas, qui immobilise le temps autour de lui, il se retrouverait, lui aussi, au Vendredi saint. En traversant le méridien 180° et en régressant d'un jour, au Jeudi saint, il pourrait ensuite empêcher la trahison, l'arrestation, le martyre du

Christ, et en conséquence la Résurrection et la Rédemption de l'humanité. Ferrante rêve, en accord avec sa nature d'ombre, à la damnation universelle. «Nulle Rédemption, tous victimes du même péché originel, tous voués à l'enfer» (p. 452), voilà la manigance infernale de celui qui se conçoit comme «le nouveau Lucifer».

Prenant comme modèle des auteurs de voyages imaginaires hérétiques, de Cyrano de Bergerac à Casanova, Umberto Eco imagine ainsi un «univers autrement enchevêtré que celui d'Adam et Ève» (selon l'expression de Casanova, dans *l'Icosameron ou Les vingt journées d'Édouard et d'Élizabeth*). Il imite les utopistes classiques, les idéologues du «primitivisme» et autres penseurs libertins qui se donnaient la liberté de réécrire l'histoire biblique dans des buts polémiques ou parodiques. L'hypothèse d'une humanité non adamique, suscitée par la découverte des populations du Nouveau Monde, menait à la conclusion logique d'une humanité non christique. C'est justement cette suspension de l'économie paulinienne du péché et du rachat qui avait attiré aux utopistes «laïques» l'accusation d'hérésie.

La lutte entre les deux frères, Roberto et Ferrante, est donc une confrontation entre deux visions du monde et de l'humanité, la vision chrétienne et la vision libertine. L'une est défendue par la personnalité diurne du protagoniste, celle du Fils qui admire et respecte le père, l'autre est propagée par la personnalité d'ombre, celle de l'Antéchrist qui se propose de gâcher le plan sotériologique du Père : «Roberto se battait afin que le Christ put être mis en Croix, et demandait l'aide divine; Ferrante pour que le Christ ne dût pas souffrir, et il invoquait le nom de tous les diables.» (p. 455) Le schéma biblique de la rivalité entre Abel et Caïn est évoqué en arrière-plan pour suggérer les vecteurs antagonistes et complémentaires qui partagent ce personnage avec des rêveries et des doutes théologiques et éthiques dostoïevskiens.

La Colombe-Phénix — l'accomplissement du soi

La victoire de Ferrante impliquerait une éternelle réclusion du Christ sur l'Île et l'instauration d'un «monde qui n'a jamais été racheté»; celle de Roberto, la libération du Christ, sous la forme de Colombe rouge feu, symbolisant la «tunique écarlate» du martyr, ou sous celle de Phénix, symbolisant la résurrection et le rachat de l'humanité. Le sort de la Colombe couleur orange exprime le combat intérieur qui se livre dans l'âme du personnage. Ainsi, si sa mort connoterait la prise en possession par l'ombre, la désagrégation psychique, la folie qui menace le personnage dans son isolement, en revanche son émergence signifie la réinstauration de l'ordre entre les instances psychiques, l'harmonisation et la totalisation intérieure. Roberto guérit de la photophobie quand il voit la Colombe de Feu; autant dire, en termes psychanalytiques, qu'il sort de l'Œdipe et de ses développements imaginaires (attraction-rejet envers la Dame-Île-Mère, pulsion parricide projetée en Ferrante) au moment où il touche le «point fixe» intérieur et renaît à lui-même comme un phénix.

Les oiseaux jouent un rôle important dans le roman d'Umberto Eco. Né dans le «village des grives», Roberto est étymologiquement «l'enfant de la Grive». Échoué sur la *Daphné*, il vit dans un petit paradis aviaire artificiel, parmi les cages des oiseaux exotiques rassemblées dans le ventre du bateau. À son départ du navire, un départ

vers la mort et le salut, les seuls survivants de l'aventure seront les oiseaux libérés de leur prison. On se rappelle que dans la mythologie chamaniste des populations sibériennes, et dans le folklore asiatique qui en dérive, les âmes des nouveau-nés sont apportées dans le monde des vivants par des cigognes et autres oiseaux migrateurs venant du sud au printemps et celles des morts s'en vont vers le nord glacé. Roberto naît et meurt sous le signe des oiseaux. À son départ funéraire sur le courant qui longe le méridien 180° vers le nord, le navire et l'Île libèrent de leurs prisons utérines les oiseaux captifs et la Colombe couleur orange.

Le symbole aviaire a été repris et adapté par la tradition chrétienne. Aux XIV^e et XV^e siècles, une riche tradition iconographique dédiée à la Vierge et l'Enfant représentait Jésus avec un oiseau dans la main⁸. Chardonneret, rouge-gorge, hirondelle, cet oiseau était censé symboliser l'âme de l'humanité rachetée par le Christ. Le pennage rouge était interprété comme rappelant le sacrifice du Christ. Selon Isidore de Séville, le nom latin *carduelis* du chardonneret évoquerait l'habitude de cet oiseau de manger du chardon (lat. *cardo*), dont avait été confectionnée la couronne d'épines de Jésus (voir Impelluso, 2004, p. 318). Les oiseaux, en tant qu'image de l'âme des hommes, avaient donc tendance à se «récapituler» dans l'Oiseau Rouge, l'image de l'Homme, le «chef» de l'humanité ouvrant la voie du salut pour tous. La Colombe couleur orange d'Umberto Eco se trouve au point d'intersection entre l'oiseau humain et le Phénix christique. Autant dire que Roberto a touché, dans son parcours initiatique régressif, au point nucléaire qui lui permet une percée symbolique, une transcendance de la condition actuelle.

Le jaillissement final de la Colombe évoque la délivrance et la renaissance symbolique du personnage. Le phénix, la colombe ou le pélican connotent la dimension christique de ce dénouement. On peut se demander pourquoi Umberto Eco n'a pas choisi directement le phénix pour «devise» de son roman et a transféré ses caractéristiques vers la colombe, qui devient, ainsi, de l'oiseau blanc du Saint-Esprit, l'oiseau rouge sang du Christ. Nous pensons que c'est à cause du registre narratif réaliste pour lequel l'auteur italien a opté dans ce roman. Si dans *Baudolino* il donne libre court au fantastique, le protagoniste rencontrant toute la galerie d'animaux merveilleux et de races monstrueuses des bestiaires et des encyclopédies du Moyen Âge (toutefois il faut faire attention au fait que le récit chimérique n'est pas assumé par le narrateur même, mais est attribué à Baudolino), dans *L'Île du jour d'avant*, il reste dans le pacte fictionnel réaliste. Plausible dans *Baudolino* en tant qu'oiseau miraculeux, le phénix ne l'est plus dans *L'Île du jour d'avant*; c'est pourquoi Umberto Eco le substitue par un oiseau qui assume sa symbolique, mais est néanmoins bien véridique.

8. Voir par exemple dans le Musée des Offices, à Florence, les peintures de Lorenzo Monaco (~1300), *Madonna col Bambino e santi*; Francesco (~1300-1400), *Madonna col Bambino tra i Santi Giovanni Battista e Nicola*; Rosello di Jacopo Franchi (1377-1456), *Madonna con Bambino e i santi Giovanni Battista, Francesco, Matteo e Magdalena*; Lippo d'Andrea (1377-1457), *Madonna in trono con Bambino e i santi Caterina d'Alessandri, Francesco, Zanobi e Maria Magdalena*, Mariotto di Nardo (~1388-1424), *Madonna dell'Umiltà celeste tra i santi Stefano e Reparata*; Giovanni di Paolo, *Madonna col Bambino e i santi Domenico, Pietro, Pado e Tommaso d'Aquino* (1445).

Utilisant les termes de C. G. Jung, la Colombe couleur orange (ou le Phénix christique) représente un symbole du soi. L'oiseau paradis, la Colombe de flamme, entrevue ou hallucinée, est pour Roberto un « emblème obscur » qui devient progressivement un « soleil ailé » (p. 275-276). L'échouage près de l'Île des antipodes, la réclusion sur le bateau cercueil et sein maternel, sont pour le protagoniste l'occasion d'une introversion qui lui permet de se connaître en profondeur. L'isolement et la privation du contact avec ses semblables, le régime de vie nyctalope, la récupération des mémoires d'enfance et de jeunesse, les fantasmes et les délires, sont autant de moyens de contact avec les personnalités enfouies, les *imagos* maternelle et paternelle, l'ombre, l'*anima*, le vieux sage. L'expédition océanique vers le méridien 180° est une quête que le moi diurne entreprend aux antipodes de soi (et du soi), dans l'hémisphère nocturne de l'âme, pour une régénération intérieure, pour une renaissance de la condition de chair à celle d'esprit.

Quoique, sur le plan réaliste de l'histoire, Roberto se meurt, sur le plan psychologique il vit une révélation et une métamorphose. Que l'expérience malheureuse qu'il vivait portait la promesse d'une transcendance, le personnage le savait, mieux, il l'avait projetée dans la « devise » du Phénix. « Fixée dans sa tête comme un clou », ou comme une « broquette d'or » (p. 342), la Colombe couleur orange indique la direction intérieure qui peut apporter le salut, non physique, mais métaphysique. Son jaillissement de l'Île, comme un « dard qui voulait frapper le soleil » (p. 497), suggère la libération du Christ intérieur, l'atteinte du soi divin, la transcendance de l'hier et de l'aujourd'hui, de l'histoire, de la mort. Sa fulguration, son éclat annonce que le « point fixe » de la psyché a été touché, que les deux hémisphères de la conscience et de l'inconscient se sont réunifiés, que l'histoire de Roberto et le roman de Ferrante, le réel et le fictif, les univers infinis et les mondes parallèles de l'âme se sont superposés dans un tout mystique. *L'Île du jour d'avant* se dévoile comme une magnifique adaptation postmoderne du mythe messianique.

Bibliographie

- ALBERIGO Giuseppe (dir.), *Le Magistère de l'Église. Les Conciles œcuméniques*, Tome II-2, Paris, éditions du Cerf, 1994, p. 1383 (679).
- BEAUVAIS Pierre de, *Bestiaires du Moyen Âge*, Gabriel Bianciotto (éd.), Paris, Stock, 1995.
- CASANOVA Giacomo, *Les Vingt Journées d'Edouard et d'Elizabeth [Icosameron]*, J.-M. Lo Duca (éd.), Paris, éditions Pygmalion, 1977.
- CYRANO DE BERGERAC Savinien, *L'Autre monde* [1649], dans Jacques Prévot (éd.) *Œuvres complètes*, Paris, Librairie Belin, 1977.
- DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992.
- ECO Umberto, *L'Île du jour d'avant*, Jean-Noël Schifano (trad.), Paris, Grasset, 1996.
- ELIADE Mircea, *Initiation, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques : essai sur quelques types d'initiation*, Paris, Gallimard, 1994.

- ELIADE Mircea, *La Nostalgie des origines : méthodologie et histoire des religions*, Paris, Gallimard, 1994.
- IMPELLUSO Lucia, *Nature and Its Symbols*, Stephen Sartarelli (trad.), Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2004.
- ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies*, Livre XII, 7, 22, Jacques André (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1986.
- JUNG Carl Gustav, *Métamorphoses et symboles de la Libido*, L. de Vos (trad.), Paris, Éditions Montaigne, 1927.
- KRAMER Samuel Noah, *L'Histoire commence à Sumer*, Jean Bottéro (éd.), Paris, Arthaud, 1957.
- LATINI Brunetto, *Le Livre du Trésor*, dans Albert Panphilet (éd.), *Jeux et sapience du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1951.
- Navigatio Sancti Brendani Abbatis*, from early latin manuscripts, Carl Selmer (éd.), Dublin, Courts Press, 1989.
- NUTT Alfred, *The Irish Vision of the Happy Otherworld and the Celtic Doctrine or Rebirth*, dans Kuno Meyer (éd.), *The Voyage of Bran Son of Febal to the Land of the Living*, An Old Irish Saga, Londres, David Nutt in the Strand, 1895.
- Physiologus latinus* (le *Physiologue latin*), chap. xxxii : « Arbor peredixion », dans Anca Crivăţ (éd.), *Fiziologul latin & Richard de Fournival, Bestiarul iubirii*, Iaşi, Polirom, 2006.
- PLINE L'ANCIEN, *Naturalis Historia*, Livre X, 2, Ioana Costa (éd.), Iaşi, Polirom, 2001, vol. 2.
- POMPONIIUS MELA, *De Situ Orbis* [*Description de la Terre*], Abraham Gronovius (éd.), Paris, chez Ch. Pougens, Poitiers, chez E.-P.-J. Catineau, 1804, Livre III et VIII.
- ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 2004.
- TRISTAN Frédérick, *Le Monde à l'envers*, dans *Étude et anthologie. La représentation du mythe*, essai d'iconologie par Maurice Lever, Paris, Hachette, 1980.

Claude Fintz

Université Grenoble Alpes, CRI, F-38040 Grenoble

L'imaginaire du Phénix dans *La Pente*, *Les Crépuscules* de Z. Morsy. *En attente de la révolution solaire*

RÉSUMÉ

Notre analyse a pour objectif de souligner l'existence d'un rayonnement ombreux du mythe du Phénix, plus puissant que l'actualisation de mythes académiquement répertoriés. Nous mettrons en lumière son étonnante vivacité et son impressionnante capacité d'adaptation — mais aussi la profonde originalité de la poétique de Morsy. Mêlant en effet dénonciation et incertitude, révolte et espérance, apocalypse et renaissance, elle indique une aspiration à renverser un ordre établi. Poésie et mythe, à partir d'une réflexion polémique sur l'histoire, ont retrouvé ici leur commune origine. En dépit de ses nombreuses ambiguïtés, le Phénix structure l'imaginaire crépusculaire du recueil : il est avant tout puissance de transgression, source secrète de sa poétique.

MOTS-CLÉS

Phénix, mythe, poétique, transgression, ambiguïté, origine.

ABSTRACT

Our analysis has for objective to underline the existence of a shadowy radiation of the myth of the Phoenix, more powerful than the mythemes academically listed. We shall bring to light its surprising liveliness and its impressive capacity of adaptation—but also the profound originality of Morsy's poetics. Indeed mixing denunciation and uncertainty, revolt and hope, apocalypse and revival, it indicates the purpose to knock down an established order. Poetry and myth, from a polemical reflection on the history, found here their common origin. In spite of its numerous ambiguities, the Phoenix structures the crepuscular imagination of his collections of poetry: it is above all power of transgression, the secret spring of his poetics.

KEYWORDS

Phoenix, myth, poetry, transgression, ambiguity, origin.

« Le problème de celui qui crée [...], c'est peut-être celui de la renaissance, de la perpétuelle renaissance, oiseau phénix renaissant périodiquement, étonnamment, de ses cendres et de son vide. »

H. MICHAUX, *Émergences, Résurgences*, 1972, p. 45.

On pourrait décider de voir une actualisation du mythe du Phénix à peu près partout où il serait question de renaissance, dans laquelle serait impliquée une dimension solaire. Mais le fait de diluer le mythe de la sorte ne serait pas méthodologiquement convaincant — même si, on le sait, P. Brunel évoque l'irradiation du mythe et sa présence furtive et tangentielle à travers de simples mythèmes, ayant le pouvoir de le réactiver entièrement. Choissant de m'intéresser à un poète peu connu du grand public, Zaghoul Morsy, j'analyserai la relation très singulière qu'il entretient, dans son troisième et dernier recueil poétique, *La Pente, Les Crépuscules* (La Différence, 2005¹), avec le mythe du Phénix.

Le mythe n'est pas l'expression d'un destin définitivement scellé et il est permis d'imaginer le Phénix renaissant sous des formes inattendues. Nous ne nous référons pas à un imaginaire rétroactif, dont on ne ferait qu'apprécier la réactualisation des mythèmes préexistants, mais à un imaginaire proactif, dans la conception duquel le mythe, si sa sève est toujours verte, peut voir pousser de nouvelles branches et fleurir des fruits inconnus. Car c'est précisément dans sa capacité à être transplanté dans la terre humaine et à s'y développer, que se lit sa puissance : dans son pouvoir de s'adapter à des terrains toujours neufs et de répondre de façon inédite à des questions nouvelles. Le modèle du mythe pour lequel nous plaçons ne se trouve donc pas en amont, mais en aval de celui-ci, dans son potentiel actualisé. L'histoire vient régénérer le mythe, surtout lorsqu'il est travaillé par un poète dans les profondeurs imaginaires des langues et des cultures.

Une universitaire, rendant hommage en 2000 à Zaghoul Morsy, M^{me} Yamna Abdelkader (2000, p. 373-383), a mis en évidence chez cet auteur la prégnance de notre mythe, évoquant à la lecture de son premier recueil, *D'un soleil réticent* (Grasset, 1969), la fin des temps, la thématique contrastée de la finitude et du renouveau ; elle soulignait en outre les images de décomposition et la déchirure dans laquelle se trouve pris l'écrivain francophone, écartelé entre le même et l'autre, entre ce côté-ci de la Méditerranée, où il a choisi de demeurer, et l'autre côté où demeurent ses souvenirs d'enfance et sa nostalgie, entre sa langue natale et la langue de l'autre dans laquelle il a décidé d'écrire.

Fondant notre étude, l'auteur lui-même, dans les rares propos qu'il a tenus sur son œuvre, se refusant d'être un « passeur », affirme : « [...] je suis plutôt *Transgresseur*, à l'image du Phénix, quelqu'un qui s'est libéré » (Abdelkader, 2000, p. 379), dont l'itinéraire initiatique consiste moins à passer d'une rive à l'autre qu'à se libérer de ses attachements. Si les références du mythe sont furtives dans son dernier recueil, Morsy l'évoque explicitement dans son second recueil, *Gués du temps* (1985, p. 31-32) :

Ce sera feu central fils et père de lui-même
Et l'œil se vitrifiant
À la face flexible du rapace de fortune
S'incandescence enfin.

1. Toutes les citations seront données en référence à cette édition. Ainsi les chiffres présentés entre parenthèses après une citation correspondent à la page où elle se trouve dans l'édition donnée ici en référence.

Ainsi, de l'origine à ses dernières productions poétiques, le mythe du Phénix traverse l'œuvre de Morsy.

Mais, plus précisément encore, et en lien avec sa puissance symbolique qu'explique la citation de Michaux donnée en exergue, on se demandera si une des fonctions de la poésie n'est pas de maintenir vif le flambeau du mythe en lui proposant d'autres terres d'incarnation. Du reste, l'œuvre de l'oiseau solaire, comme celle de tout poète, ne consiste-t-elle pas, fondamentalement, dans une double trajectoire : exotérique (trajectoire d'Ouest en Est, vers Héliopolis) et ésotérique (passage de sa forme à un au-delà de sa forme) ? En ce sens, le poète alchimiste, à l'image du Phénix, énonce son désir de dépasser les contraires, alliant l'œuvre au rouge à l'œuvre au noir de la mort, par la transformation de la matière corporelle (mais aussi culturelle) en une matière régénérée, d'une autre nature — en quoi pourrait consister la dimension spirituelle de sa poétique.

Plus généralement, le mythe du Phénix entretient de la dialectique ontologique entre le même et l'autre — que lui-même devient lorsqu'il renaît, du transbord vers le pays natal et de la trajectoire que l'animal mythique effectue vers le paysage solaire originel, lorsqu'il décide de mourir et de disparaître de manière solaire. L'implantation dans la contemporanéité de ce récit aux valeurs symboliques multiples est l'objet oblique de la méditation poétique de Morsy, sur fond de conflits historico-culturels. Comment évolue le mythe dans son espace poétique ? Comment sa poésie ranime-t-elle le mythe, en en actualisant l'image archétypale dans un lieu, un corps mais aussi une histoire collective ?

Nous allons interroger en ce sens *La Pente, Les Crépuscules* afin d'apprécier le travail (objectif et subjectif) qu'il réalise sur le mythe : nous formons l'hypothèse qu'il contribue à définir sa poétique et sa conception de l'œuvre poétique. Ce faisant, nous espérons redéployer, dans une perspective à la fois imaginaire, éthique et politique, les intuitions de M^{me} Abdelkader.

Situation de l'auteur et problématique

Une remarque liminaire s'impose : qui est Zaghoul Morsy ? Ce poète, essayiste et romancier contemporain, extrêmement discret et confidentiel, Bousfiha Nouredine le classe parmi les « poètes franco-marocains d'expression française » (B. Nouredine, 1991, p. 190-199). On notera cependant que le second recueil a été publié dans la collection « Études arabes » chez L'Harmattan. Il est en effet très difficile de savoir de quel versant (oriental ou occidental) se revendique cet auteur, qui semble cultiver à cet égard une certaine ambiguïté, à la fois par manque de déclaration de sa part à ce sujet et parce qu'il paraît pleinement assumer son statut de métis culturel, puisqu'il est de père égyptien et de mère marocaine.

Demeurant actuellement à Paris, il a obtenu son agrégation de Lettres à la Sorbonne en 1960 ; après sept années d'enseignement à l'université de Rabat, il a ensuite exercé de courtes fonctions de diplomate (1968-1969) ; puis, dans le cadre des missions qu'il a réalisées pendant une vingtaine d'années à l'Unesco, il a dirigé jusqu'à sa retraite (1993) la revue d'éducation comparée *Perspectives*. Il s'est passionné pour

cette question, qui l'a amené à adopter une approche interdisciplinaire, articulant, autour de la problématique de l'éducation, des considérations anthropologiques, politiques, psycho-sociologiques et des préoccupations relatives à la santé publique.

Si sa première œuvre poétique, *D'un Soleil réticent*, a été vivement saluée en son temps par Roger Caillois et Roland Barthes, on ne connaît qu'une étude sur ce recueil poétique, et aucune sur *Gués du temps*, second recueil, quasi-introuvable et passé totalement inaperçu, qui précède de vingt années *La Pente*, *Les Crépuscules* — lequel n'a donné lieu qu'à un seul travail universitaire². On peut lire ici ou là quelques recensions sur Internet, mais aucun article de presse n'est accessible et aucune distinction ne semble lui avoir été décernée pour son œuvre, certes assez mince, même si on lui adjoint son roman, *Ishmaël ou l'Exil*.

Un des objectifs de cet article est donc de faire renaître un poète original, qui fuit le tapage médiatique mais dont la dimension imaginaire et politique est riche et féconde. En effet, Morsy, qui ne fait aucune allégeance à la langue de domination dans laquelle il écrit admirablement, propose un espace de métissage poétique singulier, où l'innutrition de la culture arabe et l'oralité, caractéristique des traditions du Maghreb, entrent en concours, voire en concurrence, avec l'utilisation très savante qu'il fait de la langue écrite française, en particulier dans le registre qu'il s'est choisi : la poésie à tonalité épique.

S'agissant précisément du mythe du Phénix, ce dernier irradie dans le dernier recueil de Morsy selon un ordre imaginaire non apparent, au point qu'un lecteur non averti ne le remarquerait pas. En effet, les thématiques affichées dans le titre des poèmes de la première section (*sourires, amants, orage, alliance, convergence, folie, arbre, migrant, peuple*), ne renseignent guère sur la présence du mythe. Si les adjectifs contenus dans les titres de la seconde section (*bourgeonnant, serein, aliéné, incendiée, assoiffée, saccagée, carnassière, adultère*), pourraient en approcher par la thématique du feu (reprenant celle de l'orage), éventuellement aussi par l'évocation de la chair et celle des charognards, en revanche, les autres adjectifs, à caractère moral ou évaluatif, en éloignent. La dernière section, par la distance prise et le regard éloigné, qui font quitter la scène des hommes et de l'histoire (*humilié, bafoué*), ramène plus nettement à la question du mythe par l'évocation d'une thématique immémoriale, que suggèrent les mots «ère», «Odyssée», «alpha» et «oméga», contenus dans ses titres.

Dans une première approche, on perçoit donc que la trajectoire du recueil part des notations «personnelles» d'un sujet lyrique, où la thématique d'Eros est centrale, à une seconde dans laquelle la voix subjective, prenant de la distance par rap-

2. M^{me} Abdelkader, auteur également de cet article, semble avoir, dans son argument, considérablement ouvert sa réflexion sur Morsy depuis 2000 ; elle montre comment le poète, dans *La Pente*, *Les Crépuscules*, accompagnant son « positionnement idéologique postcolonial », s'affranchit du modèle poétique français et définit ainsi une poétique inédite. Voir « Le pacte du parcours de lecture » (Actes du colloque de l'université de Calgary, mai 2009 — à notre connaissance non publiés à ce jour). On notera cependant l'existence, signalée tout récemment, d'un ouvrage universitaire (non consulté) qui traite partiellement de Z. Morsy : Musanj Ngalasso-Mwatha, *Linguistique et poétique*, Presses universitaires de Bordeaux, 2009.

port à ses émois, se mêle à des considérations historicisées (« peuple », « migrant ») pour parvenir à un troisième état, où le lyrisme se mêle étroitement à un regard transhistorique, sur un fond symbolique où se combinent les thématiques de l'orage, de l'incendie et du crépuscule. On progresse donc de l'histoire personnelle à des rappels historiques, puis de ces derniers à une histoire collective, au caractère dramatique : on assiste à la constitution de l'épopée des peuples bafoués, au cours de laquelle intervient une dimension sacrée³, sacrificielle, voire prophétique, qui présente un spectacle de fin de monde. À cet égard, marquant une évolution et une inflexion thématique claire, l'engagement du poème devant l'Histoire paraît incontestable dans *La Pente, Les Crépuscules*. Le recueil se construit autour d'une espérance : « l'hymne du monde est à venir » (39). L'histoire contemporaine, entrant dans le poème, fait évoluer la tonalité épique vers la dimension mythique, puisque le troisième millénaire, dont le seuil vient d'être franchi lors de la publication de *La Pente, Les Crépuscules*, est présenté comme l'attente d'un renouvellement fondamental du monde⁴.

Ainsi le mythe du Phénix, qui retrace la fin d'un monde, s'appréhende de façon graduée, oblique et jamais de façon frontale. Il structure le recueil, en ce sens qu'il permet de révéler l'ossature secrète du recueil et d'en synthétiser le drame central, traité sur le mode épique : celui des « peuples à genoux » (136), pour lesquels « la planète est lotie » et la « succession close » (135). On notera, pour finir, que M^{me} Abdelkader, dans le premier recueil, considérait comme ambiguë la figure de Phénix (tantôt « oiseau de mort », « usurpateur », tantôt « oiseau-lyre⁵ »), qu'elle mettait en lien avec le paysage mental contrasté de Morsy, qualifié de « sérénité tourmentée⁶ » (Y. Abdelkader, 2000, p. 383). Cette ambiguïté est-elle maintenue ? Comment a évolué cette figure emblématique de sa quête ?

Le travail du mythe : convocations et infléchissements du mythe dans le recueil

Avant de vérifier comment Morsy infléchit ses mythèmes, examinons ceux qui permettent de repérer le mythe. Repérons tout d'abord ceux qui sont actualisés dans le recueil de 2004, au sein de la constellation dont il est le centre.

3. Les « dieux », sans autre précision, sont évoqués à plusieurs reprises.

4. On notera que Morsy, refusant de figer l'interprétation du recueil autour de l'ordre linéaire (*Amants, Lointains, Par-delà les deux fleuves*), propose au lecteur, dans la table des matières (à la manière d'un conteur) un second itinéraire qui donne de la souplesse à la construction des significations, laissées dans un flottement relatif : s'il n'est pas pertinent ici de développer ces variations, on notera cependant que cet itinéraire débute toujours par le poème « voici réplique de sourires » et se conclut par une vision synoptique qui embrasse le passé et le futur autour d'un présent décadent ; dans les deux itinéraires, un dernier coup d'archer épique est donné sur les peuples humiliés.

5. « Douanier et passeur, ambigu le poète, à cette frontière que sans cesse il garde et viole », note aussi S. Stétié (2003, p. 16).

6. Elle fait écho ici à la « sérénité crispée » de R. Char, que Morsy manifestement connaît bien, puisqu'il construit l'exergue de son second recueil à partir des vers de ce dernier — lequel, évoquant Nicolas de Staël, écrit : « ceux sur lesquels tes yeux s'abaissent dans le caduc et dans l'aride ».

Les séquences et motifs qui constituent le mythe sont simples et originaux : selon Marie Miguet,

Dans l'histoire du Phénix n'interviennent ni fautes ni châtements. Pas d'épreuve sinon une seule qu'on peut qualifier de glorifiante : la mort débouchant sur la résurrection. L'unicité du Phénix, sa beauté, son lien privilégié avec le soleil, source de vie : tout s'unit pour lui donner des qualités positives. On comprend pourquoi il aura une grande fortune littéraire, ne connaissant que peu d'éclipses. (Y. Abdelkader, 2000, p. 1121)

Le Phénix apparaît ici précisément en période d'éclipse, caractérisée par le déclin de la lumière : jamais dénommé, éclipsé du poème mais irradiant l'ensemble des textes, il est cependant pleinement impliqué dans le dernier recueil de Zaghoul Morsy. Il y intervient de façon oblique, dans un espace crépusculaire où se dit constamment la nostalgie d'un passé solaire et d'une beauté perdue, renvoyant à un âge d'or révolu. Que devient en outre l'épreuve centrale et glorifiante ?

Une description des occurrences où les motifs et mythes du mythe sont convoqués, par rappels de l'hypotexte dans l'hypertexte, nous autorisera, dans un second temps, à entrevoir la spécificité de cette réécriture du mythe, dans le contexte singulier où le fait évoluer Morsy. Le mythe est-il détourné, ou subit-il une puissante adaptation, courbant son horizon interprétatif sur celui des espérances et des passions humaines ?

Convocations du mythe

Le mythe plane, « rêve d'ailes singulières » (149), sur le poème comme une hantise : en effet, l'oiseau peut métonymiquement être évoqué par l'un de ses attributs, en l'occurrence ici, les ailes. Des liens objectifs avec le mythe du Phénix existent bien. Pour cela, considérons le matériel mythique, avec ses implications herméneutiques.

Oiseau fabuleux et merveilleux, dégagé de la sphère de la sexualité (il est hermaphrodite) et de la souffrance, désengagé de toute dimension historique⁷, il est aussi désimpliqué de toute forme de communication, ainsi que des valeurs affectives qui caractérisent l'humanité. Figure archétypale, corporéité pure frappée d'une sorte de complétude (il est auto-suffisant, toujours unique et jamais semblable), évoluant dans un espace intermédiaire, entre les mondes terrestre et céleste ; comment, dans *La Pente, Les Crépuscules*, cet oiseau de feu/de mort en arrive-t-il à devenir la figure dynamisante d'un univers poétique incarné et historicisé ?

Un élément structurel à la fois confirme la présence du mythe solaire et nuance l'approche qu'en fait le poète : en 36 ans d'un parcours existentiel et poétique, on passe d'un « soleil réticent » aux « crépuscules ». La descente de l'aigle se confirme, dont la pente n'est plus ascendante et solaire. Certes *Héliopolis*, significativement, reste mentionné comme pôle imaginaire (41) ; la scène poétique demeure

7. À part, bien sûr, dans les lectures idéologiques du mythe : apothéose de l'empire romain ; assimilation du Phénix au Christ qui, comme lui, triomphe de la mort.

parfois sous l'attraction de « la lumière stridente » (105) ; au « cri du soleil » (32) fait (encore, mais rarement) écho la « dure stridence » des cigales au solstice (69).

Des sous-motifs constitutifs du récit mythique sont présents à deux reprises dans les poèmes, soulignant bien ces empreintes du mythe, où l'on peut lire : « Le diapason avait pour branches / le palmier d'en-deçà et le pin d'outremer » (141). Cette référence est intéressante, en ce que, non seulement les motifs comme ceux de la musique et du palmier (que l'on retrouve encore dans « l'épine du palmier », 143) sont ici imbriqués, mais la dimension transgressive du mythe du Phénix, désignée par Morsy lui-même comme l'axe majeur de son interprétation, se lit dans la tension évoquée entre l'« en-deçà » et l'« outremer⁸ ».

Un dernier élément mineur retient notre attention : comme certaines versions l'attestent, le Phénix vit plusieurs centaines d'années et, à trois ou quatre reprises, Morsy mentionne de très longues périodes : ces cycles font référence à une « occultation » (111), un « enténébrement » (105) : « l'errance aura duré 487 ans » (130) ; « après mille ans et demi / où le fort plia le démuni » (128). La lumière est affectée d'un caractère moral et le déclin, auquel fait écho la « pente » symbolique du titre du recueil, donne sa tonalité à l'ensemble du recueil. Le climat moral de la sphère terrestre se situe, on le voit, aux antipodes du rayonnement solaire du Phénix.

Un second motif du mythe est le voyage aérien. Le voyage stellaire du céleste volatile est évoqué sur une modalité intermédiaire entre le style hugolien de Booz endormi et celui, rimbaldien de « Ma Bohème » : le « vent à l'étoile » (36), vent ascendant qui fait bruire les ailes (« des ailes frémirent », 37), suggère le vol du rapace sur fond d'une « nuit phosphorescent » (35). Au voyage des visionnaires, qui ont développé l'œil de l'âme de façon aussi aiguë que la vision aquilienne, Morsy, par la médiation ambivalente de la voile, connecte une Odyssée maritime à une navigation céleste (où la seconde, s'avère être plus fréquente que la première). À la question : « Ils te demanderont / qu'en est-il du Voilier » (128), semble répondre cette notation de la page 130 : « ce Voilier sombrera ». Ainsi, à la superposition du vaisseau céleste et du vaisseau maritime, tous deux portés par le vent, font écho tantôt sa disparition dans les profondeurs, tantôt son envol et sa renaissance : « vous cinglant vers votre chrysalide » (18).

Elle établit en outre un lien entre la navigation rimbaldienne des conquérants de l'âme et celle des conquistadores, guerriers et conquérants⁹ de la Renaissance, qui évoluent vers l'Ouest et le Nouveau Monde par la voie maritime. La navigation aérienne / maritime suscite en effet l'ivresse visionnaire, celle du bateau ivre (« déploie ton foc », 69). Entre ces deux figures (opposées) de conquérants, Morsy place le poète, qui navigue entre les espaces et les temporalités : « conquistadors de tous langages nous faisons flèche de chaque instant » (104). Car Morsy aussi est en

8. Ne faut-il pas y voir aussi une certaine revendication de l'outrance poétique, avec la convocation oblique de l'imaginaire rimbaldien du voyage et de l'ivresse poétique ?

9. « ivres d'un rêve héroïque et brutal » (J. M. de Hérédia). À ce sujet, on notera que la thématique de l'ivresse symbolique est plusieurs fois évoquée dans le recueil qui nous intéresse.

quête d'un Nouveau Monde, d'un monde né une nouvelle fois — et l'ombre du Phénix de se manifester une fois de plus.

Nous parvenons au mytheme, central et glorifiant, de la renaissance. La parole poétique et visionnaire, dans sa tension imaginaire, laisse présager la sortie du labyrinthe. La renaissance s'énonce sur le plan humain qui voit se lever une nouvelle race d'hommes : « les maquisards du futur » (101), dont l'action de rébellion s'exerce sur le plan langagier, le plus profond de l'humanité. En réponse à « l'appel du futur » (56) et à la symbolique de l'Est, ces hommes nouveaux, dont Morsy, en visionnaire, indique l'émergence dans un verbe nerveux, incarnent une humanité libérée des puissances qui inhibaient sa fierté et entravaient son esprit conquérant.

Car ici la reconquête s'effectue au plus intime de l'être, dans les puissances de l'esprit, à laquelle fait écho le *fiat* de la nomination poétique : « nous épelons l'homme qui veut naître » (104) ; « épeler qui sera » (56). Cet *homo novus*, ni d'Orient ni d'Occident, ne peut être au service d'une quelconque cause ou idéologie (« Dieu absent ni présent », 120), mais il prend en charge les « rêves ensevelis » de tous les « irrédimés » (94), de toutes les révoltes étouffées ; il symbolise le retour d'une humanité née de nouveau, après le passage du feu qui a brûlé « ce qui en nous est mort » (121).

Un « souverain de l'envol et l'étincelle » (149) est évoqué, qui trouve une connexion inattendue avec Prométhée, car le feu qu'il porte est « étincelle de survie » (122), « flamme de survie » (126). Le mytheme de la renaissance s'actualise également dans la thématique de l'œuf, de l'embryon. Et le modèle mythique transparaît nettement dans l'évocation suivante : « l'embryon est tapi / sur un lit de racines entumultées » (137) où s'opère le passage de la fin de vie à la survie de l'oiseau de feu sur un bûcher d'aromates — faisant ainsi écho au retour possible du temps enchanté où éclatait sa splendide beauté : « comme il y a sept siècles / elle faisait lit de ses splendeurs » (111).

On constate d'autres références obliques au mytheme de la renaissance. Ainsi, comme le note par ailleurs M. Détienne et comme en témoignent les poésies de Morsy, l'aigle, sec et céleste, est présenté comme antinomique du *vautour* et de la *hyène* (104) qui fréquentent les marécages, l'humide ou le pourri. L'aigle symbole du pouvoir et de l'empire — y compris celui que l'on exerce souverainement sur soi — règne sur midi le juste, force d'équilibre cosmique au sein du four solaire — brûlure de lucidité dans « la vie neuve de l'aride » (120) : « il est de l'aigle de veiller sur le juste » (105).

On le voit — autre spécificité du troisième recueil — Morsy fait du Phénix le patron de la force morale ; son déclin symbolise le crépuscule de ces valeurs dans l'univers contemporain¹⁰ — mais dont la régénérescence serait susceptible de conduire à un regain d'énergie. Aussi les « transgresseurs », comme le Phénix / poète, sont-ils aussi qualifiés de « justes » (86). En effet, l'espoir continue de poindre, telle

10. Chez Z. Morsy, apparaît à plusieurs reprises la notion de piège — tromperie ou écueil que l'on n'a su éviter, ou que l'on s'est tendu à soi-même : « piéger le ciel » (64), « piégé notre printemps » (81), « midi piégeant le siècle » (27). Mais là aussi demeure un mystère : on ne sait pas s'il s'agit d'une fatalité ou si la responsabilité en incombe à l'homme, entré dans le mensonge, ou perverti par « l'âge de l'injuste » (68) qu'il traverse.

une escarbille prête à faire repartir l'incendie : si « l'ancêtre » est « déchu » (114), subsiste « une vieille patrie inédite / d'où l'Injuste est banni » (119). C'est ainsi que le poème entretient un rêve en direction d'une terre mythique où sa lancinante nostalgie trouverait son apaisement.

Concernant la moisson d'or qui pointe, une « sève jadis profuse » (106) semble pouvoir encore s'épanouir en « l'or des javelles » (37) ; cet or végétal, à la fois terrestre et céleste (cette « orge stellaire », 35) soudain explose en une « nébuleuse de pollen » (122). Appuyés par la présence en creux de l'industrielle abeille, qui réalise le lien entre l'or et le pollen, tous ces éléments indiquent, sous la débâcle apocalyptique de l'âge de fer, une possible régénérescence cosmique, une reprise de la vie et de la fertilité. Ailleurs il est écrit qu'« un rêve d'ailes », voire un « frémissement d'ailes » (143) — métonymie de l'aigle et de l'ange — se faisait sentir ; et avec le retour d'un solstice symbolique on aurait alors une véritable revanche sur le « souvenir du soleil » (93) moribond.

Mais, si l'espoir d'une renaissance n'est pas interdit, l'issue de la quête demeure infiniment problématique¹¹, ainsi qu'en témoigne cette très emblématique question : « Comment surgir de la poussière de nos os ? » (150). « Feu l'homme ancien », lit-on p. 110, actant à la fois de sa disparition et de sa possible renaissance, une fois passé par le feu. « La cendre déjà couvre vos yeux » (52) rappelle, s'il en était besoin, la présence et la puissance incendiaire et apocalyptique du Phénix.

Plus généralement, le caractère solaire du mythe est très ambivalent. En effet, les sables solaires du désert, tantôt, dans une magnifique constellation sémantique, rappellent la blondeur de la moisson astrale, tantôt le mirage, l'illusion, voire la désillusion : « les dunes de nos mirages » (115), « désert d'épaves » (124). La puissance solaire alors s'éteint et l'âge d'or, un instant présenté comme probable, redevient un « rêve enseveli » (94) : « tout est si loin et si fade / souvenir du soleil » (93). L'aigle solaire peut à tout moment se métamorphoser en aigle noir, porteur d'une lumière noire : ici son versant apocalyptique semble même prévaloir sur son versant de renaissance.

Il faut à présent nous intéresser à la spécificité de l'imaginaire de Morsy : à toutes les formes de la décomposition qui menacent le caractère solaire et ascétique du mythe. Par opposition à une certaine image du Phénix, qui paraît très peu soumis à l'univers des émotions, l'espace poétique de Morsy est angoissé, peuplé d'affects, voire de colère face aux choix manqués, à un destin cauchemardesque dont les acteurs subissent un interminable châtement.

Les déviations du mythe se marquent en effet par la rencontre, non plus avec le Sud et son ascétique four solaire, mais avec la touffeur, le glauque et l'ignoble. L'aigle se métamorphose en vautour et le désert en enfer spleenétique : « le lourd varan » (78) ou les « touffeurs du Congo » (116) résonnent dans les « mégapoles du Nord » au « ciel boueux » (82), où « le crachin y tisse suaire de suie » (82). Et « les gibbosités de l'immondice recyclée » (84) renvoient aux « sérosités d'âme blette » (83), au déclin

11. On ne compte plus les mots porteurs de négativité (*haine, oubli, regret, abolition*) ni ceux, souvent dotés d'un préfixe privatif, renvoyant à la chute (*échu, déchu, défait, défolié, désarçonné, loqueteux*).

(universel?) de la force spirituelle. En effet, Bruxelles, aux antipodes de Ramallah et de Sabra ou encore « Ham bourre » et « Pig All » (50), symbolisent l'ivresse de la décrépitude, antinomique de l'ivresse inspirée et visionnaire. On assiste, précisément à l'occasion de ces évocations septentrionales, à une décomposition du langage, au « désastre de syllabes débandées » (60), sur lequel on reviendra.

Soleil noir du désastre, contrairement à l'imaginaire solaire du mythe, une partie du discours de Morsy est orientée vers un Occident décadent : « fric, came » (48) et sexe seraient les trois mamelles de la monstrueuse Babylone nordique. « Éruc-tation de l'ancien homme d'occident » (43), ils évoquent le pourrissement de la vieille Europe où toute forme d'idéal semble être entrée en déshérence (« popotin sein glin glin », 50), à l'image de la « sex chaupisserie » qui y sévit, vérole de l'âme. Le « crépuscule du millénaire » (51) est-il encore à venir? Où se tourner pour ranimer ce cadavre? La souillure, soleil noir du chaste Phénix, paraît générale. La tonalité poétique ressemble, par certains aspects, à une grand-messe du dégoût (« c'est la nausée qui nous point », 112) : tout semble exsangue et voué à la régénération du feu purificateur, en attente du grand kalpa, où l'univers disparaîtra dans un embrasement généralisé. Suivant un destin tragique inéluctable, le monde semble aspiré par une pente — et Morsy construit l'image d'une gueule monstrueuse où « refluent et se résorbent les empires¹² » (72) — qui engloutit tous les rêves de grandeur dans une sorte d'immense vortex où s'abolit l'histoire humaine.

Le retour à la dignité historique passe par la cessation de toute indignité, par la reconquête de la langue de l'âme : « nous émergeons en sueur / d'entre les scories / gangue éclatée / l'avens reconquis des siècles face à terre / visage adulte et sans honte / de qui ont regagné / le chemin de l'histoire commune / carnassière » (123). L'effort humain, asservi à la sphère « carnassière », où évoluent des rapaces qui s'entredévorent, pourrait cependant venir à bout de la désespérance et de l'ignominie. Mais cette restauration paraît peu envisageable : les « flammes asséchées » (73) signalent un exil définitif du sacré, un éloignement radical de la salutaire brûlure solaire, « brasier où se trempe et mue l'âme » (81) ; la terre, lieu excrémental, est définitivement désertée par « les dieux ». L'idée de défaite prime ici, signifiée par de nombreux adjectifs privatifs cités en note, de même que par la thématique de la chute et du dépérissement, voire de la malédiction (« la chute vaut pour siècles », 72).

C'est un Phénix déboussolé qui semble « faire voile au couchant » (128), faire route vers l'Occident et vers le Nord : si, comme l'indique le poème, « leur portulan avait le Sud pour Nord » (129), si le « sens » du voyage concerne la spoliation des peuples du Sud par ceux du Nord, alors on pourrait dire, au sens de la navigation aérienne que le vol du Phénix a été « détourné ». Cependant un mythe ne se détourne pas, puisqu'il s'agit seulement ici d'une version inédite de ce dernier ; d'autre part, s'il relève d'une méta-histoire, ses enseignements concernent l'histoire.

Que nous enseigne-t-il à ce sujet?

12. Le poème suggère même un seuil inverseur qui peut s'interpréter (avec un peu d'audace) comme la Reconquista (« 487 ans »), les invasions arabes et l'âge d'or du monde musulman (« mille ans et demi »).

Histoire et méta-histoire : les deux histoires imbriquées du mythe

Si Morsy engage l'oiseau de l'espérance et du changement au sein des soubresauts de l'histoire, c'est parce que le paradigme mythique relève de l'imagination créatrice : le travail poétique de Morsy a précisément consisté ici à remettre en mouvement les significations du mythe, pour le faire renaître de ses cendres — et dont la forme incinérée consistait en sa représentation stéréotypée, désénergisée.

Morsy part d'un désastre qui abîme toute relation au sacré : un passé glorieux a subi une éclipse sévère ; l'ancêtre est « déchu » (114), « la terre jadis faste » (51) est devenue « terre gaste » (51), « méhaigne », « dévoyée » (93). La terre étant une métonymie de la mère, c'est aussi la mère qui est atteinte : « la mère adultère » est « confondue à son serment mensonger » (119) ; « saccagée toute mère » (86). Cette transgression du code méditerranéen symbolise une définitive impasse, l'inférieure errance dans le labyrinthe des temps historiques et les « siècles de disette » (81).

Comme celle de la mère, la figure archétypale de l'enfant et la thématique du sacré sont soumises à la même indétermination. Si, en effet, est déclarée « coupable toute enfance » (140), comme est affirmé « le carcan de toute enfance » (131), si même est évoquée « la mise à mort de l'Enfant » (132), dans une sorte de simultanéité, cette image sacrée et royale de l'enfant semble retirée de la sphère humaine, où elle a été polluée : « l'enfant s'est muré pour mille ou deux mille ans » (150).

Plus généralement, la posture adoptée à l'égard du sacré est la même, et part d'un constat amer : « le dieu qui les menait (a été) dépecé au grand jour » (107). Si « kyrie », « dikhr » et « cantiques » (77) semblent mêlés dans la même ironie, la sacralité, une fois débarrassée de ses scories et mensonges, paraît pouvoir renaître « avec un visage différé » (121), resurgissant à la croisée du présent. Cette opération offre une étonnante similitude avec la création poétique, entreprise de nomination par recréation du regard matutinal sur les êtres et le monde : elle s'effectue dans une sorte de futur antérieur où, retrouvant leur source dépolluée, les êtres et les événements reprendraient comme magiquement leur orientation originelle.

Ainsi, lorsque Morsy déploie l'image d'un monde crépusculaire, engagé sur la pente descendante, faisant un arrêt sur l'image de l'histoire des peuples, il choisit de remonter vers l'origine, à partir de laquelle d'autres choix redeviennent possibles — comme pour annuler ceux qui mènent aux impasses actuelles. Dans le temps de l'imaginal, les choses peuvent reprendre un cours différent, selon l'option prise. C'est ainsi que la métahistoire, qui est le temps solaire de l'éternité, entre en concurrence avec son double historique : un temps crépusculaire, intermonde de la stagnation spirituelle.

Voyons comment il établit une connexion et une imbrication du mythe et de l'histoire.

Les acteurs du drame dont il nous entretient sont — apparemment — clairement identifiables. « Aux divers noms d'Allah nous avons tous plié » (135) : si est évoquée « la grande gloire de l'Oumma » (128), la communauté musulmane mondiale, « la tradition, errance circumambulatoire » (151) paraît désignée comme responsable de l'éclipse. Il est affirmé que « l'homme arabe se disjoint » (41), politiquement et

spirituellement, et le héros central de cette quête paraît clairement nommé : « Nous sommes l'Arabe à vif [...] incendiant legs et royautes pour un autre destin » (100). De même, « L'homme d'Occident » (125) ou « l'homme du Nord [...] à la main gantée de blanc » (136), désigne sans aucun doute l'indigne asservisseur, le prédateur des populations du Sud (« nos pays assignés à l'histoire du Nord », 136), soumises à différentes colonisations.

Cependant, même s'ils sont parfois très précis, les référents historiques demeurent estompés ; lorsqu'il évoque Sabra¹³, Ramallah ou Hambourg, Morsy assume une forme d'universalité — parce qu'il considère la réalité à partir du point de vue contrasté de sa double identité de Maghrébin d'Europe. Cette perspective lui fait embrasser une vision qui dépasse une perception binaire et adopter, sur les faits qu'il considère, le discours universaliste du mythe — lui conférant, par le regard éloigné qui est le sien, un caractère à valeur éthique, voire gnomique.

Réciproquement, le mythe, parce qu'il gomme toute dimension factuelle, constitue un patron qui ne délivre sa vérité impliquée que si elle est actualisée. Ainsi, la tonalité poétique, épique, s'élargit en une dimension métaphysique, comme si les événements de l'histoire trouvaient leur origine sur un plan imaginal, dont ils seraient devenus l'ombre. Le travail du poète consiste alors à redéployer ce plan métahistorique où prennent naissance les drames de la temporalité.

C'est pourquoi, la possible renaissance, préalablement évoquée, dès lors qu'elle concerne, comme ici, « la vie neuve de l'aride » (120) et qu'elle conteste « l'âge mercantile » (83), ne peut renvoyer exclusivement à un rêve de retour à l'âge d'or du monde musulman, dont la nostalgie, impériale et impérieuse, tauderait le poète. De même, les grondements d'une révolution qui sourd (« entendrons-ils / la grande ruche en gésine? », 129) ne peuvent concerner la seule révolution des peuples du Sud. La figure du Phénix engage un lien privilégié à l'universel, au sein duquel sont impliqués les drames humains mentionnés.

En quoi pourtant les forces qui ont mené à l'obscurantisme historique concernent-elles l'aigle transhistorique ? Le Phénix, on le sait, étant souvent impliqué dans la littérature apocalyptique, les troubles de l'histoire pourraient n'être que l'écho de drames imaginaires, relatifs à une forme d'enténébrement cosmique. Du reste, la poésie de Morsy adhère en partie à une détermination eschatologique des faits historiques (même si la faute des hommes est aussi invoquée) : ainsi, remontant du plan mythique à l'histoire humaine, le poème met en lumière comment la figure inimitable du Phénix a été confondue avec d'équivoques copies, par des acteurs qui en singeaient la vertu, en la détournant de son ascétique vérité. « Aigles de port et singes d'âme » (150), tels sont les usurpateurs qui en ont sali l'image idéale de l'aigle, ancrée dans l'âge d'or. Le mythe actualisé à la fois relie et sépare les deux pôles sur lesquelles il s'édifie : du temps sacré mythique à l'image historique dégradée.

13. L'évocation de « l'âme inémergeable / debout / sur nos cadavres napalmés » (112), oriente l'interprétation à la fois vers le caractère incréé de l'âme et vers les atrocités contemporaines (Sabra, guerre du Vietnam).

Du centre inaccessible (midi le juste) partent deux options, deux potentialités : l'une vers la renaissance, l'autre vers l'Apocalypse. Si le temps du poème de Morsy semble arrêté, pétrifié dans un crépuscule fantastique où l'âge d'or s'est inversé en une interminable saison en enfer, c'est sans doute parce que le poète, entre utopie et atopie, adopte une posture paradoxale : il oscille entre deux rives, deux choix ou deux postulations, tout en manifestant sa révolte¹⁴. La voix poétique évolue selon une voie très étroite, tantôt se plaçant dans la neutralité d'une temporalité poétique suspendue, tantôt s'engageant dans l'histoire. De ce brouillage s'ensuit une sorte de désenchantement qui colore la temporalité épique du poème : « C'était avant mes palais, nos mensonges » (112) ; « C'était avant la marche lumineuse » (102) ; ces évocations sonnent comme des rémanences rimbaldiennes d'*Une Saison en enfer*.

Si l'écho qu'il donne d'une conscience collective empêtrée dans un exil, tant culturel que métaphysique¹⁵, peut expliquer la tonalité lyrique contrastée, à la fois nostalgique et un peu dépressive, de l'ultime recueil, Morsy, par l'énergie du verbe, sort de l'ornière des lâchetés et des compromissions — véritables non-choix.

La difficile et ambiguë activité poétique — « aventure du sens / élaborant les vocables de sa langue fourchue » (144) — implique en effet un authentique courage, et de véritables choix à caractère poético-politique, puisqu'il s'agit rien moins que d'« oser l'aventure périlleuse / sous ce soleil / en cette unique vie » (150). En ce sens, la révolution solaire se trouve être aussi celle de la langue : la parole poétique est le lieu de retour à la maîtrise, raturant les méprises de l'histoire ; dans la nomination / régénération symbolique et dans « l'incendie du verbe » (S. Stétié) qu'elle effectue, elle interpelle l'homme nouveau.

Par opposition, l'indifférenciation, « où tous les dieux s'enlisent / et s'indifférencient / hors de toute mémoire » (133), est à l'image de « l'androgynisme sénescence » (65) et de « l'hyène hermaphrodite » (40) (comme le Phénix). La langue s'affirme comme le lieu d'une infinie différenciation : voici une lecture novatrice du mythe du Phénix — dont le vol subtil se produit dans les mots, sous les mots ! Du reste, le Phénix peut-il renaître autrement que dans la différence à soi — c'est-à-dire à l'opposé de toute indifférenciation ? L'altérité s'avère une nécessité dynamique, de même que le différentiel culturel, sans lequel n'existe plus d'identité. L'identité se nourrit d'altérité. Et implique un engagement devant l'histoire et donc devant la langue : « C'est un tierce langage où l'univers change de signe alphabétique » (*Gués du temps*, p. 59).

14. En témoigne l'expression « Ainsi en fut-il » (90), laquelle, contrairement à la formule rituelle de l'acte divin créateur qui engage le futur, indique l'action d'un maléfice qui oblige à une perpétuelle rétrospection, piégeant le poète — comme Eurydice se retournant sur Orphée. Mais, selon une autre interprétation, cette même formule constituerait un refus obstiné devant ce qui serait ressenti comme un oukase divin, équivalent d'une malédiction ou d'une prédestination.

15. « Dans le Neutre / Toi et moi / parmi eux, étrangers » (95).

Le verbe ailé et révolutionnaire de Morsy

L'image de l'aigle, prenant de la hauteur et de la distance par rapport au sol, rencontre le regard éloigné et critique du poète. C'est au cœur de cette posture qu'opère le travail de Morsy sur le mythe : en engageant les spécificités de son imaginaire, dans sa réimplantation sur le terreau de la réalité langagière. La voix collective du poète recoupe une méditation sur le destin d'un peuple, voire d'une ère historique.

Dans cette ultime section, je m'intéresserai d'abord à la posture, altière et prophétique, du poète, à sa hauteur de vue et au plan d'énonciation où il s'inscrit, à la fois ici et ailleurs, hier et aujourd'hui — opérant une surprenante superposition de l'image du poète et de celle du Phénix, des plans historique et mythique.

Posture du poète (mythique et sacrificielle)

D'un espace intermédiaire entre le plan mondain et le plan du mythe, il regarde, sans concession, la courbe d'une ère dont l'âge d'or passé n'a jamais fleuri. Son regard est celui de l'aigle qui, des hauteurs où il évolue, observe la courbure de la terre et embrasse symboliquement l'axe des temporalités ; son regard couvre un espace-temps qui s'étend de la mythique protohistoire (« c'était avant mes palais nos mensonges », 107) au futur antérieur (« Souviens-toi du futur », 132), en passant par le « désert d'épaves » (124) contemporain. Ce qui est frappant, au même titre que la polyphonie énonciative, est ce simultanésme temporel qui mélange passé, présent et futur dans une singulière coexistence, que j'assimile au temps mythico-poétique.

« Au nom de l'Humilié l'éternel bafoué / Louange au rebelle / Seigneur unique des néants retournés / Maître du Non¹⁶ et de l'idée conquise / souverain de l'envol et de l'étincelle » (149). Un programme poétique semble s'inscrire dans une romantique révolte, où le poète devient l'incendiaire ailé qui prend le parti des « damnés » (152), des oubliés, des désertés, et qui conteste la loi du « fort (qui) plia le démuné » (128). Une certaine violence accompagne la dénonciation ; parfois l'imprécation se fait menace contre la paresse fataliste, l'absence de race ou de *virtus* (« reviens fouetter les dormeurs Machallah », 125) : « souviens-toi du futur, il ne fera pas grâce » (132). Un engagement combatif prend le relais de la parole, s'articule sur le verbe redevenu vigoureux, aux accents prophétiques : « s'il faut nous renier / alors nous trahisons en gravissant » (152). Il s'agit désormais de remonter la pente « en reniant en nous l'inhumain » (152). Un travail de civilisation semble, selon le poète, devoir être réalisé sur soi-même, comme une immense remise en question, afin que le Grand Œuvre puisse se poursuivre, en dépit de la florissante barbarie.

S'il lui arrive aussi, telle une version du mythe, de reconnaître sa part maudite, celle qui le retient à la terre et aux hommes, c'est aussitôt pour revendiquer son unicité, sa solitude, tout en contestant ou en dépassant ses origines et déterminations. C'est ainsi que j'interprète cette parole (131) : « Nul n'a choisi son siècle ni son père / Fils d'un âge mixte / j'ai choisi d'être orphelin / Regard rentré j'ai appris / le carcan

16. Cette formule est aussi celle de Michaux ; étonnante consonance.

de toute enfance / J'ai renié les deux fleuves / ils m'ont tant assagi / et je n'ai plus de lieu. » Le Phénix n'est-il pas un aigle qui dépasse sa condition d'oiseau ? De même, le poète, dans sa multiplicité ontologique et conformément à l'auto-mythographie romantique du poète résidant dans les nuées, ce dernier est un être singulier (un « hapax » au sein de sa communauté), dont la parole distanciée et imprécatrice le tient loin du groupe : « je ne suis pas des vôtres » (103) ; « j'ai gagné la rive haute / de la pente et du gué / crépusculaires » (133).

Un homme mythique fait surface : il signale son apparition dans le langage et l'espace visionnaire et poétique, « ce rêve unique rebelle aux syntaxes natives » (61). À l'homme neuf, correspond en effet un langage vif, qui se reconstruit en déshérence de tout héritage préconstitué. En ce sens, on est frappé par les occurrences du vocable « biffer » (ou « biffure ») qui renvoie à la rupture (transgression des traditions orientales et occidentales), à la rature (et donc au langage écrit) et à la coupure : au stylet, au style — et donc aussi à la plume de l'oiseau solaire, obsessionnel dans l'imaginaire de Morsy, « il biffa d'un coup d'aile » (146). L'aigle préside à l'écriture, qui remplit une fonction sacrificielle et transgressive, rendant ainsi compte de la densité et de l'hermétisme du vers, une fois dégagé de toutes ses boursoufflures.

Par ailleurs, les évocations de la lame, de la cicatrice, de « la pointe d'obsidienne » (103), du « souffle de la hache » (38) connotent l'idée de sacré et de sacrifice liée à la parole poétique. La « parole de silex » (114) rappelle l'outil, rustique et préhistorique, qui servait à trancher, à couper la chair : une forme de mutilation serait-elle nécessaire pour renaître, à l'être et au langage ? La crise est aiguë, comme le soulignent les images du couteau (« s'effile pour nous l'attente », « s'effile l'arête » : 57, 111) et elle concerne en effet simultanément l'acte et le verbe, car dans toute poétique, le verbe est acte : « l'arête de nos actes épouse l'arête même du verbe » (119), et inversement l'acte poétique est coupure, « le Verbe d'obsidienne » (*Gués du temps*, p. 8). Le sacrifice de soi étant nécessaire pour renaître, cet acte contrebalance, par une touche d'*hybris* qui rappelle l'ivresse rimbaldienne, le caractère apollinien de l'aigle mythique.

Une irréductible polyphonie énonciative

En effet, force est de constater l'ambivalence dans laquelle s'inscrit le sujet lyrique, à la fois dans la mesure et l'ivresse. La dimension essentielle de la poétique de Morsy, la forme et la mise en page très libre des versets, qui côtoient l'académique alexandrin dans *La Pente*, *Les Crépuscules* sont à mettre en lien avec la reconfiguration révolutionnaire du mythe et celle, énonciative, de sa parole.

Texte ambigu, le dernier recueil opère en effet un savant brouillage des personnes : qui est ce « leur » (les conquérants, mais lesquels : ceux des nôtres qui se sont dévoyés ou ceux que nous subissons, les idéologues de l'Occident conquérant ?) ; qui est ce « elle » : la femme aimée ou une entité ouverte, une personne collective comme la nation, la communauté (*l'Oumma*) ? Il en est de même du « je » : le *je* de « j'ai tué et j'ai dévasté » (89) n'a apparemment rien à voir avec l'auteur du recueil, puisqu'il rejoint le *je* prophétique de celui qui affirme : « Je dis cette frontière abolie / et notre

rêve déchu » (125). Nous avons affaire à une forme complexe de polyphonie, où le « je » assume la parole de plusieurs actants et embrasse un point de vue multiple¹⁷.

Ce en quoi Morsy, imprécateur véhément, rêveur nostalgique ou illuminé, dépasse les engluements de l'histoire, personnelle ou groupale, réside dans la constitution d'un nouveau langage et dans la relecture du mythe dont le « sujet » véritable est le *nous*, la communauté humaine en procès. Cette mythification, due à son élévation (où l'aigle rejoint ici Baudelaire), en fait parfois une instance idéale, dont seul le « je » grammatical lequel (contrastant avec le « tu » ou le « vous » du groupe) parfois rejoint un « nous » inaugural. L'espace poétique, fortement polyphonique, ne parvient pas à une symbiose entre ces éléments qui flottent, comme des débris d'épaves à la surface de la mer, tout au plus de façon syncrétique — images d'une identité qui a perdu sa cohésion ou n'a pas encore réalisé sa synthèse.

Car le sujet lyrique, à la fois en reconstruction et en fragmentation, est divisé : comme le migrant, le poète est à la fois présent ici et appelé par un ailleurs, il cherche sa place dans une sphère historique qui lui conteste une identité stable — à l'image de toute une génération d'hommes qui a connu l'exil et l'émigration. Morsy en effet prête sa voix à ces hommes, pris dans des conflits culturels et des dissensions morales et religieuses ; il se fait l'écho du ressentiment collectif de ces laissés pour compte de l'histoire — individus portés ici ou là par les courants de celle-ci, incapables d'agir sur leur destin et éprouvant un puissant sentiment d'injustice. Leur drame consiste à ne pas être parvenus à la réconciliation avec eux-mêmes ; leur rêve rejoint le pouvoir du Phénix qui réussit à transgresser la logique binaire (qui est celle de l'aliénation), à parvenir à s'envoler « par-delà les deux fleuves » (titre de la troisième section du recueil) et à transgresser une identité originelle, définitivement défunte.

Ces conflits intimes se retrouvent dans les marques de l'espace paginal. En effet, l'Odyssée poétique du bateau ivre des peuples évoluant sur les rapides de l'Histoire (avec la récurrente image du voilier) s'avère une dérive cauchemardesque, dont témoignent la délinéarisation du vers, ainsi que sa spatialisation — qui laisse place au blanc de l'hésitation, de l'inquiétude et renvoie au dialogue non résolu entre des voix contradictoires. L'espace du poème demeure endigué en haut de page : à l'image du banni, crispé sur ses tourments, incapable de respiration ouverte et libre, bloqué dans la temporalité enfermante de la division, antichambre de la folie.

Si la structure des versets en « strophes » binaires est la plus fréquente, on note l'existence de groupes ternaires (voire quaternaires), entrecoupés de phrases en italiques (voix en dialogue). Cette présentation visuelle laisse apparaître un espace tiers, l'imagination d'« aubes nouvelles » (139), de « l'inaugural » (137) — et fait sauter la très symbolique « digue¹⁸ du déserté, celle du dedans » (126), la plus dangereuse —

17. « Je » est cependant infiniment énigmatique ; il est le même et pourtant un autre, à l'image du Phénix re-né : « je ne suis pas des vôtres / la clé-dieu est sous le seuil » (103).

18. Mais la « digue » construite « face à l'Apocalypse » (125), « la digue frontalière » (125), qui a pour corollaire « la digue du déserté / celle du dedans / au cœur des racés » (126), semble aussi remplir une autre fonction : faire obstacle à l'indigne et à l'ignoble.

puisqu'elle enclôt le banni une seconde fois (au-delà des frontières et des murs de la honte) : à l'intérieur de lui-même.

Le verbe de Morsy est en effet pris dans une tension qui l'écartèle, l'entraînant tantôt vers une parole rimbaldienne, relevant de l'ivresse rebelle et de la vision échelée¹⁹, tantôt vers « la mesure des verbes » (118), mesure apollinienne savamment reconquise, où l'image vient combattre le logos : « si l'image regimbe / la raison neuve la module » (139). Un équilibre et une harmonisation de courants divergents paraissent s'imposer : « tant de fièvres churent dans les rets du logos » (92). Morsy rêve ici à un âge d'or de la pensée, à une forme de beauté dont la maturité serait àprement reconquise²⁰.

Le poème se présente comme le lieu d'un combat spirituel qui réalise la difficile transmutation de l'aliénation en liberté : s'il s'exprime dans un « vieux langage neuf » (133), parfois concassé ou rendu ivre, l'espoir s'inscrit au cœur même de la langue poétique, creuset d'une identité désaliénée (« Tu es langue à revenir », 21), émergeant du « partage trouble des eaux » (29). Le Phénix, c'est la langue miraculeuse du poème, où se mêlent le *je* et le *nous*, dans un espace spirituel sans dieu(x), propre à une humanité visionnaire, créatrice de son propre destin. Comme la figure mythique, il est une sorte d'*androgynie* (65) qui accepte les caractères féconds du même et de l'autre dans l'édification de sa personne. Morsy, indiquant certains dangers qui accompagnent l'usage du langage poétique, institue sa poétique en métapoétique.

De la crise du langage vers une langue substantielle, imaginaire et métis

Une grande suspicion règne effectivement sur les ambiguïtés du langage. La langue, en tant qu'espace commun, constitue une source de confusion : ainsi les homonymes sont-ils déclarés « pervers » (147) et la langue « fourchue » (144). Cette dernière, comme toute source, est susceptible d'être polluée. Et le poète, parfois contesté par les siens, de connaître « le faisané de la flexion » (146). Ainsi la débâcle morale, antérieurement constatée, a-t-elle pour correspondance la décomposition du langage, avec son « désastre de syllabes débandées » (60). Seul le « chant de l'Enchanteur » (111), si souvent affamé par ceux qui sont spirituellement sourds, semble pouvoir rédimier la langue, « pourri(e) par vos jeux fades » (118).

C'est pourquoi, le nid odorant de brindilles d'aromates que se construit le Phénix symbolise le désir de dissoudre les formes anciennes du langage. Ce « nid » recoupe analogiquement le « tissu », la « trame », l'« écheveau », la « tessiture », la « texture » (145) et la « forêt de mots » (68) : Morsy y met le feu, comme le Phénix à son nid, immolant à la fois la mémoire traumatique, ainsi que les données aliénantes de l'histoire, afin de communiquer au monde « le poème de la folie fertile » (121). Car le monde est langage : la Cité est dite « paradigmatique » (138), le Verbe est vivant, clone du

19. Un « langage dément » (90), « pulsant des rêves exorbitants » (83).

20. Au sein de l'action poétique, se manifeste alors une forte concordance entre l'ordre corporel et l'ordre cosmique : « J'avais piégé l'informe / et le monde émergeait à l'infinie maturité / Mon souffle et mes cheveux innervés à la sève / l'esprit du monde flamboyant nu » (92).

Phénix dans son processus de mutation, « l'anamorphose du verbe aux ailes brisées » (146). Si le verbe est malade (« verbe en quarantaine », 62), c'est que le monde est devenu cataclysmique : « quand s'effondraient par pans les lexiques » (145). Mais inversement, l'écrit poétique prend une valeur capitale, puisqu'il pourrait bien être question, au cœur de la rébellion poétique, de réécrire magiquement « le palimpseste maternel » (141), « adorn(é) de sarments diacritiques préserpentés²¹ ».

Car — clair miroir où se reflète la confuse réalité humaine — tout ce qui a lieu dans le grand réel trouve un écho dans les drames du langage poétique, qui est traité comme une matière sensible²². Dans l'anatomie subtile des poètes, le langage est un aliment immatériel, qui possède cependant une saveur : c'est ainsi que Morsy dit apprécier « le frugal aoriste » et « la pulpe du futur antérieur » (146). C'est ainsi que le matériau langagier et les tropes en viennent étonnamment à représenter, selon une esthétique abstraite, les soubresauts de l'histoire événementielle ou personnelle.

Le langage poétique devient terre de vision, terre de résurrection. Choses et êtres, sur la terre imaginaire d'où rêve Morsy, fusionnent et deviennent des équivalents des mots : « et c'était merveille de fondre / l'inconnu en tropes équivoques / le regard écoutant la neige calcinée / la langue ludique sertissant / des Èves mulâtresses entre consonnes gutturales [...] » (141). Le cri sourd de l'oiseau de l'éther s'entend ici en sourdine, à l'intérieur du langage, comme ces consonnes qui claquent, expressions sonores du tourment du poète.

Ce dernier réside dans l'incapacité (plaisir et torture mêlées) de promouvoir un chant univoque, ne parvenant pas à éviter l'équivoque — que symbolise le monde intermédiaire et infernal — dont la diphtongue, en tant que son duel, constitue l'écho sur le plan du langage : ainsi « l'appel » des « miquisards du futur » (101), qualifié de « diphtongué » (16), demeure ambigu ou incertain. Car la tessiture du langage est toujours « hybride » (145). Pris entre le compromis et l'isolement superbe, il n'y a, semble-t-il, pas d'autre choix que de s'arranger avec le « duel », car ce serait là une détermination ontologique : « l'ordre de l'Unique foment le duel / ouvrant licence au périssable » (77).

Sorte de réverbération de la nature ontologique duelle de l'humain, un réseau lexical fourni (en partie déjà nommé) relatif à l'Ambidextre, au double, au duel (« ta race duelle », 134), au jumeau, aux « deux fleuves » (131), aux deux rives (celles de la Méditerranée, qui reprennent la double origine de Morsy) cohabite conflictuellement avec l'Un, l'Unique, l'orphelin²³, l'androgyne, le couple « découplé » (65). À travers ce réseau d'antonymes, qui entretient une tension irrésolue dans le recueil, on lit l'aspiration vers l'impossible et absolue pureté du Phénix. À l'Est, pôle d'un langage auroral, correspond la posture éthique du très chaste Phénix — qui reflète lui-même la posture spirituelle intransigeante de Morsy.

21. Mais les pleins et déliés ornementaux de l'écriture, concernant les enluminures et les arabesques de l'écriture arabe, pourraient aussi signifier la conception d'un poème aux « syllabes évidées » (145), au verbe creux — que Morsy décrit, comme détournement de la puissance poétique de la langue.

22. « écosant les vocables de sa langue » (144). Même lorsqu'il l'appréhende dans son immatérialité, cette dernière conserve un toucher mental : « l'insubstantielle consonne toute hérissée d'accents » (144).

23. « j'ai choisi d'être orphelin » (131).

De cette connaturalité de la quête spirituelle et du langage, matière fondamentale de la réalité poétique, découlent trois conséquences.

D'abord, la forge poétique rappelle le feu alchimique de l'Athanor qui, du bûcher, fait un lit sur lequel opère l'œuvre au noir. Le langage, comme le Phénix, autorise un passage par l'indifférenciation des formes vers un élément tiers, autre, inassimilable aux minerais qui le constituent. D'autre part, le bloc poétique de Morsy, mêlant des éléments d'oralité et les imbriquant à des considérations très écrites, constitue un conglomerat langagier, dont l'alliance conflictuelle est source de création identitaire.

Ensuite, Morsy convoque une métaphysique de la lettre : l'ultime parole chaque fois déploie son origine ; il effectue un travail symbolique sur les lettres alpha et oméga, « l'oméga fils servant de l'alpha » (91). L'alpha se reconstitue à partir de l'oméga, parvenu à une radicale altérité par rapport à ses origines. Ce paradoxe rejoint la transgression, évoquée préalablement, qui permet un passage « Par l'Alif et l'Oméga » (105), vers le même et pourtant tout autre, comme le Phénix renaissant de lui-même.

Enfin — ultime conséquence — de l'acceptation de la métamorphose découle une poétique singulière : porte-parole des peuples « damnés » par les puissances impérialistes, Morsy construit sa poétique autour du contact des langues, dont la coprésence dans le recueil (français, allemand, anglo-américain, arabe²⁴) entretient un lien symbolique avec la figure du Phénix : l'aigle impérial(iste) constitue, en ce sens, un anti-Phénix, un réinvestissement, dans le contexte historique, de la puissance spirituelle de l'aigle mythique. On peut y lire, de façon directe, son soutien aux peuples du Sud qui sont écrasés, économiquement mais aussi culturellement et langagièrement, par les puissances du Nord. Cette poétique à caractère sociolinguistique / politique reprend les intérêts de l'auteur pour la diplomatie et la géopolitique, évoqués plus haut, mais aussi pour les questions interculturelles.

Émergence d'un imaginaire interculturel des langues

Cette poétique du contact des langues explique de nombreux phénomènes langagiers du recueil, de même que le travail du texte par l'imaginaire de la métamorphose.

Ainsi la ville de Grenade est tantôt nommée en français, tantôt en arabe (Ghar-nât), tantôt dans les deux langues ; les villes d'Orient (Moyen et Extrême) se côtoient (Djakarta, Port Saïd, Vietnam et Quounayt²⁵, 46), ou celles d'Orient et d'Occident (Ghar-nât, 'Ayn al-shams, 41). Morsy, par ces imbrications, entraîne une confusion sur les frontières d'un espace planétaire qui, tout entier, concerne le poète : c'est ainsi que peut s'entendre le jeu de mots sur « il y a » et la ville dénommée *Ilyà*²⁶.

24. Je remercie ici chaleureusement mon étudiante libanaise Maya Hanna qui a traduit pour moi toutes les notations du recueil en arabe.

25. Capitale du Golan occupé.

26. Mais ils n'ont pas tous un caractère ludique : ainsi cet écho interne entre les pages 69 et 114 à propos de *Mallâh* (ghetto juif des villes du Maghreb, où se pratique la salaison des têtes des suppliciés) et *Ma(ch)allâh* (interjection signifiant : « par les grâces divines »).

L'espace du poème est en gestation, à partir d'un *no man's land*, d'un lieu introuvable, d'une patrie à venir. C'est ainsi également qu'un espace utopique est à rêver entre les mots, une nidification à envisager dans l'imaginaire buissonnier des langues.

Par ailleurs, on constate que les poèmes qui possèdent des titres, sont soit traduits en deux langues (français/arabe), soit sont matérialisés par une lettre de l'alphabet arabe. Le traitement qui est fait de cet « alifabécédaire » (143) est significatif : ce mot valise indique la constitution d'une interlangue (entre *alif*, première lettre de l'alphabet arabe et la déclinaison de l'alphabet français) où se concrétisent à la fois les possibilités de mixité entre les langues et les limites qu'y posent les hommes. En effet, on y trouve des lettres qui tantôt figurent des sons communs²⁷, tantôt des sons communs à deux langues seulement²⁸, tantôt des sons spécifiques de l'arabe²⁹. Des espaces de symbiose demeurent possibles, mais des spécificités identitaires ou culturelles empêchent d'aller au-delà d'un syncrétisme, en ce sens que chaque composante peut refuser de fusionner avec l'autre.

Ce travail sur les lettres illustre la méditation de Morsy en direction d'un communautaire destin planétaire, auquel donne aussi à penser l'œuvre universelle du Phénix. Morsy pense sa poésie comme un laboratoire où il essaie des significations inédites et témoigne de la réflexion socio-linguistique et socio-poétique actuelle, relative aux implications imaginaires et identitaires du contact des langues.

On retrouve des phénomènes similaires dans les traductions de l'arabe au français qui sont (ou non) données par Morsy : le titre des sections est traduit littéralement, à l'exception de « Lointains », traduit en arabe par « Rosée » (variation poétique ou écart?). À la page 143, un vers arabe est traduit en français, et un autre en ancien français (non traduit) cohabite avec l'arabe, manifestant une foi en l'intercompréhension poétique. Parfois, au contraire, des mots interviennent dans le texte français sans traduction³⁰ : intercompréhension supposée ou non-mixité? Encore une incertitude, liée aux réticences des hommes à métisser leur identité.

Le monde en décomposition trouve un plan d'analogie avec les constituants de première et seconde articulation de la langue, renvoyant ainsi à un travail sur la *materia prima* du signifiant, qui n'appartient plus à la sphère historico-idéologique — fortement sollicitée au plan des significations. Ces constituants basiques, anté-prédicatifs, subissent un puissant travail de malaxage, comme une pâte que le boulanger fait lever — donnant l'image langagière d'un monde en gésine, d'un monde chaotique en réorganisation. Ce tohu-bohu atteint la langue française qui, mêlée au franglais, semble avoir perdu son identité et son pouvoir de faire sens, tant ses valeurs et sa culture, qui donnent cohésion à la langue, paraissent entrées en déshérence : les jeux de mots soulignent ce retour à une indifférenciation première, voire à une forme agüe de confusionnisme³¹.

27. *yà* = *y*. *Bà* = *b*. *Rà* = *r*. *Shîne* = «ch».

28. *Thà* = «th» (dur de *think*). *Dhàd* = «th» (doux de *the*). *Khà* = «ch» allemand.

29. *D'hadl Hamza* = équivalent de la cédille.

30. *feddân* : «arpent» (121) ; *ghourabà* : «étranger» (147) ; *H'azirâne* : «mois de juin».

31. Ainsi le sens émerge, par ricochet, d'une langue sur l'autre : «mettre en Peace» (47 : pour «mettre en pièces») ; «is notre proof Sion» («profession», mais ce *sabir* peut aussi se reformuler en «preuve de

Chambardement des langues et bouleversements de l'histoire entrent en consonance autour de l'idée d'une dés(organ)isation généralisée. La langue, notre corps communautaire en souffrance, symptôme majeur de la crise, subit une littérale décomposition. Au cœur de ce cataclysme, Morsy tente de reconstruire un corps collectif, à l'identité ouverte. La langue, réverbération et reconfiguration du monde, est l'ultime lieu d'où il puisse renaître de ses cendres. Mais la décomposition est aussi un espace de fusion, d'où miraculeusement peut apparaître l'or — qui est la terre de renaissance, désespérément espérée, d'une humanité régénérée.

Voici le Phénix grinçant de Morsy, tel qu'il transparait en filigrane dans ses poèmes, où une certaine dérision se mêle à la foi d'un alchimiste : que peut en effet encore la parole du poète dans un univers de violence et de folie auto-destructrice ? L'espérance réside dans l'*oméga*, dans le toujours *radicalement* autre du Phénix renaissant — et non dans l'*alpha*, qui figure la nostalgie de l'origine mythique.

Dans son interminable saison en enfer, Morsy s'obstine à chercher, non pas une tierce voie conciliatrice des binarités antinomiques³² qui ne soit pas un retour vers l'anté-historique, vers les origines³³ mais vers une « Oumma », spirituelle et cependant non-confessionnelle : une communauté poétique improbable ; telle est l'inférieure quadrature à laquelle il se soumet³⁴. Selon la tradition universelle des mythes cosmogoniques, de l'Un surgit la dualité ; Morsy lutte avec cette énigme et paraît vouloir faire retour, à partir du duel et du pluriel, à une univocité paradoxale, est harmonieusement irréconciliée avec elle-même.

L'ombre du Phénix plane sur *La Pente*, *Les Crépuscules* et confirme notre analyse, qui avait pour objectif de souligner l'existence d'un rayonnement ombreux du mythe, plus puissant que l'actualisation de mythèmes académiquement répertoriés. La méditation poétique du recueil de Morsy, pliée autour de l'hypotexte enfoui du mythe du Phénix, met en lumière à la fois son étonnante vivacité et son impressionnante capacité d'adaptation — mais aussi la profonde originalité de la poétique de Morsy, dont la tonalité s'avère être d'une grande complexité. Mêlant en effet dénonciation et incertitude, révolte et espérance, apocalypse et renaissance, elle indique une aspiration (transgressive) à renverser un ordre établi, tantôt inique comme l'aigle impérialiste des dominants, tantôt veule comme l'albatros des dominés.

Sa poétique se construit ainsi autour d'une tentative de rééquilibrage entre deux images déformées et insatisfaisantes de l'aigle mythique — comme il tente par

notre sionnisme » — lequel caractériserait un projet assumé de destruction, au nom d'un mensonger désir de paix).

32. Cf. l'ambiguë notation, plusieurs fois reprises : *Never Terza* (115).

33. Ainsi, faisant écho à l'« Ancêtre déchu », et comme concession à la tentation, se trouvent convoqués les peuples arabes originels (« les 'Âd et Thamoûd », 130) et le poète anté-islamique T'arafa ben al'-Abd (13).

34. Pour sa part, le poète libanais Salah Stétié l'envisage ainsi : « Il veut, pour mieux tuer l'Un, sortir du deux afin de se faire trois, et l'Hermès Trismégiste, Thor lui-même, n'est pas satisfait de son destin : au bout de ses expérimentations et de ses algèbres, ce qu'il veut, c'est le quatre, c'est la quadrature du cercle qu'il veut. » (Stétié, 1997, p. 278)

ailleurs de réduire la « fissure de deux âges » (*Gués du temps*, 53) ou, intrinsèquement au paysage marocain, de réaliser la « suture entre l'erg et la mer » (*ibid.*, 61). Se démarquant des modèles et de l'imaginaire d'un Occident présenté sur son déclin, elle s'exprime ici dans une esthétique baroque, tant les plans énonciatifs, temporels et référentiels sont interpénétrés, dans une coexistence problématique (mi-conflictuelle, mi-harmonieuse). Elle comporte des aspects chaotiques et volontairement inachevés, à l'image du *tohu-bohu* originel : son poème est un chaudron en ébullition où la (re)création d'un monde est en train d'opérer, confirmant son inscription dans une sorte de néo-cosmogonie. Poésie et mythe, à partir d'une réflexion polémique sur l'histoire, ont retrouvé ici leur commune origine.

En dépit de ses nombreuses ambiguïtés, le Phénix est chez Morsy le patron d'une triple révolution : historique, morale et poétique. Il structure en creux l'imaginaire crépusculaire du recueil, exprimant la hantise d'un retour à l'aurore et l'espoir ardent que cesse l'éclipse du soleil de la justice. La figure du Phénix, au caractère altier et intouchable, recoupe l'acte de création, complexe et conflictuel, que le poète effectue, de façon permanente, dans l'Athanor de la langue de l'autre et d'un imaginaire singulier — rendant sensible un imaginaire politique du contact des langues. Sa convocation confère toute sa cohérence à cette poétique, en devenant aussi principe explicatif d'une destinée, à la fois singulière, communautaire et universelle. Ses paroles enflammées sont le bûcher où s'éliminent les scories et se purifie un destin maudit, laissant émerger des « cendres » (29) une lueur aurorale.

En définitive, comme le présentait Michaux, le Phénix apparaît ici comme une figure tutélaire du travail poétique. Dans l'herméneutique du mythe, davantage que le mythème de la renaissance infinie, Morsy retient le brandon de révolte que le poète tend pour activer tous les nécessaires incendies qu'il convient à l'homme d'allumer pour tenter de se dépasser. L'oiseau divin prend parfois, on l'a vu, la coloration, noire et flamboyante, de la révolte luciférienne ou prométhéenne. Ainsi s'exprimait aussi Artaud, cet incendiaire/incendié de l'imaginaire : « Le Poète est celui qui s'exprime en paroles de feu. » (Artaud, 1977, p. 55) Et de préciser : « J'étais prêt à toutes les brûlures et j'attendais les prémices de la brûlure, en vue d'une combustion bientôt généralisée. » (Artaud, 1987, p. 57) C'est pourquoi la signification révolutionnaire de l'oiseau sublime pourrait bien s'avérer être la condition même d'une régénération du monde. La poésie, langue incinérée, espace symbolique où s'immole le Phénix pour opérer son alchimie spirituelle, est le lieu où le poème, instance transpersonnelle où communient les citoyens du monde autour d'une commune espérance : celle de le métamorphoser radicalement. Cette interprétation, Zaghoul Morsy l'avait puissamment affirmée, en notant que pour lui le Phénix était avant tout puissance de transgression, source secrète de sa poétique.

En définitive, la pourpre du Phénix, comme les ailes de l'archange empourpré, pourrait bien refléter, par réverbération, la violence de l'incendie, prélude à un nouveau monde, auquel tant de relégués et de réprouvés aspirent, en leur nom s'institue sa parole, conférant au recueil les couleurs d'une nostalgie mystique : dans la révolution solaire en cours, les flamboyances épiques du crépuscule de l'histoire viennent exactement se superposer aux lueurs de l'aurore d'un matin nouveau — « pour

qu'enfin l'homme fuse» (*Gués du temps*, 27). Et le «soleil récusé» de se «prend(re) à tenter / ton pas de danse sur terre reconquise» (*Gués du temps*, 53), et la mort de retrouver le visage de l'enfance.

Bibliographie

- ABDELKADER Yamna, «D'un soleil réticent du poète Zaghoul Morsy : le verbe d'un veilleur, mémoire d'un astre donné pour mort», dans *Eidolon, La fin des temps*, n° 57, Bordeaux 3, 2000, p. 373-383.
- ARTAUD Antonin, *Nouveaux écrits de Rodez*, Paris, Gallimard, 1977.
- , *Les Tarahumaras*, Paris, Folio, 1987.
- MICHAUX Henri, *Émergences, Résurgences*, Genève, Skira, 1972.
- MORSY Zaghoul, *Gués du temps*, Paris, L'Harmattan, 1985.
- NOUREDDINE Bousfiha, *Poésie méditerranéenne d'expression française*, Paris, Fasano, Schena/Nizet, 1991.
- STÉTIÉ Salah, *Carnets du méditant*, Paris, A. Michel, 2003.
- , *Hermès défenestré*, Paris, José Corti, 1997.

FACETTES

Fabio Armand

Université Grenoble Alpes, CRI, F-38040 Grenoble

Les loups-garous et les eaux

RÉSUMÉ

En reconsidérant les récits noyaux des rites de passage de transformations en loups-garous, dans les récits de la Grèce antique jusqu'au folklore contemporain de la France — domaine principal de notre thèse en anthropologie des religions (Armand, 2012) — en passant par les rapports issus à la Renaissance des pays baltes (Livonie), il apparaît que la présence d'une forte composante aquatique chez les loups-garous a été clairement sous-estimée, par rapport à l'accent répétitivement mis sur l'influence de la lune. Et ce n'est pas seulement que le processus de la métamorphose se réalise par le passage à travers les eaux, stagnantes ou courantes, car il peut se produire qu'un mégalithe avec cupule fréquenté par les garous serve dans un rite païen de confirmation du baptême (les loups-garous étant réputés avoir été mal baptisés). Sans compter d'autres êtres fantastiques proprement aquatiques qui se révèlent être des loups-garous déclarés. En remettant en phase la relation de fertilité impliquant la lune et les eaux par rapport à ce cadre rituel, il devient clair que l'on peut dorénavant placer sur le même pied leurs médiations dans cette métamorphose matricielle qu'est la lycanthropie.

MOTS-CLÉS

Loup-garou, eaux, lune, métamorphose, rite de passage.

ABSTRACT

Reconsidering core narratives of lycanthropic rites of passage, from ancient Greece to contemporaneous French folklore—the main field of our thesis in anthropology of religion (Armand, 2012)—via Baltic reports giving a first view of Renaissance in Livonia, it appears that there is a strong aquatic component which has been underestimated in werewolves, compared to the emphasis put upon moon influence. Not only metamorphosis occurs when crossing ponds or rivers, but even cup marks on megaliths can contribute to a pagan confirmation rite just after christening (remember that werewolves are reputedly wrong baptized infants). Not to speak of other fantastic aquatic beings which are recognized as true werewolves. Resetting the fertility relationship between waters and the moon into this ritual framework proved to be the key for understanding their mediations on the same footing in this metamorphosis matrix: lycanthropy.

KEYWORDS

Werewolf, waters, moon, metamorphosis, rite of passage.

« La croyance aux loups-garous ne paraît point avoir d'origines spéciales chez tel ou tel peuple, dans telle ou telle société. On la rencontre aux temps les plus reculés de l'histoire ; on la voit se perpétuer sous des formes plus ou moins diverses chez presque toutes les nations européennes. C'est une de ces idées communes, presque instinctives, qui saisissent les hommes partout où ils se trouvent et qui vient avec eux. »

BOURQUELOT, 1849, p. 240.

Comme on peut le constater en analysant les nombreux recueils régionaux de littérature orale, l'imaginaire folklorique de la France est riche d'attestations concernant cet être fantastique¹. Pour le définir, on peut dire qu'il s'agit d'un être protéiforme, à double nature, humaine et animale (pas nécessairement en loup). Mais cette ambivalence n'est pas oppositive : homme et animal forment un être unique qui présente deux natures, mais jamais les deux en même temps. Il participe ainsi d'une *bistabilité* fondamentale (Abry *et al.*, 2007) qui est le propre de nombre d'êtres fantastiques.

Dans cette étude, nous avons rassemblé un corpus de documents tout à fait spécifique, qui nous amènera à concevoir le loup-garou comme un être aussi aquatique, familier des cours d'eaux, étangs, fontaines, etc. On sait déjà que la littérature populaire, comme la littérature savante, ont toujours associé la lune à la représentation de cet être : le loup-garou est essentiellement un être nocturne et il ressent les effets des lunaisons, surtout pour la pleine lune qui a sur lui le pouvoir de déclencher la métamorphose. Guidé par nos documents sur sa fréquentation de l'élément humide, nous chercherons à réinterpréter, au moins en partie, les caractères principaux de cette ontologie fantastique, nous focalisant sur le processus de métamorphose en relation avec le rôle joué par l'eau, en tant que substitut de la transformation sous influence lunaire. Enfin, en conclusion, à partir d'une proposition sur les rapports métonymiques existant entre le symbolisme de la lune et celui des eaux, nous nous demanderons si le problème essentiel ne peut pas être posé, en d'autres termes, sur

1. Arnold Van Gennep écrit à ce propos que « cette croyance qu'on jugerait volontiers française générale, parce qu'elle a été répandue par la littérature, folklorique ou romanesque, surtout sur le Berry, le Poitou, les régions du Centre, est également inconnue en Savoie, sauf dans quelques communes non éloignées de l'Ain. Ce n'est, donc, pas une croyance alpestre, mais une croyance des provinces de basses terres boisées, dans une zone qui va, en gros, de la Basse-Normandie au Périgord » (Van Gennep, 1933, p. 552), idée reprise ensuite par Lise Andries qui confirme que « cette tradition orale concerne en France des aires géographiques relativement spécifiques, c'est-à-dire à l'Ouest la Gascogne, les Landes, la Bretagne et la Normandie et au centre le Berry, le Nivernais puis le Massif Central » et que « l'examen systématique des recueils, région par région, a permis d'esquisser cette "carte" de la lycanthropie dont semblent à peu près exclus le Nord, la Savoie et le Dauphiné par exemple » (Andries, 1990, p. 198). Ce que dément, nous le verrons, l'œuvre de collecte la plus intensive en territoire français réalisée par Charles Joisten (2005-2010), qui démontre que cette croyance existait également en Savoie et dans le Dauphiné.

les rapports instrumentaux entre la médiation de la lune et celle des eaux pour la réussite de la métamorphose, de la naissance du loup-garou à sa renaissance périodique sous forme humaine.

Se métamorphoser dans les eaux

En analysant les différents recueils régionaux de littérature orale, à partir des collectes des premiers folkloristes du XIX^e siècle jusqu'à celles datant de la deuxième moitié du XX^e siècle, on peut replacer dans la géographie de cette croyance les récits qui insèrent la métamorphose du loup-garou dans un contexte aquatique. Les documents narratifs que nous présenterons dans ce chapitre ont été recueillis pour la plupart dans le sud de la France (régions d'Aquitaine et Midi-Pyrénées), dans le centre (régions du Limousin, Pays de la Loire) et dans l'est en Franche-Comté, mais on trouve aussi des références à ce noyau de croyances en Picardie et en Basse-Normandie.

Toutefois, il faut bien préciser que ce motif narratif trouve ses origines dans des héritages culturels de longue durée, étant attesté déjà dans les croyances de la Grèce antique. Les premières attestations du motif lycanthropique sont dans le mythe de Lycaon. Des informations plus particulièrement intéressantes pour notre sujet sont présentes dans une série de documents relatant des traditions rituelles typiques de la région de l'Arcadie. Par ceux-ci, on sort du domaine du mythe pour entrer dans celui du rite et des initiations culturelles. Le texte le plus riche qui relate ces pratiques rituelles et se lie directement aux métamorphoses aquatiques en loup a déjà été bien repéré :

Euanthes, inter auctores Graeciae non spretus, scribit Arcadas tradere ex gente Anthi cuiusdam sorte familiae lectum ad stagnum quoddam regionis eius duci, uestituque in quercu suspenso tranare atque abire in deserta transfigurarique in lupum, et cum ceteris eiusdem generis congregari per annos VIII. Quo in tempore si homine se abstinuerit, reuertit ad idem stagnum et, cum tranauerit, effigiem recipere, ad pristinum habitum addito nouem annorum senio; id quoque Fabius eandem recipere uestem². (Pline, 1952, livre VIII; le passage correspondant de Pausanias³ ne mentionne pas la traversée des eaux.)

On peut tout à fait appliquer à l'interprétation de cet extrait la notion de rite de passage (Van Gennep, 1909), avec cette phase rituelle de séparation qui consiste à se dépouiller de ses vêtements, avant de traverser l'étang à la nage. L'action de suspendre ses habits à un chêne peut être interprétée comme une volonté/nécessité

2. «D'après Évanthe, écrivain grec non sans autorité, les Arcadiens disent dans leur légende qu'un membre de la famille d'un certain Anthus est tiré au sort parmi les siens et conduit aux bords d'un étang de la région; que là, après avoir suspendu ses vêtements à un chêne, il traverse l'étang à la nage et gagne les solitudes, s'y transforme en loup, et vit en troupe avec ses congénères pendant neuf ans. Si durant ce temps il s'est tenu à l'écart de l'homme, il retourne à son étang, et après l'avoir traversé, il reprend la forme humaine, mais il est vieilli de neuf ans. Fabius ajoute encore qu'il retrouve ses mêmes vêtements.»

3. Pausanias, *Description de la Grèce* (livre 8, II).

d'abandonner la condition sociale d'être humain. Mais c'est, en définitive, la traversée de l'étang qui marque avec précision le moment de la métamorphose animale et le début de la période liminaire de neuf ans. L'eau représente ainsi une limite que l'individu doit franchir : cette frontière n'est bien entendu pas étanche, symbolisant le passage de l'humanité à l'animalité et vice-versa. Après la période liminaire, l'homme peut reprendre sa forme humaine, vieillie de neuf ans, tout en réintégrant les mêmes vêtements qu'il avait abandonnés.

On a donc le noyau rituel de la croyance au loup-garou aquatique déjà bien localisé dans les documents de la Grèce antique. De plus, en partant d'un autre passage de Pausanias⁴, il est possible de mettre en évidence un autre aspect aquatique important de cette croyance : la technique magique du battage tempestaire de l'eau produit par un prêtre/sorcier (voir pour le folklore de France, Sébillot, 1904, p. 229, 372-373, 438), motif que l'on retrouvera dans un instant, en clé lycanthropique. Ginzburg, dans sa *Storia notturna*, avait déjà repéré plusieurs liens qui permettaient de suivre l'évolution de la figure du loup-garou, à partir des initiations arcadiennes pour arriver aux combats extatiques en Livonie (Ginzburg, 1998, chap. 3). Si on réexamine avec attention le dialogue entre un *homo sapiens* (un savant) et un *lycaone rustico* (loup-garou paysan), dans le *Commentarius de praecipuis generibus divinationum* (1560) de Caspar Peucer, on peut retrouver un lien précis entre le battage tempestaire et le loup-garou. Peucer écrit qu'en Livonie certains individus peuvent se transformer en loup, pendant le cycle des Douze Jours, pour lutter contre des sorcières en forme de papillon (Peucer, 1560, p. 140v-145r). Ils sont approchés par un enfant boiteux et, une fois assumée la forme lupine, ils sont poussés par un homme très grand, portant sur lui un fouet en fer, vers un grand fleuve :

[...] *ad flumina ubi accesserunt, dux flagelli ictu aquas findit, ut dehiscere et discedere videantur, relicto sicco tramite, quo transeant. Exactis diebus duodecim dissipatur agmen rursus et ad se quisque deposita lupi et recepta hominis specie revertitur.* (Peucer, 1560, p. 141v)

Cet homme sépare les eaux en battant deux coups de fouet et permet ainsi aux loups-garous de commencer leur course pendant toute la durée des Douze Jours ; après laquelle ils peuvent reprendre forme humaine.

Dans une étonnante permanence à travers les siècles, on peut facilement retrouver l'attestation contemporaine d'un motif semblable — rapprochant le battage de l'eau et la métamorphose en garou — dans le folklore du Périgord de Paul Sébillot :

Certains hommes, notamment les fils de prêtres, sont forcés, à chaque pleine lune, de se transformer en cette espèce de bête diabolique. C'est la nuit que le « mal » les prend. Lorsqu'ils en sentent les approches, ils s'agitent, sortent du lit, sautent par

4. Pausanias, ouvr. cité (livre 8, 38) : « Lorsque la sécheresse a duré longtemps et que les plantes et les arbres commencent à souffrir, le prêtre de Jupiter Lycéen, après avoir adressé des prières à cette fontaine et lui avoir sacrifié suivant les rites établis, touche avec une branche de chêne la superficie de la fontaine, sans l'y enfoncer ; l'eau ainsi agitée produit sur-le-champ un brouillard semblable à la vapeur qui, devenant bientôt un nuage et attirant à lui les autres nuages, procure de la pluie à l'Arcadie. »

la fenêtre, et vont se précipiter dans une fontaine. Après avoir battu l'eau pendant quelques moments, ils sortent du côté opposé à celui par lequel ils sont entrés et se trouvent revêtus d'une peau de chèvre que le diable leur a donnée. Dans cet état, ils vont très bien à quatre pattes, et passent le reste de la nuit à courir les champs, suivent les villages, mordent ou mangent tous les chiens qu'ils rencontrent. À l'approche du jour, ils reviennent à leur fontaine, déposent leur enveloppe blanche et rentrent chez eux. (Sébillot, 1897, p. 663)

Nous trouvons ici une image claire du récit-noyau de la métamorphose, dans lequel la médiation de l'eau joue une fonction essentielle dans le processus de transformation. Sébillot rapporte clairement la nécessité de sortir de la fontaine du côté opposé de celui où on est entré, pour reprendre la forme humaine. Une telle réversibilité du rituel renforce l'interprétation que nous avons présentée : en traversant la fontaine, l'homme dépasse ses limites sociales et humaines, entrant dans le domaine de la sauvagerie et de l'animalité, condition typique du garou. Voilà qui détaille plus précisément l'attestation plus générale donnée par Sébillot pour « les loups-garous de la Montagne Noire [qui] devaient aussi, au commencement et à la fin de leur course, se plonger dans les fontaines » (Sébillot, 1904, p. 205)

Le folklore français relate de fait souvent la présence de croyances touchant à la figure du loup-garou dans des lieux où il y a des fontaines. À ce sujet, il est remarquable que la diffusion de la croyance à notre loup-garou aquatique semble bien se superposer à celle établie par Brigitte Caulier dans son étude sur les cultes des fontaines en France. Elle affirme que :

Le pays est à peu près partagé en deux par un arc nord-est/sud-ouest sur lequel gravitent les lieux de culte. La façade atlantique, avec les points forts que sont la Bretagne, les Charentes et l'Aquitaine, concentre le plus grand nombre de fontaines. En s'enfonçant vers l'est, l'arc se gonfle du Limousin, des départements du centre et enfin de la Bourgogne avec, au nord de celle-ci, la Champagne qui fait bonne figure. (Caulier, 1990, p. 15)

Les fontaines représentent des points importants pour la carte mentale que les communautés humaines se créent des territoires qu'elles se sont alloués : elles marquent physiquement et symboliquement l'espace.

On appelle aussi « fontaines » des pierres à cupules retenant l'eau de pluie. En Vendée, on découvre de nombreuses attestations qui mettent en rapport ces pierres avec les loups-garous. Les érudits locaux férus d'antiquités celtiques se sont interrogés sur la fonction de ces cupules si nombreuses dans les campagnes françaises :

Les paysans disent aussi que ces pierres sont des *fontaines* ; et les bassins sur gros rochers sont aussi des fontaines (Fontaine aux Sorciers et Fontaine aux loups, de la station paléolithique et néolithique de La Glamière, près Saint-Martin). En cherchant bien, on trouverait toujours quelques légendes au sujet de ces pierres à abreuvoir, trouvées en plein champ. Le plus souvent il s'agit de fontaines destinées à abreuver les loups-garous dans leurs folles randonnées. (Boismoreau, 1913, p. 716, note 1)

Mais de même que certains menhirs se sont vus coiffés de croix chrétiennes, on pouvait y pratiquer un supplément païen à un rite aquatique aussi crucialement chrétien que le baptême :

Dans le voisinage du Breuil-Barret, près de la Croix Cocron, se trouve une curieuse pierre-debout formant cuvette et servant de réceptacle aux eaux de pluie. C'est là, dit-on, que s'arrêtent pour boire, en passant, les loups-garous de la contrée. Cette Pierre des Loups-Garous était autrefois l'objet d'une dévotion, ou plutôt d'une superstition populaire des plus singulières : tous les petits enfants du pays étaient amenés là, le jour de leur baptême ; on leur faisait toucher la pierre et cet attouchement, paraît-il, avait la vertu de préserver de tout mauvais sort les nouveau-nés. (Anonyme, 1908)

Ce rite de passage supplémentaire d'un baptême bien païennement apotropaïque a été repris plus récemment et bien replacé dans une « course aux sept clochers » des loups-garous :

Près de la croisée de la Croix-Cocron, non loin du Breuil-Barret, s'élève une petite pierre debout, ayant à son sommet une cuvette qui se remplit de l'eau du ciel, que boivent, en passant, les loups-garous, au retour de leur course aux sept clochers. Longtemps les pères la firent toucher à leurs enfants, le jour de leur baptême, pour les préserver des mauvais sorts. (Baudry, 1972, p. 118)

Plus généralement les anciens mégalithes sont censés être fréquentés par les loups-garous. Ces menhirs, très communs en Vendée, prennent souvent le nom de Pierre Levée de Soubise ou, plus simplement, Pierre de Soubise. Marcel Baudouin explique que « depuis cette époque, les paysans nomment Soubises les loups-garous qui sont censés passer comme un éclair, aux portes des maisonnettes de villages, les génies malfaisants qu'on croit voir ou entendre dans l'ombre : d'où également la dénomination de Pierre de Soubise » (Baudouin, 1902, p. 254). En cherchant l'entrée « Pierre de Soubise » dans le *Dictionnaire toponymique de la Vendée*⁵, on trouve, pour Bretignolles-sur-Mer, la forme « Pierre du diable » pour indiquer un lieu-dit dominé par un dolmen⁶. Et certains de ces mégalithes se trouvent dans les alentours de cours d'eau, l'un d'entre eux y prenant même sa source de manière remarquable :

Au Lucs-sur-Boulogne, il y avait autrefois, près du bois de Malvergne, un menhir qui n'a disparu que depuis une quarantaine d'années et qui avait la forme d'un siège quelque peu percé. D'après la tradition locale, les loups-garous venaient s'y accroupir : de là le nom de Rouère de Pisse-Loup, donné au ruisseau qui prend sa source à cet endroit. (Anonyme, 1908)

5. <<http://toponymes-archives.vendee.fr>>

6. Au point 4 des précisions étymologiques données par le *Dictionnaire toponymique de la Vendée*, on trouve les informations suivantes : « Il s'applique surtout à des mégalithes et aux tènements où ils se dressent encore, ou se trouvaient autrefois. Employé seul : la Pierre, il désigne le plus souvent un menhir qui peut fort bien ne plus exister. Souvent un adjectif s'y ajoute : Pierre Longue, Pierre Blanche, et surtout Pierre Folle [qui vire]. En ce dernier cas, il s'agit manifestement d'une pierre à légende, et presque toujours d'un mégalithe. »

Et voici un témoignage qui permet de bien comprendre le rapport intime que les loups-garous développent avec le milieu aquatique, tout particulièrement pour ce qui concerne la conclusion de leur métamorphose. C'est un passage encore tiré du folklore vendéen :

La Croisée-Marteau, située sur le territoire de la Merlatière, dans le canton des Essarts, passe pour avoir été, de tous temps, le rendez-vous favori des loups-garous de la contrée. Quatre fois par ans ils y tenaient leur sabbat, lequel commençait par une danse et se terminait par un repas : double opération qui n'avait, d'ailleurs, rien de bien réjouissant pour les acteurs ; car les pauvres diables dansaient pieds nus, sur des pointes d'ajoncs, et le festin final se composait exclusivement de serpents, de ferrures de charrettes et... d'ailes de moulins à vent ! À Saint-Philbert-du-Pont-Charrault, dans le pré du Souci, se trouve la Fontaine aux Garous. C'était là que les danseurs de la Croix-Marteau venaient, après le sabbat, baigner leurs pieds ensanglantés et boire une gorgée d'eau, qui avait, paraît-il, la vertu de leur faire digérer instantanément les serpents, ferrures de charrettes et ailes de moulins ingurgités au cours de leur repas nocturne. (Anonyme, 1908)

Enfin, nous n'oublierons pas que, parmi les lieux humides fréquentés par les loups-garous, on trouve souvent les mares dans lesquelles ils se roulent pour se transformer. Ce lieu de métamorphose est attesté dans plusieurs provinces.

En Picardie chaque samedi, un jeune homme, après avoir déposé ses habits sous un buisson, se roulait dans la vase de la mare du bois des Fées, et en ressortait transformé en loup-garou. [...] Les loups-garous dansaient autrefois près d'une petite mare, non loin de l'église de Saint-Fyel, et ils y attiraient les mauvaises filles de l'endroit ; le curé apprenant que sa servante allait courir le guilledou avec eux, jeta de l'eau bénite dans la mare afin de les chasser. (Sébillot, 1904, p. 437)

Chaque samedi, dans ce même Bois-aux-Fées, on pouvait voir un homme qui, après avoir déposé ses habits sur un buisson, se « touillait » (roulait) dans la vase de la mare et ne tardait pas à en sortir transformé en loup. C'était le Loup-garou du Bois d'Orville. (Carnoy, 1883, p. 106)

À Thièvres, un paysan se roulait chaque samedi dans la mare et en sortait loup. (Crampon, 1936, p. 163)

Mais ailleurs qu'en Picardie, les mares sont aussi des lieux typiques pour la rencontre des loups-garous, comme ici en Ariège :

Il rentrait encore d'une veillée ; il a ouvert la porte de son étable et son petit veau lui a échappé entre les jambes, et s'est mis à courir autour d'un *marnier* (petite mare). Il lui a couru après autour de la fosse et quand il a été fatigué, mon père est rentré dans l'étable où il a trouvé son veau attaché. Il avait été joué par le loup-garou. (Joisten, 2000, p. 80-81⁷)

7. Ce même processus de transformation est présent en Vallée d'Aoste (voir C. Joisten, R. Chanaud et A. Joisten, « Les loups-garous en Savoie et Dauphiné », dans *Les Êtres fantastiques dans les Alpes. Recueil d'études et de documents en mémoire de Charles Joisten (1936-1981)*, Grenoble, MAR, n° 1-4, 1992, p. 177).

Et enfin dans les Landes :

Le grand-père ou grand-oncle à J. Rahuel, tisserand au Haut-Village en Saint-Sauveur-des-Landes, a surpris, une nuit, deux *guérous* sans en être aperçu. Ils étaient en train de sauter de nombreuses et larges douves qui coupent en tous sens les marais sis entre le Croizé et Chaudeboeuf. Il y en avait un jeune et un vieux ; ce dernier, content de son escapade, paraît-il, faisait remarquer au jeune qu'il sautait encore bien : « Un bon *saout* pour un loup de soixante-dix ans, dis donc, B... ! », lui cria-t-il en le nommant. (Dagnet, 1923, p. 27)

« Espèces » aquatiques de loups-garous

Dans cette section, nous présenterons des récits visant à souligner la nature véritablement aquatique de ces ontologies fantastiques : il ne s'agit plus de la simple médiation d'un milieu humide, mais de la description d'un être imaginaire intrinsèquement lié aux eaux. Un exemple représentatif est le suivant :

Un homme revenait tard de la foire de Brantôme lorsque, en pleine campagne, il sentit brusquement quelque chose lui tomber sur les épaules. C'était mou, lourd et cela respirait comme un être vivant. Malgré tout ses efforts pour s'en débarrasser il ne put y parvenir et eut bien du mal à redresser sa marche, car la chose le forçait à se diriger vers la rivière toute proche. Il finit par arriver chez lui, harassé comme s'il avait couru depuis son départ. Sa femme lui apprit qu'il avait dû porter un *lèbéro* repu, et se signa en pensant combien la mort s'était approché de son homme. (Seignolle, 1998, p. 448)

Ce garou de nom est bien de même nature que ses homologues à forme de cheval du folklore celtique (les *puca* irlandais, les *kelpies* écossais, les *ceffyl-dwr* gallois ou les *glashtan* de l'île de Man) pour son action d'attirer ses victimes dans les eaux, tout comme certains *Dracs* en domaine français, chevaux qui s'allongent pour aller noyer la grappe d'imprudents enfants qui y monteraient. Pour qui sait utiliser le tropisme naturel de ces garous aquatiques, il y a un moyen tout trouvé de délivrance : « D'après une croyance girondine, lorsqu'on rencontre une personne mal baptisée qui court le "gallout", on peut s'en débarrasser en courant vers une mare ou vers un ruisseau, dans lequel elle s'empressera de se précipiter. » (Seignolle, 1998, p. 373) À partir de cette information, on en déduit aisément que, l'eau étant l'élément qui semble contribuer d'une manière dominante à la métamorphose de ces garous aquatiques, ce rapport intime avec l'humidité les oblige à s'y plonger, chaque fois qu'ils la rencontrent.

Enfin, le second point de cette section que nous aimerions aborder concerne l'existence de noyaux de croyances concernant d'autres ontologies imaginaires qui ne semblent pas être, à première vue, de véritables loups-garous, mais qui partagent avec eux, et de manière explicitement confirmée par les témoignages, certains de leurs traits les plus fondamentaux, et parmi ceux-ci un tropisme aquatique déclaré. Ainsi en est-il dans le folklore breton de la figure du *Lavons de nuit* :

Le personnage masculin qu'on appelle le « Lavons de nuit » et que je n'ai trouvé qu'en Haute-Bretagne, où il se manifeste assez rarement, y est très redouté. La peau dont il est revêtu fait supposer que c'est un loup-garou d'une espèce particulière ; il se tient au bord des ruisseaux et on le reconnaît de loin parce qu'il frappe d'une certaine manière trois coups avec son battoir ; comme les lavandières de nuit il invite les passants à lui aider à tordre le linge, et ceux qui acceptent risquent aussi d'avoir les membres brisés. (Sébillot, 1904, p. 352)

On retrouve ailleurs cette nature lycanthropique aquatique avérée chez un autre être fantastique, le *Gallon*. « La *ganipaute* ou le gallon de la Gironde passe la nuit à courir la campagne et va battre l'eau des lavoirs toutes les fois qu'il en rencontre. » (Sébillot, 1904, p. 437) Et Claire de Kersaint de révéler qu'« en Gironde le loup-garou a un nom spécifique, il est le Gallon de la Gironde, il se présente à nous sous un autre aspect : il va battre des lavoirs » (de Kersaint, 1947, p. 20). Pour ces ontologies qui partagent les caractéristiques essentielles des loups-garous, il est intéressant d'ajouter que, dans l'*Atlas linguistique et ethnographique du Massif Central*, on retrouve ce nom de « galipote » pour la carte loup-garou. Ce terme, avec ses variantes *galipote*, *ganipote*, *garipotte*, *galipoto*, est plus généralement attesté, à partir du XVIII^e siècle, dans les dialectes de l'Ouest (Vendée, Aunis, Poitou, Saintonge) et du Centre (Forez, Puy-de-Dôme) pour décrire les courses effrénées des garous au cours de leurs sorties nocturnes⁸. Ces données linguistiques, conjointement avec les éléments folkloriques, permettent de renforcer le lien entre la figure du garou classique et celle d'un garou aquatique.

Les eaux et la lune, médiatrices de la métamorphose

Le folklore du loup-garou, comme la plus grande partie de la littérature romanesque et des films représentant cet être fantastique, propose un lien indissoluble entre le processus de transformation en loup et la lune : c'est dans les nuits de pleine lune que l'on risque de tomber sur un garou. Dans les deux sections précédentes, nous avons montré comment l'élément aquatique semble aussi avoir un pouvoir essentiel sur la métamorphose lycanthropique. Il faut donc conclure à un rapport tout aussi essentiel entre la lune et les eaux pour la métamorphose.

Dans une note pour l'étude des textes classiques, Alberto Borghini, spécialiste de folkloristique méditerranéenne ancienne et contemporaine, nous a suggéré une possible structure relationnelle quand il écrit :

Sembrerebbe in sostanza che in certe tradizioni relative al lupo mannaro la presenza dello stagno si ponga in alternativa con quella della luna (rapporto di sostituibilità): e ciò probabilmente — tale l'ipotesi che vorrei qui avanzare — perché la luna, da una parte, e lo stagno, dall'altra parte, risultano correlabili e in qualche modo equipollenti nell'immaginario degli antichi (da questo punto di vista, ciascuno dei due elementi è variante, e metonimia, dell'altro. (Borghini, 1987, p. 170)

8. Le *FEW* (tome 17, p. 484b) signale une possible variation de *galipette* avec une probable influence de la famille de *galoper*.

Borghini ouvre sa réflexion en partant de l'analyse de la figure d'Artémis, divinité lunaire, qui est aussi, en même temps, liée aux bois et à la fertilité. Or, la plupart des divinités lunaires possèdent des attributs et des fonctions aquatiques et nombre de ces divinités de la fertilité montrent un évident rapport entre la végétation et la lune (Eliade, 1948, chapitres 49-50). Ces relations permettent de comprendre que le symbolisme des eaux — et plus particulièrement celui des eaux germinantes et fécondantes — est intimement lié à celui de la lune.

Pour saisir pleinement cette corrélation, il faut la penser comme un astre périodique, dont les phases sont repérables sur sa forme. Elle suit un cycle très précis de naissance, croissance et mort. Mais « le destin métaphysique de la lune est de vivre en restant en même temps immortelle, de connaître la mort comme un repos et une régénération, jamais comme une fin » (Eliade, 1948, p. 146). Cette périodicité, par définition sans fin, a permis à la lune de devenir le symbole de la vie et de représenter son cycle continu de naissance et de mort. Elle influence ainsi la fertilité et se trouve intimement liée avec la pluie et les eaux à cause de leur fonction générative. Ces précisions aident à saisir les rapports métonymiques entre les traits séléniques et aquatiques de la croyance au loup-garou.

Cependant, il faut encore ajouter que ce symbolisme rythmique de mort et régénération peut aussi aider à comprendre la fonction de seuil que les eaux jouent dans le processus de métamorphose. Comme nous avons déjà remarqué, l'action de traverser un cours d'eau, ou d'entrer dans une fontaine pour en ressortir de l'autre côté, représente le noyau des récits de métamorphose que nous avons parcourus dans notre corpus. Le cycle lunaire de mort et renaissance est bien isomorphe à la structure de ces rites de métamorphose : le fait de traverser la rivière pour devenir loup met en évidence la mort provisoire de la nature humaine pour permettre à l'animal de ressortir ; et l'inverse pour le retour à l'humanité, avec entre temps la mort provisoire de l'animalité jusqu'au moment de la traversée. Comme l'énonce très clairement Eliade :

L'immersion dans l'eau symbolise la régression dans le préformel, la régénération totale, la nouvelle naissance, car une immersion équivaut à une dissolution des formes, à une réintégration dans le mode indifférencié de la préexistence ; et la sortie des eaux répète le geste cosmogonique de la manifestation formelle. (Eliade, 1948, p. 165⁹)

En reprenant Eliade, il devient ainsi possible de concevoir comment le processus de métamorphose dans les eaux peut être représenté sur deux niveaux : au niveau physique du rituel et au niveau métaphysique de son sens. Le premier niveau se

9. En reprenant la formulation d'Eliade, nous ne faisons que reconnaître ses intuitions de précurseur dans l'approche mythologique en histoire des religions. D'autres ont repris ses intuitions, même s'ils semblent oublier son apport, comme Nicole Belmont (1971), disciple en mode folkloristique d'une anthropologie de la parenté, toujours utile pour nous rappeler le retour d'un ancêtre dans le nouveau-né et ses péripéties lycanthropiques sous le signe de sa naissance, s'il sort coiffé de sa membrane amniotique. Mais c'est à Carlo Ginzburg (1998) qu'il faut reconnaître avoir le mieux prolongé cet héritage (toutes distances reconnues), aussi bien dans les batailles pour la fertilité, que par le franchissement nécessaire du cours d'eau de la mort pour s'y rendre.

manifeste clairement dans l'énonciation des phases classiques de la métamorphose : 1. Séparation, avec dépouillement des vêtements et traversée du cours d'eau pour acquérir la forme animale ; 2. Liminalité, en courant le garou ; 3. Réagrégation, par la traversée en sens inverse du cours d'eau pour réacquérir la forme humaine. Le niveau métaphysique, au contraire, considère le moment de la liminalité comme un microcosme, avec sa cosmogonie où la même structure tripartite se manifeste : 1. Séparation, dès l'entrée dans l'eau sous l'une des deux formes — humaine ou animale — avec la seconde en état potentiel, en *bistabilité* ; 2. Liminalité, dissolution ou fusion entre les deux natures du loup-garou ; 3. Réagrégation, dans une nouvelle « manifestation formelle ».

En guise de conclusion, nous pouvons esquisser une interprétation de ces récits. Si l'on considère le rite de passage lycanthropique — la métamorphose et la « démorphose » — comme étant orienté vers un but (*goal-oriented*, soit téléologique), celui donné par les récits que nous avons rassemblés dans notre corpus, on peut aisément mettre en évidence la présence de deux moyens ou chemins (*paths*) permettant la réalisation de ce dessein, comme destin. La lune et l'eau représentent l'une comme l'autre les deux moyens pour atteindre le but : dans le premier cas, le passage à travers les phases de la lune permet la réalisation d'une métamorphose passive, subie par l'individu, révélée au climax de son rayonnement ; dans le second, la métamorphose est agie, à la limite comme en zombie, et se réalise avec le passage à travers l'eau stagnante ou courante. Ces deux éléments, séléniques et aquatiques, deviennent ainsi des médiations homologues permettant à l'individu de traverser — *volens nolens* — ses limites formelles pour accéder ainsi à sa nature bistable humaine et animale.

Remerciements

Je remercie M^{me} Marie-Agnès Cathiard et M^{me} Alice Joisten pour leurs précieux conseils et les corrections qu'elles ont apportées à une première version de ce texte.

Bibliographie¹⁰

- ABRY Christian, CATHIARD Marie-Agnès et DIAFERIA Marie-Laure, « Enactive Art: Parietal and Frontal Brain Art? From Pictorial to Speech Evidence », dans *4th International Conference on Enactive Interfaces-Enaction in Arts*, Grenoble, France, 2007, p. 25-28.
- ANDRIES Lise, « Contes du loup », dans J. de Nynauld (éd.), *De la lycanthropie, transformation et extase des sorciers*, Paris, Frénésie éditions, 1990, p. 197-218.

10. Les ouvrages généraux sur la lycanthropie ont été référencés dans Armand (2012). Si l'on consulte ne seraient-ce que les entrées *lycanthrope*, *werewolf*, *Werwolf* de Wikipedia, on aurait de quoi réparer les oublis des uns (par exemple Hertz, Lecouteux, etc.) par les autres.

- ANONYME, « À travers les revues », dans *L'Écho du merveilleux*, 16 juin 1908.
- ARMAND Fabio, *Le Folklore narratif du loup-garou. Réflexions autour d'un être fantastique dans la littérature orale de la France*, Tesi di laurea in Antropologia delle religioni (relatore Enrico Comba), Università degli Studi di Torino, 2012.
- BAUDOUIN Marcel, « Légendes et superstitions préhistoriques », *Revue des traditions populaires*, tome XVII, n° 5, 1902, p. 253-257.
- BAUDRY Ferdinand, « Antiquités celtiques de la Vendée et légendes – Arrondissement de Fontenay-Le-Comte et de la Roche-sur-Yon », *Annuaire départemental de la Société d'émulation de la Vendée*, 1972.
- BELMONT Nicole, *Les Signes de la naissance*, Paris, Plon, 1971.
- BOISMOREAU Émile, « Les "Laverasses", en granite, du Bocage Vendéen. Leur origine néolithique, leur usage primitif », *Bulletin de la Société préhistorique française*, tome X, dixième année, 1913, p. 713-720.
- BORGHINI Alberto, « L'Artemide delle paludi e l'umidità della luna », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, n° 19, Edizione dell'Accademia editoriale, 1987, p. 169-170.
- BOURQUELOT Félix, « Recherches sur la lycanthropie », *Mémoires de la Société des antiquaires de France*, XIX, 1849.
- CARNOY Henri, *Littérature orale de Picardie*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1883.
- CAULIER Brigitte, *L'Eau et le Sacré. Les Cultes thérapeutiques autour des fontaines en France du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Beauchesne éditeur, 1990.
- CRAMPON Maurice, « Le culte de l'arbre et de la forêt en Picardie », *Mémoires de la Société des antiquaires de Picardie*, tome XLVI, 1936.
- DAGNET Armand, *Au Pays fougereux*, Fougères, 1923.
- DE KERSAINT Claire, *La Mystique des eaux sacrées dans l'antique Armor. Essai sur la conscience mythique*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1947.
- ELIADE Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, éditions Payot, 1948.
- GINZBURG Carlo, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Turin, Biblioteca Einaudi, 1998.
- JOISTEN Charles, *Êtres fantastiques. Patrimoine narratif du Dauphiné et de la Savoie*, 5 volumes, Grenoble, Musée dauphinois, 2005-2010.
- , *Les Êtres fantastiques dans le folklore de l'Ariège*, Cahors, éditions Loubatières, 2000.
- JOISTEN Charles, CHANAUD Robert et JOISTEN Alice, « Les loups-garous en Savoie et Dauphiné », dans *Êtres fantastiques dans les Alpes. Recueil d'études et de documents en mémoire de Charles Joisten (1936-1981)*, *Le Monde Alpin et Rhodanien*, n° 1-4, Grenoble, 1992, p. 17-182.
- PAUSANIAS, *Description de la Grèce*, Paris, édition M. Clavier, 1821.
- PEUCER Caspar, *Commentarius de praecipuis generibus divinationum*, Witebergae, 1560.
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, édition de A. Ernout, livre VIII, 1952.
- SÉBILLOT Paul, *Le Folklore de France, tome 2 : La mer et les eaux douces*, Librairie orientale et américaine, Paris, E. Guilmoto éditeur, 1904.

- , «Traditions et coutumes du Périgord», *Revue des traditions populaires*, tome XII, n° 12, 1897, p. 657-667.
- SEIGNOLLE Claude, *Les Évangiles du diable selon la croyance populaire – Le grand et le petit Albert*, Paris, Robert Laffont, 1998.
- VAN GENNEP Arnold, *Le Folklore du Dauphiné (Isère)*, Paris, Gustave-Paul Maisonneuve éditeur, 1933.
- , *Les Rites de passage*, Paris, édition Picard, 1909.

Barbara Auger

Université Grenoble Alpes, CRI, F-38040 Grenoble

Prix Étienne Taillemite 2013

Les figures de proue zoomorphes dans l'iconographie médiévale chrétienne : rhétorique de l'Incarnation

RÉSUMÉ

S'interroger sur la présence des figures de proue zoomorphes dans l'image chrétienne, c'est poser les questions du discours symbolique mis en place, de la typologie de ses signes et de l'intentionnalité signifiante de l'auteur. Aussi cet article propose-t-il dans un premier temps de dévoiler, par le biais d'un examen terminologique, le processus cognitif déterminant les notions culturelles de « figure » et de « navire », avant d'analyser, dans un second temps, l'iconicité qui leur est rattachée. Est ainsi démontré que, sur la base d'une dialectique latine et du remploi de formes antiques, la figure de proue participe d'une rhétorique fondamentale de la spiritualité chrétienne : la multiplication et démonstration du mystère de l'Incarnation.

MOTS-CLÉS

Figure de proue, navire, christianisme, Moyen Âge, monstre marin, arche, incarnation.

ABSTRACT

The paper aims to explore the meaning of zoomorphic figureheads in Christian medieval imagery. To do so, I question the symbolic discourse, the typology of pictorial signs found in the picture and the signifying intentionality of the author. In a first part, I review the terminology used to name these figureheads; this, in an attempt to unveil the cognitive process behind the cultural notions of "figure" and "ship": how do medieval people perceived and describe the element? In a second part, I analyse their iconicity: how are these zoomorphic figures pictured? And what does it reveal? It is thus demonstrated that, from a latin dialectic and a reference to ancient forms, the figurehead draws a rhetoric of a fundamental Christian spirituality, which multiplies the mystery of the Incarnation.

KEYWORDS

Figurehead, ship, Christianity, Middle Age, Incarnation, sea monster, ark.

Définition d'une sémiologie spécifique

La locution *figure de proue* désigne une sculpture ornant l'avant du navire. Non indispensable au fonctionnement technique de l'embarcation à laquelle elle se rattache, cette unité caractéristique semble cependant jouer un rôle prépondérant dans la bonne marche du navire, puisqu'elle se trouve présentée aussi bien sur le plan visuel que mental. De la littérature à l'iconographie jusqu'à la sculpture navale, les mots, les images et la matérialité ont transmis, au-delà de la forme, un sens et un usage.

Lestée d'un imaginaire foisonnant, la figure de proue renvoie, de nos jours, à l'imagerie du fier drakkar viking à large tête de dragon ou encore, à un buste de femme défiant les mers depuis l'extrémité du navire dont elle serait la gardienne. Cette mode s'inscrit dans une tradition lointaine datée de la préhistoire, comme en témoignent les artéfacts. De la tête d'élan en bois sculpté, datée du Néolithique et trouvée à Lehtosjärvi près de Rovaniemi dans le nord de la Finlande (Erä-Esko, 1958, p. 9, fig. 1), jusqu'aux oculi des navires méditerranéens (Carlson, 2009), la proue semble avoir, de tout temps, été le support de croyances particulières.

Cependant, en ce qui concerne l'Europe médiévale ici interrogée, la question de sa matérialité reste sujette à discussion. Néanmoins, et ceci malgré l'absence de traces archéologiques, il est généralement admis que ces figures de proue étaient amovibles. François-Xavier Dillmann, dans une communication de 2007 (2007, p. 407), s'appuie notamment sur le premier article des *Lois d'Ulfjóttr*, texte islandais du début du XII^e siècle, afin d'étayer son argument :

[...] il faisait obligation aux hommes qui navigueraient sur des navires munis de figures de proue (*høfuðskip*) « de démonter les têtes avant d'arriver à vue d'une terre et de ne pas faire voile vers le rivage avec des têtes largement ouvertes, ni avec une gueule béante, afin que les génies du pays (les *landvættir*) n'en fussent effrayés ».

La Tapisserie de Bayeux, support iconographique considéré comme étant capital à la compréhension du contexte technologique naval des XI^e et XII^e siècles (Musset, 1989), propose également quelques détails jouant en cette faveur : tous les navires ne sont pas pourvus de figure de proue ; ceux de la flotte de Guillaume de Normandie qui le sont lors de la traversée ne le sont plus au moment d'atteindre le rivage anglais ; enfin, les navires nus présentent à l'extrémité de leur étrave un orifice circulaire qui pourrait être interprété comme l'emplacement de chevilles de fixation (Dillmann, 2007, p. 415). Cependant, François-Xavier Dillmann note à juste titre (p. 415) :

De cette constatation, il serait aventureux de conclure que les membres de l'expédition menée par Guillaume de Normandie enlevèrent les figures de proue de leurs embarcations afin de ne pas effrayer les génies tutélaires de l'Angleterre.

Le contexte anglo-normand vit, en effet, de plusieurs traditions culturelles, en particulier dans le domaine maritime (Ridel, 2009) qui voit la rencontre entre les techniques scandinaves et le savoir des lettrés, principale source historique. Ainsi la

matérialité de la figure de proue viking ne se trouve-t-elle plus, dans les textes chrétiens, désignée sous les mêmes termes mais dépend alors d'un système imaginal de substrat latin. Si le phénomène demeure, sa signification évolue.

Tout emblème religieux ou profane; toute image d'un dieu, d'un saint, d'un héros, d'un homme illustre; toute représentation d'un animal vrai ou fantastique; et, par extension, tout cartouche, tout écu portant le blason d'une Nation, d'une République ou d'un Monarque, reçoit le nom de Figure. Ornement de la proue, en même temps de moyen de reconnaissance, la Figure fut longtemps un objet de luxe assez dispendieux [...]. (Jal, p. 694-695)

La figure provient, indique l'auteur, du latin *figura* « forme, aspect » (formé sur le radical *figere* : « modeler »). C'est donc la notion d'image que les langues latines ont mis en avant pour désigner cette unité. L'anglais utilise, quant à lui, *head*, la tête, dans la même tradition que l'islandais. La strophe VII du *Haraldskvæði*, composée au IX^e siècle par un scalde norvégien, décrit par exemple : « des nefs avides de combattre [...], aux têtes béantes et aux étraves ciselées¹ ».

Le navire à tête de dragon est ainsi désigné sous le terme *hǫfðaskip* (Faulknes, 2007, p. 118), soit le bateau avec une tête. *Head* et *hǫfð* relèvent du germanique commun **xaubudam* (*Oxford Dictionary of English Etymology*, p. 432) signifiant « ce qui est supérieur » ou « au-devant ». Si cette notion diffère de la *figura* latine à proprement parler, elle se retrouve néanmoins dans le nom féminin « proue » qui provient, selon le *Glossaire nautique* de Jal², de l'ancien français *proe* (1246), via l'ancien provençal *proa* ou génois *prua*, à partir du latin *prora*³, terme emprunté au grec *πρόρα* (de *pro* signifiant « devant », voir *Πρόρα* dans Jal). Cette proue, indique toujours Jal (p. 199), est un terme méditerranéen traduit dans le vocabulaire nautique français par le mot « avant⁴ » (du latin *Ab ante*, « par devant ») préféré au premier.

La figure de proue désigne donc une image portée à l'avant du navire. Contrairement à la notion de *tête* nordique, la *figure* est définie de manière indépendante au reste du navire pour le relier à une entité autre, alors que la *tête* est rattachée implicitement au reste du corps qu'est l'embarcation.

Autrement dit, la *figure* serait un motif externe, apporté au vaisseau avec une intentionnalité particulière, tandis que la *tête* serait un élément à part entière du bateau. Deux traditions nautiques basées sur deux perceptions culturelles différentes se rencontrent donc au sein du christianisme médiéval.

Dans les deux cas cependant, la figure de proue ne devient forme d'expression que lorsqu'elle est connectée avec le reste du navire. Si retirer la *tête* du bateau,

1. Strophe citée par F.-X. Dillman (2007, p. 386), en islandais : *knerrir kómu austan, / kapps of lystir, / með gínqndum hǫfðum / ok grofnum tinglum*, d'après *Heimskringla*, I, éd. Bjarni Aðalbjarnarson, Reykjavík (Íslenzk fornrit, XXVI), 1941, p. 116.

2. *Contrat d'affrètement entre les envoyés de saint Louis et la commune de Gênes*, 1246 : « Et doit avoir cele nave un arbre de Proe qui sera lons III goutes et gros XIII paumes, affaitié », dans Jal, p. 1226, voir *proe*.

3. « *Anchora de Prora jacitur, stant littora pupes* » dans l'*Énéide* de Virgile (liv. II, v. 277), cité par Jal, p. 1239, voir *prora*.

4. Jal parle également de *nez* pour désigner l'avant.

c'est enlever à ce bateau sa nature expressive (vitalité pouvant effrayer les génies tutélaires), en retirer la *figure* le destitue d'une identité visuelle sans, semble-t-il, en affecter le tout.

Le latin médiéval, pour désigner ce tout, utilise le terme générique *navis* / *nave* (du Cange, t. 5, col. 579c) qui a donné « navire » via les formes *navirie* (1080), « vaisseau » et *navilium* (1080), « flotte » ; ainsi que « nef » pour désigner des embarcations de tout type puis, par symbolisme typologique, pour signifier le corps principal d'une église (1150). C'est avec ce dernier terme — *nef* — que Wace décrit la flotte de Guillaume de Normandie dans son *Roman de Rou* (1160) :

*Mult out grant gent, mult out granz nefz ;
Tant ad avirunz, tant ad trefz.* (Wace, t. II, 3^e partie, vers 6427)

S'il mentionne également des *batels*, bateaux de petites dimensions, et des *esqueis*, grands navires de guerre de type viking, c'est sur la base d'un apport étymologique et matériel nordique (Ridel, 2002, p. 289-320), qui se différencie du latin médiéval le quel, via son contexte religieux, se déploie sur le plan de la symbolique typologique.

Ingens Basilicæ Navis quæ nuper edita fuerat, corruit.
(Orderic Vital, livre XI, cité par du Cange, t. 5, col. 579c.)

Cette valence sacrée entre la nef de l'église et le bateau se lit également en grec ancien avec les mots *naos* « temple » et *naus* « bateau », et renvoie à l'archétype du contenant. Il s'agit d'une demeure sur l'eau dont l'intimité du microcosme constitue un doublet du corps, « isomorphe de la niche, de la coquille, de la toison, et finalement du giron maternelle » (Durand, 1992, p. 274), comme en témoigne l'étendu du champ imaginal du terme *vaisseau* issu de l'ancien français *veissel*, lui-même formé sur le latin *vasculum*, désignant un vase, une urne funéraire, un cercueil⁵ et un grand navire⁶ (du Cange, t. 8, col. 246c), ainsi que les expressions *vaisseil d'élection*⁷ « créature choisie de Dieu » et *vaisseau virginal* pour « le corps de la Vierge Marie ».

Dans la spiritualité chrétienne, la figure de proue est donc perçue comme une image symbolique apposée à un corps sacralisé, héritage porté par la langue latine ; tandis que l'étymologie scandinave d'origine germanique transmet l'idée d'une connexion anatomique. Si, dans cette dernière, la présence d'une sculpture à l'extrémité de la proue semble participer de l'animalisation (ou du moins de la vitalisation) de l'embarcation, dans la mentalité latine et chrétienne c'est l'embarcation-corps qui contient le principe sacré dont la présence se trouve révélée et identifiée par la figure de proue.

5. « *Si quis mortuum aut in petra, quæ Vasa ex usu sarcophagi, super alium miserit, etc.* » (*Lex Salica* tit. 17, par. 3)

6. « *Hoc feudum, Domine Rex, a le requiro, et Vas, quod candiva navis appellatur, merito ad regulem famulatum optime instructam habeo.* » (Orderic Vital, livre XII, p. 868)

7. Depuis 1660 mais déjà au XIII^e siècle sous la forme *vas d'élection*, emprunt aux Épitres de saint Paul désignant le corps humain comme contenant de la grâce divine (*Dictionnaire historique de la langue française*, 2006, t. III, p. 4003).

Typologie du rapport au corps chrétien

Interroger la signification des figures de proue implique une définition du rapport culturel au corps. Afin d'adresser cette question, cet article souhaite se concentrer spécifiquement sur les ères carolingienne et romane qui ont vu l'expansion et l'implantation d'un christianisme officiel et politique. Aussi les représentations de bateaux à figure de proue se trouvent-elles principalement dans un corpus d'images de type officiel, royal et religieux, dont le manuscrit constitue le support principal⁸.

Cinq de ces manuscrits proviennent du contexte carolingien : le psautier d'Utrecht MS. 32, réalisé au monastère carolingien d'Hautvilliers et daté des années 820-835 (van der Horst, 1996), possède de nombreuses illustrations rattachées aux psaumes 47, 71 et 103 de la Vulgate; le folio 64 du Codex Vossianus Q79 conservé à Leiden, Pays-Bas (Gundel, 1992, n° 460); le Psautier de Stuttgart (820-830) et ses folios 60r et 124r (Engelbregt, 1965), conservé à la bibliothèque régionale de la ville; le Codex Parisien Lat. Nouv. Acq. 1614 (IX^e siècle, conservé à la BNF), pour son folio 81v (Gundel, 1992, n° 402); et le MS. Inv. Nr. 3550 conservé au musée de la ville de Metz (XI^e siècle).

Le corpus compte ensuite cinq manuscrits issus du contexte ottonien : le Codex Egberti 24 (977-993) pour ses folios 90r, 27v et 24r, aujourd'hui à la bibliothèque de Trèves en Allemagne (Mayr-Harting, 1991, p. 265-274, 303, pl. 234); le folio 117r du Codex 1640 (978-1042), conservé à la bibliothèque régionale de Darmstadt, (Durlat, 1985, p. 157 et Mayr-Harting, 1991, p. 289-302, pl. 243); le Codex 15713 (1040) de Regensburg en Allemagne, avec son folio 22 (Kirschbaum, 1972); le Codex Aureus Epternacensis (1030) avec son folio 21, conservé au musée national de Nürnborg en Allemagne (Mayr-Harting, 1991, p. 27, pl. 14, et Durlat, 1985, p. 160) et le Codex Bruchsalensis I pour son folio 13r, conservé à la bibliothèque de Karlsruhe (Preisendanz, 1930).

Sept sources principales sont également issues du contexte anglo-normand : le manuscrit de *Cædmon* (MS. Junius 11) daté de l'an 1000 et conservé à la Bodleian Library d'Oxford⁹; l'Hexateuque anglo-saxon (XI^e siècle) conservé à la British Library (Backhouse, 1984, 30); la Tapisserie de Bayeux (1070) avec six sections différentes concernées (Musset, 1989); le bestiaire de Guillaume le Clerc (MS. fr. 14969) avec son folio 21v (Ridel, 2002, p. 312); et le MS. fr. 20125 (XIII^e siècle) pour son folio 8v, tous deux étant conservés à la BNF¹⁰; le manuscrit du Corpus Christi College MS. 157 (1130-1140) pour sa page 383 (Kauffman, 55); et le Harley MS. 4751 (XIII^e siècle) sur ses folios 47v et 61, conservé à la British Library¹¹.

Un premier type visuel à se démarquer est celui montré par le psautier d'Utrecht, type également présent dans le codex germanique 1640 ainsi que, dans un style

8. Toutes les images sont disponibles dans la base de données Navis II : <<http://www2.rgzm.de/navis2/home/frames.htm>>.

9. Consultable via le catalogue numérique de la bibliothèque d'Oxford : <<http://image.ox.ac.uk/>>.

10. Consultable sur le catalogue en ligne de la BNF : <<http://gallica.bnf.fr/>>.

11. Également consultable sur son catalogue numérique : <<http://www.bl.uk/>>.

différent, le manuscrit anglo-normand de Cædmon. Ces figures de proue présentent un bec d'oiseau conférant au bateau, sur la base d'une analogie formelle et fonctionnelle, les capacités naturelles de flottaison des animaux aquatiques, tels que le canard ou la poule d'eau. Cette analogie entre la barque et le volatile relève une idée ancienne qui n'est pas sans rappeler l'embarcation à la proue ornée d'une tête de canard, sur laquelle se tient la déesse gallo-romaine Séquana¹². Déesse de la Seine, cette dernière était vénérée pour ses pouvoirs de guérison, dans le cadre du sanctuaire des sources de la Seine (Saint-Germain-Source-Seine, 21).

Si les bateaux à tête de volatile sont bien représentés sur une rivière, il n'est cependant pas question de guérison dans les psaumes qu'ils illustrent : en bas de l'image illustrant le psaume 47 (Vulgate), voguent deux bateaux : *in vento uredinis confringes naves maris* (47, 8) ; le psaume 71 fait référence à la domination de Dieu sur les mers, rivières et fleuves : *et dominabitur a mari usque ad mare et a flumine usque ad terminos terrae* (71, 8) ; enfin, au niveau du psaume 103, une étendue d'eau portant deux bateaux est hantée de monstres marins, dont le Léviathan avec un corps de serpent qui s'enroule sur lui-même :

hoc mare magnum et latum manibus ibi reptilia innumerabilia animalia parva cum grandibus

Ibi naves pertranseunt Leviathan istum plasmati ut inluderet ei

Omnia in te illis colligent aperiente manum tuam replebuntur bono

Le psautier d'Utrecht, lui-même copie d'un manuscrit du VI^e siècle, perpétue ici une tradition graphique tout en la plongeant dans son propre contexte spirituel afin de la lester d'une symbolique cohérente. L'image ne fait pas appel ici à l'entente aquatique entre l'animal, la source et la divinité, mais participe plutôt, par le rappel de la présence des monstres marins, à un discours dans lequel l'abîme maritime constitue une base clé (toujours représentée sur la partie inférieure du folio), ceci sous la domination de Dieu. Si ces embarcations à tête d'oiseaux sont mises au même plan que le Léviathan, la symbolique qui leur est rattachée l'en différencie cependant : la présence de ce bec appelle la nature ailée de cette créature. La figure de proue indique alors une nature cachée : celle de l'oiseau divin, l'ange intercesseur, puisque la paire d'ailes constitue sa caractéristique essentielle comme attribut du messager céleste (Réau, 1974, t. 2.1, p. 36). Parmi l'abîme maritime et aux côtés des monstres se trouvent donc « les instruments de la volonté divine » (Réau, 1974, t. 2.1, p. 31).

À la même époque, l'image de la barque à tête de bouc permet de spécifier le type de discours mis en scène. Issus du domaine germanique, les folios 60r et 124r du psautier de Stuttgart permettent de prêter au peintre une intentionnalité claire : avec des cornes, une barbichette et des oreilles rabattues, l'animal représenté est volontairement reconnaissable. Figurées au sein de scènes chaotiques, ces têtes de boucs sont reproduites à l'identique, suivant un modèle spécifique, tel un attribut

12. Il s'agit d'un bronze votif de 47 cm de haut, daté des I^{er}-III^e siècles et conservé au musée archéologique de la ville de Dijon.

signifiant. Dans une première image, le bateau est très clairement scindé en deux, vide, avec une rame à la mer. Mer qui borde une ville en cours de destruction et une colline. Il s'agit ici du thème récurrent dans les psaumes de la colère de Dieu appliquée aux profanes. Quant au folio 24r, il présente trois hommes, témoins du Christ qui, nimbé, impose le calme à une mer déchainée et peuplée de monstres marins.

Le bouc, ou la chèvre, est l'animal sacrifié pour expier les fautes des hommes¹³. Il est symbole de rédemption, à l'image de Jésus, le fils sacrifié. Saint Bernard (1091-1153) explique en ces mots :

Ce tendre maître [Jésus], bien que très-pur, est appelé bouc, animal immonde, parce qu'il portait notre chair, remplie en nous des souillures du péché [...]. (*La Vigne mystique*, chapitre xxxiii, 122)

La barque chrétienne est pareille à un bouc, pareille à Jésus lui-même, parce qu'elle est corps contenant le péché. Encore une fois, la présence de la figure de proue révèle l'identité cachée : sous le péché provoquant le courroux divin se trouve la nature christique. Il s'agit là de l'expression graphique du symbolisme typologique chrétien, selon lequel l'Ancien Testament concorde trait pour trait avec le Nouveau Testament. La présence de cette figure de proue à tête de bouc appelle à considérer le psaume sous la perspective dévoilée de la nouvelle Loi.

Motifs repris dans le cadre d'une spiritualité ambivalente, ces *figures* de bouc et d'oiseaux, formes profanes et *immondes*, sont donc indicatrices, au sein d'un contexte chaotique tant matériel que spirituel, d'un processus de réinstauration du sacré, grâce aux notions de sacrifice et d'intercession auxquels elles se rapportent.

À l'image de l'exégèse biblique, cette rhétorique se multiplie. En effet, au cours de cette même époque carolingienne, émergent les figures de proue liées aux représentations astronomiques de l'Argo, constellation formant un navire ; ceci dans le cadre des copies des textes antiques — en l'occurrence : *Les Phénomènes d'Aratus de Soles*¹⁴ — auteur grec, poète et astronome du III^e siècle av. J.-C. Proportionnellement au nombre total de ces représentations sur planisphères, la présence de figures de proue zoomorphes reste mineure dans ce type d'image. Ces figures se trouvent cependant sur l'Argo du codex Vossianus Q79 ainsi que sur celui du codex Parisien 1614. De type fantastique, celles-ci sont toutes les deux tournées vers l'intérieur du navire et pourvues d'une sorte de houppette et d'un œil rond. Il pourrait encore s'agir là d'un volatile aquatique mais la forme générale du bateau est figée par l'emplacement des étoiles de la constellation, rendant l'analogie avec l'animal hasardeuse.

On dit que ce navire est redevable à Minerve d'avoir été mis au nombre des astres. C'est le premier navire qui ait été construit par les anciens. On dit qu'il parla, et qu'il traversa le premier la mer, sur laquelle jusqu'alors on n'avoit pas su naviguer, et

13. Le bouc, symbole de lubricité, associé par les Anciens au dieu Pan, aux Satyres, « a pris une signification christologique en tant que *bouc émissaire* lâché dans le désert après avoir été chargé de toutes les iniquités d'Israël » (Réau, 1974, t. 1, p. 87).

14. *Les Phénomènes d'Aratus de Soles et de Germanicus César, avec les Scholies de Théon, les Catastrophes d'Ératosthène, et la sphère de Léontius*, Paris, abbé Halma (éd.), 1821.

pour en rendre témoignage à la postérité, on mit au ciel son image, non tout entière, mais seulement les poignées du gouvernail jusqu'au mât, avec les rames, afin que les nautes en le voyant s'encouragent à la manœuvre, et pour immortaliser sa place parmi les dieux. Le navire Argo a quatre étoiles à la poupe, cinq à son gouvernail, et quatre à l'autre, trois en haut du mât, cinq sur le pont, six proches les unes des autres aux câbles; en tout, 27. (*Les Phénomènes*, p. 60)

L'esthétique de ce type de navire à figure de proue zoomorphe s'inscrit dans une codification précise : une moitié arrière mais pas de proue, une voile et des gouvernails. L'image médiévale a cependant pris soin, de manière claire sur le codex parisien et plus particulièrement sur le codex Vossianus, de rapporter et représenter les éléments de proue sur cette poupe que dessine le schéma de la constellation. En effet, sur la poupe du deuxième, en plus de la figure zoomorphe, est représentée sur l'encolure du navire la déesse Athéna, guidant, dans le mythe, le navire de Jason et ses Argonautes (Hamilton, 1997, p. 140). Dans le cadre du manuscrit chrétien, la superposition de la proue et de la poupe indique une volonté de rassembler les connaissances issues de l'héritage gréco-romain, et de les exposer en une seule image.

Si la typologie graphique n'est pas nouvelle, dans la mesure où elle renvoie directement aux traitements culturels des proues et coques des navires méditerranéens sur lesquels pouvaient être peints des yeux, des figures ou des inscriptions, transformant le navire en un espace sacré (voir Carlson, 2009), le traitement symbolique de l'image confère une dimension nouvelle au discours visuel antique. Le sens prévaut sur la forme. Si, dans la mythologie grecque que rapporte Aratus, cette constellation est, à l'image du navire de Jason, le premier qui a navigué sur un océan inconnu, le peintre chrétien, en lui apposant cette figure de proue, fait de lui (ou « révèle ») la nature de ce corps immonde rejeté dans la grande mer, abîme insondable, qu'est le ciel.

Ce type de figure demeure cependant difficilement identifiable et inscrit le navire dans un groupe de représentations plus large, arborant des chefs d'animaux fantastiques. Il y a tout d'abord des têtes rappelant celle, non menaçante, du chien aux oreilles rabattues : Egberti 24, codex Bruchsalensis I, codex Aureus Epternacensis, bestiaire divin de Guillaume le Clerc, manuscrit 20125 enfin, les folios 47v et 61 du bestiaire Harley 4751. Celles-ci sont tirées de scènes de la vie du Christ : la pêche miraculeuse (Egberti et Aureus Epternacensis), saint Pierre sauvé de la noyade (Egberti), le Christ endormi sur le lac de Tibériade (Egberti) et le voyage des Rois mages (Bruchsalensis). Elles se trouvent également dans des représentations de l'Arche de Noé (MS. 20125) et dans des bestiaires (celui de Guillaume le Clerc et le Harley 4751). Parmi ces figures de proue fantastiques, il faut également distinguer les têtes de créatures à la langue tirée et aux oreilles dressées, telles celles du folio 22 du manuscrit 15713, celles de la Tapisserie de Bayeux et celles de l'Hexateuque anglo-saxon. Ce type, plus menaçant que le précédent, montre des gueules animales ouvertes, tirant la langue, dont les oreilles dressées s'apparentent parfois à des cornes. Certaines, comme celles de Bayeux ou de l'Hexateuque possèdent également une crinière à forme de flammes sur la longueur intérieure de l'étrave. Ces figures se trouvent ainsi dans une scène du Christ endormi sur le lac de Tibériade

(MS. 15713), deux représentations de l'Arche de Noé (Hexateuque et manuscrit de Cædmon), ainsi que dans le contexte historique de la Tapisserie de Bayeux.

Cette série de navires présente plusieurs particularités permettant de déchiffrer une véritable rhétorique visuelle. Tout d'abord, la figure de proue se trouve dédoublée et représentée à l'identique à la poupe, sur l'image de l'Arche de Noé du MS. 20125 et dans la scène du Christ endormi sur le lac de Tibériade du codex 15713. Or, dans l'iconographie chrétienne, une entité arborant plusieurs visages s'inscrit dans une symbolique démoniaque : des visages supplémentaires sont appliqués sur différentes parties du corps du démon, « principalement son ventre ou sur sa croupe », indique Louis Réau (t. 2.1, p. 61)¹⁵. Ensuite, dans les autres cas de figure, la poupe présente différents types : recourbée sur elle-même (Utrecht, Stuttgart, Egberti, codex 1640 et Aureus Epternacensis), développée en motif végétal (Bruchsalensis), ou encore terminée en architecture montante géométrique (bestiaire de Guillaume le Clerc, Hexateuque, MS. 157 et 4751), rappelant souvent la forme d'une queue de poisson torsadée ou celle d'un serpent. Deux autres monstres présentent ce même type dans le psautier de Stuttgart : il s'agit du Léviathan¹⁶ tirant sur la rame d'un marin pour l'attirer à l'eau (folio 117v) et de la baleine avalant Jonas (folio 79r).

Le bateau, en tant que corps animalisé, est donc un corps monstrueux, c'est-à-dire qu'il est constitué de motifs hybrides (Bayard et Guillaume, 2010). Qu'il s'agisse d'un volatile, d'un bouc ou d'une créature grimaçante, il affiche toujours cette queue torsadée, à l'image des ivoires des manuscrits carolingiens 26067 et de Metz¹⁷, dont les barques sont présentées en analogie complète avec le monstre marin : tête de dragon, corps de fauve et queue de serpent. Ledit monstre est situé au pied du Christ en croix, avec un personnage masculin brandissant une rame à califourchon sur son dos. Ce dernier, le regard levé vers la Crucifixion, est flanqué à sa droite d'une femme aux cheveux longs dont le bras gauche est retenu par deux plus petits hommes, tandis qu'autour de son bras droit s'enroule un serpent rattaché à la créature adjacente.

La présence de cette créature relève d'une véritable mise en abîme typologique puisqu'elle se tient en lieu et place d'une embarcation traditionnellement représentée sous la forme d'une simple barque dans les premiers manuscrits anglo-saxons, tel le codex UB.M.p.th.f. 69, conservé à Würzburg, Allemagne, et daté du VII^e siècle. Cette image met en scène le Christ crucifié, représenté sous une arche avec, à ses pieds, une barque portant dix personnages à son bord, dont l'un nimbé, au centre et proportionnellement imposant, lève les mains vers la croix. L'arc est recouvert d'un décor floral, tandis que quatre oiseaux et deux anges peuplent la scène. Ce schéma particulièrement riche n'est pas sans rappeler celui des pierres dressées de Suède dans lequel le bateau représenté à la racine de la pierre est surplombé d'un vecteur

15. Dans cette perspective, la nudité caractéristique des démons pourrait également se lire dans l'aspect lisse et découvert de la coque comme corps.

16. Isaïe (27, 1) décrit Léviathan « le serpent fuyard » et « le serpent tortueux ».

17. Sur l'ivoire au nom d'Adalbéron, notice dans : *Le Chemin des reliques. Témoignages précieux et ordinaires de la vie religieuse à Metz au Moyen Âge*, Metz, Musées de la Cour d'or, Éditions Serpenoise, 2000, p. 56-58.

transcendantal permettant le passage vers l'au-delà (voir Auger, 2011, partie II, chapitre 1^{er}).

Les enlumineurs chrétiens semblent à nouveau s'inspirer d'une structure iconographique d'origine païenne, ici empruntée par les missionnaires anglo-saxons qui, à la fois proches des Scandinaves via les colonisations et le commerce, et des Saxons païens via un héritage culturel, se trouvaient en contact permanent avec les embruns de la culture germanique. À nouveau, cependant, le discours diffère dans sa nature. La place du bateau est occupée par le monstre marin dont la queue torsadée renvoie au Léviathan et à la Baleine, celle de Jonas.

Si la structure de l'image (barque + vecteur transcendantal) est reprise d'un schéma plus ancien, la forme du monstre qui lui est ici associée n'est pas non plus anodine, puisqu'elle se trouve également dans les corpus astronomiques aratéens. La créature apparaît en effet sur les planisphères, non loin de la constellation Argo, sous la forme d'un animal à long museau, pattes de devant acérées et corps imposant terminé par une queue serpentine dont le bout arbore une sorte de nageoire comparable à un motif végétal¹⁸. Aratus l'identifie sous le nom de *Cetus*, aujourd'hui appelé *Baleine* en français ou *Whale* en anglais. Située dans le ciel méridional, elle est entourée de constellations aquatiques : Argo, Poissons, Verseau et Eridanus, conférant le nom de « Mer » à cette partie du planisphère (Ridpath, 1989, chapitre 3). Cette baleine est une référence au mythe grec de Persée et Andromède : cette dernière est demandée en sacrifice par les Néréides que sa mère, Cassiopée, femme du roi Céphée d'Éthiopie, avait offensées. Poséidon envoie alors le monstre ravager les côtes de son royaume, et c'est pour s'en débarrasser que le roi donne sa fille en sacrifice. Mais au moment où la bête émerge des eaux pour fondre sur son offrande attachée à un rocher, Persée intervient, grimpe sur son dos et enfonce son arme dans l'épaule droite de l'animal, le tuant.

Comme il a été remarqué dans le cadre du psautier de Stuttgart, ce monstre à la queue torsadée se trouve également rattaché au Léviathan et à la Baleine dans le ventre de laquelle Jonas passa trois jours. Or, selon l'exégèse biblique, l'épisode de Jonas préfigure les trois jours passés par le Christ dans son tombeau avant la résurrection¹⁹. Motif populaire à l'époque paléochrétienne, la présence de la Baleine « sépulcre sous-marin », selon l'expression de Louis Réau (1974, t. 2.1, p. 412), est une « promesse de résurrection ».

Jouant d'une myriade de traditions formelles et structurelles, divers types de figures sont appliqués au corps, dans le cadre d'une symbolique démoniaque tendant vers le Salut. L'oiseau aquatique d'abord associé à la barque pour son habilité nautique, assimile désormais cette dernière au phénomène d'intercession ; la pré-

18. On la retrouve également dans la partie inférieure arrière, proche du cou, de la sphère céleste que porte l'Atlas Farnèse, sculpture, copie hellénistique, du 11^e siècle romain, conservée au musée d'archéologie de Naples ; ainsi que sur le globe du Mainz, conservé au Römisch-Germanischen Zentralmuseum, également daté de l'époque romaine.

19. Évangile de Matthieu (12) : « De même que Jonas fut dans le ventre du monstre trois jours et trois nuits, ainsi le Fils de l'Homme sera dans les entrailles de la terre trois jours et trois nuits. » Ou encore, dans les termes de saint Augustin : « Comme Jonas passa du navire dans le ventre de la baleine, le Christ passa du bois de la croix dans le tombeau. »

sence de la tête de bouc appelle le motif du sacrifice rituel, celui du fils ; l'Argo met en scène une allégorie de la volonté divine, et apporte, de la culture gréco-romaine, la forme du corps immonde de la baleine, ce Léviathan, dévoreur de Jonas, préfigurant le fils sacrifié. La présence des têtes grimaçantes s'inscrit également dans ce discours du corps : cornes de Faune, bouche fendue jusqu'aux oreilles, crinière en forme de flammes, sont des symboles de la bestialité des démons « dont l'intelligence est descendue dans les bas-fonds de leur corps » (Réau, 1974, t. 2.1, p. 61).

Ce ne sont donc plus les phénomènes naturels observés qui sont mis en scène dans l'image chrétienne mais un symbolisme typologique, collecte de données antiques par la suite lestées d'une nouvelle spiritualité et ordonnées suivant un schéma perceptuel latin. En somme, la présence d'une figure de proue s'inscrit dans une multiplication des motifs servant l'exégèse chrétienne : le corps profane, contenant du péché, doit être, selon la volonté de Dieu, sacrifié avant de connaître la révélation et l'accès au sacré.

Rhétorique du mystère divin

Comme il en va de tout ce qui existe dans la perspective chrétienne, l'entité que la figure de proue appose à cette matrice navigante — et, symboliquement, révèle — compte au nombre des créatures de Dieu²⁰. Cette ambivalence appelle à interroger le fond de la sépulture, le ventre de la baleine et l'ancre de la coque. Que révèle ce procédé typologique, cette mise en abîme ? En quoi la figure de proue en expose-t-elle le contenu ?

Il faut tout d'abord distinguer les figures dont les attributs démoniaques sont atténués. Les images de la pêche miraculeuse (Egberti et Aureus Epternacensis) sont porteuses de têtes de taille proportionnelle, aux oreilles couchées et à la bouche fermée. Tout est également propice au voyage des Rois mages du codex Bruchsalensis I. Les figures Egberti se distinguent cependant par leurs gueules ouvertes, signe du doute récent de Pierre (pêche miraculeuse et saint Pierre sauvé de la noyade). Les deux scènes du Christ endormi sur le lac de Tibériade — Egberti d'une part et MS. 15713 d'autre part — sont significatives. Dans la première, la figure de proue est la même que pour les situations précédemment mentionnées. En effet, si le Christ est endormi à l'arrière du bateau dans la partie gauche de l'image, il est également éveillé et commandant aux vents (représentés par deux têtes soufflantes dans le ciel) à la proue. En une seule image est racontée toute la scène, et la figure de proue indique, comme la gestuelle du Christ, que l'épreuve est passée. La double figure — oreilles dressées et langues tirées — du MS. 15713 conte un autre moment de l'épisode. À la proue, comme à la poupe, l'animal est en effet en alerte : les eaux montent, le ciel est menaçant et le Christ est endormi livrant les apôtres à eux-mêmes. Les différents aspects des figures servent le discours spirituel : c'est la phase d'épreuve et d'isolement qui est ici en jeu.

20. Les livres apocryphes dits *Quatrième Esdras* ou *Apocalypse d'Esdras* (6, 47-49) et *Apocalypse de Baruch* (29, 4) classent le Léviathan parmi les monstres aquatiques créés au cinquième jour (Gerard, 1989, p. 776).

Ces étapes de la révélation divine, obtenue grâce au sacrifice du *corps immonde*, se lisent nettement dans les différentes images de l'Arche de Noé. Il y a tout d'abord le folio 8v du MS. 20125 de Wauchier de Denain, manuscrit français du XIII^e siècle, image dans laquelle la proue et la poupe possèdent la tête typique du chien aux oreilles rabaisées et gueule ouverte. L'Arche est ici construite, la famille de Noé est installée à bord et les animaux se pressent à la file indienne. Mais tandis que l'eau monte, la colombe de l'Esprit Saint descend sur l'embarcation. L'Arche de l'Hexateuque présente une autre étape. De la même manière, les familles et les animaux sont embarqués, mais la figure de proue est développée sur un style dynamique : elle possède une gueule ouverte de type bec, une crinière à volutes formant des flammes et des oreilles pointues dressées qui confère une intensité dramatique et démoniaque, à l'image du Déluge. La première image met donc en avant la protection divine au sein de l'épreuve, tandis que la deuxième insiste sur l'épreuve en elle-même, marquée notamment par la présence du diable. À la fin de la scène de Déluge, lorsque la colombe revient avec une branche dans le bec, Noé qui était au gouvernail crie : « Benedicite ».

À ce mot, le diable exorcisé, qui était caché en fond de cale, s'enfuit par le fond de la nef; la couleuvre bouche le trou avec sa queue pour empêcher l'Arche de sombrer. (Réau, 1974, t. 2.I, p. 106)

Enfin, le manuscrit de Cædmon propose une troisième représentation de l'Arche de Noé²¹ avec figure de proue, sur quatre folios avec quatre images différentes de l'embarcation : la phase de construction de l'habitable (p. 65), puis l'embarquement (p. 66) et enfin, en deux fois (p. 67), les étapes du déluge et de la survie des espèces. La figure de proue zoomorphe présente les caractéristiques précédemment citées : un long museau ou bec, un œil rond, une encolure marquée ainsi qu'une crinière flamboyante et/ou des cornes/oreilles plus ou moins développées. La tête affiche cependant trois expressions différentes : une gueule grande ouverte et une langue tirée au moment de l'embarquement; une gueule entrouverte pendant le périple; une gueule fermée à l'arrivée.

Les figures de proue s'inscrivent dans une rhétorique visuelle, explicative et démonstrative, laquelle fait montre des étapes du Déluge, procédé type par lequel Dieu redéfinit son rapport à l'humanité puisque l'Arche permet d'établir l'alliance entre lui et tout être vivant :

*Dixitque Deus hoc signum foederis quod do inter me et vos et ad omnem animam
viventem quae est vobiscum in generationes sempiternas
Arcum meum ponam in nubibus et erit signum foederis inter me et inter terram*
(Genèse 9, 12-13).

Étymologiquement parlant, cette alliance (*arcum*) diffère de l'arche (*arca*) dans laquelle embarque Noé. Il s'agit d'un « arc dans la nue » et non de l'embarcation. Ces

21. Cædmon (VIII^e siècle) nomme l'arche par « une profusion de noms poétiques, la maison flottante, la plus grande des chambres flottantes, ma forteresse de bois, le toit mouvant, la caverne, le grand coffre de mer... » (de Lubac, 1993, t. 4, p. 42, note 7).

notions d'arche et d'alliance apparaissent néanmoins par la suite sous la forme de l'Arche d'Alliance, démontrant ainsi la vérité des paroles divines :

Venit autem et Sadoc et universi Levitae cum eo portantes arcam foederis Dei et deposuerunt arcam Dei et ascendit Abiathar donec expletus est omnis populus qui egressus fuerat de civitate (II, Samuel 16, 24).

L'alliance, chez Samuel, n'est plus « un arc dans la nue » mais un secret qui doit être protégé, enfermé, à l'image des merveilles que le navigateur trouve au fond de l'abîme, à l'image de ce que Jonas trouve dans le ventre de la baleine.

Il est dit dans la Genèse que Dieu établit son alliance avec tout être vivant sorti de l'Arche et leur postérité (9, 10). Plus précisément, et à quatre reprises, Dieu définit l'alliance comme un nouveau rapport avec « toute chair » qu'aucun déluge ne viendra plus détruire :

Dixitque Deus Noe hoc erit signum foederis quod constitui inter me et inter omnem carnem super terram (Genèse 9, 17).

Cette Arche de Noé est décrite selon Hugues de Saint-Victor (dans H. de Lubac, 1993, t. 3, p. 323) comme « le progrès de la vie spirituelle ». Il s'agirait d'un édifice à cinq étages correspondant à cinq états spirituels successifs. « Les parois des deux derniers étages, qui sont au-dessus de l'eau, convergent vers l'unique coudée du sommet, symbole de la divinité au sein de laquelle nous devons nous réunir. »

Dans l'exégèse biblique, l'être chrétien est un état spirituel à construire. Cette rhétorique architecturale, donc visuelle, a pour soubassement la foi et définit, de fait, tout habitat ne reposant pas sur ce fondement comme corps immonde. Toujours dans une perspective typologique constructive, saint Ambroise « avait vu décrite dans la construction de l'arche, "la figure du corps humain" [...], et c'est dans l'arche d'alliance qu'il avait reconnu la figure de l'âme sainte » (de Lubac, 1993, t. 4, p. 42).

Ainsi l'âme chrétienne est-elle ce coffre contenant de l'alliance à Dieu. Cette alliance, ou foi, désigne le secret caché dans l'arche de David ainsi que dans celle de Noé, ou encore dans la barque de Pierre, dans la baleine de Jonas et dans la nef d'une église. Elle constitue le principe fondamental de la spiritualité chrétienne, principe présenté chez Jean : *et Verbum caro factum est* (Jean 1, 14) car : *in principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Deus erat Verbum* (Jean 1, 1). Selon le mystère de l'Incarnation, la parole de Dieu se fait chair. Cette âme chrétienne qui s'édifie à l'écoute des paroles divines jusqu'à accueillir Dieu est reconnu comme le corps sacré, à l'image du corps du Christ « maison dans laquelle habite la plénitude de la divinité » (de Lubac, 1993, t. 4, p. 45).

Outil du symbolisme typologique, la figure de proue participe d'un procédé de démonstration et d'explication de la vérité divine, sur un double niveau : elle permet à l'enlumineur de dévoiler la Nouvelle Loi, celle du Nouveau Testament, tout en caractérisant la nature spirituelle du sujet représenté.

Les scènes de navigation issues des bestiaires participent à la multiplication de ce mystère. La scène du bestiaire de Guillaume le Clerc est calme, malgré la présence

du monstre marin auprès duquel le navire est amarré. Il s'agit d'une référence à un épisode de la navigation de saint Brandan : les moines, insoucians, sont installés sur l'île (le dos du monstre) tandis que le saint, à qui Dieu a révélé la véritable nature de l'île, est resté à dormir sur le bateau. Ce dernier est donc le vaisseau de la révélation divine, et est intentionnellement dissocié du motif des moines novices installés sur le monstre marin. L'image met en scène deux aspects de la vie spirituelle chrétienne : les novices qui n'ont pas encore bâti leur foi, et le saint qui a accueilli Dieu en lui, c'est-à-dire qui a reçu les Paroles de vérité.

Les figures de proue des folios du Harley 4751 sont quant à elles identiques, et représentées dans un contexte similaire. Il s'agit de deux têtes à long museau et oreilles dressées, au regard orienté vers le haut, comme scrutant le ciel. Dans la première image, un groupe d'hommes, comme pour l'épisode de saint Brandan, a amarré leur embarcation sur le dos d'un gros poisson. Dans la deuxième, une sirène est en train de couler une barque. Dans les deux cas, ce sont les monstres marins qui prévalent. La sirène tient très clairement l'embarcation par l'encolure d'une main, et de l'autre affiche un poisson sous le regard des marins, rappelant la notion de sacrifice portée par le Christ et, par là même, offrant à ses victimes, la voie salvatrice : accueillir Dieu. Le monstre tient donc le destin des marins en main et, de fait, leur apporte la révélation. Un des deux personnages est, d'ailleurs, en position d'accueil : les bras et visage levés au ciel, tandis que son compagnon est replié sur lui-même et tente de ramer et fuir.

Cette rhétorique de la révélation, c'est-à-dire de la parole faite chair, s'applique également aux représentations de type historique. Si, dans un premier temps, la présence des figures sur les navires de la Tapisserie de Bayeux semble indicatrice d'une hiérarchie politique entre les embarcations, le discours de la volonté divine ne fait également aucun doute, grâce à la multiplication des forteresses et des rochers qui, à l'image de ceux du psautier d'Utrecht par exemple, se font métaphore du divin. Dans cette perspective, et bien que la plupart soient fantastiques et de même apparence que celles déjà présentées, la figure de proue du navire central de la section 40 (qui voit la flotte normande se diriger vers l'Angleterre) arbore une tête couronnée avec postiche, figurant ainsi la volonté révélée de Dieu : Guillaume de Normandie va devenir roi d'Angleterre. Si ces figures de proue sont des faits historiques, alors la symbolique visuelle est également à rapporter sur le plan de l'architecture nautique, impliquant un discours du commanditaire lui-même.

C'est cette volonté divine qui semble également s'appliquer sur l'image du MS. 157 dont la page 383 représente Henri I^{er} de Normandie quittant Barfleur dans un bateau avec le vent en poupe, et une proue arborant une tête de volatile stylisée, au bec ouvert et crochu, une encolure et une barbichette (un griffon?). Il s'agit là de l'expression d'une épreuve divine, puisqu'au même moment la Blanche-Nef, qui suivait le navire du roi avec les fils de ce dernier et cent-quarante hauts barons à son bord, fait naufrage. Au centre, le personnage du roi lève les mains et le regard au ciel, signifiant son rapport à Dieu. Si le roi échappe au naufrage, il vient en effet de remettre la vie de ses fils entre les mains divines, répétant ainsi le geste du sacrifice filial.

La présence de la figure de proue s'inscrit donc dans une rhétorique du bateau comme image du *vaisseau d'élection*, c'est-à-dire comme image du corps qui, selon la perspective chrétienne, doit se faire réceptacle de la parole de Dieu. Issue de sources commanditées dans des cadres officiels de transmission des textes sacrés (Évangiles, Genèse, Psaumes), historiques (Guillaume le Conquérant et Henri I^{er} de Normandie) et scientifiques (bestiaires, astronomie grecque), l'iconicité de cette rhétorique participe du symbolisme typologique, dans sa volonté de rassembler et interpréter les sujets antiques sur la base de sa propre perception. Cette collecte de données culturelles engendre la multiplication isomorphique des motifs signifiants, multiplication — essence même du mécanisme spirituel et cognitif chrétien — qui définit, par sa dynamique de mise en abîme, la nature de la barque.

Ces figures, tels les masques identitaires que pouvaient revêtir les dieux païens, caractérisent la volonté ambivalente de Dieu, permettant ainsi d'intégrer en une même entité une multitude de phénomènes, justifiant par là même de sa nature universelle et omnisciente. À l'image du navire de Guillaume de Normandie faisant route vers l'Angleterre, la présence d'une figure à l'avant d'une embarcation chrétienne préfigure une *revelatio*.

Bibliographie

- AUGER Barbara, *La Représentation des bateaux en Europe du Nord-Ouest entre le VIII^e et le XIII^e siècle*, thèse de doctorat de l'université Stendhal-Grenoble 3, Grenoble, 2011.
- BACKHOUSE Janet, TURNER D. H. et WEBSTER Leslie, *The golden age of Anglo Saxon art*, Londres, 1984.
- BAYARD Florence et GUILLAUME Astrid, *Formes et difformités médiévales, en hommage à Claude Lecouteux*, PUPS, 2010.
- Biblia Sacra Vulgata*, Robert Weber et Roger Gryson (éds), Stuttgart, GBS, 1994.
- CARLSON Deborah, "Seeing the Sea: Ships' Eyes in Classical Greece", *Hesperia*, n° 78, 2009, p. 347-365.
- DE LUBAC Henri, *Exégèse médiévale : les quatre sens de l'Écriture*, Paris, éditions Cerf DDB, 4 vols, 1993 (première édition : 1959).
- Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey (dir.), édition Le Robert, réimpression mise à jour en 2006 (1^{re} éd. : 1992, Dictionnaires Le Robert).
- DILLMANN François-Xavier, « Navigation et croyances magico-religieuses dans la Scandinavie ancienne : quelques observations au sujet des figures de proue », dans *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, Paris, 2007, p. 383-420.
- DU CANGE *et al.*, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, éd. augmentée, Niort, L. Favre, 1883-1887.
- DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 11^e édition, Paris, Dunod, 1992 (1^{re} éd. : 1969, Bordas).
- DURLIAT Marcel, *Die Kunst des frühen Mittelalters*, Fribourg/Bâle/Vienne, 1985.

- ENGELBRECHT Jakobus-Hendrikus-Antonius, *Het Utrecht Psalterium, een eeuw wetenschappelijke bestudering (1860-1960)*, Utrecht, 1965.
- ERÄ-ESKO Aarni, «Die Elchkopfskulptur vom Leärojärvi in Rovaniemi», dans *Suomen Museo*, LXV, 1958, p. 8-18.
- FAULKES Anthony, *A new introduction to old norse. Part III: Glossary and index of names*, Londres, Viking society for northern research, University College, 2007.
- GABORIT-CHOPIN Danielle, *Elfenbeinkunst im Mittelalter*, Berlin, 1978.
- GERARD André-Marie, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Robert Laffont, 1989.
- GUNDEL Hans Georg, *Zodiakos. Tierkreisbilder im Altertum. Kosmische Bezüge und Jenseitsvorstellungen im antiken Alltagsleben*, Kulturgeschichte der Antiken Welt 54, Mainz, 1992.
- HAMILTON Edith, *La Mythologie*, Marabout, 1978 (1^{re} éd. : 1940).
- KAUFFMANN Claus, *Romanesque manuscripts, 1066-1190*, Londres, H. Miller, 1975.
- KIRSCHBAUM Engelbert, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Fribourg, 1972.
- «La vigne mystique (II)» (tome VI), *Œuvres complètes de saint Bernard*, trad. par l'abbé Charpentier, Paris, éd. Louis de Vivès, 8 vols, 1866.
- Les Phénomènes d'Aratus de Soles et de Germanicus César, avec les Scholies de Théon, les Catastérismes d'Ératosthène, et la sphère de Léontius*, Paris, abbé Halma (éd.), 1821.
- JAL Auguste, *Glossaire nautique, répertoire polyglotte de termes de marine anciens et modernes*, Paris, Firmin Didot Frères, 1848.
- MAYR-HARTING Henry, *Ottonian book illumination: an historical study*, Londres, H. Miller, 1991.
- MUSSET Lucien, *La Tapisserie de Bayeux, œuvre d'art et document historique*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1989.
- Oxford Dictionary of English Etymology*, C. T. Onions (éd.), Oxford University Press, (1^{re} éd. : 1966).
- PREISENDANZ Karl et HOMBURGER Otto, *Das Evangelistar des Speyrer Domes*, Leipzig, 1930.
- RÉAU Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, PUF, 3 vols, 1974.
- RIDEL Élisabeth, *Les Vikings et les mots. L'apport de l'ancien scandinave à la langue française*, Paris, éditions Errance, 2009.
- , «Bateaux de type scandinave en Normandie (x^e-xiii^e siècle)» dans É. Ridel (éd.), *L'Héritage maritime des Vikings en Europe de l'Ouest*, Caen, PUC, 2002, p. 289-320.
- RIDPATH Ian, *Star tales*, Lutterworth Press, 1989.
- RIETH Élisabeth, PAVIOT Jacques, VILLAIN-GANDOSI Christiane et DECAUVEINE Florence (éds), *Nouveau glossaire nautique d'Augustin Jal*, Paris, CNRS, 1998 (révision de l'édition publiée en 1848).
- VILLAIN-GANDOSI Christiane, «La portée symbolique des figures de proue», dans *Figures de proue, ornements de navire*, Musée portuaire de Dunkerque, 2000, p. 84-91.

Les chevauchées funestes, épreuves de la faute

RÉSUMÉ

Cet article se propose de montrer comment la présence récurrente de chevaux périlleux auprès de nombreux personnages de récits médiévaux et du folklore contemporain participe à la mise en lumière d'une fonction expiatoire conférée au destrier merveilleux. Il s'agit d'explorer la persistance de ce rôle dans le folklore régional français, afin de tracer un schéma d'un récit-type de la mise à l'épreuve et du tourment héroïques. La démarche retenue part de l'analyse du *mythème* chevalin dans le contexte du récit médiéval, afin d'arriver à une *mythanalyse* d'un cheval-passeur que le folklore conserve et décline au gré des récits. Le propos s'appuie sur l'exemple de certaines chevauchées de *La Queste del Saint Graal*, que l'on mettra en relation avec des récits de tradition orale issus des collectes édités par Alice Joisten et Christian Abry (1995) ou par Dominique Saur (2001). Les déboires des élus du Graal auprès de chevaux terribles et merveilleux semblent bien ainsi constituer un *topos* de la remise en cause des vertus et des vices humains, dont la permanence se retrouve au sein de témoignages régionaux plus contemporains.

MOTS-CLÉS

Cheval, folklore, cavalier, épreuve, *mythème*, vertu, passage, héros, diable, conscience.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to evidence that the recurring presence of dangerous horses alongside many characters in medieval and contemporaneous folk narratives shed light on the atonement function of this marvel destrier. The permanence of this role in the French folklore will be emphasized in order to support a schema for a narrative type about the heroic test and torment. The approach proceeds from the analysis of the horse *mytheme* in the context of medieval narratives toward the *mythanalysis* of the ferry horse of souls, as a reputed psychopomp animal, which was ambient in folklore under various tokens. Finally, starting from specific horseback rides, typical riding raids found in *The Grail Quest*, their proximity with contemporaneous oral narratives edited by Alice Joisten and Christian Abry (1995) or by Dominique Saur (2001) will be recalled. The setbacks of the chosen of the Holy Grail faced to marvel and terrific horses seem to meet a *topos*, a challenge about virtues and vices whose permanence is attested in the most recent surveys in folkloristics.

KEYWORDS

Horse, folklore, horse-rider, heroic test, *mythème*, virtue, passage, hero, devil, consciousness.

Le développement qui suit propose de considérer un lien de continuité et de complémentarité existant entre les chevaux fantastiques de récits médiévaux et leurs avatars du folklore contemporain. Nous avons constaté que le cheval était un animal récurrent dans les bestiaires merveilleux de nombreuses traditions, particulièrement dans les récits du Moyen Âge français où les conteurs s'appliquent à éclairer devant l'auditoire le sens des aventures vécues par leurs héros. Cependant, Francis Dubost a précisé que « [...] les premiers bestiaires du Moyen Âge roman ont ignoré le cheval, probablement parce qu'ils ne s'intéressaient pas du tout à la réalité des animaux dont ils prétendaient saisir la "nature" » (Dubost, 1992, p. 189). Progressivement pourtant le cheval prend sa place et reste souvent présent aux côtés du cavalier, dans les récits d'exploits guerriers et de prodiges ; ou dans ceux de cauchemardesques galops qui pourraient compromettre les vies autant que les âmes. Ce sont précisément de tels galops qui vont nous occuper ici. En effet, les « invariants dériv[ant] au cours du temps humain et des espaces [...] », mis en évidence par Gilbert Durand (1987, p. 18), semblent alors s'affirmer au travers du *mythème* chevalin répété dans l'oralité et la diversité des témoignages du folklore, qui mettent en scène un éprouvant galop. De nombreux récits des régions de France insistent donc particulièrement sur la capacité du cheval à seconder et à représenter les contradictions et les tourments des hommes devant leurs erreurs. Partant d'un texte médiéval où le cheval est employé à des fins expiatoires, il s'agirait de retrouver dans les témoignages régionaux, non les chevaliers à l'identique, mais les traces de ces invariants identifiables dans d'autres récits.

Peut-on comprendre le lien entre le cheval prodigieux et son cavalier comme une permanence de la mise à l'épreuve ? En quoi son interaction avec les humains fait-elle du cheval un riche exemple de passeur toujours fréquent dans les consciences ?

La double nature du cheval et l'ambivalence des humains

Il paraît difficile de détailler en peu de mots toutes les nuances de la figure chevaline. Bien que nous choissions de proposer l'étude à partir de quelques témoignages du patrimoine des régions françaises, ce cheval « local » demeure héritier de traditions et de civilisations qui ne sauraient se limiter à cette frontière géographique. Néanmoins, la synthèse des fonctions proposées par Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (1982) dans leur *Dictionnaire des symboles* permet de considérer la permanence de cet animal selon un *mythème* précis, qu'est celui de la dualité. Nous situons cette ambivalence au centre de leur définition : « [Le cheval] est la monture, le véhicule, le vaisseau, et son destin est donc inséparable de celui de l'homme. Entre ces deux intervient une dialectique particulière, source de paix et de conflit, qui est celle du psychique et du mental. » (Chevalier et Gheerbrant, 1982, p. 322)

Cette description souligne que le lien unissant l'homme à sa monture est d'abord le signe d'un accomplissement autant terrestre que spirituel. La réticence des bestiaires romans à considérer le cheval pourrait s'interpréter en regard de cette ambivalence qui de prime abord dérangeait la quête de « nature » dépeinte par Francis Dubost. Le cheval n'est pas « nature », mais bien un animal où s'entremêlent merveille et réel. Loin de la neutralité, il apparaît comme une créature qui peut bouleverser un ordre établi et en provoquer la transformation. La notion de changement d'état serait alors centrale pour le cavalier. La double nature de la monture s'exerce sur le champ d'action qu'elle s'approprie et offre à l'être humain. En d'autres termes, elle guide sur la terre, déplace et permet un voyage d'abord topographique et utilitaire. Compris en ce sens, le cheval serait l'adjuvant ou le serviteur d'un maître. Pourtant, l'analyse ne pourrait s'arrêter à ce seul aspect, car le cheval n'aurait guère démontré son utilité dans la destinée des hommes. L'intérêt d'une *mythanalyse* de cet animal reposerait plutôt sur l'adéquation de cette première fonction avec les aspects les plus symboliques de la bête, énumérés par Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (1982). Le voyage et le passage à cheval existent aussi dans cette dialectique psychique et spirituelle, source de calme comme de tumulte. Il faut considérer que le cheval de récit n'est pas invariablement animé d'intentions pacifiques envers son cavalier, pas plus qu'il n'est toujours un présage favorable auprès des auditoires. De nombreux héros sont en effet victimes de leurs chevaux ou des conséquences qu'ils apportent, précisément parce qu'il n'est pas aisé de se méfier d'une bête qu'une croyance veut fidèle, pas plus que de reconnaître ses propres fautes et de s'en amender. Or, de nombreux récits médiévaux français soulignent particulièrement les figures de dualité ; les conteurs n'ont de cesse de rappeler à l'auditoire que le vice guette à chaque instant la vertu, et que le diable n'attend que l'occasion de profiter des conflits intérieurs de chastes aventuriers. Il peut s'agir pour le conteur de conférer à la monture une place aussi capitale que celle accordée au vécu des protagonistes. Très souvent en pareil cas, le cheval n'est plus le moyen de faire avancer la narration, mais plutôt ce qui la construit et donne sens à l'aventure.

Un récit anonyme du XIII^e siècle, *La Queste del Saint Graal*, décrit précisément l'œuvre d'un diable qui se montre à de nombreuses reprises sous la forme d'un cheval devant certains élus du Graal. La considération d'un épisode particulier de chevauchée permet de rendre compte de la relation narrative établie entre le chevalier et sa monture, ou plus exactement entre les vertus qui sont les siennes et les erreurs qui l'en écartent.

Le galop terrible de Perceval : vers un récit-type de la mise à l'épreuve

Au sein de *La Queste*, les chevaliers de la Cour du roi Arthur entreprennent chacun un voyage aussi physique que spirituel, en particulier dans le cas de Perceval ou d'Hector, qui seront confrontés à des chevaux qui les connaissent mieux qu'ils ne se connaissent eux-mêmes. Le premier à être mis à l'épreuve en ce sens est Perceval. Le Gallois tombe dans le piège tendu par une vingtaine d'ennemis et dans la bataille

qui s'ensuit, le chevalier ne met pied à terre que lorsque ses assaillants « *li ocient son cheval* » (*La Queste del Saint Graal*, 2006, p. 257)¹. Cette perte du destrier amène pour Perceval un premier changement d'état : l'animal était celui des prouesses et du combat héroïque. Le chevalier n'avait nul besoin de descendre de la croupe pour se battre et le conteur ne pourra que vanter ses mérites devant le péril. La chute de sa monture va signifier le danger de mort. Malgré une constante ardeur au combat, Perceval ne devra sa survie aux assauts ennemis qu'à l'arrivée du Bon Chevalier Galaad qui mettra fin au combat et s'en repartira au grand galop.

Or, ce n'est pas la bataille qui pose question à ce moment du récit, mais plutôt ses conséquences. Privé de son cheval, Perceval ne peut rattraper son sauveur. Quand arrive un écuyer chevauchant un roncín, un véritable dilemme trouble le Gallois : « *Et quant Perceval l'encontre, si ne set que fere. Car il vodroit volentiers cheval avoir por suivre le buen chevalier [...]* »². Comment répondre à la nécessité de retrouver un cheval si cela doit amener à commettre une action indigne de son rang ? La monture ne désigne plus seulement le déplacement, mais devient l'enjeu de l'identité et des désirs. Perceval est destitué de sa caste de chevalier, parce que son cheval ne peut plus le désigner comme tel. Pire encore, son désir de retrouver une monture lui laisse songer pour un instant à chevaucher un roncín d'écuyer plutôt qu'un noble destrier. Cet épisode malheureux de la *Queste* relie donc la perte du cheval à celle d'un statut ; et Perceval franchit ainsi une dernière étape en jetant ses armes à terre. Il est ensuite facile pour le diable de se présenter devant un homme dont les espoirs et la foi vacillent et de lui offrir un palefroi digne de ses attentes en échange de sa servitude : « *Si tu [me] voloies [...] creanter que tu feroies ma volenté quant je t'en semondroie, ge te le dorroie buen orendroit qui te porteroit la ou te voudroies* »³. Perceval promet qu'il servira le diable, et comme convenu, un cheval noir lui est amené. Une fois le chevalier en selle, la bête est prise de furie et galope jusqu'au bord d'une rivière. Seul le signe de croix révoquera la créature maudite et sauvera Perceval de la noyade.

Une telle mésaventure permet d'éclairer la position centrale du cheval à ce point du récit, car il est l'intermédiaire de tous les changements d'état et de tous les passages. Il est indispensable au héros pour poursuivre sa quête et s'amender de sa dette auprès du Bon Chevalier, mais il est aussi essentiel dans la reconnaissance de son identité. Notons que l'écuyer ne reconnaît pas un chevalier en la personne de l'homme à pied qui s'avance et lui réclame de l'aide. Enfin, le tumulte intérieur que connaît le personnage est une aubaine pour le diable. Le cheval proposé sera l'émissaire de la folle promesse du chevalier envers l'Ennemi et le galop terrible en sera la conséquence. Grâce au cheval, la narration peut insister sur les épreuves d'un fautif qui s'est repenti au dernier instant⁴.

1. « [Ils] tuent son cheval [...] »

2. « Perceval ne sait que faire : il voudrait bien avoir le cheval pour suivre le bon chevalier [...] »

3. « Si tu voulais me promettre de faire ma volenté quand je te l'ordonnerai, je t'amènerais tout de suite un bon cheval qui te mènerait où tu voudrais. »

4. Perceval comprend seul le sens de sa mésaventure et admet volontiers que le diable eût pu le piéger dans une chevauchée infernale. La plupart du temps, en particulier dans le récit de *La Queste*, un ermite

Le cheval périlleux : les étapes d'un schéma repris dans le folklore

La structure et la narration de cet épisode permettent d'amener dans le récit une épreuve dans laquelle se retrouve clairement la dialectique supposée entre cheval et cavalier. Égaré par le désir de retrouver une monture digne de lui et de son sauveur, Perceval connaît un châtiment diabolique en adéquation avec sa faute. Le cheval et son galop mortel constituent alors une merveille nécessaire à la rédemption. Par ailleurs, on retrouve des chevaux semblables dans bien des récits de chasses nocturnes, notamment celle de la *Mesnie Hellquin* sous la plume d'Orderic Vital, analysés dans les travaux de Claude Lecouteux. Un cortège de femmes y galopaient sur des chevaux parés de selles cloutées et incandescentes et étaient suppliciées par les brûlures, « [...] confessaient devant tout le monde les péchés pour lesquels elles subissaient de tels châtiments » (Lecouteux, 1999, p. 81). Ainsi, ce cheval expiatoire, cette monture qui transporte son hôte de la damnation à la rédemption, est porteur d'un schéma que le contexte du récit peut bouleverser, mais que sa narration garde étonnamment intacte dans le folklore des régions. Nous définissons le « folklore » par ce qu'Arnold Van Gennep désignait dans ses *Coutumes et croyances populaires de France* comme « la science qui a pour objet d'étudier le peuple » (Van Gennep, 1980, p. 6). Ce sont les convergences et les variations dans les imaginaires des peuples qui construisent le cheval fantastique. Le folklore des régions de France est peuplé de chevaux imposant une épreuve très similaire à celle vécue par Perceval en son temps. Les étapes de la mésaventure de la *Queste* sont en effet clairement cloisonnées : le chevalier erre seul et désarmé jusqu'à ce qu'un diable déguisé lui présente un cheval qui répond à ses attentes ; le personnage grimpe en selle et voit sa monture partir au galop jusqu'à un péril mortel. Finalement le signe de croix le sauvera au dernier moment. Or, l'Ouest de la France connaît un cheval auquel Philippe Walter prête attention. Le cheval Gauvin est une bête docile qui se présente aux voyageurs isolés. L'histoire se répète alors :

La bête se présente pacifiquement devant un passant, mais une fois que ce dernier l'a enfourchée, le cheval est saisi de frénésie. Il galope aussi vite que le vent ; il provoque la terreur de son cavalier et veut le noyer. (Walter, 2010, p. 43)

De la même façon, mais sous un autre nom, le cheval Bayart se présente à l'égaré en l'attendant au détour du chemin, et lui réserve le même sort. Lorsque la noyade est absente, c'est une chute mortelle du haut d'une falaise qui attend le malheureux. Il est important de constater que c'est bien au cheval que le rôle central est donné. Si le folklore considère les angoisses engendrées par le diable, il se préoccupe surtout de la façon dont il entend arriver à ses fins plutôt que de l'accomplissement de ses projets. Le Bayart et le cheval Gauvin sont funestes, mais il n'appartient qu'au voyageur de se méfier de son aubaine et de refuser l'aide du cheval. L'épreuve elle-même ne varie presque pas, puisque de tels chevaux auraient pu se présenter à Perceval au

croisera la route des chevaliers afin de leur expliquer la raison d'être des prodiges qu'ils vivent. La fonction expiatoire du cheval s'en trouve d'autant plus explicitée devant l'auditoire.

temps de la *Queste*. Du Bayart, du cheval Gauvin ou de la monture du diable, il s'agit toujours de se repentir d'une erreur de jugement. En revanche, le cavalier a connu au fil des récits de profonds bouleversements. Les épreuves de la chevauchée ne se limitent pas à de preux héros, mais touchent aussi de modestes anonymes, traduisant unanimement la mésaventure dans toutes les consciences. Le nom du cavalier du Bayart importe bien moins que son erreur. C'est ainsi que les contributions de Dominique Saur à la collecte de récits fantastiques menée par Daniel Loddo s'attachent à rapporter le vécu des méconnus, sans cesse transformé dans l'oralité du folklore. Le Vigan redoute alors le Drac, petit génie malfaisant et facétieux qui lui aussi préfère se déguiser : « Quand il prend l'apparence d'un cheval — ou d'une jument est-il souvent précisé — il devient alors "la bête qui s'allonge" capable de charger sur son dos jusqu'à vingt-quatre personnes. » (Saur, 2001, p. 20) Un vieil homme du Vigan raconte comment un groupe de jeunes gens grisés par la fête et le vin fut amené un soir à traverser une rivière. Inquiétés par l'obstacle, ils virent venir à eux un cheval esseulé qu'ils ne tardèrent pas à vouloir dompter. Tandis qu'ils envisageaient de passer à tour de rôle, ils constatèrent que la bête pouvait s'allonger d'autant de places qu'il y avait de jeunes gens. Seul le dernier du groupe redoutait ce prodige et faisait le signe de croix salvateur. Le *mythème* du passage se trouve tout particulièrement accentué dans ce récit.

Le pouvoir du cheval repose en effet sur sa capacité à transporter les cavaliers et les faire traverser sans effort apparent. Une fois encore, la narration ne laisse aucun doute sur la duplicité de la monture : « Hélas ! Ils ne se doutaient pas du terrible danger qu'ils couraient. » (Saur, 2001, p. 22) En outre, le passeur est aussi celui qui fait traverser le torrent ; et le cheval est une nouvelle fois le prétendu adjutant qui va aider à surmonter l'obstacle. Les étapes de la chevauchée survivent et ne sont que formellement modifiées pour les besoins spécifiques du récit. On retrouve donc le désir de posséder un cheval naissant sur une erreur de jugement et un égarement momentané des malheureux⁵. La bête funeste est toujours présentée « pacifiquement » et engage la confiance des cavaliers. Si la chevauchée n'a pas le temps d'être engagée ici, la prise de conscience demeure au travers du geste rédempteur et l'auditoire est amené à redouter de telles erreurs. Dans le même récit, la chevauchée est à la fois celle des corps et celle des âmes.

En outre, le rajout ou l'omission de certains détails sur un même canevas du galop terrible amènent à confirmer que seuls les thèmes du passage et de la double nature ont une réelle importance. À cet égard, les témoignages des *Êtres fantastiques des Alpes* édités par Alice Joisten et Christian Abry (1995) sont significatifs. Un témoignage des Hautes-Alpes rapporte qu'un groupe de voyageurs rencontra un âne capable de s'allonger démesurément. Ils décidèrent de s'en emparer jusqu'à ce qu'un ancien du village ait donné l'alerte en reconnaissant le démon sous le masque.

5. La dimension honorifique et spirituelle qui soutenait le récit de *La Queste* n'est certes plus la même, toutefois ces variations de sens dans le récit de folklore confirment que le désir déraisonnable demeure un motif d'expiation par l'intermédiaire du cheval. Le désir des jeunes gens du Vigan s'incarne dans le fait de vouloir traverser, mais surtout dans le profit qu'ils pourraient tirer du pouvoir de la bête.

Le conte s'achève sur la considération du péril encouru : « S'ils y étaient montés tous dessus, peut-être qu'il serait parti les *dérocher* (précipiter dans un ravin) quelque part. » (Joisten et Abry, 1995, p. 96) Le narrateur ne livre pas la raison de la présence des voyageurs en ces lieux, pas plus qu'il ne fait mention d'un quelconque obstacle à franchir. Le cheval, un âne dans ce cas, constitue l'épreuve à lui seul et l'erreur d'avoir voulu tirer profit d'un terrible prodige suffit à la justifier. Par ailleurs, il existe de nombreuses chevauchées fondées sur cette même structure, mais où le regard d'un tiers l'emporte sur le vécu des victimes. Ce n'est plus seulement l'auditoire des récits qui assiste aux tourments d'un cavalier pourchassé par ses vices, mais les personnages eux-mêmes. La Savoie connaît des nuits entières de chasses nocturnes, durant lesquels les honnêtes gens seraient avisés de ne pas sortir. À Beaune, on redoute le Roi Hérode et sa compagnie de cavaliers sans têtes, dont Alice Joisten et Christian Abry donnent les déclinaisons : « On la nomme *Cavalerie de Pilate* ; armée du *Roi Hérode*, *Haute Chasse* et dans une petite partie de la Savoie, « *Roi Chasséran* » : *Résseran*, *Roi Chasséran*... » (p. 164) Aux motifs variables de « cavaleries fantastiques » avec ou sans têtes, moribondes ou suppliciées, s'ajoutent certains cas où est décrit le malheur des témoins qui furent trop téméraires en regardant passer les Chasses et à qui « un coup de fouet détourn[ait] la tête ». Parfois encore, c'est une jambe humaine qui est jetée parmi la foule d'irrespectueux curieux. Porteur solennel ou macabre des cortèges nocturnes et fantastiques, le cheval est aussi le passeur entre les mondes.

La chevauchée du songe : incertitude du cauchemar

De Perceval aux voyageurs des Alpes, de l'errant solitaire aux témoins de chasse nocturne, s'est dessiné un cheval qui conserve son ambivalence. Il est toujours à la fois le porteur qui déplace les êtres et le passeur qui soupèse les âmes. Cependant, certains récits lui confèrent une importance que sa seule présence physique ne permet pas de mesurer. Si le cheval peut être l'animal de la rédemption, le châtiment pour les fautes commises, il faut considérer que la narration médiévale ou le témoignage contemporain maintiennent une ambivalence du songe autour du cheval. Les chasses rapportées par Lecouteux (1999) ou Joisten et Abry (1995) sont essentiellement nocturnes. La veille de l'esprit est souvent incertaine dans ces galops terribles. On peut considérer une autre version de monture qui s'allonge prenant place à Mégevette, où les voyageurs sont dépeints comme épuisés dans la nuit. En outre, un vœu formulé à haute voix par un imprudent fera venir à eux le cheval (Joisten et Abry, 1995, p. 246-247, voir les autres enquêtes de Charles Joisten des années 1960 ; Joisten, 2010, p. 104-105, E521.1 *Ghost of horse*, Motif Index de Stith Thompson). Angoisses, fautes et mauvais rêves sont autant d'éléments à considérer dans chaque version des récits. Parfois, la robe du cheval suffit à révéler les stigmates d'un cauchemar, rappellent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant :

Si les chevaux blêmes sont parfois dits blancs, il faut entendre par là la blancheur nocturne, lunaire, froide, faite de vide, d'absence de couleur [...] Le cheval est blême

comme le suaire d'un fantôme. Sa blancheur est voisine de l'acception la plus courante du noir : c'est la blancheur du deuil, telle que l'entend le langage commun lorsque on parle de *nuits blanches* ou de *pâleur cadavérique*⁶ [...]. (Chevalier et Gheerbrant, 1982, p. 226)

Le cheval tourmenteur est bien un émissaire nocturne et parfois mortuaire qui perturbe le sommeil : les témoins qui assistent aux chasses fantastiques de Savoie ne peuvent dormir et il en va de même pour les jeunes gens ivres que le Drac ou le Bayard emportent sur leur dos. En de tels cas, le cheval est un passeur galopant à mi-chemin entre le songe et l'éveil. En outre, dans la *Queste*, Perceval est bien victime d'un cauchemar qui lui fait entrevoir sa faute dans l'épreuve du galop. Son esprit n'est plus en alerte, sa foi est comme endormie par ses lamentations. Son deuil à venir est d'ailleurs prophétisé par le conteur qui précise que le cheval démonique est « [...] *si tres noir que ce est merveille a vooir*⁷ » (*Queste*, p. 267). Plus tard dans le récit, Hector doit demander qu'un ermite lui explique le sens d'un songe dans lequel il se voit monter un cheval gigantesque et incontrôlable qui lui ferme les portes des royaumes et des gîtes. Ici, le cauchemar est celui d'un orgueil et d'une perdition dont la monture montre la démesure. Ce n'est qu'en comprenant le songe qu'Hector comprend sa faute et ce n'est qu'en reprenant leurs esprits et leur bon sens que les voyageurs échappent au ravin.

La fonction expiatoire du cheval comme invariant du mythe se révèle efficace. Il est vrai que dans le cadre d'un récit médiéval comme celui de *La Queste del Saint Graal*, la spiritualité liée au coursier dépend surtout de l'aspect religieux du texte. Le diable médiéval traquant de ses galops terribles les chevaliers fautifs n'est pas nécessairement celui qui emporte les pauvres gens de nos régions. En revanche, on retrouve sans cesse le motif de la mise à l'épreuve même dans l'égarement le plus anodin. La lecture de ces récits n'est pas invariante, mais ce sont les convergences et les divergences des témoignages qui amènent les folkloristes à les rassembler comme témoins des croyances populaires. Le mal change de forme, mais le motif du cheval furieux reste présent. Il permet de filer la métaphore d'une bête qui s'apprivoise. Le cheval de l'archevêque Turpin dans les chansons de gestes est une noble monture à l'image de son cavalier, tout comme les montures de Perceval ou d'Hector ne sont que les reflets de leurs vices. Le cheval permet le voyage en soi-même et les exemples du folklore de France lui confient le soin d'éprouver les héros aussi bien que les anonymes. Le voyage à cheval est un passage de longue haleine et si la monture est celle qui aide le mortel, elle peut-être celui qui le condamne. On remarque pourtant que dans tous les exemples traités, la possibilité est tacitement offerte de ne pas monter sur le cheval. Ce sont le désir, la paresse ou encore l'ivresse qui sont condamnés dans les narrations, et ce sont autant d'exemples d'égarement et de mau-

6. On peut songer ici aux travaux d'Alice Planche, « De quelques couleurs de robes (le cheval au Moyen Âge) », trompeuse ou significative pour la compréhension des récits, la couleur du crin n'est jamais anodine (1992, p. 401-415).

7. « [Un grand et magnifique cheval] d'un noir merveilleux à voir ».

vaies actions. Dompter le passeur et demander assistance au cheval implique de se dompter soi-même. Certains personnages tirent profit des capacités prodigieuses des montures qui s'allongent, mais d'autres assignent leur propre sagesse à leur monture. Si Perceval ou les sages avisés des Alpes sont de ceux-là, on peut enfin songer aux écrits d'Alexandre de Paris qui louait la sagesse du Roi Alexandre. Tandis que le cheval Bucéphale est un monstre anthropophage et indomptable, il devient docile et féérique devant Alexandre, qui a su se gouverner avant de gouverner (Dubost, 1992). De la même façon, le Bayart observé par Henri Dontenville dans *Mythologie française* (Dontenville, 1973 p. 173-198) est à la fois le cheval-fée qui apporte son aide aux quatre frères Aymon dans les légendes médiévales et cette terrible monture galopante redoutée dans les régions de France. Le cheval est alors une créature qui vient en aide à ceux qui connaissent leurs vices aussi bien que leur vertu.

Remerciements

Nous tenons à remercier les professeurs Philippe Walter et Marie-Agnès Cathiard pour leurs conseils et le soin apporté à la lecture de cette étude. Nos remerciements vont aussi à Fabio Armand pour son soutien.

Bibliographie

- La Quête du Saint-Graal*, Paris, Gallimard, 2006.
- CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982.
- DONTENVILLE Henri, *Mythologie française*, Paris, Payot, 1973.
- DUBOST Francis, « De quelques chevaux extraordinaires dans le médiéval : esquisse d'une configuration imaginaire », *Le Cheval dans le monde médiéval, Senefiance*, n° 32, 1992, p. 187-209.
- DURAND Gilbert, « Permanence du mythe et changements de l'histoire », dans *Le Mythe et le Mythique* (actes du colloque de Cerisy), Paris, Albin Michel, coll. « Cahiers de l'hermétisme », 1987, p. 17-28.
- JOISTEN Alice et ABRY Christian, *Êtres fantastiques des Alpes*, Mayenne, Entente, coll. « Mythologies », 1995.
- JOISTEN Charles, *Êtres fantastiques de Savoie. Patrimoine narratif du département de la Haute-Savoie*, édition préparée par Alice Joisten et Nicolas Abry, Grenoble, Musée Dauphinois, 2010.
- LECOUTEUX Claude, *Chasses fantastiques et cohortes de la nuit au Moyen Âge*, Paris, PUF, 1999.
- PLANCHE Alice, « De quelques couleurs de robe (Le cheval au Moyen Âge) », *Le Cheval dans le monde médiéval, Senefiance*, n° 32, 1992, p. 401-415.
- SAUR Dominique, « De l'âtre à la croisée des chemins quercynois : Quand l'écheveau des facéties du Drac s'embrouille... », dans D. Loddio et J.-N. Pelen (éd.), *Êtres fantastiques des régions de France*, Paris, L'Harmattan, 2001.

THOMPSON Stith, *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*, version numérique consultable sur <http://www.scandinavian.wisc.edu/mellor/.../pdf_files/motif_types.pdf>.

VAN GENNEP Arnold, *Coutumes et croyances populaire en France*, Paris, Le Chemin Vert, 1980.

WALTER Philippe, « Gauvain, cheval et chevalier, et les traditions de l'Ouest de la France », *Arts, recherches, créations* (revue culturelle des pays de la Loire), n° 114, 2010, p. 42-49.

Mathieu Dijoux

Université Grenoble Alpes, CRI, F-38040 Grenoble

Roland rit. De l'imaginaire d'une pulsion

RÉSUMÉ

Dans la *Chanson de Roland*, le rire du héros résonne étrangement aux oreilles du lecteur. Le présent article a pour objet d'en définir la nature et la portée véritables. Pour ce faire, il convient de renoncer aux interprétations psychologiques et de privilégier une approche anthropologique. C'est par le respect de la mouvance de l'œuvre qu'il est possible de construire une interprétation rigoureuse de ce rire : il s'agit d'une manifestation du *furor* guerrier. Mais ce rire n'est pas un simple motif littéraire ; il s'inscrit en effet dans l'idéologie indo-européenne de la fonction guerrière et, sur ce point, la chanson de geste offre un exemple remarquable de rencontre entre cultures païenne et chrétienne. Si le rire de Roland exprime la méfiance devant la frénésie meurtrière que porte en lui tout guerrier, il traduit également la possession diabolique, dans une perspective chrétienne de condamnation du rire.

MOTS-CLÉS

Rire, mouvance, Zumthor, anthropologie, guerrier, idéologie indo-européenne, Dumézil, christianisme.

ABSTRACT

In the mind of the reader of *Chanson de Roland*, the hero's laughter sounds weird. The purpose of this essay is to define its nature and meanings. In this perspective, it is advisable to break up with the psychological interpretations and to prefer an anthropological approach. The respect of the textual *mouvance* makes a rigorous commentary possible and permits to define this laughter as an outward sign of war-like *furor*, yet it is not a mere literary motif but is part of indo-European ideology of warrior. In this respect the poem gives a notable example of confluence of pagan and Christian cultures. Roland's laughter both expresses the mistrust of murderous frenzy which potentially exists in every warrior and manifests demoniacal possession, due to christian condemnation of laughter.

KEYWORDS

Laughter, *mouvance*, Zumthor, anthropology, warrior, indo-European ideology, Dumézil, Christianity.

Si le choc des armes, les cris de souffrance et les râles d'agonie forment la basse continue de la *Chanson de Roland*, il est un bruit singulier qui se détache de ce fond sonore, un *diabolus in musica* d'un genre surprenant : le rire de Roland. Ce n'est pas seulement parce qu'il s'agit d'un rire qu'il résonne étrangement à l'oreille du lecteur moderne, mais encore parce qu'il est malaisé d'en apprécier la nature et la portée véritables. C'est ce travail herméneutique que nous entendons mener ici.

La place de cet éclat de rire dans l'économie du poème n'est pas la moindre pierre d'achoppement, tant il paraît inconcevable que le neveu de Charlemagne puisse laisser libre cours à son hilarité en un moment où la tension atteint un climax. C'est d'ailleurs une si forte incongruité qui explique l'effort de reconstitution entrepris par André Burger afin de déterminer quelle est, parmi les différentes leçons portées par les manuscrits, la version originale. La perspective choisie par ce critique relève exclusivement de la vraisemblance psychologique, comme le prouvent les conclusions qu'il tire de son étude. C'est dans cette perspective que doit s'entendre le jugement qu'il porte sur la version franco-italienne de la chanson de geste : « *V4* ne représente donc pas la version originale, son texte est un remaniement de celui de *α* représenté par *CV7* et *n*. Mais ce remanieur n'a-t-il pas vu juste en estimant que le défi de Ganelon devait suivre le rire de Roland¹? » L'approche choisie pour juger de la qualité de la construction de la scène est également adoptée pour apprécier l'objet principal de l'article, le rire de Roland, dont André Burger affirme pour finir qu'il est une « émanation de son caractère "âpre et orgueilleux" » (Burger, 1960, p. 9). Si Philippe Ménard adopte lui aussi la perspective psychologique pour analyser la scène (Ménard, 1969), il semble cependant que ce rire ne saurait se réduire à la psyché d'un individu particulier et Jean-Charles Payen en a d'ailleurs proposé une approche anthropologique : pour lui, le rire médiéval n'a pas le même sens que le rire contemporain et il doit être rapproché d'un « rire exotique » (Payen, 1981, p. 387), celui des sociétés africaine et asiatique, par exemple. C'est cette approche qui nous semble la plus féconde et que nous souhaiterions approfondir, en envisageant toutefois la question sous un angle différent.

Examen philologique

Revenons d'abord à la lettre du poème pour saisir plus finement le contexte qui amène le rire. Sur les sept manuscrits qui nous sont parvenus, quatre seulement rapportent la scène puisque les versions de Paris, Lyon et Cambridge font commencer le poème plus tard — au moment de la désignation de Roland à l'arrière-garde ou à celui de la bataille de Roncevaux. Les versions d'Oxford, de Venise 4, de

1. A. Burger, « Le rire de Roland », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 3, 1960, p. 5. Par commodité, et de manière conventionnelle, nous nous référerons aux versions portées par les manuscrits d'Oxford, de Venise, de Venise-Châteauroux et de Cambridge en les nommant respectivement O, V4, V7 et C. Nous citerons toujours le texte tel qu'il a été établi dans l'édition scientifique de Joseph Duggan (*The song of Roland: the french corpus*, Joseph J. Duggan, éditeur général ; Karen Akiyama, Ian Short, Robert F. Cook *et al.*, Turnhout, Brepols, 2005, 3 vol.). Pour sacrifier à la tradition, nous citerons toujours prioritairement la version d'Oxford mais signalerons toujours les variantes significatives.

Venise 7 et de Châteauroux présentent, dans la structure d'ensemble, des variantes qu'il convient de mentionner.

Dans O, la désignation par Roland de Ganelon comme ambassadeur et la réaction de mécontentement et de défi de Ganelon forment un premier mouvement (laisse xx); la proposition de Roland de remplacer Ganelon et la nouvelle réaction de colère et de menace de ce dernier forment le deuxième temps (laisse xx-xxi); le rire de Roland et une autre réaction de Ganelon closent la scène (laisse xxi-xxii).

Dans V4, la division par laisses fait ressortir avec netteté la progression du récit. Roland commence par désigner son beau-père (laisse xvii), et Charlemagne entérine la désignation en dépit des réticences de Ganelon (laisse xviii). Le futur émissaire recommande alors son fils à l'empereur (laisse xix) et menace ensuite son beau-fils, menace renouvelée devant la proposition de substitution et qui déclenche le rire de Roland (laisse xx). Ganelon défie solennellement, dernier mouvement, le neveu de Charles et les douze pairs (laisse xxi).

V7 et C suivent un plan similaire, qui introduit une péripétie nouvelle. La première laisse (laisse xx) est consacrée à la désignation de Ganelon, désignation entérinée par Charles et qui entraîne le défi formulé contre Roland et les douze pairs, ce qui lui vaut les remontrances de l'empereur et l'oblige, malgré ses réticences, à accepter la mission (laisse xxi). L'émissaire désigné subit ensuite les reproches de son seigneur, ce qui le pousse à menacer Roland de mort; Olivier veut alors se battre contre lui et les Français sont obligés de séparer les deux protagonistes (laisse xxii). Puis Ganelon recommande son fils à l'empereur (laisse xxiii) avant de prendre à parti Roland qui lui propose d'accomplir le service de Charles à sa place (laisse xxiv), ce qui entraîne de nouvelles invectives conduisant au rire du meilleur des guerriers (laisse xxv). La scène s'achève sur la colère et les promesses de vengeance de celui qui bientôt trahira son camp (laisse xxvi).

L'important n'est sans doute pas de s'assigner comme mission de déterminer quelle est «la meilleure version et la plus authentique» de la scène (Menéndez Pidal, 1960, p. 91) — et toute tentative en ce sens, quelles que soient l'ingéniosité et l'érudition de celui qui entreprend cette tâche, restera toujours spéculation pure et reflet des présupposés littéraires et de préférences esthétiques². De plus, et surtout, cette quête de l'origine risque d'appauvrir une œuvre qui peut se concevoir comme la somme de ses variantes³ et elle relègue à l'arrière-plan l'étude de la *senefiance*. Il nous apparaît préférable de prendre en considération chacune des versions — dont les différences sont, en l'occurrence, loin d'être irréductibles — et de proposer une interprétation qui les intègre toutes de manière satisfaisante.

2. C'est ainsi qu'André Burger et Ramon Menéndez Pidal défendent des conclusions opposées sur cette scène, en raison de leur divergence théorique quant aux origines de la chanson de geste.

3. Les travaux de Paul Zumthor ont suffisamment mis en évidence le rôle primordial de la mouvance dans le domaine de la littérature médiévale (Zumthor, 1972 et 1987). Si Bernard Cerquiglini a contesté l'importance de l'oralité et attiré l'attention sur la tradition manuscrite (Cerquiglini, 1989), il n'en demeure pas moins qu'il a lui aussi affirmé l'impérieuse nécessité de considérer l'ensemble des versions d'un texte qui nous sont parvenues pour en proposer un commentaire véritablement rigoureux.

La spirale conflictuelle

Une évidence première est que le rire de Roland trouve sa source dans une situation hautement conflictuelle et que, dans toutes les versions, il en marque le climax. N'existent pourtant à l'origine que deux appréciations contradictoires de la ligne diplomatique à suivre : Roland incarne, et il est le seul, le parti de la guerre ; Ganelon représente, et il fait l'unanimité, la solution pacifiste. Il ne devrait donc pas s'agir à proprement parler d'affrontement, mais tout au plus d'un échange d'idées. Pourtant, les termes du débat sont posés en termes particulièrement virulents par Ganelon et émerge une alternative entre sagesse et folie : « Laissons les avis fous et tenons-nous aux sages⁴. »

L'attitude d'Olivier est notable, lui qui semble partager la conviction de Ganelon lorsqu'il refuse le rôle d'ambassadeur à Roland en raison de son caractère « très farouche et fier » (O, laisse XVIII, vers 256). Ce jugement creuse davantage encore le fossé qui sépare son ami de son beau-père et contient en germe le conflit qui opposera Olivier au neveu de Charles lors de la bataille de Roncevaux.

En réalité, le couple antithétique formé par la sagesse et la folie laisse place, dans la scène, à une articulation entre folie et colère. C'est ainsi que sa désignation provoque dans toutes les versions, à l'exception remarquable de V₄, l'explosion de colère immédiate de Ganelon. Dans O, la colère se manifeste aussitôt par des signes physiques : le futur émissaire éprouve le besoin de se dévêtir parce qu'il étouffe, littéralement, de rage⁵. Et il importe de relever que ce déchaînement incontrôlé de fureur se présente comme une réaction, une surenchère à la colère de Roland comme le montre l'interrogation du vers 286 : « Être de pure folie, pourquoi cette rage⁶? » Il est probable que la rage de son beau-fils soit perceptible non seulement à la proposition d'ambassadeur qu'il a avancée mais aussi aux termes dans lesquels il l'a formulée, désignant Ganelon comme son parâtre. C'est ce que semble indiquer le vers suivant qui voit le beau-père rappeler, en un vers célèbre, la célébrité qui entoure leur lien de famille et qui est une allusion à la naissance incestueuse de Roland. L'ire de Roland se mesurerait donc à la proclamation d'un secret honteux pour son beau-père et aussi, en dernier ressort, pour lui. Les menaces finales de Ganelon sont un pas de plus dans une surenchère que nourrit Roland. Le héros du poème commence lui aussi par mettre en évidence le courroux de son rival au

4. O, laisse xv, vers 229 : « *Laisson les fols, as sages nus tenuns.* » Seul V₄ ne formule pas explicitement l'antithèse entre sagesse et folie.

5. Le style paratactique du poème met en relief, selon nous, le rapport de causalité entre le vers 280 de la laisse xx qui dit de Ganelon qu'il est « *mult anguisables* », « très oppressé », et le vers 281 qui le montre arrachant son manteau de son cou. La note de Ian Short, qui associe l'enlèvement du manteau à l'annonce d'une nouvelle importante, ne nous semble absolument pas pertinente pour O (voir son édition de la *Chanson de Roland*, Paris, Librairie générale française, 1990, p. 46). Elle conviendrait uniquement à V₄, qui se distingue des autres versions. Les trois premiers vers de la laisse xxiv de C et de V₇ sont éloquents dans cette perspective, puisque la description de Ganelon « *mout coroceus et irez* » précède immédiatement la déposition de sa fourrure.

6. « *Tut fol, pur quei?* » La circularité permanente entre colère et folie dans la scène nous amène à ne pas suivre notre édition de référence, qui corrige la leçon du manuscrit « *tut fol* » en « *tut fel* ».

vers 292, qui doit se lire comme un chiasme du vers 286 et qui manifeste la spirale négative dans laquelle sont entraînés les deux personnages : «C'est orgueil que j'entends, et folie.» Inévitablement, il conclut son intervention en provoquant son adversaire et en lui proposant une substitution infamante qui ne peut que provoquer une nouvelle explosion de colère à la laisse suivante.

V7 et C donnent une version amplifiée et différente de la scène, mais dans laquelle la dynamique de surenchère négative est tout aussi primordiale, de même que l'articulation entre colère et folie. La désignation entraîne d'abord le défi lancé par Ganelon, défi causé par l'«orgueil de Roland» (cinquième vers de la laisse XXI) — et ce mot doit se comprendre dans un sens large d'exaltation démesurée de soi, qui n'est pas étranger à la colère — qui a pour objectif de rendre son beau-fils «indigné et dolant» (douzième vers). C'est l'empereur lui-même qui nourrit, dans ces versions, la spirale négative en reprochant par deux fois à Ganelon son «maltalent⁷» (laissez XXI et XXII) avant de maudire son vassal et de le menacer de mort. La réciprocité conflictuelle est nettement soulignée par le syntagme «il le contredit avec force» (deuxième vers de la laisse XXII) et, mécanique implacable, Roland se voit à son tour menacé de mort. La violence verbale s'efface, nouvelle escalade, devant la violence physique et c'est Olivier qui se rue, «plein d'ire», prêt à occire le beau-père de son ami. L'incapacité de contrôler les conséquences physiques de son émotion est soulignée dans les deux versions par des formules parallèles (antépénultième vers de la laisse XXII) : c'est ainsi que C précise que «tout son visage s'empourpre» quand V7 indique que «tout son corps est agité⁸». Et c'est ce déferlement de fureur incontrôlée qui provoque — par le même effet de surenchère — la sensation d'étouffement que ressent l'agressé dans sa colère. C'est alors qu'il dépose son manteau et prend directement à parti Roland (laisse XXIV), l'accusant d'être possédé par un diable et le menaçant de mort. Son beau-fils réagit en incriminant sa folie furieuse et en le provoquant en réponse par la proposition de substitution.

V4 propose, dans cette perspective, une version très atténuée du conflit et de sa progression incessante. Après la désignation, en effet, viennent deux laisses de dialogue entre Ganelon et l'empereur, dialogue en apparence calme : il faut connaître les autres versions pour comprendre les accusations respectives de fureur incontrôlée dans les laisses XVIII et XIX et le sens du manteau enlevé à la laisse XX. Le déferlement de violence n'en est donc que plus spectaculaire quand le traître en puissance accuse Roland d'être enragé — dans une formule identique à O — et, exaspéré par sa provocation, le menace de mort pour assouvir «[s]a volonté et [s]on ire» (antépénultième vers de la laisse).

7. Ce terme sert aussi, dans ce contexte, à exprimer la colère puisque le futur traître, en réaction, «de maltalent s'escrie» au dixième vers de la laisse XXII. Son emploi est particulièrement révélateur puisque, selon Georges Kleiber, «il permet la levée de la polysémie d'IRE. En combinaison avec MAUTALENT, IRE ne fonctionne qu'avec le sémème "colère"» (*Le Mot «IRE» en ancien français (XI^e-XIII^e siècles). Essai d'analyse sémantique*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 295). Dans le même ouvrage, les manifestations physiques d'échauffement et de changement de couleur que nous relevons sont associées au sémème «colère» (p. 265-266) et ne sont pas répertoriées pour le sémème «douleur» (p. 184-185).

8. Le parallélisme est plus fort encore dans la langue originale, puisque la formule «*tot li vis li rogie*» (version de C) rappelle par ses sonorités la formule de V7 «*tot li cors li formie*».

Ire, rire et délire

C'est seulement dans ce contexte de tension et de colère exacerbées que peut véritablement se comprendre et s'apprécier le rire de Roland, qui en marque le point culminant. Cet éclat de rire est, fondamentalement, un éclat d'ire — manifestation sonore d'un courroux porté à son comble. La place à la rime redouble d'ailleurs la proximité conceptuelle dans V₄ (antépénultième et dernier vers de la laisse xxii) et O (derniers vers de la laisse xxi) :

« Je soulagerai ainsi ma colère et mon *ire* [...] /
Quand Roland l'entend, il ne peut s'empêcher de *rire*. »

« Que je ne soulage ma grande *ire*.
Quand Roland l'entend, il commença à *rire*⁹. »

Cette articulation entre *ire* et *rire* ne saurait être le fruit du hasard mais est, au contraire, grandement significative. Une comparaison entre le poème que nous étudions et un extrait du *Roman de Brut* pourrait s'avérer féconde. Voici ce qu'écrit le narrateur alors qu'Arthur vient de décapiter un géant redoutable : « Alors Arthur commença à *rire* / Car alors fut accomplie son *ire*¹⁰. » Le travail poétique, ici aussi, permet de mesurer la valeur d'un rire qui n'est que la manifestation ultime de la fureur guerrière, aux confins de la folie meurtrière. Le parallèle nous semble particulièrement éloquent. V₄ renforce notre interprétation en formulant explicitement l'équivalence entre rire et colère. Le vers initial de la laisse xxi, qui suit immédiatement le rire de Roland, est en effet le suivant : « Ganelon regarda et vit Roland en colère. » Ce vers prend d'autant plus de poids qu'il peut être mis en parallèle avec tous les vers qui occupent la même place dans les autres versions et qui substituent le rire à la colère : « Quand Ganelon voit que rit Roland » et « Quand Ganelon voit que Roland rit avec force¹¹. Certes, la mouvance peut s'expliquer par la proximité sonore entre *ire* et *rire*, mais il nous semble évident que la parenté est également conceptuelle : rire, rire « for[te]ment » est en l'occurrence le signal qu'un personnage est « iré ».

Que ce rire soit l'expression de la colère nous semble donc incontestable, encore faut-il préciser qu'il s'agit d'une réaction irrépressible. À cet égard, les versions de V₄, de V₇ et de C montrent bien que le rire est une explosion qui échappe à la maîtrise de Roland avec les tournures négatives respectives « *non po star de rire* », « *ne puet muer n'en rie* », « *nen poet müer ne rie* ». Il n'est peut-être pas inutile de men-

9. Nous soulignons la rime. « *Si esclarero mon talanto et ma ire [...] / Quand Rollant l'olde, non po star de rire.* » (V₄) « *Que jo n'esclair ceste meie grant ire. / Quant l'ot Rollant, si cumençat a rire.* » (O)

10. Wace, *Roman de Brut*, vers 2729-2730 de l'édition établie par Emmanuelle Baumgartner (Paris, Union générale d'éditions, 1994) : « *Dunc cumençat Arthur a rire / Kar dunc fut trespassee sa ire.* » C'est à Philippe Walter que revient la paternité de ce rapprochement, qu'il m'a signalé dans le cadre d'un séminaire qu'il consacrait au rire au Moyen Âge.

11. Les vers originaux sont respectivement : « *Quant ço veit Guenes que ore s'en rit Rollant* » (laisse xxii de O), « *Quant ce voit Guenes qe Rollant rit forment* » (laisse xxvi de C) et « *Quant ce voit Guenes qe Rollant rit forment* » (laisse xxvi de V₇).

tionner le fait que cette même tournure négative est utilisée dans O pour décrire un Sarrasin, Margarit de Séville :

Pour sa beauté les femmes lui sont amies.
Aucune ne le voit qui ne s'illumine,
À sa vue aucune ne peut réprimer son rire¹².

Or, dans toutes les versions qui mentionnent la scène, le rire de Roland est précédé de la description de l'éminente beauté de Ganelon, qui suscite la contemplation admirative de tous les guerriers francs. Sans abonder dans le sens de Robert Lafont qui voit dans le poème un hymne crypté à l'homosexualité des chevaliers (Lafont, 1991, p. 157 et p. 198-204) — il est évident que les rapports entre Ganelon et Roland ne sont pas les mêmes que ceux entre Margarit et les dames qu'il rencontre — il faut néanmoins conclure que le rire contraint est l'issue obligatoire d'une tension et d'une excitation extrêmes, qu'elles soient guerrières ou érotiques.

Il convient en outre de vérifier si le rire de Roland marque bien le paroxysme de la colère. La preuve est aisée à apporter pour peu que l'on considère la manière dont le poème rapporte la réaction de Ganelon dans O : « Il ressent alors une douleur telle que peu s'en faut qu'il n'éclate de colère¹³. » Le rire constitue donc bien un comble dans la colère et toute surenchère reviendrait à la dislocation du baron, dislocation physique d'un homme qui précédemment étouffait déjà mais, aussi bien, dislocation mentale qui l'entraînerait dans la folie qui est donnée, dans notre scène, comme l'au-delà toujours menaçant de la fureur. Les vers correspondants dans les autres versions dont nous disposons (deuxièmes vers de la laisse XXI de V4 et de la laisse XXVI de V7 et C) sont moins explicites que celui de O ; deux d'entre eux se prêtent cependant à la même analyse. Le thème de la dislocation se retrouve en V7, nettement rattaché par un lien de causalité au rire frénétique de Roland. Il n'est certes pas présent en V4, mais la mention d'une douleur superlative revêt la même signification et O nous est un excellent témoin pour montrer que la douleur ressentie doit toujours être pensée en relation à la colère. À dire vrai, seule la version de C passe sous silence la réaction de Ganelon ; aussi, s'il n'est pas possible de tirer parti de ce silence pour confirmer notre propos, nous pouvons du moins considérer que C ne présente pas de contradiction.

Le rire du guerrier, le rire du diable

Une approche comparative permet de saisir plus nettement encore la signification de ce rire. Nous avons déjà mentionné le rire d'Arthur lors de la décollation du géant du Mont-Saint-Michel et constaté qu'il marquait l'accomplissement de son

12. O, laisse LXXVII, vers 957-959. « *Pur sa beltét dames li sunt amies :/ Cele ne l'veit, vers lui ne s'esclargisset/ Quant ele l'veit ne poet müer ne riët.* » V4, V7 et C emploient tous une tournure différente de O, de même sens. Respectivement : « *volsist o no, abia talent de riere* » (vers 6 de la laisse LXXIII), « *ou voille ou non, talent a q'ele rie* » (vers 6 de la laisse LXXXVI), « *ou velle o non, talant a q'ele rie* » (vers 6 de la laisse LXXXVI).

13. O, laisse XXII, vers 304 : « *Dunc ad tel doel pur poi d'ire ne fent.* »

ire. La conjonction entre violence guerrière — Arthur, dans cet épisode, n'agit pas en tant que roi mais bien en tant que combattant — et rire est en l'occurrence plus évidente et spectaculaire et confirme l'analyse que nous avons faite de l'épisode rolandien. Il convient de verser au dossier une pièce éclairante, celle du rire de Cuchulainn au moment de sa mort. Alors même qu'il a reçu le coup fatal et que ses entrailles rompues sont la proie des corbeaux, le champion de l'Ulster laisse échapper un dernier rire. Derrière ce rire se fait entendre, sans nul doute, la frénésie meurtrière de ce guerrier qui, en un sens, se retourne contre lui-même. Ce motif épique illustre donc l'ambivalence de la figure du combattant dans l'idéologie indo-européenne, que Georges Dumézil a minutieusement analysée et commentée (Dumézil, 1969) : le rire est un signe qui révèle la part d'ombre du héros, emporté dans le jeu de la violence, et il renoue peut-être avec sa propre agressivité originelle, s'il faut croire les éthologues qui expliquent son apparition par la nécessité de montrer les dents¹⁴. Au demeurant, un passage de Tite-Live invite à ne pas restreindre l'analyse au seul domaine épique. C'est en ces termes, en effet, que l'historien décrit la réaction des Gaulois auxquels les légats romains demandent de s'opposer à la marche d'Hannibal : « Si grand — et tout mêlé de tumulte — fut le rire qui s'éleva, dit-on, que c'est avec peine que les magistrats et les anciens parvinrent à calmer la jeunesse¹⁵. » Le rapprochement avec la chanson de geste est aisé à établir puisque l'insertion du groupe prépositionnel « *cum fremitu* » entre l'adjectif et le substantif est la traduction stylistique parfaite de l'articulation fondamentale entre le rire et la perte de contrôle et que, de surcroît, ce sont très précisément des guerriers — Tite-Live avait précédemment souligné la coutume propre aux Gaulois de participer armés aux assemblées — qui éclatent simultanément de rire et de colère. La menace violente dont est porteuse le rire du guerrier est désamorcée, différenciellement, par les magistrats et les anciens.

À cet égard, il est intéressant de constater que la perspective chrétienne rejoint précisément, sur ce point, la construction anthropologique. Le rire, en effet, fut l'objet d'une condamnation de l'Église dès Clément d'Alexandrie au III^e siècle¹⁶ et « la répression du rire a été une des préoccupations importantes des législateurs monastiques » (Le Goff, 1999, p. 1359). Dès lors, l'accusation de possession que profère Ganelon à l'encontre de Roland dans V7 et C, au dixième vers de la laisse xxiv, prend une signification nouvelle, en ce sens qu'elle trouve une confirmation immédiate dans le rire qui éclatera peu après. Le diable entré dans le corps de Roland se manifeste ainsi et légitime, de manière paradoxale, les propos du traître. La convergence est saisissante entre l'idéologie guerrière indo-européenne et l'éthique

14. L'hypothèse, évidemment, est loin de faire l'unanimité. Elle est défendue par Konrad Lorenz dans *L'Agression, une histoire naturelle du mal* (Paris, Flammarion, 1977) et, avec quelques réserves, par Irenaus Eibl-Eibesfeldt dans *Liebe und Haß. Zur Naturgeschichte elementarer Verhaltensweisen*, Munich, Piper, 1970.

15. *Ab Urbe condita*, XXI, 20 : « *Tantus cum fremitu risus dicitur ortus ut vix a magistratibus majoribusque natu juvenus sedaretur.* »

16. Le jugement dépréciatif sur le rire est formulé dans *Le Pédagogue*, livre II, chapitre v.

chrétienne du rire et le poème est le lieu d'une rencontre, dans un dialogue non conflictuel, entre deux cultures pourtant dissemblables.

Pour conclure et saisir plus finement encore la valeur de ce rire, qui n'est rien d'autre que l'expression du *furor* guerrier et la marque d'une présence diabolique, il convient désormais de le rapprocher du rapport singulier entretenu par Roland avec le gab dans notre chanson. Les sept versions du poème s'accordent pour placer dans la bouche de Ganelon le même argument dilatoire, alors que Roland s'évertue à sonner du cor : « Devant ses pairs, en ce moment, il va gabant » (O, laisse cxxxiv, vers 1781). Ainsi, nous retrouvons associés, autour de la figure du héros, les thèmes du rire et de la mort violente. Certes, l'accusation du traître n'a de sens que si, au contraire, il y a stricte dissociation. Roland gabe ; il ne peut pas, par conséquent, massacrer des ennemis ou risquer sa vie. Mais la réalité est tout autre et le preux est au cœur de la mêlée. Une objection se présente immédiatement à l'esprit, qui consiste à affirmer que Roland ne gabe pas à Roncevaux. Or, cette parole du traître trouve un écho troublant dans les versions de Paris et Lyon et c'est Olivier — ce même Olivier qui est prêt à tuer Ganelon lorsqu'il menace de porter un coup d'épée à Roland lors d'une bataille mais qui, pourtant, partage le jugement du traître sur la folie du héros et lui porte effectivement un coup d'épée mortel — qui donne à croire que Ganelon dit vrai sur Roland, même quand il forge un mensonge grossier. À Roland qui promet le martyre aux innombrables guerriers de Marsile qui marchent contre eux, Olivier répond : « N'ai cure de gaber » (vers initial de la laisse xxix de la version de Paris et de la laisse 11 de celle de Lyon). L'accusation est claire : emporté par son plaisir d'occire, Roland n'est plus conscient de la réalité. C'est bien au croisement de la folie, de la jubilation meurtrière et de l'excitation guerrière que le rire de l'ire trouve sa place ; c'est là, et seulement là, qu'il peut s'entendre. Devant la mort à donner et à recevoir, Roland rit.

Bibliographie

Corpus primaire

CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Le Pédagogue*, Livre II, Paris, Le Cerf, 1991.

DUGGAN Joseph (dir.), *The song of Roland: the french corpus*, Turnhout, Brepols, 2005.

TITE-LIVE, *Ab Urbe Condita*, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

WACE, *Roman de Brut*, Paris, Union générale d'éditions, 1994.

Corpus critique

BURGER André, « Le rire de Roland », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 3, 1960, p. 2-II.

CERQUIGLINI Bernard, *Éloge de la variante : Histoire critique de la philologie*, Paris, Le Seuil, 1989.

- DUMÉZIL Georges, *Heur et malheur du guerrier : Aspects mythiques de la fonction guerrière chez les Indo-Européens*, Paris, Flammarion, 1969.
- EIBL-EIBESFELDT Irenaus, *Liebe und Haß. Zur Naturgeschichte elementarer Verhaltensweisen*, München, Piper, 1970.
- KLEIBER Georges, *Le Mot « IRE » en ancien français (XI^e-XIII^e siècles). Essai d'analyse sémantique*, Paris, Klincksieck, 1978.
- LAFONT Robert, *La Geste de Roland. L'épopée de la frontière. Espaces, Textes, Pouvoirs*, Paris, L'Harmattan, 1991.
- LE GOFF Jacques, *Un Autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1999.
- LORENZ Konrad, *L'Agression, une histoire naturelle du mal*, Paris, Flammarion, 1977.
- MÉNARD Philippe, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969.
- MENÉNDEZ PIDAL Ramon, *La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs*, 2^e éd. revue et mise à jour, Paris, Picard, 1960.
- PAYEN Jean-Charles, « Encore le rire de Roland », *VIII Congreso de la Sociedad Rencesvals*, Pamplona, 1981, p. 387-391.
- ZUMTHOR Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, 1972.
- , *La Lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Le Seuil, 1987.

COMPTES RENDUS

Corin BRAGA, *Du paradis perdu à l'anti-utopie aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Garnier, 2010, 416 p., ISBN 978-2-8124-0113-8, 59 euros.

Corin BRAGA, *Les anti-utopies classiques*, Paris, Garnier, 2012, 350 p., ISBN 978-2-8164-0380-4, 32 euros.

Ces deux ouvrages s'inscrivent dans la lignée des deux précédentes explorations de l'auteur sur la quête du paradis perdu, Éden oriental et l'Avallon occidentale, dans une continuité chronologique et civilisationnelle et porte cette fois sur les utopies et les contre-utopies occidentales à l'ère moderne.

L'objet premier de cette impressionnante synthèse porte sur le lieu idéal, sa capacité à générer une réflexion d'ensemble permettant de réformer la société une fois acceptée l'idée que le paradis ne sera jamais de ce monde. Le lieu idéal, insituable ou du moins difficile à localiser est en effet le concept clé sur lequel repose celui d'*u-topia*, cet ailleurs sociétal rêvé ou imaginé, investi par les fantasmes réformateurs des hommes qui en useront d'ailleurs pour mieux contester les sociétés dont ils sont issus, de l'utopie à l'anti-utopie et à la dystopie il n'y a qu'un pas.

Le premier volume évoque la construction même du concept d'utopie et d'anti-utopie. Car le paradis comme l'utopie sont en effet centrés sur le paradigme d'un lieu idéal et protégé, l'un façonné par Dieu pour abriter l'humanité innocente et l'autre par les hommes à la Renaissance, lorsque la quête initiatique est avortée dans un projet humaniste désenchanté. Malgré l'abandon de l'Éden oriental, des îles des bienheureux, des cimes célestes, etc., la délocalisation du *loci paradisium* vers le Nouveau Monde, puis l'Extrême-Orient et les Indes conserve paradoxalement les mêmes traits. L'époque moderne permet une diversification géographique qui explore tous les continents avec au XVIII^e siècle l'intrusion de l'Afrique puis des îles du Pacifique, l'Australie, enfin les pôles. Les mondes souterrains eux aussi sont investis, jusqu'aux espaces infernaux. Puis ce sont les espaces sidéraux que certains penseurs du Moyen Âge, Campanella, Bède le Vénérable avaient envisagés peuplés avant John Milton ou Cyrano de Bergerac.

Mais comme le dit Corin Braga, le progrès sans Dieu est bien une hérésie, l'homme démiurge recréant son paradis dans ces terres nouvelles où Robinson s'érige en nouvel Adam et où surgit le visage, quasi « adamique », du bon sauvage, cet homme né naturellement bon comme exempt du péché originel (Robert Paltock, vie et aventures de Peter Wilkins en 1751). Bien pire, on envisage alors la possibilité d'une autre création, non divine cette fois, celle des peuples astraux. On notera

l'intéressant parallèle entre la réflexion de Dominique Proust et Jean Schneider, dans *Où sont les autres* (Paris, Seuil, 2007) sur le phénomène extra-terrestre et les développements de Corin Braga sur ces mondes possibles. Les théoriciens de l'utopie en profitent alors pour critiquer radicalement la religion (ses dérives, son décorum), mais aussi le libéralisme et l'excès de libertés empêchant le contrôle collectif. Si bien que s'opère en réaction, aux XVII^e et XVIII^e siècles, une vaste offensive contre l'humanisme et l'utopie et que le renouveau de la pensée utopique devient l'apanage des utopistes chrétiens (*Christinaopolis* d'Andreae ou *La Nouvelle Atlantide* de Francis Bacon en 1627) ; mais comme le montre Guillaume Budé, la cité des hommes ne peut qu'annoncer la Jérusalem céleste, et sur terre, le lieu idéal n'est souvent qu'un lieu de perversion des sens (île des hermaphrodites d'Artus Thomas) ; d'ailleurs, avec les voyages d'Hildebrand Bowman en 1778, ceux de Jonathan Swift en 1726, ou encore avec les voyages de Gulliver, les monstres n'ont décidément plus la même fonction qu'aux époques médiévales et renvoient à la régression des sociétés humaines. Là s'achève l'utopie, quête à son tour manquée d'un paradis virtuel façonné par les hommes.

Le second volume traite alors logiquement de l'idée utopique, de sa critique rationaliste puis empirique. Aux XVI^e et XVIII^e siècles, les voyages utopiques sont attribués à l'imagination, mais l'époque classique entreprend aussi une vaste réflexion sur la raison et l'imagination. La pensée de Malebranche éclaire la perception de la réalité à l'âge classique, la vision portée sur les croyances et les arts surnaturels, la magie et la sorcellerie ; on retrouve le vieux poncif de la condamnation biblique de l'imagination et de la fantaisie, qualité diabolique. Le phénomène est renforcé avec la pensée de Spinoza réglant la connaissance sur l'intellect tout en subordonnant l'imagination à la raison, la fantaisie étant reléguée à la qualité de faculté bestiale, dangereuse et nuisible pour l'homme, une forme de maladie de l'âme à combattre (Henry More, Dryden, Walter Charleton). Ainsi, tous les délires utopiques sont-ils blâmés : les mythologies chez Thomas Browne, les voyages imaginaires chez Shaftesbury. Les philosophes des Lumières et les hommes de leur temps (G. Daguesseau) n'ont plus foi en la cité des hommes, et leur point de vue qui tend parfois au cynisme (Diderot) révèle la désillusion face aux paradis terrestres construits ou non par les hommes.

L'échec de l'imagination conduit au XVII^e siècle à imaginer une cité idéale dont le fonctionnement est uniquement guidé par la raison malgré des positions moins radicales observées chez les narrateurs de récits. Le plus intéressant est la position dystopique où le narrateur teste des sociétés idéales qu'il conteste ensuite, l'exemple le plus criant étant celui de Mr Dyrcona/Cyrano visitant les états de la Lune ; d'ailleurs au XVIII^e siècle les narrateurs ne visitent plus que des anti-utopies. C'est alors que la folie après la raison devient le moyen d'explorer d'autres horizons, tel Pérégrine dans les antipodes de Richard Brome en 1638-1640. Mais l'utopie ou plutôt la dystopie fait fonction de critique de la société du temps, dans un monde absolutiste et innovant, et ces sociétés « idéales » servent ainsi d'alibi à la peinture de tous les vices sociétaux. Les auteurs du XVIII^e siècle élaborent des utopies rationalistes qui s'avèrent être des anti-utopies, démontrant ainsi que le bonheur collectif est antinomique avec le bonheur personnel ; progressivement d'ailleurs, c'est l'image du

bon et beau sauvage qui ressurgit, opposant culture et nature jusqu'au moment où naquit l'idée (le fantasme) « évolutionniste » dans la seconde partie du XVIII^e siècle (Rétif de la Bretonne) : la société pervertit les hommes.

D'autres attaques viennent s'ajouter, celle de Francis Bacon, David Hume, John Locke qui critiquent eux, l'entendement, discréditant les sens et l'imagination qui en est issue, contrariant la connaissance de la réalité. On ne se place plus dans la fiction de l'exploration mais dans une « illusion de vraisemblance » : c'est le cas des *Voyages d'Hildebrand Bowman* en 1778 où les lieux utopiques deviennent des lieux insaisissables et « mouvants », inventés par nécessité avec un regain pour les topies souterraines aux interprétations psychanalytiques sous jacentes, et pour les topies astrales, globalement négatives.

L'une des vocations de ce travail de synthèse et de références est ainsi d'explicitier sur la longue durée la raison d'être du lieu idéal dans sa dimension sociale, et de ses fonctions avant l'avènement des utopistes du XIX^e siècle. Mais ces concepts, *utopie*, *anti-utopie*, *dystopie*, sont décidemment le signe d'un échec, celui d'un projet divin que l'on ne peut accepter de voir disparaître, celui d'un lieu idéal que les hommes imparfaits ne peuvent ériger, bref, d'une quête inaboutie, inachevée de soi et des autres. L'utopie demeure une construction dont on mesure la fonction de catharsis, un projet dont s'est saisi avec bonheur, un autre type de littérature, réhabilitant elle, imagination et science, assumant ce besoin d'idéal dans un « meilleur des mondes », désormais adapté aux imaginaires contemporains : la science-fiction.

Anna CAIOZZO

Blanca SOLARES, *Madre terrible, La Diosa en la religion del México Antiguo*, Mexico, Anthropos, 2007, 430 p., ISBN 978-84-7658-832-1.

Blanca Solares dans cet ouvrage monumental à l'image de son thème d'exploration, la déesse dans la religion de l'ancien Mexique, développe pour nous, tous les visages de la « Mère terrible » dans ses diverses hypostases. Dans cette vaste enquête, aux confluences du genre, de l'anthropologie de l'imaginaire et de l'archéologie, usant de sources variées (archéologiques, codex), fondée sur les travaux les plus récents en la matière, le lecteur découvre le système de croyance des peuples de Mésopotamie depuis les époques archaïques (35 000 ans av. J.-C.) jusqu'à des époques plus récentes (XVI^e siècle).

La Mère terrible est l'un des visages de la Grande Mère, mais elle incarne aussi le mystère de la féminité, liée au sang, à la naissance et à l'alimentation. Le premier chapitre préliminaire ouvre ainsi de réelles perspectives comparatistes sur le phénomène de la Grande Mère offrant au lecteur les clés d'interprétation de la mythologie fondées sur le processus de l'imagination symbolique dans la lignée des archétypes

jungiens mais surtout dans la tradition initiée par Mircea Eliade, le mentor de la chercheuse mexicaine.

Dans la cosmologie des peuples de Mésomérique, la Terre joue un rôle central célébrée par le calendrier rituel de 260 jours (hormis le calendrier solaire de 365) où sont portées les célébrations et les activités les plus importantes autour de la culture du maïs apparue autour de 7 000 ans av. J.-C. Parmi les rites propres à la Mésomérique : le sacrifice humain qui participe au maintien de l'ordre cosmique et accompagne la fondation d'une cité, le début d'un règne, et qui reproduit le sacrifice initial de la divinité Cipactli, ou des divinités qui s'immolèrent pour créer le monde. Le culte de la Grande Mère débute au paléolithique et il trouve son équivalent dans les autres cultures de l'Anatolie au Japon. Les visages de la divinité représentés par les hommes évoluèrent : la culture de Zohalpico aux alentours de 9 000-7 000 ans av. J.-C. présente des sortes d'êtres hermaphrodites «tronc», mais c'est à Tlatilco, sur l'altiplano central à la confluence de trois fleuves, que l'on va découvrir d'autres types de statuettes déposées dans des céramiques, des milliers de figurines élégantes, qui vont témoigner d'un culte à une divinité parfois bicéphale qui incarne la dualité, moitié vie, moitié mort, la déesse blanche, psychopompe accompagnant les morts.

L'auteur s'attarde alors sur la religion des Olmèques, culture mère de Mésomérique héritière de la tradition de chasseurs nomades où règne le culte du jaguar ou de l'hybride homme-jaguar, un animal symbole de la chasse mais aussi des profondeurs de la terre, des cavernes et du feu cosmique. Un autre animal s'impose, le serpent, autour duquel gravite toute la pensée symbolique de la Mésomérique ; polysémique, symbole de la pluie, de l'union de l'homme et de la nature.

Dans les sociétés sédentarisées, les figures féminines sont dédiées aux fonctions de fertilité et de reproduction, mais aussi à d'autres activités plus sociales ; le masculin et le féminin sont alors individualisés, les sexes marqués, et une multiplicité de traditions évoquent les couples, les parents, etc.

L'un des temps fort de cette étude est l'analyse des rapports entre la déesse et le héros primordial, et la transformation mythologique du culte à la déesse dans le classique Teotihuacan. Chez les Nahuas, ce sont les ères successives qui sont représentées par la cosmogonie, et la cité sacrée commémore l'origine du cosmos, «paradigme urbain céleste», et demeure une déesse de la grotte, de l'Éden et de la fertilité. La présentation de cette cité mythique, Teotihuacan, est alors l'occasion d'explicitier les éléments les plus symboliques de son plan, et les mythes associés, celui de la création de l'homme, du maïs, du soleil, du sacrifice des dieux, et du héros primordial ; mais ce sont les sculptures retrouvées qui expriment le mieux l'ampleur du culte principal à la fertilité et à la vie.

Du ^xe siècle au ^{xvi}e siècle, le panthéon se diversifie, intégrant les divinités des autres tribus parmi lesquelles les divinités de la Terre. Cipactli, elle, est au cœur des cultes ; on la représente comme un caïman monstrueux, mais chez les nahuas il y a beaucoup d'autres déesses dont Xochiquétzal qui incarne le côté juvénile de la Terre-mère. Xochiquétzal a donné lieu à un culte analogue à celui d'autres divinités bien connues dans les diverses mythologies, descendant aux enfers pour rejoindre

leur amant. Tlazoltéotl, la mangeuse d'immondices, Mayàhuel, la plante de maguey, Chalchiuhtlicue, la déesse de l'eau terrestre, etc., sont cependant toutes des faces de la grande déesse.

Dans le panthéon aztèque, les déesses occupent la place de femme et d'épouse, mais elles possèdent aussi des attributs d'hommes guerriers et si le culte de la grande déesse est omniprésent, obsessionnel, le mystère même de la féminité n'est jamais abordé ; ou s'il l'est, c'est indirectement par le biais des calendriers associant par analogie les fonctions de la vie et celles de la nature. Ainsi, dans une société d'abord patriarcale et masculine, si les origines féminines de la vie étaient en apparence niées, en réalité, toutes les célébrations culturelles convergeaient vers elle, vers cette force créatrice de vie et de mort, que l'on apprivoisait sous divers visages incarnant toutes des aspects différents du féminin.

Anna CAIOZZO

Anne-Marie CHRISTIN, *L'invention de la figure*, Paris, Champs Arts, 2011, ISBN 978-2-0812-6601-8.

Dans cet essai, Anne-Marie Christin s'interroge cette fois sur l'association de la figure au signe d'écriture. En somme, elle pose quelques jalons permettant de comprendre — et pour nous occidentaux cela est essentiel — la démarche qui conduisit à l'élaboration des écritures figuratives. Comment la figure peut-elle conduire du visible au lisible, le pictogramme étant une projection sommaire de l'élément dans l'univers de l'image. Une idée fondamentale est mise en exergue, la pensée du rêve est d'abord une pensée imagée qui apparente le travail du conscient à celui de l'égyptologue mais « C'est le milieu qui crée l'objet », comme le dit Henri Matisse. Pour cela, le rôle principal est affecté au choix de l'objet représenté ou symbolisé, et comme elle le dit, c'est ici la clé même de ces écritures : « il faut que l'objet agisse puissamment sur l'imagination ». La figure associée au support crée le signe, de plus la figure est aussi le lieu de la communication.

Ce rôle de l'image, qui conduit la figure au signe est passionnant, il interpelle sur l'idéogramme, mais il met aussi en exergue le rôle de l'image comme source de l'inspiration et de la lecture du monde et du réel. En somme, peindre la réalité c'est renvoyer à l'œil du lecteur, mais aussi à sa mémoire, car l'objet peint n'existe que dans le regard. Regarder c'est donc décrypter, littéralement, « lire ».

Si Anne-Marie Christin s'interroge aussi sur la typographie c'est pour montrer comment certaines cultures comme la culture japonaise ont su mêler des écritures en idéogramme, les kanji, et les katakana, une forme ancienne de sténographie destinée désormais aux noms étrangers. Dans nos sociétés, la typographie est bien un signe puisque les polices sont ancrées dans des périodes de l'histoire et liées à des

phénomènes culturels ; quant aux affiches, elles jouent un rôle un peu identique associant « une chose et, un mot ».

Ce petit ouvrage nous donne encore comme chaque ouvrage d'Anne-Marie Christin des clés pour déchiffrer la culture, l'écrit et surtout les rôles et fonctions de l'image.

Anna CAIOZZO

Gabriella BRUSA-ZAPPELLINI, *Morfologia dell'immaginario. L'arte delle origini fra linguistica e neuroscienze*, Milan, Arcipelago Edizioni, 2009, 214 p.

L'art des origines, à travers les peintures rupestres, se caractérise par la présence de figures réalistes d'animaux. Toutefois, cet art n'est pas seulement reproduction de la réalité : il existe, aux quatre coins du monde, tout un ensemble de figures constantes, mais qui ne sont pas réalistes et qui obligent les chercheurs à s'interroger sur leur signification et sur le processus mental qui les a générées. Le but de la recherche de M^{me} Brusa-Zappellini est de découvrir le mystère de la genèse des images, les mécanismes de la pensée qui favorisent la création du « nouveau », c'est-à-dire d'une figuration qui s'éloigne de la réalité et s'attache aux structures profondes de l'humain. Comment et pourquoi l'homme primitif a-t-il commencé à créer des images ? Quelle est la logique qui se cache derrière les figures irréalistes ?

L'imaginaire permet la créativité. Il se situe entre la réalité de la perception et la transfiguration de celle-ci ; il gouverne et organise l'élaboration des images irréalistes : découvrir sa logique, différente de celle de la rationalité, signifie découvrir le mécanisme de la pensée primitive et en même temps de l'homme de toujours. Le parcours de l'auteur dans l'art des origines se révèle aussi comme un cheminement vers la connaissance de nos structures mentales, grâce à la constance cognitive de l'*Homo sapiens*. Il se déroule de l'irréalité des images aux figurations des animaux, selon une méthode que l'auteur appelle *obscurum per obscuris* :

Si potrebbe tentare l'azzardo di procedere obscurum per obscuris, cercando di capire se non siano proprio queste presenze ibride e aniconiche a offrire un ponte insperato verso una maggiore comprensione delle prime forme d'arte e, insieme con queste, delle strutture antropologiche fondative dell'immaginario in generale (p. 13),

soit : comprendre la signification des énigmes figuratives pour découvrir l'intention cachée derrière les images réalistes et, de cette façon, la cohérence de l'imaginaire. Ce parcours touche le monde entier, en démontrant l'universalité des structures mentales sans qu'il soit nécessaire de supposer des influences ou une monogenèse ; le riche *corpus* iconographique du livre prouve la légitimité des rapprochements. Les images irréalistes qui suscitent la réflexion de l'auteur sont aniconiques. Il s'agit de figurations géométriques (cercles, carrés, grilles, zigzags, spirales) ou des images

hybrides (animaux mélangés ou êtres anthropo-zoomorphes). Ces images se trouvent souvent dans les endroits les plus cachés des grottes, comme si elles avaient une signification initiatique et magique, liée aux rites et croyances qui ont ces lieux pour milieu préférentiel : à partir de l'art il est alors possible de s'interroger sur la pensée primitive et sur son interprétation du monde, ce qui donne un grand intérêt à l'ouvrage.

L'auteur passe en revue les hypothèses et les théories artistiques qui ont traité des formes aniconiques primitives, mais celles qui n'ont pas considéré les structures neuropsychologiques de l'être humain lui semblent insuffisantes : l'approche des images irréalistes doit se fonder sur les études cognitives, en cherchant à expliquer les constances artistiques avec l'universalité du fonctionnement du cerveau. L'hypothèse qui peut rendre compte de la constance dans l'espace et le temps des signes aniconiques doit prendre en considération les structures psychiques fondamentales des êtres humains, en écartant les influences extérieures. M^{me} Brusa-Zappellini se rapporte à une expérience que tous les êtres humains peuvent avoir, quels que soient leur milieu et leur période historique : le phénomène optique des phosphènes. Les phosphènes sont des apparitions lumineuses (étymologie du grec *phos* « lumière » et *phainein* « montrer ») internes aux yeux, des visions que l'on a les yeux fermés ; ils ont des formes géométriques et schématiques : points, lignes, grilles, tunnels, zig-zags ; ils se manifestent dans les états d'altération de la conscience ; ils sont générés par stimulation électrique, magnétique ou par l'absorption de substances hallucinogènes, mais aussi par des processus mécaniques ou à la suite d'obscurité prolongée ou d'hypoglycémie ; ils peuvent être incités par le mouvement (ex. la danse) ou le son. L'intérêt pour ce phénomène est ancien (déjà Platon parlait de la possibilité que les yeux aient une lumière interne), mais les expériences du xx^e siècle ont expliqué son fonctionnement ; elles ont prouvé aussi que les peintres altérés par un hallucinogène conservent leur technique et leurs sujets sont soit aniconiques soit iconiques aux couleurs vives. L'application du phénomène des phosphènes à l'art primitif est due aux études de J. D. Lewis-Williams et T. A. Dowson, *The Signs of All Times. Entopic Phenomena in Upper Palaeolithic* (1988) et J. D. Lewis-Williams et J. Clottes, *Les chamanes de la préhistoire* (1996) envers lesquels M^{me} Brusa-Zappellini se dit redevable : les signes aniconiques préhistoriques sont la représentation graphique des phosphènes, perçus par les primitifs comme la porte d'accès vers l'au-delà et, pour cela, objets de figuration ; ils sont liés au chamanisme et leur présence dans les endroits cachés est due aux pratiques initiatiques. Les chamans, aussi dans les ethnies modernes, créent leur contact avec l'au-delà par l'état de transe : ils ont, pour commencer, des apparitions phosphéniques, obtenues par des substances hallucinogènes ou par des méthodes mécaniques. Par ailleurs, l'auteur intègre la liaison entre phosphènes et au-delà en faisant la comparaison avec les visions mystiques d'auteurs comme Hildegarde de Bingen et Sohrevardi (connu grâce à H. Corbin) qui décrivent le phénomène. L'art révèle alors le moment d'un parcours religieux qui conduit l'homme vers une autre dimension : l'intérêt des phosphènes n'est pas seulement scientifique, mais il est dû aux croyances qui se lient au phénomène.

Les reproductions artistiques des phosphènes sont donc, malgré leur forme abstraite, des peintures réalistes ; elles sont l'image fidèle d'une expérience réelle arrivée à l'artiste ou à quelqu'un en relation avec lui. L'art primitif est un art mimétique, même dans les signes abstraits, qui sont la mise en scène de l'intérieur aussi vrai que le monde extérieur. Mais cela n'empêche pas la créativité : le passage de la phase phosphénique où on voit des motifs incandescents, schématiques et récurrents à un tunnel qui les met ensemble et crée un univers fantastique mettant en jeu les transformations réalisées par l'imaginaire. L'approche cognitive se mêle, dans la deuxième partie de l'ouvrage, avec l'approche anthropologique pour arriver aux causes des images, tout en rejetant un mécanisme et un déterminisme réducteurs de la puissance créatrice. Les phosphènes ont une physionomie universelle et mécanique, en revanche les images hybrides, créées dans le processus dynamique de la vision, sont variables ; elles sont une réélaboration iconique qui suit l'organisation de la pensée et de la mémoire de chaque culture. Les figures hybrides sont une transfiguration d'êtres réels avec l'union d'éléments qui leur sont étrangers, par un processus cumulatif symbolique : un homme avec des attributs animaux ou un animal mélangé avec un autre animal. Comprendre la logique qui structure les hybrides équivaut à connaître le fonctionnement de l'imaginaire et expliquer la créativité humaine.

La perception de la réalité s'organise dans l'inconscient avec des lois qui refusent le principe de non-contradiction rationnel et qui se fondent sur une logique symétrique, par laquelle les oppositions deviennent compatibles : les caractéristiques humaines sont reportées sur les animaux et êtres inanimés, en établissant des identités sur la base de la ressemblance. Grâce à la logique symétrique, l'homme interprète le monde qui l'entoure comme vivant et pensant : du moment qu'il a un esprit, la nature aussi est animée. La transfiguration visionnaire des animaux (et des lieux), leur humanisation donne à leurs comportements une signification cachée et mystérieuse et un pouvoir surnaturel qui impressionnent fortement l'esprit et la mémoire. L'altération de la perception du monde commence à cause d'une forte expérience émotive, que les études cognitives seules ne sont pas suffisantes à expliquer : la déformation des signes aniconiques en images iconiques à travers la logique symétrique obéit aux émotions qui s'impriment dans la mémoire de l'individu et de la société. Mais quelle est l'émotion à la base de l'imaginaire humain ? Pourquoi les phosphènes deviennent-ils précisément des animaux hybrides ? Et pourquoi les hommes primitifs peignent-ils en même temps des animaux réalistes ? Les inquiétudes spirituelles qui naissent de l'identification entre l'homme et les animaux s'expriment et se subliment par les images artistiques ; le pouvoir tranquillisant des images est relatif aux grandes questions existentielles que l'homme a toujours dû affronter, en particulier au problème de la mort, comme l'enseigne G. Durand. La représentation artistique est le moyen le plus durable pour essayer d'arrêter le temps, la disposition dans les grottes met en relation les images avec le monde surnaturel auquel on accède par ces espaces obscurs et dans le ventre de la terre ; le choix des animaux comme sujets est dû à la gêne ressentie envers eux à partir du moment où l'homme a commencé à les tuer pour survivre : le changement du régime alimen-

taire et le contact quotidien avec la mort d'un être vivant dont on ne percevait pas la différence de *statut* mettent l'homme en face du paradoxe de tuer pour vivre. La représentation réaliste des animaux dans les grottes, aux portes de l'au-delà est la façon de régénérer la nature, de sublimer la mort en la liant avec la vie ; les signes aniconiques auprès des images réalistes tracent la voie d'accès à une autre dimension, outre le temps et la mort ; les hybrides témoignent du mélange entre l'homme et l'animal et de la communication de leurs esprits.

L'art des origines, soit réaliste soit aniconique, est un art euphémique contre l'angoisse de la mort ; résoudre le problème de la fin des êtres vivants et le tort de l'avoir causée est ce qui domine l'imaginaire et qui ordonne les transformations de la perception de la réalité. Selon le schéma de Gilbert Durand, les images primitives appartiennent à la structure synthétique, au cycle qui lie la vie et la mort et qui permet la *coincidentia oppositorum* ; M^{me} Brusa-Zappellini se rattache à son schéma, malgré la coquille « Gerard Durand » qui se présente deux fois dans le livre (p. 128 et 182). Les questions suscitées au début de l'ouvrage ont trouvé une réponse ; le hasard qui mettait les images réalistes à côté des images irréalistes révèle finalement la logique de l'inconscient.

Le lecteur est donc conduit en un cheminement progressif à l'intérieur du fonctionnement de l'imaginaire, jusqu'à la racine de la transformation de la perception, à travers cinq chapitres qui partent de la présentation des interrogations que les images font naître, se poursuivent par la démonstration de l'universalité neurophysiologique humaine et se terminent par les explications anthropologiques fortement nourries de l'œuvre de G. Durand. La permanence de l'imaginaire humain dans le temps et l'espace fait réfléchir sur le commencement de la créativité et de la pensée symbolique avant le début officiel de l'histoire : faute de sources écrites, les images artistiques préhistoriques, grâce à l'interprétation que l'auteur en propose, révèlent toute leur importance dans le domaine des études humanistiques et revendiquent la place que l'iconographie attend de droit dans l'Occident iconoclaste.

Daniela MARIANI

Aude BONORD, *Les « Hagiographes de la main gauche ». Variations de la vie des saints au XX^e siècle*, Paris, Garnier, 2012.

L'objectif premier, et le principal mérite, de l'ouvrage d'Aude Bonord est de rompre le silence de la critique littéraire sur l'hagiographie non confessionnelle au xx^e siècle, pratique d'écriture doublement paradoxale puisque nécessairement hétérodoxe et inactuelle. Pour mener à bien son entreprise, l'auteur délimite un corpus qui traverse le siècle ; elle retient en effet les écrits de Joseph Delteil et Blaise Cendrars, qui investissent tous deux le genre hagiographique dans la première moitié du siècle,

mais aussi les œuvres de Sylvie Germain, Christian Bobin et Claude Louis-Combet, qui ont fait le même choix au siècle finissant.

Une ligne de force évidente de cette ambitieuse étude — que son auteur situe à la croisée de l'anthropologie et de l'histoire de la spiritualité, de l'histoire littéraire et de celle des mentalités — consiste à penser constamment les orientations esthétiques des « hagiographes de la main gauche » dans leur double rapport à la tradition médiévale d'une part et aux questions littéraires qui leur étaient contemporaines d'autre part. Aussi la question de l'oralité du style est-elle analysée tout à la fois comme une inscription dans la tradition du sublime chrétien et comme la trace de la révolution littéraire de l'entre-deux guerres marquée notamment par l'introduction de l'argot ; de la même manière, la part du merveilleux se comprend-elle comme un legs de l'hagiographie médiévale mais encore comme une recherche esthétique commune aux surréalistes, aux surnaturalistes chrétiens et à Delteil et Cendrars.

Si Aude Bonord démontre donc que l'hagiographie non confessionnelle du *xx^e* siècle n'est pas essentiellement antimoderne, comme un jugement préconçu pourrait le laisser penser, elle s'attache également à mettre en évidence que son rapport au modèle médiéval dépasse la dialectique simpliste de la célébration et du rejet. La dimension subversive de ces écrits est incontestable et l'auteur analyse lumineusement la déconstruction de la structure idéologique qui conditionnait la diégèse des récits médiévaux : au schème directeur fondé sur l'opposition binaire entre mérite et démerite entraînant salut ou perte, les « hagiographes de la main gauche » substituent une dualité interne au personnage du saint et privilégient par conséquent une construction non plus par antithèses mais par association des contraires. Ce nonobstant, la modernisation de l'hagiographie réside moins dans la subversion du genre que dans sa métamorphose en fiction de l'intime. La narration d'une quête spirituelle du saint, innovation majeure que les hagiographes catholiques ont aussi apportée pour discréditer les interprétations psychanalytiques des saints, entraîne en effet une ouverture de l'hagiographie vers d'autres genres : Delteil explore sa dimension romanesque en s'intéressant à l'invention du monde intérieur du saint ; Cendrars interroge sa potentialité poétique en s'efforçant de saisir par l'écriture une expérience mystique ; Louis-Combet, quant à lui, projette sa propre expérience sur celle du saint et joue donc sur l'hybridation possible entre autobiographie et hagiographie. De plus, l'hagiographie annexe le domaine de la littérature d'idées et concurrence par là même le genre de l'essai : le saint est présenté comme modèle de l'homme nouveau, en rupture avec les idéologies dominantes. Ce sont donc les inflexions nouvelles apportées à l'imaginaire de la sainteté et à sa représentation que met en évidence l'auteur.

Après avoir analysé l'ouverture de l'hagiographie moderne sur d'autres genres et sur le monde, Aude Bonord étudie comment elle se transforme en miroir de la littérature : la marginalité du saint réfléchit la paratopie de l'hagiographe et, dès lors, la nature méditative du genre favorise la spécularité. C'est une poétique de l'indicible que doivent élaborer les hagiographes non confessionnels et ce qui demeure un enjeu spirituel pour les catholiques devient pour eux un enjeu littéraire. L'aphasie est l'horizon d'une telle poétique tendue entre ces deux pôles contraires que sont la

glossolalie et la glossotomie. Le langage se fait alors corps et sur ce point encore l'hagiographie devient le lieu de rencontre entre les écrivains mystiques du Moyen Âge et les surréalistes.

Nous avons suffisamment souligné la richesse des réflexions proposées par Aude Bonord pour émettre trois réserves. La première tient en réalité à un souci louable d'exhaustivité, qui nuit parfois à la clarté de son propos : il est vrai que mener conjointement l'étude stylistique, l'analyse esthétique, la contextualisation historique, l'inscription dans la vie littéraire et intellectuelle d'œuvres écrites par des auteurs très différents et en des époques très diverses est un pari difficile à tenir.

Cette première objection nous semble la conséquence de la constitution du corpus qui ne va pas sans difficulté sur le plan méthodologique : certes, Aude Bonord justifie son choix en invoquant des traits communs aux cinq auteurs retenus, mais son étude démontre assez que l'association demeure hétéroclite. De fait, l'essentiel des analyses se fonde sur les écrits de Delteil et de Cendrars ; les œuvres de Sylvie Germain et de Christian Bobin sont souvent convoquées comme confirmations hâtivement étudiées quand celles de Louis-Combet, elles, servent quasi systématiquement de contre-exemples ou sont alors ignorées. Aussi le plaidoyer final en faveur de la notion de sensibilité commune en histoire littéraire ne nous semble guère convaincant.

Sans doute est-ce le recours à cette notion qui explique la présence de généralisations discutables qui émaillent le discours d'Aude Bonord, telles celles qui postulent que seule une transcendance au ras du monde serait possible pour nous, contemporains, que la notion de mal aurait disparu devant celle de vide éthique ou que le recours à l'hagiographie permettrait un recul salutaire par rapport au réel et au présent.

Mathieu DIJOUX

Philippe JOUËT, *Dictionnaire de la mythologie et de la religion celtiques*, Fouesnant, Éditions Yoran Embanner, 2012, 1040 p.

On dispose enfin, grâce à cet ouvrage imposant (1040 pages) et bien présenté, d'un excellent dictionnaire, totalement digne de ce nom, qui couvre le domaine de la mythologie mais aussi des conceptions religieuses des Celtes insulaires et continentaux. Il remplace avantageusement le récent *Dictionnaire de mythologie celtique* dû à Jean-Paul Persigout (Éditions Imago, 2009) de conception approximative et fort peu scientifique. Avec ses 4 000 entrées, le dictionnaire de Philippe Jouët englobe l'univers celtique dans son ensemble (Europe centrale, Îles Britanniques, Gaule) depuis la protohistoire (grâce à l'archéologie) jusqu'aux périodes les plus récentes (Moyen Âge arthurien et régions celtiques actuelles : Irlande, Écosse, Pays de Galles,

Cornouailles, Bretagne, grâce aux textes et contes mythologiques). De conception intelligente et honnête, ce dictionnaire ne se contente pas d'aligner les significations de noms ou notions à caractère mythique ou religieux, il donne aussi les sources de ses informations en s'appuyant sur des textes antiques mais aussi des documents irlandais, gallois et bretons qui datent pour l'essentiel du Moyen Âge. Il fait appel aux travaux des meilleurs spécialistes pour donner des clés de compréhension de cette mythologie. Les notices puisent dans les ressources de la mythologie comparée (d'inspiration dumézilienne) pour apporter les éléments d'interprétation d'une mythologie conçue comme un système organisé, bien que ses lois ne relèvent évidemment pas de la logique rationnelle. En ouverture au dictionnaire, une « introduction à l'étude de la religion celtique » (p. 9-54) présente un exposé synthétique sur quelques questions fondamentales : les sources de cette mythologie, l'héritage indoeuropéen dans le monde celtique, la présence des structures trifonctionnelles, les rapports du mythe et de l'histoire, du mythe et de la cosmologie, l'organisation générale du panthéon celtique, la question des langues, l'évolution historique du système mythologique, le rôle de la christianisation, les apports de l'archéologie à la mythologie, etc. L'exposé est plus pragmatique qu'exhaustif mais il donne la mesure des difficultés auxquelles on s'expose dès que l'on touche à cette matière labyrinthique. La nomenclature comporte aussi bien des noms mythiques de personnes (*Arthur, Dagda, Kulhwch, Owein*) ou de lieux (*Avalon, Caer Sidi*), des titres de récits mythologiques et la notice inclut dans ce cas un résumé succinct du texte (*Compert Conchulainn, Gereint vab Erin, Immram Maile Duin*), des notions ou termes d'application religieuse (*ex-voto, fins dernières, lien*) des symboles (les couleurs, les nombres, les animaux, les objets, les points cardinaux). Un système d'abréviations permet d'alléger les notices tout en orientant le lecteur vers la bibliographie essentielle pour l'approfondissement des idées, commentaires ou textes mythologiques présentés. Parmi les vétilles, on relèvera une inexactitude : « La naissance du Purgatoire » de J. Le Goff (et non « L'invention ») pour le sigle IP. Les deux sigles MChs et CSEM concernent le même ouvrage. Il est préférable de donner la référence aux ouvrages imprimés (lorsqu'ils existent) plutôt qu'aux thèses qui les ont précédés : LFIOS (Crozon, 2003) et LRMOC (Genève, 1991). Corriger la pagination pour l'Histoire de Tuan Mac Cairill : TMI, 145-156. Quelques remarques : La truie de Glasteing (p. 307) possède une homologue romaine très remarquable avec la truie aux trente gorets dont parle Virgile (J. Carcopino, *Virgile et les origines d'Ostie*, Paris, PUF, 1968, 2^e éd., p. 595-617). S'agit-il de deux motifs homologues dans des traditions indoeuropéennes parallèles ou les clercs bretons ont-ils démarqué Virgile ? Au total, on dispose désormais d'un ouvrage nécessaire et pratique qui réserve aux amateurs d'imaginaire celtique d'étonnantes découvertes.

Philippe WALTER

MISE EN PAGE ET COMPOSITION

Ellug/Revue

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 2013

