

IRIS

L'Impensé symbolique

CENTRE DE RECHERCHE SUR L'IMAGINAIRE – UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

2010 Numéro 31

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 RÉDACTION

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

DIRECTEUR DE PUBLICATION

Philippe WALTER

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 du CID :

131 boulevard Saint-Michel, 75005 Paris – France

Tél. 33 (0)1 53 10 53 95 – Fax 33 (0)1 40 51 02 80

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

ISSN 0769 0681 – ISBN 978-2-84310-169-4

Sommaire

Éditorial de Philippe Walter 5

MYTHODOLOGIES

L'archétype de la déesse dans la pensée religieuse du Mexique ancien 11
Blanca SOLARES – *Université nationale autonome du Mexique, Mexico*

Sky-maiden and world mythology 27
Yuri BEREZKIN – *Museum of Anthropology & Ethnography*
Russian Academy of Sciences, Saint-Petersbourg

Scénarios schématiques de la vie et de la narration 41
Sergei IOU. NEKLIODOV – *Université d'État des sciences humaines de Moscou*

Du mythe au rituel : remaniement du motif de la catabase orphique 51
chez Werewere Liking et Manuna Ma Njock
Sibusiso Hyacinth MADONDO – *UNISA (Université d'Afrique du Sud)*

TOPIQUES

La transe afro-brésilienne, un travail sur le corps pour communiquer 65
avec les dieux
Claude GUMÉRY – *Université Stendhal - Grenoble 3*

Les lieux du corps éparpillé : le blason 75
Véronique COSTA – *Université Pierre-Mendès France - Grenoble 2*

Le corps-énergie : expérimentation, théorie et pratique 93
Claude FINTZ – *Université Pierre-Mendès France - Grenoble 2*

Corps énergétique et danse 107
Marie-Aline VILLARD – *Université Stendhal - Grenoble 3*

Le corps imaginaire et l'alimentation 119
Véronique ADAM – *Université Toulouse-Le Mirail - Toulouse 2*

Murakami et les fractures de la corporéité. 133
Vers une représentation aporétique de l'individuation
Aurélié FANTIN-GRÉVOST – *Université Stendhal-Grenoble 3*

FACETTES

De l'importance de l'imaginaire dans le dialogue « science-société » 149
Stéphanie CHIFFLET – *Université Stendhal-Grenoble 3*

**Analyse d'une chanson de tradition orale : articulation entre poétique
et imaginaire** 161
Brigitte CHARNIER – *Université Stendhal-Grenoble 3*

Éléments pour un renouveau des structures de l'imaginaire : 171
Gilbert Durand rencontre Michel Henry
Nicolas SCHUNADEL – *Université Stendhal-Grenoble 3*

**L'analyse contrastive : contours et limites d'une approche mythocritique
confrontant le *Genji Monogatari* de Murasaki Shikibu et les *Lais* de
Marie de France** 181
Stéphanie BRUNO-MEYLAN – *Université Stendhal-Grenoble 3*

COMPTES RENDUS 187
Anna CAIOZZO

Éditorial

En prélude à une nécessaire mutation éditoriale et technique, la revue *IRIS* reprend ses livraisons sous une forme renouvelée. Son comité scientifique international ainsi que son comité de lecture ont été étendus et renforcés. Son contenu a été repensé. Sa présentation s'adapte aux contraintes d'une future publication en ligne.

Si son domaine de prédilection reste les recherches sur l'imaginaire, c'est-à-dire les études pluridisciplinaires sur les mythes, images et symboles, la revue ne se présentera plus exclusivement sous la forme d'un numéro thématique. Son sommaire se déclinera désormais en trois sections d'importance aussi égale que possible.

La première intitulée « Méthodes » entend porter une attention particulière aux questions théoriques et méthodologiques relatives à l'imaginaire. Ce que l'on appelait jadis « le nouvel esprit anthropologique » a laissé place aujourd'hui à de nombreux courants et mouvances. Même s'ils ne se réfèrent plus explicitement à l'œuvre de Gilbert Durand, promoteur indiscutable du concept d'imaginaire, ils approfondissent des domaines qui ont toujours été ceux du CRI, dès ses origines. Il est utile de refaire périodiquement le point sur les avancées, les retards et les permanences des propositions méthodologiques en matière d'imaginaire.

La deuxième section « Topiques » réunira des contributions autour d'un thème ou d'une question qui a fait l'objet d'une réflexion collective et concertée au sein du CRI de Grenoble. Le choix d'une même thématique par plusieurs chercheurs de disciplines différentes ne garantit pas l'orientation pluridisciplinaire de ladite recherche. Il faut également que les fondements théoriques adoptés par chacun dans sa spécialité soient compatibles avec ceux des autres chercheurs pour permettre l'innovation critique.

La troisième section « Facettes » accordera une place conséquente aux travaux des jeunes chercheurs (doctorants ou docteurs travaillant dans les centres de recherche sur l'imaginaire français ou étrangers). Il est souvent difficile pour les nouveaux chercheurs de trouver un lieu propice à l'expression de leur pensée. La présence de leurs travaux à côté de ceux de chercheurs confirmés doit les encourager à suivre et même dépasser les traces de leurs aînés.

Des comptes rendus d'ouvrages envoyés à la rédaction concluront chaque livraison.

Pour le présent numéro, la partie « Méthodes » rassemble des études d'orientation mythanalytique. L'une présentée par le professeur Madondo aborde la question du lien entre le mythe et le rite à partir du motif de la catabase orphique en Afrique. Le problème des archétypes affleure dans la « mise en scène eurhythmique du contenu d'un mythe ». L'autre étude émanant d'une chercheuse mexicaine (Madame le professeur Solares) interroge l'archétype de la féminité en Mésoamérique dont le culte est en pleine contradiction avec la structure patriarcale guerrière de la société. Elle souligne combien le mythe et le rite (sacrifices humains) cherchent à résoudre idéalement les contradictions d'une société. Lorsqu'ils n'y parviennent plus, ces sociétés s'effondrent comme ce fut le cas en Mésoamérique. Deux autres contributions (celles des professeurs Neklioudov et Berezkin) sont le fruit d'une coopération entre le CRI de Grenoble et des universités russes (ou anciennement associées à l'URSS) dans le cadre d'un programme international de recherche dénommé INTAS (INTernational ASSociation for the promotion of cooperation with scientists from the new independant States of the former Soviet Union – Association internationale pour le développement de la coopération avec les chercheurs des nouveaux états indépendants de l'ancienne Union soviétique). Ce projet INTAS associait au CRI de Grenoble, pour une période de deux ans (2006 et 2007), les universités de Sofia (Bulgarie), Tartu (Estonie), Douchanbé (Tadjikistan), Ijevsk (République autonome d'Oudmourtie, Russie), l'université d'État des sciences humaines de Moscou ainsi que le Musée d'anthropologie de Saint-Petersbourg et l'Institut de l'Orient à Moscou. Le thème du projet était : *A reconstruction of prehistoric Eurasian mythological motif complexes and their most ancient distribution in connection with genetic data* (Reconstruction du système des motifs mythiques de l'ancienne mythologie eurasiatique : étude génétique et distributionnelle). Un bilan partiel des travaux est présenté ici. L'une des études aborde la question de la géomythologie (cartographie des principaux motifs mythiques), domaine de recherche totalement ignoré en France, et l'autre celle de la schématisation narrative dans les récits traditionnels (P. Ricœur évoquait à cet égard la notion de « reconfiguration » narrative). Cette étude valide *a posteriori* l'intuition des récits-types et la typologie qui en résulta avec les travaux d'Arne et Thompson.

Dans la partie « Topiques » sont rassemblées cinq études autour des imaginaires du corps menées dans la cadre des séminaires du CRI. Il s'agit d'une véritable pluridisciplinarité appliquée visant à faire converger les apports de la psychologie (C. Fintz), de l'ethnologie (C. Guméry), de l'anthropologie culturelle (V. Adam), de la philosophie (V. Costa), de la chorégraphie (M.-A. Villard) dans l'étude d'une même réalité : le corps humain en action. La notion d'énergie relie ces cinq réflexions, pour mieux saisir les jeux d'infiltration de la substance et du sens dans la forme.

Quatre jeunes chercheurs du CRI présentent enfin leur recherche qui explorent tantôt les plis imaginaires du discours scientifique sur les nanotechnologies (S. Chifflet), l'importance de l'affectivité dans la définition d'une archétypologie renouvelée (N. Schunadel), les liens entre la poétique et l'imaginaire (B. Charnier) et l'approche constrative dans l'étude culturelle de la féminité au Japon et en France au Moyen Âge.

ÉDITORIAL

Toutes ces études ont un évident point commun : saisir l'imaginaire non seulement comme une puissante énergie de transformation toujours à l'œuvre dans la création ou la re-création des formes plastiques ou poétiques, mais aussi comme *l'impensé* toujours agissant dans les sociétés les plus diverses à toutes les époques.

Philippe WALTER
Université de Grenoble

MYTHODOLOGIES

Blanca Solares

Université nationale autonome du Mexique (UNAM)

L'archétype de la déesse dans la pensée religieuse du Mexique ancien

RÉSUMÉ

Cet article est la synthèse d'une recherche approfondie sur l'archétype de la déesse mère exposée dans mon livre, *Mère terrible, la déesse dans la religion du Mexique ancien* (2007). Ici est présenté un résumé schématisé des changements et métamorphoses dans la conception de la divinité féminine tout au long d'une histoire de plus de 4000 ans (2500 avant à 1520 après J.-C.). Voici certaines des questions qui guident la recherche : Comment les habitants du Mexique ancien concevaient-ils le mystère de la féminité ? Quelle relation mythique détient la déesse avec le miracle de la germination du maïs ? Quelle place occupe la déesse, symbole cosmique de la naissance et de la mort, dans la société sacrificielle et guerrière des Aztèques ?

MOTS-CLÉS

La déesse mère / Coatlicue, mythes et symboles de la déesse, religion du Mexique ancien, déesses du Mexique ancien.

Pour l'histoire des cultures et des civilisations, l'archétype de la déesse – révélé par d'innombrables cultes différentiels – occupe une place prépondérante dans le développement et la structuration des processus imaginaires, c'est-à-dire dans la formation de la conscience humaine proprement dite, tant au niveau des individus que des communautés. La présente tentative de recherche aborde la reconstruction de l'archétype de la déesse dans la pensée religieuse du Mexique ancien et a pour but, en dernière instance, de tracer un nouvel horizon *symbolique*, *herméneutique* et *anthropologique* – qui comporte, bien entendu, une réflexion sur la crise de la raison moderne et la prédominance de la violence compulsive qui l'accompagne –, afin d'essayer de comprendre ces éléments « matriciels » d'une culture qui, pour avoir une origine archaïque, n'en sont pas moins actifs dans le *temps long* d'une mémoire qui s'actualise.

Nous avons essayé de reconstruire et d'observer les modalités d'expression liées à l'archétype de la féminité tout au long de l'histoire de Mésoamérique depuis les débuts du peuplement de la zone jusqu'à la Conquête espagnole, qui a violemment bousculé sa genèse vers 1521 de notre ère.

Dans ce résumé schématique d'une recherche en soi passablement complexe, il est important de signaler que ce n'est que récemment que, dans l'ensemble de la prolifique recherche sur l'Amérique ancienne, on a commencé à prêter attention à cette problématique des déités féminines.

Une grande partie du matériel bibliographique existant se centre sur des détails iconographiques et des précisions analytiques régionales. L'interprétation du rôle et du poids spécifiques des déités dans la pensée religieuse préhispanique se trouve souvent limitée par des cadres interprétatifs gravement réducteurs qui obéissent à des orientations positivistes et matérialistes de l'anthropologie, d'où notre objectif de départ : fournir quelques éléments clés pour accéder au *sens*, pour comprendre la fonction et la transcendance de la déesse dans les configurations mythologiques et artistiques du Mexique ancien.

Dans cette perspective nous tenterons, bien entendu, d'incorporer de sérieux apports herméneutiques provenant de chercheurs aussi remarquables que Miguel León Portilla, Laurette Séjourné, Paul Westheim, Roman Piña Chan, Esther Paststzory, Mercedes de la Garza, Enrique Florescano, Alfredo López Austin, Christian Duverger et Michel Graulich, entre autres. Ces auteurs ont pour une bonne part rénové les *terras ignotas* d'un legs civilisationnel inépuisable.

Nous présentons donc ci-après, un essai synthétique de reconstruction des expressions symboliques de l'archétype de la déesse depuis la préhistoire de Mésoamérique jusqu'à ce qui a été caractérisé comme Période préclassique (2500 avant J.-C. à 200 après J.-C.), Période classique (200 après J.-C. à 659-900 après J.-C.) et Période postclassique (900-1000 après J.-C. à 1520 après J.-C.).

Il convient de signaler que, pour caractériser la morphogenèse de la déesse en Mésoamérique, nous tiendrons compte de l'analyse comparative de ses expressions dans d'autres cultures et périodes de l'histoire de l'humanité, dans la mesure où nous assumons le fait que la genèse de la déesse en Mésoamérique entretient, au cours de son histoire, des parallélismes mais aussi des divergences spécifiques des liens avec d'autres civilisations.

Préclassique

Zohapilco ou le lieu de la femme noble

Malgré l'immense « solitude continentale » (Octavio Paz) dans laquelle se développent les civilisations de Mésoamérique¹, on trouve dans leurs mythes créateurs les plus anciens la présence de la figure de la *Déesse Mère*. L'un des traits les plus marquants de la période nommée Préclassique (2500 avant J.-C. à 200 après J.-C.) a

1. *Mésoamérique*, littéralement « Amérique moyenne », correspond à un territoire qui englobe toute la partie méridionale du Mexique, jusqu'au Guatemala, Belize, Honduras, le Salvador, le Nicaragua et le nord du Costa Rica. À partir de 1200 avant J.-C., la floraison de grandes civilisations (*nahua*, *maya*, *tarasque*, *mixtèque*, *huastèque*, *totonaque*, *zapotèque*, etc.), au-delà d'une grande variété de styles présentent des traits communs où un « noyau dur » de caractères civilisationnels, formant une grande zone culturelle.

été la découverte, dans différentes régions de cet environnement culturel, de nombreuses « idoles » de la déesse, dont la plus ancienne a été découverte par Christiane Niederberger.

Les fouilles effectuées sur ce site archéologique par Niederberger ont mis au jour 1207 figurines ou fragments de figurines. Mais la plus surprenante et la plus énigmatique de toutes est celle de Zohapilco qui, soumise à l'analyse du C14, a été datée entre 2300 ± 110 avant J.-C. La figurine de Zohapilco, selon les mots de l'archéologue, fait allusion à une représentation antropomorphe de type inconnu, remarquable tant par sa spécificité stylistique que par son contexte culturel et chronologique. Niederberger la décrit ainsi :

Un corps cylindrique, légèrement aplani sur sa face antérieure, définit la silhouette générale, caractérisée par un *continuum* plastique dépourvu de bras et de toute autre articulation entre la tête et le torse. Le visage, particulièrement stylisé, présente une arrête quelque peu arrondie. Le front est embryonnaire. Sa ligne horizontale forme un T avec le nez, modelé, proéminent et arqué. La ligne médiane du nez divise le visage en deux champs symétriques plats. Quatre dépressions du contour légèrement rectangulaire représentent deux paires d'yeux, répartis de chaque côté du nez, sur un axe vertical. L'absence de bouche est caractéristique. La partie inférieure de la silhouette est caractérisée par un ventre protubérant doté d'un nombril, et par deux jambes courtes et arrondies. (Niederberger, 1976, p. 212.)

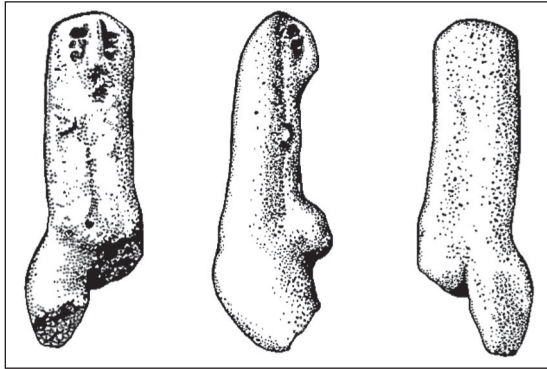


Fig. 1. – Figurine de Zohapilco.

L'emplacement de Zohapilco se situe dans l'un des points culminants de la colline de Tlapacoya, à l'extrémité sud du village du même nom. La colline de Tlapacoya est située sur la commune d'Ixtapaluca, district de Chalco, dans l'État de Mexico.

Jusqu'à la fin du siècle dernier, Tlapacoya était une île baignée par des eaux douces, drainées aujourd'hui par le lac de Chalco. Dans la langue des plus récents occupants du bassin, le *nahuatl*, Tlapacoya signifie « le lieu où l'on lave ». Mais au cours d'un entretien direct avec l'auteure, W. Jiménez Moreno a évoqué un nom plus suggestif pour ce site. Zohapilco dit-il, par une contraction du *nahuatl* veut

dire : *cihuatl* « femme », et *pilli* « noble », *co* étant un « suffixe *locatif* ». Le nom de Zohapilco a donc pu signifier « le lieu de la femme noble », un qualificatif qui nous renvoie immédiatement à l'une des façons de nommer Héra dans la Grèce antique, laquelle, longtemps avant d'épouser Zeus et d'être considérée comme une des déesses les plus importantes, était également appelée « la Noble » ou « la donatrice de Tout » (Gimbutas, 1991).

Ce n'est pas par hasard qu'a pu exister, dans ce hameau du Préclassique méso-américain, un culte à la déesse dont il ne reste que peu de vestiges.

Examinée comme une pièce isolée et individuelle, la figurine de Zohapilco est énigmatique et sa fonction nous est inconnue, mais si on la considère comme objet appartenant à un groupe et un contexte culturel, certaines clés s'offrent à l'analyse. On remarque, par exemple, que le sculpteur n'a pas recherché d'effets esthétiques mais que – comme avec les figures du Néolithique européen – cela a produit une « dactylographie » sculpturale, « un art conceptuel abstrait et symétrique » (Gimbutas, 1991, p. 32), images qui étaient le symbole du divin, indépendamment du degré de schématisation.

Les jolies filles de Tlatilco

Parmi les sites les plus importants de la même période, il faut relever également Tlatilco, Tlapacoya et Gualupita dans la zone du centre, la culture de Mezcala, dans le Guerrero, les Tombes de Tiro à l'ouest du Mexique, la culture Huastèque dans le Golfe, ainsi que la zone Maya du sud. Se dégage de tous ces gisements la découverte de petites sculptures féminines dont nous observons les pouvoirs de reproduction, ces attributs du corps associés au plein développement de la domestication du *maïs*, aliment sacré des cultures mésoaméricaines, grain qui confère son « humanité » à l'espèce dans la nature. Il est également significatif que les figures féminines découvertes soient fréquemment destinées à servir d'offrandes dans les sépultures.

À Tlatilco, par exemple, grand cimetière et sanctuaire, les images féminines surprennent tant par leur nombre que par la séduction qu'elles exercent. Il y en a de tous âges et dans les attitudes les plus inattendues ; les plus nombreuses sont celles que les archéologues nomment « les jolies filles », généralement nues, et ornées de bijoux et de coiffures les plus variées et originales. Pour Laurette Séjourné (1957), remarquable mésoaméricaniste, malgré la diversité de leur expression et de leur parure, elles présentent toutes certains traits communs : un visage très jeune, un corps adolescent couvert de peinture, les membres et les cheveux peints en rouge. Liées à un état de virginité, elles suggèrent, par les couleurs de leur corps jaune (le plus souvent) ou rouge, blanc ou mauve, des représentations de tendres épis de maïs et rappellent la couleur des grains ou bien les longs filaments rouges de cette céréale.

Ainsi, ce modelage des figurines féminines se trouve étroitement lié au développement des cultes funéraires et des céramiques de la période. Le culte des puissances de la fertilité de la terre et de la femme acquiert dès ce moment-là ses premiers traits cosmogoniques et transmondains.

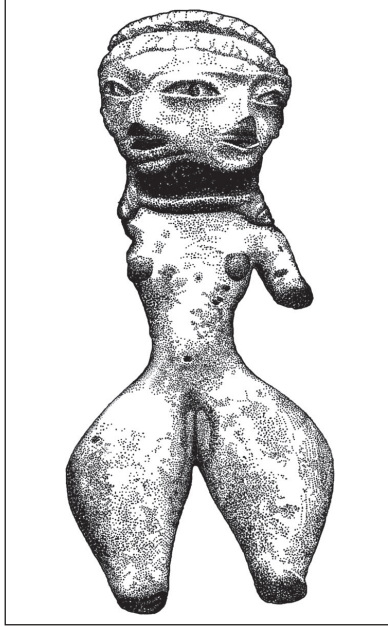


Fig. 2. – Figurine de Tlatilco (1200-600 avant J.-C.).

Classique

Teotihuacan ou la Déesse de la Grotte et l'Éden de la fertilité

Dans le Classique mésoaméricain (200 à 650-900 après J.-C.), Teotihuacan se détache comme lieu du culte des pouvoirs cosmiques et de la fertilité de la « Déesse de la Grotte », comme espace urbain-sacré où tous se rendent pour s'initier aux mystères de la création. Enrique Florescano souligne qu'à Teotihuacan les thèmes de base de la mythologie sont « la cité merveilleuse » et « l'Éden de la fertilité » (Florescano, 1994, p. 25-35) ; Ester Pasztory relève dans les peintures murales la prédominance de la *Déesse de la Tempête* et de la *Grande Déesse*, qui règne au Paradis Terrestre (Pasztory, 1993) ; il s'agit d'images de la prodigalité de la nature, d'invocations pour obtenir l'abondance, de remerciements infinis aux dieux pour leurs bienfaits. La jeune pousse de maïs était montrée dans son évidence sacrée aux participants de ces mystères et ces images étaient contemplées avec la plus grande vénération.

Les peintures murales de Teotihuacan traitent des thèmes de la nature, de la fertilité et des sacrifices réalisés comme une entreprise collective dans laquelle les plantes, les éléments et les animaux sont représentés comme des offrandes d'une déité chtonique tout au long de rangées anonymes et répétitives, ou *redondantes*, qualité essentielle au *sermo mythicus* (Durand, 2003), qui dans le récit diachronique, grâce à des récits transversaux, fait référence au mystère de la création. La répétition fait peut-être référence ici au renouvellement de l'existence, à une fuite loin de la

destruction et de la menace du temps profane qui éloigne les hommes des *origines*. En ce sens, comme le signale Ester Pasztory, la répétition fait partie intégrante de l'art et de l'architecture de la cité. Ainsi remarque-t-on sur les peintures murales et les plateformes des temples des répétitions de serpents, de jaguars, de quetzals ou de gouttes de pluie qui imitent un chant ou mieux, une litanie chorale.

Quelques-uns des symboles de la prodigalité de la *Déesse de Jade de Tetitla* sont constitués par la main divine qui flotte sur l'eau, les semences et le jade ainsi que par les mains tournées vers le haut. Dans quelques peintures murales, l'eau et les lys aquatiques sous la coiffure sont des signes qui nous permettent d'identifier la Déesse comme la Grande Mère de la générosité et de la bonté faisant fructifier les champs.



Fig. 3. – *Le Serpent emplumé.*

La principale déité de Teotihuacan naît d'une grotte. Les traces de pieds sur les murs laissent supposer qu'il s'agissait d'un sanctuaire que l'on visitait en procession. Ci-dessus la figure du serpent emplumé ; de ses mains naissent des figures associées à l'eau. (À partir du dessin de Berrin et Pasztory, prise de vue de Florescano, *El mito de Quetzalcóatl*, p. 28.)

La nature conserve en rapport avec l'homme une équivalence symbolique. Quelquefois les animaux sont représentés de façon abstraite, d'autres fois ils agissent comme des humains, par exemple les jaguars qui soufflent dans des escargots d'où ruisselle de l'eau :

[...] jaguar le corps couvert d'une sorte de filet, dressé sur une bordure d'étoiles de mer en forme d'ondes représentant la mer. Le jaguar, entouré d'oiseaux et de papillons, soutient une fleur d'agave d'où s'écoule de l'eau, évoquée par des yeux en guise de symbole. La peinture murale est encadrée de fleurs à 4 pétales reliées à différents coquillages. La bande en forme de zigzag de la coiffure du félin est semblable à celle de la Grande Déesse. (Séjourné, 1957.)

Les habitants de la plus grande métropole de cette période évoquaient des images de la nature pour presque toutes les activités. Les figures des dieux étaient autant d'aspects du monde.

Leur art s'efforçait de suggérer un cosmos aux lois impersonnelles, hors du contrôle et de la volonté des humains, « abîme du noyau ». Une élite dépersonnalisée et sans visage semblait occupée à orienter les rituels nécessaires à la conservation de l'ordre du cosmos. La volonté individuelle se soumettait à cette loi suprême de l'existence, sur la terre et à l'intérieur de la communauté.

La version mythique révèle que le « noyau essentiel » de la pensée religieuse de Mésoamérique s'élève au-dessus de « l'idée selon laquelle les êtres humains et les aliments sont nés du sein humide et obscur de la grotte située dans la montagne primordiale. Cette conception affirme que la matrice originelle est la terre elle-même, la mère génératrice des biens essentiels » (Florescano, 1994, p. 274).

Soulignons que la grotte accuse une présence obsessionnelle tout au long du développement historique de la Mésoamérique, et qu'en ce sens, elle exprime l'unité de la pensée nahua. L'un des motifs les plus remarquables et qui donne une importance sacrée au site est la géographie même de l'endroit, élevé sur un terrain aux grottes abondantes répondant à la pensée religieuse de l'époque, associées au *locus primigenius* de gestation ou ventre de la Déesse Mère.

Teotihuacan a été dès le début un centre sacré et un sanctuaire prestigieux. La Pyramide du Soleil, construite vers la fin du Préclassique, se dresse sur une grotte souterraine, lieu probable du rituel précédent de la cité sacrée. La création primordiale a lieu dans le sein de la terre, dans des grottes souvent présidées par le jaguar, et cette création occulte advient par la conjonction des forces de germination de la terre et des eaux fécondatrices du ciel.

À Teotihuacan, dans l'*illud tempus*, la création a été possible grâce au « sacrifice des dieux ». La vie quotidienne de la cité s'imprègne de cette conception. Teotihuacan est le « lieu où l'on sacrifie les dieux ». La mort des dieux est cependant la condition de la vie. Les cérémonies établies dans le calendrier rituel « produisaient inévitablement, aux premiers jours du printemps, le surgissement exultant du dieu du maïs depuis les profondeurs de la terre ».

La pyramide, monticule qui imitait la Première Montagne née des eaux primordiales, s'élève et s'oriente vers les quatre coins de l'univers, en se centrant sur le domaine terrestre et en le circonscrivant. La première pyramide, ornée de tous côtés de la figure du Serpent emplumé, a été construite, vers le milieu du II^e siècle après J.-C., à Teotihuacan, espace-temps du sacrifice des dieux.

Ainsi donc, l'ensemble de l'architecture fait allusion dans la Cité sacrée à la révélation du mystère. L'architecture est conçue comme une toile de fond destinée aux drames rituels. Le tracé de Teotihuacan révèle sa fonction de lieu des processions et des représentations dramatico-religieuses de consécration de la vie. L'architecture sacrée matérialise le *descensus ad inferos* et le retour, la geste divine grâce à laquelle le héros s'attire les bonnes grâces des forces de l'inframonde, où règne la déesse, et reçoit comme *don* les semences de maïs, ordonne le cosmos et fait venir le soleil. À

l'harmonie de l'espace correspond l'instauration du temps. La vie dépend alors de l'accomplissement du pacte entre les dieux et les hommes, dont le destin est lié par le sacrifice.

La grotte, l'eau, la terre et l'arbre inondent l'iconographie de Teotihuacan comme symbolisations de l'image primordiale de la déesse. Les grandes cités du Classique ont pour centre la réconciliation et le culte du mystère de la fécondité et de la création de la Déesse Mère, le climax de son culte et de l'aventure de l'initié aux mystères de la création, de la vie et de la mort.

Étant donné que l'agriculture est la base de l'existence et le secret de vie contenu dans les puissances germinatoires de la Terre, tout l'univers symbolique s'articule autour du culte de la fertilité qui, à la différence de la période précédente, parvient ici à l'une de ses synthèses les plus élaborées. L'édification de la cité sacrée et sa refondation périodique par la fête sacrificielle, tout autant que le geste de Quetzalcóatl – héros mythique et paradigme de l'initiation aux mystères de la fertilité, fils et conjoint de la déesse qui apparaît ici pour la première fois, personnification des contraires dans un équilibre qui persiste jusqu'à la fin de l'histoire de la Mésoamérique –, enrichit l'élaboration mythologique de la période. La grotte, qui emmagasine les « jus germinaux » et les « semences nutritives », appartient au domaine de la déesse.

Son corps est un axe cosmique et ses représentations la montrent en possession des puissances de la fécondité, versant des semences et de l'eau. C'est une déesse universelle : elle domine les forces reproductrices de l'inframonde et les forces fécondatrices de la région céleste, par ailleurs elle accorde la vie et la mort (Florescano, 1994, p. 26).

Teotihuacan, paradigme de tous les centres monumentaux du Classique et du Postclassique de toute la zone, le sera aussi dans le récit mythique, comme lieu par excellence de création du cosmos, où se situe l'*axis* de l'arbre sacré de la déesse.

Postclassique

La déesse sous l'hégémonie aztèque

L'horizon Postclassique, de 900 après J.-C., jusqu'à 1521 après J.-C., se divise dans l'Altiplano du Mexique en deux phases. La première dominée par les Toltèques de Tula et la seconde par les Chichimèques tardifs, mieux connus postérieurement comme *Aztèques* ou *Mexicas* et dont la capitale a été Tenochtitlan, cité qui, après de longs affrontements avec les habitants d'origine, a réussi à s'établir pleinement autour de 1325. Comme trait marquant de cette période, on remarque les altérations de l'ensemble du corps mythique dans toutes les régions où l'empire aztèque a étendu son domaine. De fait, l'expansion politique des Mexicas a provoqué non seulement une « stratification des divinités », comme le font observer plusieurs études, mais aussi une conception complexe de l'univers dans son ensemble, dans la mesure où la nouvelle vision du monde guerrier devait intégrer non seulement les hiérophanies de l'Altiplano, mais également celles des zones côtières, celles du Sud et celles des

groupes tribaux en provenance de l'Arido-Amérique. Dans la religion des anciens Nahuas, les déesses formaient un ensemble de divinités pourvues d'impressionnants attributs. C'étaient des divinités associées à la terre, l'eau, la lune, l'ébriété, le feu, le sexe, le péché, la naissance, la croissance, la fructification, la mort, la maladie, la guérison, la poterie, le tissage, ainsi qu'aux arts, à la prostitution sacrée, etc.

Les multiples attributions de la déesse, ses attributs variables, ses noms changeants dérivait d'un moment spécifique, d'une caractéristique ou d'une qualité temporelle toujours variable et en accord avec la « matière divine des dieux » contrastant avec la matière des hommes et des choses².

De même que dans la mythologie héliopolitaine d'Égypte, il était propre à la déesse d'apparaître toujours sous la forme de l'habituel *szygia*, « lien masculin/féminin entre dieux », formant un couple avec un dieu, en déployant à l'occasion son lien comme « fils-conjoint » de la déesse « mère-épouse », de même sont enlacés *Chalchitlicue* et *Tlaloc*, déesse et dieu des eaux, *Mictlancihuat* et *Mictlantecubtli*, maîtresse et maître de la région des morts, *Quilaztli* et *Quetzalcóatl*, déesse et dieu de l'aliment sacré, *Coatlícue* et *Huitzilopochtli*, celle à la jupe de serpent et « le colibri gaucher » ou « ciel bleu ».

Une première mise à plat de la complexité de ses attributs permet d'observer que le symbolisme de la déesse est liée surtout à son triple caractère essentiel : *tellurique*, *aquatique* et *lunaire*, déployant son influence créatrice et destructrice sur les hommes et dans l'univers.

Comme Terre Mère, la déesse était reliée à la création originelle, *suprema matrix*, à la nature parthénogénétique ou engendrée à partir d'elle-même. Comme déité aquatique, elle se divisait en autant d'invocations que de manifestations possibles de l'eau, *Chalchitlicue*, déesse des eaux, elle était aussi *Alacoaya*, « eau triste » quand les lacs et les ruisseaux étaient en cours d'assèchement ; ou *Acuecuéyotl*, « jupe d'eau », quand il y avait des vagues ; ou *Apozonalotl*, « écume de l'eau », lorsque les eaux se transformaient en écume.

Dans l'*Histoire des Mexicains par leurs peintures*, la Lune – qui dit-on descend de Tlaloc et de Chalchitlicue – se place sans équivoque dans la série Lune-Pluie-Fertilité.

Le symbolisme aquatique de la déesse était en relation avec son caractère sélénique : Lune - Montagne - Eau - Pluie - Mort - Régénération. On attribuait son identification à la montagne à la concentration des nuages sur les reliefs terrestres, lieux où les enfants étaient également sacrifiés en échange de pluies propices aux fruits de la Terre. Sur les planches 10 et 71 du *Codex Borgia*, la lune apparaît représentée par un lapin, à l'intérieur d'un récipient qui ressemble à un pelvis humain, partie osseuse associée à la procréation³. Ainsi, le lapin, *tochi*, qui s'identifiait à la face de la pleine lune, évoquait-il le sud, point cardinal relié à la terre⁴.

2. Voir, à ce sujet, A. Lopez Austin, *Tamoachan y Tlalocan*, 1994.

3. Voir L. Séjourné, *El pensamiento náhuatl cifrado por los calendarios*, 1991, fig. 15, p. 360-361.

4. Voir E. Selser, *Comentarios al Códice de Borgia*, 1963, t. I, p. 82 et 88.

Les diverses figures de la déesse chez les anciens Nahuas seront reprises dans le panthéon aztèque et se multiplieront de façon surprenante. Quelques-uns des noms par lesquels on avait coutume de les invoquer dans le Postclassique, étaient : *Tlazoltéotl* ou déesse de l'accouchement et de toute gestation, ainsi que du péché sexuel et « dévoreuse d'immondices » ; *Xochiquétzal*, déesse de l'amour et de la volupté ; *Mayahuel*, celle de la plante d'agave ; *Chalchiutlicue* ou déesse des eaux terrestres ; *Cihuateotl* ou femme guerrière morte en couches ; *Itzpapálotl* ou la vieille magicienne ; *Chantico* ou la déesse du foyer ; *Mictlancihuatl* ou maîtresse de l'infra-monde.

Et ainsi, jusqu'à la monumentale *Coatlicue*, numen qui regroupait, à cette période, l'ensemble des attributs de la féminité, mais qui mettait particulièrement en valeur le caractère guerrier et terrifiant de la *Déesse de la Vie et de la Mort*.

À l'intérieur de ce caractère céleste, on remarque aussi sa fonction comme Mère des Dieux, *Cihuacóatl-Quilaztli*, *Tonantzin* ou *Ilamatecuhli* nommée « notre mère », bonne peut-être, mais surtout guerrière. *Coatlicue* était la mère de *Quetzalcóatl-Vénus*, *Hutzilopochtli-Soleil*, *Coyolxauhqui-Lune* et des *Centzonhuitznaua-Étoiles*, tous enfants conçus comme des guerriers célestes.

Sous l'empire aztèque, nous voyons donc que face à la prolifération des invocations et des représentations de la déesse et à l'ensemble des rituels consacrés à l'aspect féminin du cosmos dans les célébrations nahuas du calendrier rituel, *Tonalpohualli* ou « compte des jours et du destin »⁵, le caractère terrifiant et menaçant de la déité se trouve cependant plus marqué, trait qui, finalement, ne fait que renforcer le patriarcat dominant des Aztèques. La sexualité féminine inspirait une terreur hypnotique, en tant que source de mal et de mortalité, bientôt associée à l'angoisse de l'achèvement du temps, qui a trouvé son expression particulière dans le « mythe de la destruction des soleils ». La seule possibilité pour conjurer la terreur inspirée par la déesse et le danger de l'épuisement du Soleil était le sacrifice compulsif de cœurs et de sang.

Ainsi, dans le culte à Xipe, le dieu dépouillé, les flèches décochées sur les prisonniers symbolisaient l'union sexuelle avec la terre. L'appariement et la mort étaient considérés de manière identique, c'est-à-dire que la mort était immédiatement liée à la fécondation. Xipe, écrit Preuss, est le parallèle masculin de la Déesse de la Terre et de la Lune, de la Mère des Dieux et de la Déesse du plaisir sexuel, la Mère du grain et des approvisionnements. Dans le culte aztèque, Xipe remplaçait la Déesse de la Terre ; la victime portait une courte jupe de sapotillier et était attachée à une cavité au milieu d'une pierre ronde qui représentait le centre et l'entrée au sens sexuel. L'identification du dieu masculin Xipe avec la Déesse se produisait aussi bien lors de la « Fête du Balayage », que dans celle de la Récolte. Un jour la victime était une femme mûre et le lendemain une jeune fille qui prenait la place de la Déesse de la Terre ; toutes deux étaient décapitées pour que leur sang arrose les semences et les

5. Voir M. Graulich, *Mitos y Rituales del México Antiguo*, 1990.

fruits, garantissant ainsi leur croissance. Les rituels, entourés de danses, présentaient une analogie évidente avec les rites du mariage de la mère et du fils.

De même que, dans l'Antiquité grecque, on traduit le dépassement du principe féminin terrestre par le triomphe d'Apollon, en Mésoamérique, le mythe raconte que *Huitzilopochtli*, rejeton de Coatlicue, naît armé et tranche aussitôt la tête de sa sœur aînée la Lune, *Coyolxauhqui*, en l'équarissant sans pitié afin d'imposer les valeurs du Soleil, de la guerre et l'expansion du cosmos également associées idéologiquement au pouvoir politique de la nouvelle caste sacerdotale aztèque.

La *Coatlicue*, Déesse Mère, *Dame aux jupes de serpents*, contrastant avec la conception iconographique des figures psychopompes féminines de Tlatilco, présente désormais des griffes d'animaux à la place des mains et des pieds et a des crânes et des cœurs arrachés pour attributs. Tout comme les terribles figurations de la *Kali* hindoue, c'est un insatiable « monstre puissant ».



Fig. 4. – La Coatlicue mayor.

Nous pouvons l'observer, la tête tranchée présente à la saillie du cou deux serpents ondulants entrechoquant leurs museaux. On dit qu'elle n'était pas faite d'une seule pièce mais de quatre, comme le quadruple chapiteau des colonnes hatoriques d'Égypte, et qu'ensemble celles-ci agrémentaient le grand *Teocalli* – Temple de l'hécatombe sanglante – des Aztèques, à Tenochtitlan. Trois d'entre elles furent détruites et utilisées comme pierres de moulin par les conquérants espagnols, qui ont uniquement préservé la pièce que nous connaissons.

Ici, de même qu'en Europe, le christianisme allait imposer l'image élaborée de la Sainte Mère, contrastant avec la conception indigène de la terrible *Tonantzin*. Par la traumatisante conversion de *Tonantzin* en Vierge de Guadalupe, avatar de la Vierge Marie, la dimension indigène de terre maternelle, si choquante pour la mentalité occidentale, se trouve subsumée par le contrepouvoir céleste-masculin, par l'intermédiaire de la mère de Jésus-Christ; subsumée, mais non annulée dans la « contre-sphère suprême » et céleste, qui s'impose également à la place de l'ancien culte païen encore célébré à ce jour dans quelques zones indigènes du Mexique, comme fossile vivant au milieu de la dévastation de ce qui fut la puissance *Deipare* selon les mots du poète Lezama Lima, ou *Parturiente de Dieux*, de la Grande Déesse archaïque d'Amérique.

En guise de synthèse

Le point de départ de cette recherche, ici schématique, est donc d'essayer de rendre compte, d'un côté, de la façon dont le culte obsessionnel de la déesse lors du plein essor de la société guerrière et sacerdotale des Aztèques (autour de 1400 après J.-C.) – par ailleurs la période historique la mieux documentée – renforçait, paradoxalement les tendances patriarcales dominantes de cette société. Plutôt qu'à une réconciliation ou un accouplement des aspects sexuels et symboliques de la *psyché*, que nous nommerions en termes jungiens l'*animus* et l'*anima*, nous assistons à un culte exacerbé de la féminité exprimé dans la vaste prolifération de ses invocations légittimant, cependant, la perspective patriarcale guerrière.

Dans quelle mesure ce processus marque-t-il, jusqu'à nos jours, les traits d'un certain déficit dans le développement de la conscience, qui ne se limite pas uniquement à la tradition *nahua* ou *mexica*? Les sacrifices rituels aztèques, d'hommes, de femmes et d'enfants, spécialement dédiés aux puissances de la régénération et de la fertilité cosmique au cours du Postclassique mésoaméricain (900-1000 après J.-C. à 1520 après J.-C.), malgré la violence de leurs modalités diverses qui ont tellement scandalisé les conquérants européens, n'ont finalement pas réussi à faire le lien avec le mystère de la *création de la vie* propre à l'archétype de la déesse.

En conséquence, nous pouvons affirmer que la conscience de la déesse en Mésoamérique s'arrête à une espèce d'état psychique *élémentaire* que la remarquable recherche de Erich Neumann caractérise comme celui de la *Mère terrible* (Neumann, 1991); nous pourrions le caractériser, selon les termes de Gilbert Durand, comme une surdétermination de la tendance «schizomorphe» qui, dans la symbolisation des Aztèques, prédomine sur la direction *synthétique* et *copulative*. C'est ce «domaine diarétiq» de l'imaginaire des Aztèques qui conduit à sa polarisation par rapport aux aspects négatifs ou «antiphrastiques» d'un mode superlatif (Durand, 1992). Et, cependant, les *mythos* et les rituels consacrés à la déesse dans la zone culturelle mésoaméricaine persisteront, jusqu'à nos jours, dans la cachette de sa profonde vérité. Nous nous sommes efforcée donc de reconstruire la morphologie et le sens de cette connaissance ancestrale et initiatique de la féminité.

Bibliographie

- BACHOFEN Johann Jakob, *Mitología arcaica y derecho materno*, Edición a cargo de Andrés Ortiz-Osés, Barcelone, Anthropos, 1988.
- BÁEZ-JORGE Félix, *Los oficios de las diosas*, Mexico, Universidad Veracruzana, 1988.
- DUCH Lluís, *Mito, interpretación y cultura*, Barcelone, Herder, 1998.
- DURAND Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1982.
- , *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Barcelone, Anthropos, 1993.
- , *Ciencia de hombre y tradición. El nuevo espíritu antropológico*, Paidós orientalia, traduction d'Agustín López et María Tobajas, España, 1999.
- , *Lo imaginario*, Barcelone, Ediciones de Bronce, 2000.
- , *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*, Buenos Aires, Ediciones Biblos, 2003.
- DURÁN Fray Diego, *Historia de las Indias de la Nueva España e islas de Tierra Firme*, Angel María Garibay Ed., 2 vol., Mexico, Editorial Porrúa, 2^e éd., 1984.
- DUVERGER Christian, *La flor letal. Economía del sacrificio azteca*, Mexico, FCE, 1983.
- , *Mesoamérica. Arte y Antropología*, Mexico, Conaculta/Americo Arte Editores, 2000.
- ÉLIADE Mircea, *Tratado de Historia de las religiones*, Mexico, Era, 1972.
- , *Historia de las ideas y de las creencias religiosas*, Cristiandad, 4 vol., Madrid, 1980.
- FLORESCANO Enrique, *Memoria mexicana*, Mexico, FCE, 1994.
- , «Mitos mesoamericanos. Hacia un enfoque histórico», *Vuelta*, n° 207, 1994, p. 25-35.
- , *El mito de Quetzalcóatl*, Mexico, FCE, 2^e éd., 1995.
- GARCÍA MOLL Salas Cuesta, *Tlatilco*, Mexico, Conaculta, 1998.
- GARIBAY Angel María, *Historia de la literatura náhuatl*, Mexico, Editorial Porrúa, 1953.
- , *Veinte himnos sacros de los Nahuas*, Introducción, versión, notas comentario y apéndices, Mexico, UNAM, 1958.
- , *Épica nahua*, Selección, introducción y notas, Mexico, UNAM, 2^e éd., 1964.
- , *Teogonía e historia de los Mexicanos*, Tres opúsculos del siglo XVI, Mexico, Editorial, 1965.
- , *La literatura de los aztecas*, Joaquín Mortiz éd., Mexico, 3^e éd., 1974.
- GIMBUTAS Marija, «La religión de la Diosa en la Europa mediterránea», dans J. Ries (coord.), *Tratado de antropología de lo sagrado*, Madrid, Editorial Trotta, 1967, p. 41-62.
- , *Dioses y Diosas de la Vieja Europa 7000-3500 a. C.*, Madrid, Ediciones Istmo, 1991.
- , *Los lenguajes de la Diosa*, Oviedo, Editorial Dove, 1997.
- GONZÁLEZ TORRES Yólotl, *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*, Mexico, Larousse, 1991.

- GONZÁLEZ TORRES Yólotl, *El sacrificio humano entre los aztecas*, Mexico, FCE, 1994.
- , «Las Diosas del panteón mexica y el hindú», dans *Historia comparativa de las religiones*, Eduvem, 1998, p. 113-123.
- GRAULICH Michel, *Mitos y Rituales del México Antiguo*, Madrid, Ediciones Istmo, 1990.
- , *Ritos aztecas. La fiestas de las veintenas*, Mexico, Instituto Nacional Indigenista, 1999.
- Historia de los Mexicanos por sus pinturas*, dans *Teogonía e historia de los Mexicanos*, véase Garibay, 1979, p. 21-90.
- Historia de México (Histoire du Mexique)*, traduction de Ramón Rosales Munguía, dans *Teogonía e historia de los Mexicanos*, Tres opúsculos del siglo XVI, Angel María Garibay éd., Mexico, Editorial Porrúa, 1965, p. 91-120.
- JUNG Carl Gustav, *Aión*, Barcelone, Paidós, 1989.
- , *El hombre y sus símbolos*, Luis de Caralt éd., Barcelone, 5^e éd., 1992.
- , «Los aspectos psicológicos del arquetipo de la madre», dans *Arquetipos e Inconsciente colectivo*, Barcelone, Paidós, 1997.
- , «Sobre los arquetipos del inconsciente colectivo», dans *Hombre y sentido. Círculo de Eranos III*, Barcelone, Anthropos, UNAM/CRIM, 2004.
- JUNG Carl Gustav et KERÉNYI Karl, *Introducción a la esencia de la mitología*, Madrid, Ediciones Siruela, 2004.
- LEÓN-PORTILLA Miguel, *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses*, Informantes de Sahún I, Seminario de Cultura Náhuatl, Mexico, UNAM/IIH, 1958.
- , *Siete ensayos sobre cultura náhuatl*, Mexico, UNAM, coll. «FFyL 31», 1958.
- , *Filosofía náhuatl*, estudiada en sus fuentes, Mexico, UNAM, 2^e éd., 1959.
- , *Los antiguos Mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, Mexico, FCE, 1961.
- , *Toltecóyotl. Aspectos de la cultura nahua*, Mexico, FCE, 1995.
- LÓPEZ AUSTIN Alfredo, *Cuerpo humano e ideología. La concepción de los antiguos Nahuas*, 2 vol., Mexico, UNAM/IIA, 1980.
- , *Los mitos del tlacuache*, Mexico, Alianza Editorial Mexicana, 1990.
- , *Tamoanchan y Tlalocan*, Mexico, FCE, 1994.
- LÓPEZ AUSTIN Alfredo et LÓPEZ LUJÁN Leonardo, *El pasado indígena*, Mexico, FCE, COLMEX, 1996.
- LÓPEZ AUSTIN Alfredo, «La parte femenina del cosmos», *Arqueología mexicana*, vol. V, n° 29, janvier-février 1998, p. 6-13.
- NEUMANN Erich, *The great Mother. An Analysis of the Archetype*, traduit de l'allemand par Ralph Manheim, Princeton University Press-Bollingen, Mythos Series, 7^e réimpression, 1991.
- , «La conciencia matriarcal», dans *Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo de Eranos I*, traduit par Luis Garagalza, Barcelone, Anthropos, 1994.
- NIEDEBERGER Ch., *Zohapilco. Cinco milenios de ocupación humana en un sitio lacustre de la Cuenca de México* (Département de Préhistoire), Mexico, INAH/SEP, 1976.

- PASZTORY Esther, *The Murals of Tepantitla, Teotihuacan*, New York, Garland Publishing, 1976.
- , *Aztec Art*, New York, Harry N. Abrams, 1983.
- , « El mundo natural como metáfora cívica en Teotihuacan », dans *La Antigua América, el arte de los paisajes sagrados*, Mexico, The Art Institute Of Chicago/ Grupo Azabache, 1993.
- , « El Arte », dans L. Manzanilla et L. López Luján, *Historia Antigua de México*, vol. III, El horizonte postclásico y algunos aspectos de las culturas mesoamericanas, UNAM/INAH, Mexico, Editorial Porrúa, 1995, p. 451-511.
- PIÑA CHAN Román, *Las culturas preclásicas de la Cuenca de México*, Mexico, FCE, 1955.
- , *Tlatilco*, tomes 1 et 2, Mexico, INAH/SEP, Serie Investigaciones, 1958.
- , *Una visión del México Prehispánico*, Mexico, UNAM/IIH, 1967.
- , *Cuarenta siglos de arte mexicano*, 2 vol., Mexico, Editorial Herrero, 1969.
- , *Los Olmecas. La cultura madre*, Madrid, Editores Lunberg, 1990.
- , *El lenguaje de las piedras. Gráfica olmeca y zapoteca*, Mexico, FCE, 3^e réimpression, 2002.
- SAHAGÚN Fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Mexico, Conaculta/Alianza, 1989.
- SCHOBINGER Juan, *Arte Prehistórico de América*, Mexico, Conaculta/Jaca Book, 1977.
- SÉJOURNÉ Laurette, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, Mexico, FCE, 1957; 9^e réimpression, 1990.
- , *El pensamiento náhuatl cifrado por los calendarios*, Mexico, Siglo XXI, 5^e éd., 1991.
- , *El universo de Quetzalcóatl*, préface de Mircea Éliade, Mexico, FCE, 3^e réimpression, 1993.
- , *Teotihuacan, capital de los toltecas*, Mexico, Siglo XXI, 1994.
- SELER Eduard, *Comentarios al Códice de Borgia*, Mexico, FCE, 1963.
- TAUBE Karl, « The Teotihuacan Cave of Origin: The Iconography and Architecture of Emergence Mythology in Mesoamerica and the American Southwest », *RES*, n° 12, 1986, p. 51-82.
- , *Mitos aztecas y mayas*, Madrid, Ediciones Akal, 1996.
- TIBÓN Gutierre, *Mujeres y Diosas de México. Parviestructura prehispánica en barro*, Fotos de Martínez Negrete, Mexico, INAH, 1967.
- , *Historia del nombre y de la fundación de México*, Mexico, FCE, 1983.
- , *Los ritos mágicos y trágicos de la pubertad femenina*, Mexico, Editorial Diana, 2^e impression, 1984.
- , *El ombligo como centro erótico*, Mexico, FCE, 1992.
- WESTHEIM Paul, « La creación artística en el México Antiguo », dans R. Piña Chán (coord.), *Cuarenta siglos de arte mexicano*, t. I, Mexico, Editorial Herrero, 1969.
- , *La calavera*, Mexico, Ediciones Era, 1971.
- , *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, Ediciones Era, 1987.

Yuri Berezkin

*Museum of Anthropology and Ethnography,
Russian Academy of Sciences, Saint Petersburg*

Sky-maiden and world mythology

ABSTRACT

Traditions that share the least number of motifs are located in continental Eurasia and Melanesia. African mythologies are poor and stand nearer to the Indo-Pacific than to the Continental Eurasian pole. The Indo-Pacific mythology preserved its African core. In Continental Eurasia a new set of motifs began to spread after the Late Glacial Maximum. Both sets of motifs were brought to the New World. The Indo-Pacific complex predominates in Latin, the Continental Eurasian one in North America. Sky-maiden tales, largely unknown in Africa and Australia, emerged in the Indo-Pacific borderlands of Asia. Both in Southeast Asia and in Latin America different images of the magic wife coexist (different birds, sky-nymphs, etc.), stories are often integrated into the anthropogenic myths. More specialized Swan-maiden stories spread across Northern Eurasia after the Late Glacial Maximum. Only Khor-Buryat versions are related to actual mythology. Swan-maiden was brought to America late by the Eskimo.

KEYWORDS

Comparative mythology, anthropogenic myths, swan-maiden tale, dispersal of modern man, peopling of America, Siberian folklore, Eskimo folklore.

The dispersal of modern man and the areal patterns of folklore-mythological motifs

This paper is prepared on the base of the electronic Catalogue of the folklore-mythological motifs that contains information on the world distribution of about 1500 motifs. Information from ca. 5500 publications in Germanic, Slavic, Romance and Baltic-Finnish languages have been extracted. List of motifs with English wordings and maps of their areal distribution see at <<http://starling.rinet.ru/kozmin/tales/index.php?index=berezkin>>. More than 40,000 Russian abstracts of texts are available at <<http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin>>. The financial support was provided by the Russian Foundation for Basic Research (projects 04-06-80238 and 07-06-00441-a), special programs of the Presidium of Russian Academy of Sciences "Adaptation of peoples and cultures to environmental changes, social and

technogenic transformations” and “Historical-cultural heritage and spiritual values of Russia” and by INTAS project 05-10000008-7922.

Our Catalogue is not another general index of tale-types or motifs. It has been created not to register whatsoever narrative units but with a particular aim to accumulate data relevant to research on early migrations and prehistoric cultural contacts. Initially the problem of the peopling of the New World was in focus of studies. After about 2003 when the materials from Western Eurasia and Africa had been included, even earlier periods of human history could be addressed. The major results of previous research, exposed in several papers in English (Berezkin, 2002a and 2009b) and in Russian, is as follows.

Our motifs are any episodes, chains of episodes, structures, images, etc., that are subject to replication and found in more than one text. Franz Boas and his colleagues were selecting similar units for their research (e.g. Boas, 2002, pp. 662–74; Kroeber, 1908; Swanton, 1929, pp. 269–75) though they never coined a specific label for them, naming them “elements”, “catch-words”, etc. I am not sure that the term “motif” is right decision because I mean something different from S. Thompson’s (1951, p. 415) definition but unfortunately no other suggestion has been better. The existence of the motifs is not realized by people who retell their texts. Just because of this such elements have opportunity of being transmitted between generations and populations with only minor and chance modifications. Both elementary (Thompson, 1955–1958) and complex motifs can be used for the purpose of historical research. Some complex motifs find equivalents in the Aarne-Thompson-Uther tale-types (Uther, 2004) though rarely quite complete ones and in many cases they have no such correspondences at all.

For purposes of comparative analysis, motifs must receive precise definition. Otherwise the inclusion of a particular case in a given series would depend on the subjective opinion of a researcher as about how near or distant a particular narrative is to the sample one. Elements of the texts, which do not correspond precisely to definition elaborated by the researcher, are not included into the database. Distantly similar cases should be either ignored or a new motif with such a wording to which all corresponding cases answer exactly should be created. If we claim that a given text contains a particular motif, we mean that it contains all combinations of episodes or sets of images mentioned in the wording of this motif.

In the late '90s the computing of data on areal distribution of about 1000 mythological motifs checked for the American Indians and the Eskimo demonstrated the existence of two main sets of motifs. One of them was best represented in Amazonia and Guiana and another across the Plains and around the Great Lakes. The mythologies of these regions proved to be the most different from each other. As our database acquired world-wide dimensions, it became clear that these American mythological complexes corresponded to the similar complexes in the Old World.

Some tendencies are especially apparent if we minimize the “entropic” effect of the Western Eurasian fairy-tale and compute only cosmological and etiological motifs which are relatively rarely adopted into the fairy-tale to be introduced with it

to new territories. Some other tendencies can be better understood when we address just the motifs of adventure which had been adopted into the fairy-tale from more archaic Eurasian folklore.

The folklore-mythological traditions that share the least number of motifs are located one in continental Eurasia, especially in Southern Siberia, and another in Melanesia, especially across the New Guinea. The sets of motifs in Melanesia and Amazonia are statistically identical. The North American mythologies are more similar to the Southern Siberian ones than the South American mythologies. The traditions of the southeast borderlands of Asia are also intermediate between continental Asian and Melanesian complexes.

The two major sets of motifs of world mythology were named the *Continental Eurasian* and the *Indo-Pacific*. The mythologies of sub-Saharan Africa are relatively poor in cosmological and etiological motifs. Because of this they stand not far from the zero position between the two extremes but still nearer to the Indo-Pacific than to the Continental Eurasian pole.

Such a picture fits perfectly the Out-of-Africa scenario of the peopling of the world by modern man suggested by the genetists and ever more supported by archaeologists. Ca. 60,000 BP groups of *Homo sapiens*, the so called “beachcombers”, crossed a narrow strait between Africa and Arabia and began to move along the coast of Indian Ocean. At the Middle East this stream split. Some groups continued their movement to the east till Australia and East Asia while others migrated in northern direction and eventually occupied about the same part of Eurasia where the Neanderthals lived before. The Indo-Pacific mythology preserved the African heritage that is evidenced by the links between tale-producing motifs recorded in Africa, non-Aryan India, Southeast Asia and Australia. The distribution of motifs *Shed skin as condition of immortality* (figure 1) and *Person is tricked into killing his kin* (figure 2) provide good illustrations.

In Continental Eurasia the African mythology was largely lost. It could happen soon after peopling of the sub-glacial zone with its very different environment in comparison with the tropical homeland and certainly during the Late Glacial Maximum (LGM) when population density in Northern Eurasia decreased. Though during the LGM population survived in the periglacial forest steppes of the southern half of Siberia including Angara and Aldan basins, the more northern tundra areas were empty (Kuzmin and Keates, 2005). Those groups that successfully adapted themselves to the changed climatic conditions certainly underwent deep cultural transformation. All this contributed to the idiosyncratic deviations from former tradition. This founder effect created the new mythology (i.e. the new set of motifs) that was very different from the Indo-Pacific one. Since about 18-19,000 BP when the acme of the LGM was over, the Continental Eurasian set of motifs probably became to disseminate thanks to the progressive expansion of survived population. The 18-19,000 BP dating of the beginning of recovery from LGM populational minimum is based on the dating of Dyuktai culture in Eastern and Northeastern Siberia (Yi and Clark, 1985, p. 10) and for assessment of time for re-peopling of the North-east Europe by human groups of probable Southern Siberian origin (Pavlov, 2009).

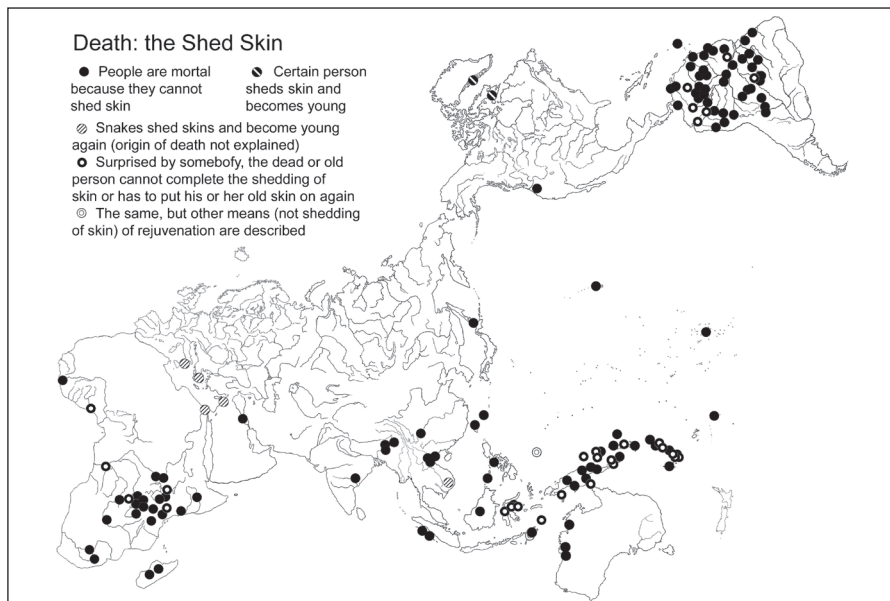


Figure 1. – Areal distribution of motif Shed skin as condition of immortality.

It is an example of African motif spread across all Indo-Pacific part of the Globe but remained unknown in Continental Eurasia and in the New World preserved mainly in South America.



Figure 2. – Areal distribution of motif Person is tricked into killing his kin.

It is an example of African motif brought to South and Southeast Asia and to Australia.

Mythology of the Southeast Asia and adjacent areas preserved its African roots though it also was changing during the Upper Pleistocene. In comparison with African mythologies, the mythologies of the Indo-Pacific borderlands of Asia are richer and this enrichment had to take place between the initial peopling of these territories by *Homo sapiens* and the beginning of the peopling of the New World. Accordingly, during the Late Pleistocene the difference between the Indo-Pacific and the Continental Eurasian complexes was increasing. At about 15,000-12,000 BP both sets of motifs were brought to the New World and mixed there. The Indo-Pacific complex became predominant in South and Central America (figure 3) while Continental Eurasian complex became represented mainly in North America, especially to the east of the Rockies (figure 4). The mixing of the two complexes could begin already in Siberia because the East Asian groups probably took part in its peopling after the LGM.

The most responsible part of our hypothesis is the assumption that ca. 60,000 BP, i.e. before the modern humans began their migration to Asia, their language was developed enough to retell stories about mythical beings, the primeval ancestors. However, the global patterns in distribution of motifs strongly evidence in favor of such a conclusion. The mythology of the first out-of-Africa migrants was not especially developed –seven to nine different explanations of the mortal nature of man, some tales about the Sun and the Moon, possibly some simple ideas about the Milky Way, the Pleiades and the Belt of Orion, the origin of people from under the

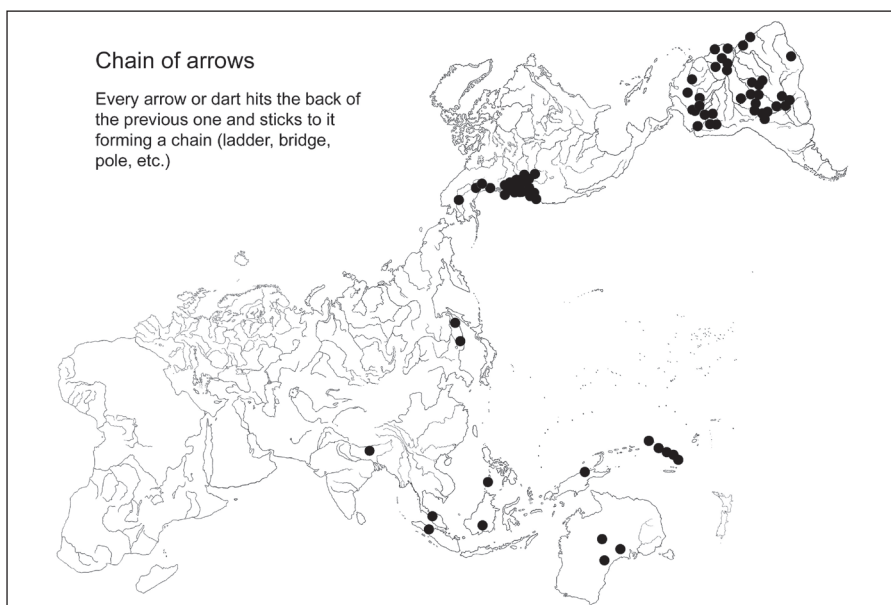


Figure 3. – Areal distribution of motif Chain of arrows.

It is an example of Indo-Pacific motif brought into the New World and preserved in South America and in the North American northwestern region across which the earliest migrants probably moved.

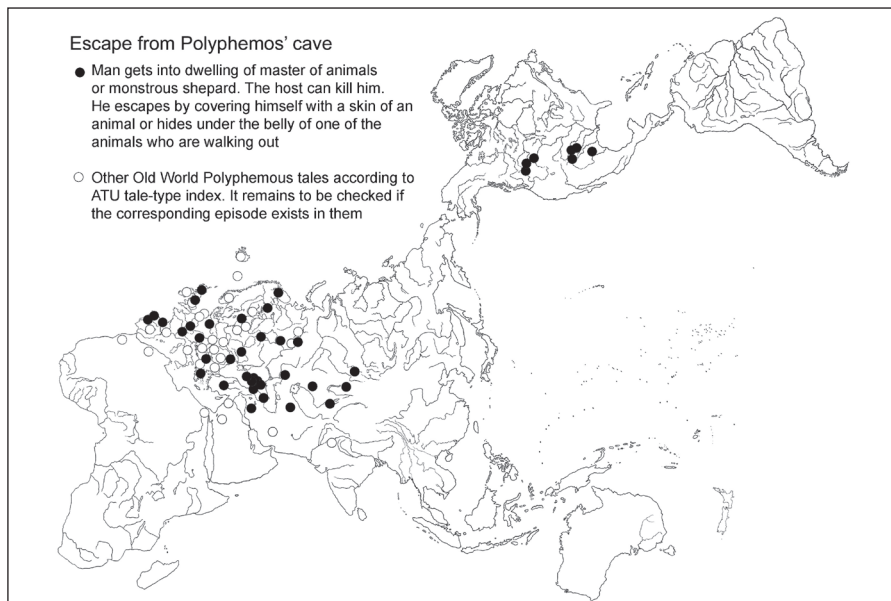


Figure 4. – Areal distribution of motif Escape from Polyphemos' cave.

It is an example of Continental Eurasian motif brought to the New World not along the Northwest Coast but probably across Yukon and Mackenzie valleys and preserved mainly across the Plains. The Kazakh version in which the ogre is not a shepherd but the master of wild animals are the most similar to the American Indian ones.

earth or from the sky, some the animal stories. The cores of all the adventure stories which are widespread in Africa now were probably brought there later from Asia.

Cluster of motifs related to the image of Magic wife, i.e. of a supernatural female who married a mortal man can be classified under category of “adventure motifs” though sometimes they are incorporated into etiological myths that explain the origin of people in general or of particular ethnic groups, lineages, etc. The Magic wife is one of the most widespread themes of world folklore, but it is only rarely found in sub-Saharan Africa and was probably brought there relatively recently (at least in post LGM times) from Asia. For Australian mythologies the very situation of a marriage between the supernatural and the mortal is irrelevant because in Australian narratives all the participants are neither totally human nor non-human but the “primeval ancestors” of mixed nature. Stories about the marriage of a male from the earth with a female from the sky who eventually abandons him are also rare (practically only one case is recorded (Parker, 1897, pp. 43–6), in all others the male only tries to catch the female but fails). As about the occurrence of the Magic wife in Eurasia, Oceania and America, the areal patterns of particular variants of this theme demonstrate clear tendencies that help to define the place and to a certain degree the time of their emergence.

Sky-maiden variants with a special attention to the Swan-maiden narratives

Putting together all Magic wife variants in which supernatural marriage partner is connected with upper world is somewhat formal. It's not obvious that Star-wife and Duck-wife have more in common than either of them with e.g. Fish-wife or Elk-wife. However, such a combination works, i.e. as far as we select as a separate category all tales about the marriage of human person with a female from Upper world, there are easily noticed tendencies in the areal distribution of particular variants classified in such a manner (figure 5).

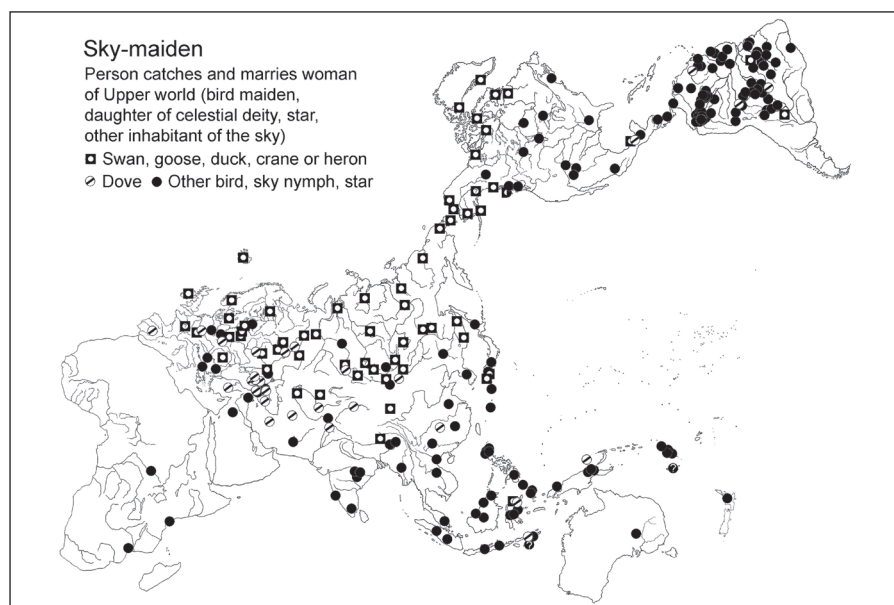


Figure 5. – Areal distribution of motif Sky-maiden.

In folk taxonomies all big or middle-sized birds which swim or live near water and regularly migrate to the south in big wedge-shaped flocks (swans, geese, ducks, cranes) are grouped together (cf. German “Zugvögel” [Toivonen, 1937]). Accordingly, in narratives they are more easily replaced with each other than with images of other kind. We will be naming all narratives with participation of corresponding personages “Swan-maiden” stories even if they are really about Duck-maidens or Crane-maidens. Besides very rare cases in Latin America (Heron-woman in Sierra Popoluca and Shikrin Kayapo and Duck-woman in Mocovi texts) and in Indonesia (Goose-woman in Minahasa text), all Swan-maiden variants of the Magic wife are found across the continuous area of Northern Eurasia and adjacent part of North America. In North America they are known to the Eskimo-speaking, Tlingit and

Haida groups. Considering this pattern of distribution, the Swan-maiden must be of North Eurasian origin and be brought to New World after the end of the LGM. Practically no other (i.e. not Swan-maiden) variants of the Sky-maiden are known in areas where the Swan-maiden is widespread. In Western Siberian Khanty story daughters of the Sun-woman are not named swans but they probably have this appearance because the hero who tries to approach them unrecognized has to put on the swan skin (Lukina, 1990, no. 5, p. 65). The most numerous and elaborate versions of the Swan-maiden which explain the origin of particular groups of people are found among the Buryats of Baikal region, almost exclusively among the Khori group of Buryats (Barannikova, 1973, no. 1, pp. 43–53; Eliasov, 1973, no. 64, pp. 312–7; Khangalov, 1960, no. 99, pp. 105, 109–11, 379–80; Nassen-Bayer and Stuart, 1992, p. 327; Poppe, 1981; Potanin, 1883, pp. 23–5; Rumiantsev, 1962, pp. 146–201; Sharakshinova, 1959, p. 136; Id., 1980, pp. 130–1; Tugutov and Tugutov, 1992, no. 46, 47, 49, pp. 157–63; Zabanov, 1929, pp. 29–31).

To the south of the area of the Swan-maiden, there is a vast area of a less specified Sky-maiden stories that occupies East and Southeast Asia and western Oceania. Female protagonists of these stories are non-migratory birds (like Cassowary in Papuan myths), Stars, or anthropomorphic sky nymphs that are not directly associated with any particular animals or objects. If the two areas, the Northern Eurasian and the Southeast Asian ones, are historically connected (and the adjacent position of the both zones in respect to each other suggests that they are), which of the variants is the oldest and which is derived from the other?

Arguments in favor of the priority of the less specified images are twofold, related to the areal distribution of variants and to their content.

Almost all Latin American Indian versions are of the same kind as the Southeast Asian versions. They too demonstrate great variety of the Sky-maiden identification (Vulture, Parrot and other birds, Star-woman, unspecified sky-nymphs). As it was told above, Latin American Indian mythologies have many correspondences with the mythologies of the Pacific borderlands of Asia and Oceania, probably derived from them and represent the heritage of early groups of migrants into the New World. Unlike the Latin American Indians, the Eskimo are unanimously considered as the latest arrivals to the New World. The fact that the Swan-maiden is widespread just among the Eskimo but known to most of the American Indians means that before the arriving of the Eskimo-speaking groups into American Arctic (probably ca. 5000 BP [Fitzhugh, 2002, p. 123]), the Swan-maiden in Siberia or at least in the Northeast Asia was unknown. The Tlingit and Haida stories hardly have independent Siberian sources but are related to the Eskimo ones. In all of them (Eskimo, Tlingit and Haida) the Sky-maiden is Goose while in Eastern Siberia it is Crane, Swan or Duck. The only and rather far away from the Bering Strait area case of the Goose-maiden is among the Amur Evenk (Bulatova, 1980, pp. 102–4). The Northwest Coast Indians could borrow the Goose-maiden story from Pacific Eskimo or from the bearers of Kachemak culture that occupied the same territory of Southern Alaska before AD 1000–1200 (Crowell, a.o. 2001; Dumond, 2005; Klein,

1996). The Kachemak tradition is not related directly to the historic Eskimo and can go back to the Ocean Bay culture that appeared on Kodiak and the nearby coast of Alaska Peninsula at about 5500 BC. However, Kachemak is definitely more closely related to the Aleutian and Paleo-Eskimo traditions than to any Amerindian ones.

The hypothesis of historic priority of the Southeast Asian versions of the Sky-maiden is supported by their usual or at least very often integration into the actual mythological beliefs. Across the southeast borderlands of Asia the motif in question is not used only in adventure stories with anonymous protagonist which is typical for the Northern Eurasian Swan-maiden variants but also into antropogenic myths. These are the cases of Arapesh Papuans, Dayaks of Brunei, Bantic of Sulawesi, Tidore of northern Moluccans, inhabitants of Sangir and Nufoor Islands, Nabaloi of Luzon (Gregor and Tuzin, 2001, pp. 325–6; Knappert, 1999, pp. 299–301; Lessa, 1961, pp. 124, 148–9, 154–6; Moss, 1924, no. 26, pp. 259–61). Other stories do not explain the origin of people but still contain different etiological motifs like the origin of gods, celestial bodies, atmospheric phenomena, human anatomy and culture, etc. (Maori, Gonds, Austronesian people of Borneo, Yava, Sulawesi and the Philippines, the Chinese [Braginski, 1972, pp. 117–21; Elwin, 1949, no. 3, p. 176; Eugenio, 1994, no. 142, pp. 256–7; Gomes, 1949, pp. 278–300; Hatto, 1961, pp. 328–9; Kruyt, 1938, no. 40, pp. 390–1; Lessa, 1961, pp. 148, 153–4; Macdonald, 2005, p. 96; Rassers, 1959, pp. 266–7; Reed, 1999, no. 5, 8, pp. 58–74, 86–90, 210–1; Rybkin, 1975, no. 38, pp. 105–11; Wilhelm, 1921, no. 16, pp. 31–4]). In Latin America, the origin of people is explained in the Sky-maiden myths of the Lacandons, Cabecar, Maina, Caraja, Tapirape, probably Wayana and other Indians (Baldus, 1952–1953, pp. 210–1; Id., 1970, p. 355; Boremanse, 1986, pp. 242–6; Id., 1989, pp. 91–3; Ehrenreich, 1891, pp. 39–40; Grenand, 1982, no. 5, pp. 69–72; Stone, 1962, pp. 59, 63; Verneau and Rivet, 1912, pp. 34–5; Wagley, 1977, p. 176]. In Northern Eurasia and in North America, however, no other Swan-maiden story besides the Khori-Buryat ones is related to the explanation of the origin of people.

Narratives in which the Sky-woman is a dove deserve special attention. We can find such an identification in Indonesia, China and Latin America but only as rare and chance variants among other cases of the identification of the sky-woman with a bird. But from the Mediterranean till Xinjiang, i.e. mainly across the area of Islamic influence, the Dove-maiden is a predominant version of the Sky-maiden used in the fairytales. It seems likely that the spread of this version was late and connected with the spread of the fairytale as a particular folklore genre.

Conclusions

Differences in the areal distribution and content of Northern Eurasian – Arctic American Swan-maiden stories and much more diversified tales from the Southeast and East Asia, Oceania and Latin America can be explained considering the demographic and cultural history of Eurasia and America after the Late Glacial Maximum. I suppose that the plot of Sky-maiden (and possibly of the Magic wife

in general but this needs special investigation) developed during the Paleolithic in Pacific borderlands of Asia before LGM. In continental Asia before the LGM it could be unknown. After the end of the LGM there had to be a general population movement to the north as far as ever new areas of Northern Eurasia became suitable for habitation (there are some direct genetic evidence in favor of such a movement but it is a theme apart and we do not address it now). Eventually, the people of Eastern/Southeastern Asian origin entered Beringia and ultimately American mainland. Their heritage has been preserved mainly in Latin America. In Northern Asia one particular version of the Sky-maiden, i.e. the Swan-maiden, was adopted by local populations and spread across Siberia and further into Europe, mostly into its eastern and northern part. It happened rather late because the Old World ancestors of most of the Northern American Indians had not yet known the Sky-maiden and therefore could not bring it to the New World. Even the less specified Sky-maiden tales are rare among North American Indians. At the time when the Eskimo ancestors became to move into the New World, the Swan-maiden myth was already well developed and it spread with the Eskimo across American Arctic. This way we have approximate dating of the emergence of the plot between 10/12,000 and 5000/6000 years BP. The Sky-maiden remained extremely rare in Africa, the existing cases probably borrowed from Asia through the trade contacts in East Africa. To the south of the forested zone of Eurasia (Mediterranean – Central Asia), the Sky-maiden was probably introduced very late with the fairytale.

Literature cited

- BALDUS Herbert, “Karaja-Mythen”, *Tribus*, vol. 2–3, 1962–1953, pp. 210–7.
- , *Tapirapé – tribo tupi no Brasil Central*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, Editôra da Universidade de São Paulo, 1970.
- BARANNIKOVA Ye.V., *Buriatskie narodnye skazi: volshebno-fantasticheskie* [Buryat Folktales: Magic Tales], vol. 1, Ulan-Ude, Buriatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1973.
- BEREZKIN Yuri, “Some results of comparative study of American and Siberian mythologies: applications for the peopling of the New World”, *Acta Americana* (Stockholm-Uppsala) vol. 10, no. 1, 2002a, pp. 5–28.
- , “Review of “Thomas A. Gregor and Donald Tuzin (eds), *Gender in Amazonia and Melanesia. An Exploration of the Comparative Method*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2001, 392 p.””, *Latin American Indian Literatures Journal*, vol. 18, no. 1, 2002b, pp. 84–91.
- , “Southern Siberian – North American Links in Mythology”, *Acta Americana* (Stockholm-Uppsala), vol. 12, no. 1, 2004, pp. 5–27.
- , “The assessment of the probable age of Eurasian-American mythological links”, *Archaeology, Ethnology and Anthropology of Eurasia* (Novosibirsk), no. 1, 2005a, pp. 146–51.

- , “Continental Eurasian and Pacific Links in American Mythologies and Their Possible Time-depth”, *Latin American Indian Literatures Journal*, vol. 21, no. 2, 2005b, pp. 99–115.
- , “Folklore-Mythological Parallels among Peoples of Western Siberia, North-eastern Asia, and the Lower Amur – Primorye Region”, *Archaeology, Ethnology and Anthropology of Eurasia* (Novosibirsk), no. 3, 2006a, pp. 112–22.
- , “The cosmic hunt: variants of a Siberian – North-American myth”, *Folklore* (Tartu), no. 31, 2006b, pp. 79–100.
- , “‘Earth-diver’ and ‘emergence from under the earth’: cosmological tales as an evidence in favor of the heterogenic origins of American Indians”, *Archaeology, Ethnology and Anthropology of Eurasia* (Novosibirsk), no. 4, 2007a, pp. 110–23.
- , “Dwarfs and cranes. Baltic Finnish mythologies in Eurasian and American perspective (70 years after Yrjö Toivonen)”, *Folklore* (Tartu), no. 36, 2007b, pp. 75–96.
- , “Out of Africa and further along the coast: African – South Asian – Australian mythological parallels”, *Cosmos*, vol. 23, no. 1, 2009a, pp. 3–28.
- , “Why Are People Mortal? World Mythology and the ‘Out-of-Africa’ Scenario”, *Ancient Human Migrations: A Multidisciplinary Approach*, ed. by Peter N. Peregrine and Marcus Feldman, Salt Lake City, The University of Utah Press, 2009b.
- BOAS FRANZ, *Indian Myths and Legends from the North Pacific Coast of America*, Vancouver, Talonbooks, 2002.
- BOREMANSE Didier, *Contes et Mythologie des Indiens Lacandon*, Paris, L’Harmaten, 1986.
- , “Ortogénesis en la literatura maya lacandona”, *Mesoamérica*, vol. 10, no. 17, 1989, pp. 61–104.
- BRAGINSKI V., *Volshebny zhezl. Skazki narodov Indonezii i Malaizii* [Magic Staff. Folk-Tales of Indonesian and Malaysian Peoples], Moscow, Khudozhestvennaia literatura, 1972.
- BULATOVA Nadezhda Ya., “Nekotorye materialy fol’klora amurskikh evenkov [Some materials on folklore of the Amur Evenk]”, in Yuri A. Kim (ed.), *Fol’klor narodov severa SSSR* [The Folklore of the Peoples of the USSR], Leningrad, Leningradski gosudarstvenny pedagogicheski institut im. A.I. Gertsena, 1980, pp. 84–107.
- CROWELL Aron L., STEFFIAN Amy F., and PULLAR Gordon L., *Looking Both Ways. Heritage and Identity of the Alutiiq People*, Fairbanks, University of Alaska Press, 2001.
- DUMOND Don E., *A Naknek Chronicle. Ten Thousand Years in a Land of Lake and Rivers and Mountains of Fine Katmai National Park and Preserve*, King Salmon, Alaska, Katmai National Park and Preserve, 2005.
- EHRENREICH Paul, *Beiträge zur Völkerkunde Brasiliens*, Berlin, Königlichlichen Museum für Völkerkunde, 1891.
- ELIASOV Lazar’ Ye., *Buryatskie narodnye skazki* [Buryat Folk-Tales], Ulan-Ude, Buryatskoe knizhnoe izdatel’stvo, 1973.
- ELWIN Verrier, *Myths of Middle India*, Madras, Oxford University Press, 1949.

- EUGENIO Damiana L., *Philippine Folk Literature. The Myths*, Diliman, Quezon City, University of the Philippine Press, 1994.
- FITZHUGH William W., “Yamal to Greenland: global connections in circumpolar archaeology”, *Archaeology. The Widening Debate*, Oxford University Press, 2002, pp. 91–143.
- GREGOR Thomas and TUZIN Donald, *Gender in Amazonia and Melanesia*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2001.
- GRENAND Françoise, *Et l’Homme Devint Jaguar. L’Univers Imaginaire et Quotidien des Indiens Wayápi de Guyane*, Paris, L’Harmattan, 1982.
- KHANGALOV Matvei N., *Sobranie sochinenii* [Collected Works], vol. 3, Ulan-Ude, Buryatskoe knizhnoe izdatel’stvo, 1960.
- KLEIN Janet R., *Archaeology of Kachemak Bay, Alaska*, Homer, Alaska, Kachemak Country Publications, 1996.
- KROEBER Alfred Luis, “Catch-words in American mythology”, *Journal of American Folklore*, vol. 21, no. 81–82, 1908, pp. 222–7.
- KRUYT Alb. C., *De West-Toradjas op Midden-Celebes*, Deel II, Amsterdam, N.V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1938.
- KUZMIN Y.V. and KEATES S.G., “Siberia at the Last Glacial Maximum: continuity or discontinuity of human populations?”, *Severnaia Patsifika – kul’turnye adaptatsii v kontse pleistotsena i golocena* [Northern Pacific: Cultural Adaptations in the End of the Pleistocene and Holocene], Magadan, Severny Mezhdunarodny Universitet, 2005, pp. 84–7.
- LESSA William A., *Tales from Ulithi Atoll*, Berkeley, University of California Press, 1961.
- LUKINA Nadezhda V., *Mify, predania, skazki khantov i mansi* [Myths, Legends, Tales of the Khanty and Mansi], Moscow, Nauka, 1990.
- MACDONALD Charles, “Du corps déconstruit au corps reconstruit”, *L’Homme*, vol. 174, 2005, pp. 75–102.
- MOSS Claude Russel, “Nabaloi Tales”, *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology*, vol. 17, no. 2, 1924, pp. 227–353.
- NASSEN-BAYER and STUART Kevin, “Mongol creation stories: man, Mongol tribes, the natural world, and Mongol deities”, *Asian Folklore Studies*, vol. 51, no. 2, 1992, pp. 323–34.
- PARKER K. Langloh, *Australian Legendary Tales*, London, D. Nutt, 1897.
- PAVLOV Pavel Yu., *Paleolit severo-vostoka Yevropy* [The Paleolithic of the North-east of Europe]. Dissertation for the degree of Doctor of Historical Sciences. Defended at Saint Petersburg, Institute for the History of Material Culture, 25 March 2009.
- POPPE Nikolaus, “Die Schwanenjungfrauen in der epischen Dichtung der Mongolen”, *Asiatische Forschungen*, vol. 72, 1981, pp. 101–8.
- POTANIN Grigori N., *Ocherki severo-zapadnoi Mongolii*, Vypusk IV, Materialy etnograficheskies [Northwest Mongolia Essays, Issue IV, Ethnographic Materials], St Petersburg, tipografia V. Kirshbauma, 1883.

- RASSERS Willem H., *Pañji, the Culture Hero. A Structural Study of Religion in Java*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1969.
- RUMIANTSEV Georgi N., *Proiskhozhdenie khorinskih buryat* [The Origin of Khorin-Buryats], Ulan-Ude, Buriatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1962.
- RYBKIN Rostislav L., *Skazki i mify narodov Filippin* [Tales and Myths of the Peoples of the Philippines], Moscow, Nauka, 1975.
- SHARAKSHINOVA Nadezhda O., *Buryatski folklor* [The Buryat Folklore], Irkutsk, Irkutskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1959.
- , *Mify buryat* [Myths of the Buryat], Irkutsk, Vostochno-sibirskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1980.
- STONE Doris, *The Talamanca Tribes of Costa Rica*, Cambridge, Mass., Harvard University, 1962.
- SWANTON John Reed, *Myths and Tales of the Southeastern Indians*, Washington, D.C., Smithsonian Institution, 1929.
- THOMPSON Stith, *The Folklore*, New York, The Dryden Press, 1951.
- , *Motif-Index of Folk-Literature*, 6 vol., Bloomington, Indiana University Press, 1955–1958.
- TOIVONEN Yrjö Henrik, “Pygmäen und Zugvögel. Alte kosmologische Vorstellungen”, *Finnisch-Ugrische Forschungen*, vol. 24, no. 1–3, 1937, pp. 87–126.
- TUGUTOV I.E. and TUGUTOV A.I., *Nebesnaia deva lebed'. Buriatskie skazki, predania i legendy* [Sky Swan-Maiden. Buryat Tales and Legends], Irkutsk, Vostochno-sibirskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1992.
- UTHER Hans-Jörg, *The Types of International Folktales*, Helsinki, Suomalainen Tiedakatemia, 2004.
- VERNEAU R. and RIVET Paul, *Ethnographie Ancienne de l'Équateur*, Paris, Mission du Service géographique de l'Armée pour la mesure d'un arc de méridien équatorial en Amérique du Sud, 1912.
- WAGLEY Charles, *Welcome of Tears: The Tapirapé Indians of Central Brazil*, New York, Oxford University Press, 1977.
- WILHELM Richard, *Chinesische Volksmärchen*, Jena, Eugen Diederichs, 1921.
- YI Seonbok and CLARK Geoffrey, “The ‘Dyuktai Culture’ and New World origins”, *Current Anthropology*, vol. 26, no. 1, 1985, pp. 1–7.
- ZABANOV Mikhail N., *Bytovye cherty v epicheskikh proizvedeniah ekhirit-bulagatov* [Everyday Life in Ekhirit-Bulagat Epics], Verkhneudinsk, Buryat-mongolski uchenyi komitet, 1929.

Sergei Iou. Neklioudov

Université d'État des sciences humaines de Moscou

Scénarios schématiques de la vie et de la narration *

RÉSUMÉ

On peut distinguer trois cas de correspondances différentes entre les « scénarios schématiques » et le domaine narratif folklorico-littéraire :

1. La narration constitue la projection de la « dramaturgie de la vie » (une telle projection n'est évidemment ni directe ni complète) ;
2. La structure de l'univers des personnages et la structure événementielle du narratif influencent la formation des « scénarios de la vie », en conditionnant l'apparence morphologico-compositionnelle de l'un et de l'autre ;
3. La coïncidence de la « dramaturgie de la vie » et de la « dramaturgie de la narration » s'explique par le fait qu'elles ont des sources communes ; ces sources pourraient être les modèles mentaux de la tradition, qui dicent à un homme des « règles de comportement » d'une part, et qui s'incarnent dans la narration folklorico-littéraire d'autre part.

Le « scénario schématique » possède une structure événementielle, situationnelle et actantielle. À cette structure correspond un certain niveau d'interprétation qui souvent la lie directement à la conscience religieuse et mythologique ; une telle conscience – compte tenu du fait qu'une conceptualisation globale de tous les aspects de la vie humaine caractérise le mythe – englobe, par sa nature même, les « blocs interprétatifs » pertinents pour pratiquement tous les précédents événementiels. Le « scénario schématique » est donc lié au domaine des croyances et concepts actuels, lié aussi aux systèmes de valeurs et normes éthiques, etc. ; il est possible de reconstituer nombre de ces croyances, concepts, valeurs et normes à l'aide de l'histoire vécue qui nous occupe. D'ordinaire, ces interprétations ne représentent pas le fond neutre des événements, mais un élément actif et dynamique qui agit directement sur le développement de ces événements.

MOTS-CLÉS

Le « scénario schématique », l'interprétation, le « sujet », la narration, le mythe, la conscience religieuse et mythologique, les croyances et concepts actuels.

Les interprétations de la dynamique événementielle d'un texte, définissable à travers des termes comme « sujet », « trame affabulée » et autres, peuvent être extrêmement différentes. Néanmoins, c'est surtout l'élément verbal qui, habituellement,

* Traduction de Denyse Noreau et Alexandre Sadetsky.

reste prédominant en regard de leur signification. On présuppose généralement, de façon plus ou moins nette, que le sujet est engendré, qu'il vit, qu'il est transmis principalement dans la tradition verbale et surtout par le moyen de cette tradition. C'est pourtant beaucoup moins évident qu'on ne pourrait le croire. Dans ce travail, je tenterai de démontrer que le «sujet» est tout à fait apte à vivre également dans le champ «non verbal», sans qu'il soit directement dépendant des traditions verbales, sans qu'il soit totalement inspiré par ces traditions et même, sans presque utiliser leur «langage». Il ne s'agit pas ici d'actes de nature rituelle, cérémoniale et théâtrale, ni de la tradition visuelle dont le «sujet», en principe, est aussi de nature tout à fait différente. Je désire plutôt attirer ici l'attention sur des phénomènes d'un tout autre genre.

Présentons d'abord brièvement deux sujets : voici le premier.

Il était une fois un couple marié. Pendant de longues années, les époux n'eurent pas d'enfants et on considérait ce fait comme le résultat d'un sort qu'on leur aurait jeté. Une vieille femme, à un moment donné, leur apprit comment déjouer le mauvais sort. Ils commandèrent quatre messes, ensuite les deux époux mangèrent chacun une hostie et une galette cuite spécialement pour cette occasion. La femme devint enceinte très rapidement et donna par la suite naissance à un garçon. Sitôt après la naissance de l'enfant, le mari, suite à une altercation avec son propre père, quitta la maison et devint soldat. Pendant de longues années, on resta sans nouvelles de lui. Finalement, il revint. Ses proches, son épouse y compris, après certaines réticences, le reconnurent. Plus tard, l'épouse affirma : «C'est mon mari ou bien c'est le diable lui-même qui a pris son apparence.» Et la vie conjugale reprit. Quelques années passèrent encore et l'identité de celui qui était revenu fut mise en doute par la parenté; deux fois, on porta l'affaire devant des tribunaux de deux instances différentes. Parmi les arguments importants qui jouèrent en faveur de la reconnaissance de l'identité du défendeur, il y eut le fait qu'il avait été reconnu par son épouse, ainsi que celui d'être extrêmement bien informé des affaires familiales, à un point tel qu'il était pratiquement impossible de voir en lui un étranger. À ce moment même, un homme apparut soudain qui prétendait être le mari revenu et l'épouse le reconnut tout de suite. Les deux prétendants s'accusèrent mutuellement devant la cour d'être des imposteurs et de tenter de s'approprier la femme et les biens d'autrui. On apprit, pendant l'enquête, que le premier prétendant savait infiniment plus de choses à propos de circonstances passées et d'épisodes de la vie familiale que le nouveau venu. À ce moment, ce fait fut plutôt perçu comme preuve de l'utilisation de sortilèges et d'une ingérence des forces maléfiques; à cela s'ajoutait la reconnaissance prolongée et obstinée par la femme du premier prétendant en qualité d'époux absent auparavant. Après quelques confrontations, il fut reconnu comme un imposteur par la cour supérieure et exécuté.

Voici une autre histoire : un homme part à la guerre. Il revient soudainement à la maison, plus tôt que prévu, expliquant son retour par le fait qu'une trêve a été conclue. Cependant, lorsque la guerre se termine, un autre homme apparaît qui est le sosie du premier et personne, y compris l'épouse, ne peut déterminer lequel est

le vrai mari. La rivalité commence entre les prétendants qui veulent s'approprier les biens et la famille ; on apprend alors que le premier connaît beaucoup mieux la généalogie de la famille que le deuxième. Le souverain n'arrive pas à régler cette affaire, malgré le fait qu'il était plutôt porté à donner raison au premier prétendant, et cela justement parce que ses connaissances concernant l'histoire de la famille étaient remarquables. On fit alors appel à un juge extrêmement sage qui proposa comme épreuve à chacun des époux présumés de s'introduire dans le goulot très étroit d'un vase. Témoignant de sa nature démonique, le premier des deux prétendants exécuta l'épreuve avec facilité et tomba ainsi dans le piège. En effet, le goulot de la cruche fut aussitôt scellé et le démon imposteur fut ensuite brûlé dans le vase.

Il n'est probablement pas nécessaire de tenter de prouver que les deux histoires ont l'air d'être des versions rapprochées d'un même sujet et, qu'en tant que telles, elles auraient pu faire l'objet de recherches comparées dans le domaine de la création verbale traditionnelle. Et même plus : la deuxième histoire, celle que l'on vient de citer, était déjà incluse par A. N. Vesselovski dans le corpus étudié par les comparatistes, il y a plus d'une centaine d'années (Vesselovski, 1921, p. 30-31) ; on peut comprendre alors que l'utilisation de ce matériel assez proche peut permettre d'élargir encore plus notre concept de la distribution géographique de ce « sujet errant », ainsi que le concept de son histoire littéraire.

Mais, dans le cas qui nous occupe, une telle approche est justement tout à fait exclue. C'est que le premier texte n'est pas, en général, la présentation d'une œuvre littéraire. Il s'agit plutôt de la description d'événements réels qui ont eu lieu dans le village d'Artiga (Comté de Foix, dans le pays basque français) au milieu du XVI^e siècle. C'est l'histoire bien connue d'un riche paysan, Martin Guerre, qui a soudainement abandonné sa famille, pour ne revenir que plusieurs années plus tard, durant le procès d'un imposteur qui était son sosie. De plus, la présentation donnée plus haut des événements n'est pas fondée sur des textes narratifs homogènes (des textes qui seraient parus pratiquement tout de suite après le procès judiciaire qui, à l'époque, avait fait beaucoup de bruit) ; cette présentation est plutôt fondée sur des matériaux documentaires : dossiers d'instruction, témoignages écrits, etc. ; tous ces matériaux ont été étudiés et résumés par une historienne américaine, professeur à l'université de Princeton, N. Z. Davis (1983). Elle n'avait nullement l'intention de présenter une chaîne d'événements qu'elle aurait reconstruite selon tel ou tel schéma littéraire. Elle s'intéressait plutôt aux circonstances de la vie, ainsi qu'aux motifs des actions des gens réels, ayant vécu dans un passé éloigné.

Notre premier récit ne peut donc aucunement devenir l'objet d'une critique littéraire historico-comparative, ni de par la forme dans laquelle cette histoire a été présentée ici, ni non plus de par la phase de fixation de cette histoire ; ce récit n'a en général rien à voir avec la critique littéraire. Il faut alors parler d'une coïncidence de la « littérature » et de la « vie » et le texte littéraire (notre deuxième récit), d'après le lieu de sa composition et les contrées où il a été narré, n'appartient pas directement à la culture française ou plus largement européenne. Il s'agit d'une nouvelle intégrée au recueil mongol de « prose encadrée » sur le Khan Ardji-Bordji (Rintchen, 1959),

dont on retrouve la source lointaine indienne, ancienne, dans les *Trente-deux récits à propos du trône du roi Vikramaditia*. Il faut ajouter qu'il existe dans cette région d'autres variantes très proches d'un semblable sujet. Ainsi, dans sa variante népalaise (*Le Jugement de pantcha*), le pandit Jokhana prend l'apparence d'un certain Tchoukmiba et se met à rivaliser avec lui pour la possession de sa jeune épouse qui, elle, ne peut comprendre lequel des deux est en réalité son mari. Évidemment, l'épreuve commandée par une divinité, c'est-à-dire s'introduire par le goulot très mince d'une cruche, est réussie par l'imposteur magicien et c'est justement ainsi qu'il se trahit (Kharitonov, 1975). La tradition européenne connaît pourtant, elle aussi, un sujet semblable, par exemple dans les légendes au sujet des origines du roi Arthur. Dans le roman de T. Malory, *Le morte Darthur* (Malory, 1897), le père du héros, le roi Uther Pendragon, avec l'aide du magicien Merlin, prend l'apparence du duc de Tintagil et passe la nuit avec l'épouse du duc, Ygerne; c'est de cette union qu'Arthur est né. Quant au duc, il périt la nuit même dans une bataille contre l'armée du roi. Du point de vue de la trame affabulée, le mythe d'Amphitryon est encore plus proche de l'histoire en question; ce mythe a eu un destin littéraire beaucoup plus riche. Trois des sources différentes connues concernant ce mythe remontent au II^e siècle avant notre ère (Pausanias, Apollodore, Plaute). Pausanias (1926-1939), interprétant l'image peinte sur un coffret, écrit : « Il s'agit d'une illustration pour une légende hellénique, où Zeus s'unit à Alcmène en prenant l'apparence d'Amphitryon. » À ce sujet, une coupe offerte par Zeus/Jupiter (« dans sa main droite, il tient une coupe, dans la gauche, un collier; Alcmène se les approprie ») sert de preuve en regard de l'authenticité de « l'époux » Jupiter (et cette coupe ne peut être présentée par le vrai Amphitryon); la coupe peut être comparée à un récipient qui servirait à prouver l'identité ou l'imposture des doubles dans les légendes de l'Asie centrale. Dans la version d'Apollodore (1921), Amphitryon revient d'une expédition militaire contre les Téléboens mais, avant qu'il n'arrive à Thèbes,

Zeus, ayant pris son apparence, est venu durant la nuit chez Alcmène, a partagé sa couche, et là, lui a raconté toutes ses aventures avec les Téléboens. Lorsqu'Amphitryon arrive à son tour chez son épouse, il s'aperçoit qu'elle ne manifeste pas un élan ardent envers lui et il demande la raison de son attitude. Elle répond qu'il est déjà venu chez elle la nuit précédente et qu'elle a partagé sa couche. Alors, s'adressant à Tyrèse, Amphitryon apprend l'intimité de Zeus et d'Alcmène.

La comédie de Plaute (1974) inclut des épisodes essentiels de la légende racontée par Apollodore, mais avec évidemment une plus grande quantité de détails et de personnages et dans une version humoristique. Tyrèse en est absent, mais en revanche, apparaît un personnage qui n'est pas mentionné dans les autres sources (il appartient probablement totalement à la tradition de l'écriture comique), c'est le serviteur d'Amphitryon, nommé Sosie; Mercure accompagnant Jupiter a pris son apparence. Le malentendu avec Amphitryon, qu'on ne reconnaît pas comme le véritable époux, continue jusqu'à la naissance des jumeaux, après quoi Jupiter lui-même explique au héros le sens de l'événement. Plus tard, la comédie de Plaute fut retravaillée par Molière qui a conservé tous les méandres de la trame. Il faut ajouter qu'on retrouve

également des motifs comparables dans des versions différentes d'œuvres consacrées à Don Juan. Comme l'a remarqué J. Rousset (1976, p. 144), Don Juan de Tirso de Molina (dans la pièce *Le Trompeur de Séville* ou *Le Convive de pierre*) ressemble au personnage de Jupiter de l'*Amphitryon* de Molière, car il séduit Isabelle et Anna sous l'apparence de leurs bien-aimés : celle du duc Octavio, lors du rendez-vous avec Isabelle, et celle du marquis de la Motte, au rendez-vous avec Donna Anna.

Mais, malgré le fait que, dans ce cas, les parallèles littéraires (même s'ils sont moins évidents que ceux qui ont été mentionnés au début de ce travail) appartiennent à des traditions qui sont historiquement et géographiquement très proches des événements mentionnés auparavant, il n'existe aucune chance de déterminer si l'hypothèse concernant l'influence des modèles littéraires sur l'évolution de ces événements correspond à la vérité. Et ce n'est pas simplement à cause du fait que le sujet de l'œuvre racontant l'histoire d'Amphitryon pouvait être connu dans des strates tout à fait différentes de la société de l'époque en question. Une telle influence est impensable, surtout à cause du fait que « l'histoire » comme telle a duré plus de dix ans, si l'on calcule à partir du départ de Martin Guerre jusqu'à son retour ; elle a duré plus de vingt ans, si l'on calcule à partir du moment de la noce ; le procès judiciaire, dont les matériaux nous donnent tous les renseignements au sujet de cette histoire, a duré une année entière. Pendant tout ce temps, les participants se comportaient selon les circonstances fluctuantes, selon leurs propres opinions, leurs désirs et leurs sentiments. Il est impossible d'imaginer que, tout ce temps, ils tenaient compte, ne serait-ce qu'inconsciemment, comme peut le faire une troupe de théâtre bien rodée, du déroulement d'un certain « dessin littéraire ». Et cependant, une coïncidence si exacte ne peut être fortuite. Il doit exister une explication, qui repose probablement sur un plan tout à fait différent, excluant l'influence réciproque des deux « scénarios », dont l'un appartient à la « vie » et l'autre à la « littérature » ; une telle influence réciproque, en général, ne présupposerait aucune interprétation sauf celle de la reconnaissance du sujet traditionnel donné en tant que reflet littéraire de l'histoire de Martin Guerre ; cela est tout à fait impossible ; une autre hypothèse, également absolument impossible, serait la reconnaissance de l'histoire même comme une histoire inventée.

Pour résoudre ces doutes, essayons de l'analyser comme un « sujet littéraire » ; en fait, les coïncidences mentionnées auparavant avec des œuvres appartenant à la tradition orale et littéraire nous incitent à agir ainsi. L'histoire de Martin Guerre se compose d'une série d'épisodes, au centre de chacun desquels se trouve un certain événement ou situation. Voici ces épisodes :

- (1) Le mariage précoce, pratiquement à un âge infantile, l'impuissance prolongée et l'absence d'enfants pour les jeunes époux, ce qui ne pouvait pas ne pas entraîner une forte insatisfaction mutuelle. Cela a probablement préparé le terrain pour le développement ultérieur des événements qui furent de nature dramatique ;
- (2) La guérison, la grossesse, la naissance de l'enfant ;
- (3) La querelle avec le père qui servira de prétexte au départ soudain de Martin ;

- (4) L'apparition du pseudo-Martin (Arnauld du Tille) et, en préalable à cette apparition, la naissance chez lui de l'idée même d'imposture, la préparation du « masque » et de la « légende », la reconnaissance d'Arnauld comme le Martin authentique et sa vie avec Bertrande, en cette qualité, pendant quelques années ;
- (5) Les conflits avec la parenté, les doutes qui naissent au sujet de l'authenticité du pseudo-Martin et le début de l'instruction judiciaire ;
- (6) Le retour du vrai Martin, la constatation de son identité, le verdict final de la cour et l'exécution de l'imposteur.

Il est toutefois nécessaire de mentionner que les événements qui ont eu lieu devaient être examinés par les participants à partir de « points de vue » différents et il est tout à fait naturel que ces points de vue ne coïncident pas. On peut distinguer quatre « rôles » centraux, et chacun correspond à une information spécifique concernant les événements, un type particulier de « lecture » et des interprétations différentes concernant cette information :

- le héros (Martin) ;
- le faux-héros (Arnauld) ;
- l'épouse (Bertrande) ;
- le « milieu résonant » (la parenté, les voisins, les juges et l'audience au procès).

La recherche de N. Z. Davis est consacrée aux trois premiers personnages, leurs actions, leurs motivations. Mais le schéma d'épisodes présenté plus haut est évidemment celui qui est le plus pertinent pour le quatrième rôle ; et c'est justement ce schéma qui sera ensuite reconnu par la tradition orale et dont les autres textes narratifs hériteront. Évidemment, les impulsions psychologiques et les émotions ressenties par les personnages principaux de cette histoire ne nous seront jamais connues ; leur dévoilement est pratiquement inaccessible pour la science. Par contre, les actions mêmes, qui constituent le « sujet » de la vie examinée ici, nous sont, elles, plus ou moins bien connues. Il faut dire que les héros n'avaient pas une grande liberté de choix. Les recherches de N. Z. Davis nous indiquent clairement que les possibilités de choix étaient extrêmement limitées. Les collisions biographiques s'arrangeaient conformément à la logique de la vie, une logique relativement rigide ; en fait, ces collisions, malgré le caractère, en général, extraordinaire de l'histoire de Martin Guerre, se composent d'actions et de situations tout à fait stéréotypées, ayant entre elles un nombre non moins limité de liens implicites.

Examinées de près, les impulsions individuelles, les circonstances plus ou moins aléatoires du déroulement des événements, les raisons immédiates de telles ou telles actions, tout cela engendre un effet de diversité et donne un caractère plurifactoriel aux événements mêmes ; ces événements semblent être couverts par un filet de menus mouvements et détails qui conditionnent les configurations inimitables de chaque moment de la vie réelle et du drame des caractères humains. Cependant, graduellement, on commence à percevoir dans ces événements ce qu'on pourrait

appeler « l'idée centrale » ou la « trajectoire fondamentale ». Il nous reste un « scénario schématique » relativement simple; la réalité d'un tel scénario réside dans sa reproduction permanente.

On peut noter qu'il existe de nombreux « scénarios schématiques » qui se rencontrent sur des périodes historiques très longues et qui correspondent à un diapason culturel très large, ce qui témoigne de leur caractère universel. C'est à ces schémas qu'appartiennent le départ du jeune homme à la guerre, lorsqu'il quitte sa femme ou sa fiancée, sa longue absence, le retour soudain et certaines conséquences de la situation qui en découle. On peut distinguer trois cas de correspondances différentes entre les « scénarios schématiques » et le domaine narratif folklorico-littéraire :

- (a) La narration constitue la projection de la « dramaturgie de la vie » (une telle projection n'est évidemment ni directe ni complète;
- (b) La structure de l'univers des personnages et la structure événementielle du narratif influencent la formation des « scénarios de la vie », en conditionnant l'apparence morphologique dans la composition de l'un et de l'autre;
- (c) La coïncidence de la « dramaturgie de la vie » et de la « dramaturgie de la narration » s'explique par le fait qu'elles ont des sources communes; ces sources pourraient être les modèles mentaux de la tradition, qui dictent à un homme des « règles de comportement » d'une part, et qui s'incarnent dans la narration folklorico-littéraire d'autre part.

Il n'est donc pas surprenant que nombreux soient les événements, les situations et les épisodes historiques recréés pour lesquels, comme on peut le voir, il existe des parallèles dans les lieux stables de la création verbale narrative; on trouve pour ces événements, situations et épisodes historiques des analogies nombreuses dans le spectre large des motifs traditionnels. Parmi les exemples cités plus haut, il faut mentionner :

- (1-2) La stérilité prolongée : l'utilisation d'un moyen magique selon la recommandation d'un conseiller dont le savoir dépasse la connaissance ordinaire; la conception miraculeuse qui en résulte, ce moyen étant souvent de nature culinaire (Propp, 1976);
- (3) Le départ du héros loin de sa jeune épouse (ou de sa fiancée) à la guerre et sa longue absence; s'y ajoute l'ignorance où l'on est maintenu du fait qu'il soit vivant ou mort;
- (4-5) L'arrivée inopinée chez l'épouse (ou fiancée) languissante du double du héros absent; ce double peut être une créature démoniaque quelconque qui a pris l'apparence du héros ou l'esprit du héros lui-même, mort dans des pays lointains – cela apparaît dans de nombreuses légendes, récits de la mythologie inférieure et ballades, du type de *Lénore* de Bürger; l'identification du nouveau venu se révèle parfois difficile étant donné son « étrangeté »;
- (6) Le retour du héros qui revient d'expédition après une absence prolongée, son conflit avec le double ou le rival qui prétend prendre sa place (voir AT 974, « Le mari à la noce de sa femme »);

- (7) L'instruction judiciaire (souvent en deux étapes) ayant pour objectif l'identification du vrai héros (le double possède une connaissance plus vaste de l'histoire familiale ou ancestrale ce qui, au début, sert de preuve de sa légitimité, mais ensuite trahit son appartenance à l'au-delà ou à l'univers de la sorcellerie); le rétablissement de la justice et l'exécution de l'imposteur.

Comme cela fut démontré, le « scénario schématique » possède une structure événementielle, situationnelle et actantielle. À cette structure correspond un certain niveau d'interprétation qui souvent la lie directement à la conscience religieuse et mythologique; une telle conscience, compte tenu du fait qu'une conceptualisation globale de tous les aspects de la vie humaine caractérise le mythe, englobe, par sa nature même, les « blocs interprétatifs » pertinents pour pratiquement tous les précédents événementiels. Le « scénario schématique » est donc lié au domaine des croyances et concepts actuels, lié aussi aux systèmes de valeurs et normes éthiques, etc.; il est possible de reconstituer nombre de ces croyances, concepts, valeurs et normes à l'aide de l'histoire vécue qui nous occupe. D'ordinaire, ces interprétations ne représentent pas le fond neutre des événements, mais un élément actif et dynamique qui agit directement sur le développement de ces événements.

Le caractère stéréotypé de la « dramaturgie de la vie » toujours présent (dans les sociétés de type traditionnel surtout) est reflété dans les modèles de la connaissance de la tradition culturelle. Ces modèles sont dispersés à des niveaux différents (niveau verbal et non verbal : niveau des objets, des actions et autres); on les rencontre aussi dans les corrélats cognitifs de la réalité qui surgissent en tant que résultat du travail effectué par la mémoire collective en regard de certaines situations typiques de la vie (Van Dijk, 1987).

Cependant, la réalité n'est pas hiérarchisée de façon très nette, elle a plutôt la nature d'un continuum peuplé de nombreux personnages. Ce qui se produit reçoit le statut d'événement seulement « après-coup », et ce statut est donné en considérant la signification que cet événement aura pour le développement futur de la vie. Dans la vie quotidienne, les événements et situations (surtout leur manifestation non ritualisée) ne sont pas marqués d'habitude de façon hiérarchique. Leur signification pour le futur n'est pas claire, plusieurs aspects caractérisent les liens qu'ils ont entre eux et cela empêche de reconnaître la signification des phénomènes pertinents pour l'avenir. Enfin, tout ce qui se passe a lieu simultanément pour plusieurs participants de l'événement, événement qui revêt pour chacun de ses participants un sens particulier. Dans la mémoire culturelle collective, le matériel provenant de la vie, avant même qu'il soit reflété dans le narratif historique, passe probablement par une certaine phase de réorganisation qui peut être représentée comme une totalité composée des opérations suivantes :

- (a) Le caractère redondant de la quantité (plus rarement l'insuffisance) est dépassé, ainsi que la non-hiérarchisation des participants réels de l'événement. Cela se présente comme le choix du personnage central, personnage associé à l'axe de l'événement; le texte narré va se construire autour de ce personnage

et les rôles secondaires seront distribués pour la construction de la composition du scénario. Des « scénarios schématiques de vie » apparaissent, auxquels l'homme se conforme avec un degré différent de prise de conscience; les structures des rôles de ces scénarios imposent certaines directions de comportement aux partenaires interactifs (Berne, 1972).

- (b) La continuité du principe de la réalité est alors dépassée; les projections de cette continuité dans la mémoire collective acquièrent un caractère autonome. Des « blocs événementiels » pouvant être reproduits et correspondant à des clichés se forment; ces blocs peuvent devenir l'objet d'une interprétation mythologique et c'est ainsi qu'ils peuvent entrer dans la connaissance générale de la tradition. Ils reçoivent une forme verbale stable en qualité de motifs narratifs.
- (c) Les événements acquièrent leur hiérarchie. Une structuration intensive des « scénarios schématiques » spécialement importante pour la culture a lieu; une telle structuration peut atteindre un niveau de ritualisation. Des liens entre les événements – liens qui dans la vie réelle n'étaient pas très nets, n'étaient pas évidents, ou bien étaient tout simplement absents – sont introduits dans la « dramaturgie de la narration » en devenir.

Tout cela explique de quelle manière peuvent apparaître des parallèles si frappants entre les « syntagmes événementiels » de l'histoire réelle et les syntagmes événementiels du narratif traditionnel, entre également la « dramaturgie de la vie » et la « dramaturgie de la narration ». La coïncidence des éléments du « scénario schématique » existant dans la vie (qui s'appuie sur les stéréotypes mentaux de la tradition) avec toute une série de motifs narratifs (formés à la base des mêmes stéréotypes) présuppose un caractère relativement uniforme de leur succession et de la nature de leurs liens. Une dernière remarque est nécessaire : la « description de la réalité historique » reconstruite reste inévitablement une sorte de « réalité virtuelle » qui, à tous égards, est plus pauvre que la vie réelle et qui est structurée grâce à des interprétations rétrospectives, y compris mythologiques, absentes de la vie quotidienne.

Bibliographie

- APOLLODORÉ, *Bibliothèque*, trad. par J. G. Frazer, 2 vol., Londres-New York, 1921, livre II, ch. 3 et 8.
- BERNE É., *Que dites-vous après avoir dit bonjour! La psychologie de la destinée humaine*, Londres, Corgi Books, 1972.
- Contes populaires mongols (Les)*, B. Rintchen (éd.), Oulanbator, 1959 (S.F., t. I, fascicule 1), p. 5-6.
- DAVIS N. Z., *Le Retour de Martin Guerre*, Cambridge, Harvard University Press, 1983.

- KHARITONOV M. S. (composition, article d'introduction et commentaires), *Le Livre des jugements et des juges. Légendes, contes, fables et histoires drôles de peuples et siècles différents concernant les disputes et litiges, les jugements et les juges, les enquêtes menées avec beaucoup d'intelligence et les sentences surprenantes*, Moscou, 1975.
- MALORY T., *Le morte Darthur*, 3 vol., Londres, 1897, I, 2.
- PAUSANIAS, *Description de la Grèce*, trad. par W. H. S. Jones, 6 vol., Londres-New York, 1926-1939, XVIII, 3.
- PLAUTE T. M., *Amphitryon. Trois pièces en une nouvelle version poétique*, trad. par J. H. Martiband, Chapel Hill, 1974.
- PROPP V., *Le folklore et la réalité*, articles choisis, Moscou, 1976, p. 208-214 et 227-233.
- ROUSSET J., *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, José Corti, 1976.
- VAN DIJK T. A. et KINTSCH W., *Stratégies du discours*, New York, Academic Press, 1983.
- VAN DIJK T. A., *Modèles épisodiques dans le processus du discours. Compréhension du langage parlé et écrit*, New York, Academic Press, 1987.
- VESSELOVSKI A. N., *Les dits slaves au sujet de Salomon et de Kitovras et les légendes occidentales au sujet de Morolf et Merlin*, 1^{re} publ., Pétersbourg, 1921 (*Œuvres complètes* de A. N. Vesselovski, t. 8, 1^{re} publ. / série III, t. 1, 1^{re} publ.), p. 30-31.

Du mythe au rituel : remaniement du motif de la catabase orphique chez Werewere Liking et Manuna Ma Njock

RÉSUMÉ

Deux œuvres africaines par Werewere Liking et Manuna Ma Njock s'inspirent des mythes d'Orphée pour présenter le rituel de guérison employé en Afrique. Il s'agit de la pièce du théâtre-rituel de Manuna Ma Njock, *Orphée d'Afrique*, et du roman de Werewere Liking, *Orphée d'Afrique*. Les poètes nous présentent la catabase orphique en forme de rêve et du rite de guérison. Werewere Liking s'inspire également de Thot-Hermès Trismégiste, l'homologue égyptien de Merlin. Orphée dans la pièce de Ma Njock doit parcourir les neuf étapes de l'initiation qui évoquent les grades de lames du Tarot. Dans le roman de Werewere Liking, Orphée commence sa catabase après la noyade de sa femme, Nyango, qu'il doit retrouver dans le monde souterrain. Le chiffre neuf dans les deux ouvrages est employé comme symbole de la fin de l'initiation, voire l'individuation.

MOTS-CLÉS

Orphée, Nyango, Liking, Ma Njock, initiation, mythe, catabase, noyade, nom, guérisseur, danse, voyage, neuf (chiffre), Tarot, mémoire, cercles, marelle, labyrinthe, Voir du Serpent, portes.

Les mythographes, ou plutôt les esquisses mythographiques, restent unanimes sur la solidarité du mythe et du rite. En effet, il n'y a pas de rite sans mythe. Alors que le mythe se rapporte au temps qui s'est écoulé, au passé théopanique impliqué dans la formule traditionnelle des *incipits* de contes folkloriques *in illo tempore*, le rite avec son caractère pragmatique et sotériologique s'inscrit dans le cadre du présent et se manifeste comme une mise en scène eurhythmique du contenu d'un mythe. Le mythe dicte les totems et les tabous, codifie les normes de comportement ; le rite consiste à les mettre en pratique. À cet effet, Claude Lévi-Strauss conçoit le rite comme un *paralangage*, un mode de la communication des hommes avec les dieux tandis que le mythe se présente comme *métalangage* ou un moyen d'échange des dieux avec les hommes (Lévi-Strauss, 1973, p. 84). Le mythe est, donc, antérieur au rite. Vu dans cette perspective, le rite s'apparente à l'usage ou à la coutume dont les

fonctions principales sont d'assurer l'uniformité entre les générations et d'empêcher les générations postérieures de sombrer dans l'erreur, ou dans la dégénérescence totale par la répétition des faits des ancêtres. Faire ce qui a été fait par les anciens, c'est emprunter la bonne voie et respecter l'ordre établi ; vivre les mythes ou célébrer le rite, c'est reculer dans le temps et l'espace et vivre dans le passé.

Le rite implique donc un voyage mystique, une pérégrination extatique, voire une expérience exsomatique. Il s'agit, précisément, de la banalisation du ritème de la mort initiatique, de la quête du soi ou de l'identité tel qu'il se trouve dans les grands mythes de descente aux enfers. La bonne pratique du rite exige l'exercice de mémoire, car il s'agit véritablement de l'art de se remémorer des faits des ancêtres. La descente du héros vers l'au-delà n'est qu'une expression symbolique de la descente vers l'inconscient, le grand sédiment mnémotique où se trouvent gravés des engrammes. Pour cela, la conception baudelairienne du cerveau humain comme un palimpseste immense et naturel se valorise dans le mytheme de la quête du soi dans les œuvres littéraires¹. En effet, la légende d'Orphée, dans sa forme primitive, n'est qu'un récit de la quête de la connaissance du soi ou du réveil de la conscience :

Dans un mythe nord-américain du type d'Orphée et Eurydice, un homme qui vient de perdre sa femme réussit à descendre dans l'Enfer et à la retrouver. Le Seigneur de l'Enfer lui promet qu'il pourra ramener sa femme s'il est capable de veiller toute la nuit. Mais l'homme s'endort juste avant l'aube. Le Seigneur de l'Enfer lui donne une nouvelle chance, et, pour ne pas être fatigué la nuit suivante, l'homme dort la journée. Néanmoins il ne réussit pas à veiller jusqu'à l'aube, et il est obligé de retourner seul sur la Terre. (Éliade, 1963, p. 33.)

Dans le récit japonais d'Izanagi et Izanami, on retrouve la même structure de l'oubli de l'interdit qui s'apparente à la tradition féerique des contes morganiens et mélusiens :

Izanagi poursuit son épouse aux enfers. Il ne doit pas la voir, mais transgressant l'interdit, il allume une dent de son peigne pour la contempler, cadavre pourrissant dans ce séjour obscur. Les divinités infernales se déchaînent contre lui et le poursuivent jusqu'aux portes de l'Enfer où il voit Izanami vivante, mais désormais attachée au monde souterrain dont elle devient la souveraine. Izanagi devra, derrière la lourde Pierre qui sépare le monde des morts de celui des vivants, dire à Izanami un éternel adieu. (Paultre, 1975, p. 128-129.)

La veille initiatique dans le conte nord-américain, l'interdit de voir la femme aimée dans le mythe japonais sont les équivalents de l'oubli du *geis* imposé par Pluton dans le mythe d'Orphée. Dans les œuvres qui nous occupent, *Orphée d'Afrique*, le roman de Werewere Liking, et *Orphée d'Afrique*, le théâtre-rituel de Manuna Ma Njock, le motif de la catabase orphique se présente sous forme de rêve et de

1. Sur les engrammes ou les archétypes, voir C. G. Jung, *Types psychologiques*, préface et traduction de Y. Le Fay, 1968, p. 434 ; et sur le palimpseste, voir C. Baudelaire, « Les Paradis artificiels, Visions d'Oxford, Le Palimpseste » dans *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, 1975.

rite de guérison comme un moyen de retrouver la mémoire². Le roman s'inspire de l'œuvre de Thot-Hermès Trismégiste, le maître de l'hermétisme, le patron de toutes les sciences, le redoutable magicien, l'homologue égyptien de Merlin, l'inventeur de l'écriture et de l'art de se remémorer (Platon, 1947). Le roman de Werewere Liking présente l'histoire d'Orphée et Nyango comme une mise en abîme de la catabase du chantre grec fondé sur le Livre de Thot et les étapes des arcanes majeurs du Tarot. Orphée ne descend pas aux enfers, mais il rêve, il fait des voyages extatiques. Son rêve résulte de la transe orgasmique de la première consommation de son mariage avec Nyango.

De l'autre côté, la pièce de théâtre-rituel de Manuna Ma Njock, nom initiatique de Marie-José Hourantier, puise son inspiration dans le roman de Werewere Liking mais sa technique, déclare l'auteur, est fondée sur :

Le rite du feu bassa (qui a été observé chez Mintamak Mi Miumdè, un Hidjidjingo, le guérisseur dans la région de Bobok, département de Nyong dans la province du Centre-Sud du Cameroun) qui soigne les fous atteints du *kong* et guide les pas de ceux qui décident de prendre une nouvelle orientation et ont donc besoin de se purifier par un bilan exhaustif de leur vie antérieure. Le guérisseur dessinait sur le sol, neuf cases à l'intérieur d'un cercle. Le candidat à cette étrange initiation devait parcourir de gauche à droite tout le cercle en passant par la maison des géniteurs, puis celle du clan, des esprits, de la solitude, des ancêtres, des étrangers, du travail, des amis et des oncles. Le meneur du rite posait sur le cercle et les différents compartiments un fil de cuivre pur magnétisé pour empêcher le néophyte de tricher avec lui-même; au cours d'un aller il enregistrait toutes les dettes contractées, et au retour il évoquait tous ses gains sans rien omettre. Il vivait une véritable descente aux enfers où plus rien ne doit rester caché à celui qui aura besoin de toute sa lucidité pour vaincre le mal et choisir la bonne route. (MNN, p. 76-77.)

Malgré les différentes sources dont s'inspirent les deux écrivains, se fait sentir le poids de l'influence du roman comme prototype de la pièce de théâtre-rituel. Les neuf cases qui représentent les neuf maisons tracées sur le sol, symboles des phases mystiques que le neurasthénique doit parcourir dans la pièce de Manuna Ma Njock, évoquent les grades des lames du Tarot que le candidat doit suivre pour compléter son évolution spirituelle et atteindre l'individuation. La circumambulation sur neuf cases par un malade évoque également le déplacement dans l'espace ludique du jeu de la marelle où le joueur est censé faire un voyage mystique à cloche-pied à travers les neuf cases pour atteindre le ciel ou le paradis et retourner vers la terre. Le jeu de la marelle est associé à la danse, donc au rituel. Au Moyen Âge, il était pratiqué comme faisant partie du théâtre; il survit de nos jours dans les îles britanniques dans une danse populaire des porteurs d'andouillers, la *Morris Dance* dont certains érudits n'hésitent pas à rattacher la racine étymologique à celle de la marelle. Il semble intéressant de remarquer que l'*Orfeo* de Claudio Monteverdi se conclut par la Morris

2. Toutes les références textuelles sont tirées de l'ouvrage collectif de Werewere Liking, *Orphée d'Afrique* et de Manuna Ma Njock, *Orphée d'Afrique*, désormais en abrégé dans le texte : WL (Werewere Liking) et MMN (Manuna Ma Njock).

Dance (*la moresca*) qui constitue vraisemblablement une réminiscence de la danse échevelée des cruelles Bacchantes. Le jeu de la marelle et le labyrinthe représentent donc des images d'un autre monde que le nôtre, un monde composé d'itinéraires mythiques. Jouer à la marelle, parcourir le labyrinthe ou y danser, équivaut à se déplacer en esprit dans un pays mythique, l'*alter orbis*.

En effet, la danse est également un rituel qui représente une quête divine, un voyage extatique vers l'horizon, un moyen puissant de communier à la fois avec les autres participants et avec l'unité métaphysique suprême. L'analyse de gestes et de postures de la danse primitive confirme l'aspect de pèlerinage sacré de la danse. La frénésie, le bondissement, tête rejetée, bouche ouverte (pour laisser échapper l'esprit?), le buste fléchi en avant ou contracté en arrière, la nuque renversée, le corps pivotant sont des épreuves relevant du caractère surnaturel de la danse. Le symbolisme de la danse en tant que symbole de pèlerinage est bien illustré dans le sautiller chinois appelé le pas de Yu où l'on doit suivre des indications précises qui démontrent la recherche de l'équilibre physique et spirituel :

Étant en station correcte, que le pied droit soit en avant et le gauche en arrière. Alors, portez en avant de nouveau le pied droit; faisant suivre le pied droit par la gauche, mettez-les sur la même ligne : c'est le premier pas. Ensuite, qu'à nouveau soit en avant le pied droit. Portez alors en avant le pied gauche; faisant suivre le pied gauche par le droit, mettez-les sur une même ligne : c'est le deuxième pas. Enfin, qu'à nouveau soit en avant le pied droit, faisant suivre le pied droit par la gauche, mettez-les sur une même ligne, c'est le troisième pas. (Granet, 1926, p. 162.)

Les mouvements giratoires dans la danse symbolisent un voyage aller-retour ou un itinéraire autour du monde. En outre, la danse revêt des caractéristiques thérapeutiques et érotiques. Dans certaines sociétés existe une danse curative, comme la danse siamoise dite *main perok*, exécutée par le guérisseur évoluant au chevet du malade qui gît inconscient. Le guérisseur se traîne à genou vers son patient, le saisit à bras le corps et l'associe à ses gestes afin que l'esprit qui la possède lutte victorieusement contre l'esprit de la maladie et l'expulse. Dans d'autres cas, comme dans nos œuvres, c'est un malade lui-même qui doit exécuter les mouvements giratoires (Torp, 1990, p. 11-35; 1991, p. 15-37).

En tant que symbole érotique de la fécondation, la danse se pratique parfois la nuit, le corps mis à nu. Le sabbat des sorcières qui font des voyages aériens chevauchant le balai à califourchon et les danses qui consistent à remuer les fesses confirment l'érotisme de la danse. Dans la tradition biblique, David tournoie et bondit devant son Dieu, vêtu seulement d'un pagne de lin soulevé par le tourbillon de la danse. Mikal, fille de Saül, est frappée de stérilité pour s'être moquée de ce rite (2 Samuel 6, 12-23). De même que l'union amoureuse permet un bref voyage à deux, de même la danse facilite un voyage plus long, accompli souvent en un groupe. Tel est justement le cas de notre Orphée : la transe orgasmique le conduit vers l'ailleurs.

À ce niveau, il convient de remarquer que le cercle tracé sur le sol est souvent doté de pouvoirs thérapeutiques et qu'il évoque l'image du centre, d'un microcosme ou d'un *imago mundi*. Cette figure évoque le *mandala* tantrique. En ce qui concerne les

neuf cases, on pourra considérer la forme la plus simple du *mandala* désigné sous le nom de *yantra*, composé de neuf cases :

En effet, un *yantra* est constitué par une série de triangles – neuf dans le *çriyanta*, 4 ayant la pointe en haut, 5 la pointe en bas – au milieu de plusieurs cercles concentriques et encadrés par un carré avec quatre « portes ». Le triangle pointe en bas symbolise le yoni, c'est-à-dire la *Çakti*; celui à pointe en haut désigne le principe mâle, *Çiva*; le point central (*bindu*) signifie le Brahman indifférencié. En d'autres termes, le yantra présente dans un symbolisme linéaire les manifestations cosmiques à partir de l'unité primordiale. (Éliade, 1954, p. 221-222.)

Dans sa forme la plus complexe, le *mandala* comme le jeu de la marelle, la Voie des Grades du Tarot, la Voie du Serpent, la Voie Kabbalistique, ressemble au labyrinthe. Il est également utilisé pour les rites de passage et de la guérison. Le *mandala* est censé protéger le néophyte des forces nocives, l'aider à se concentrer, à découvrir son propre centre. Le caractère thérapeutique du *mandala* se complète dans le rite tantrique de *pradaksina* qui consiste en une circumduction autour d'un temple ou d'un monument sacré (*stûpa*) et l'ascension des terrasses des monuments religieux (Éliade, 1964, p. 314-315). La guérison d'Orphée dans la pièce du théâtre-rituel ressemble beaucoup au rite de *pradaksina*.

Le voyage initiatique, la descente et l'ascension, la cérémonie de *pradaksina* qui visent à l'élévation progressive d'une étape inférieure au niveau supérieur sont symboliques du processus de l'individuation et solidaires de l'art mnémonique. Traditionnellement, les désordres mentaux ont été attribués à la défaite de la mémoire et l'auteur de l'*Ad Herennium* distingue deux types de mémoire : la mémoire naturelle et la mémoire artificielle³. La mémoire naturelle est celle qui est innée dans notre esprit (*nostris animis insita*), tandis que la mémoire artificielle est celle qu'on cultive et qui exige un apprentissage. Dans l'Antiquité, pour cultiver la mémoire, on établissait des repères d'après les maisons, les entrées, les encoignures et les jardins. Quintilien dans son *Institution Oratoire (De Institutione Oratoria)* présente ainsi l'art de mémoire⁴ :

On choisit des lieux aussi spacieux que possible, caractérisés par une grande variété, par exemple, une maison vaste et divisée en un grand nombre de pièces. Tout ce qui s'y trouve de notable est fixé avec soin dans l'esprit, afin que, sans hésitation ni retard, la pensée puisse en parcourir toutes les parties et le premier problème est de ne pas rester en suspens, lorsqu'on les aborde, en effet, un souvenir qui prête son appui à un autre, doit être plus qu'une certitude. Le suivant est de marquer ce que l'on a écrit ou préparé mentalement d'un signe particulier qui serve à orienter; ce signe peut se référer, soit à un sujet considéré dans son ensemble, comme la navigation, le service militaire, ou un mot donné; car, même en cas d'oubli d'une idée, un seul mot suffit à la remettre en mémoire. Pour la navigation, le signe pourrait être par exemple une

3. *Rhétorique à Herennius*, texte établi et traduit par G. Achard, 1989, livre III, p. 28.

4. Sur la même question, voir aussi G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière*, 1947, p. 3.

ancre, pour l'art militaire une arme quelconque. Voici comme on procède : la première idée, on l'attache pour ainsi dire, au vestibule, la seconde (mettons), à l'atrium, d'autres autour des bassins intérieurs, et la série des autres dans l'ordre aux chambres à coucher, aux exèdres, et même aux statues et aux objets de même genre. Cela fait, lorsque l'on doit invoquer la mémoire, on commence à passer ces lieux en revue en partant du premier, et l'on redemande à chacun ce qu'on lui a confié, à mesure que la vue oriente le souvenir. Par suite, si nombreux que soient les objets qu'il faut se rappeler, ils sont liés les uns aux autres en une sorte de chœur de danse, et l'on ne se trompe pas, lorsque l'on rattache ce qui suit à ce qui précède en se fondant sur le seul travail de la mémoire. (Quintilien, 1979, p. 18-20.)

L'emploi des emplacements (*loci*) des images (*imagines*) est une condition pléromatique dans l'art de mémoire et il est conforme aux autres traités de rhétorique (*Ad Herennium*, *Phèdre*, *Dialexis*, *Ars Memorativa*, *De Memoria et Reminiscentia*, etc.) qui recommandent également la construction artificielle de la mémoire par des lieux (*loci*) où il faut placer des images, précisément, des formes, des marques et des simulacres (*forma, notae, simulacra*) de ce qu'on veut retenir (Yates, 1966). Dans la pièce du théâtre-rituel de Manuna Ma Njock et chez le guérisseur camerounais, la redécouverte de la mémoire est représentée par l'insertion du néophyte dans des lieux circulaires. La ressemblance entre le texte de l'art de mémoire de Quintilien et les indications scéniques dans la pièce, *Orphée d'Afrique*, est assez évidente. L'aventure d'Orphée se déroule partiellement sur la scène et partiellement parmi les spectateurs. Les acteurs se trouvent encadrés dans les cercles qui évoquent les emplacements dont il est question chez Quintilien et les autres rhétoriciens :

L'initiation se déroule en grande partie parmi les spectateurs qui mettront à l'épreuve le néophyte et le conduiront jusqu'à « l'aube de la conscience ». Le premier cercle de « l'épreuve du feu » divisé en quatre compartiments est tracé sur une scène classique légèrement en hauteur. Orphée y passera une première série d'épreuves avant la mort symbolique. Ensuite il descendra dans la salle où d'autres lieux scéniques circulaires délimiteront les autres cases où Orphée devra répondre de ses actes devant le groupe social. Les Spectateurs créeront à leur tour des lieux scéniques improvisés et bénéficieront d'un décor où ils pourront se sentir touchés et concernés. La scène classique restera le domaine des projections : l'image d'Orphée et de Nyango évoluera au gré de la progression du néophyte ainsi que les trois personnages placées aux trois pointes du triangle, représentant les trois Voix de la conscience [La Voix des Feuilles Mortes, La Voix des Ancêtres, La Voix de la Lumière (*notre explication*)]. Ils créeront de multiples tableaux pour illustrer les différentes étapes de la prise de conscience d'Orphée et des Spectateurs. (MNN, p. 78.)

Les cercles où se trouvent placés les acteurs de la pièce n'évoquent pas seulement les emplacements des rhétoriciens mais aussi le *mandala* dont le sens premier est un « cercle ». En outre, la partie extérieure du *mandala*, comme le premier cercle du lieu de l'initiation dans *Orphée d'Afrique*, consiste en une barrière du feu qui interdit l'accès aux non-initiés et symbolise le plus haut degré de métaphysique qui brûle l'ignorance. Les neuf cases qui représentent les maisons chez le guérisseur camerounais, les cercles qui enferment les personnages principaux de la pièce de

Manuna Ma Njock, les neuf stations du jeu de la marelle, les neuf pointes de *yantra* évoquent la maison d'Orphée du roman de Werewere Liking. La maison d'Orphée contient neuf pièces : cinq chambres à coucher, un grand living, un salon, une salle à manger et une cuisine. Dans le côté nord de la chambre à coucher des époux, il y a un sanctuaire qui sert de lieu de recueillement et de prière dont la porte en forme de niche contient le fétiche de mariage, cadeau offert par le père d'Orphée. La pierre de fétiche se constitue de neuf couches : la couche de terre meuble, d'argile, de sable, d'une roche friable, d'une roche dure, d'une roche plus fine et plus nuancée, d'un charbon plus dense et plus clair et d'un diamant. Il s'agit, en effet, d'une expression symbolique des grades que le candidat à l'initiation doit parcourir pour atteindre l'illumination totale, comme dans le *mandala* qui se constitue des cercles du feu, du diamant, de l'or, des huit cimetières, des feuilles et du palais⁵ (Éliade, 1954, p. 222-223).

À ce niveau, il faut souligner également le fait que la catabase d'Orphée commence neuf jours après la noyade de Nyango. Orphée chante pendant neuf jours au milieu du fleuve avant de s'aventurer vers le monde souterrain pour retrouver sa Nyango. Depuis la neuvaine du deuil, Orphée continue à venir tous les neuf jours dans le lieu de la mort de Nyango. Lorsque Orphée descend aux enfers, il entre d'abord par la porte en forme de neuf. Enfin, c'est à neuf heures du matin qu'Orphée ouvre la porte pour montrer le drap tacheté du sang de Nyango qui vient de perdre sa virginité. Le chiffre neuf, comme la vingt-et-unième lame du Tarot, est le dernier chiffre de l'arithmétique qui marque la fin du compte. Dans le roman de Werewere Liking, il est utilisé comme symbole de la fin de l'initiation, donc de l'individuation. Dans le domaine hermétique du Tarot, le chiffre neuf correspond au personnage méditatif, médecin de l'esprit, de l'âme et du corps, l'Hermite (Lhôte, 1976, p. 142). Ceci, en effet, confirme la fin du voyage initiatique où le néophyte a recouvert son identité.

Le romancier emploie un autre chiffre qui est lié à la fin du voyage initiatique, il s'agit du chiffre sept. Pour retrouver sa femme, Orphée est conduit à descendre l'escalier à sept marches. Pendant sa descente de l'escalier, il est soutenu par un bâton à sept nœuds qui se défont à chaque marche qu'il atteint, ainsi symbolisant la solution et la délivrance, comme le chiffre neuf qui symbolise le nombre de sphères célestes, les cercles infernaux et les neuf phases de la lune; le chiffre sept correspond aux sept planètes et aux sept degrés de la perfection. Orphée commence la descente de l'escalier étant homme niche, victime de *satyriasis* et finit son voyage en homme mûri, disposant de la paix intérieure. Il est capable de reconnaître ses erreurs :

C'était moi, hier encore, l'extrémiste : je prêchais la loi du talion. Je prenais en sympathie les Noirs qui violaient les petites Blanches et giflaient leurs pères [...]. Je protégeais ceux qui en avaient tué quelques-uns, et je félicitais ceux qui leur avaient volé quelque chose : pour tous les Nègres humiliés, pour toutes les Nègresses violées, toutes les richesses volées au Nègre, je pensais qu'aucun acte ne serait assez vil pour les compenser. Je le pense toujours, mais sous un autre angle : aucun acte vil ne peut

5. Voir G. Roheim, *Héros phalliques et symboles maternels dans la mythologie australienne : essai d'interprétation psychanalytique d'une culture archaïque*, 1945, p. 329.

en réparer un autre. Seul le beau compense le laid, et seule la force répare la faiblesse. Tout ce qui est vil est faiblesse. Comment une faiblesse pourrait-elle donc en compenser une autre? (WL, p. 54-55.)

Dans la pièce du théâtre-rituel, l'individuation d'Orphée est présentée en des termes concrets et nets. La Voix des Ancêtres dit à Orphée qu'à la fin de son voyage initiatique il deviendra lui-même :

Il est temps que tu saches, que tu décides.

Le temps est venu pour toi d'être toi-même.

Tu retrouveras cette partie de toi que tu as perdue. (MNN, p. 96.)

On doit souligner également le fait que le chiffre sept est aussi le chiffre symbolique de la fin de l'initiation qui est étroitement lié aux lames des arcanes majeurs du Tarot. Alors que l'exposé détaillé des arcanes majeurs du Tarot et leurs significations, en le faisant correspondre aux étapes de l'initiation d'Orphée, risquent de nous faire sombrer dans le psittacisme ridicule des données hermétiques et ésotériques du Tarot et d'obnubiler le sens de l'œuvre et dépouiller l'art du romancier ; il convient de noter que les vingt-et-une lames du Tarot, sans compter le Mat qui ne constitue pas le groupe numéroté, se répartissent soit en sept ternaires, soit en trois septénaires. À l'intérieur même de chaque septénaire, les trois premiers arcanes s'opposent aux trois suivants et la septième ramène le tout à l'unité. Voilà une structure qu'on pourrait proposer pour la lecture du roman de Werewere Liking.

En outre, la descente aux enfers pour la quête du soi dans le roman de Werewere Liking et la pièce du théâtre-rituel se présente sous la forme de la quête du nom. Déjà, dans la mythologie grecque, Eurydice est conçue comme l'*alter ego* anthropomorphe d'Orphée. Elle n'est qu'une femme-fantôme de la nuit, une apparition de rêve qui s'évanouit lorsqu'on croit la saisir. Depuis le Moyen Âge, surtout chez Fulgence et Guillaume de Conches, le nom d'Orphée est supposé dériver du grec, *oraia phone*, la meilleure voix (*vox optima*) car Orphée symbolise la sagesse et l'éloquence (« *Orpheus ponitur pro quolibet sapiente et eloquente, et inde Orpheus dicitur quasi Oreaphone id est optima vox* ») (Friedman, 1970, p. 101). Suivant cette interprétation le nom d'Eurydice, qui représente la concupiscence inhérente à l'homme, serait dérivé de *eur-dyke*, le jugement profond (*profunda inventio*). De cet effet, Eurydice se conçoit comme l'âme même d'Orphée. En effet, les premiers commentateurs de Dante ont bien remarqué qu'Orphée, comme le poète italien, est descendu aux enfers pour retrouver son âme : « *Orpheus vadit ad Infernum pro recuperatione animae suae, sicut similiter Dante ivit.* » Malheureusement, Orphée oublia la règle d'or et « *perdit omnino animam suam* » (Friedman, 1970, p. 225-226). Vu sous cet angle, le mythe d'Orphée semble graviter autour des motifs d'amnésie et d'anamnèse.

En effet, le nom représente la personne, présente ou absente, morte ou vivante. Il représente la quintessence de l'être et se rattache à son âme même et participe à l'éveil de la conscience. Ainsi le conseil de la mère de Perceval, selon lequel on connaît l'homme (la personnalité) par son nom (*par le non conuist an l'ome*) (Chrétien de

Troyes, 1970), confirme le rapprochement du nom et de l'âme. D'après John Rhys le nom est associé à l'âme (*anima*). On voit par là une sorte d'inversion et d'omission de lettres, *anima* et *nomina*, *name* et *man*. Rhys soutient ses recherches par le fait que les mots du vieil aryen pour le nom, comme l'anglais *name*, l'irlandais *ainm*, le vieux gaélique *anu*, le vieux bulgare *imen*, le vieux prussien *emnes*, l'arménien *anwan*, le sanscrit *nâman*, le latin *nomen* et le grec *onoma* ressemblent beaucoup aux mots irlandais et gaélique pour l'âme. Par exemple, le mot irlandais *ainm* signifie « nom » et *anim* est « âme ». Dans certains cas, ils sont déclinés de la même façon et sont susceptibles d'induire en erreur les étudiants débutants d'une langue⁶. C'est pourquoi, dans les sociétés archaïques, le nom reste tabou. On ne révèle jamais son nom à un étranger. Même dans l'Europe médiévale, le chevalier ne révélait son nom que lorsqu'il était vaincu dans un combat singulier. Dans le roman d'*Orphée d'Afrique*, le héros cherche à connaître son nom et le principe de *cognosce teipsum* semble gouverner l'œuvre de telle sorte qu'on est tenté de la sous-titrer à la manière de Jung : *l'homme à la découverte de son âme* :

Longtemps, Orphée s'était demandé ce que signifiait son nom. Traditionnellement, chaque nom voulait dire quelque chose, quelque chose qui était en rapport avec les circonstances de la naissance, le caractère et le destin de son porteur. Et au fur et à mesure de l'évolution, on acquérait de nouveaux noms.

Aujourd'hui, dès la naissance et irrévocablement, on nous affuble d'une demi-douzaine de noms en ignorant leur intention première. Ne suffit-il pas de savoir qu'ils furent portés par des saints? Saint Athanase, saint Polycarpe, saint Simplicie, sainte Cunégonde, sainte Thècle, et autre Eulalie.

Un jour, par chance, on vit des titres comme « *Orphée aux enfers* », « *Orfeo Negro* ». Et à défaut de savoir la signification de ce nom, on sut le destin de son porteur [...]. Et notre Orphée espéra au fond de son cœur que ce nom signifiait : Monsieur; sinon, il faudra désormais appeler Nyango, Eurydice, mais, en réfléchissant bien, il préféra la première solution : il ne voulait tout de même pas être obligé d'aller chercher son amour jusqu'aux enfers! (WL, p. 9.)

Il en est de même dans la pièce du théâtre-rituel où Orphée est dit avoir perdu une de ces choses essentielles : « Je l'ai perdue et je marche sans âme. / Je l'ai perdue et je pleure sans larmes. » (Hourantier, 1984, p. 9.) En effet, le nom de Nyango dérive de la racine *Nyang* ou *ang* qui, dans beaucoup de langues africaines, désigne soit la lune, soit le guérisseur. Un guérisseur-devin sud-africain se désigne par le mot *nyanga* chez les zoulous. Le mot *nyanga* dérive de la racine des langues bantoues *anga* « médecine », par exemple *m-ganga* (swahili), *onganga* (hérero), *ngaka* (sotho), *unganga* (sotho du Nord), *iganga* (shona), etc. Il est donc fort possible que le nom « Nyango » dans les deux œuvres signifie la lune ou le guérisseur (la guérisseuse).

6. J. Rhys, *Celtic Folklore: Welsh and Manx*, 1901, p. 624-626; voir aussi D. Paulme, *La Mère dévotante : essai sur la morphologie des contes africains*, 1976, notamment le chapitre : « Thème et variations : l'épreuve du "nom inconnu" dans les contes d'Afrique noire », p. 165-186; J. E. Heuscher, *A Psychiatric Study of Myths and Fairy Tales: Origin, Meaning and Usefulness* (an enlarged and thoroughly revised second edition of *A Psychiatric Study of Fairy Tales*), 1974, p. 270; J. Ribard, « La symbolique du nom dans *Le Conte du Graal* », dans *Mythe, Symbole, Roman*, 1980, p. 5-7.

La lune et le guérisseur sont des maîtres d'initiations et de purifications. Si le nom «Nyango» signifie la lune ou le guérisseur, on est conduit à se demander quel est le rôle de la lune ou du guérisseur dans les textes en question. En bref, on pourra répondre à cette question en disant que Nyango est le moteur de l'action du roman. Sans Nyango, Orphée ne descendrait jamais aux enfers. Sans Nyango, Orphée ne se découvrirait jamais. L'initiation et l'individuation d'Orphée dépendent donc de l'existence de Nyango. Ce que cherche Orphée, dans les deux ouvrages africains, c'est l'âme-sœur.

Malgré le fait que nos ouvrages sur Orphée sont dépourvus de toute tératologie infernale et de véritable voyage vers le monde d'où nul ne revient (*quae nemo revertitur*), les artistes restent fidèles à la structure du mythe et à l'orphisme. Dans le roman de Werewere Liking, la catapse orphique prend la forme d'un rêve, voire d'un voyage extatique. Ceci est conforme à l'un des dogmes principaux de l'orphisme où l'âme est conçue comme emprisonnée dans le corps (*soma*) comme dans le tombeau (*sema*) en punition d'un crime primordial. En ce sens, la mort est vue comme la libération de l'âme et le début de la vraie vie, et, paradoxalement la vie incarnée ressemble à une mort. Le roman de Werewere Liking et la pièce du théâtre-rituel de Manuna Ma Njock contiennent beaucoup de passages qui font référence à la métempsycose. Dans le roman, Orphée se demande : « Comment suis-je sorti de l'extase ? » Et dans la pièce, le Ndinga rappelle à Orphée que « sans la mort, la vie ne serait plus la vie [...]. Après tu pourras, après tu sauras. » Chez les écrivains africains, comme chez les *orphiques*, l'initiation ou la *catharsis* s'apparente à la métempsycose et la mort n'est qu'un moyen *de se débarrasser d'une vieille personne*.

En guise de conclusion, on peut remarquer que l'utilisation de la catapse orphique n'est qu'une expression symbolique de la quête du soi. L'Orphée de nos ouvrages africains n'est qu'une image d'un Africain en quête d'identité. En élaborant son esthétique théâtrale négro-africaine, Marie-José Hourantier l'avait déjà signalé :

Le théâtre africain s'exprimera donc dans cette articulation du présent sur le passé qui ne s'est pas encore faite. Ce qui habite l'Africain, c'est cette nostalgie de l'origine et de l'unité, cette obsession de l'identité. Il lui faut à tout prix retrouver son passé pour en tirer profit, y chercher des modèles exemplaires et formateurs. Et pour cela, il lui faut d'abord se départir des formes culturelles coloniales et néocoloniales, et repenser sa culture en général.

La recherche du lien entre le passé et le présent est évidente chez les deux écrivains. Le principe de *reculer pour mieux avancer* semble gouverner l'esthétique de nos deux artistes africains. De cette manière, l'écriture s'avère un moyen puissant pour retrouver le passé. Cette quête est longue et pénible et elle exige l'exercice de mémoire qui est, par excellence, un moyen de retrouver le passé par l'évocation des thèmes de poètes de jadis. Ceci met en valeur ce que comprend Thomas Stearns Eliot par la tradition et le talent d'un individu, à savoir :

Aucun poète, aucun artiste, dans quelque art que ce soit, n'a son sens par lui-même. Le comprendre, l'estimer, c'est estimer ses rapports avec les poètes et les artistes du passé. On ne peut pas le juger tout seul ; il faut le mettre, pour l'opposer ou le com-

parer, au milieu des morts. J'entends ceci comme un principe de critique, non pas simplement historique, mais esthétique. Le poète doit se rendre compte nettement du courant principal, lequel ne traverse pas invariablement les réputations les plus distinguées. Il doit bien saisir ce fait évident que l'art ne progresse jamais, mais que ses matériaux ne sont jamais tout à fait les mêmes. Il doit se rendre compte que l'esprit européen, que l'esprit de son pays – esprit qu'il a appris peu à peu à considérer comme beaucoup plus important que son propre esprit individuel – est un esprit qui change, et que ce changement est un développement qui ne laisse rien en « route », qui ne rejette comme révolus ni Shakespeare, ni Homère, ni les dessins des cavernes des artistes de la période magdalénienne. (Eliot, 1947, p. 29.)

Un écrivain est donc déchiré entre le passé et le présent. Son ouvrage n'est qu'une continuation de la vieille querelle entre les anciens et les modernes, de la rivalité entre une littérature de type traditionnel et une littérature de type novateur. Ainsi, dans le roman de Werewere Liking et la pièce de Manuna Ma Njock, Orphée, l'archétype du poète mythique, devient un homme de la rue qui n'est pas soutenu par les dieux. Il est obligé de peiner tout seul et voilà pourquoi il réussit ; alors que son homologue grec, doué de pouvoirs magiques, échoue complètement en transgressant le *geis* de regarder en arrière.

Bibliographie

- BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1947.
- BAUDELAIRE Charles, « Les Paradis artificiels, Visions d'Oxford, Le Palimpseste » dans *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, Paris, Gallimard, 1975.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval ou Le Conte du Graal*, F. Lecoy (éd.), Paris, Champion, CFMA, v. 560.
- ÉLIADÉ Mircea, *Le Yoga : immortalité et liberté*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque », 1954.
- , *Aspect du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- , *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque », 1964.
- ELIOT Thomas Stearns, « La tradition et le talent d'un individu » dans *Essais choisis*, Paris, Seuil, 1947.
- FRIEDMAN John Block, *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1970.
- GRANET Marcel, *Danses et légendes de la Chine ancienne*, Paris, Albin Michel, 1926.
- HEUSCHER Julius E., *A Psychiatric Study of Myths and Fairy Tales: Origin, Meaning and Usefulness* (an enlarged and thoroughly revised second edition of *A Psychiatric Study of Fairy Tales*), Springfield, Illinois, Charles C. Thomas Publisher, 1974.
- HOURLANTIER Marie-Josée, *Du rituel au théâtre-rituel : contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*, Paris, L'Harmattan, 1984.

- JUNG Carl Gustav, *Types psychologiques*, préface et traduction de Y. Le Fay, Genève-Paris, Librairie de l'Université, Georges et Cie, S.A., 1968.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1973.
- LHÔTE Jean-Marie, *Le Symbolisme des Jeux*, Paris, Berg-Bélibaste, 1976.
- LIKING Werewere, *Orphée d'Afrique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encres Noires », 1981.
- MA NJOCK Manuna, *Orphée d'Afrique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encres Noires », 1981.
- PAULTRE Roger, *L'Au-delà*, Paris, Seghers, 1975.
- PAULME Denise, *La Mère dévorante : essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1976.
- PLATON, *Phèdre*, texte établi et traduit par L. Robin dans *Œuvres complètes*, Paris, Les Belles Lettres, 1947.
- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, texte établi et traduit par J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1979, t. IV, livre XI, 2.
- Rhétorique à Herennius*, texte établi et traduit par G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1989, livre III.
- RHYS John, *Celtic Folklore: Welsh and Manx*, Oxford, The Clarendon Press, 1901.
- RIBARD Jacques, « La symbolique du nom dans *Le Conte du Graal* », dans *Mythe, Symbole, Roman*, Paris, PUF, 1980.
- ROHEIM Géza, *Héros phalliques et symboles maternels dans la mythologie australienne : essai d'interprétation psychanalytique d'une culture archaïque*, Paris, Gallimard, 1945.
- TORP Lisbet, *Chain and Round Dance Patterns: A Method for Structural Analysis and Its Application to European Material*, Université de Copenhague, Museum Tusulanum Press, 1990.
- , *The Circle of Sacred Dance: Peter Deunov's Paneurythmy*, D. Lorimer (éd.), Shaftesbury, Dorset, Rockport, Massachusetts, Element Books, 1991.
- YATES Frances A., *The Art of Memory*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1966.

TOPIQUES

Claude Guméry

Université Stendhal - Grenoble 3

La transe afro-brésilienne, un travail sur le corps pour communiquer avec les dieux

RÉSUMÉ

Dans les religions afro-brésiennes, le contact avec les divinités s'établit par le biais de la transe. L'article, qui se fonde sur les travaux de Roger Bastide et Pierre Verger, identifie qui sont les personnes aptes à entrer en transe pour communiquer avec les dieux. On étudie ensuite comment elles préparent leur corps à recevoir leur dieu, et comment elles l'entretiennent de façon à ce que la transe puisse se répéter au cours de la vie religieuse d'une communauté. Ces personnes jouissent d'un statut social particulier au sein de la communauté, car d'une part elles ont commerce avec les dieux, et d'autre part ce commerce leur donne pouvoir à orienter la vie de la communauté. Il y a donc interaction entre le corps de l'individu et le corps social qui l'entoure et qui adhère à la croyance. L'anthropologie moderne a redonné un statut à la fois aux « possédés » et aux cultes afro-brésiliens, alors que les premiers scientifiques qui les ont étudiés ne voyaient en la transe que la manifestation d'une folie.

MOTS-CLÉS

Brésil, religion, transe.

De tout temps, les hommes ont cherché à communiquer avec les dieux pour obtenir des grâces ou de l'aide, pour être guidés dans leur existence, ou encore pour se préparer à une vie dans l'au-delà. Les animaux momifiés d'Égypte étaient censés être des intermédiaires entre les dieux et les hommes. La Pythie des Grecs rendait son oracle. Plus communément la prière, dont les effets reposent sur l'interprétation de celui qui la fait, demeure le moyen le plus utilisé. Dans certaines religions, le contact avec les dieux se fait par le moyen de la transe. Le prêtre ou la prêtresse qui entre en transe se défait de sa propre personnalité pour devenir l'interprète des dieux. C'est le cas notamment des religions africaines transportées au Brésil par les esclaves au moment de la traite négrière.

Les esclaves africains, qui pratiquaient divers cultes animistes et le culte des ancêtres, ont emporté leurs dieux au Brésil, et ont procédé à un syncrétisme entre religions africaines, puis avec le catholicisme. Pour résister à l'opresseur, ils se sont tournés vers leurs dieux, omniprésents dans leur vie, et aujourd'hui encore leurs

descendants entretiennent des contacts permanents avec ces dieux, notamment lors des cérémonies où ils entrent en transe et deviennent le « support des esprits » qui communiquent alors avec les vivants pour guider leur vie.

Les rites de possession sont des cérémonies religieuses au cours desquelles les adeptes en état de transe incarnent des entités naturelles. On a pu les décrire, en les considérant de l'extérieur, comme des représentations d'allure théâtrale – une impression qui se dégage du fait que les incarnations des entités sont dansées, qu'il y a toujours une base musicale et rythmique, que les danseurs en transe sont revêtus des vêtements attribués à telle ou telle entité dont ils miment quelques caractéristiques essentielles, etc. Des pratiques divinatoires y sont généralement associées ainsi que des initiations et des pratiques thérapeutiques. (Lapassade, 1997, p. 5.)

Les dieux « s'incorporent » dans un être humain dénommé alors « fils » ou « fille de saint » et qui devient, lors de la transe, le « cheval du saint ». Le corps du cheval du saint « s'oublie » : il y a perte de la mémoire au cours de la transe, lorsque le « fils » ou « la fille de saint » prête son corps au dieu et devient l'énergie du dieu, pour établir la communication entre les hommes et les dieux. Le corps devient autre : celui d'un dieu, qui s'incorpore.

Les travaux d'anthropologues tels que Roger Bastide et Pierre Verger se sont opposés à ceux des médecins et psychiatres qui ont été les premiers à étudier les religions africaines transplantées au Brésil, et ils ont ouvert la voie à d'autres chercheurs qui, loin de considérer la transe comme la manifestation d'une folie, ont donné leur juste place à ces religions. Le présent article se fonde sur les travaux de Roger Bastide et de Pierre Verger.

Qui sont les personnes qui entrent en transe ? Comment préparent-elles leur corps à la réception du dieu ? Quels sont alors leurs devoirs, leurs obligations, leurs contraintes ? En quelles circonstances incorporent-elles leur dieu ? Comment sont-elles considérées par la communauté religieuse à laquelle elles adhèrent ?

Des hommes et des dieux

Dans les religions afro-brésiliennes, chaque être humain appartient à une divinité, un *orishá*, qui est, étymologiquement parlant, le « maître de sa tête ». L'individu présente un caractère et des comportements caractéristiques de son *orishá*, lequel représente des forces de la nature, des énergies vitales. Chaque être humain appartient à un seul *orishá*¹, mais croit en tous, dans un monothéisme juxtaposé.

Les cultes (*candomblé* à Salvador de Bahia, *xangô* à Recife, *macumba* dans les régions de Rio de Janeiro et São Paulo) présentent des différences de l'un à l'autre, en fonction de leur origine en terre africaine, mais aussi parfois d'un lieu de culte (*terreiro*²) à l'autre. Les divinités cependant restent les mêmes, mais le *candomblé* est

1. Dans certains lieux de cultes, l'individu a deux *orishás* aux côtés du maître de la tête.

2. Par extension, le mot *terreiro* désigne aussi les adeptes qui fréquentent le lieu de culte.

réputé être le culte le plus proche des sources africaines, et c'est à lui que nous nous référons principalement dans le présent article.

Les *orishá* participent à la vie quotidienne des individus, et il est nécessaire d'entrer en contact avec eux et qu'ils se manifestent pour participer à la vie sociale de la collectivité d'un *terreiro*. Cependant tous les membres de la collectivité, tous les adeptes d'un culte ne sont pas aptes à recevoir leur *orishá*. Il faut pour cela être avoir subi le rituel d'initiation, avoir préparé son corps et son esprit pour pouvoir être chevauché, «avoir fait sa tête», puisque c'est par là que l'*orishá* pénètre dans le corps de son « fils » ou de sa « fille ». Mais par ailleurs, n'importe quel adepte ne peut pas être initié : il doit avoir reçu un appel des dieux. Ce sont eux en effet qui décident quelles personnes seront leurs chevaux. Ainsi tous les membres d'un *terreiro* qui voudraient être initiés ne le seront pas forcément, tandis que d'autres seront initiés sans l'avoir voulu.

Il existe plusieurs modes de recrutement des adeptes. Il peut se faire, par exemple, que quelqu'un qui assiste à une cérémonie tombe en transe sans que cela soit prévu. On va s'en occuper aussitôt, arrêter probablement cette « transe sauvage » et procéder éventuellement à une initiation. Il peut se faire aussi que tel autre tombe malade et que l'on soupçonne une origine surnaturelle de sa maladie : on sera alors conduit à supposer que cette « maladie » est en réalité le signe d'une élection : un *orishá* a choisi cette personne pour en faire son adepte et, là encore, on va procéder à son initiation. (Lapassade, 1997, p. 11.)

Le futur initié peut aussi ressentir de violents maux de tête, signe que l'*orishá* veut y entrer. Des rêves peuvent aussi être interprétés comme un appel des dieux. Il arrive encore, plus rarement et dans des circonstances particulières, que des parents veuillent faire initier un membre de leur famille³.

L'initiation sera conduite par le chef du *terreiro* (*babalorixá* si c'est un homme, *yalorixá* si c'est une femme⁴) et par la chef en second si le *terreiro* est dirigé par un homme. Il existe cependant des incompatibilités entre initiateur et postulant : par exemple, un chef de culte ne peut initier des membres de sa famille de sang. En revanche, des personnes qui ont pratiqué l'initiation en même temps contractent des relations particulières, de même que des personnes qui appartiennent au même *orishá* : elles sont alors « frères » ou « sœurs de saint », ou plutôt « frères » et « sœurs en saint ».

« L'initiation institue le passage de la transe sauvage à la transe instituée selon un principe qui se retrouve partout où les rites de possession ont leur place reconnue dans la culture, avec leurs fidèles, leurs initiés, leurs institutions. » (Lapassade, 1997, p. 20.) C'est-à-dire que l'initiation consiste non seulement à préparer l'adepte à recevoir son dieu, mais aussi à le mettre au service de la collectivité. Elle est, selon Roger Bastide, une manipulation par les prêtres de la capacité de tomber en transe pour modeler cette transe à travers un système mythique, et une éducation de l'expression

3. Voir M. Tosello, *La baie de tous les saints*.

4. Respectivement « père de saint » et « mère de saint ».

corporelle par apprentissage des danses, des gestes, en liaison avec les rythmes musicaux (Bastide, 2003, p. 118). L'initié aura alors une double personnalité : sa personnalité civile dans la vie quotidienne, et sa personnalité religieuse, divinisée au sein du *terreiro*. Pour acquérir cette deuxième personnalité, il faut tout d'abord « tuer » symboliquement la première : « L'initiation consiste à plonger les candidats dans un état d'hébétéude prolongé au cours duquel l'initiateur monte un ensemble de réflexes conditionnels; [...] au moment de la mort, il faut défaire cet ensemble de réflexes par des cérémonies appropriées. » (Bastide, 2003, p. 114.) L'initié n'emportera donc pas sa deuxième personnalité dans l'au-delà.

La préparation du corps

Pour que l'initié soit au service de la collectivité, la préparation de son corps à la transe est ritualisée, comme sera ritualisée l'entrée en transe. Pour devenir le « support des esprits », il faut transformer son corps, ou plutôt l'adapter pour qu'il puisse devenir énergie. Cette préparation est décrite par Georges Lapassade (Lapassade, 1997, p. 11-12), et par Roger Bastide (Bastide, 2000, p. 59-87).

L'initiation est placée sous le signe d'Oxalá, l'*orishá* de la création. Ainsi, pendant toute sa durée, le postulant est revêtu de vêtements blancs, couleur d'Oxalá, qui symbolisent aussi le passage de la vie profane à la vie mystique. Sa durée est variable selon les *terreiros* : Georges Lapassade (Lapassade, 1997) parle d'une période pouvant aller de seize jours à trois mois pendant laquelle le postulant ne quitte plus le *terreiro* et n'a pas le droit de parler. Il ne sort de la *camarinha*, le lieu du *terreiro* où il est reclus, que sous la houlette de l'initiateur et que pour des rituels, tels des bains lustraux, qui ne peuvent s'y pratiquer.

Comme la plupart des rituels afro-brésiliens, toute initiation commence par une offrande à Exu, *orishá* assimilé au diable, mais aussi messenger entre les hommes et les dieux, afin qu'il ne vienne pas en perturber le cours. Le chef de culte procède alors, par le « jeu des coquillages⁵ » et par d'autres moyens, à la confirmation que l'*orishá* en question est bien celui qui est le « maître de la tête » du postulant. Il arrive en effet que plusieurs *orishás* se disputent le futur initié.

Le chef de culte pratique alors le « lavage du collier » : tout adepte du culte a son collier de perles⁶ particulier, aux couleurs de son *orishá*⁷, qui, une fois préparé, communiquera l'énergie de l'*orishá* à la personne. La préparation consiste à laver le collier avec « du savon de la Côte⁸ », puis à l'immerger dans une décoction des

5. Le « jogo dos búzios » consiste à lancer des cauris (petits coquillages plats de deux à trois centimètres, fendus sur une face) dans un cercle formé par le collier d'Ifá, le dieu de la divination.

6. Ces perles sont normalement de verre, mais elles peuvent être d'une autre matière. Le collier peut être acheté dans l'une des nombreuses échoppes qui vendent des objets de culte.

7. Chaque *orishá* est caractérisé par un certain nombre de signes, entre autres une ou plusieurs couleurs, un ou plusieurs objets, un ou plusieurs animaux, des plantes, des aliments, un jour de la semaine, un jour de l'année.

8. Savon de la Côte : savon noir et mou originaire de la Côte de l'Or ou Côte des Esclaves, une région de la côte de Guinée, en Afrique.

plantes de l'*orishá*, à le déposer ensuite pendant toute une nuit sur la pierre sacrée de l'*orishá*, arrosé du sang d'un animal sacrifié et de la décoction où il a baigné, pour prendre la force de la divinité. Le collier sera ensuite déposé sur la tête de l'adepte, lavée elle aussi avec la décoction de plantes, pour que l'énergie du collier se transmette à l'individu.

Le lavage du collier est la première obligation que contracte l'adepte envers son *orishá*; il ne pourra plus désormais, par exemple, manger les aliments interdits à l'*orishá*, et devra honorer le jour de la semaine qui lui est consacré. Le lavage du collier devra être répété au cours de la vie, car le collier perd de sa force avec le temps.

C'est après un bain lustral que le postulant est revêtu de blanc pour entrer dans la *camarinha*. D'autres rites de purification auront lieu régulièrement au cours de l'initiation, destinés à fortifier sa tête, ou pour entretenir sa relation avec la pierre, avec l'*orishá* et avec la communauté religieuse. Pendant la réclusion du postulant, on prépare la pierre sacrée de l'*orishá* qu'il emportera chez lui, sur un « autel » particulier (le *peji*) qu'il entretiendra. Il apprend aussi les prières, les chants, les danses de son *orishá*, il apprend également à cuisiner les aliments de son *orishá* et participe à la confection des vêtements liturgiques qu'il portera lors des cérémonies.

On plonge le postulant en état de transe douce (l'*erê*) que Pierre Verger qualifie d'état d'hébétude (Verger, 1954), son crâne est rasé avec un rasoir qui n'a jamais servi, on y trace les figures symboliques de son *orishá*, on le lave avec des bains d'herbes sacrées, on le scarifie et on l'asperge du sang d'un animal sacrifié pour « nourrir sa tête » (Lapassade, 1997, p. 11), et on épile son corps. Ce rituel prépare le postulant à « une nouvelle naissance ».

C'est après tous ces actes que le futur initié apparaît pour la première fois devant le public restreint des initiés, et qu'il est pour la première fois « monté » par son *orishá* en une transe de courte durée.

Toutes les étapes de l'initiation sont précédées d'une offrande à Exu, pour les raisons expliquées plus haut, et celle-ci se termine par une grande cérémonie qui rassemble toute la communauté religieuse. Il s'agit d'introniser le nouvel initié dans sa deuxième personnalité, marquée par la révélation d'un nouveau nom⁹, qu'il portera au sein du *terreiro*. Le nouvel initié fait trois apparitions au cours de cette cérémonie, chacune étant représentative du parcours qu'il a accompli. Lors de sa première entrée, il porte ses vêtements civils, symbole de sa vie avant l'initiation; lors de la deuxième, il porte les vêtements blancs de son initiation et symbole du changement qu'il a opéré; lors de la troisième, enfin, il est revêtu de ses vêtements liturgiques, symbole de son appartenance à la vie religieuse.

Le nouvel initié ne quittera le *terreiro* que quelques jours, voire quelques semaines plus tard, car il lui reste encore un certain nombre de rites à accomplir. Il doit tout d'abord se rendre à trois églises de la ville, pour reconnaître le syncrétisme du culte

9. Ce nouveau nom est bien sûr chargé de symbole : il contient le nom de l'*orishá*, mais chaque *orishá* étant à la fois un et multiple, le nouveau nom de l'initié mentionnera aussi l'aspect de l'*orishá* directement lié à l'initié, et enfin le lieu d'où est originaire l'*orishá* (Bastide, 2000, p. 20).

africain avec le catholicisme et se rappeler le temps où les religions africaines, interdites, devaient se dissimuler sous les traits du catholicisme.

Il doit en outre, en témoignage de sa double appartenance au monde civil et au monde religieux, réapprendre symboliquement les gestes de la vie quotidienne à laquelle son entrée dans la vie religieuse l'a soustrait.

Enfin, pour retourner à la vie civile, il doit être racheté par sa famille, en espèces sonnantes et trébuchantes pour contribuer aux frais qu'a occasionnés son initiation.

Par la suite, et tout au long de sa vie, l'initié devra pratiquer des rites d'entretien de son corps pour continuer à pouvoir recevoir le dieu et en être le messager : il lui faudra chaque année laver les pierres de son *peji* par des bains d'herbes ou de sang, procéder de même au « lavage » de sa tête et au lavage des colliers, comme il a été dit plus haut (Bastide, 2000, p. 262) Ces mêmes rites devront être accomplis notamment chaque fois qu'il lui arrivera malheur.

Une fois initié, le « fils » ou la « fille de saint » ne pourra se soustraire au dieu qui veut le chevaucher, et passée l'intronisation, l'initiation se poursuivra tout au long de sa vie si l'initié doit progresser dans la hiérarchie religieuse. Chaque étape durera au moins sept ans, et à chacune l'initié contractera de nouvelles obligations envers son *orishá*.

L'entrée en transe

Cependant, malgré la préparation du corps qui a eu lieu lors de l'initiation, il existe d'autres contraintes physiques et sociales pour pouvoir entrer en transe : qu'il s'agisse d'un nouvel initié ou d'un initié plus ancien, le « fils » ou la « fille de saint » ne devra pas avoir eu de relations sexuelles récentes avant l'entrée en transe, et une femme ne devra pas être enceinte ni avoir ses règles ; un veuvage récent est aussi une cause d'empêchement.

De la même façon que l'initiation est ritualisée pour être incorporée dans un contexte social, à son tour la transe s'accomplit selon un certain nombre de règles. On ne peut tomber en transe que dans le *barracão*, une bâtisse du *terreiro* et lors de cérémonies prévues à cet effet.

Toute cérémonie débute par une offrande (le *padê*) à Exu, et se déroule en plusieurs étapes, privées et publiques, au cours de la journée.

Avant le coucher du soleil a lieu en privé le sacrifice de l'animal de l'*orishá* à qui est consacrée la cérémonie, avec lequel sera préparée « la cuisine des dieux ». La cérémonie publique commence après le coucher du soleil et après l'offrande à Exu.

Les initiés commencent alors à danser autour du poteau central du *barracão*, au son des tambours et des chants liturgiques, pour appeler les dieux. Cet appel se fait selon un ordre précis : d'abord sont convoqués les dieux les plus violents ou les plus redoutables, qui pourraient prendre ombrage si une telle préséance ne leur était pas accordée, puis les dieux les plus doux : « Lorsque les filles possédées dansent en ronde, autour du poteau central, elles n'occupent pas n'importe quelle place ; leur rang dans la ronde obéit à un ordre déterminé, qui suit celui de la hiérarchie des dieux. » (Bastide, 2000, p. 223.)

La danse est la dernière phase consciente avant l'entrée en transe, et constitue « le moment le plus dramatique » (Bastide, 2000, p. 44) (au sens du grec *drama*) d'une cérémonie rituelle, même si elle n'en est qu'une partie, et même si une cérémonie rituelle ne constitue elle-même qu'une partie de la vie religieuse (Bastide, 2000, p. 44). Les initiés, habillés de leurs vêtements liturgiques, tombent en transe devant le public, et sont emmenés par leurs aides (*ekedi*¹⁰) pour endosser les habits et les emblèmes de leur *orishá*. Ils sont alors ramenés devant le public pour exécuter « la danse des dieux » au cours de laquelle, « chevauchés » par les dieux, leur corps ne leur appartient plus; ils acquièrent la personnalité de leur *orishá* qui va s'exprimer à travers eux. Corps et esprit deviennent l'*orishá*.

La danse des dieux peut durer très longtemps, et elle n'est pas interrompue par le chef de culte à qui ils délivrent leurs messages.

À l'issue de la transe, les « chevaux des dieux » ne recouvrent pas immédiatement leur conscience, ils restent encore dans l'état d'hébétude décrit par Pierre Verger. Et lorsqu'ils reviennent à eux, ils ont perdu toute mémoire de ce qui s'est passé pendant la transe (comme ils avaient perdu toute mémoire de ce qui s'était passé pendant leur initiation) pour ne ressentir qu'une immense fatigue physique.

De la même façon que les dieux avaient été appelés au début de la cérémonie, ils sont alors renvoyés, dans l'ordre inverse où ils sont venus, accompagnés de musique et de chants.

Enfin, un grand repas, au cours duquel est mangée la nourriture des dieux, réunit les adeptes, les initiés et la hiérarchie religieuse, en une triple communion entre adeptes civils et initiés, entre initiés et divinités, entre civils et divinités : ainsi est soudée la communauté religieuse.

Place et rôle de l'initié

La communication avec les dieux est fondamentale au sein des religions afro-brésiliennes, et le prestige d'un initié est donc très grand, puisqu'il est l'incarnation d'une divinité. Dans le système interrelationnel qui lie l'individu au groupe, et le groupe à la société tout entière, on assiste à une valorisation de l'adepte initié, qui, dans la vie civile, est le plus souvent au bas de l'échelle sociale. En même temps, par sa capacité à entrer en transe, l'initié valorise le groupe, mais surtout, il lui donne la possibilité de résister de façon multiple : physiquement et psychologiquement en cherchant le secours des dieux, culturellement face au groupe dominant (blanc, chrétien et d'origine européenne), socialement par l'affirmation d'une identité. Appartenir à un *terreiro*, c'est trouver une identité au sein d'une société : on sait qui on est et à quel groupe social on appartient.

10. Au cours de la cérémonie, les « chevaux de saint » sont assistés par des membres du *terreiro* qui ne sont pas eux-mêmes initiés, et qui par conséquent ne peuvent pas eux-mêmes entrer en transe. Mais on n'associe pas n'importe quel *ekedi* à n'importe quel fils ou fille de saint : encore faut-il que leurs *orishás* respectifs ne soient pas opposés ou brouillés et ne risquent pas de perturber la cérémonie (voir Bastide, 2000, p. 258).

Dans le même système interrelationnel, si le groupe n'est rien sans l'initié, celui-ci n'est rien sans le groupe : les premières études sur la transe afro-brésilienne, au début du xx^e siècle, ont été faites par des médecins, qui assimilaient la transe à une crise d'hystérie et la cataloguaient donc comme une forme de folie. Il a fallu attendre l'opinion des anthropologues, quelques décennies plus tard, pour qu'elle soit reconsidérée dans le groupe social où elle a lieu :

On ne peut rien comprendre à la transe extatique si on la détache des conditions historico-sociales dans lesquelles elle prend place. [...] La première conception psychiatrique faisait des cérémonies religieuses africaines ou afro-américaines un stimulus de morbidité et une « culture » du pathologique. La deuxième conception fait de ces mêmes cérémonies au contraire une réaction aux troubles mentaux, qui ont d'autres causes que les causes religieuses, une thérapie où la religion devient cure au lieu d'être facteur causal. (Bastide, 2003, p. 90.)

Roger Bastide, reprenant une thèse antérieure à ses propres travaux, affirme donc que la transe mystique est « un phénomène culturel "normal" dans certaines sociétés et en particulier dans les sociétés africaines ou de descendants d'Africains » (Bastide, 2003, p. 88). Ritualisée, organisée et contrôlée par le chef de culte, la transe ne peut se propager en épidémies. Et Roger Bastide ajoute que

les plus récentes recherches des psychiatres ont montré, pour le Brésil, que les cultes africains avaient une fonction d'ajustement social pour une population déshéritée, mal intégrée à la société globale, et que, par conséquent, ils étaient un facteur d'équilibre psychique, donc de santé mentale (Bastide, 2003, p. 88).

Aujourd'hui, un psychiatre¹¹ interrogé sur ce qui se passe dans le cerveau au moment de la transe répond que la concentration, naturelle ou provoquée par des produits contenus dans les plantes sacrées, fait que le médium écarte l'environnement extérieur de son cerveau pour ne se fixer que sur ses capacités cérébrales internes : il se retrouve donc en lien direct avec les énergies vitales associées aux dieux. Dans un état hypnotique quasi thérapeutique, il libère alors des « choses » dont il ne se souvient pas, voire qu'il ignore, et qu'il n'oserait pas dire à l'état conscient.

Cependant, il ne faut pas perdre de vue que la transe a une fonction au sein du groupe :

La transe de possession a un caractère plus sociologique que pathologique : [...] il ne faut pas oublier que cette transe est un phénomène « normal » pour certaines civilisations, comme les civilisations de l'Afrique noire, imposée par le milieu, une forme d'adaptation sociale à certains idéaux collectifs. (Bastide, 2000, p. 60.)

Concernant les religions africaines au Brésil, ces idéaux collectifs visent à résister, comme il a été dit plus haut, à l'emprise du groupe dominant au sein de la société brésilienne, et à maintenir – ou retrouver – son identité, individuelle et collective, par ce que Roger Bastide appelle « un culte de contestation ou de compensation »

11. Le docteur Jean-Pierre Boyer, chef de service à l'hôpital psychiatrique de Grenoble, a lui-même expérimenté le phénomène de transe dans le cadre de son travail.

(Bastide, 2003, p. 110). Si les religions africaines n'ont pas disparu au Brésil après l'abolition de l'esclavage, voire si elles se sont organisées à partir de ce moment-là, c'est que les conditions des descendants d'esclaves n'ont guère changé, malgré l'affirmation politique d'une « démocratie raciale ». « Tout phénomène social ne subsiste que parce qu'il remplit une fonction utile, pour l'individu ou pour le groupe et le rôle de l'ethnologue est de chercher cette fonction – qui est, en effet, le plus souvent “latente” donc cachée, et à découvrir. » (Bastide, 2003, p. 91.)

Or le phénomène de transe est lié à la divination, par laquelle l'initié peut agir sur les événements et sur la transformation du statut social des personnes infériorisées (Bastide, 2003, p. 109).

L'homme est le reflet des dieux, affirme Roger Bastide (Bastide, 2000, p. 251 et suiv.). Cette affirmation pourrait être étonnante, puisque les sociétés humaines ont toujours inventé des dieux pour expliquer leur cosmogonie; mais considérant qu'au sein des religions afro-brésiliennes les divinités sont avant tout des énergies, l'homme devient alors le reflet des énergies vitales (et des grands archétypes) attribuées aux *orishás*. Ainsi n'est-il pas étonnant que les divinités africaines, puis afro-brésiliennes se jaloussent et se combattent, ce qui se manifeste parfois au moment des trances extatiques, prouvant ainsi que « la danse extatique n'est pas formée par une simple agglomération d'extases individuelles » (Bastide, 2000, p. 221). Chaque initié joue ainsi son rôle en tenant compte des autres initiés et du groupe des adeptes. « La société se forme par la communion des individus et des divinités » (Bastide, 2000, p. 251), et c'est grâce à l'initié que cette communion peut avoir lieu, puisqu'au cours de la transe, il devient la divinité (Bastide, 2000, p. 218). Le rite – ou le mythe – devient alors réalité vécue, et se propage dans la vie quotidienne : cette réalité du rite dans les comportements quotidiens est palpable à Salvador de Bahia. Et si « le candomblé lui-même en tant que groupement humain est une image de la société divine » (Bastide, 2000, p. 258), la société divine se répète dans la société civile et religieuse. « Ce n'est pas seulement dans la transe, dans la danse extatique, que l'individu répète les gestes des dieux, mais dans la vie quotidienne, dans son comportement de tous les jours. » (Bastide, 2000, p. 274.)

Conclusion

De phénomène individuel pour lequel il faut préparer son corps, la transe devient un phénomène divin, puis social, au service de toute la collectivité. Le travail sur le corps est multiple : il est préalable à la première entrée en transe pour préparer l'individu à devenir « véhicule » pour les dieux, il est simultané lorsque la divinité s'empare du corps pour le chevaucher, il est postérieur à la transe dans l'entretien du corps pour que celui-ci puisse répéter l'incarnation de la divinité.

L'initié prête son corps à la divinité qui le chevauche en une transformation de sa personnalité : « Ce que nous désignons par phénomène de possession pourrait donc mieux se définir comme phénomène de transformation de la personnalité. Le visage se métamorphose; le corps tout entier devient le simulacre du dieu. » (Bastide, 2000, p. 220.)

La transe elle-même est une communion multiple : entre les hommes et les dieux, entre membres d'une même communauté, entre la communauté et le monde profane.

On pourrait définir le phénomène religieux comme un phénomène d'échange. C'est qu'il n'y a pas de solidarité possible sans intercommunication, sans prestations réciproques, et que la solidarité religieuse (celle de l'homme et du sacré) ne fait pas exception à la règle. (Bastide, 2000, p. 266.)

Le « cheval de saint » est la cheville ouvrière de cet échange et de cette solidarité.

L'initié y gagne un grand prestige au sein du groupe social, mais il contracte en même temps des obligations envers la divinité et envers le groupe, qui iront croissant au fur et à mesure qu'il s'élèvera dans la hiérarchie religieuse.

La place occupée dans la hiérarchie du candomblé, ou de la société africaine en général, se marque moins par des *licences* que par des *limitations* : plus l'individu monte, et plus il est obligé de se soumettre à des normes obligatoires, croissant sans cesse en nombre, et qui restreignent la sphère de ses comportements possibles. [...] Les titres sont avant tout des *charges*. (Bastide, 2000, p. 263.)

« La hiérarchie du candomblé est plus une hiérarchie d'obligations qu'une hiérarchie de droits. » (Bastide, 2000, p. 264.)

Le travail sur le corps d'un individu ne cesse donc jamais, il se propage à l'ensemble du corps social environnant, et il ne saurait être considéré comme la manifestation d'une folie individuelle ou collective, puisqu'au contraire il contribue à l'organisation d'une société, voire à la résistance d'une société face à un groupe dominant.

Bibliographie

- BASTIDE Roger, *Le Candomblé de Bahia*, Paris, Plon, [1958] 2000.
 —, *Le Rêve, la transe et la folie*, Paris, Seuil, [1972] 2003.
 LAPASSADE Georges, *Les Rites de possession*, Paris, Anthropos, 1997.
 PARÉS Luís Nicolau, *A formação do candomblé*, Campinas (Brésil), Unicamp, 2007.
 VERGER Pierre, « Rôle joué par l'état d'hébétéude au cours de l'initiation des novices aux cultes des Orishá et Vodun », *Bulletin de l'IFAN* (Institut fondamental d'Afrique noire), Dakar, avril 1954.

Filmographie

- TOSELLO Monique, *La Baie de tous les saints*, documentaire en deux volets de 55 min chacun, production Jean-Émile Jeannesson, TFi, France, 1985.

Véronique Costa

Université Pierre-Mendès France - Grenoble 2

Les lieux du corps éparpillé : le blason

« Amours anfractueuses, revenez,
Déchirez le corps clairvoyant.
La lumière affectionne les lèvres éclatées. »

DUPIN, 1999, p. 86.

Quand on parle du corps, on recourt au blasonnement : des morceaux de corps épars donnent à voir un corps fragmenté, en archipel. Une image unitaire/relationnelle du corps semble contrebalancée par sa dimension osirienne/« archipélagique ». Un imaginaire du démembrement hante la tradition poétique qui depuis le XVI^e siècle s'attarde, contemplative, sur les contours de l'anatomie féminine, délectablement inventoriée, jusqu'à ses rémanences actuelles dans la scénographie publicitaire. C'est toujours un puzzle d'organes dont l'image s'empare avec une rage fétichiste. Comme si le corps était cet objet qui n'existe que partiellement. Comme si les hommes étaient des corps qui ne s'appréhendent qu'en partie, et qui n'appréhendent que des parties de corps. Le corps féminin des blasons est un corps parcellisé, approprié par le désir masculin, corps « voyeurisé ». « Insolemment détaillé ou spiritualisé à la limite du supportable, c'est un corps aliéné, où jamais ne surgit l'image totalisante d'une personne. » (Charpentier, 1983, p. 15.)

On s'interrogera sur le fantasme de ces blasonneurs qui décrivent un corps de femme mis en pièces, et excellent par jeu littéraire à redessiner – tel l'hystérique – les cartes du corps, inventant une anatomie imaginaire au moyen d'une dissection idéalisante qui espère cerner l'être féminin par le partiel (du sourcil au tétin). D'une part nous surestimons la cohésion du corps et désirons en conserver l'intégrité, valorisant l'unité comme lieu identificatoire; d'autre part nous expérimentons sur lui, imaginant des créatures dotées d'une multitude de membres. Forme tiraillée entre l'homogénéité idéale de l'ensemble et la singularité des fragments qui composent la mosaïque.

Que recouvre l'imaginaire blasonnant du corps épars? A-t-il à voir avec le corps désintrié de l'hypocondriaque qui transforme un corps unifié en habit d'Arlequin? Est-il comparable au fétichisme, lorsque, proche de la litanie, le blason troque le catalogue objectif pour un inventaire halluciné, capture d'un secret organique

vouée au piétinement rhétorique? Ou s'agit-il d'un exercice éloigné de toutes les pathologies du morcellement, mais conforme à l'épiphanie hasardeuse des images du corps qui caractérise nos perceptions visuelles et tactiles? Chacun rencontre dans sa vie ce moment fortuit où la vision d'un pied, d'un sein s'impose comme le signe d'une exceptionnelle beauté. On observe partout (en science, en psychanalyse, dans les arts) ce que Jean-Luc Nancy nomme « le capricieux désassemblage de ce qui ferait l'assomption d'un corps ». Le conte morcelle le corps, fait éclater ses frontières instables, refait du corps par hybridation : mi-animal mi-homme, mi-humain mi-divin, rattaché à autre chose qu'à lui-même. Dans les fables qui transforment l'individu héroïque en « dividuel » (G. Deleuze) souffrant d'une perte d'identité, le corps se reconstruit par pièces de peaux qui se soudent pour ressusciter – conformément à la légende osirienne – un corps personnel. Le corps dispersé du blason obéit-il au même imaginaire que le corps démembré du conte? Finit-il par cicatriser? La tension entre anatomie réelle et imaginaire est à penser. La question du statut ontologique de ces fragments de corps se pose. Une poétique des organes serait à dessiner.

Un premier axe consacré au blason comme anatomie topographique, dissection mentale idéalisante ou morcellement sadique, s'attachera à cette poétique du fragment, du corps revisité du *xvi^e* siècle à la mode actuelle. Quelles lectures les blasons font-ils du corps? Quel corps construisent-ils? Une seconde réflexion portera sur la dialectique de la partie et du tout. La partie s'oppose-t-elle au tout, comme le privé au public, le caché au visible? L'image du corps entier serait-elle rapportée à l'une de ses parties? Le tout serait-il contenu dans le fragment, ou le fragment, monade magique, se prendrait-il pour le tout? Le blason met le corps en pièces avec l'espoir d'un souffle qui recompose le corps et lui fasse franchir la question de sa vérité. On passe, par reconfiguration esthétique, du corps anatomique au corps de jouissance, vers une anatomie fantastique. Le blasonneur donne naissance à une hiérophanie de l'organe. Tous ces éclats témoignent du vieux désir de s'éclater. Des corps en morceaux sont lancés par bribes dans l'espoir que la vérité du corps se présente aux interstices.

La permanence du motif mérite l'intérêt, de même que sa modernité, perceptible – ces dernières années – dans l'histoire éditoriale qui ranime les blasons littéraires. La création contemporaine se passionne pour un corps de femme savamment distribué mais se propose d'en renouveler la forme. Elle lui prête une version philosophique ou anthropologique. Elle s'intéresse au corps masculin, voire infantin.

Le blason : « anatomie topographique », de la dissection mentale idéalisante au morcellement sadique

Blasonner ne signifie pas seulement dépeindre ou célébrer, mais bafouer. L'ambivalence est au cœur de cette forme littéraire qui contient le contreblason. De l'idéalisation au sadisme, de la sublimation au réalisme, du luxe de détails à l'aporie, le corps inventorié est lieu d'interrogation plutôt que de prestation. La beauté féminine reste énigmatique. Les hommes de la Renaissance y fixent leurs vertiges face à l'étrangeté

du deuxième sexe. Le blason cadastre un territoire et superpose une logique de la connaissance à celle de la rencontre amoureuse. La découpe sous-tend l'acte de couper le corps comme modalité du savoir, alliant cantique et violence. Mutilation fantasmée sous couvert apologétique, le blason fait se rejoindre le voyeur, le sadique et l'amant.

Du corps revisité du XVI^e siècle à la mode actuelle du blason

Naissance d'un genre dans un siècle cartographique et anatomique

Un mot sur l'historique de cette forme aux multiples sources. Les travaux d'Alison Saunders (1981) en ont montré l'origine médiévale et le lien avec l'héraldique. Pascal Quignard, dans une postface aux *Blasons anatomiques*, rappelle que ce genre doit son caractère d'inventaire monographique aux notices et contractions poétiques du Moyen Âge qui réduisaient les ouvrages gréco-romains de science naturelle. Bestiaires, plantaires, lapidaires s'étaient multipliés, ainsi que les galeries de portraits et les doctrinaux casuistiques où chaque strophe étudiait un cas moral, médical ou religieux. Avec son « Blason du beau tétin », Clément Marot fut en 1535 le fondateur de ce jeu littéraire. « Tétin refait, plus blanc qu'un œuf / Tétin de satin blanc tout neuf / Toi qui fais honte à la rose / Tétin plus beau que nulle chose. » C. Marot, en fuite à la Cour de Ferrare, pour distraire l'oisiveté des exilés, imagina, à la suite d'une aventure, un concours de blasons ; il s'agissait de composer un bref poème décrivant une partie de l'anatomie de la femme et l'expression de l'amour du poète. Les émules ne manquèrent pas, de Maurice Scève (« Blason du Sourcil », 1536) à Mellin de Saint-Gelais (« Blason de l'œil », 1547), vogue illustrée par l'École lyonnaise (Héroët), par Hugues Salel et Jacques Peletier. Ayant à l'esprit le modèle marotique, Thomas Sébillet définit le genre dans son *Art poétique* de 1548 : « perpétuelle louange ou continu vitupère de ce que l'on s'est proposé de blasonner ».

Les blasonneurs se divisent en deux classes : les uns (Scève, Héroët, Lancelot Carle ou Albert le Grand) recherchent la même ascèse spirituelle que pétrarquistes et néoplatoniciens. Ils rendent hommage aux parties nobles qui, selon la doctrine ficinienne, mènent l'amant vers la connaissance (oreille, œil, sourcil qui en forme l'ornement métonymique). Par leur éclat minéral, l'œil, l'ongle, la dent participent au monde étincelant de la lumière, signe de vérité divine. Plus ambiguë, la main qui écrit est tantôt l'instrument de Pallas (Chappuys), tantôt pour les blasonneurs satiriques le ministre d'inavouables plaisirs. Du corps régente, la belle et gente main « torche », « gratte la galle », quand elle n'est pas joueuse, vicieuse, meurtrière ou crucifiante, comme dans le contreblason de Charles de La Hueterie. Entre blason spirituel et blason voluptueux, le tétin est rattrapé par le blason réaliste, devenant sous la plume marotique d'une laideur si dépitueuse, tétasse au bout baveux, qu'elle lui en fait rendre gorge. « Tétin qui n'as rien que la peau / Tétin flac, tétin de drapeau / Tétin au vilain grand bout noir / Comme celui d'un entonnoir. » Rimé pour endiguer l'enthousiasme suscité par la Carte de Tendre, ce contreblason institua une mode. Face aux blasons spiritualistes qui portent le corps à un tel degré de

sublimation qu'ils exténuent le concret et contournent la chair, apparaît, en contrepoint, un discours cru où le corps opère une rentrée en force. Pied, ventre, cul, cuisse font l'objet de transcription poétique. Au con de la pucelle, anonymement célébré, « petit morceau friand, qui rendrait un demi-mort riant », à ce sexe clair-obscur, « parmi la lingerie impalpable tissu, plus léger qu'un feston de reine de légende » (Dekobra, 1928, p. 23), succède l'hommage d'Eustorg de Beaulieu au « cul rondelet, de poil frisé qui au corps a haute seigneurie ». Choqué par l'impudicité de ce *Blason du cul*, un obscur poète du nom de Jehanin confesse son indignation dans un *Blason des Blasonneurs des membres féminins*. Après le Beau cul, un poète, F. de Sagon, blasonnera ironiquement le cul immonde. Il n'est de « Membre sur lui qui n'ait macule ou vice » (Marot, 1543, p. 84).

Cette Carte de Tendre, qui divise le corps féminin en contrées anatomiques explorant une *terra incognita*, apparaît dans un siècle cartographique qui découvre de Nouveaux Mondes. Les Blasonneurs, en géographes et chorégraphes, proposent une cosmographie du *minor mundus*. Ils redessinent la carte du corps, dressent une toponymie et une topographie nouvelle, à l'image du scalpel de Colombo qui révèle que le plaisir féminin réside dans une contrée circonscrite (le clitoris). « L'histoire de l'anatomie est histoire d'une invention du corps. Le corps segmenté, cartographié n'est pas le corps naturel, mais le produit d'une opération culturelle » (Mandressi, 2003, p. 254) : une opération de connaissance. Si l'anatomie triomphe des théories sur l'indivision du corps, ce projet fut mené dans le cadre de conceptions liant le corps à l'univers et coexista longtemps avec des théories unitaires. L'esthétisme anatomique est immergé dans le système des analogies astrales où chaque sphère du corps reflète une région céleste. Le fragment travaille l'unité sans forcément l'éroder. Cette unité fait du corps une partie du cosmos et du cosmos un fragment du corps.

Le blason et ses formes contemporaines : le retour d'une mode

En librairie avec le retour du blason, dans la publicité où le corps existe *partes extra partes*, à travers l'art qui redonne au morceau de corps sa beauté (songeons aux œuvres de Michel Journiac inspirées de l'esthétique de l'archéologie) ou dans les pratiques sociales contemporaines avec le *piercing*, la segmentation du corps semble partout, sans compter les « dé-liaisons » des féeries anatomiques de la science où des bouts de corps, stockés dans des banques d'organes en attente d'être subjectivés à nouveau, perdent leur capacité de qualifier un dedans : patchworks de chairs destinées à être recousues. Ce corps dispersé à des fins médicales, qui réintègrera le fragment à l'ensemble, ôte son étanchéité à la ligne frontière, utile pour définir le corps de façon unitaire, et déploie un *apeiron* corporel, corps illimité recouvrant un rêve d'immortalité. Une question jusque-là impensable se pose : celle de la nature juridique et ontologique de ce morceau de corps brut (le greffon), rendu momentanément anonyme et collectivement disponible. Avec ce corps nomade et désassemblé, perçoit l'inquiétude d'un commerce des composantes humaines. Quant au *piercing* qui joue sur l'exhibition d'une partie aimée, il pourrait être un nouveau blasonnement du corps. Les endroits percés déplacent les zones érogènes définies par la sexologie classique.

La référence obsédante à l'imgo du corps morcelé incite à penser que le sentiment de posséder un corps indemne ne va pas de soi, que la reconstitution de l'unité par l'œil qui se déplace à la surface du corps est un fantasme. S'il fallait encore se convaincre de cette propension du corps à l'éclatement, on citerait François Dagognet, médecin et philosophe, rappelant que le désordre et le mouvement centrifuge sont inscrits dans notre constitution somatique. Pour l'auteur de *Corps réfléchis* (1990), l'unité, jamais assurée, résulte d'une continuelle bataille. Les fragments spontanément se rebellent. La mort marque la victoire de la sécession.

Recueils et romans continuent aujourd'hui à blasonner le corps de la femme. René Étiemble publie, en 1971, *Blason d'un corps*. De C. Marot à Théophile Gautier, on compile les inventaires monographiques célèbres du corps (Garnier, 1980; 2007). En 1990, François Solesmes publie chez Phébus *La Non Pareille*. En 2004, Alain Duault, grand prix de poésie de l'Académie française, égrène un chapelet de brefs blasons qui disent le corps féminin, de la nuque à la mort, ultime nudité, en passant par cils, épaule, reins, peau à l'intérieur des cuisses. Il respire jusqu'à la déraison la chevelure qui éparpille l'odeur légère des lointaines étreintes, faisant de la toison un jardin d'épices où musarder avec des mains pégases. Dans *Nudités*, A. Duault écoute le silence entre « mollet violoncelle et cuisse saxophone » (2004, p. 41). « Les bras comme une vague se déroule sur le sable / Les doigts en branches, les pieds qui cancanent / Tout est d'une telle légèreté que c'est un péché / Un plaisir qui ferait pleurer un envol d'oiseaux. » (Duault, 2004, p. 88.). Chaque bout de corps est un aveu. Le blason est « effeuillaison et éclosion simultanées » (Solesmes, 1990, p. 123). Le corps se construit au fur et à mesure que le livre se compose, en 32 blasons qui suivent la linéarité du regard, auxquels s'ajoutent 4 poèmes du corps immatériel : *souffle, parfum, voix et sommeil*. Dans le corps qui dort, « une offrande, l'affolante oblation du corps, ce merci, cette douceur d'extrême enfance retramée » (Duault, 2004, p. 48). La belle endormie est close au monde extérieur, mais la voici, dénouée, membres épars. « C'est de tout le visage lisse que procède la beauté une, rendant superflu de louer le nez ou l'oreille, le front ou la joue. » (Solesmes, 1990, p. 208.) Mystérieuse vacance de la conscience sensible, le sommeil exprime le degré extrême de la corporéité sans défense, espoir d'un retour au corps entier.

Ce corps sémaphore se lit et s'écrit. Fidèle à la femme surréaliste « aux cils de bâtons d'écriture d'enfant, aux pieds d'initiales », aux « yeux zinzolin, Y Z, de l'alphabet secret de la toute nécessité », le corps dispersé de A. Duault entre alphabet et algèbre s'intéresse aux hiéroglyphes charnels. Plissée, la plante des pieds est « une esquisse où s'écrivent tous les chemins qu'on déchiffre » (Duault, 2004, p. 44). La poitrine « s'épelle ». Le langage n'est autre que la subtilité du corps; le poème « est seul sur le bord de la langue »; tous les mots se résument à un battement de cil (Duault, 2004, p. 91). La logique du blason répond à une préoccupation encore métaphysique : obtenir en trente-six rubriques panoptiques la vraie femme et ses propriétés cachées, quelque chose s'apparentant à l'essence. Hétéroscopie qui s'attarde à l'apparence, épigénèse qui rend à chaque morceau de chair sa symbolique singulière, le blason dénude le corps et l'enchanté : excroissance de l'image comme ultime dévoilement.

Un blason de la nuque restait à inventer. Dans cette place qui participe de la peau et de la chevelure, F. Solesmes et A. Duault voient l'un de ces nids qu'étagent le corps féminin et où l'intime gîte, un lieu d'or fin et de lune, vulnérable à en être émouvant. Lieu du joug où la soumission affleure, la nuque tentatrice renvoie à la nudité. Et le poète de s'étonner de l'inconséquence des maris qui censurent un ample décolleté mais laissent exposer, délicate, friande, une peau pâle de recluse.

Est-il un seul blason de la nuque? On ne saurait parler des cheveux pourtant sans évoquer la haute place claire qu'un coup de vent nous découvre ou que nous surprenons quand Elle se peigne? Et serait-elle nue, il nous semble, à voir cette clarté de saule rebroussé, qu'elle ne l'était pas tout à fait, qu'à présent seulement vient de tomber l'ultime voile. (Duault, 2004, p. 103.)

Si le dos de la femme eut ses peintres, la littérature n'offre nul équivalent de la «Vénus au miroir» ou de la «Grande Odalisque». Le blasonneur moderne s'interroge sur cette désaffection. Patente, la beauté féminine qui se jauge de face éclipsé l'envers du corps. Le dos défie la description. Son armature osseuse le retranche des parties pulpeuses. Sans le resserrement de la taille, le dos de la femme n'évoquerait qu'une poterie grossière. Sans lui, Man Ray n'aurait pu révéler le violon qui s'y découpe et l'art du luthier qui s'y exerce. La tentation de l'ascèse saisit à mi-hauteur le corps féminin, laissant apprécier – région de jonction entre haut et bas – la naissance de la croupe, cette «face friande de la femme» (Duault, 2004, p. 167). A. Duault lui dédie un de ses corpoèmes. En écho à la courbe des cils, les hanches arpègent le regard. «On s'y pose comme oiseaux sur les rimes.» Les reins sont un corps écrit, longue ondulation devenue virgule, accolade. A. Duault s'arrête sur les franges du corps rarement blasonnées : la racine des cheveux (tissage de fils, ombre aux gerbes brunes), le lobe de l'oreille, le genou (cet ourlet entre le visible et le secret), la cheville (ce poignet de la jambe dont il prend le pouls).

Des ouvrages récents blasonnent le corps malade. La douleur est la grande cartographe du corps et la pathologie un événement disruptif dans l'appréhension des imaginaires charnels. Chaque maladie redessine la géographie des organes. Voici un morceau du corps supposé «tenir» qui vacille et se sépare. Le corps éclate et s'aggrave autour de sa crampe. Sigmund Freud faisait de la douleur – épreuve des limites et refonte des contours de soi – l'origine du sentiment du corps. Les parties défaillantes acquièrent une existence névralgique. L'affection est affrontement dans un même corps d'une propension à la dispersion et d'une tendance à l'unification. Guérir consiste à réintégrer la partie sécessionniste pour restaurer l'unité. Les pathologies trouvent leur sens dans la manière dont elles expriment ce rapport du tout à partie. Ainsi la fièvre saisit-elle l'ensemble du corps pour réagir à la séparation, engageant le processus de recouvrement de soi. Régine Detambel, dans *Blasons d'un corps masculin* (Detambel, 1996), aborde avec une infinie pudeur ce corps d'homme disloqué par la maladie. Devant le temple menacé, l'épouse entreprend – pour se souvenir – une atomisation érotique, vigilante scrutation du réseau de marques et de signes qui le quadrillent. Face à la hantise du figement de la mort, l'écriture fragmentaire du blason promet une ouverture régénératrice dans un monde qui menace

de refermer sur leur amour sa gangue étouffante. Écrire en violation d'un lieu qui se retire : quadrature du texte, visage désencerclé. Écriture érémitique et nomade à la fois, qui déplace incessamment sa fixité à l'écoute du corps et de l'intensité de l'amour. « Quand il avait mal, elle l'examinait. Il ouvrait la bouche, elle en regardait l'intérieur. » Attentive à tous les métamorphismes de ce corps scrupuleusement cadastré, elle traque les stigmates de la maladie sur l'enveloppe. Ses doigts épousent les digitations de ses veines; son œil scrute la carte du ciel de son dos à travers les constellations de grains de beauté, reflet de l'activité de sa peau « comme les fumeroles grises et bleues signent l'énergie des volcans » (Detambel, 1996, p. 38). Loin de l'inquiétante étrangeté que renvoient dans la socialité infracorporelle les reliquats de corps (éjections et déjections organiques), on a une amante apprivoisée aux « cailloux verts et aux morves cylindriques comme pierres à briquet ». Scrutateur, son regard conjure l'oubli.

Une interrogation sur le féminin et le masculin se poursuit à travers le blason contemporain. Le corps de l'homme a désormais ses recueils qui le célèbrent et le segmentent. L'écriture suit l'évolution du regard social qui dénude la virilité et l'érotise sur les calendriers de je ne sais quels dieux du stade, ou lui invente des gammes de cosmétique qui le parcellisent. En 1990, neuf femmes poètes des Bouches-du-Rhône, dont C. Aquaviva et J. Cahen, ont loué en détail les beautés de l'homme. En 1995, une certaine Diane fait paraître *Des Blasons du corps masculin* (Éditions Caractères), dans le dessein de reprendre la tradition de la Renaissance et glorifier enfin ce qui ne l'était pas. De ces litanies sudistes aux titres obsédants, nous ne savons rien : anthologies indisponibles ou épuisées. Seul nous a échoué l'ouvrage de R. Detambel. Sa célébration du corps viril commence par l'érotisme pileux : le duvet blond du lobe de l'oreille, le pelage ras du ventre tels « des grains de rosaire qu'elle égrène », ces poils qui « mouillés auraient la consistance du terreau et des racines fortes du chiendent ». Sous les bras, des poils filasses gardent « l'aspect d'une plume abîmée dont on aurait méticuleusement séparé les barbes, dans un froissement de papier à lettres arraché au bloc » (Detambel, 1996, p. 14). La pilosité est investie d'une valence pulsionnelle et symbolique; marque visible du dimorphisme corporel, le poil se charge d'une fonction sémiotique. Emblèmes phalliques, osselets nécessaires à tous les Roméo, « ses incisives avaient le toucher élastique des amandes et les mêmes rides à leur surface. Le jaune fripé des cerneaux de noix, leur contact frais, la patine sombre des noisettes la persuadaient que ses dents étaient deux moitiés de fruits pétrifiés » (Detambel, 1996, p. 20). Le morcellement obéit à une somatotopie affective. Blasonner le corps d'un « homme bâti de pierre et de bois », dont l'haleine sent l'écorce, c'est s'attarder sur l'indocile musculature et les cicatrices (l'entaille au genou, l'ensemble des taches laiteuses qui renvoient à l'enfance et mesurent le chemin parcouru comme on détermine l'âge d'un arbre coupé en dénombrant les cercles concentriques). La peau masculine est un univers d'écorchures guéries. Le blason se clôt sur le *nombril* : l'*omphalos*, commencement et centre. L'éclatement centrifuge des images du corps (configuration sérielle, ouverte et polycentrique) finit par s'établir dans l'exercice d'un regard centripète (retour au cœur du corps et à l'origine : l'image matricielle du nombril, trou maternel de la filiation).

Le blasonnement du corps se spécialise; une nouvelle cible est inventoriée : l'enfance, dont le corps emblématique est trame d'inscriptions. Il est le modèle d'un corps conçu comme énergie de transformation, somme de pratiques autoplastiques, permettant de penser la corporéité meurtrie. Le garçonnet aux gestes déchirants connaît dans le détail chacun de ses genoux, les raies blanches laissées par les ongles sur la peau hâlée : un corps en miettes ou en mosaïque, redessiné par les signatures du gravier. R. Detambel publie en 2000 *Blasons d'un corps enfantin*, évocation de ces « rencontres blessantes avec l'angle rugueux du monde » à travers vingt-quatre blasons, parmi lesquels l'éraflure, l'ampoule, la bosse flamboyante ou le drame du bleu. Corne et durillon y deviennent trésors de papyrologues. À travers cette recension d'un corps morcelé, quadrillé par des trajectoires accidentelles, l'auteur retrouve le souci de la restauration d'un corps, corps-bouclier (premier sens du terme blason).

On note aussi un engouement pour les blasons philosophiques. Les sciences humaines consacrent ces dernières années des essais sociologiques ou anthropologiques à des parties de corps¹. « Les seins, les fesses, le sexe, toutes ces singularités féminines doivent être masculinisées, infeminisées, soit par soustraction exhibitionniste, soit par prise de corps performatrice. » (Andrieu, 2002, p. 26.) Ces textes s'ajoutent aux analyses littéraires de Georges Bataille sur *Le Gros Orteil* (paru en 1929 et réédité en 2006), à celles d'Alain Montandon sur *Le Baiser* (2005), ce « corps au bord des lèvres », au texte de Michel Onfray sur *Le Ventre des philosophes* (1990, réédité en 2006) ou l'art d'entrer en philosophie par la bouche. Diogène n'aurait pas été un adversaire aussi résolu de la civilisation sans son goût pour le poulpe cru. Son attrait pour le sang et l'anthropophagie témoigne d'une volonté de nihilisme. Jean-Jacques Rousseau – le paranoïaque herbivore, figure du renoncement – n'aurait pas fait l'apologie de la frugalité sans son amour des laitages. Alors que les doigts de pied ont rarement retenu l'attention des écrivains, avec *Le Gros Orteil* G. Bataille fait exception et son anti-idéalisme trouve dans cette contemplation sa justification. Aussi élevé que soit son idéal, l'homme reste, par ce gros orteil, attaché à la boue. « L'aspect cadavérique, criard et orgueilleux du gros orteil donne une expression suraiguë au désordre du corps humain, œuvre d'une discorde violente des organes. » (Bataille, 2006, p. 24.) Partie la plus humaine du corps qui le différencie du singe anthropoïde et permet cette érection dont l'homme est si fier, le pied est méprisable. A. Montandon parcourt en phénoménologie « la sublime ivresse d'une bouche sucrine » chantée par Verlaine, acte de double consommation anthropophagique, communion de la psyché dans l'éros. De l'histoire de ses rituels (le baisemain) à son importance sociopolitique (scellement du serment de fidélité entre seigneur et vassal), de la symbolique de la paix à la manducation vampiriste, la politique du baiser diffère selon la géographie corporelle où elle s'exerce.

En 1993, Bernard Andrieu, professeur de philosophie à Pau, montrait que le xx^e siècle s'était engagé dans la voie d'une dispersion épistémologique du corps humain (*Le Corps dispersé*). Chaque courant des sciences humaines a constitué sa

1. J.L. Nancy, *La Naissance des seins*, 1996; J.P. Kaufman, *Sociologie des seins nus*, 1995; J.L. Henning, *Brève histoire des fesses*, 1995; P. Lorenzoni, *Histoire secrète de la ceinture de chasteté*, 1994.

propre analyse du corps. Fécondité qui s'est traduite par une guerre des modèles et un manque de conception unitaire du corps. Pour B. Andrieu, qui défend la nécessité de fonder une unité de l'homme vivant, le corps n'est divisé que parce que nous l'observons de manière externe en élaborant des archétypes. En 1999, sortait *Le Corps en miettes* de Benoît Broyard et, en 2002, une étude de Jean-Luc Parant intitulée *Les Yeux*.

Le visage a, lui, des histoires qui traversent les siècles et ne se ressemblent pas. David Le Breton a fait, en 2003, une anthropologie de ce lieu central de notre communication (*Des Visages*). Ne négligeant ni le face-à-face, ni le mauvais œil, ni les masques, ni les grimaces, ni la cartographie criminelle, il met en évidence les paradoxes de l'éminence du visage de l'homme. F. Dagognet, dans *La Peau découverte*, inspecte un épiderme qui réfléchit tout le reste, procède à l'examen des orifices (lèvres, nez, paupières, organes sexuels), là où la peau s'invagine. Parce que le plus profond, c'est la peau, la dermatologie des incrustations différentielles ouvre sur le psychisme, transforme le visible en lisible. Le philosophe comprend que se joue là la dialectique de l'intérieur et de l'extérieur, les prémisses d'une métaphysique à allure topographique. Biomédecine et « topealogie » apprennent au philosophe l'aspect multipolaire de son corps. Certaines zones corporelles parlent au nom du corps. Institutionnalisé par la librairie, l'éclatement du corps idéal, désancré, retranché extrait le sujet de son corps habitué, codé et convenu.

Chaque morceau du corps est désormais une île de sensation et de signification. La dispersion du corps devient un analyseur social, et ces blasons philosophiques prouvent que le corps excède le corps, qu'il est la somme des images du corps de la communauté. Parmi les figures électives de la sociologie, les seins nus analysés par Jean-Claude Kaufmann acquièrent le statut d'un « fait social total », révélateur de la pression normative fondée sur la jeunesse, signe d'un réinvestissement narcissique orchestré comme mystique de libération. « Tant qu'il existera des fragments de beauté, on comprendra quelque chose au monde. » (Duault, 2004, p. 9.) La philosophie trouve son sens dans une pensée du corps : l'incarnation.

Les vertus de la parcellisation

Comment expliquer que la production textuelle construite implicitement la mythologie d'un corps sans origine, pluriel et diffracté? Nous évoquerons une logique de la connaissance, une focalisation érotique, un mode habituel du regard et de l'exploration tactile.

La possibilité d'une image unifiée et complète du corps serait, d'après B. Andrieu, invisageable dans le modèle de la perception. Toute image perçue suppose une incomplétude. L'image virtuelle du corps entier renvoyée par le miroir n'a rien à voir avec la vue. C'est une aliénation nécessaire à la formation de l'unité du corps humain. Le miroir assure la coordination motrice en totalisant le morcellement des membres disjoints. Le corps humain n'est pas un corps entier mais une forme mutilée : la dimension du manque le structure à jamais. Le narcissisme a constitué l'unité du corps propre comme le moi idéal, image irréaliste et parfaite, en comparaison de laquelle la perception d'autrui paraît morcelante.

Le toucher parcellise. « Quand tu me tiens dans tes mains, tu t'irrites de ne pouvoir me saisir toute », citation en exergue du livre de F. Solesmes. On explore le corps par le toucher, comme on explore une terre, en le découvrant par contrées successives. Écrire le corps ne peut se faire qu'en le dévoilant par morceaux. Ce texte-corps-désir, fragments d'un corps en archipel, ressemble à celui que nous étreignons, « flux de visions, corps écartelé dont les morceaux se disséminent, se rassemblent en une intensité d'éclair qui se précipite vers une fixité blanche, noire, blanche » (Paz, 1972, p. 133). L'impossible possession d'un corps entier conduit aux « petits larcins » du blason. « Je te picore comme un tableau qu'on ne peut sortir du musée où il est si bien gardé », explique R. Detambel (1996, p. 46).

La parcellisation renvoie à une focalisation érotique, voire pornographique, à travers le grossissement d'une partie, investie de fantasme. La pornographie maintient le regard obscène sur un détail du corps exhibé comme l'essentiel du désir. Le blasonneur, atteint de myopie, joue sur l'excroissance de l'image, comme ultime dévoilement. Les catalogues d'organes pourraient ressembler à une instrumentalisation perverse du sujet comme objet. Aliénation à l'image et oblitération du désir dans l'image, l'hymne au *locus amoenus* du corps – addition de cercles avec formulettes d'exorcisme – procède d'un rituel cathartique, s'efforçant d'apaiser l'ébriété suscitée par un corps fascinant et halluciné, à travers une forme assujettie au désir de « tisser des dépendances à l'intérieur d'un motif structeur, structural, constructeur » (Quignard, 1998, p. 571). Le blason convertit le corps fétiche en corps aimable. Objet de fascination, le bout de corps serait lié à la mort devenue vivante, semblable à ces pratiques de conservation des dents ou cheveux qui défient la décomposition.

Le corps rêvé dans la poétique du fragment

L'attraction de l'anonymat

Le corps blasonné n'a guère d'épaisseur ontologique. Quelques poèmes de ce théâtre anatomique renvoient toutefois à de réelles égéries, tel le blason de la main adressé par Salel à une Marguerite platonique (Salel, 1987, p. 194), ou les « beautés d'Amaranthe » par Pierre de Marbeuf. Pseudonyme floral emprunté à Pline, le nom fictif de la femme dont le poète blasonne le corps cache mal – comme le note l'étude de Véronique Adam sur l'imaginaire du corps dix-septième, « corps-gigogne » – l'anonymat de ce corps morcelé : prénom qui « sonne comme un perpétuel retour du même, absent dans le corps du poème » (Fintz, 2000, p. 56). La poétique du fragment ne fait jamais de la région cartographiée (décor d'un dé-corps) le signe de l'individu. Telles les reliques dispersées à travers la chrétienté, lorsque les dépouilles des Saints étaient démembrées, le fragment blasonné reste figure d'intercession autour de laquelle communique la collectivité.

Le corps fragmenté et impersonnel appelle le motif du corps amputé, émasculé. Avec un tel corps en morceaux, entre esthétisme archéologique et mutilation, il est « même malaisé d'être sexué » (Anatrella, 1990), comme si l'anonymat des fragments

rejoignait la phobie castratrice. Selon Ann Rosalind Jones, le motif du blason chez les poètes du XVI^e siècle traduirait la peur de l'effet castrateur de la féminité (2000, p. 86).

Un corps hiérarchisé : le triomphe du haut

Le corps blasonné est un corps hiérarchisé, soumis à un code de moralité qui limite la beauté à des sphères circonscrites. Certains organes semblent nobles, d'autres moins. L'évocation d'une cuisse ferme est réservée aux libertins. Il est en revanche une région érogène du corps, à laquelle les plus chastes se réfèrent : les *seins*, ambassadeurs de la corporéité dans le champ verbal. Chair épanouie ou vulnérable, ces sphères neigeuses sont les interprètes de l'émotion, pouvant partager l'expressivité de la carnation et rougir comme une joue. Leur émancipation littéraire correspond à leur affranchissement dans le domaine de la toilette. Si le corps est susceptible d'inventaire, le détailler semble un début de profanation.

Le blason consacre le triomphe du haut du corps et enrichit la sémantique du regard. La femme se résume dans ses prunelles, sémaphores des troubles secrets. Le visage a une connotation spirituelle. Le blason souligne l'abjection du caché. La question de l'infériorité d'organe est soulevée. Un critère s'impose : celui du corps découvert et du corps voilé, de l'extime et de l'intime. Si la beauté obéit au XVI^e siècle à des normes pressantes, une logique vertueuse suffit-elle à expliquer qu'aujourd'hui encore il y ait des échelles de valeurs dans la description ? La prévalence de telle partie sur telle autre aurait soit des raisons esthétiques (tel fragment sera valorisé pour sa beauté plus explosive), soit des raisons symboliques (la sur-signifiante scripturale de tel morceau d'anatomie, véritable corps écrit), soit encore des raisons ontologiques : tel membre cristallise en lui tout le secret de la féminité. À la jambe féminine, nous concéderions un tout autre ascendant qu'à un beau bras en raison de cette calligraphie riche en pleins et déliés qu'une jambe trace sur la page d'un ciel marin. Avec le ventre ou le sein, la jambe est bien de la femme. Les hommes ont-ils des jambes ? La question paraîtrait dépourvue de sens au coureur, mais non à la plupart d'entre nous.

Les blasonneurs délaisseraient certaines localisations du corps lorsque, par malheur, les mots qui les désignent le disputent à l'exécration. La rareté des blasons qui célèbrent les fesses tiendrait aux réalités suggérées (masse de chair simple, sans esprit ; le siège ou séant, ce qui se tient derrière, comme relégué là, ce qui vient postérieurement et pour tout dire en dernier), mais d'abord au terme même, disgracieux. Qu'on remplace le mot flasque de « fesses » par celui de « croupe », et le mépris perce pour cette cambrure de mauvais aloi.

Un corps médusant, stellaire et constellé : la merveille

Le blason rappelle à sa manière l'ineffable du corps humain. Si la tradition de l'*Ancien Testament* dit qu'on ne saurait voir Dieu et demeurer en vie, si l'hagiographie chrétienne multiplie les scènes où le visage lumineux d'un saint interdit au regard d'en soutenir l'incandescence, la poétique du blasonnement renvoie à une mystique

du Beau similaire. La merveille irradiante du corps méduse ou condamne à l'aporie. La confrontation avec l'un du corps est impensable comme le serait le face-à-face avec le visage de Dieu. Chaque membre est une étoile, prise dans une constellation. Chaque éclat fascine, recelant une parcelle du divin ; impossible de regarder sans écran l'entière divinité du corps. La lumière devient indirectement perceptible, diffractée dans les composantes isolées de ce corps qu'elle éclaire. Sphinge terrifiante, Méduse pétrifiante, telle est la beauté du corps sur sa face interdiciatrice. De là le tour stylistique que prend le blason, une hiérophanie de l'organe à laquelle l'organe prête sa liturgie. Le blason relève de la prière et de la célébration. La projection dans la scène « pornographique » (*pornein* : détails) aveugle à son tour le sujet par une myopie organique. Le vécu morcelé du corps ne saurait totalement préserver de la brûlure. Le blason est une écriture de l'enchantement du corps, entre mysticisme érotique et érotisme mystique. « Comment seulement effleurer la couleur de ton front / Comment parler de ton souffle ou de ton pas bien aimé / Que dire qui ne soit aussitôt profanation, qui ne soit blasphème ou massacre / Offense, offense à la lumière. » (Aragon, *Cantique à Elsa*.)

On a affaire à un corps stellaire. « Entre les deux *flambeaux* des seins et la *rayonnante* touffe sombre, le *pâle soleil* du ventre pèse d'un poids singulier dans la *constellation*. » À la pointe du sein, la *lumière* se concentre. « Les seins sont au reste de la chair ce que les dômes d'Istanbul sont à la pierre : la *culmination du sourd éclat* que renferme la matière, la faculté donnée à celle-ci de fréquenter l'azur. » (Solesmes, 1990, p. 149.). La femme surréaliste que célèbre *L'union libre* a la bouche de bouquet d'étoiles, la langue d'hostie poignardée, des yeux d'outre-temps qui chantent la lumière unique de la coïncidence. Benjamin Péret disait de la femme qu'elle dégage le sacré comme elle appelle l'amour. « Ses rêves en pleine lumière font s'évaporer les soleils. » (Éluard, *Capitale de la douleur*.)

De nombreux blasons renvoient à un corps aporétique. Le blason est une « écriture forcément défaillante, vouée à chanceler entre pittoresque et métaphysique, affairément à noyer le sens dans le détail » (Nancy, 2006, p. 68), passion de savoir et compassion du non-savoir. « Il reste toujours une enclave inconnue dans ce corps séparé. L'irruption de la nudité, visible par grand vent, ne supporte que le vide et sa ponctuation meurtrière. » (Dupin, 1999, p. 83.)

Le blasonneur divise pour mieux diviniser. La ligne de brisure paraît nécessaire comme ligne d'embrasure, dimension féconde d'un brasier. « Le grain de la nudité / nous harcèle / sans autre loi que l'écume / d'une fraction, l'ébarbure / du couteau. De cette énigme tabulaire / la frontière d'un corps et d'un ciel. » (Dupin, 1999, p. 337.)

Du corps incorporé au corps subtil

Les produits du corps, exhalaisons, sécrétions, ont leurs poèmes. On blasonne le corps subtil, excrété (soupir, larme, grâce) ou le corps incorporé (l'habit).

Les blasonneurs ont compris que le vêtement était un compromis entre peur et désir de nudité, et que l'érotisme de la vêtue était moins dans la représentation d'ensemble du corps que dans le détail (bijou, fleur, broche), hissant le colifichet au

rang d'une esthétique nouvelle du corps. Conscients de la labilité de l'image charnelle capable d'incorporer tout ce qui entre en contact avec la surface du corps, ils ont privilégié les parures qui touchent étroitement les parties désirées de l'anatomie féminine : approche indirecte du corps au moyen de l'objet. Disciple de C. Marot, H. Salel s'acquiert une réputation de novateur en composant un « Blason de l'Anneau » et un « Blason de l'Espingole ». Sentinelle vigilante de la forteresse assiégée, l'épingle – qui a souvent égratigné la main du poète – a sa place dans toutes les parcelles du corps morcelé, du front au tétin. L'amant s'accorde avec la fibule, pour enfin « tâter ce tétin tant couvert » et sustenter l'ardent désir qui le saisit, « l'enhortant faire le voyage » jusqu'au divin corsage. L'anneau qui scelle le lien amoureux a « privilège et franchise / D'aller tâter la dure et ronde cuisse, / Le blanc tétin, l'estomac et le ventre / Et approcher de ce beau corps le centre / Où gît l'espoir des amants affligés ». Substitut de l'amant, le gentil annelet de Salel, bien avant celui de Mangogul, mène aux bijoux indiscrets. Duault consacre plusieurs blasons au corsage. « Ce qui compte, c'est moins le tissu la soie le tusson / Que ce qu'il cèle, la peau la plus douce des épaules / Les seins courbés vers le sud qui lancent des appels. » (Duault, 2004, p. 64.) Le linge « cueille l'épice des seins » : peau qui respire à l'envers (Duault, 2004, p. 63).

Les produits du corps deviennent parties de corps. Les premiers blasonneurs saisissent cette appartenance symbolique au corps de tout ce qu'il contient. Scève consacra un blason à la « larme argentine », qui descend lente, des yeux clairs jusqu'aux seins, perle ronde et grêle, qui « dédain pacifie ». Intercesseur du cœur, la larme (corps humoral), comme le soupir (corps soufflé), définit une fantasmagique propre à la poésie amoureuse. À travers ces corps excrétés, quelque chose de la corporéité et de l'âme circule tel un fluide. Aussi le blasonneur parcourt-il la gamme des soupirs qui sortent « sanglantissants du cœur jusqu'à la bouche éteinte par langueur, doux vent émouvant ». Les poètes du XVI^e siècle blasonnent une autre émanation subtile du corps : la « grâce », au centre de l'éthique courtesane. Entre art et nature, la grâce institue une dialectique complexe entre le corps unifié et ses différentes parties. « *Ultima ratio* » qui capitule dans l'extase, elle est du domaine du « je ne sais quoi ». Avoir en tout membre grâce, « grâce à qui sont tous les membres tenus », lit-on dans les blasons de François Sagon. « Grâce qui dût de bouche être honorée, / Avant le Cœur, la Main, l'œil ou l'Esprit. / [...] Ne dit-on pas une cuisse avoir grâce / S'elle a blancheur et rondeur ? / Grâce au regard [...] / Grâce du corps où l'œil se va fixant / [...] Qui fait le corps n'être rien moins que grâce². » Bien que rapportée au corps entier, la grâce s'avère une notion latitudinaire dans les précisions fragmentaires dont elle fait l'objet. Les blasons modernes continuent à considérer le corps à travers ses productions somatiques subtiles, qui croisent le dedans et le dehors. Il y a chez Duault un blason de la voix définie comme l'intérieur du corps vibré, animalité jaillie en sons, sortie de sa chair comme un gant retourné qui fait la femme plus nue que nue.

2. F. de Sagon, dans C. Marot, *Blasons anatomiques*, p. 48-50.

La dialectique de la partie et du tout

Chaque partie du corps se constitue comme regard et devient identique à un visage. Le sein est comparé à un œil. « Alors même qu'Elle passe indifférente, sa poitrine nous fixe, et nous baissons les paupières, comme si pareil regard ne pouvait être soutenu. » (Duault, 2004, p. 143.) « Yeux proéminents couleur de rose des sables » pour F. Solesmes (1990, p. 150), les seins dont J. L. Nancy célèbre la *Naissance*, seraient « l'œil sans vision d'une mêmeté qui se dispose différente » (Nancy, 2006, p. 87). « Semblables aux pierres rares, les yeux ne valent pas, pour Mallarmé, ce regard qui sort de la chair heureuse : des seins levés comme s'ils étaient pleins d'un lait éternel, la pointe vers le ciel³. » Dans *Un Barbare en Asie*, Henri Michaux faisait le rapprochement pour en nier la pertinence : « Un sein n'est pas un visage », proclamait-il face à l'inexpressivité de ces nudités de gorges qui n'étaient que belles. Le nombril acquiert à son tour le statut d'œil cyclopéen chez R. Detambel. « Son nombril, elle le regardait comme on regarde droit dans les yeux. Et parfois elle avait peur que ce nombril, si noir, lui rende son regard. » (Detambel, 1996, p. 47.)

D'une partie à l'autre

Une partie en convoque une autre. Par leurs ténèbres, ventre et poitrine communnient (Solesmes, 1990, p. 141). Les seins appellent les mains. « Il n'est pas de seins princiers qui ne semblent entourés de mains que la ferveur incurve : des mains qui enclosent, protègent et portent dévotement les bulbes jumeaux de quelque secrète église. » (Solesmes, 1990, p. 145.) Marot a chanté cet appel tactile. « Tétin gauche, Tétin mignon, / Quand on te voit, il vient à maints / Une envie dedans les mains / De te tâter, de te tenir. » Le sexe affleure diffus dans chaque partie du corps blasonné. Renfoncé, il est l'aven vers lequel mène tout le corps disposé en cirque de ruissellement. La convoitise du poète étend le sexe au ventre, aux cuisses ou aux yeux. Toutes les régions de l'atlas féminin ramènent au centre d'un corps dont chaque portion fait office de rabatteur, profondeur appelante, sorte de degré zéro de l'altitude. Parce qu'il faudrait la rigueur obstinée d'un Ponge pour dire le sexe en tous ses états et rendre justice à ce vestibule baroque, les blasonneurs délaissent l'architecture délicate du pourpre réduit pour réfléchir « le sexe-miroir » (A. Breton) dans les éclats diffractés d'autres muqueuses. Rares sont les mentions directes faites à cette zone, chargée de saumure et d'or, grosse de flore et de faune : « Femme au sexe d'ornithorynque, au sexe de glaïeul, au sexe d'algue et de bonbons anciens » chez Breton, sexe à la complexité d'une anémone de mer pour la femme de Solesmes. « Fille à traîne », « fille à fourrure », une femme aux longs cheveux lâchés expose d'elle « son sexe épars en l'espace » (Solesmes, 1990, p. 101). Corps visible et corps latent communiquent dans le blason. La région cadastrée explore le corps branché sur les fantasmes. Pour Paul-Laurent Assoun, se dessine une économie érogène des différentes parties du

3. *Œuvres complètes*, t. 1, p. 413, cité par J. L. Nancy, p. 83.

corps. Pour B. Andrieu, on est dans une société où la pornographie fait du détail organique la cause de l'orgasme.

Le blason sociologique s'intéresse à la modification de l'axiologie corporelle qui, au gré des valeurs évolutives de l'histoire, déplace le rapport hiérarchique entre les parties. D. Le Breton étudie, dans *Anthropologie du corps et modernité*, la géographie du visage qui se transforme. La bouche cesse d'être béante, lieu de l'appétit insatiable, elle devient expressive à l'image des autres parties de la face. À l'organe de l'avidité, la modernité préfère les yeux, symboles de l'influence croissante de la culture savante.

Le retour de l'unité

Certains organes, à eux seuls, auraient un pouvoir unificateur. F. Solesmes prête aux seins qui éperonnent l'air le pouvoir de clore le corps sur lui-même. Qu'une femme prenne dans sa main l'un de ses seins, elle recueille les courbes de son corps et contient sa vie. Là où la main posée sur son sexe la divise et l'incite à s'ouvrir, une paume, qu'extasie la rotondité d'un sein, rassemble. Le sein serait « la meilleure introduction en l'être entier » (Nancy, 2006, p. 152).

Chaque partie du corps paraît belle dans la mesure où elle contient l'image globale du corps. La femme se tiendrait tout entière au bord de ses paupières. À travers le fétichisme des blasons, apparaît le rêve d'un corps total et d'une femme vivante. Cette tension entre fragmentation et unité est manifeste dans la structure même des recueils. Si le corps éclate, la cohérence de l'ouvrage est assurée par un jeu de renvois, « l'écho de la cassure ». Parole en archipel, l'anthologie poétique tente de reconstruire un corps complet par la linéarité du regard qui le parcourt et assemble le puzzle. L'évocation de la scène amoureuse amorce parfois cette réappropriation du sujet voluptueux et tente la restitution d'un corps féminin recollé. Ailleurs le corps divisé trouve son unité dans un processus métaphorique, exaltant, à travers chaque partie, la perfection de la forme ronde. La courbe partout domine, nature qui « gire ». Les cheveux (dans les sonnets de Marbeuf) devenus « ondes », les yeux « deux soleils », les oreilles de « petits croissants d'amour », ce sont toutes les parties du corps qui reprennent au sein rotondité et blancheur. « Le corps contient le sein qui contient la forme du corps⁴. »

Le corps ne commence nulle part, enseigne le blason. C'est l'espace du n'importe où. On n'y reconnaît un sens qu'au prix d'une opération convenue qui de haut en bas effeuille jusqu'au sexe, conformément à l'excitation du strip-tease. Le nombril clôt parfois l'inventaire. Sexe et nombril sont d'intéressantes clausules qui mettent un terme à la dispersion du corps et disent l'unité retrouvée à partir de figures centrales. La représentation de l'homme dans un cercle, selon Vitruve, place le nombril au centre, tandis que cette même figuration dans un carré y loge la région pubienne. L'art de la découpe a son rituel, tantôt effet de culture, tantôt dicté par la part personnelle du fantasme. Mais il se clôt toujours sur l'accès à la nudité.

4. « Le Corps-gigogne », dans V. Adam, *Images fanées et matières vives*, Grenoble, Ellug, 2003.

Le blason utilise les parties du corps comme symbolique du monde. La partie n'est pas frontière, mais parcelle rattachée à la nature, s'entrelaçant aux arbres, aux fruits, aux plantes. Le principe de la physiologie est contenu dans la cosmologie et chaque membre de cette organologie est vecteur d'une inclusion. Le corps relie l'homme à toutes les énergies visibles et invisibles. Ciel et sein font assaut de rondeur et convergent. Ici se donnent rendez-vous la couronne de l'atoll, la lèvres d'eaux tourbillonnaires et tout ce qui, de par le monde, a la courbe pour raison d'être. À cette pointe géographique de son corps, la femme convoque terre, ciel et mer. Le corps emprunte ses caractères au végétal. La bouche de la femme surréaliste est « la nielle d'où repart la roue bleue diffuse et brisée qui monte blémir dans l'ornière » (Breton, 2005, p. 168). Des métaphores agrestes de la femme aux « doigts de foin coupé, aux aisselles de troènes, au cou d'orge imperlé, aux fesses de printemps », on glisse vers le règne animal ou minéral : femme « à la taille de loutre entre les dents du tigre », mais femme « à la langue d'ambre, aux tempes d'ardoise, à la nuque de craie mouillée ». Tout résonne : véritable anthropologie cosmique, donnant naissance à une femme surréaliste « aux yeux de niveau d'eau de niveau d'air de terre et de feu ».

Initiation aux délimitations corporelles, la poétique du blason fait surgir de façon incidente l'instabilité des frontières. Malgré son effet de loupe et sa minutieuse radioscopie, le blason déploie un *apeiron* (ou corps illimité), corps sans périphérie ni couture, susceptible de se multiplier à l'infini, au point de suggérer une topologie de la déformation délirante du moi-corps et un corps sans organe, ou de promouvoir une cartographie ésotérique des parties du corps, voie de passage du Ki. Le corps et chacune de ses parties deviennent une parcelle dans l'océan énergétique : corps subtil, cosmique ou spirituel que le scalpel du chirurgien ne saurait mettre à découvert et que les acupuncteurs sur des figures d'ivoire visualisent en méridiens, comme la carte d'un corps humain que nous ignorons.

Le blason reste une fabrique poétique du corps qui va bien au-delà de l'expression convenue d'une esthétique. Il réifie moins qu'il ne confesse une émotion. Il décrit moins qu'il n'évoque.

Je ne veux pas ici considérer un objet, écrit J. L. Nancy dans son blason des seins. Je me laisse mener par le pressentiment d'une lente défaillance de l'écriture. Je suis une émotion. Il convient de passer du côté de la chose, pour épouser le mode exact de sa présence, non pas sa représentation, le mode de sa prévenance. (Nancy, 2006, p. 17.)

Les philosophes rêvent aujourd'hui d'un blason qui ne se confondrait pas avec la pensée de l'objet partiel, apparentée à une pensée du manque, et qui refuse de pactiser avec le fétichisme. La pensée de l'objet partiel suppose un morceau qui vient à la place de ce qui serait inaccessible, une pensée pauvre capable de ne recevoir qu'un sein abstrait, séparé du torse, fétiche équivalent à d'autres fétiches aussi castrés que lui, objet transitionnel, marchandise venue combler un vide menaçant. « Dire le sein est déchirant dès qu'on ne le dit pas dans les conditions de la suobjectivité anatomique ou médicale ou érotique, ni dans celle de la subjectivité maternante, entre berceuse et lait. » (Nancy, 2006, p. 62.)

Biographie

- ADAM Véronique, *Images fanées et matières vives. Cinq études sur la poésie Louis XIII*, Grenoble, Ellug, 2003.
- ANATRELLA Tony, *Le Sexe oublié*, Paris, Flammarion, 1990.
- ANDRIEU Bernard, *Le Corps dispersé*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- , *La Nouvelle Philosophie du corps*, Toulouse, ERES, coll. « Philosophies », 2002.
- BATAILLE Georges, *Le Gros orteil*, Tours, Éditions Farrago, 2006.
- BRETON André, *L'Air de l'eau* [1934], Paris, Cahiers d'Art, 2005.
- BROYARD Benoît, *Le Corps en miettes*, Paris, Éditions du Rouergue, 1999.
- CHARPENTIER Françoise (éd.), *Œuvres de Louise Labé*, Paris, Gallimard, 1983.
- DEKOBRA Maurice, *Luxures*, Paris, Éditions du Loup, 1928.
- DETAMBEL Régine, *Blasons d'un corps masculin*, Montpellier, Éditions Via Voltaire, 1996.
- , *Blasons d'un corps enfantin*, Saint Clément de Rivière, Éditions Fata Morgana, 2000.
- DUAULT Alain, *Nudités*, Paris, Gallimard, 2004.
- DUPIN Jacques, *Le Corps clairvoyant*, Paris, Gallimard, NRF, 1999.
- ÉTIEMBLE René, *Blason d'un corps*, Paris, Gallimard, 1971.
- FINTZ Claude (éd.), *Les Imaginaires du corps*, t. I, Paris, L'Harmattan, 2000.
- GARNIER Ilse, *Blason du corps féminin*, Paris, Éditions A. Silvaire, 1980.
- , *La Poésie érotique*, M. Béalu (éd.), Paris, Seghers, 2007.
- HENNING Jean-Luc, *Brève histoire des fesses*, Paris, Éditions Zulma, 1995.
- JONES Ann Rosalind, *Feminist Theories of the gaze, the blazon anatomique and Louise Labé's Sonnet 6*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000.
- KAUFMAN Jean-Claude, *Sociologie des seins nus*, Paris, Nathan, 1995.
- LE BRETON David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1992.
- , *Des Visages*, Paris, Éditions Métailié, 2003.
- LORENZONI Piero, *Histoire secrète de la ceinture de chasteté*, Paris, Calmann-Lévy, 1994.
- MANDRESSI Rafael, *Le Regard de l'anatomiste*, Paris, Seuil, 2003.
- MAROT Clément, *Les Blasons anatomiques du corps féminin*, Paris, Langelier, 1543.
- NANCY Jean-Luc, *La Naissance des seins*, Paris, Éditions Galilée, 2006.
- PARANT Jean-Luc, *Les Yeux*, Paris, Corti, 2003.
- PAZ Octavio, *Le Singe grammairien*, Genève, Skira, 1972.
- QUIGNARD Pascal, *Petits Traités I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998.
- SALEL Hugues, « De la main de marguerite », dans H. Kalwies (éd.), *Œuvres poétiques complètes*, Genève, Droz, 1987.
- SAUNDERS Alison, *The 16th Century Blason Poétique*, Berne, Éditions Peter Lang, 1981.
- SOLESMES François, *La Non Pareille*, Paris, Éditions Phébus, 1990.

Claude Fintz

Université Pierre Mendès-France - Grenoble 2

Le corps-énergie : expérimentation, théorie et pratique

« Et toujours plus bas, chercher dans la citerne du corps » (FAV, p. 74).

« Le yogui occidental manque toujours » (CPG, p. 276).

RÉSUMÉ

Au travers des expérimentations multiformes de chez Michaux, le corps, dans sa globalité charnelle et mentale, apparaît comme un avatar de l'énergie : un manchon de vent qui stabilise provisoirement un paquet d'énergies, voilà ce que la drogue apprend de la réalité du sujet.

Cette interprétation métaphysique de l'énergie en vient à fonder sa pratique artistique : l'énergie, jamais neutre, prend une coloration affective, accessible à une forme de connaissance émotionnelle. C'est ainsi également que Michaux, par sympathie, comprend la folie comme un phénomène énergétique et il reprend contact avec certains aspects méconnus de l'imagination créatrice et participante ; l'artiste (re)connaît « comment les choses se tiennent » sous la surface phénoménale. Il découvre en outre une utilisation singulière de l'énergie, à travers sa pratique de la malédiction. Puis, passant de l'art à l'art de vivre, il apprend enfin à utiliser l'énergie de ses échecs.

Michaux par le corps-énergie accède à un savoir sur la nature du Réel : toute matière (et toute trace) s'avère être de l'énergie que l'on peut domestiquer, transformer et transmettre. Car celle-ci se transmet à travers le corps, d'un esprit à un esprit, soulignant ainsi le lien qui existe entre corps et esprit, et production et réception des signes.

MOTS-CLÉS

Corps, énergie, esprit, transformation, signes, art, folie, connaissance, imagination créatrice, sagesse.

Pour Michaux, le corps est à l'image des mots : un « collant partenaire », une coquille parfois insupportable dont il convient de s'extraire afin d'accéder à une autre vitesse, à un autre savoir – et à un *Ailleurs*, si longuement espéré. Explorant de façon assidue

les ténèbres du corps (« en circulant dans mon corps maudit, [...] » : NR, p. 136), son opacité, ses profondeurs et labyrinthes, Michaux n'y trouve qu'un espace véritablement « propre » : le plan mental et imaginaire, où il se sent libre et terriblement actif. Le corps, lourd, paresseux, si peu réactif, n'est pas le corps : « Traîner un landau sous l'eau : les nés-fatigués me comprendront. » (FAV, p. 47.) Mis en tension par dix années d'expérimentation d'hallucinogènes, Michaux finit par conquérir un savoir subtil sur le corps visionnaire : le corps est toujours corps-esprit, à la fois nuit terrienne et feu mental de l'imagination. En quoi le corps, dans sa globalité charnelle et mentale, est-il un avatar de l'énergie chez Michaux ?

Je montrerai ici comment la conception d'une physique de la spiritualité, révélée par les hallucinogènes et reprise sur le plan de la création plastique, implique une conception de la réalité, selon laquelle les sujets entrent en interaction au sein d'un espace plénier et indélimitable où ils interagissent énergétiquement. Je m'attacherai d'abord à exposer les données de cette physique de l'énergie, telle que l'expérimentateur la formule, puis à discerner comment cette physique de l'insubordination détermine à la fois la qualité d'un geste graphique, électrisé, infiniment dynamique, et une posture spirituelle. S'il est difficile de circonscrire avec précision le phénomène énergétique, on peut dire cependant qu'il est toujours relationnel : l'énergie s'inscrit dans une interprétation du monde où les phénomènes subjectifs et objectifs sont inter-reliés et ont une expression et une coloration spécifiques.

Symboliquement, cet itinéraire mené au cœur du corps, dont le début est placé sous le signe de l'imaginaire du feu, accomplissant des stases momentanées de matérialisation « fluidique », se conclut par une ouverture sur l'infini, où l'imaginaire de l'air se métamorphose en celui de l'éther : vide-espace-énergie en expansion. Cette théorie-pratique du corps-énergie, relative à la gestion du feu du corps intérieur, consiste à transformer cette énergie brute en la vastitude-complétude d'un corps spacieux.

Expérimentation et pratique du champ mental : les « visages » multiples de l'énergie

Je partirai de l'univers mental et psychique de Michaux sous l'influence de la drogue, où tous les phénomènes apparaissent comme étant de nature quantique : tantôt corpusculaire, tantôt vibratoire.

L'espace infernalement accéléré par les psychotropes se révèle à Michaux être une extraordinaire centrale d'énergie :

Pris dans un réseau de forces aveugles, [...] Pris dans une sorte d'atomisation subite et massive, Shakti d'un dieu inconnu, [...] il est passé à dépendre directement d'une station électrique. Pris dans une masse d'énergie pure, inamadouable, aux décharges effrayantes en tout sens. (CPG, p. 238.)

Ce fonctionnement à pleine vitesse de l'esprit, à la manière d'un synchrotron¹, dévoile la nature quantique du corps-esprit, lorsque le sujet dévale en lui-même et perd tout contrôle, semi-remorque dont les freins ont lâché : « Punctiforme. Espace à points. Toujours à points. La mescaline sera finie lorsque le punctiforme aura passé. » (IT, p. 59.) La conscience appartient alors à un champ quantique, où les phénomènes inter-imbriqués (internes/externes, mentaux/matériels) se traduisent par des manifestations énergétiques sur le plan mental, seul lieu réflexif que le sujet conserve de lui-même : « Autoscopie cellulaire, ou au-delà du cellulaire où les énergies sont plus perçues que les particules, et où se superposent aussitôt sur un écran les images déclenchées par la pensée suractive. » (MM, p. 73.)

Ce dernier, qui jusque-là se croyait propriétaire d'un corps, capitaine d'un navire, une fois entré dans le tohu-bohu des drogues, subit un effroyable émiettement (« un émiettofatras » : MM, p. 73), une atomisation, un terrible poudroïement où tous ses constituants et sa prétentieuse unité se mettent à perdre toute cohésion. Le corps, à l'instar du moi, se montre sous un jour insoupçonné, perdant ses frontières, troué de toutes parts, prenant l'eau dans l'océan de l'esprit et y sombrant. C'est ainsi que ce « chaudron de pensées se prenant pour homme » (FAV, p. 58) s'avère être en définitive un simple « manchon de forces » (FAV, p. 178)², c'est-à-dire un emballage de vent qui stabilise provisoirement un paquet d'énergies, auxquelles le sujet s'identifie.

Les événements du corps et de l'esprit se déploient mentalement en une pullulation de points, de grains d'énergie : ce que Michaux croyait être des pensées sont en réalité des forces mentales³, une matière-énergie sans nom qui, sous l'injonction de la conscience coordinatrice, investit la forme d'une pensée. Car le « champ de la conscience » devient un « horrible en-dedans en-dehors » (FAV, p. 192) où l'ex-sujet, totalement excentré, est soudain contesté par ses pensées minoritaires, ses voix constitutives antérieurement muselées ; son « prolétariat » intérieur, prenant alors de la force, se met à se révolter contre l'autorité, une et souveraine, du roi-sujet, qui est en quelque sorte victime d'une « insurrection psychique » (CPG, p. 239).

Mais le champ de la conscience, appréhendable par des manifestations énergétiques, sonores et visuelles, est lui-même constamment interruptif, intimement travaillé par des rythmes discontinus : « La pensée montre une frappante et comme électrique discontinuité (au lieu de la continuité et de la liaison qui est le fait et la tendance de la phrase. » (GEE, p. 27.) Le mental fonctionne précisément comme sous la tension d'un courant alternatif, lui-même régulé par une sorte de « rhéostat psychique » totalement imprévisible, qui « règle pour moi le quantum de l'excès que je puis encore supporter » (FQSD, p. 98). Du sujet ayant perdu toute cohésion, ne demeure qu'une sorte de « témoin » : « le psychique contemplateur », terriblement

1. Michaux ironise plus tard sur ce point dans PA, p. 20 : « Si la souffrance dégageait une énergie importante, directement utilisable, quel technicien hésiterait à ordonner de la capter, et à faire construire à cet effet des installations ? »

2. à l'image de la colère : « [...] les soubresauts d'une sorte de manchon lumineux d'assez grande taille / ce que vous voyez ainsi, c'est une colère », écrit-il avec humour dans AI, p. 157.

3. « Une pensée, même de découragement, est énergie. » (GEE, p. 26.)

éprouvé, «est retranché» (GEE, p. 191) car il ne peut assister lucidement et en continu à toutes les attaques de désagrégation qu'il subit ; sa conscience est elle-même intermittente dans le champ de ruines nucléaires qu'il est devenu, pilonné sans relâche par une «une bombe d'indiscipline».

Ce qui reste du sujet apparaît comme «branché» directement sur la centrale atomisante : totalement exposé, sans protection, vulnéré par un impitoyable soleil de l'esprit, il est consumé, «dévoré» par un effrayant foyer énergétique à l'action duquel il ne peut se soustraire :

Mais pour sa luminosité et surtout pour son ardeur très en dedans, en dedans, il est bien sûr un soleil, de la famille des soleils [...]. Mais sa surface et son tréfonds bouillonnent d'énergie [...]. Sa chaleur (si on la «réussissait») serait abominable, serait bientôt dévoration. (FE, p. 229.)

Il s'agit d'une énergie de l'esprit, proche de la «force psychique» que Michaux reconnaît aux dieux et à certains Indiens, qu'il évoque dans BEA. Il subit alors une «irritation extrême, terrible infini de photons, mais sans lumière [...] et [...] sans photon» (ER, p. 84), et les images mentales elles-mêmes sont des avatars de cette «lumière», précise-t-il juste après.

La réalité mentale, faites de particules accélérées, peut aussi se présenter en une série de phénomènes vibratoires, au point que Michaux se demande : «La conscience est-elle un état oscillatoire?» (CPG, p. 29.) L'onde ainsi ressentie est la «traduction» mentale d'un phénomène organique : «cet ensemble qui ondule et dont il ne m'échappe pas que c'est de mes ondulations qu'ils ondulent tous» (IT, p. 143). Le cinéma mental génère une sismographie, que Michaux parvient à transposer sur le papier – lequel accompagne et enregistre les soubresauts et tremblements de l'être intérieur.

Du reste, cet état oscillatoire de la conscience sub-psychique semble, non pas un état différent de la «ponctuation» quantique, mais le même phénomène perçu sous un autre angle – à l'image de ce que la physique quantique a permis de comprendre de l'univers subatomique. L'abstraite vibration en effet tantôt se fractionne en quanta d'énergie, tantôt se densifie, se matérialise en une ligne, rêveuse ou déchaînée, voire en une houle dévastatrice : le feu se densifie en eau (de feu) et les quanta en lignes («Lignes, comme des radiations ralenties» : MO, p. 130), exactement comme chez Klee, chez qui une «poudre de points» peut se métamorphoser en une «ligne qui rêve» (PAS, p. 177).

Ainsi il existe une passerelle évidente entre l'expérimentation et la pratique plastique, qui repose sur une interprétation méta-physique de la réalité. Nous y revenons.

Quel que soit son aspect, corpusculaire ou ondulatoire, l'énergie n'est jamais neutre ni indifférenciée : elle prend une coloration affective ou émotionnelle. Ce fantastique déploiement de forces dans le corps converge dans le champ visionnaire⁴ :

4. On se souvient que Michaux a réalisé avec Éric Duvivier un court-métrage sur deux «styles» d'halucino-gènes, intitulé *Image du monde visionnaire* (1964).

l'énergie a un visage et agit sous un certain registre, dans un infra-langage – qui est souvent celui de l'hostilité, de la révolte, du « contre ». Par extrapolation, la polarité et l'alternance énergétique prend le visage métaphysique du Mal – le Mal s'avérant être une certaine tonalité métaphysique de l'énergie, qui correspond à un changement, une accélération de tempo du sujet⁵. Le Mal – qui est « le rythme des autres » – est le visage que prend l'énergie quand, incontrôlable par le sujet, cette dernière l'envahit au point de l'engloutir. L'être scindé, dans sa manifestation désunie et indisciplinée, se présente en effet sous l'aspect de ce que l'on nomme le démon⁶. Selon ce savoir paradoxal, acquis pendant que le sujet est ballotté dans ce bouillonnant corps-énergie, la demeure fondamentale de l'homme paraît non-humaine : un espace-énergie, ouvert aux échanges et aux rencontres de tous les mondes.

Lors de son exploration du monde sub-psychique (« sous chaque pensée, quel plancton ! » : MO, p. 46), Michaux découvre en effet la dimension illimitée de son être et de son corps, qui deviennent une même « peau » mentale, sur laquelle se reflète un monde visionnaire complexe, misérable et miraculeux à la fois. Il en conçoit un nouveau mode de compréhension du monde, qui ouvre « une voie directe du psychisme aux choses » (VPI, p. 13) et réunit, sous une même « équation », la matière, l'énergie, l'espace et le vide. Un « cordon psychique » (CPG, p. 196) rassemble la pluralité du réel, dont l'unicité s'appréhende intuitivement par le sujet, en ce qu'il se (re)connaît alors « comment les choses se tiennent » sous la surface phénoménale.

Les mondes du dehors et du dedans, le sujet et l'objet, ces entités doubles s'éprouvent alors organiquement, accessibles selon une forme de connaissance émotionnelle et interactive : « La table vit de moi, je vis d'elle. » (MO, p. 105.) L'univers chambardé du sujet sous drogue devient le lieu paradoxal de la révélation de l'unité des mondes qui entrent en syntonie. Le vide de l'espace s'y appréhende comme un avatar de l'énergie, et l'énergie se présente comme une matière communicante dotée d'un élan intentionnel expressif. L'énergie (de la matière, comme de la pensée), à fréquence rythmique plurielle, est en effet une et indivisible, substance relationnelle subtile, émotionnellement « colorée » : « chaque pensée [...] présence unique [...]. On eût dit une substance, une métasubstance » (GEE, p. 45). Ainsi, les signes, produits par Michaux selon une pratique artistique singulière, sont de la matière rythmique et cinétique qui, devenue signifiante, est susceptible d'ébranler le contemplateur des signes.

Cette (méta)physique de l'énergie, on le voit, fonde la pratique artistique de Michaux.

5. Ce dernier n'est opérationnel au quotidien que sur une fréquence lente : « L'homme est un être lent qui n'est possible qu'à des vitesses fantastiques. » (GEE, p. 33.)

6. Voir VPI, p. 38 : « J'ai cherché un plus crédible adversaire, non méprisable, non mythique, fait avec les seules ressources de la très riche nature humaine et de son pouvoir d'opposition, de rébellion, de contestation [...]. Quel besoin du diable lorsque la seule personne suffit ? »

Incidences pratiques : l'esthétique comme lieu de conversion de l'énergie

La principale incidence pratique, relative à cet apprentissage de la gestion énergétique interne, concerne l'art et sa méthode de transmission.

Il existe une étrange similitude entre l'expérimentation psychique de Michaux et sa pratique artistique : au cours des épisodes visionnaires, tous les événements, qu'ils soient internes ou externes, sont « traduits » sur l'écran mental ; inversement, le papier est pour Michaux un espace de projection du plan mental, où ces derniers viennent à se déverser et se transposer. Au sein de cet univers, impossible de savoir si l'apparition (la trace) est d'origine mentale ou si les traits sur la toile suscitent ou accompagnent un cinéma onirico-mental, toujours prêt à se mettre en marche.

Cette activité spécifique est au service de l'art, vecteur de tonus et d'élan – tant pour son auteur que pour celui qui en contemple la trace :

L'art est ce qui aide à tirer de l'inertie. Ce qui compte n'est pas le repoussement... mais le tonus. C'est pour en arriver là qu'on se dirige, consciemment ou inconsciemment, vers un état au maximum d'élan, qui est le maximum de densité, le maximum d'être, maximum d'actualisation, dont le reste n'est que le combustible – ou l'occasion. C'est le plus énergétique moyen intérieur dont je dispose [...], celui qui me recharge le plus. (ER, p. 64.)

En fait, c'est à partir de la physique psychique antérieurement dégagée, que Michaux construit sa démarche esthétique – j'entends : celle où, dessinant, peignant, il se passe des mots, ces perpétuels freins à sa prodigieuse « geysérisation » intérieure (CPG, p. 125) et aux transports imaginaires qu'elle suscite. Mais il existe une surprenante cohérence dans cette œuvre où toutes les anticipations et intuitions se trouvent confirmées par les expérimentations ultérieures. Le monde de l'art – au sens où l'entend Michaux –, constitue la transposition la plus immédiate de l'univers sub-psychique et de ses turbulences expérimentales. Au sein du « monde visionnaire », tout est susceptible de devenir un acte réel et a une incidence sur le sujet expérimental – tout comme les traits et les rythmes, impressionnés sur le papier, sont susceptibles de faire apparition et de retentir sur la psyché du regardeur.

C'est ainsi que, s'intéressant plus tard aux dessins d'aliénés, Michaux se met à les interpréter comme des signes émanant de son propre univers mental : il engage le savoir tumultueusement obtenu sur l'espace du dedans pour comprendre de l'intérieur l'univers du « ravagé ». Il tentera en effet d'élucider la folie comme une panne énergétique, tout en interprétant les traces symboliques laissées par cet humain en déroute, qui a sombré dans la communication obsessionnelle avec son drame interne. La folie apparaît comme un phénomène énergétique, que Michaux met en lien avec l'imaginaire de l'eau océanique⁷. Le sujet confronté à une « énergie géante » (LR, p. 13-35), à « une énergie pure », pris dans sa « houle montante », devient un

7. Du reste, dans maints contextes, la relation est très étroite chez Michaux entre ces deux éléments, en particulier lorsque ce dernier parle du monde de « l'âme » (intermonde et médiateur entre ces deux mondes), mais ce n'est pas l'objet principal de ce développement.

« naufragé » subissant une effroyable « débâcle », d'où il n'émerge plus, dévasté par « la malignité des forces adverses » (LR, p. 18) qu'il n'a pu affronter victorieusement.

Ses dessins témoignent et demeurent une énigme effarante que le « ravagé », par une étonnante nécessité intérieure, semble cependant vouloir transmettre. On comprend la fascination et la compassion de Michaux pour ce grand vaincu, à qui il a été donné de voir les forces de l'esprit dans ses aspects énergétiques déchaînés, auxquelles il s'est retrouvé – souvent irréversiblement – aliéné. Cette analyse et cette interprétation complètent la théorisation que Michaux fait du corps-énergie, en soulignant le parallèle qui existe entre la production et la réception des signes. Un même corps plénier semble l'opérateur de la scène de réception et sert de modèle à la production gestuelle et plastique de Michaux⁸.

Ce dernier en effet est à la fois convoqué en production et en réception (car l'énergie ne connaît pas de frontières) : une même po(i)étique relie auteur et lecteur autour d'une scène mentale partagée. La main, « trop endoctrinée et tournée vers l'utile » (PAS, p. 78), est un outil culturalisé à l'extrême ; cependant, une fois cette dernière débranchée des modèles d'interprétation incorporés par la culture⁹ et reconnectée au corps-énergie, la trace, émanant des énergies-émotions non filtrées par les mécanismes de censure, court-circuite la très encombrée « place publique du cerveau » et réactive les mêmes zones ignorées chez celui qui la contemple. L'œuvre, par l'énergie cinétique qu'elle dégage et engage, en excentrant/décentrant le sujet, agit dans le sens d'une réouverture de facultés ensommeillées et amène ce dernier à reprendre contact avec certains aspects méconnus de l'imagination créatrice et participante.

Hormis l'art, subjectivement et objectivement pratiqué, la voie de l'énergie ouvre la compréhension intime de plusieurs territoires connexes, qui autorisent une compréhension alternative du réel : envisageons-en quelques aspects.

Cette forme d'« art brut » qui est le sien l'amène à une connaissance surprenante : c'est en fait « un concentré d'énergie psychique » (PAS, p. 216) – et non une trace neutre qui puisse s'analyser sur un plan formel ou sémiotique¹⁰. Si une trace est toujours agissante (poiétique), c'est parce qu'elle active un « passage » qui relie les individus entre eux, et les individus aux choses, comme au sein d'un organisme plénier, dont tous les individus participeraient – au moins symboliquement. Par

8. Cette « voie des rythmes » et/ou de l'énergie, que Michaux a su, mieux que tout autre, donner à voir, est l'expression d'un « tempérament », d'un « style », singulier et inimitable, qui se ramène à une certaine tonalité/fréquence de l'énergie du trait : en l'occurrence, on peut parler du style de la « main gauche » de l'insubordonné Michaux – cet homme à « pointes » (CPG, p. 47), à « sympathies et à antipathies » (MM, p. 154).

9. C'est ainsi qu'il envisage, comme il s'en explique à propos d'*Idéogrammes en Chine* et de la pratique calligraphique, que « la main doit être vide, afin de ne pas faire obstacle à l'influx qui lui est communiqué » ; elle doit « être prête à la moindre impulsion, comme à la plus violente. Support d'effluves, d'influx » (IEC, sans pagination).

10. De la même manière, on le voit imaginer que « l'esprit sardonique et brouillon » d'une certaine *sanza* africaine proviendrait d'un gamin désobéissant battu, dont le cri de révolte serait « passé par magie dans le fer maudit » (Dé/Dé, p. 35), conférant une âme à cet instrument.

ailleurs, parvenant à canaliser l'énergie de la colère, Michaux en fait un « fluide résistant » (PAS, p. 208), apte à provoquer une réaction sur l'autre. Il dégage ainsi une sorte de savoir magique, qui consiste en une « utilisation énergétique de l'ennemi ». Là encore est présupposé une sorte de « cordon psychique » (CPG, p. 196) qui solidarise l'humanité tout entière.

La gestion expérimentale de l'énergie mentale apprend à Michaux à procéder à la « mise en marche du moteur » (EP, p. 8) de celle-ci : « Grâce au rythme, le mouvement enlève le plus grave de la matière, son poids, sa résistance [...] sorte d'antimatière. » (PAS, p. 162.) Il en découvre une utilisation singulière, à travers sa pratique de la malédiction et de l'exorcisme : en effet, il réalise qu'une intense répétition d'une image-son, à la manière du mantra, active un processus auto-dynamique qui lui confère une puissance grandissante jusqu'à crever un certain « mur » de la matière : « Il y a un certain seuil, à partir duquel, mais pas avant, une pensée-sentiment compte vraiment et prend un pouvoir. Elle pourra même rayonner. » (PAS, p. 211.) Celle-ci se met alors à passer la barrière de la psyché individuelle, à acquérir la puissance d'un caillou qui viendrait faire son entrée dans sa réalité – à l'image d'une météorite ou des pierres chaudes du Poltergeist, arrivées de nulle part et précipitées contre la porte de l'Adversaire.

Quatrième incidence : parvenu, lors d'un geste mental/plastique, dans l'océan des fluides interpersonnels qui irriguent, à l'image d'un liquide nourricier, le grand corps de l'humanité, Michaux affirme acquérir un toucher subtil, une sorte de sixième sens apte à appréhender une méta-substance, en quoi consiste la texture énergétique de la réalité, « cette infinie matière invisible et compacte, qui fait l'intervalle entre les corps de la matière dénommée telle » (NR, p. 174). Ailleurs, il dit repousser les « embryons de forces », quasi ectoplasmiques, qui se présentent sur un plan imaginal ; ou encore, procédant, dans sa création plastique, à une « réalisation psychique élémentaire » (VPI, p. 13), il réalise que l'humain participe à un monde de formes-substances, dont l'artiste poursuit la création et le dévoilement.

Mais les applications de ce savoir, relatif à la scène mentale, concernent également toute la sphère vitale : passant de l'art à l'art de vivre, Michaux suggère que l'on peut apprendre à utiliser de la même manière l'énergie de ses échecs, haines, insatisfactions ou défaites pour les convertir en une force canalisée – et donc transmutée : « Ton échec est pourtant cela même, qui ne dormant pas, est énergie, énergie surtout. Qu'en fais-tu ? » (PA, p. 19.) L'objectif ultime de ce savoir tiré de l'expérimentation des drogues est de nature spirituelle. Cette façon d'appréhender le corps-énergie peut, avec certaines réserves¹¹, se placer sous les enseignements du tantrisme, préoccupé de son anatomie spirituelle, et dont les chakras, ou centres d'énergie, sont en interaction avec la kundalini, énergie cosmique, transformée dans le corps du yogi en puissance d'éveil : « On se demande si ce ne sera pas ça l'éveil de la kundalini, la force du serpent qui doit s'éveiller [...] » (GEE, p. 197.)

11. « Je ne déciderai pas si ce sont des chakras. » (GEE, p. 206.)

Le yogi tantrique en Michaux cache enfin un alchimiste qui travaille à la transfiguration du corps pour en faire un véhicule capable d'évoluer vers l'ultime maison de l'être : « J'avais l'impression d'un espace en quelque sorte primordial, dont l'espace objectif et même celui des autres visions n'eût été qu'un épiphénomène. » (MM, p. 168.) Un peu avant ce passage, Michaux le formule encore plus explicitement : « Je venais [...] de revenir à ma vraie vérité-patrie-union. » (MM, p. 124.) Quelle est donc cette terre communielle, en quoi consiste cette ultime métamorphose du champ énergétique ?

Vers une terre communielle : un corps-espace-énergie interpersonnel

Rien de plus paradoxal chez Michaux que l'espace, qui rend contigus le corps et la scène mentale/visionnaire. Tantôt source d'un indicible malaise (« N'est plus un corps, n'est plus évocable. N'est plus rien, n'est plus qu'un lieu. Et il en est exclu », CPG, p. 181), tantôt devenu aire de la complétude, le corps reçoit l'investiture du sacré :

Il n'y avait plus nécessité de temple [...] Espace était mon seul réel [...] Quelque chose comme un sacrement, le sacrement spatial [...] Espace devenu signe et hymne. [...] On reçoit l'espace comme une purification. (GEE, p. 120-123.)

La même difficulté et perplexité de Michaux se retrouve dans l'univers formel, qu'il évoque singulièrement dans *Émergences/Résurgences*, où il engage une réflexion métapoétique sur son esthétique : « Mais il s'agissait toujours de l'impossible, de rendre le lieu sans lieu, la matière sans matérialité, l'espace sans limitation. » (ER, p. 95.) Son projet paraît être de réintégrer un espace non euclidien et sans repère, et de montrer cette voie à d'autres par les chemins de l'art : « Tu rentreras dans l'Espace hors de l'espace. » (PA, p. 49.)

« C'est à un combat sans corps qu'il faut te préparer », « combat abstrait qui s'apprend par rêverie » : ainsi débute *Poteaux d'angle*. Ce combat mental, réalisé sur un plan énergétique du corps, à la manière des techniques chamaniques, autorise la confrontation avec le mal multiforme, avatar de l'énergie non pacifiée. C'est pour-quoi les *Jours de silence* auxquels Michaux s'astreindra dans ses dernières années, et la « contemplation sans mélange » à laquelle il aspire depuis les origines, constituent l'accomplissement serein de ce travail combatif, qui a constitué la plus grande part de sa trajectoire – à laquelle il demeurera fidèle : « Je fais un espace. Et tout y est violent. Et tout y est pour briser ou pour être brisé. Et pour attaquer, pour se défendre en attaquant. C'est pourquoi c'est fou ce que c'est tonique. » (FE, p. 23.) L'être vivant n'est pleinement lui-même que lorsqu'il parvient à devenir un transformateur, à invertir les formes en forces – et inversement –, à convertir des forces en formes : « Je mets en route des formes » (PAS, p. 88)¹², affirme-t-il, mettant ainsi en lumière la face cachée de son travail d'artiste.

12. L'artiste est un analyste subtil et un physicien de la spiritualité, dont la théorie présente d'étonnantes similitudes avec celle du physicien quantique – en particulier lorsque ce dernier dialogue avec les techniciens du spirituel, comme à l'époque du Colloque de Cordoue.

Et c'est là sans doute que veut en venir Michaux : l'homme peut se redéfinir à partir de ce terrain énergétique commun où le corps devient la face cachée de l'esprit sans frontière; de même, toute matière (et toute trace) est de l'énergie réorientée, qu'il convient de reconnaître d'abord, puis de domestiquer et enfin de transformer. Michaux parvient à apaiser, par la méditation, l'énergie irritée, mais aussi par l'univers des formes auquel il a « abouché » ces forces inapaisées, et dont l'expression, esthétiquement orientée, a permis d'abrégier la virulence. La pratique artistique de Michaux consiste au final à convertir les énergies-émotions afin de « libérer l'espace » (PAS, p. 70) que nous abritons tous au fond de nos cerveaux trop civilisés. Réintégrant ce « vide-substance » (FE, p. 224), qui est énergie relationnelle, il l'identifie comme étant son corps propre et ultime.

Abandonnant la lourdeur terrienne du corps, dans sa pratique méditative, il se fonde à ce corps plénier, espace qui est de l'énergie en expansion, un vide qui est complétude, énergie pacifiée; il se « réinvagine » dans ce giron sacré que l'ego triomphant avait renié, détachant de la sphère sans espace un territoire privé, qu'il s'était attribué comme lieu de son identité. Mais il a fallu qu'il connaisse le très éprouvant « dépouillement par l'espace » (GEE, p. 113) occasionné par les drogues, procédé au « dégagement de plusieurs maisons du corps » (QJF, p. 122), pour pouvoir enfin reconnaître comme « sien » ce « terrain » impersonnel et sans limites, où « la géographie de l'être a changé » (CC, p. 162) et qui a pour nom « Vastitude ».

Michaux convoque cet espace souverain : il refuse alors de se cantonner aux compartiments glauques et insalubres de son être social, de son identité culturellement délimitée et déterminée. Cet être ouvert, désormais doté du sens de l'être ensemble, conteste radicalement l'isolat de la personnalité et la prison du corps privatif : « J'ai quitté la coquille / simple je sors du carcel de mon corps. » (MO, p. 71.) Matrice de renaissance, ce « corps », vide de corps, s'avère être un lieu de gestion des énergies fluidiques : à la fois récepteur et convoyeur de forces qui le traversent, vecteur et transformateur des courants de toute nature, il relève d'une physique et d'une physiologie non attestées par l'académie de médecine.

Michaux, comme son Pollogoras (VDP), réalise que la sagesse consiste à se défaire de toutes ses « propriétés » – y compris les symboliques et culturelles, et à se désencombrer radicalement. Toutes les hantises, dont la puissance, concentrée par leur accumulation et les préoccupations dont elles sont l'objet, finissent par asphyxier définitivement l'être. Ainsi c'est la défaite radicale et la vacance de tout savoir qui autorise paradoxalement l'accès au continent de l'Ouvert. Michaux en définitive prend refuge dans l'espace, nouveau Dharma, où les noces du feu du combat et de l'air de la rêverie forment l'éther énergétique de sa méditation¹³. Ce corps d'énergie subtile qu'évoquent les ésotérismes, fait de l'homme, apaisé par son travail spirituel, une sorte de posthumain, un homme enfin désencombré de l'humain.

13. Du reste, si Michaux, à un moment, a pris de l'éther – ironie de l'ononastique – n'est-ce pas à cause de la vitesse qu'il apportait, permettant la dilatation de l'être, et lui révélant prématurément notre fondamentale démesure? « Il agrandit et démesure son homme. » (ECU, p. 82.)

La violence tonique, le « combat contre l'espace » ont permis à Michaux de se délivrer de la « perspective de carcan » (PAS, p. 69) dans laquelle la culture nous a façonnés, de se délivrer aussi d'une représentation du corps comme propriété où notre être paraît territorialisé. Cependant, Michaux continue à tirer une énergie vitale inépuisable de son combat imaginaire et de sa création esthétique, qui en est l'expression. Là réside le rôle dévolu à l'art : faire toucher cette zone obscure où grouille l'imagination de la vie, apprendre à connaître les polarités de l'énergie, s'en approcher et convertir la puissance négative des courants émotionnels. L'art de Michaux ne se différencie que peu d'une forme de méditation active, dont l'efficacité ne peut se limiter au plan individuel : car l'art, par ses voies à lui, se donne pour objectif lointain la transformation de l'être social.

L'intermonde d'« énergie en transports continuels » (MM, p. 186), où interagissent l'artiste et le guerrier de la spiritualité, se situe à des années-lumière du savoir institué et de son intelligence étriquée, qui n'est que l'instrument valorisé de la réussite sociale en Occident. En opposition, l'artiste-chamane cohabite avec les forces élémentales et les formes premières. Il œuvre symboliquement de la main gauche (comme il y a un tantrisme de « la main gauche »), car la droite, hypervalorisée dans les pratiques sociales, s'avère symboliquement inopérante sur le plan énergétique.

L'énergie longuement apprivoisée, Michaux l'utilise pour se dégager définitivement des « lieux communs », de la colle des mots et de l'appartenance groupale qui structure la part sociale de notre être au monde. Parvenant au terrain commun du créateur, du magicien et du spirituel, c'est à un nouveau savoir qu'il s'ouvre, impliquant une autre métaphysique et une conception renouvelée du religieux : « C'était donc possible, et pas de pomme, ni de serpent, ni de Dieu punisseur, seulement l'inespéré paradis. » (JE, p. 21) ; même Satan, dont il reconnaît, sous drogue, la figure dans certaines images repoussantes ou olfactions immondes, paraît un avatar de cet univers de l'énergie sans forme, mais aux multiples visages.

En définitive, la question du corps-énergie place la littérature à l'articulation des savoirs scientifiques expérimentaux (en troisième personne) et des savoirs magiques ou mystiques (en première personne). Ce point de vue sur un savoir synthétique, qui est aussi un « savoir participant » (MO, p. 130), ouvre de façon décisive la pratique littéraire du côté du champ anthropologique et d'une forme inédite d'épistémologie, dont elle devient un département spécialisé : « Je voudrais avoir fait de la pensée expérimentale. » (PAS, p. 151.) Car c'est bien une quête multiforme de savoir (impliquant un contre-savoir, voire un anti-savoir) qui fonde l'entreprise de Michaux, dont l'expérience littéraire, inséparable d'une quête spirituelle authentique, constitue un aspect majeur de sa relation et de sa transmission. L'énergie, dans ce contexte, apparaît à la fois comme la forme et la substance de la transmission, laquelle s'effectue d'un corps à un corps, autant que d'un esprit à un esprit.

Bibliographie

Liste des abréviations des titres d'œuvres de Henri Michaux citées dans l'article :

- AF : *Affrontements*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1981 (In *Cœuvres complètes*, t. III, 2004, p. 1109-1144).
- AF : *Affrontements* (textes réunis posthumes), Paris, Gallimard, 1986.
- AI : *Ailleurs*, Paris, NRF, 1967 (In *OC*, t. II, 2001, p. 3-149).
- BEA : *Un barbare en Asie*, Paris, Gallimard, 1967 (In *OC*, t. I, 1998, p. 277-411).
- CC/CP : *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions*, Paris, Gallimard, 1981 (In *OC*, t. III, 2004, p. 1155-1232).
- CPG : *Connaissance par les gouffres*, Paris, Gallimard, 1967 (In *OC*, t. III, 2004, p. 1-161).
- Dé/Dé : *Déplacements/Dégagements*, Paris, Gallimard, 1985 (In *OC*, t. III, 2004, p. 1305-1390).
- ECU : *Ecuador*, Paris, Gallimard, 1968 (In *OC*, t. I, 1998, p. 137-245).
- EDD : *L'Espace du dedans*, Paris, NRF, 1966 (In *OC*, t. I, 1998, table des matières, p. 765-770).
- ÉE : *Épreuves/Exorcismes*, Paris, Gallimard, 1946 (In *OC*, t. I, 1998, p. 773-853).
- ÉR : *Émergences/Résurgences*, Milan, Skira, 1972 (In *OC*, t. III, 2004, p. 541-691).
- ERAPPE : *En rêvant à partir de peintures énigmatiques*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1972 (In *OC*, t. III, 2004, p. 693-720).
- FAV : *Face aux verrous*, Paris, Gallimard, 1967, (In *OC*, t. II, p. 433-611).
- FE : *Façons d'éveillé, façons d'endormi*, Paris, NRF, 1969 (In *OC*, t. III, 2004, p. 445-540).
- FQSD : *Face à ce qui se dérobe*, Paris, Gallimard, 1975 (In *OC*, t. III, 2004, p. 853-913).
- GEE : *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, Paris, Gallimard, 1966 (In *OC*, t. III, 2004, p. 311-428).
- IEC : *Idéogrammes en Chine*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1975 (In *OC*, t. III, 2004, p. 815-851).
- IT : *L'Infini turbulent*, Paris, Mercure de France, 1957 (In *OC*, t. I, 2001, p. 805-1002).
- JDS : *Jours de silence*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1978 (In *OC*, t. III, 2004, p. 1204-1228).
- JE : *Le Jardin exalté*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1983 (In *OC*, t. III, 2004, p. 1357-1362).
- LC : *Les Commencements*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1983 (In *OC*, t. III, 2004, p. 1327-1341).
- LR : *Les Ravagés*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1975 (In *OC*, t. III, 2004, p. 1157-1180).
- MM : *Misérable miracle*, Paris, Gallimard, 1972 (In *OC*, t. II, 2001, p. 617-784).
- MO : *Moments*, Paris, NRF, 1973 (In *OC*, t. III, 2004, p. 721-760).
- MTS : *Mouvements*, Paris, NRF, 1951 (In *OC*, t. II, 2001, p. 531-599).
- NR : *La Nuit remue*, Paris, Gallimard, 1967 (In *OC*, t. I, 1998, p. 419-550).
- PA : *Poteaux d'angle*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1981 (In *OC*, t. III, 2004, p. 1039-1107).

- PAS : *Passages*, Paris, NRF, 1950 (In *OC*, t. II, 2001, p. 281-404).
- PDT : *Par des traits*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1984 (In *OC*, t. III, 2004, p. 1233-1285).
- PL : *Plume*, Paris, Gallimard, 1963 (In *OC*, t. I, 1998, p. 559-715).
- PS : *Par surprise*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1983 (In *OC*, t. III, 2004, p. 1342-1356).
- PVDR : *Par la voie des rythmes*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1974 (In *OC*, t. III, 2004, p. 761-814).
- QJF : *Qui je fus*, Paris, Gallimard, 1927 (In *OC*, t. I, 1998, p. 72-136).
- S : *Saisir*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1979 (In *OC*, t. III, 2004, p. 933-983).
- VDP : *La Vie dans les plis*, Paris, Gallimard, 1972 (In *OC*, t. II, 2001, p. 159-259).
- VPI : *Une voie pour l'insubordination*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1980 (In *OC*, t. III, 2004, p. 985-1038).

Marie-Aline Villard

Université Stendhal - Grenoble 3

Corps énergétique et danse

« Il y a toujours un autre corps quelque part qui nous hante. »

Laurence LOUPPE,

Poétique de la danse contemporaine, la suite, p. 58.

RÉSUMÉ

Penser le « corps énergétique » et la danse revient à considérer cette réalité énergétique au sein du corps dansant, autant au niveau quantitatif que qualitatif. En danse, nous ne parlons pas exactement de « corps énergétique », mais principalement d'énergie déployée. Afin de comprendre le « corps énergétique » en danse, nous nous sommes intéressés à deux pratiques originales mettant en œuvre un jeu de question-réponse énergétique : le contact improvisation et le vol chorégraphique. Le corps énergétique apparaît au fur et à mesure de la réflexion comme une métaphore désignant une triade nécessaire au déploiement d'un seul système, et c'est cette même triade que nous rencontrons à chaque fois que nous appréhendons la complexité du corps dansant.

MOTS-CLÉS

Corps, énergie, danse, corporéité, contact, improvisation, vol chorégraphique.

Le corps énergétique échappe dès qu'il est nommé à la référence visuelle, il ne peut-être détecté anatomiquement comme on peut le faire pour les nerfs ou les vaisseaux sanguins. Il œuvre dans les sciences dites « dures » (biologie, physique, etc.) autant que dans les sciences dites « molles » (sciences sociales et humaines notamment). Afin de cerner ce corps, conservons la définition première de l'expression « énergétique », comme celle d'un corps vivant paraissant avoir « une énergie innée ». Ce corps sera identifié comme ayant une capacité énergétique naturelle et mesurable. Aborder le corps énergétique et la danse ne va pas de soi, car il n'est tout simplement jamais nommé en tant que tel. En rapprochant les deux termes, danse et corps énergétique, nous ne proposons pas un discours sur la « danse énergétique », mais nous essaierons plutôt de saisir ce avec quoi ce concept peut résonner dans la pratique de

la danse. Imperceptible directement par notre sens visuel, peut-être l'est-il par notre sens kinesthésique, et renvoie-t-il à un certain type de présence.

Le corps énergétique appartient à une certaine conception du corps qui ne l'envisage pas d'un point de vue esthétique, ni phénoménologique, ni sociologique, ni encore psychanalytique. Nous le trouvons plus facilement dans des pratiques de mouvement orientales telles que le chi-gong, le tai-chi ou encore le yoga, fondés sur une philosophie analogique, qui exercent ce type de travail sur le corps sans nécessairement concevoir les conditions d'émergences poétiques et esthétiques de la forme. On peut se demander si, en danse, cette expression n'a pas un autre sens que purement métaphorique, dans la mesure où le corps dansant ne se résume pas d'un seul tenant dans le concept du corps énergétique et en sachant que la danse ne pourrait être ce qu'elle est sans l'interaction. De plus, le corps du danseur n'est pas seulement le corps anatomique de la médecine, ni seulement le corps propre de la phénoménologie, il apparaît multiple ; corps entraîné et esthétisé, il est à la fois support et medium. Le corps est la trame de toute expérience, simultanément support de l'action, de l'expression, de la perception, il apparaît comme LE medium paradigmatique, comme un point de départ. Le corps énergétique serait un corps parmi les autres corps dont nous serions composés, comme si différentes couches de corps se superposaient en nous pour former notre corps entier. Le corps énergétique nous renvoie à une multitude de pratiques corporelles : chi-gong, méditation, tai-chi, yoga, arts martiaux, bioénergie, etc. Le rapprocher de la danse amène à considérer cette réalité énergétique au sein du corps dansant, à discerner dans quelle pratique et esthétique nous le trouvons, peut-être sous une autre forme. On verra en outre comment ce rapprochement ouvre le réseau interactif du corps et de la danse. Que dit ce corps énergétique à la danse et que nous apprend-il sur la spécificité de certaines pratiques ?

Le corps énergétique à lui seul ouvre un lexique de l'immatérialité, mais d'une immatérialité existante dans et par la matière même du corps. Insubordonné à la référence visuelle, il a plus à voir avec un ensemble dans les domaines du sensible, de l'invisible et la communication entre les corps. « L'énergie » n'est-elle pas l'expression employée en danse à défaut de celle de « corps énergétique » ? Une des clés de compréhension de « ce corps énergétique » en danse ne se trouve-t-elle pas dans certaines pratiques mettant l'accent sur l'écoute entre les corps ? Enfin, la danse n'est-elle pas l'art intercorporel par excellence en quête incessante d'un corps et par là des corps ?

La danse, le corps, l'énergie

Rapprocher le corps énergétique et la danse invite à se méfier d'emblée d'une vision mécaniste du corps qui le prendrait uniquement pour une pile électrique, comme une machine qui ferait fluctuer son énergie quantifiable pour atteindre l'expression et la forme juste. Notre propos se fonde sur la danse et non sur des exercices énergétiques pour rechercher un équilibre, un bien-être, même si c'est précisément dans ce genre de pratiques que le terme « corps énergétique » est largement employé. Le

corps est chargé d'énergie, l'être humain peut avoir des pertes ou des gains d'énergie, et ainsi le ressent-il. L'énergie se dépense, se dégage, se maîtrise. En danse, on passe son temps à la dépenser, à la réserver, à la libérer à des fins expressives. Un des fondements de l'expressivité du corps dansant, évoqué par Eugenio Barba, est le principe de gaspillage d'énergie, « car le gaspillage d'énergie nous donne une sensation de tonicité et de force » (Barba et Savarese, 1985, p. 6).

Le mot « énergie » résonne dans la conscience du danseur ; en danse il est à vrai dire toujours question d'énergie. Après un cours de danse ou un spectacle, l'énergie peut demeurer quand le travail n'est pas abouti, elle peut être retenue et nommée en ces termes : « Il y a de l'énergie. » Selon Michel Bernard, ce terme serait « quasi sacré » (Bernard, 2004, p. 113) pour les danseurs dans la mesure où il aurait « une puissance de stimulation imaginaire et sensorielle » (Bernard, 2004, p. 113). Cette expression est immédiatement comprise par les danseurs comme une évidence et renvoie au ressenti du mouvement vécu ou perçu. L'énergie, selon la définition du dictionnaire de la danse, est la « capacité à produire un effort tout autant que la volonté de le développer » (Le Moal, 1999, p. 718). L'énergie est donc une notion à la fois physique et psychologique. Remontons à Jean-Georges Noverre¹, qui a remarqué que l'énergie est avant tout liée au caractère morphologique propre du danseur et pas uniquement à sa volonté. Il prend alors en compte la disposition singulière que chacun a de réagir aux stimuli extérieurs. La danse dans ce cas n'est plus seulement comprise comme la capacité à maîtriser par son énergie la mécanique du corps dans le but d'atteindre une forme idéale du corps. De ce fait, la conception de Jean-Georges Noverre intègre la notion de qualité d'énergie « liée aux capacités expressives propre à chaque danseur, à son mode particulier de développement du mouvement, sa tessiture » (Le Moal, 1999, p. 719). Jean-Georges Noverre rejoint Aristote² sur la dimension qualitative de l'énergie dans sa relation au mouvement et à la forme. Le caractère uniquement quantitatif, mesurable, ne semble pas satisfaire la danse entièrement du fait de son attribut expressif. L'énergie selon Aristote, et donc selon Jean-Georges Noverre, est le potentiel du mouvement qui se réalise dans une forme.

Plus tard, le concept « d'énergie spécifique », développé par Johannes Peter Muller³, met en évidence le lien entre la sensation et l'énergie qualitative. La dimension d'échange – si capitale pour notre propos – entre le danseur, l'environnement

1. Jean-Georges Noverre (1727-1810) était non seulement danseur et chorégraphe, mais aussi maître de ballet et théoricien français. En 1760 paraît son ouvrage, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, qui fait de lui un grand théoricien en la matière. Sa démarche théorique visait à faire du ballet un art indépendant, à part entière. Son travail nourrit encore aujourd'hui la réflexion sur l'art chorégraphique.

2. Aristote dans sa *Métaphysique* (l. IX, ch. 6, 1048b, 8) définit l'énergie (*energeia*) comme la mise en activité des conditions du mouvement.

3. Johannes Peter Muller (1801-1858) était physiologiste et ichtyologiste allemand. Il a développé la loi des « énergies spécifiques » des nerfs : un nerf donné n'est réceptif qu'à un seul type de sensation (visuelle, auditive, etc.), et ce en fonction de l'organe auquel il est corrélé. Chaque organe est alors associé à un nombre limité de sensations et demeure insensible aux autres, malgré le fait que les nerfs soient tous du même type et que l'influx nerveux soit aussi de même nature. Les vécus perceptifs

et le spectateur comme expression d'une sensation de mouvement est approuvée par le physiologiste : « La sensation est la transmission à la conscience, non d'une qualité ou d'un état de corps extérieurs, mais d'une qualité ou d'un état de nos nerfs, état auquel donne lieu une cause extérieure. » (Muller, 1845.) Du rapport de la conscience et de l'environnement naît l'énergie spécifique comme mouvement qualitatif. C'est cette même sensation de mouvement, ou « sensation motrice » qui est reprise par Rudolf Laban⁴ dans sa théorie de l'effort. Pour lui, tout mouvement humain est fondamentalement expressif et il est le résultat d'une mobilisation significative d'énergie. Prenant en considération ces deux paramètres, il distingue d'une part l'intensité d'ordre quantifiable, mesurable objectivement en vertu des facteurs de poids, de temps, d'espace et de flux et il discerne d'autre part la qualité de cet effort comme étant liée à une sensation motrice, cette sensation motrice faisant écho au concept « d'énergie spécifique ». La sensation motrice n'est pas mesurable, mais elle peut néanmoins être analysée en fonction des facteurs moteurs. L'enjeu pour le danseur est d'organiser, en fonction de son intention artistique, les deux paramètres de l'énergie : l'intensité et la qualité. En danse, deux paramètres découlent donc de l'énergie, combinant le corps physique et le corps expressif, conscient de ses sensations, l'un plus lié à l'intensité et l'autre plus à la qualité du mouvement.

Considérant ces deux paramètres énergétiques, qu'apprenons-nous des techniques et pratiques en danse? Que nous dit le contact improvisation à propos de ce concept de corps énergétique? Pouvons-nous élargir le questionnement à une esthétique très particulière, c'est-à-dire au vol chorégraphique, comme pratique inédite de l'échange énergétique entre les corps?

Le contact improvisation

La pratique de la danse contact improvisation⁵ propose d'explorer les centres d'énergie et de les exprimer dans le mouvement. Par exemple, un stage de contact improvisation de deux jours⁶ intitulé « L'énergie en mouvement » propose un travail sur l'énergie décliné en plusieurs étapes : préparation visant à harmoniser les différentes parties du corps entre elles, exercices de ressenti pour chaque centre

dépendent donc de la composition de l'appareil cognitif, les sensations de ce fait ne sont pas de simples reflets de la réalité qui les cause.

4. Rudolf Laban (1879-1958), danseur, chorégraphe et théoricien austro-hongrois, auteur de *Mastery of Movement on the Stage*, 1950, trad. *La Maîtrise du mouvement*, Arles, Actes Sud, 1994. Il a créé le système de notation de la danse le plus utilisé aujourd'hui : la kinétophographie.

5. La danse contact improvisation est une technique et pratique de danse qui s'est développée aux États-Unis dans les années 1970 avec Steve Paxton, rejoint par Nancy Stark Smith et Lisa Nelson. Il faut au minimum deux personnes pour explorer les multiples possibilités d'appuis et de contacts en jouant avec les lois de la gravité et sur les relations établies entre les danseurs. Cette technique se nourrit de pratiques comme le tai chi chuan, l'aïkido, la gymnastique. Elle nécessite la fluidité des rencontres, l'aisement des sensations kinesthésiques. Elle développe l'improvisation grâce à la prise de décision, la disponibilité et l'adaptation.

6. Stage proposé par Bernard Molliex, thérapeute psycho-corporel et Sébastien Molliex, enseignant de danse contact improvisation, les 14 et 15 mars 2009 à Divajeu, près de Crest, dans le département de la Drôme.

énergétique, recherche du « mouvement authentique » en relation avec les différents centres, et enfin expression par la danse de ces centres dans la relation à soi, à l'autre et à l'environnement. La dernière étape nous parle directement du corps énergétique en danse ; corps qui ne peut agir seul, tout en s'explorant par différents moyens combinés. Le corps que l'on est, le corps des autres et l'environnement, plus communément appelé l'espace, participent à mettre l'énergie en mouvement et ainsi à harmoniser les relations au sein de cette triade. Le corps énergétique se manifeste alors, et si la triade n'est pas harmonieuse, les interférences entre les corps et l'espace se heurtent, et l'on est ramené brutalement au corps que l'on essaie de maîtriser, au corps instrument. Le contact improvisation fait appel à la notion de « corps commun », en faisant partager aux corps « ce qu'ils ont de plus intime, presque de constitutif : le poids » (Louppe, 2007, p. 64). Ce partage des corps peut générer une « sensation de partage des corps ». À ce propos, Nancy Stark Smith dans une retranscription d'un cours de contact improvisation s'exprime en ces termes : « Voyez les autres dans leurs sensations sans être happés par les vôtres. Ouvrez les portes de la communication pour que votre corps soit complètement connecté au groupe et à l'environnement. » (De Plee, 2001, p. 115.) On retrouve là le concept d'énergie qualitative de Johannes Peter Muller et de la sensation avec la dimension de l'échange entre le danseur et l'environnement. Le corps énergétique en danse puiserait donc dans son potentiel quantifiable pour se mettre en mouvement, mais ce qui créerait l'échange et la communication entre les corps serait avant tout l'énergie qualitative et la sensation, sans laquelle il ne pourrait y avoir de « corps commun ». « Les mouvements du contact improvisation découlent du type de perception que chacun a du poids, du mouvement et de l'énergie de l'autre » (Gil, 2000, p. 17) nous dit José Gil : il s'agit en fait un jeu de question-réponse énergétique. Les partenaires se répondent en fonction de ce qui leur correspondra le mieux à l'instant où le mouvement est en train de se faire. José Gil dit encore : « L'énergie doit couler, le mouvement fluer le plus aisément possible, le danseur choisira souvent la pente qui lui semblera satisfaire ces réquisits. » (Gil, 2000, p. 24.) Le type de mouvements engendrés par ce genre de rencontre fait toute la singularité du contact improvisation. Ce question-réponse énergétique produit une intensification de l'énergie pour les corps en jeu. Pourquoi les corps gagnent-ils en intensité ? Ici, nous voyons bien que nous sommes revenus au premier paramètre de l'énergie en tant que donnée quantifiable, ce qui prouve que la danse ne cesse d'osciller entre la qualité et l'intensité. Selon José Gil, c'est « grâce à une communication inconsciente d'expériences que chaque corps accueille l'expérience de l'autre » (Gil, 2000, p. 24). Steve Paxton, en voulant décrire ce phénomène, propose le concept de la « réciprocité » qui « implique bien un accroissement de l'énergie⁷ » (Gil, 2000, p. 24) tout comme il peut s'en passer dans d'autres registres tels que la peur et le comportement de la foule. Ces énergies se transmettraient directement par le contact et dépasseraient notre conscience,

7. Steve Paxton est un danseur et un pédagogue américain. C'est l'un des membres fondateurs du *Judson Dance Theatre* (1962) avec Trisha Brown. Depuis 1972, il expérimente et enseigne la pratique du contact improvisation, dont il est l'un des inventeurs.

elles agiraient malgré nous. Tout cela n'est pas pensé mais senti, les corps intègrent d'eux-mêmes le fait que les autres vivent la même expérience au même moment. Existe-t-il alors un savoir de type organique? Un savoir où ne règne pas la pensée rationnelle mais un type de pensée énergétique autant quantitative que qualitative? D'autant plus que ça ne « fonctionne » pas toujours en contact improvisation, sans qu'on puisse verbaliser pourquoi parfois les corps ne « fusionnent » pas : « Il y a des corps qui se conviennent mieux que d'autres, dans le contact improvisation. » (Gil, 2000, p. 22.) C'est ici tout un monde de micro-sensations et de micro-perceptions que nous ouvre le contact improvisation. Cette technique montre à quel point la danse est un art trans-sensoriel qui met en évidence notre capacité à être sensible et réactif à une dynamique globale par le fait même que nous recevons et donnons de l'énergie, et que toute la différence – dans le contact notamment –, tiendra à la qualité et à la quantité de celle-ci, sans quoi il ne pourrait y avoir de réponse du partenaire.

Le vol chorégraphique

À ce moment de la réflexion, nous aimerions exprimer une expérience vécue plutôt inédite : le vol chorégraphique proposé par le danseur et chorégraphe Hervé Diasnas, une expérience de question-réponse énergétique sans contact entre les corps. Hervé Diasnas définit le vol en ces termes :

C'est une pratique singulière qui prend pour modèle les bancs de poissons ou les vols d'étourneaux. Ludique, c'est un travail qui aiguise le sens de l'espace et du déplacement. Il crée une communication de qualité et une forte complicité entre les pratiquants, ce qui en fait une danse de groupe par excellence. Il permet au danseur d'exercer sa maîtrise et de prendre part aux plaisirs qui se dégagent de l'élan commun⁸.

Le vol est apparemment d'une grande simplicité et d'une grande fluidité, mais c'est une forme très complexe qui demande aux danseurs un sens développé de l'espace. En effet, ceux-ci n'ont pas de repères fixes pour évoluer. Le vol est vraiment à l'image des bancs de poissons, il n'y pas de leader car le groupe est constamment en mouvement. Par conséquent, les déplacements sont omnidirectionnels et le seul fait que le danseur soit rattaché au groupe garantit à l'ensemble une cohésion élégante. Pour cela, le danseur se doit de taire son désir de performance personnel pour se fondre à l'unisson avec les autres membres du groupe. Le groupe apparaît ainsi comme un organisme qu'il s'agit de faire vivre. Le danseur se fond alors dans un mouvement commun. Les spectateurs à l'issue de la représentation peuvent avoir l'image d'une vague allant et venant, manquant de déborder et d'envahir la salle.

8. Hervé Diasnas est un danseur et un chorégraphe pédagogue français. Son succès incontesté, *Nai ou le cristal qui songe* (1983), a fait de lui un danseur à la présence scénique remarquable. Giorgio Agamben lui a consacré un chapitre dans son ouvrage *Image et mémoire, écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris, Desclée et Brouwer, 2004. Hervé Diasnas possède un site internet dont sont d'ailleurs tirées ses citations : <<http://www.diasnas.fr/index.html>>.

Plusieurs éléments renvoient ici au corps énergétique. En danse, ce type de pratique est fondé sur un travail « à l'écoute », étrange terme puisque l'enjeu ici est de se sentir bouger et de sentir bouger, sans se toucher et sans forcément se voir. Nous devons être capables d'être quasi instantanément au même endroit sans savoir d'avance où l'on se dirige. Le dialogue énergétique semble être à la base de ce fonctionnement, les corps se laissent emporter par les autres et les relations s'intervertissent constamment. La pensée rationnelle ne peut à vrai dire pas grand-chose dans cette expérience de mouvement puisqu'elle fait appel à un sens du mouvement qui nous fait ressentir ce que l'autre ressent au même moment. Il s'agit du phénomène d'empathie kinesthésique. Cette expérience du vol demande un temps conséquent de préparation et de mise en état corporel car il s'agit de faire une présentation publique, alors que ce n'est presque jamais le cas en contact improvisation, qui demeure une pratique de studio. Le chorégraphe a mis au point sa pratique du mouvement pour le vol, pratique qui recherche un corps particulier pour aboutir à son esthétique si singulière : « Le travail développe le potentiel énergétique et déploie les capacités corporelles. Des danses spécifiques, sortes de *gammes chorégraphiques*, sont proposées à cet égard aux participants⁹. » Le corps du vol est un corps d'énergie, sans démonstration égocentrée, sans théâtralité, il ne travaille que pour « satisfaire à l'élan ». Il se fait « disponible et complice » selon les termes du chorégraphe, comprenons qu'il se donne à lui-même, à l'espace et aux autres. L'énergie est en quelque sorte apprivoisée pour rendre possibles les ravissements qui se dégagent de l'élan commun. Cette pratique cherche à déployer l'énergie potentielle du mouvement afin que celui-ci soit dense, fluide et puissant. Le corps énergétique a donc grandement à voir avec le vol chorégraphique, puisqu'il devient un seul corps commun au sein duquel l'énergie ressentie est le seul fil conducteur aux déplacements des danseurs. Ce sont donc les variations énergétiques qui donnent une « belle » qualité au vol. Un groupe de danseurs possède un grand potentiel énergétique, il s'agit pour eux, dans le vol, de ne pas « tout lâcher » d'un trait mais plutôt de diffuser dans la durée, pour soi et pour les autres, un flux continu d'énergie régulier et constant. Hervé Diasnas prenait souvent l'image de la cocotte minute sous pression dont la soupape serait partiellement ouverte pour nous décrire ses attentes. Cette image est d'une exactitude remarquable puisqu'elle associe tous les paramètres énergétiques dont nous avons parlé, autant physique que psychologique. Chaque individu du groupe avec son potentiel énergétique et son mode particulier de fonctionnement travaille pour être en harmonie avec le reste des participants. Si l'ensemble des corps s'accorde sur une même ligne énergétique, un même souffle, et un même imaginaire, alors le vol devient véritablement un exercice à l'unisson de chacun pour chacun, il devient enfin une façon inédite d'être ensemble.

Tout comme en contact improvisation, le vol peut ne pas « fonctionner », malgré l'énergie innée que chacun porte en soi ; celle-ci peut ne pas être connectée au groupe, et c'est sur cette fameuse connexion dont on parle très souvent en danse,

9. Hervé Diasnas, <<http://www.diasnas.fr/lapratiquehd2.html>>, consulté le 12 novembre 2009.

que les danseurs travaillent avant le vol. Il s'agit, au cours des entraînements, d'affiner ses perceptions et de s'empêcher de se fier, comme on le fait communément, à la seule perception visuelle. Cette connexion avec soi-même, avec l'espace et les autres reste cependant une énigme : plus on cherche volontairement à accéder à cet état de disponibilité, moins on le trouve. À un moment, advient cet « état connecté » qui semble jouer sur l'immanence et la transcendance du mouvement, état fragile et jouissif qui procure le plaisir de se sentir vivant « ici et maintenant ».

Les relations entre les danseurs et les spectateurs participent de ce même transport, les spectateurs reçoivent à leur tour cet élan commun, ils dialoguent aussi énergétiquement avec les corps dansants. Cette relation entre les corps est absolument primordiale et constitue une des spécificités de la danse, autant dans le mouvement ressenti que perçu. Hubert Godard parle de « ce mystère », de « cet inconnu » qui « passe au delà du discours gestuel et qui laisse des parts maudites ou énergétiques qui propulsent un désir » (Godard, p. 105).

La combinaison des corps ou la corporéité

Cette réflexion sur le corps énergétique et la danse pose toujours la même question sur le corps, question posée notamment par Roland Barthes, qui répond :

Nous en avons plusieurs ; le corps des anatomistes et des physiologistes, celui que voit ou que parle la science [...] Mais nous avons aussi un corps de jouissance, fait uniquement de relations érotiques, sans aucun rapport avec le premier : c'est un autre découpage, une autre nomination. (Barthes, 1973, p. 26.)

Il est donc bien sûr question de nomination et de choix terminologique. Comment nommer la complexité du corps et de la danse ? De plus, il semble y avoir plusieurs corps en danse du fait des différentes techniques et esthétiques.

Notre propos a tenté de parler d'un seul corps à la fois, en l'occurrence du corps énergétique, mais on se rend compte que d'autres corps participent, et notamment le corps imaginaire. Le corps, lorsqu'on l'étudie, devient une « notion » qui inclut inévitablement l'imaginaire : « Le corps ne va jamais sans les représentations qu'il a de lui-même. » (Louppe, 2007, p. 61.) Le corps est loin d'être une donnée permanente, il combine plus qu'il ne superpose ses instances dans une simultanéité déconcertante pour celui qui tente d'en cerner les instances. D'aucuns, comme Michel Bernard, préfèrent parler de corporéité, terme largement inspiré par les arts du spectacle et notamment par la danse. Pour Michel Bernard, la première spécificité du corps dansant est

sa dynamique de métamorphose indéfinie et l'ivresse du mouvement pour son propre changement : la danse s'offre toujours à nos yeux comme la folle quête d'un corps individuel qui tente vainement, mais incessamment, de nier son apparente unité et identité dans la multiplicité, la diversité et la disparité de ses actes (Bernard, 2001, p. 82).

Cette multiplicité du corps dansant détruit toute représentation du corps comme entité stable, équilibrée et identifiable. Michel Bernard dit du terme de corporéité : « Il est plus souple et il permet d'exprimer que le corps est davantage de l'ordre d'un processus que de l'ordre d'une substance. » (Bernard, 2002, p. 44.) La corporéité prend en compte toute l'instabilité du corps, son hétérogénéité et sa multiplicité. Le corps n'est pas envisagé dans sa réalité objective mais dans sa dynamique sensorielle, imaginaire et pulsionnelle. La corporéité nous rappelle qu'il n'y a pas de corps sans expérience singulière et changeante du sujet, et surtout qu'il ne peut y avoir de corporéité sans intercorporéités. Le fait qu'il ne puisse y avoir de corporéité sans intercorporéité, ni de corps sans interaction, est ce qui nous intéresse vivement puisque, au fur et à mesure de notre réflexion, nous avons mis en évidence le phénomène des connexions entre les corps. Le corps énergétique parle du corps d'énergie et surtout de ses relations avec les autres corps et avec l'espace environnant.

« *Le processus-corps* »

Mais ne peut-on pas conserver le terme « corps », comme le propose Laurence Louppe?, « d'abord parce qu'il est simple, avec toute l'élégance que confère la simplicité. Plus lexical aussi, ancré dans la langue. Ancien venant du latin *corpus*. Neutre. Comme le *soma* en grec. À la fois l'opacité de l'objet et la respiration du vivant » (Louppe, 2007, p. 57). Nous pensons que nous sommes le même corps, que nous dansions ou non. Mais le corps énergétique nous enseigne que nous avons tous notre « potentiel corps ». La différence tient au fait qu'en danse, on va chercher à prendre conscience de nos sensations, de notre mode particulier de nous mettre en mouvement, de notre tessiture. Le corps du vol chorégraphique et celui du contact improvisation cherchent ainsi à briser les patrons moteurs en proposant un jeu de questions-réponses énergétiques. Il y aurait initialement en fait chez le danseur deux corps, tous deux générés par la pratique :

L'entraînement crée ainsi deux corps, l'un perceptible et tangible, l'autre esthétiquement idéal. Le corps perceptible du danseur se révèle d'abord à partir d'informations sensorielles : visuelles, haptiques, olfactives et, plus importantes que toutes, kinesthésiques. (Louppe, 2007, p. 61.)

Ces deux corps dialoguent entre eux tout en s'influençant mutuellement et réciproquement. Ils nous disent aussi que chaque style de danse, chaque chorégraphe ont cherché un « corps spécifique » au moyen d'entraînements précis. Le corps spécifique du vol et du contact improvisation nous semble être précisément un corps d'énergie premier, une espèce d'idéal fondé sur la base commune de l'énergie, comme corps partagé et partageable. Le corps énergétique en danse renvoie directement à la communication non verbale entre les corps et les espaces, et c'est de ce type de corps dont il s'agit toujours en danse mais qui n'est jamais nommé en tant que tel. L'énergie est sans cesse mise en jeu et ce sont ses évolutions, de même que les différentes prises de conscience, qui jalonnent le mouvement et qui font varier les formes et le ressenti que l'on a au sein de ses formes. Le corps énergétique apparaît comme un corps

inné, existant à notre insu. Il est un potentiel qu'on recherche et il s'exprime non verbalement mais facilement avec les autres corps. En cela, en danse, il est peut-être plus proche de « l'Idée » car il semble que c'est avant tout de la prise de conscience d'une connexion possible qu'il émerge ou non.

En danse il est possible de ne pas prendre conscience du corps énergétique à proprement parler, mais c'est de la sensation de connexion entre notre corps, l'espace et les autres qu'il peut émerger. Le corps énergétique en danse n'existe que par cette triade, il est en ce sens un corps-processus. Le corps en danse est plus un système, ou encore un processus existant selon une suite d'états ou d'états simultanés au moment où « ça » danse, au moment où tous les éléments de la triade sont réunis. « Les autres », dans la triade, peuvent être les partenaires dansants, le public, ou même un spectateur imaginaire.

Le corps énergétique apparaît comme l'expression qui contient en elle-même cette connexion, car il n'y a pas de corps isolé. C'est l'ensemble de ces trois éléments qui constituent le corps énergétique : prise de conscience et attention particulière à nos sensations et à celles des autres par des indices dans les tensions, les détentes, les appuis, et à l'espace en l'embrassant sans le rétrécir et pour qu'il devienne partenaire de la danse. Tout devient alors énergétique et malléable ; l'espace où le corps opère n'est plus celui de la géométrie, mais devient un espace avec des qualités, tout comme le corps en mouvement.

Le grand corps énergétique en danse n'est autre que la conscience que l'on a de notre corps, de celui des autres et de l'espace. Il est alors plus une métaphore qui désigne cette triple connexion. L'idée du corps énergétique en danse nourrit celle d'un corps commun, d'un seul corps qui bouge, tel un système.

Bibliographie

- BARBA Eugenio et SAVARESE Nicola, *L'Anatomie de l'acteur, un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Cazilhac, Bouffonneries Contrastes, 1985.
- BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Paris, Éditions Recherche du Centre national de la danse, 2001.
- BERNARD Michel (entretien avec), « Le pouvoir du sentir », *Enfances & PSY*, n° 20, Paris, 2002, p. 42-49.
- BERNARD Michel, « Parler, penser la danse », *Penser la danse contemporaine*, Paris, PUF, 2004, p. 110-115.
- DE PLEE Cathy, « Cours de contact improvisation par Nancy Stark Smith », *Nouvelles de Danse*, n° 46/47, 2001, p. 114-122.
- GIL José, « La danse, le corps, l'inconscient » [en ligne], *Terrain*, n° 35, septembre 2000, p. 57-74, et *Danser*; mis en ligne le 08 mars 2007, disponible sur <<http://terrain.revues.org/index1075.html>> [consulté le 15 mai 2009].
- GODARD Hubert, « L'empire des sens... », *Danser maintenant*, Bruxelles, CFC Éditions, coll. « Arts vivants », 1990, p. 101-107.

- LE MOAL Philippe, *Dictionnaire de la danse*, Bologne, Larousse-Bordas/HER, 1999.
LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine la suite*, Bruxelles, Éditions Contredanse, 2007.
MULLER Johannes Peter, *Manuel de physiologie*, Paris, Baillière, 1845.

Véronique Adam

Université Toulouse-Le Mirail - Toulouse 2

Le corps imaginaire et l'alimentation

RÉSUMÉ

L'article étudie comment l'humain peut être défini dans les rapports créés dans l'imaginaire entre le corps et l'alimentation. En s'appuyant sur des traités de médecine et de cuisine du Moyen Âge au xvii^e siècle, des essais d'humanistes et les travaux d'anthropologues, d'historiens et de sociologues contemporains, on découvre comment l'acte même de manger permet de définir et construire les frontières du corps humain et un imaginaire de l'alimentation : la nomination de l'aliment et la charge sémantique des métaphores empruntés à l'alimentation définissent une éthique de l'humain et sa vision du corps humain et animal. Une approche médicale complète cette étude linguistique et montre que le fonctionnement des limites extérieures et internes du corps humain se modèle sur la représentation de l'aliment et de ses effets paradoxaux, bénéfiques et pathologiques. Enfin, le corps social du mangeur est délimité par la distance qui le sépare de l'aliment et le lieu assigné à l'animal destiné à être mangé.

MOTS-CLÉS

Alimentation, aliment, viande, animal, corps humain, humanisme, humanistes, se nourrir, manger, *innutritio*, abattoir, vache folle, bœuf hongrois, imaginaire du corps, frontières du corps.

Les frontières du corps sont intimement liées à la notion d'alimentation. La période allant de la Renaissance à l'âge baroque, berceau des premiers humanistes, est notre premier champ d'évaluation de cette idée. Pour Montaigne, la pensée humaine se construit en effet grâce à ce qu'on appelle, dans les traités d'éducation, l'*innutritio*, se nourrir du savoir d'autrui. Si l'on ne s'y arrête pas plus avant, cette image, croisant la fonction du corps vivant et la formation de l'esprit humain, passerait pour une métaphore filée, poussée à l'extrême par les humanistes, convoquant au côté de l'aliment, la digestion, l'ingestion, le ventre. Or, au moment où justement le verbe « nourrir » renvoie enfin à l'ingestion d'un aliment concret, l'alimentation se double d'une représentation de l'aliment, symbolique, devenant signe même de l'humain, instrument de définition du groupe social, dans les lectures anthropologiques ou dans les croyances populaires : la nature et la manière de s'alimenter révèlent la nature de l'être humain. L'alimentation serait ainsi à la fois symbolique, imaginaire

et réelle. Elle ne peut pas être comprise littéralement si l'on veut y trouver les limites du corps et de l'humain. On le sait depuis l'apparition des Cannibales dans les champs d'études (de Montaigne, encore, à Lévi-Strauss) ce qui paraît le plus inhumain, dévorer un homme, peut aussi révéler l'humanité cachée des « sauvages ». Manger l'autre, c'est aussi l'honorer.

Cette étude voudrait donc examiner les frontières du corps imaginaire dans sa relation à l'aliment, en s'appuyant sur un *corpus* écrit au moment où la métaphore de l'*innutritio* et la force symbolique de l'aliment se croisent : des textes de traités de médecine et de cuisine du Moyen Âge au xvii^e siècle, outils de travail des humanistes, des textes littéraires de la Renaissance ou de l'âge baroque, tragiques, satiriques ou didactiques mettant en scène l'alimentation réelle ou imaginaire de l'aliment animal et du corps humain. Autant de clefs pour apercevoir la pérennité de la vision humaniste et post-humaniste du corps alimenté dans notre société actuelle. Une étude linguistique montrera comment la métaphore alimentaire et l'évolution des mots de son champ lexical délimitent les premiers contours du corps alimenté et lui impose d'abord une place dans l'espace de la table. Une approche médicale viendra en préciser les frontières internes et externes et les relations contradictoires qu'il entretient avec les maladies alimentaires et l'aliment lui-même qui lui compose son propre lieu, au dedans et au dehors. Enfin, ce sera au corps social, dans une approche sociologique, d'être marqué et délimité par cette relation à l'aliment et à la viande en particulier : traduite tant dans l'organisation de l'espace, comme dans le regard sur l'animal à manger, elle dessine les frontières sociales du corps du mangeur.

Les mots de l'alimentation

Se nourrir, éthique alimentaire

Le dictionnaire de La Curne, recensant les vocables du moyen français et du début de la Renaissance, ne voit dans le verbe *nourrir* qu'un synonyme d'*instruire*. C'est au courant du xvi^e siècle que l'on commence à lier ce verbe à la nourriture concrète. Ce phénomène sémantique va de pair avec les réflexions des humanistes sur la manière de manger, de se tenir à table, de faire bien l'homme. Ainsi Érasme, dans un traité d'éducation, explique que :

Il faut prendre garde de ne donner du coude à celui qui est proche de toi et de ne donner du pied à celui qui est assis à l'opposé. [...] Il y en a qui n'ont pas le loisir d'être assis à table pour mettre la main au plat et prendre des viandes, c'est faire comme les loups affamés et comme dit le proverbe de ceux qui tirent des chaudières et marmites, dévorent les viandes des bêtes avant qu'elles soient immolées. Garde toi de porter ta main au plat le premier, non seulement pour ce que cela argüe ta gourmandise, mais aussi pour autant qu'il y a du danger. [...] Afin que l'enfant s'accoutume de bonne heure à commander à ses appétits, il faut qu'il s'arrête quelque temps sans toucher aux viandes. [...] Tremper ses doigts dans les sauces, c'est le propre des gens de village. (Érasme, 1613, p. 45.)

Manger impose donc une position au corps, un bon usage aux membres et un respect des frontières du corps d'autrui. Se nourrir devient ainsi le signe d'une sociabilité à l'œuvre. L'attitude du mangeur construit à partir de son corps et de son être une image à trois niveaux : reflet de son âme puisque le contact avec l'aliment peut l'assimiler ici à un homme ou à une bête sauvage, le loup ou un paysan, elle traduit aussi sa bonne digestion du savoir proposé par Érasme et marque symboliquement une harmonie entre la belle âme et le corps nourri en toute sociabilité. La saleté et l'impropriété des gestes du mangeur se confondent avec une laideur morale ou une ignorance intellectuelle, liant l'animalité, la profanation et la rustrierie. Si les frontières et les manières du corps alimenté engagent l'âme, le corps vivant repose sur une articulation entre le foie, le cœur et le cerveau, le mangeur doit tracer ses propres limites pour se définir comme digne d'un monde humaniste.

La nourriture peut alors être le lieu d'une distinction et d'une séparation du corps et de son environnement et joindre aux délimitations morales des marques spatiales. Le repas décrit par Érasme n'est plus directement un partage, comme si l'humanisme se détachait d'un symbolisme religieux du repas. Ainsi, paradoxalement, le temps pendant lequel le mangeur doit respecter des règles de civilité (ne surtout pas incommoder l'autre) correspond au moment où l'espace du corps individuel se marque davantage : Érasme indique qu'il ne doit ni partager son tranchoir (sorte de tranche de pain sur laquelle on pose ses aliments), ni toucher son voisin de table, ni même toucher l'aliment : volonté hygiéniste de ne pas souiller l'aliment de l'autre, de se protéger contre les maladies des autres, de retenir ses désirs, de marquer son rang et sa culture. Manger en maîtrisant son corps, l'espace et son devenir.

La viande, le vivant et le mort

Se nourrir ne fait donc pas seulement vivre, mais fait bien vivre. Cette éthique de la nourriture est à rapprocher de l'évolution du mot *viande* qui nous renvoie au lien paradoxal des vocables de l'alimentation à la vie et à la mort, et finalement aussi au comportement à avoir devant un aliment vivant ou mort.

Le Viandier, cet ouvrage français de la fin du xiv^e siècle, passant pour le premier livre de cuisine, propose une recette de « viande de carême » où l'on ne voit que des poissons, des œufs et des légumes :

Viande de Carême

[...] Prenez anguilles, et en ôtez les têtes et les gelées, et les queues aussi, et broyés bien le [restant] avec safran défait d'un peu de vin blanc. (Taillevent, 1515, p. 31.)

La viande, la *vivenda*, est donc littéralement et étymologiquement ce qui sert à maintenir la vie, et désigne tout ce qui est comestible (légumes, poisson, bœuf, volaille, etc.). La Renaissance va restreindre le mot au sens moderne, « la chair des animaux comestibles », et c'est « l'aliment » (terme existant depuis le xii^e siècle) qui recouvre alors les acceptions médiévales de la « viande », concurrencées par la « substance » qui désigne la chair, les tissus du corps. Ce qui paraît plus intéressant encore est que la viande renvoie de fait à un animal mort, et s'oppose alors à son

sens étymologique, tandis que la chair ou la substance renvoie à un animal vivant. Érasme insiste sur la nécessité de ne pas manger un animal vivant pour éviter de se comporter comme un animal. Cet ajout à son éthique alimentaire le rapproche des anglophones : ceux-ci marquent une scission nette entre les animaux morts à manger et les animaux vivants ; ils utilisent ainsi le mot *mutton* pour désigner le mouton lorsqu'ils mangent et *sheep* pour l'animal vivant. Cela naît sans doute de la même distinction comportementale que relève N. Vialles dans son travail sur les abattoirs : elle oppose les « zoophages » aux « sarcophages », ceux qui ont besoin de voir dans l'aliment le vivant et de l'y reconnaître, à ceux qui préfèrent ne voir qu'une substance non identifiable, sans chair vivante (Vialles, 1987 et 1988). Il s'agit au final moins de considérer ce qu'on mange, que son état. Montaigne se fait l'écho de cette nuance :

Je pense qu'il y a plus de barbarie à manger un homme vivant, qu'à le manger mort, à déchirer par tourments et par géhenne, un corps encore plein de sentiment, le faire rôtir par le menu [que] de le rôtir et manger après qu'il est trépassé. [On pensait qu'] il n'y avait aucun mal de se servir de notre charogne, à quoi que ce fût, pour notre besoin, et d'en tirer de la nourriture comme nos ancêtres étant assiégés par César [...], se résolurent de soutenir la faim de ce siège par les corps des vieillards, des femmes, et autres personnes inutiles au combat [...]. Et les médecins ne craignent pas de s'en servir à toute sorte d'usage, pour notre santé. (Montaigne, 1588, I, xxxi.)

Tout corps mort, qu'il soit humain ou non, peut être mangé pour vivre ou survivre. En revanche, manger un corps vivant est barbare. Mais la distinction est rendue caduque par l'apparition des corps perçus comme faibles (vieillards, femmes) qu'on peut manger aussi, alors qu'ils sont encore en vie. Le corps vivant est donc seulement celui qui « est plein de sentiments ». Ce regard humaniste sur le cannibalisme et cette relation permanente de l'éthique alimentaire avec la vie et la mort peut contredire totalement l'analyse de R. Barthes sur les tableaux d'Arcimboldo et en particulier *Le Cuisinier* (1570), représentant une tête entre deux plats, formée de deux cochons de lait, tous symétriques, permettant de renverser l'image, et d'un poulet :

L'impression est d'autant plus dégoûtante que cette tête est formée de substances comestibles : elle devient alors, à la lettre, immangeable : le poulet et le poisson tournent au déchet de poubelle, ou pire : ce sont les rebus d'un mauvais restaurant. Tout se passe comme si, à chaque fois, la tête tremblait entre la vie merveilleuse et la mort horrible. Ces têtes composées sont des têtes qui se décomposent. (Barthes, 1982, p. 137.)

R. Barthes aperçoit dans le portrait de mauvais aliments, immangeables. Or Montaigne voit la charogne comme comestible. Le cuisinier, faute de pouvoir nourrir, se donnerait lui-même en plat. Cette figure symbolise parfaitement l'univers imaginaire du lexique de l'alimentation, puisqu'elle fait de ce cuisinier, une viande, mixte de vie, sensible dans ce visage animé, « plein de sentiments » et d'aliments morts (poulet cuit), elle-même posée entre deux plats, et prête à être mangée. La réversibilité de l'image appuie ce va-et-vient entre la vie et la mort de l'aliment,

qu'importe sa nature humaine ou animale. L'incorporation de l'animal dans une partie du corps du cuisinier le métamorphose en aliment et laisse pressentir un autre phénomène à l'œuvre dans l'imaginaire de l'alimentation : la contamination de celui qui mange par ce qu'il mange. Nous y reviendrons plus loin. Pour l'heure, l'aliment semble savoir, dans les vocables alimentaires, délimiter l'humanité en la plaçant en regard d'une triade formée par l'animal, la vie et la mort, dont le mot *viande* condense tous les sens. Il propose dans ce tableau du « Cuisinier », une forme d'incorporation littéralement superficielle.

L'incorporation de l'aliment : l'innutritio

La question de l'incorporation de l'aliment et la métaphore de l'*innutritio* sont ainsi poussées à l'extrême et rendues sensibles et tangibles : le cuisinier sait comment cuisiner et montre d'une manière très particulière le savoir dont il s'est nourri. Ce qui étonne, du reste, est que ces aliments qui le composent soient dans sa tête et non dans son ventre, extériorisés ou laissés hors du corps et non intériorisés. On pourrait y lire ce va-et-vient des images alimentaires entre ce qui nourrit littéralement et cette *innutritio* métaphorique, signe d'une intelligence, et ce d'autant plus que les aliments visibles d'Arcimboldo, au contraire d'autres tableaux, sont cuits. Il y a alors comme un écho dans cette peinture aux débats sur le mode d'ingestion du savoir : pour Montaigne, l'enfant doit digérer son savoir avant de le restituer, car

C'est témoignage de crudité et indigestion que de regorger la viande comme on l'a avalée : l'estomac n'a pas fait son opération, s'il n'a fait changer la façon et la forme, à ce qu'on lui avait donné à cuire. (Montaigne, 1588, I, xxv.)

Le chirurgien ne fait pas autre chose chez Mondeville : il doit

mâcher leurs sciences pour les élèves ignorants, ruminer deux puis trois fois pour qu'ils puissent l'avalier facilement [...], ne pas cacher la moelle et la saveur intérieure de la science (Mondeville, 1306-1320).

L'intériorisation du savoir et sa transformation dans le ventre de l'élève de Montaigne se distinguent de la double ingestion-digestion de Mondeville, du précepteur puis de l'étudiant qui reçoit un aliment prédigéré. Au lieu de ne songer qu'à ce qui est essentiel dans l'aliment (son suc, sa moelle), Montaigne préfère l'aliment entier et sa transformation par le propre corps de l'élève. C'est du reste le sens même de l'essai : c'est une expérience – elle consiste à « tâter » dit Montaigne – et il désigne aussi un petit flacon dans lequel on met du vin comme échantillon.

Pourquoi Montaigne refuse-t-il la rumination du précepteur ? Une hypothèse, rebattue, suggérerait sa volonté que l'enfant ait un accès direct au savoir. Plus intéressante pour notre propos, serait l'idée qu'on assiste à une modification de la vision du corps. Mondeville, comme chirurgien, postule une certaine maîtrise du corps et ce faisant, du savoir sur ce corps. Chez Montaigne, au contraire, le branle universel du monde atteint le microcosme qu'est le corps et le savoir même. Il constate le caractère incontrôlable à la fois du corps, des ses organes, de ses membres :

Je vous donne à penser, s'il y a une seule des parties de notre corps, qui ne refuse à notre volonté souvent son opération, et qui souvent ne s'exerce contre notre volonté. Elles ont chacune des passions propres, qui les éveillent et endorment, sans notre congé. À quant de fois témoignent les mouvements forcés de notre visage, les pensées que nous tenions secrètes, et nous trahissent aux assistants? Cette même cause qui anime ce membre, anime aussi sans notre sù, le cœur, le poumon, et le poulx. [...] Nous ne commandons pas à nos cheveux de se hérissier, et à notre peau de frémir de désir ou de crainte. La main se porte souvent ou nous ne l'envoyons pas. La langue se transit, et la voix se fige à son heure. (Montaigne, 1588, I, XXI.)

Que pourrait donc redonner le précepteur de sa rumination? On voit ainsi tout le paradoxe de l'*innutritio* qui demande la maîtrise d'un savoir par le biais d'un processus, l'incorporation, dont on constate le caractère incontrôlable. On tente alors de distinguer la nutrition figurée, le raisonnement, (repos, clarté, contemplation) de la nutrition littérale, la décoction (bruit, désordre, vapeurs nombreuses qui troublent l'esprit). C'est ce que propose J. Huarte, allant même jusqu'à lier le déséquilibre alimentaire et le déséquilibre de la raison et de l'intelligence (Huarte, 1565).

La troisième explication de ce refus de Montaigne de la rumination du précepteur naîtrait d'un recentrement sur l'individu, déjà notable chez Érasme, et de son refus du partage alimentaire : on ne peut donc ruminer pour autrui d'autant qu'on oublie soi-même son propre savoir, ce que déplore Montaigne, prétendant ne nous livrer justement qu'un savoir brut, indigeste et donc en cela absolument pas ruminé. L'élève doit lui-même manger ce qu'il est capable de transformer.

Que nous sert-il d'avoir la panse pleine de viande, si elle ne se digère, si elle ne se transforme en nous? Si elle ne nous augmente et fortifie? (Montaigne, 1588, I, xxv.)

Seule demeure de la rumination chirurgicale la nécessité d'intérioriser l'aliment dans sa panse, filant la métaphore de la vache, sorte d'alchimie nécessaire du corps et de l'aliment pour qu'il soit digérable et énergisant. Cette intériorisation de l'aliment, qui nous fait passer de la bouche de Mondeville au ventre de Montaigne, rend autonome l'enfant qui apprend, en faisant disparaître les limites entre aliment et corps et la nature même de l'aliment qui doit se métamorphoser en trace visible sur le corps de son passage. C'est le corps qui montre le bienfait de l'aliment et sa bonne digestion, qu'elle soit réelle ou métaphorique. Peut-être est-ce cela qui dégoûtait Barthes chez le cuisinier : le caractère intact des aliments en lieu et place d'un visage humain disparu derrière son repas.

Le travail sur l'imaginaire de l'alimentation et son expression passe donc par le constat de la porosité symbolique de la frontière entre le corps qui mange et qui pense et l'aliment, qu'il soit littéral ou figuré. Il entre en dialogue permanent avec la définition du lieu du mangeur qu'il place dans l'espace de la table, qu'il sépare de l'aliment réellement (ne pas le toucher), symboliquement (animal mort et non vivant) et à qui il impose une transformation interne et visible de ce qui est mangé dans ses viscères¹.

1. La question de l'intériorisation de l'aliment resurgit d'une manière plus inattendue dans la création contemporaine d'aliments perçus comme des corps : le vin *body-buildé*. Mieux encore, la solution

Les maux du corps alimenté

L'approche médicale ne fait que préciser cette porosité et la symbiose entre le corps et l'aliment.

L'équilibre alimentaire

La théorie des quatre humeurs, empruntée à Galien, est encore diffusée tout au long du XVI^e siècle. Les textes littéraires et historiques gardent l'idée que le corps fonctionne dans un équilibre des humeurs, sang, bile, bile noire et lymphe. Tout dérèglement, toute prédominance de l'une sur les autres provoquent des troubles, l'exemple le plus connu étant la mélancolie entraînée par excès de bile noire. Évidemment, l'ingestion d'aliment peut créer des troubles d'autant plus que la théorie des humeurs entre en correspondance avec la présence des quatre éléments dans le corps : la terre, l'eau, le feu ou l'air le rendent respectivement sec, humide, chaud ou froid. L'aliment est donc inversement choisi aussi pour soigner un déséquilibre provoqué à l'intérieur du corps comme par le temps qu'il fait qui agit sur les éléments et la température du corps. Un médecin, J. Fuchs, explique, dans un discours étonnamment proche des découvertes millénaires de la médecine chinoise :

[Qu'] en chaude maladie, faut viandes froides; en froide, viandes chaudes; en humide, viandes sèches. Donc viande humide sera convenante à celui duquel le tempérament est humide. [...] En automne, faut user de viandes un peu plus abondamment, et qu'elles soient un petit plus sèches qu'en été, et convient moins boire et avec moins d'eau. (Fuchs, 1578, p. 182.)

Rabelais lui fait écho en conseillant de

[Manger] des viandes plus dessicatives et exténuantes [quand il pleut] afin que l'intempérie humide de l'air communiqué au corps par nécessaire continuité fût par ce moyen corrigée. (Rabelais, 1534, chap. XXI.)

Le livre de cuisine poursuit, comme le livre de médecine, cette pensée d'un équilibre des contraires pour assurer la santé du corps : il explique comment modifier la teneur des aliments pour corriger leur excès de sec, froid, chaud ou humide. On peut ainsi corriger les corps morts des animaux pour assurer la vie des corps humains. On précise du reste que l'opération n'est possible qu'une fois l'animal mort grâce au mode de cuisson :

En général les pigeons et pigeonneaux ont la chair de qualité chaude et humide, et enflamment le sang. Pour les corriger, les ayant saignés, on les doit faire bouillir avec eau et verjus, ou les mettre en pâte avec aigrets ou citrons, principalement pour les colériques. (Fuchs, 1607, p. 32.)

inventée par les professionnels du marketing pour nous faire croire que les crèmes de beauté, incapables de franchir notre épiderme et d'être ingérées, nous offriront une beauté éternelle (que nous importe notre esprit). Elles sont transformées en aliment : « lait », « miel » et vitamines que nous avons dû jusque-là simplement boire et manger.

Ainsi, on assiste dans les réflexions sur l'alimentation à un jeu complexe entre le corps intérieur qui ingère, l'élément du dehors ingéré et, par contamination, l'espace qui englobe corps et l'aliment². La vision médicale moderne de l'aliment passe aussi par la mise en évidence des micro-substances qui le composent (protéine, sucre, vitamine, probiotique et autre bifidus actif). Néanmoins, l'aliment ne se confond pas encore avec un médicament mais le concurrence, tandis qu'aujourd'hui on invente des aliments-médicaments, les *aliments* : l'aliment pour Mondeville et les médecines de la Renaissance apparaît meilleur pour rétablir sa santé que le médicament : « Ceux qui sont guéris par des aliments sont plus facilement ramenés à leur tempérament, que ceux que l'on guérit par des médicaments. » (Mondeville, 1306-1320.) À cet aliment s'ajoute éventuellement la potion, « un moyen plus violent que la diète » et la chirurgie « avec la main du corps humain, [...] plus violente que les autres ». L'avantage de l'aliment semble résider dans sa capacité à transformer le corps de l'extérieur sans lui faire violence : la potion est purgative et évacue violemment ce que le corps a digéré, le chirurgien le coupe, alors que la simple ingestion de safran, et des épices en général, suffit à corriger le teint malade ou pâle du malade.

Le corps malade, du bœuf hongrois à la sainte

Ce lien entre l'aliment ingéré et ses effets sur l'apparence du corps sont alors poussés à l'extrême et aboutit dans cet élan imaginaire à des dérives : on corrige l'apparence de l'aliment pour soigner ou changer le corps. Les légumes verts (que l'on conserve) doivent être extrêmement verts. On décide alors de les cuire dans des bassines de cuivre. Le vert-de-gris donne une couleur idoine mais empoisonne. Ce hiatus entre l'imaginaire et le réel, entre les besoins de verdure du corps et ce poison qu'il ne supporte pas (le métal oxydé), se fait bien au nom d'une confusion totale entre la forme de l'aliment et celle du corps. Les alchimistes interviennent pour faire cesser l'usage du cuivre (Ferrières, 2006, p. 321-341)³. L'empoisonnement au vert-de-gris est difficilement acceptable dans la mesure où il provoque un trouble alimentaire, alors même qu'on donne à manger un aliment apparemment très frais. Plus communes sont les peurs immédiates découvrant le caractère contre-nature d'un aliment.

Deux exemples l'illustrent assez bien et l'on peut en voir la résurgence à notre époque. La « vache folle », dont on se met à parler dans les années 1990 mais déjà connue au début du xx^e siècle, désigne une vache rendue malade par un aliment qui ne lui correspondait pas : la végétarienne mange des farines animales, à base de poissons eux-mêmes nourris avec de la viande. On parle alors bientôt de « farines contaminées », dans une sorte d'hypallage car seul l'animal est en réalité sujet d'une contamination transmissible à l'homme. Se confondent là l'aliment et le trouble

2. Les historiens de la cuisine retiennent cet équilibre dans notre melon au porto et au jambon, créé au xvi^e siècle, pour corriger les effets du melon, froid et sucré, par le porto, un vin chaud et le jambon, salé et non-spongieux.

3. Ce même hiatus se retrouve, moins nocif, aujourd'hui : les couleurs éclatantes des fruits et des légumes contentent l'œil du consommateur, mais ils ont perdu leur saveur et l'on sait combien d'engrais et de produits de conservation privent ce bel aliment d'être un bon aliment.

qu'il provoque, et l'imagination populaire et médiatique y projette leurs effets. Le Moyen Âge avait la même phobie, plus morale cependant : si l'animal mangeait des ordures, il propageait cette ordure à celui qui le mange (Ferrières, 2006, p. 34). La question de la « vache folle » révèle néanmoins plus d'ambiguïté : dès la fin du Moyen Âge, on évoquait une maladie similaire apportée par le « bœuf hongrois », une race de bœufs particulièrement robustes. On ne sait la nommer : l'animal n'est pas qualifié de fou mais garde son origine géographique. Progressivement, elle est identifiée tantôt à la peste (récurrente pour le XVIII^e siècle), tantôt au typhus (au XIX^e siècle). Cet animal, robuste au point de pouvoir marcher des milliers de kilomètres, offrant une viande goûteuse et revigorante, fait surgir un paradoxe en incarnant littéralement et en provoquant une maladie touchant le bétail et le mangeur. Bon nombre de savants, rétifs à l'idée de voir dans cet animal puissant le signe d'un aliment dangereux, vont apporter l'hypothèse qu'il est contaminé parce qu'il a quitté son pays, hypothèse étonnante, qui développe donc un imaginaire de l'esprit national lié à des considérations politiques désireux de ne pas accuser peut-être la Hongrie d'un mal survenu loin de ses terres.

L'imaginaire de l'anorexie témoigne tout autant des paradoxes de l'imaginaire alimentaire et du refus de voir la force de l'aliment démenti par la forme du corps qui l'ingère. Très présente dans les récits de saintes ou de religieuses (Corbin, 2005), l'anorexie offre en apparence un corps malade auquel s'ajoutent des plaies (des stigmates le plus souvent). Mais ce corps affaibli fait se rejoindre l'imaginaire médical, alimentaire et corporel qui se heurte à une pensée plus rationnelle : historiens et sociologues voient ce corps malade privé d'aliments comme le signe d'une révolte de ces religieuses. Contraintes de se marier et vouées à la cuisine, elles fuient dans un couvent et refusent d'être déterminées par le champ de l'alimentation, nourriture ou cuisine, et de voir leur corps comme objet sexuel (Corbin, 2005, p. 49). Une vision que ne retranscrit pas la littérature ou la peinture : le corps malade et anorexique ne renvoie ni à une dégradation physique, ni à une perte de l'aura symbolique de la femme. Malade, le corps féminin préserve sa beauté, et le déséquilibre qui le touche permet de rendre tangible ce qui n'était qu'une idée : la femme au teint blanc et distante, comparée à la neige froide, lorsqu'elle tombe malade, fond sous l'effet de la fièvre. Le déséquilibre des humeurs transparait mais la beauté demeure, telle cette belle femme malade voyant fondre sous l'effet de la fièvre, sa « neige », signe de sa blancheur (L'Hermite, « La Belle malade », 1641). Dans les récits mystiques, le corps des saintes frappe les esprits parce qu'il reste rose et frais malgré les privations, et en ce sens sublime⁴. Le secret de beauté de ces femmes privées de nourriture est le « saint vinage », vin de messe, vin trempé dans des reliques de saint, ou goutte conservée du sang d'un saint. Elles le boivent et gardent ainsi

4. On n'est guère loin du discours des sciences humaines et sociales sur l'anorexie comme signe d'une femme soumise aux canons de la mode et au culte du corps. Pour la mode, la beauté du corps passe aussi par le sacrifice de soi. Ce que tente de contester une campagne de publicité de 2008 menée par U. Toscani, présentant un corps anorexique nu d'une mannequin devenue laide, opposant la beauté idéale à la monstruosité tangible.

leur couleur et leur santé en assimilant les couleurs du vinage et sa symbolique. Cette « anorexie sainte » (Bell, 1994) fait que miraculeusement elles ne meurent pas de leur anorexie puisqu'elles établissent une communion avec le sacré : leurs corps portent souvent des stigmates et, ce faisant, se nourrissent du sang divin. Le « ceci est mon corps » est donc assimilé dans son sens le plus littéral, puisque le seul aliment possible est ce corps symbolique du Christ, lui-même double et modèle de ces saintes et de leurs plaies. Ainsi, le corps des saintes est transmuté dans le corps qu'elles ingèrent, qui les couvrent de plaies (une contamination?), les nourrit et leur donne leur teint rose. La confusion entre l'aliment et le corps est totale.

Le sang et le lait

Le sang fait l'objet d'un traitement particulier dans l'univers imaginaire de l'alimentation et se voit souvent associé au lait dont il est le double : tous deux témoignent du rapport réflexif du corps à l'aliment : ils sont à la fois nourriture des saintes et des enfants. Ils sont produits dans le corps, l'un par l'autre : les médecins pensent que le lait maternel vient du sang et les alchimistes tissent cette même relation dans leurs symboles. Ces nourritures essentielles permettent de comprendre certaines réactions face aux maladies : au XVI^e siècle, une épidémie rend malades les chèvres et non leurs chevreaux (Ferrières). Comme pour les saintes et leur sang, le lait, frais et humide, donné au cheveau, tempère la maladie, qui assèche et endurecit le corps de leur mère. D'une manière générale, le lait et le sang rendent parfaitement compte de l'équilibre intérieur du corps puisque selon Mondeville, ils s'unissent pour équilibrer le sec, l'humide, le chaud et le froid. On trouve aussi des réflexions sur la circulation du sang où le foie ou le cœur (selon la théorie démontrée) nourrissent les autres organes et Ambroise Paré désigne justement le sang comme « une matière nutritive envoyée à toutes les parties du corps pour leur nourriture » (Paré, 1840, I, p. 110). Le lait vient ainsi nourrir à l'extérieur, le sang à l'intérieur. Cette symbiose de ces deux aliments renforce l'idée que l'alimentation est perçue dans une sorte de va-et-vient permanent entre le dedans et le dehors. Ils peuvent ainsi servir de symptômes au dérèglement du corps social : d'Aubigné, décrivant les guerres de religion, voit dans la transformation du lait en sang le signe d'une violence précisément parce que le lait dégénère, en revenant à son état premier intérieur, le sang, parce qu'on se dispute le lait nourricier en ensanglantant les corps. Dans une sorte d'hallucination collective, le corps mort et déchiqueté par la guerre va se recouvrir de lait perçu comme du « sang blanchi » (d'Aubigné, 1616, III, p. 1021 ; VII, p. 190). Dès lors que le lait et le sang ne se mélangent pas, le sang peut nourrir la terre et les hommes, et est alors désigné comme une « substance », un aliment abstrait et collectif.

La relation du lait et du sang est donc complexe puisqu'ils sont physiologiquement proches, mais doivent rester distincts l'un de l'autre pour éviter toute corruption. Le poète ajoute une autre distinction : le lait que l'on boit est souvent négatif et empoisonné, alors que le lait qui se répand est bénéfique. La même distinction revient chez Montaigne pour le sang qui a une portée dysphorique quand on le boit, mais est un signe d'héroïsme lorsque le soldat le verse pour son chef. Le mode de

diffusion de l'aliment devient essentiel : versé par la plaie du Christ ou du soldat, il ravive les forces ; bu simplement, il se confond avec un poison dévastateur.

L'organisation du corps

Ces aliments vont ainsi tout naturellement traduire une vision du corps : l'oscillation entre le lait et le sang témoigne de la focalisation dans le corps sur deux organes vitaux, le foie (producteur du sang) et le cœur (relié métonymiquement au sein et au lait). L'imaginaire de l'alimentation à la Renaissance se focalise sur le ventre (relié au foie) d'autant plus facilement qu'on garde encore la pensée que le siège des émotions est le foie, comme le pensait Platon et comme on le comprend dans le mythe de Prométhée. Le ventre doit digérer et distiller les aliments. Avec Descartes et les premiers travaux sur le cerveau, on constate que c'est plutôt la bouche qui remplira la fonction du ventre, du foie ou du cœur : La Fontaine montre ainsi une certaine obsession de la bouche lorsqu'il s'agit d'évoquer l'alimentation (« Le Renard et la cigogne », le corbeau, son bec et le fromage, l'âne qui a mangé l'herbe du pré d'un moine, avec sa langue, etc.). Au contraire, quand on voit surgir la bouche dans les textes antérieurs à la pensée cartésienne, elle semble plutôt renvoyer à une certaine bestialité, au contraire du ventre dont on a vu plus haut qu'il était une métaphore de l'apprentissage du savoir (ruminant, digestion). D'Aubigné voit ainsi des « dents qui pillent les forêts » et imagine une mère qui au lieu de nourrir son enfant le déchire de ses ongles (d'Aubigné, 1616, I, p. 311-318 et 559-560).

Le corps humain se divise donc entre un pôle nourricier et humain intérieur, ventre, lait, sang et une ouverture sur l'extérieur plus animale, bouche, dents, ongles. La plaie vient jouer sur cette ambiguïté, mi-ouverte, mi-fermée sur le dehors, elle découpe le corps mais nourrit celui qui reçoit son sang et sublime le corps qui la porte.

La question de l'intériorité ou l'extériorité de l'aliment touche d'une manière plus générale l'évolution du regard sur l'animal à manger. Il met en évidence la question de la proximité avec l'animal mené à l'abattoir qui va progressivement être mis à distance, exactement comme on va éloigner les cimetières et les morts du cœur de la ville (Ariès, 1975). Une approche géographique et sociologique permet ainsi de préciser le lien de l'aliment avec le corps social en particulier.

Le corps animal et le corps social : la juste distance

Le lieu de l'animal

E. Leach classe les animaux en fonction de leur proximité avec l'homme, suggérant que les échanges des animaux avec les hommes définissent leur capacité à devenir des aliments. Il distingue, du plus éloigné au plus proche, quatre catégories : sauvage, gibier, domestique (animaux d'élevage) et familier (animaux de compagnie). Pour être consommable, un animal ne doit être ni trop proche ni trop éloigné. On ne peut manger la première et la dernière catégorie d'animaux. La fonction du rituel avant la mise à mort de l'animal, qui n'est pas seulement tué pour être mangé mais

doit servir à autre chose (contact avec les dieux, etc.), entraîne et organise des rites d'éloignement (Poulain, 2005). On voit bien qu'on tente d'éviter la confusion de l'aliment et du corps qui se nourrit : on accepte dans l'imaginaire une identité possible apparente avec l'aliment, mais on refuse dans le fonctionnement social une proximité avec l'animal transformé en aliment.

La ville et l'abattoir

Les travaux de N. Vialles sur les abattoirs témoignent de l'importance de la notion d'espace : au XVI^e siècle, l'animal doit d'abord arriver vivant en ville, car l'homme doit pouvoir le voir tel avant qu'il ne soit tué. Le statut de viande est ambigu puisque l'animal est mort mais doit en même temps avoir semblé vivant peu de temps auparavant. Peu à peu, on éloigne l'animal, et l'abattoir se trouve placé à l'extérieur de la ville. Le corps qui mange doit être séparé de celui qui est mangé et qui n'arrive qu'à l'état de viande. Autre usage codifié par la cité, tout aussi ambigu : l'animal n'a pas le droit de sortir vivant de l'abattoir, il n'a pas le droit d'entrer mort dans l'abattoir ; il doit aussi mourir rapidement sans que son sang ne coule trop. Cette propreté de la mort (très souvent, on assomme l'animal) va de pair avec le langage qui désigne sa transformation : pour évoquer le découpage de l'animal, N. Vialles note que les termes utilisés en font un végétal aux yeux des habitants de la ville (on l'abat comme un arbre, on l'habille). Cette euphémisation linguistique de la mort, remplaçant l'usage carnivore par une pratique en apparence plus douce et la dissimulation de l'animal, au nom de règles d'hygiène, permettent en toute quiétude au mangeur de dévorer cette viande. Elle ne renvoie plus ni à une image du vivant, ni à un corps en sang.

Le nivellement social

Par extension, le contact avec la viande est lui aussi réévalué : on ne doit plus voir l'animal à abattre, de même que la viande ne doit pas être touchée par quelqu'un d'impur (une prostituée, par exemple) (Ferrières, 2006, p. 63). L'aliment devient le lieu d'un nivellement social, ce faisant. L'animal venu de la campagne mais restant aux portes de la ville trace une frontière entre ruraux et citadins, comme la viande le fait entre les gens de bonnes mœurs et les autres. C'est donc bien le corps social qui se structure dans la distance placée entre le mangeur et l'aliment. Le porc et le mouton restent des animaux ruraux qu'on refuse de voir en ville, alors qu'on accepte le bœuf, le veau ou la vache. Ceux-ci restent destinés aux travailleurs de force, capables de digérer des animaux aussi robustes qu'eux, faits de substances dures et solides, tandis qu'on réserve les animaux des airs (volaille, oiseaux) aux groupes sociaux supérieurs ou intellectuels (Vigarello, 2005, p. 448). Les légumes se voient contaminés par cette répartition laissant les légumes et les fruits des airs pour les nobles (cerise, haricot) et les légumes et les fruits de terre pour les pauvres (carottes). Une des explications pour comprendre (voir *supra*) que les Anglais nomment leurs animaux morts différemment des vivants, est que les Anglais étaient pauvres, qu'ils ne mangeaient pas de viande, au contraire des Français. Les noms anglais de viande

ont ainsi une origine française (*mutton, beef*), tandis que les noms d'animaux vivants sont d'origine anglophone (*sheep, cow*). La peinture trahit parfois du reste cette scission en représentant les nobles aux côtés d'animaux soit non comestibles (cheval, chien) soit sacrés (agneau), alors que les paysans sont représentés avec des animaux de trait comestibles (bœufs).

Les bons et les mauvais aliments trahissent aussi l'origine sociale et la silhouette des corps : on réserve dès le *Quattrocento* – la peinture italienne en témoigne – les animaux des airs et les fruits aux nobles, et pour les autres les fruits et les animaux de terre. Précisément les animaux de terre, tel le bœuf, au contraire de la volaille, ont une corpulence qui les identifie au travailleur de force. On prête à ce dernier une bonne digestion capable de recevoir des substances dures et solides.

L'imaginaire de l'alimentation de la période humaniste révèle de nombreux paradoxes dans la langue, dans la conception médicale ou dans la perception sociale ou psychologique des aliments, surtout dans la représentation du corps et de ses frontières du dedans au dehors. Le corps humain semble se structurer en fonction de l'aliment qui organise sa pensée, dessine son apparence et restructure son espace social et mental, au risque de créer des séparations plus ou moins tangibles dans l'architecture des groupes sociaux ou dans son identité propre. L'individu oscille ainsi entre une éthique alimentaire qui le place dans son rapport à l'autre dans un comportement réglé où le repas ne se partage plus et une relation duelle à l'aliment : il confond son corps en apparence avec cet aliment et y voit le remède à ses maux. Ce faisant il pose une distance toujours croissante avec la source de cet aliment, la viande, préférant lui attribuer une place plus conforme à sa perception imaginaire qu'à la réalité gustative ou concrète de ses effets. Le lieu du mangeur est devenu l'ultime avatar de cette interrogation permanente sur l'espace alimentaire. Les sociologues au service du *marketing* ne s'y sont pas trompés, eux qui nous classent désormais en fonction de nos habitudes d'alimentation, plus que de consommation, du « célibataire campeur » à « l'urbain moderne », au « rural domestique », au « familial », au « bien installé », au « traditionnel âgé », entre « néophiles » (aimant les nouveaux mets) et « néophobes » (peur du nouvel aliment), on tente à tout va de redonner à l'aliment et au mangeur un lieu spécifique, différent pour chacun, mais qui n'en témoigne pas moins de la fonction étrange de l'aliment (Poulain, 2005). Ce dernier tend moins à nous empêcher de mourir qu'à définir notre place dans l'espace. Le corps se définit ainsi non plus par le savoir qu'il restitue mais par ses habitudes de vie. Son corps révèle son espace propre au gré des humeurs de ses appétits, à moins que ce ne soit, hélas, l'inverse.

Bibliographie

Corpus

AUBIGNÉ (D') Agrippa, *Les Tragiques* [1616], Paris, Champion, 2006.

ÉRASME, *De la civilité morale des enfants*, trad. française par Cl. Hardy, Paris, J. Sara, 1613.

- FUCHS Leonhart, Goy, Jehan, *Le Trésor de médecine, comprenant la théorique et la pratique, très utile et nécessaire pour le secours de la santé du corps humain*, Lyon, Benoist Rigaud, 1578.
- HUARTE Juan, *Examen des aptitudes diverses des esprits pour les choses* [1565], Madrid, 1580.
- L'HERMITE François Tristan, *Œuvres complètes*, Paris, Champion, 2001, vol. 3.
- MONDEVILLE, *Traité de chirurgie* [1306 à 1320], Paris, Pichon, 1892.
- MONTAIGNE, *Les Essais* [1588], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1994, livre I, chap. XXI, xxv et xxxi.
- PARÉ Ambroise, *Œuvres complètes*, Paris, Baillères, 1840, livre I.
- RABELAIS, *Gargantua* [1534], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004, chap. XXI.
- TAILLEVENT (Guillaume Tirel, dit), *Le Viandier* [1515], Paris, Techener, 1892.

Bibliographie sur l'alimentation et son imaginaire

- BARTHES Roland, « Arcimboldo ou Rhétoricien et magicien », *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 122-138.
- BELL Rudolph, *L'Anorexie sainte. Jeûne et mysticisme du Moyen Âge à nos jours*, Paris, PUF, coll. « Le Fil Rouge », 1994.
- CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques et VIGARELLO Georges (dir.), *Histoire du corps, de la Renaissance aux Lumières*, t. I, Paris, Seuil, 2005.
- FERRIÈRES Madeleine, *Histoire des peurs alimentaires, du Moyen Âge à l'aube du XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2006.
- LAHLOU Sophie, *Penser, Manger*, Paris, PUF, 1998.
- LAURIOUX Bruno, *Manger au Moyen Âge : pratiques et discours alimentaires en Europe aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Hachette Littératures, 2006.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Mythologiques – Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1994.
- MARGOLIN Jean-Claude et SAUZET Robert (dir.), *Pratiques et discours alimentaires à la Renaissance*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1982.
- POULAIN Jean-Pierre, *Sociologies de l'alimentation : les mangeurs et l'espace social alimentaire*, Paris, PUF, 2005.
- Sciences Humaines*, « Les représentations mentales », juin 2002.
- VIALLES Noélie, *Le Sang et la chair : les abattoirs des pays de l'Adour*, Paris, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1987.
- VIALLES Noélie, « La viande ou la bête », *Terrain*, 10 avril 1988, p. 89-96.
- VIALON-SCHONEVELD Marie (dir.), *Le Boire et le manger au XVI^e siècle : actes du XI^e Colloque du Puy-en-Velay*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004.
- VIERNE Simone, *L'Imaginaire des nourritures*, Grenoble, PUG, 1989.
- WHEATON Barbara Ketcham, *L'Office et la bouche : histoire des mœurs de la table en France, 1300-1789*, Paris, Calmann-Lévy, 1988.

Murakami et les fractures de la corporéité. Vers une représentation aporétique de l'individuation

RÉSUMÉ

La plupart des romans et des nouvelles de Murakami traitent du rapport à l'existence et de la construction de l'individu. Le corps, en conséquence, est alors mis en question, en tant que moyen d'accès au monde et comme manifestations de l'individu. Ceci entre particulièrement en résonance avec la culture japonaise en raison de sa propension à considérer l'individu comme particule du groupe. Par ailleurs, une question en particulier est suggérée par Murakami : le lien entre corps et esprit. La corporéité défend alors son existence propre, sans contredire la volonté, mais pour parvenir à communiquer avec autrui et pour accéder à une forme d'universel. Dislocation entre imaginaire et réalité, conflits intimes tout autant que d'inspiration mythologique, sont les nœuds des romans étudiés : *Kafka sur le rivage*, *La Fin des temps*, *L'Éléphant s'évapore*. Les romans de Murakami imposent aux lecteurs d'envisager la corporéité comme un carrefour entre croyances mystique, désir et mémoire.

MOTS-CLÉS

Corporéité, roman japonais, individu, mémoire, perception, dualisme corps/esprit, conscience.

Comptant parmi les nouveaux maîtres de la littérature nipponne, considéré comme l'un des plus probables nobélisables, Haruki Murakami fait montre d'une écriture pour le moins fantasmagorique, mêlée d'un souci d'une poésie du quotidien, qui lui valut au début de l'année 2009 le « Prix de Jérusalem pour la liberté de l'individu dans la société ». De ses différents romans et recueils de nouvelles, pour la plupart traduits en français, il est possible de tirer des lignes de forces qui s'articulent autour d'une problématique récurrente : la présence de l'individu au monde. La plupart des héros murakamiens ne font pas l'objet d'une élaboration poussée : ce qui peut sembler au premier abord une aporie pour la conception traditionnelle du personnage et une barrière à la lecture, ou encore une politique de non détermination du personnage dans une esthétique vingtiémiste, s'affirme au contraire comme le noyau même des intrigues de Murakami, puisque la quête du personnage s'affiche comme étant

celle de sa propre identité et de sa propre présence au monde. La corporéité fait donc naturellement débat au sein de cette écriture de l'individu qui se veut aporétique.

Bien loin de négliger le corps, Murakami le dessine en creux d'une recherche à la fois psychique et identitaire : la plupart de ses héros n'ont qu'une conscience pauvre de leur propre corps et n'aperçoivent dans le contact avec le corps de l'autre qu'un rapprochement charnel fugace. La corporéité murakamienne n'est pas à chercher dans l'exacerbation de la chair ni dans la rencontre, mais plutôt dans l'hermétisme de l'individualité, dans la question posée des sensations et des perceptions, dans l'incommunicabilité et dans la frontière corporelle.

Les différents ouvrages de Murakami traitent d'une problématique générale : la communication entre le corps et l'esprit dans la construction de l'individu. C'est donc une approche largement philosophique que je propose d'entreprendre. Les différents personnages que nous allons étudier ont une connaissance aporétique du monde et témoignent d'une forme d'inadéquation à la réalité et au modèle social. Cette inadéquation se développe autour d'un principe récurrent, celui de la fracture : fracture de la conscience, fracture de la mémoire, fracture œdipienne, fracture de la perception, sont autant d'achoppements de l'individu à prendre possession du corps – de son corps : le corps d'autrui ne fait pas question, puisqu'il est limité à la contemplation, à l'indifférence ou à l'acte sexuel – qui devient alors l'objet d'une réconciliation attendue ou un fardeau dont il faudrait se délester. Loin de se contenter d'une conception vulgarisée du dualisme corps/esprit, Murakami pose le problème de l'individuation en des termes plus complexes : la conception cartésienne de l'individualité est dépassée pour aller vers l'élaboration d'un être existant sous deux aspects et non pas en deux entités : corps et âme ne sont que les manifestations d'une même individualité.

La problématique du rapport du corps à l'esprit dans la construction de l'individu est relancée par la nécessité de renoncer à une conception traditionnelle dualiste qui voudrait faire du corps une machine inerte commandée par la puissance de l'esprit. Murakami revendique la vie propre de la corporéité, non pas comme prise d'indépendance par rapport à la volonté humaine mais comme question posée à l'individu dans sa relation à la réalité extérieure. Il convient donc de s'interroger sur différentes exploitations de ce questionnement par le biais de lectures croisées de *La Fin des temps*¹, de *Kafka sur le rivage* et du recueil de nouvelles *L'Éléphant s'évapore*.

La littérature japonaise, malgré son isolement, a produit des genres identiques aux genres de la littérature occidentale dont le roman. Il s'agit d'un genre à la maturation lente, issu de recueil d'historiettes, les *uta-monogatari*, apparus vers le IX^e siècle. Ces récits ont le charme de l'anecdote, mais on ne peut pas à proprement parler utiliser le terme « roman » ; on les traduit donc par la formule « récits construits » : « Il suffisait, désormais, d'étoffer la partie narrative pour obtenir ce

1. Pour une plus ample présentation de l'intrigue complexe de *La Fin des Temps*, on peut se référer au mémoire d'Aurélien Fantin-Grévoist, *Le Merveilleux : permanences et renouvellement d'un mode dynamique*, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble 3, 2008.

que les auteurs japonais appellent *tsukuri-monogatari*, terme que l'on a longtemps traduit par "roman" mais qui serait mieux rendu par "récit construit" (au sens de "composé de toutes pièces").» (Sieffert, 1973, p. 49.) Le *monogatari* désigne à la fois le recueil de contes et le texte fleuve, ce qui semble s'opposer à la traduction par le terme « roman ». Ce type de récit se transforme au XIII^e siècle en récitation épique, et il faudra attendre le XVII^e siècle pour voir émerger le roman japonais. On assiste alors au passage à une littérature moins élitiste et plus populaire : le *monogatari*, « le dit », se transforme en *sôshi* (« écrit »). Voici l'aube du romanesque. Le *sôshi* désigne « les œuvres d'imagination et les récits historiques plus ou moins romancés » (Sieffert, 1973, p. III), une formulation bien proche des aporétiques tentatives de définition du roman occidental. Mais la véritable étape de formation du genre romanesque se produit grâce à une évolution linguistique : c'est l'abandon de la langue classique qui marque le tournant du genre romanesque, aux alentours de 1620. Les *kana-sôshi* utilisent désormais les caractères phonétiques, imprécis. Ceci marque une rupture avec le modèle ancien et l'irruption d'une littérature concentrée sur le présent, rupture identique à celle opérée au niveau du récit et plus spécifiquement du conte en Occident. La littérature se fait de plus en plus proche du quotidien, affiche ses ambitions naturalistes, notamment après la révolution de Meiji en 1868 qui marque l'ouverture à l'Occident. Cela finit d'introduire une grande variété des techniques utilisées dans les romans.

Le XX^e siècle littéraire japonais se traduit évidemment par une explosion dans la période d'après-guerre. Il s'agit d'une littérature en rapport direct avec la guerre, née d'une situation extrême. Elle se veut la plupart du temps pacifiste, et le plus souvent une littérature qui traite de l'universel. Ceci va se maintenir jusqu'aux années 1960, période d'un resserrement sur l'individu. On va donc passer d'une écriture aux accents existentialistes, faisant le récit à la fois d'un traumatisme particulier à l'archipel et à une nation et en même temps faisant montre d'un besoin d'universalité, à une littérature du « moi », dans une langue où le « je » s'emploie peu. Ce resserrement sur l'individu ne va pas sans proposer quelques problématiques, notamment en ce qui concerne la pression du groupe dans la société nipponne. La littérature japonaise cherche alors à se frayer un chemin entre une tradition naturaliste et une place nouvelle accordée à l'écrivain, après le retour à l'état vierge d'un pays dévasté. La modernisation et l'expérience de la défaite amène de nouvelles tendances : après l'universalité, la quotidienneté et l'expérience personnelle se font la part belle du roman chez les écrivains dits de la troisième vague.

On voit donc que le champ romanesque japonais offre des pistes fertiles au questionnement de la corporéité : dans toute l'histoire du roman nippon on assiste à un resserrement progressif, tout d'abord sur le présent, puis sur la quotidienneté, enfin sur l'individu. Dans une société où le « moi » n'est que particule d'un ensemble, d'un groupe social ou familial, traiter de l'individu en littérature relève d'une véritable gageure.

Corps idéal et fracture de la conscience

En 1985, Murakami publie *Sekai no owari to hâdo boirudo wandârando*, en français *La Fin des temps*, qui lui vaudra le prestigieux prix Tanizaki Jun ichirô. L'objet même de *La Fin des temps* est la disparition d'un individu dans sa propre conscience ; l'accomplissement de cette absorption se fait donc nécessairement par l'abandon de son corps.

Ce roman croise deux récits, celui du « pays des merveilles sans merci », et celui de « la fin du monde ». À première vue, ces deux intrigues n'ont rien en commun, si ce n'est un narrateur indéterminé dans chacune, dont le lecteur perçoit l'unité. Ce n'est qu'après une « mise au point » d'ordre scientifique que le lecteur comprend et perçoit des correspondances et des coïncidences habiles ; « le pays des merveilles sans merci » est notre monde réel, actuel, dans lequel le narrateur, informaticien, se prête à un exercice d'encodage de données par une opération cérébrale qui consiste à faire travailler séparément les deux lobes du cerveau. Il se trouve, suite à cette opération, pris dans une guerre technico-commerciale dans laquelle il devra parcourir les souterrains de Tokyo peuplés de créatures carnivores, pour retrouver le scientifique qui l'avait employé pour l'opération d'encodage, afin que celui-ci sauve le monde de la dévastation technologique.

En parallèle, « la fin du monde » est un lieu d'apparence neutre, une ville polaire, entourée de murailles, peuplée d'individus ayant perdu leur cœur en perdant leur ombre, où les licornes meurent sous la neige, et sont brûlées, et leurs crânes classés dans la bibliothèque afin que le narrateur, assigné « liseur de rêves » puisse déchiffrer les rêves des habitants, prisonniers de ces crânes. L'intrigue de *La Fin des temps* fait montre d'une écriture architecturale où le lecteur se doit, pour percevoir l'immensité des correspondances effectuées entre les deux récits croisés, de garder en mémoire les pérégrinations du narrateur, tout comme les atteintes portées à son corps. En effet, le narrateur du récit de « la fin du monde » n'est autre que le héros du « pays des merveilles », évoluant dans une ville imaginaire qui n'existe que dans sa conscience. L'opération de brouillage de données informatiques était en réalité la mise en place d'un circuit secondaire au sein de sa conscience, l'amenant à disparaître du monde réel et à recréer, tel un film, un monde imaginaire qui lui est propre. Le roman est donc la construction dévorante de ce monde secondaire où le narrateur perd à regret ce qui le faisait exister au monde réel : son corps, symbolisé par la perte de son ombre dans le monde imaginaire.

À l'évidence, cette fracture du conscient et de l'inconscient ne va pas sans poser la question du corps. Elle pourrait s'apparenter abusivement à un dualisme entre vie psychique et corporéité ; pourtant, à l'instar du narrateur, la question de l'individu a tôt fait de s'imposer face à une compréhension hâtive de l'existence à la fois dans le monde sensible et dans le monde imaginaire. Ceci va de pair avec un élément déterminant du roman japonais, évoqué par Corinne Atlan, traductrice de Murakami, dans son article « Entre deux mondes² » : une « absence fondamentale de croyance en

2. Ce texte est basé sur les notes rédigées pour des conférences données en français ou en japonais, en 2003 et 2004, à l'Institut franco-japonais de Tokyo, l'Institut franco-japonais de Kyoto, les

la fiction absolue». En d'autres termes, l'interaction fondamentale entre intérieur et extérieur dans une société empreinte de bouddhisme et de shintoïsme, telle qu'elle se présente au Japon, se révèle dans la littérature. Il n'y a pas dans le roman japonais de fiction absolue et le récit peut être considéré comme l'expression même de cette interaction, manifestation de l'intérieur, de l'inconscient.

Le héros de *La Fin des temps* a tout d'abord une réaction de colère face à la perspective de perdre son existence charnelle, et témoigne d'un premier antagonisme entre son corps physique et sa vie psychique :

Dans un sursaut de la pensée, je me sentis en proie à un étrange sentiment de désintégration, comme si ma conscience cherchait à s'élever, tandis que mon corps physique faisait obstacle à mon esprit. Je ne savais pas de quel côté je devais me laisser entraîner. (*La Fin des temps*, p. 219.)

La dislocation de l'individu entre monde réel et monde imaginaire semble dans un premier temps se présenter comme un détachement entre vie psychique et physique. Le terme de « désintégration » indique véritablement la dimension destructrice, annihilante de cette séparation, comme si l'individu était amené à disparaître par la fuite de sa conscience dans un monde personnel où le rapport au sensible ne se ferait plus sur le mode de la perception du monde réel. Comment qualifier alors la corporéité présente dans le monde imaginaire ? Serait-elle fantasmée, simulée, serait-ce une illusion ? Si l'on envisage au contraire le corps comme manifestation sensible de l'individu, reflet du psychisme, la compréhension de la présence de l'individu au monde imaginaire est envisageable sans la destruction de l'individu réel premier. L'individualité est perpétuée par ce qu'on pourrait nommer, bien maladroitement, « l'esprit » qui transporte dans le monde imaginaire l'idée du corps, la manifestation physique de l'individu. C'est d'ailleurs une position spinoziste qui s'exprime ici à travers une posture de l'individu, déterminé par une inversion du schéma classique du rapport âme/corps : l'esprit n'est pas enfermé dans une enveloppe mécanique inerte à mouvoir mais il est l'idée du corps. L'individu étant la synthèse de deux puissances, celle de son esprit et celle de son corps.

Dans l'atmosphère fabuleuse de *La Fin des temps*, la disparition du corps n'est plus aporétique pour le maintien de l'individu. Le narrateur en fait lui-même l'expérience alors qu'il est plongé dans le noir absolu du sous-sol :

Mais ce n'était que des douleurs et des sensations. Rien d'autre qu'une sorte de concept général basé sur cette hypothèse de l'existence du corps. Il n'était donc pas impossible que le corps ait déjà disparu et que ces concepts continuent à fonctionner tout seuls. [...] (*Ibid.*, p. 311.)

Murakami adopte ici une posture intéressante : en renonçant à l'existence du corps, il l'établit comme concept, postulat imaginaire. Ce qui était établi comme

Alliances françaises de Sapporo et de Nagoya, l'université Sophia de Tokyo et l'université Ryūkyō de Kyōto (<http://www.inventaire-invention.com/jet-stream/textes/atlan_frame.html> [consulté le 27 juillet 2009]).

réel, concret, palpable, est plongé dans le domaine de l'idéal. Il résulte de cette inversion l'établissement de l'individu comme entité pensante, pourvue d'une forme produite par l'esprit et non donnée par la substance. Ce renoncement à la substance, on le lit dans cet extrait, annihile l'ensemble des concepts liés au corps : douleur, perception, sont retranchées dans l'idéal. Cette conception non substantielle du corps est tout à fait spinoziste, dans la mesure où le corps n'est pas défini par sa matière mais par son mouvement et par sa puissance.

Pourtant, Murakami s'éloigne de la philosophie de Spinoza par une forme de primauté accordée à l'esprit sur le corps, ce que réfute totalement le philosophe : celui-ci considère que la puissance de l'esprit et la puissance du corps sont fondamentalement égales et de même intensité et forment à elles deux une corrélation qui est l'individu, perspective moniste qui, dans les philosophies modernes, prend le pas sur le dualisme antérieur. Murakami propose, quant à lui, un être dont le corps est hypothétique, et non nécessaire à l'existence.

On retrouve alors dans l'écriture murakamienne une séparation d'avec les courants dominants de la littérature du xx^e siècle, ancrée surtout dans le naturalisme et le « roman-je ». Selon C. Atlan, « ce devoir d'aller le plus loin possible dans l'exploration de l'esprit et de ses fantasmes reste une caractéristique des écrivains japonais ». L'écrivain devient alors celui qui peut exprimer cette communication fondamentale au Japon entre rêve et réalité, entre la réalité et son reflet. L'imaginaire littéraire n'est autre alors que la manifestation de cette relation à l'inconscient et à l'indéterminé. Murakami fait évoluer par ailleurs le « roman-je » en proposant un « je » voilé, lui-même dédoublé par la structure des deux récits croisés, un narrateur qu'il est impossible d'identifier au-delà de l'instance énonciative traduite par le « je » français.

Ceci propose de voir l'individu comme un être de pensée, dont le corps ne serait qu'une idée, une supposition nécessaire à sa présence à la réalité. En revanche, l'existence en soi de l'individu n'est pas remise en question par l'absence du corps, sans préjugé du monde dans lequel il évolue :

Même si votre corps physique meurt et se décompose entièrement, votre pensée arrêtée sur un point l'instant auparavant continue à fractionner éternellement ce point. [...] L'être humain qui est entré dans sa pensée devient immortel. (*Ibid.*, p. 440.)

L'idée d'un dualisme particulier tend à s'imposer. La vie humaine est d'abord conditionnée par un développement et une persistance physique ; Spinoza considère, à ce propos, que l'existence de l'individu est à saisir dans son aspect actuel, dans les limites de l'existence physique, biologique, sensible de son corps. Or Murakami invite à imaginer une vie de la pensée au-delà des limites de la corporéité. Cette vie de la conscience est relativement problématique car elle va à l'encontre du monisme évoqué jusqu'à présent : nous avons évoqué la corporéité et l'esprit comme les deux aspects d'un même individu, or dans ce cas précis, il est manifeste que la pensée se détache de l'enveloppe charnelle. Les choses ne sont pas si simples pour autant : « [...] si l'âme n'était pas séparée du corps, alors quelle raison avait-elle d'exister ? » (*Ibid.*, p. 311.)

Le narrateur pose de lui-même une question primordiale : si l'esprit peut se passer de sa forme corporelle, pourquoi alors exister ? Il s'agit ici de ne pas confondre la vie et l'existence qui, à ce qu'il semble chez Murakami, ne sont pas à considérer comme synonymes. *Ex(s)istere* par son sens de « se tenir hors de » implique une notion d'exposition. Ce qui revient à dire que l'existence engendre la manifestation de l'individu, manifestation de la corporéité et de la conscience, et elle ne semble pas une condition *sine qua non* à la conservation de l'individu chez Murakami. C'est autour de cette idée d'existence qu'il nous faut chercher la « raison » de la présence de ces deux aspects de l'individuation : c'est dans la nécessité d'une manifestation, d'une présence au monde et à autrui que prend forme l'esprit par le corps.

Le corps « incarne », au sens étymologique, la conscience dans le monde sensible, elle lui donne une forme, comme pourrait l'exprimer le verbe anglo-saxon *to embody*, au sens de prendre corps, de représenter par la forme l'entité abstraite. Le corps du héros de *La Fin des temps* est l'incarnation de son individualité dans le monde sensible : sa conscience annihilée, son corps est rendu caduc, la mort biologique est inévitable.

La question de l'incarnation de l'individu par le corps se trouve également posée par le personnage de Kafka, jeune homme qui doute de sa propre individualité et effrayé du pouvoir de son propre corps.

Le corps archétypal et la fracture de l'Œdipe

Le héros de *La Fin des temps* souffre de ne pas avoir pleine maîtrise de sa conscience et de son individualité, dans la mesure où le remplacement de sa conscience première est l'œuvre d'un scientifique ; ce qui l'oblige à renoncer au monde sensible. Il opère néanmoins un choix dans l'ultime chapitre de « la fin du monde », en décidant d'habiter l'univers dont il est lui-même le créateur. Dans *Umibe no Kafuka* traduit en *Kafka sur le rivage*, Murakami réitère ce motif d'un héros prisonnier de l'intervention d'autrui, par laquelle son corps se trouve condamné, non plus à la mort, mais ici à l'accomplissement d'une malédiction paternelle de type œdipien.

Dans ce récent ouvrage, Murakami croise une fois encore deux récits qui ne se rejoignent qu'à l'issue du roman. Kafka a quinze ans lorsqu'il décide de fuguer du foyer paternel. Il part au hasard pour fuir une malédiction formulée par son père : « Un jour, tu tueras ton père de tes mains, et tu coucheras avec ta mère. » Il est accueilli dans une bibliothèque commémorative et identifie en la personne de la directrice sa mère disparue, et sous les traits d'une jeune fille qui l'héberge, sa sœur aînée que sa mère aurait emmenée avec elle. Au même moment, un vieillard amnésique se trouve aux prises avec le père de Kafka dans une sombre affaire de chats disparus et finit par l'assassiner et par prendre la fuite lui aussi, dans la même direction. Au-delà de cette coïncidence, il s'agit pour chacun de ces personnages de résoudre la malédiction de départ : pour Kafka de retrouver sa mère et sa sœur et de conjurer la prédiction, pour le vieillard, de répondre à un appel surnaturel qui l'enjoint à ouvrir puis refermer une « porte » donnant sur un autre monde que nous identifierons comme l'univers de la mémoire.

Kafka loge dans la chambre qui hébergeait autrefois l'amant adolescent de M^{lle} Saeki, la directrice. Celle-ci revient la nuit sous la forme du fantôme de celle qu'elle était à quinze ans, soupirer sous le portrait de son bien-aimé décédé. Le héros tombe amoureux d'elle et finit par avoir divers rapports sexuels avec elle, adulte : d'abord lors d'une crise de somnambulisme de celle qu'il pense être sa mère, puis de manière consciente. Parallèlement, il rêve d'une scène de « viol » avec la jeune fille qu'il pense être sa sœur. La malédiction se réalise dans une certaine mesure.

Le vieillard finit quant à lui par découvrir la « porte de l'entrée » : une énorme pierre qu'il faut retourner. Une fois cette porte ouverte, Kafka, qui ignore tout de ce pan magique de la situation, se perd dans la forêt et atteint un village oublié où il retrouve M^{lle} Saeki adolescente, ainsi que des soldats disparus. Son choix de quitter cet endroit se solde par la mort de la vraie M^{lle} Saeki et par la fermeture de la « porte ». C'est en somme tout un univers onirique, fantasmatique et mémoriel qui se ferme, comme à la suite d'un conflit d'ordre psycho-physiologique tel que peut l'être le complexe d'Œdipe.

Murakami plonge cette fois-ci son héros dans une problématique plus large que celle de la conscience et s'attèle à percevoir le corps dans sa dimension archétypale et fantasmatique. Aussi la corporéité s'affiche-t-elle alors comme question posée à l'individuation, dans la mesure où Murakami fait se rejoindre le questionnement universel de l'Œdipe et le questionnement individuel adolescent.

Manifestement, la quête d'identité du jeune narrateur est empreinte d'un corps stigmatisé par ses origines et par la prédiction paternelle.

J'aurais beau faire tout ce que je peux pour effacer toute expression de mon visage, toute lumière de mon regard, et me bâtir des muscles d'acier, jamais je ne pourrai changer mes traits. Quel que soit le désir que j'en aie, il m'est impossible d'arracher de mon visage les longs sourcils épais que je tiens de mon père et la ride qui se creuse entre eux. Si je le souhaitais vraiment, je pourrais tuer mon père, (ce ne serait pas très difficile avec la force que j'ai acquise maintenant) et je serais capable aussi d'effacer complètement de ma mémoire le souvenir de ma mère. Mais je ne peux pas me débarrasser de leurs gènes. Pour cela, il faudrait que je me débarrasse de moi-même. (Murakami, 2003, p. 17.)

Le corps fait ici figure d'aliénation. Ce thème n'est pas nouveau chez Murakami : il est d'abord l'attachement de l'individu à la réalité. S'en libérer serait renoncer à elle, ainsi qu'il l'est décrit dans *La Fin des temps*. De même dans cet ouvrage, renoncer aux marques de son ascendance, ce serait renoncer à sa propre existence. On voit alors que le corps apparaît dans la construction de l'individu en tant qu'il se place dans une élaboration du corps et dans un rejet ou une acceptation de ce dernier. Ici l'élaboration du corps tient de marques d'une parenté problématique, condamnant l'individu à transgresser un interdit, et ce par le biais de la corporéité même. Autrement dit, le corps dans Kafka est doublement problématique : il l'est par le rejet que fait le héros de sa propre constitution, et il l'est par le pouvoir transgressif – voire l'obligation à la transgression – qu'il impose au héros.

Le conflit qui prend place alors au sein du roman est un conflit d'ordre psychophysologique, qui tient d'une problématique mythique de l'individuation et la corporéité, où l'enjeu est la réconciliation d'un individu avec sa propre corporéité.

Le corps apparaît comme l'instrument de la malédiction œdipienne. La fracture entre la personne et son corps est alors manifeste : « Cette prophétie est comme un mécanisme de retardement enfoui dans mes gènes, et, quoi que je fasse, elle se réalisera à coup sûr. » (*Kafka sur le rivage*, p. 275.)

La corporéité évoquée ici témoigne d'un processus latent au sein de tout individu, d'un archétype. Il s'agirait alors de voir Kafka sur le rivage comme une réécriture du mythe, mais à la différence de ce dernier, le corps du héros est mis en question : il ne s'agit plus d'un mécanisme divin, mais d'une programmation corporelle, d'une inscription dans la corporéité de la malédiction. Aussi est-ce véritablement de cela qu'il s'agit dans la psyché humaine : le motif de la malédiction n'est que la formulation orale d'une étape de développement psychique et corporelle, manière de l'amener à la connaissance de la personne et d'individualiser un questionnement latent universel. Le questionnement du corps chez le héros ne peut avoir lieu que parce qu'il a connaissance de cette malédiction : ceci l'amène à se représenter à sa propre corporéité, à l'interroger et surtout à vouloir la maîtriser : « J'observe cet étrange organe que je suis incapable de contrôler la plupart du temps, alors qu'il fait partie de moi. On dirait qu'il est animé de sa propre volonté, indépendamment de la mienne. » (*Ibid.*, p. 186.) Dans ce passage, le jeune Kafka s'interroge sur son propre rapport à la sexualité et sur ce qui semble être la volonté propre de son pénis. « Tout à coup, je sens une paire d'yeux à l'intérieur de moi, qui me regarde agir. Je peux observer toute la scène. » (*Ibid.*, p. 504.)

Murakami parvient à représenter dans les termes du merveilleux le principe de la pulsion ou du désir charnel, sous la forme d'une puissance corporelle indépendante de la puissance de l'esprit. L'objet du roman prend alors tout son sens : celui d'une conciliation de ces deux puissances dans la construction d'un individu adulte affranchi du complexe d'Œdipe. Cette réconciliation passe dans Kafka par l'exercice et par la sensation :

Les grosses gouttes me frappent comme des cailloux. Ces pointes de douleur semblent faire partie d'un rituel d'initiation. Elles frappent mes joues, mes paupières, ma poitrine, mon ventre, mon pénis, mes testicules, mon dos, mes jambes, mes fesses. Je ne peux même pas garder les yeux ouverts. De cette douleur se dégage un sentiment d'intimité avec le monde, comme si enfin il me traitait justement. Je me sens extatique, soudain libéré. (*Ibid.*, p. 186.)

On remarque la valeur rituelle de cet instant : il se produit une forme de communion avec le monde par le biais du corps. On peut avancer qu'il s'agit là d'une réappropriation de la corporéité par l'individu, sous la forme d'un baptême, d'une purification. Cette réappropriation fait aussi du corps l'objet d'un travail, d'une forme de modification, d'une recherche de maîtrise, afin de l'habiter sans subir le poids de la malédiction :

Je fais quelques étirements pour me dérouiller les muscles. Je sens que je commence à me détendre. Je suis à l'aise dans cette enveloppe qui s'appelle mon corps. Je m'enferme à double tour dans ses contours bien délimités. Tout va bien. Je reconnais l'endroit. (*Ibid.*, p. 73.)

La corporéité est à questionner à la lecture de ce dernier extrait : d'une part, le corps est la trace de l'ascendance conflictuelle du héros, la marque de la malédiction, d'autre part, il est le refuge du narrateur, l'enveloppe qui constitue son intégrité et son intimité. Le héros s'y abrite sans pour autant le considérer comme une enveloppe inerte et servile à sa volonté.

Ce constat est valable pour l'héroïne de « Nemuri » (« Sommeil »), nouvelle du recueil *Zô no shôketsu (L'Éléphant s'évapore, 1998)*. L'héroïne est sujette à une insomnie particulière, qui l'empêche de dormir pendant plusieurs semaines, mais elle ne ressent pas pour autant de fatigue, comme si la notion de sommeil était devenue étrangère à sa constitution. Ce changement est accompagné d'une incompréhension nouvelle entre son esprit et son corps, dont elle constate la séparation :

Je sentais ma conscience complètement éveillée me surveiller de la pièce voisine, à peine séparée de moi par une mince paroi. Mon corps physique flottait vaguement dans la clarté de l'aube, et juste à côté je sentais le regard insistant et la respiration de ma conscience. Mon corps voulait dormir, ma conscience voulait rester éveillée. (« Sommeil », p. 86.)

Manifestement, les deux instances qui forment l'individu ne sont plus en association ; le propos de Murakami appelle tout de même une relecture : l'héroïne sent le regard et la respiration de sa conscience. C'est déjà et encore attribuer une forme de corporéité à cette conscience prétendument isolée. Les deux instances sont en conflit quant à l'attitude de l'individu.

Nous rejoignons une fois encore la conception spinoziste de la corporéité et de l'individu. Selon Spinoza, le corps présente une puissance propre qui s'allie à celle de l'esprit afin de former un individu à la combinaison unique. Il est alors à comprendre dans ce qu'il a de temporel et d'animé. Le corps possède sa propre force d'animation qui n'est pas asservi à l'esprit, mais qui trouve son accomplissement dans une réunion des deux puissances qui forment l'individu. La maturation de Kafka doit donc s'effectuer sur le plan d'un réinvestissement de la corporéité afin de voir émerger un individu complet et non plus tirillé par deux puissances antagoniques.

Comme je l'ai évoqué plus haut, la question d'une interaction entre intériorité et extériorité parcourt la littérature japonaise. Des auteurs comme Hiroshi Noma ont préféré voir dans le corps la marque d'un changement sociétal ou individuel, comme si les organes internes suivaient les évolutions de ce qui est extérieur à l'individu. Avec Murakami, il s'agit de faire le pari d'une interaction quasi mystique ou magique entre les éléments, l'univers, la mémoire et l'homme.

Dysphorie de l'individualité séparée

La complétude de l'individu est une aporie qui parcourt une bonne partie de l'ouvrage murakamien. On retrouve le motif de l'être dysphorique dans plusieurs textes : les personnages secondaires de Kafka, voire l'héroïne de « Sommeil ».

Les personnages en prise à un dualisme entre corporéité et esprit sont légion dans les textes de Murakami ; on peut évoquer le personnage d'Oshima, protecteur de Kafka : « Toutefois, si mon corps est féminin, mon esprit est complètement masculin. Je vis avec une conscience d'homme. » (*Kafka sur le rivage*, p. 244.)

Il est facile ici de souligner l'antagonisme de ces deux instances : l'individuation se fait par la conciliation de la nature du corps et de la nature de l'esprit, seul moyen d'assurer la survivance de l'individu. En parallèle, M^{lle} Saeki offre un dualisme d'une autre nature, plus proche du merveilleux murakamien, tel que nous l'avons connu dans *La Fin des temps* : elle apparaît dans le roman sous sa forme réelle, concrète, avec son corps réel et actuel – c'est-à-dire en tant qu'individu si l'on suit la conception spinoziste – mais aussi en tant que fantôme, une reproduction de son esprit sous les traits de celle qu'elle était à quinze ans.

Cette nuit j'ai vu un fantôme. En tout cas ce n'était pas un être vivant, mais une créature sans substance qui n'appartient pas au monde réel. (*Ibid.*, p. 296.)

[...] la vraie M^{lle} Saeki est bien vivante. [...] Personne n'a le don d'ubiquité. Pourtant, dans certains cas, cela se produit. De son vivant, un être humain peut devenir un fantôme. [...] non par M^{lle} Saeki mais par le fantôme de celle qu'elle était à quinze ans. (*Ibid.*, p. 304.)

La question de la substance est ici primordiale, puisqu'elle est le seul élément probant de cette dysphorie entre l'actuelle et l'ancienne M^{lle} Saeki. Les deux sont présentes au monde, perçues par Kafka. Seulement, l'une a une corporéité réelle et actuelle qui fonde son individualité dans une réalité concrète et palpable, immédiate, tandis que l'autre n'est que le reflet d'un état antérieur. Ceci pose la question de l'actualité donnée par le corps dans l'individuation. Peut-on considérer que l'individu se construit dans la durée ou au contraire que le corps introduit dans la notion d'individuation un critère temporel ? Murakami semble vouloir percevoir l'individu dans l'ensemble de sa progression et accumulant les formes prises par son corps ou par son esprit :

– les métaphores permettent de réduire la distance qui nous sépare, vous et moi. [...]
– tu veux dire te rapprocher réellement d'une vérité métaphorique ou te rapprocher métaphoriquement d'une vérité réelle ? Ou peut-être les deux sont complémentaires ? (*Ibid.*, p. 400.)

Ce dialogue fait l'hypothèse de l'existence de l'individu dans une autre dimension que sur celle du corps, dans un système de métaphore. Ceci suppose au-delà de l'esprit une conscience de sa propre individualité en tant que forme et en tant qu'organisme présent au sein du monde. Dans ce système de représentation, la temporalité du corps est dépassée au profit d'une conception de l'individu en tant que

compilation du vécu. Le corps n'est plus alors que l'ensemble des mutations opérées par la forme de l'individu. Dans « Sommeil », ce n'est pas l'axe temporel qui est exploité, mais la notion de concept : « Il m'est extrêmement désagréable d'être une individualité séparée. [...] Je veux être une existence individuelle et en même temps un principe général. » (« Sommeil », p. 76.)

L'idée de principe général amène à considérer le corps comme une limite aux ambitions du héros : il ne peut être principe général tant qu'il est encerclé par les limites spatiales, temporelles, particulières de la corporéité. « Mais ce quelque chose flottait doucement à l'intérieur de mon corps, comme une sorte de possibilité. » (« Sommeil », p. 108.)

Ici apparaît clairement la valeur limitative de la corporéité : le corps, chez Murakami, est réalisation de l'esprit, manifestation de l'esprit sous un nombre limité de formes. Dans la conception spinoziste de la corporéité, l'individu est animé par une puissance de pensée, l'esprit, et par une puissance d'agir, le corps. Or chez Murakami, le corps n'exprime pas toute la puissance de la pensée et ne forme un individu, variable, qu'en fonction de sa puissance d'agir.

Enfin, Murakami pousse la dysphorie de l'individualité jusqu'à exploiter le thème du doppelgänger dans *Les Amants du Spoutnik* : alors qu'elle est coincée au sommet d'une grande roue, Myu, qui peut apercevoir les fenêtres de son appartement non loin de là, assiste à une scène particulièrement choquante dans sa chambre : elle voit son propre corps, se voit elle-même, céder aux avances de Ferdinand, un homme qu'elle repousse depuis plusieurs semaines déjà. Cette vision semble lui arracher jusqu'à la fin de l'histoire une partie de son individualité. Cette copie d'elle-même réalise ce que Myu refusait d'accomplir. S'agit-il d'une vision fantasmagorique ? Quoiqu'il en soit, le corps témoigne une fois encore de son existence métaphorique et de sa valeur de représentation de l'esprit.

Conclusion : le corps murakamien comme tension entre le contingent et l'absolu

La séparation de l'individualité évoquée par Murakami peut être considérée comme une tension entre l'esprit et le corps, dans la mesure où le corps actualise l'esprit, l'individualise dans une temporalité et dans un monde particulier, c'est-à-dire dans une contingence.

À l'évidence, l'ensemble des personnages de Murakami se trouve monopolisé par cette tension : *La Fin des temps* résout cette tension en supprimant l'actualisation de l'esprit par le corps par la disparition du monde sensible, donc de l'espace et du temps. Dans *Kafka sur le rivage*, deux formes de conciliation s'opèrent entre l'absolu revendiqué par le corps et la contingence de sa substance : Kafka se débarrasse de la malédiction – ou l'accomplit – sans que l'on sache vraiment si M^{lle} Saeki était sa mère ; la dualité intrinsèque de M^{lle} Saeki, entre un corps actuel et un corps mémoriel, est également résolue par la fermeture de la « porte » et le décès du personnage : la contingence dans laquelle évolue son corps en tant que substance est annihilée

et elle retrouve un corps mémoriel datant de l'époque où son esprit est resté figé. Enfin, Murakami solde la nouvelle « Sommeil » de manière étrange : alors que l'héroïne se trouve dans sa voiture en pleine nuit, une ombre, telle que celle qui la priva de sommeil, la prive de la vie. Le corps chez Murakami est en perpétuelle tension entre la contingence de sa réalité – substance, temporalité, espace – et sa valeur transcendante, à savoir sa capacité à insérer l'individu dans un monde sensible comme le défendent les philosophies du Dasein, et être le support métaphorique de conflits internes à l'humain. C'est peut-être là tout l'enjeu du texte murakamien : trouver dans le corps le pendant exact de conflits psychiques ancestraux.

Quelle place accorder alors à l'écriture de cette tension ? Dans le champ romanesque japonais, Murakami représente une des formes les plus abouties du questionnement sur l'individu. J'ai souligné plus haut le resserrement opéré par la littérature japonaise : resserrement sur le quotidien, sur l'individu, sur le « je ». Murakami parachève ce recentrement, cette intimité avec l'individu, jusqu'à soupçonner l'intégrité de son corps. Peut-être ce resserrement est-il un nouveau rebond vers l'universalité du questionnement sur l'individu et sur le corps ? À l'échelle du texte, c'est bien souvent le dédoublement de l'instance narrative qui permet au lecteur de percevoir l'aporie corporéité/individualité. Murakami revendique une inspiration qui fait fi des thèmes japonais, mais on retrouve au sein de l'écriture même, dans la conception même du narrateur, la difficulté de saisir totalement l'individu, et de raconter son histoire.

Bibliographie

- ABIKO Shin, *L'Introduction de la philosophie occidentale au Japon et le problème du corps humain. Le corps humain selon Amane Nishi* [en ligne], Hosei Université, Tokyo, disponible sur <<http://centrecanguilhem.net/wp-content/uploads/2009/03/lintroduction-de-la-philosophie-occidentale-au-japon-moderne-et-le-probleme-du-corps-humain-shin-abiko.pdf>> [consulté le 15 août 2009].
- ATLAN Corinne, *Entre deux mondes, traduire la littérature japonaise en français* [en ligne], disponible sur <http://www.inventaire-invention.com/jet-stream/textes/atlan_frame.html> [consulté le 27 juillet 2009].
- BOUSSOU Jean-Marie, *Le Japon contemporain*, Paris, Fayard, 2007.
- FANTIN-GRÉVOST Aurélie, *Le Merveilleux : permanences et renouvellement d'un mode dynamique*, mém. de Master 2, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble 3, 2008.
- GILLOT Pascale, « Corps et individualité dans la philosophie de Spinoza » [en ligne], *Methodos*, n° 3, 2003, *Figures de l'irrationnel*, mis en ligne le 5 avril 2004, disponible sur <<http://methodos.revues.org/document114.html>> [consulté en février 2009].
- HERAIL Francine, *Histoire du Japon. Des origines à la fin de l'époque Meiji. Matériaux pour l'étude de la langue et de la civilisation japonaise*, Paris, Publications orientalistes de France, 1986.

- MURAKAMI Haruki, *Sekai no owari to hâdo boirudo wandârando, La Fin des temps*, 1985, trad. française par C. Atlan, Paris, Seuil, 1992.
- MURAKAMI Haruki, *Umibe no Kafuka, Kafka sur le rivage*, 2003, trad. française par C. Atlan, 10/18 Belfond, 2006.
- MURAKAMI Haruki, «Nemuri», «Sommeil», dans *Zô no shômetsu, L'Éléphant s'évapore*, trad. française par C. Atlan, Paris, Seuil, 1998.
- NISHIKAWA Nagao, *Le Roman japonais depuis 1945*, Paris, PUF, 1988.
- PIGEOT Jacqueline et TSCHUDIN Jean-Jacques, *La Littérature japonaise*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?», 1983.
- SIEFFERT René, *La Littérature japonaise*, Paris, Publications orientalistes de France, 1973.

FACETTES

Stéphanie Chifflet

Université Stendhal - Grenoble 3

De l'importance de l'imaginaire dans le dialogue « science-société »

RÉSUMÉ

Les enjeux des sciences et des techniques ne peuvent être saisis dans toute leur complexité sans une prise en compte préalable du rôle de l'imaginaire dans la pensée de l'homme et dans son être-au-monde. Le rapport de l'homme aux savoirs scientifiques et techniques est composé d'images et de récits mythiques plus ou moins conscients. Débattre de l'orientation que nous souhaitons donner aux recherches et aux innovations scientifiques nécessite de considérer sérieusement l'irrationalité humaine. C'est en saisissant cette logique autre (l'« alogique »), les rêveries parfois indicibles, les peurs persistantes, que le dialogue « science-société » pourra être ouvert et constructif.

MOTS-CLÉS

Imaginaire, sciences, techniques, société, débat social, mythe, innovation, langage.

La traditionnelle fragmentation des disciplines a rendu difficile l'interaction des savoirs nécessaire à la compréhension de l'homme et du monde. Les sciences dites « dures » et les sciences dites « molles » ont justement intérêt à se décloisonner pour éviter un sectarisme et un immobilisme inopérants. L'échange de points de vue, de méthodes et de connaissances stimule la réflexion et le travail de recherche. Pourtant, l'organisation de l'enseignement, du secondaire au supérieur, rend difficile le dialogue entre les disciplines. Ainsi, il est souvent convenu que les sciences et les lettres n'ont rien en commun. Certes, les démarches, méthodes et connaissances sont différentes. Néanmoins, il s'agit toujours, finalement, d'en apprendre un peu plus sur l'homme et le monde, sur leurs devenir. Nous avons tout à gagner à faire collaborer ces disciplines. Les recherches sur l'imaginaire sont précisément un moyen efficace de saisir ce qui constitue intimement l'homme, dans quelque activité à laquelle il se livre. Elles permettent d'apporter une vision à la fois surplombante et précise sur l'histoire culturelle. Les sciences et les techniques en particulier (ce que nous appelons les technosciences) ont besoin d'avoir un regard critique sur leurs buts, leur fondement, leur fonctionnement même. Le dialogue noué entre « la » science et la société ne peut être constructif que si l'on réintègre l'activité scientifique dans

sa dimension culturelle. Les nombreux questionnements qu'elle pose à la société ne peuvent trouver de réponse éclairante que si l'on en identifie les ancrages dans l'imaginaire. Depuis quelques années, des « cafés scientifiques » ont été organisés dans plusieurs villes de France, notamment à Paris et à Grenoble, afin de discuter des enjeux des nanotechnologies. À l'automne 2009 s'est tenu un grand débat national public qui synthétisa et approfondit les thèmes traités lors de ces débats locaux. La mauvaise image de la « *Big science* » et de ses expériences (la bombe atomique) a initié et motivé depuis plusieurs années l'intervention du citoyen et des « acteurs sociaux » dans l'orientation politique des sciences et des techniques (ce que nous appelons « technosciences »). Des associations françaises entendent également participer au débat sur les nouvelles technosciences destinées à converger (c'est le cas de l'association Vivagora, « Association pour le dialogue sciences et société », localisée à Paris). En août 2006, la Fondation Sciences Citoyennes (FSC) publia un rapport sur les nanotechnologies invitant tous les citoyens français à participer au débat (FSC, 2006). L'un des objectifs premiers de la FSC est d'éviter que les décisions concernant l'orientation du développement technologique ne soient ratifiées uniquement par une minorité d'acteurs politiques et économiques. Comme le souligne le sociologue Francis Chateaufort, les nanotechnologies font l'objet d'une véritable inflation discursive (Chateaufort, 2005). L'annonce de leur « avènement » (Drexler, 1986) les inscrit d'ores et déjà dans notre présent. Les débats doivent donc se construire et se positionner face à un récit déjà établi.

La mise en débat des technosciences

Comment le grand public a-t-il accès aux technosciences, notamment aux nanotechnologies ? Comment sont-elles dites ? La question du langage scientifique est problématique. Le choix des mots et des références est loin d'être anodin. Il est le révélateur de réminiscences mythiques présentes dans les technosciences. C'est aussi par la narration qu'une technoscience s'impose.

Une mise en récit

Les nanotechnologies et la convergence NBIC, en devenir, n'existent qu'à travers le récit qui en est fait. Depuis la publication du rapport américain sur les technologies convergentes en 2002, les NBIC font l'objet d'un « grand récit », fondateur et structurant qui compose la mémoire commune. La vie sociale est fondée, réglée et régulée autour d'un récit fondateur chargé d'imaginaire. Le récit produit l'événement. Il est une mise en sens. L'imaginaire est performatif. Le récit NBIC vise à partager et à imposer un projet de société. Les rédacteurs du rapport de la NSF considèrent la convergence NBIC comme l'image d'un changement de civilisation (« *transformation of civilization* », Bainbridge et Roco, 2002, p. 18). Le rapport européen, au-delà de sa spécificité et de sa volonté d'affirmation culturelle (contestant notamment la visée strictement méliorative du rapport américain), considère également les technologies convergentes comme un facteur déterminant dans la transformation du

monde : « Les TCSCSCE [technologies convergentes pour la société de la connaissance européenne] peuvent transformer profondément le monde tel que nous le connaissons. » (Nordmann, 2004, p. 45.) Selon le rapport européen, la convergence technologique ne doit pas être au service d'une politique d'amélioration excessive des performances. L'avenir de l'Europe est relatif à l'orientation que nous souhaitons donner à la convergence technologique. Néanmoins, les États-Unis ont créé un système de valeurs (structurant) en même temps qu'ils ont théorisé la convergence NBIC. Malgré le soin pris à définir une approche originale de la convergence, l'Europe demeure liée à la *doxa* ainsi établie. Le mythe, une fois énoncé, c'est-à-dire *révélé*, devient une vérité apodictique. N'est-ce pas finalement ce vers quoi tend le grand récit NBIC? Le récit NBIC permet en somme de rendre naturel ce qui est une construction (le projet technoscientifique). Dans ce contexte, quelles peuvent être la nature et les modalités d'un dialogue « science-société »?

Un pont entre deux mondes ?

Le succès même de la recherche et du développement technoscientifique dépend en partie du caractère magique qui leur est inconsciemment attribué. Pour le non-initié, les équations apparaissent pleines de mystère, comme le souligne Ernst Jünger : « Les formules scientifiques qui transforment la matière en puissance sont déjà semblables en bien des points aux formules magiques. » (Jünger, 1981, p. 120.) Les sciences et les techniques ont leur langage propre (équations mathématiques, schémas de l'ingénieur) maîtrisé et manipulé quotidiennement par les scientifiques seuls. Leur domaine apparaît hermétique. Évoquer un dialogue « science-société » suggère également que les deux entités ne sont pas étroitement connectées. Seraient-elles donc deux mondes à part? Plus précisément, « la » science serait-elle un monde isolé qui, ayant pris du recul sur le cours de la société et ses codes, porterait un regard distancié sur ses contemporains pour se concentrer sur l'avenir des connaissances et des possibilités de l'homme? La figure du scientifique moderne hérite ici d'une conception ancienne qui fait du savant un être initié aux secrets du monde et, de ce fait, un être *a-social*. Certes, les impératifs économiques et les objets d'étude du scientifique prouvent que la science est pleinement ancrée dans la société. Elle est une *praxis* humaine, pétrie d'imaginaire, liée à la culture dans laquelle elle émerge. Pourquoi, dès lors, apparaît-il nécessaire d'établir un pont (qui serait donc non « naturel ») entre les scientifiques et l'ensemble des citoyens? L'image du scientifique comme savant initié est encore vivace. Elle est la représentation moderne du détenteur de savoirs. Ce statut instaure donc une distance entre le scientifique et les autres citoyens (parfois appelés « grand public »). La science apparaît comme exclue du reste de la société. Le débat est alors un lieu d'argumentation où les scientifiques visent à imposer leur vision. Cependant, la démocratie est en partie fondée sur l'idée que tout citoyen peut se prononcer sur un sujet concernant l'ensemble de la société. La conscience prime dès lors sur la compétence. Même si le recours à des experts demeure indispensable, nombre d'acteurs sociaux souhaitent également mettre en avant le « bon sens » commun et la contre-expertise. Le dialogue « science-société »

fait appel à la conscience morale telle qu'elle a été définie par les philosophes des Lumières. Face au développement des NBIC, le citoyen « non-spécialiste » souhaite apporter sa contribution dans la constitution d'un « contrat social ».

Ainsi, à chaque innovation technoscientifique, deux types de discours s'affrontent. Aux discours soulignant sa dangerosité s'opposent les discours enthousiastes. L'enjeu est discursif. Sous les mots se lovent des images mythiques. La mise en débat des technosciences ne serait-elle pas une confrontation d'imaginaires ?

Le défi de l'imaginaire

Tout projet scientifique trouve ses origines dans un défi de l'imaginaire. Il est un laboratoire idéal de tous les possibles. La littérature, en particulier, est un laboratoire d'idées dans lequel s'exprime notre rêverie inventive et nos craintes. L'imaginaire obsède nos pensées et nos actions. Il en est le moteur et l'armature.

Exemple de soubassements mythiques dans les technosciences : l'imaginaire NBIC

Le récit NBIC est un point d'entrée privilégié vers les images matricielles qui sous-tendent l'imaginaire technoscientifique occidental. En effet, comme nous l'avons montré ailleurs (Chifflet, 2008), le récit NBIC est une actualisation du mythe cosmogonique. Il décline ainsi de façon nouvelle les éléments qui constituent la cosmogonie. L'idée même de manipulation de la matière, qui est au cœur des discours scientifiques, renvoie au domaine cosmogonique. La manipulation de la matière est l'acte démiurgique par excellence, et les nouvelles technosciences, et en particulier les nanotechnologies, ne sont-elles pas présentées comme la mainmise de l'homme sur la matière ? L'homme devient l'architecte (c'est précisément le sens du terme grec *demiourgos*) du « nanomonde ». La création du monde (la cosmogonie) est séparation et mise en ordre de la *materia prima*, c'est-à-dire passage du chaos (l'indéfini) au cosmos (l'ordre). Le nanomonde nouvellement découvert (considéré comme un territoire à conquérir et explorer) devient le lieu de la cosmogonie. Il s'agit pour l'homme d'imiter la nature, de répéter l'acte originel, en somme, de devenir démiurge. Dans de nombreuses mythologies, hindoue ou égyptienne notamment, le monde d'avant la création est figuré par un œuf (Éliade, 1949). Sa division en deux inaugure la cosmogonie, chacun des côtés de la coquille représentant le ciel et la terre. Le volatile, géniteur de l'œuf, est donc un animal symboliquement valorisé, puisqu'il est l'Être suprême à l'origine du monde. Il est alors intéressant de noter que le thème de l'œuf du monde est justement convoqué dans le récit NBIC. On le retrouve par exemple dans le rapport de la NSF (fig. 1). Ainsi, en suggérant que le projet technoscientifique est une nouvelle cosmogonie (avec l'image de l'œuf), le rôle démiurgique est dès lors assuré par le scientifique. Au cours d'une exposition à la Cité de la Science à Paris, c'est encore sous les traits d'une coquille d'œuf éclatée que l'on représente « le grand récit de l'univers » (fig. 2). Le Big Bang, théorie scientifique, est figurée par une image mythique. L'héritage mythique occupe une grande

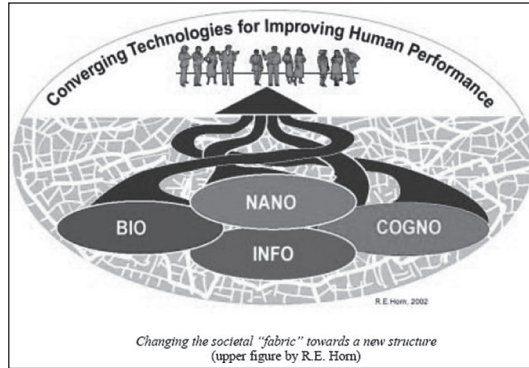


Fig. 1. – Rapport de la NSF : *Converging Technologies for Improving Human Performance*.



Fig. 2. – Affiche de l'exposition « Le grand récit de l'univers », Cité de la Science, La Villette, Paris.



Fig. 3. – Nouveau logo du CNRS (version monochrome).

part de la pensée humaine. Les représentations des technosciences sont construites à partir d'images mythiques. Le démiurge dessiné sous les traits d'un manipulateur de la matière y occupe précisément une place centrale. La figure scientifique moderne compose avec ces figures mythiques héritées. Le nouveau logo du CNRS, tel qu'il a été présenté par le directeur de la communication, en est un exemple récent tout à fait significatif (fig. 3) :

La forme très novatrice, évoque la matière mise à disposition des chercheurs par notre planète [...]. Une matière malléable et souple, prête à se livrer aux savoirs et aux expertises de la recherche scientifique comme la motte de terre glaise destinée à être travaillée par les mains habiles du sculpteur. (Boulesteix, 2008.)

La figure du scientifique est associée aux figures démiurgiques du sculpteur, du potier et du forgeron, grands maîtres mythiques de la matière. En outre, les images du noyau et de la graine (l'œuf, la graine végétale, le magma terrestre) sont les images primordiales des origines. Le petit contient le tout. L'échelle nanométrique contient en puissance un nouveau cosmos. La rêverie de miniaturisation hante les représentations de la convergence NBIC et de son nanomonde. L'invitation à voyager dans le nanomonde est une invitation à changer d'échelle. C'est au cœur de la matière, dans « l'infiniment petit¹ », que se trouve l'énergie primordiale. En inventant des « nanorobots », l'homme se livre à une nouvelle conquête de territoires. Le songe lilliputien est réactivé par l'image de l'atome. En se plaçant au niveau de l'atome, l'homme entre dans l'intimité des choses, dans l'intimité du monde. Le régime nocturne durandien préside à l'image du nanomonde. S'ouvre ici un monde chaud et intime, un monde en miniature, un « nanocosme ». Dans la perspective où le corps humain est le microcosme du macrocosme, l'énergie contenue dans l'antre de la terre possède son doublon dans le corps humain. Tout comme l'énergie cosmique se trouve au centre de la terre (à l'intérieur), l'énergie comme étincelle de vie se situe dans le corps humain. L'énergie est intérieure. Dans cette perspective, le scénario du « *grey goo* », évoqué par l'ingénieur américain Eric Drexler dans son ouvrage fondateur *Engins de création* (1986) et popularisé en 2002 par Michael Crichton dans le roman *La Proie*, prend une ampleur nouvelle. Dans *La Proie* de Crichton, les personnages sont confrontés à un « essaim » de nanos. Les insectes sont précisément les modèles des « assembleurs répliquants ». Les humains assistent impuissants à l'étouffement d'un lapin :

Un des essaims a brusquement fondu sur l'animal et l'a enveloppé; les deux autres se sont aussitôt joints à lui. Le nuage de particules était si dense que j'avais du mal à distinguer le corps du lapin. Il était apparemment sur le dos : je voyais ses pattes arrière battre convulsivement l'air, au-dessus du nuage noir. (Crichton, 2002, p. 202.)

L'examen des bronches montre une infestation massive des nanoparticules, consécutive à une inhalation d'éléments de l'essaim. (Crichton, 2002, p. 218-219.)

1. « L'infiniment petit » est l'une des expressions les plus usitées pour qualifier le nanomonde.

Les nanoparticules s'immiscent dans le corps de l'animal et absorbent l'énergie vitale qui y est contenue. La « gelée grise » est en somme une actualisation de la figure vampirique. Comme le vampire suce le sang de ses victimes, la gelée grise suce l'énergie vitale de l'homme et de son environnement. En se multipliant, ses « auto-répliquants » étendent la couleur grise sur le monde, faisant disparaître toute lumière, c'est-à-dire toute énergie et, subséquemment, toute création. L'écophagie a partie liée avec les brumes et la destruction. Toute apocalypse se fait dans les ténèbres. Les nanoparticules, transformées en essaims agressifs dans *La Proie*, renvoient à un imaginaire des microbes, de la contagion, du grouillement. La figure vampirique est transformée (actualisée) en machine dévorante (de l'intérieur). La peur de la gueule dévorante du monstre (peur d'être « manger tout cru ») est remplacée ici par la peur de l'ennemi impossible à combattre (car trop petit et incontrôlable), par la peur des ténèbres voraces, par la peur du chaos. Gilbert Durand parle de la « répugnance primitive devant l'agitation » (Durand, 1969, p. 77). Toute agitation, c'est-à-dire tout changement, est la première expérience du temps. Et l'expérience du temps est crainte et fuite. Le grouillement des nanoparticules convoque des images d'un chaos toujours terrifiant car associé à la destruction. Les « poussières intelligentes » (« *smart dust* ») sont redoutées car elles sont perçues comme un nouveau brouillard suffocant (étouffe toute lumière, toute énergie, toute vie). Chez ETC Group, le « *grey goo* » est accompagnée du « *green goo* », engendré non plus seulement par les nanotechnologies mais par les nanobiotechnologies. Il ne faut pas redouter uniquement la « gelée grise » (le gris de la machine, du métal) mais également la « gelée verte » (hybridation de matières organique et inorganique). Recouvert d'une gelée grouillante d'éléments invisibles, le monde suffoquera. La gelée grise et la gelée verte sont deux manifestations d'une même peur primitive. La perte d'énergie signerait la fin du cosmos. Chez les stoïciens, la notion d'énergie correspond au concept de *tonos*. Il est la « tension » qui anime l'homme. Il rejoint donc bien l'image de l'énergie comme principe de vie. De plus, *tonos* est lié à *pneuma* « le souffle ». La vie repose sur l'étincelle et le souffle (le souffle de vie), deux principes vitaux qui sont, dans le récit du « *grey goo* », aspirés et étouffés par les nouveaux objets techniques.

Les discours scientifiques recèlent donc des invariants de l'imaginaire qui président à notre rapport au monde. L'action des mythes et des images est à la fois consciente et inconsciente. D'une part, il existe un nombre fini d'images pour penser, et notre héritage culturel et mythique façonne nos activités intellectuelles et créatives. D'autre part, l'imaginaire peut être parfois instrumentalisé. L'identification d'images et de figures influant sur notre réception de telle ou telle innovation technoscientifique amène certains acteurs de cette innovation à en jouer. Ils recourent délibérément à des représentations potentiellement efficaces pour leur stratégie de promotion.

Enjeux communicationnels

La représentation est un enjeu majeur et un outil de débats. Il y a une grande part d'inconscient dans le maniement des images, mais les allusions à tel ou tel mythe

sont parfois parfaitement voulues et régentées. Tout projet global, tel le projet NBIC, a besoin de figures emblématiques (les « techno-savants »). La publicité, le marketing et la propagande ont montré depuis longtemps que les images étaient de puissants « engins de pouvoir ». La publicité n'existe effectivement que par et dans l'imaginaire. Par exemple, toute entreprise cosmétique a le souci d'évacuer l'image d'une technologie invasive et agressive. Le groupe L'Oréal a dû retirer de sa publicité les références aux nanoparticules, notamment présentes dans leurs produits d'écrans solaires, car l'imaginaire nanotechnologique était jugé insuffisamment valorisant pour la marque. De plus, les nanotechnologies véhiculaient l'image d'une chimie dangereuse (image de produits chimiques invisibles et indolores mais potentiellement toxiques) qui auraient nui à la marque (Sorente, p. 26). Les opérations économiques, dépendant en partie de l'activité publicitaire, se jouent aussi sur le plan de l'imaginaire. Les promoteurs des nouvelles technosciences ont compris qu'il était important, pour le succès et la pérennité de leurs projets, de comprendre la force de l'imaginaire, ainsi que les mouvements et éléments dynamiques qui le sous-tendent. Leur dessein peut être à double face : d'une part, connaître la dimension culturelle et sociale des technosciences, et d'autre part miser sur les représentations pour faciliter la diffusion de leurs discours. De plus, l'obtention des crédits pour la recherche se joue en grande partie dans le champ de la représentation. Le bassin grenoblois est un cas exemplaire de confrontation idéologique fondée sur une confrontation d'imaginaires. Avec la qualification de Minalogic comme pôle de compétitivité à dimension mondiale, et la création de Minattec sur le site du CEA, Grenoble reste une ville importante dans l'activité technologique française. Néanmoins, l'orientation résolument technologique de l'agglomération ne fait pas l'unanimité. Grenoble est le lieu d'un désaccord vif entre les élus et les scientifiques locaux, et les opposants aux microtechnologies et nanotechnologies. L'inauguration en juin 2006 a été un événement représentatif de cette opposition. Le groupe PMO (Pièces et main-d'œuvre) et le comité OGN (Opposition Grenoblois aux Nérotechnologies) font partie intégrante du débat local. Les objections de PMO visent l'ensemble de la politique de recherche technologique intensive. Le débat entre, de façon caricaturale, les technophiles et les technophobes, se joue en grande partie sur un mode symbolique. Les arguments sont abondamment construits autour d'*images* (issues du fonds mythique ou d'une œuvre littéraire) et prouvent une nouvelle fois que la représentation occupe une place majeure dans le champ des technosciences. Les débats ne sont jamais strictement rationnels. Chacune des deux parties entend miser sur une sphère symbolique servant ses arguments et renforçant sa « vision ». Jean Therme, directeur du CEA-Grenoble, évoque, à propos de Minattec, sa « vision », qu'il représente d'ailleurs comme un « trèfle à trois feuilles » (Therme, 2006, p. 176). C'est sous la forme du récit (« Tout a commencé ») qu'il présente sa « stratégie » (c'est le titre de son texte), convoquant tour à tour les images de l'homme comme substitut de la nature dans la cadre de la convergence NBIC (« Physique, chimie et biologie se rassemblent dans les NBIC grâce à un processus de fertilisation croisée où les hommes qui cherchent à assembler les atomes se rapprochent de plus en plus de

la nature qui le fait si bien depuis si longtemps», p. 178), ou du Lego drexlerien (« Les atomes seront les pièces d'un extraordinaire jeu de Lego », p. 179). Face au discours enthousiaste de Jean Therme s'élève le scepticisme de PMO et d'OGN. Ce dernier groupe n'a existé que durant le temps qui a précédé l'inauguration de Minatec, le 2 juin 2006 à Grenoble. Le nom même « OGN », faisant écho à « OGM », vise à attiser la suspicion du public vis-à-vis de la convergence NBIC, de Minatec et de ce que les groupes PMO et OGN appellent le « techno-gratin ». L'ouvrage de PMO, *Nanotechnologies/Maxiservitudes*, révèle l'imaginaire qui est ici à l'œuvre. Leurs représentations des sciences et des techniques sont alimentées par la lecture d'œuvres de science-fiction. Les ouvrages d'Aldous Huxley (notamment *Brave New World*) et de Herbert George Wells, au programme de nombreuses classes de collège dès les années 1970, ont eu une grande influence sur les populations occidentales. L'opinion des opposants aux nanotechnologies s'est constituée sur ces fondements littéraires. Les milieux contestataires apparentés à PMO ont une culture de science-fiction qui nourrit leur conception des sciences. Le terme de « *Big Science* » (PMO, 2006, p. 52 et p. 79) fait écho au « *Big Brother* » d'Orwell. Le souvenir du projet Manhattan et des bombes atomiques lancées sur Hiroshima et Nagasaki (p. 78-79) est sciemment évoqué pour rappeler que la « *Big Science* » (dont l'image la plus significative actuellement est la convergence NBIC) possède une puissance que l'homme n'est pas capable de gérer, qui entretiendra les tensions diplomatiques et qui renforcera les inégalités. Ils qualifient même de « démoniaques » les applications des technosciences convergentes. Ainsi, c'est par le langage et la représentation qu'ils tentent de mettre en garde contre le développement effréné des technosciences, et c'est en employant un langage connoté qu'ils seront entendus. Leur crainte d'un « HGM » (« homme génétiquement modifié », p. 67) est nourrie des images de chimères devenues monstrueuses (réminiscence des monstres du docteur Moreau ou de la créature du docteur Frankenstein?). Une anthropotechnique (c'est-à-dire la transformation de l'homme par l'homme) qui dégénère peut aboutir à des êtres monstrueux. C'est précisément en jouant sur les représentations qu'ils peuvent espérer voir leur militantisme compris, assimilé et soutenu. L'imaginaire est une partie constituante de l'argumentaire. Les partis pris affirmés dans l'ouvrage s'articulent en définitive sur l'imaginaire de ses auteurs qui se reconvertit ici en idéologie anti-progressiste. Les enjeux sont aussi politiques. PMO s'inscrit dans la lignée des luddites et des décroissants. La joute idéologique est confrontation d'images où les armes sont le langage et les néologismes évocateurs. Face à l'image NBIC, ils élèvent son reflet morbide à travers l'image des « nécrotechnologies ». Nous sommes bien face à un problème de langage, car quand les uns doivent employer un langage connoté pour retenir l'attention du public, les autres connaissent les termes qu'ils doivent éviter *car*, justement, trop connotés. Le problème de communication et les nombreux malentendus entre les opposants aux nanotechnologies et les milieux scientifiques viennent de ce « choc culturel », d'une confrontation entre des imaginaires différents. L'imaginaire peut ainsi être instrumentalisé, consciemment convoqué dans le but de modeler selon son souhait les réactions des interlocuteurs.

Détenir une aura magique facilite toute entreprise de fascination et de séduction. Pour quiconque vise à emporter l'adhésion d'une majorité d'individus, le recours à la magie et au miracle semble inéluctable. Le soutien populaire s'obtient à l'aide d'un habillage imaginaire de ce qu'on souhaite « vendre » (un produit, une idée, un projet). En 1670, dans son *Traité théologico-politique*, Spinoza approuve l'affirmation de Quinte-Curce selon laquelle « pour gouverner la multitude, il n'est rien de plus efficace que la superstition » (Spinoza, 1999, p. 61). L'aventure spatiale est l'une des plus indiscutables preuves du pouvoir de l'imaginaire. En effet, le programme spatial des États-Unis, motivé par la Guerre froide, n'aurait pu être effectué sans la dimension mythique qui l'a accompagné. En effet, comment en faire accepter le fort coût par les citoyens américains sinon en présentant le projet comme une mission miraculeuse ? Les nanotechnologies ont aujourd'hui un fort potentiel : enrichies d'une dimension mythique, elles possèdent un grand pouvoir de fascination (Mordini, 2005). Les promoteurs des technosciences vont donc tout faire pour que la population se les approprie « chimériquement ».

La connaissance des soubassements mythiques permet donc de mesurer les tenants et aboutissants du débat sur les technosciences. Le dialogue « science-société » sera constructif quand les enjeux langagiers, symboliques et culturels seront identifiés et considérés attentivement. La mythologie et les recherches sur l'imaginaire participent finalement à la construction d'une conscience critique citoyenne et humaniste.

Bibliographie

- BAINBRIDGE William et ROCO Mihail (éds), *Converging Technologies for Improving Human Performance* [en ligne], Arlington, National Science Foundation, 2002, disponible sur <<http://www.wtec.org/ConvergingTechnologies>>.
- BOULESTEIX Jacques, « CNRS : le sens caché d'un logo "démystifié" de l'organisme » [en ligne], disponible sur <<http://www.rue89.com>> [consulté le 29 octobre 2008].
- CHATEAUREYNAUD Francis, *Nanosciences et technoprophéties. Le nanomonde dans la matrice des futurs* [en ligne], disponible sur <<http://prospero.dyndns.org>> [consulté le 30 avril 2005].
- CHIFFLET Stéphanie, *Le Récit de la convergence NBIC : vers une nouvelle cosmogonie ?*, thèse de l'université Stendhal-Grenoble 3, 2008.
- CRICHTON Michael, *La Proie*, traduit de l'anglais (américain) par Patrick Berthon, Paris, Robert Laffont, coll. « Pocket/Thriller », 2003, éd. originale, New York, HarperCollins Publishers, 2002.
- DREXLER Eric, *Engins de création. L'avènement des nanotechnologies*, traduit de l'anglais (américain) par Marc Macé et Thierry Hoquet, Paris, Vuibert, coll. « Machinations », 2005, éd. originale, New York, Anchor Books, Random House Inc., 1986.
- DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, coll. « Études », 1969.

- ÉLIADE Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949.
- ETC Group (Action Group on Erosion, Technology and Concentration), « The Little BANG Theory » [en ligne], *ETC Communiqué*, n° 78, mars-avril 2003, disponible sur <http://www.etcgroup.org/upload/publication/169/01/combang_2003.pdf>.
- FSC (Fondation Sciences Citoyennes), *Survivre aux nanotechnologies? Giga-questions, nano-visions et citoyenneté* [en ligne], FSC, août 2006, disponible sur <<http://sciencescitoyennes.org/spip.php?article1516>>.
- HUXLEY Aldous, *Le Meilleur des mondes*, traduit de l'anglais par Jules Castier, Paris, Plon, coll. « Pocket », 1932.
- JÜNGER Ernst, *Les Ciseaux*, traduit de l'allemand par Julien Hervier, Paris, Christian Bourgois Éditeur, coll. « Choix Essais », 1989, éd. originale, Stuttgart, Ernst Klett, 1981.
- MORDINI Emilio, « Le miracle et l'infini », *RDT info*, n° 47, décembre 2005, p. 11.
- NORDMANN Alfred (éd.), *Technologies convergentes. Façonner l'avenir des sociétés européennes*, Bruxelles, Commission européenne, coll. « Recherche communautaire », 2004.
- ORWELL George, *1984*, traduit de l'anglais par Amélie Audiberti, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1950, éd. originale, Londres, Secker & Warburg, 1949.
- PMO (Pièces et main-d'œuvre), *Nanotechnologies/Maxiservitudes*, Paris, L'Esprit frappeur, 2006.
- SORENTE Isabelle, « La révolution de l'infiniment petit », *Le Monde* 2, n° 115, 29 avril-5 mai 2006, p. 20-27.
- SPINOZA Baruch, *Œuvres III*, traduit du latin par Jacqueline Lagrée et Pierre-François Moreau, Paris, PUF, coll. « Épiméthée/Essais philosophiques », 1999.
- THERME Jean, « Ma stratégie », dans Yves Ballu, *De Mélusine à Minatec. 1956-2006 : 50 ans d'histoires du CENG devenu CEA Grenoble*, Veurey, Éditions Le Dauphiné Libéré, 2006, p. 176-179.
- WELLS Herbert George, *La Machine à explorer le temps* suivi de *L'Île du Dr Moreau*, traduit de l'anglais par Henry Davray, Paris, Mercure de France, coll. « Folio », 1959.
- <www.debatpublic-nano.org>.
- <www.piecesetmaindoeuvre.com>.
- <www.vivagora.org>.

Brigitte Charnier

Université Stendhal - Grenoble 3

Analyse d'une chanson de tradition orale : articulation entre poétique et imaginaire

RÉSUMÉ

Analyser une chanson de tradition orale française dans le cadre d'une thèse de littérature et dans une perspective mythique nécessite une démarche atypique d'autant que cette complainte se décline en plus d'une vingtaine de versions. Ce sujet étant peu traité, il a fallu tout d'abord définir l'objet « chanson de tradition orale », ce qui a eu comme mérite de mettre en relief les différents acteurs ayant présidé à la création de cette notion : folkloristes et médiévistes ont montré les pistes à suivre et jalonné les investigations menées dans le cadre de cette thèse. Grâce à leurs analyses, il a été possible de rendre visibles des critères poétiques spécifiques à la tradition orale et de constituer un corpus représentatif de l'oralité. Il est rapidement apparu qu'une analyse formelle était indissociable d'une quête du sens, de même que croiser les disciplines et pratiquer l'art du comparatisme afin de débusquer à travers contes, légendes et tradition orale un éventuel scénario mythique originel. Face à l'originalité de la complainte, celui-ci est vite apparu comme réducteur et ce n'est qu'à travers l'étymologie, l'hagiographie et l'onomastique qu'il a été possible d'affiner les analyses et de proposer une interprétation herméneutique.

MOTS-CLÉS

Supports : contes, chant traditionnel, hagiographie, légendes, mythes ;

Outils : étymologie, linguistique, onomastique, sémantique, versification ;

Méthode : comparatisme, herméneutique ;

Concepts : folklore, Moyen Âge, religions, tradition orale.

Ces divers champs forment les supports et les outils qui ont permis, par croisement, l'analyse dans une perspective mythique des variantes de la « Blanche Biche ».

Introduction

L'objet de cet article consiste à expliciter la méthode élaborée pour analyser dans une perspective mythique, induite par la thématique de la métamorphose, « La Blanche Biche », complainte de tradition orale qui se décline en plusieurs versions¹.

1. Résumé de la complainte : une jeune fille se promène en compagnie de sa mère. Celle-ci demande à sa fille la raison de son chagrin. La jeune fille lui répond qu'elle se transforme en blanche biche et que

Les nombreux travaux de Ph. Walter² ont mis en évidence que sous la variance se cache le mythe. Pour débusquer les substrats mythiques – tant d’origine païenne que chrétienne – que la complainte était susceptible de voiler, il me fallait donc observer les variantes mais aussi les ressemblances. La complainte relevant du champ de l’oralité, il m’est vite apparu nécessaire de m’interroger sur l’élaboration d’un corpus fiable en déterminant les lois, les règles poétiques spécifiques à la tradition orale. Comment articuler ensuite poétique et imaginaire? Rares sont les thèses traitant de ce sujet dans cette double perspective. En effet, si T. Charnay a pris comme objet d’étude cette même complainte en 1986, son analyse sémiotique occulte l’oralité et effleure la dimension mythique. Face à l’absence de méthode idoine de quels outils disposais-je pour inventer la mienne?

L’analyse historique de la chanson, point de départ de la création d’outils

À la suite de mon DEA, il m’est apparu incontournable de débiter ma thèse en faisant le point sur la notion de chanson traditionnelle afin de mieux l’appréhender. Comment la définir, quelles sont ses origines, comment est-elle reçue par le public – et quel public – à travers les âges?

Deux ouvrages fondamentaux m’ont permis de découvrir comment, à partir de la notion de poésie populaire, celle de chanson populaire s’est affinée pour recouvrir, à l’heure actuelle, l’appellation «chanson traditionnelle» ou «chanson de tradition orale» (Belmont, 1986; Guilcher, 1989). Ils m’ont aussi guidée vers d’autres auteurs (Paris, 1878; Saintyves, 1919; Coirault, 1941 et 1953; Laforte, 1981 et 1993). Mais, surtout, cette analyse historique a fait émerger les liens, implicites ou explicites, qui unissaient ou opposaient différentes catégories d’érudits se consacrant à la chanson : les médiévistes, les folkloristes, les mythologues, chacun s’intéressant à son domaine, excluant l’autre. Ainsi G. Paris a accompagné un instant les folkloristes (Gaidoz et Rolland) dont certains récuseront plus tard toute référence au Moyen Âge (Coirault ou Guilcher, 1989), alors que les mythologues convoquent la religion mais non la forme poétique. Il faudra attendre J. Rychner (médiéviste) et C. Laforte (folkloriste) pour que s’amorce une réconciliation entre ces disciplines et que l’on s’intéresse à l’art oral en admettant des similitudes entre la poésie médiévale et la chanson de tradition orale, tant dans l’art formulaire (Rychner, 1955) que dans les « motifs » (Laforte, 1993).

De fait, c’est bien cette recherche sur l’historique de la chanson qui a fait jaillir les éléments qui ont permis de donner de la cohérence à mon travail car, à travers les aléas de la chanson, tous ces érudits m’ont indiqué quelques pistes à suivre, comme l’importance du Moyen Âge et de la versification, notamment pour l’élaboration

son frère ne cesse de la pourchasser. Elle demande à sa mère d’intervenir pour interrompre la chasse mais le frère ne veut rien entendre. La biche/fille est tuée, dépecée, cuite et présentée au banquet. Au moment d’entamer le repas, elle invite les convives à la manger.

2. Je pense en particulier à sa thèse, *La Mémoire du temps*.

du corpus, préalable incontournable de toute analyse sur des textes affichant leur appartenance orale.

Une versification étrangère aux conventions poétiques savantes

Pour déterminer des critères fiables relatifs à l'oralité des versions, j'ai tenu compte des remarques des folkloristes ou des érudits des XIX^e et XX^e siècles, qui s'accordent à reconnaître, dans la versification des chansons de tradition orale, une technique différente de la poésie lettrée, qui n'est pas sans rappeler la poésie épique : présence importante de l'assonance en fin de vers, loi des césures inverses typique de la tradition orale, persistance de clichés, stéréotypes, formules, etc.

Cette phase d'analyse n'a été possible que par un travail comparatiste tant interne qu'externe : afin de valider mes observations, il était impératif que je confronte les versions entre elles ou à un corpus de chansons (Millien et Smith). Ainsi, pour déterminer si certaines versions ont été remaniées en fonction de critères littéraires, il a fallu d'abord observer l'assonance majeure qui termine chaque « vers » de la complainte. Si l'assonance différait de l'assonance principale, ou si un système de rimes structurait un ou plusieurs couplets, il fallait se poser la question de l'intervention d'un « remanieur ». Ainsi la version véhiculée par É. Souvestre (1851) et A. Guéraud (Le Floc'h, 1995) qui, pour autant qu'elle ne modifie en rien le schéma narratif de la complainte, a néanmoins été subtilement « littérisée » au point que nombre d'experts l'ont considérée comme une authentique chanson de tradition orale (Charnier, 2008, p. 104-168).

Une seule remarque ne suffisant pas à déterminer la part d'intervention d'un lettré, il a fallu tenir compte aussi de la loi des césures inversées. Cette règle, mise en évidence par G. Doncieux à la suite des recherches de Arbaud sur les chansons provençales (1862), montre que si, pour une chanson dont les vers dépassent dix syllabes, l'assonance à la « rime » est féminine, la césure doit être masculine et *vice versa*. L'observation du non-respect de cette loi a constitué un des critères pour retirer du corpus certaines versions.

La thèse d'A. de Felice (1957) a révélé que s'intéresser aux formules, aux couples sémantiques, aux clichés, à leur amplification, était également nécessaire. En effet, déterminer s'ils revenaient de façon récurrente ou non, dans les versions ou dans d'autres chansons, a établi un critère supplémentaire. Par ailleurs, dans les chansons de tradition orale, contraintes par un rythme musical, « il arrive que le chanteur soit obligé de suppléer à l'oubli d'un mot ou d'une expression par des accommodements improvisés » (Laforte, 1993). Rechercher ce processus permet de montrer soit l'adaptation de la structure strophique ou métrique de la complainte à partir de schèmes fondamentaux (ajout/retrait d'une syllabe muette, substitution d'un mot par un autre, reprise d'un hémistiche, etc.), soit l'intervention d'un érudit dont le langage « savant » ne se rencontre pas dans la chanson de tradition orale. Si, procéder ainsi a permis de dégager des critères attestant de l'oralité des versions, fait plus significatif, cela a permis aussi de dévoiler la présence d'un système « mythopoétique »

(Wunenburger, 1995) par les ajouts de motifs qui entrent en résonance avec les traditions populaires et la religion chrétienne, telle, dans une version, l'évocation du *sang* qui renvoie à un complexe mythique relevant à la fois d'une dimension païenne et chrétienne (Charnier, 2008, p. 148-150), ou encore la mention de *l'épine*, terme à forte connotation tant païenne que chrétienne (Charnier, 2008, p. 207-212) également.

Ainsi, en m'appuyant à la fois sur la linguistique et la sémantique dans une perspective historique et sur l'observation d'une poétique s'écartant de la norme savante, il m'a été possible de bâtir un corpus selon des critères plus fiables que la simple intuition qui a guidé nombre de collecteurs et de savants aux *xix^e* et *xx^e* siècles. Et, dès la deuxième partie de ma thèse, l'étude formelle de la poétique est apparue indissociable de l'imaginaire. Ce constat a été conforté lorsque, pour affiner les critères d'élaboration des versions, j'ai intégré une étude grammaticale et lexicale dont les racines sont à rechercher dans la langue médiévale.

De l'importance du Moyen Âge

Même si les textes médiévaux présentent la même ambiguïté que les chansons collectées par écrit au *xix^e* siècle et au début du *xx^e* siècle – quelle est la part d'oralité ou de littérature (Zumthor, 1983)? –, il n'en demeure pas moins vrai que ce sont les documents les plus anciens sur lesquels nous pouvons nous appuyer, facilitant des analyses grammaticales et/ou lexicales.

Déterminer l'oralité d'une chanson à partir de la linguistique médiévale – l'omission du sujet, l'ellipse du déterminant, l'usage répétitif de tournures pléonastiques considérées comme incorrectes dès le *xvi^e* siècle, détecter les archaïsmes des faux archaïsmes – s'est révélé pertinent. En outre, comparer le schéma narratif à des lais ou des textes de la lyrique médiévale a confirmé la permanence d'un substrat mythique.

Si cette observation a entériné l'impossibilité de dater une complainte de tradition orale – malgré des faits significatifs tels l'assonance – l'analyse comparative de certains de ses constituants est fructueuse en regard d'une interprétation herméneutique. Ainsi l'exorde, rappelant celui des pastourelles – la jeune fille dans un pré – permet de déceler une thématique « devant son argument essentiel », pour reprendre l'expression de P. Bec (1978), et une croyance profondément mythique ancrée dans la mentalité du monde rural, celui de la femme sauvage (Charnier, 2008, p. 419-422). L'observation des chansons de toile (Zink, 1976) permet de s'interroger sur l'emploi des prénoms. Cependant, au-delà de similitudes – importance du rôle de la mère révélant peut-être une société de type matriarcal, protagonistes désignés par leurs prénoms (Charnier, 2008, p. 425-429) –, l'absence du prénom Marguerite dans ces chansons est tout aussi révélatrice. Pourquoi Wace (1932) a-t-il pris soin de tracer la vie de sainte Marguerite, alors que rien ne permet de déceler les motivations qui l'ont poussé à s'intéresser à cette sainte? Peut-être a-t-il fallu concurrencer les « Margot la fée » et imposer le culte marial en superposant aux « bonnes dames » des

saintes christiques. Ainsi, derrière le prénom Marguerite se cacherait un complexe mythique (Charnier, 2008, p. 426-427).

De même, la chasse au blanc cerf est un topos bien connu de la littérature arthurienne (Harf-Lancner, 1984). Cependant, si dans le lai de *Guigemar* (Marie de France, 2000) ou dans un des lais anonymes, le lai de *Graelent* (1992), la poursuite de la biche engendre une union entre un chevalier et une fée, on est loin de la chasse répétitive ou de la dimension incestueuse que comporte la complainte. Et c'est justement ce type d'inceste, apparemment absent de ce topos, qui a également conforté mon hypothèse de l'appartenance de la thématique de la complainte à un fonds mythique ancien (Charnier, 2008, p. 423-424) (Zeus et Héra, ou Isis et Osiris). Les textes médiévaux ont donc été porteurs de renseignements, tant par la linguistique que par la sémantique, la forme ou encore le sens.

Il est à retenir de tout ce qui précède que travailler sur l'oralité d'un texte implique la non dissociation du poétique et de l'imaginaire et que découvrir les passerelles qui les unissent passent par un croisement de disciplines et un comparatisme.

Moyen Âge, croisement de disciplines et comparatisme

Confortée ainsi dans mon intuition que la complainte se présentait comme un réservoir de mythes, j'ai procédé de même dans la poursuite de mes investigations et, par là, confirmé mon intuition. Je ne retiendrai que deux exemples qui forment les points forts de ma thèse car, s'ils illustrent bien ce propos, ils le complètent d'autant que j'ai dû faire appel à d'autres champs de recherche.

La complainte se structure autour de la métamorphose fille/biche – prénommée de façon récurrente Marguerite. Dans cette chanson, ce qui surprend et de fait appelle une analyse, c'est l'invariant de la métamorphose. Pour cela j'ai été amenée à observer les lieux de collecte de la complainte – elle est circonscrite par le Nord, le Nord-Ouest, l'Est de la France et quelques départements du Centre – et les textes médiévaux.

J'ai constaté que dans toutes les régions où une version de « La Blanche Biche » avait été collectée, l'implantation de la « galipote³ » était fortement ancrée précisément sous forme de mammifère, y compris la biche – mouton, loup, bique (Charnier, 2008, p. 450-452). Cependant, seule la complainte présente cette constante dans la métamorphose : la transformation en biche. Pour quelles raisons contient-elle cet invariant ? J'ai alors questionné les textes médiévaux où la biche est mise en scène. La réponse se trouvait en fait dans le terme *biche* lui-même qui, rappelons-le, appartient à la catégorie des mots à l'étymologie obscure (Guiraud, 1982). Ainsi, dans le lai de *Guigemar*, la biche est décrite pourvue de « bois de cerf sur la tête » et, dans la chanson de geste *Fierabras* rédigée en normand-picard dans un manuscrit datant de la fin du XIII^e siècle (Le Person, 2003), le terme de *blanche beste* est utilisé pour désigner le cerf, alors que, selon l'édition de A. Kroeber et G. Servois

3. Il s'agit d'un être humain qui se transforme en animal.

(1860) rédigée en dialecte picard et datée de la première moitié du XIV^e siècle, le copiste utilise l'expression *le blanche bisse*. Ce terme de *biche/bisse* se caractérise dès le Moyen Âge par son ambiguïté comme l'héraldique le montre⁴, de même que dans diverses régions de France où la langue romane est parlée (*Atlas linguistique de langue romane*, fascicule 6), ou encore dans les autres langues romanes : cette acception sert à nommer différentes bêtes (Charnier, 2008, p. 453-471). Benveniste (1969) conforte mes recherches en signalant que le sens dans lequel le terme générique se restreint est imposé par la notion de l'espèce qui prévaut ; le fait est général et bien attesté : ainsi en latin *bestia* donne en français « biche », expliquant par là comment peu à peu *biche* de « bête » a pu signifier exclusivement la « femelle du cerf ».

Ainsi, la recherche étymologique, associée à la dialectologie ou à des faits sociolinguistiques, laisse apercevoir que derrière la biche se cache, peut-être de façon plus générique, la *bête*. Est-il alors possible de donner du sens à la complainte ?

Un scénario mythique

Pour répondre, il a fallu étendre mes investigations à d'autres textes, d'autres cultures. Persuadée de la pérennité du mythe que véhiculait la chanson, devais-je rechercher un scénario mythique ? Et si oui, où le découvrir ? Il m'a paru logique, dans un premier temps, de recenser les contes de tradition orale en France. J'ai utilisé pour cela l'ouvrage de Delarue et Ténèze (1977). Si l'observation des contes retenus a prouvé une fois de plus la réversibilité du mythe, je n'ai guère découvert de scénario mettant en scène un frère pourchassant sa sœur. En revanche, j'ai pu constater que la tradition orale avait mieux conservé que la littérature médiévale le topos de la chasse au blanc cerf : la métamorphose de la jeune fille en biche était évoquée explicitement.

Je me suis alors tournée vers d'autres légendes et, conseillée par mon directeur de thèse, j'ai opté pour des lectures anthropologiques (Dumézil, 1965), historiques (Roux, 1993). J'ai également « surfé » sur internet (Jankovics). Là encore, quels que soient les contes ou les légendes, le scénario se caractérisait par une chasse à la biche qui se transformait en quête nuptiale et débouchait soit sur l'union de deux êtres donnant naissance à deux peuples (Hongrois et *Magyar* [Charnier, 2008, p. 513]), soit à un homme héroïque (Gengis Khan [Charnier, 2008, p. 517]), cette union ne pouvant se concrétiser qu'en un « centre du monde » (dans le ciel, dans un bois ou près d'une source). Cependant, ce scénario me semblait par trop lisible, surtout lorsque la religion chrétienne s'en est emparé et a attribué à la biche/cerf une fonction psychopompe transformant la quête nuptiale en mythe fondateur – création d'abbaye ou d'église.

En effet, aucun de ces contes, aucune de ces légendes ne mettent en scène le final de la complainte, à savoir la mise à mort de la biche et la prise de parole, parfois prophétique de l'animal, lors du banquet. Que signifie cette scène ? Pour quelles raisons la jeune fille semble s'offrir en sacrifice ? Il m'a semblé que, au-delà du désir

4. En termes d'héraldique *bisse* signifie couleuvre, serpent.

incestueux du frère, la complainte jouait une hiérophanie où la vie et la mort se rejoignent dans un cycle d'éternel recommencement et de promesse de fertilité.

Cette idée, jaillie certes d'une intuition, n'a pu faire son chemin qu'en tenant compte de certains processus mis en lumière par mes prédécesseurs : ainsi, lorsqu'il s'agit d'études consacrées aux mythes, l'on sait que le nom en lui-même est porteur de sens (Walter, 1989), même si ou, peut-être, surtout si un vernis chrétien l'a patiné. La jeune fille de la complainte étant souvent prénommée Marguerite, je me suis intéressée à la vie de sainte Marguerite (Voragine, 2004) réputée pour ses vertus protectrices lors des accouchements, vertu qui place bien cette sainte sous le signe de la fertilité.

Hagiographie et onomastique

Il était évident que je ne pouvais faire l'impasse d'une analyse onomastique, tant pour ce prénom que pour les autres, certes moins récurrents mais tout aussi porteurs de sens. Ces analyses étant éparées dans la thèse, je les présenterai dans un ordre qui donne de la cohérence à cet article et en facilite la lecture.

Que penser de Marguerite, Catherine et Marie (Voragine)? La variance des prénoms peut se comprendre par une identité de martyre, pérennisée par la tradition orale – Marguerite et Catherine par exemple (Charnier, 2008, p. 364 et 643-644) –, mais aussi par l'adaptation de la religion chrétienne qui a reporté les vertus protectrices attribuées aux « bonnes dames » sur ces trois saintes, ces vierges fortes, susceptibles de remplacer les fées (Charnier, 2008, p. 570-571). Pourtant, questionner un autre prénom, Louise (Lelu, 1975), fait émerger l'existence d'un monde où les fées n'ont pas disparu (Charnier, 2008, p. 583-584) et révélerait plutôt la coexistence de deux systèmes de croyance dont les hagiographies seraient, paradoxalement, les dépositaires.

En effet, la date de célébration de sainte Marguerite n'est pas innocente. La sainte ouvre la canicule et si, dans la chrétienté romaine, elle est la protectrice des enfants et des femmes en couche – telle Artémis –, dans la chrétienté orthodoxe elle protège aussi les moissons. De même, dans les chansons françaises regroupées sous le nom de « sainte Marguerite » (Millien [Charnier, 2008, p. 618-620, 640 et suiv.]), la sainte revêt ces mêmes caractéristiques. Marguerite se voit donc investie de cette double fonction qui n'est pas sans rappeler celles de la déesse mère. De fait, cette dernière est souvent représentée accompagnée d'un animal – un capridé –, image archaïque d'une source inépuisable de la fertilité (Éliade, 1949). Derrière la fille/biche se cache donc la Grande Déesse, et la métamorphose serait une version métaphorisée d'un mythe archaïque.

L'étymologie de *Marguerite* marque une convergence vers cette interprétation herméneutique. En effet, la racine sanscrite de *marguerite* – **mrga* – renvoie à un animal qui vit en forêt, ou une bête sauvage, un gibier en quelque sorte, spécialement une biche, un faon, une gazelle, une antilope, un cerf. Cependant, cette racine peut également évoquer un oiseau (Charnier, 2008, p. 627-630; Monier-Williams,

1985). Or au Moyen Âge *margau* recouvre l'acception « goéland » (Godefroy, 1965), sens qu'il revêt toujours au Canada. Est-ce alors un hasard si, dans la tradition orale, la pie est appelée Margot, à l'image des « Margot la fée » ?

Le croisement des hagiographies romaines et orthodoxes, des traditions orales, des croyances et des divers dictionnaires – d'ancien français ou sanscrit – témoigne du complexe mythique que renferme le prénom Marguerite pouvant désigner diverses bêtes, ce que rendait visible l'étymologie de *biche*.

Ainsi, quelle que soit la façon dont nous abordons le personnage féminin – biche ou Marguerite –, le croisement de différents champs disciplinaires met en lumière une convergence qui tend à démontrer que derrière *Marguerite* ou la *biche* se cache la bête qui connote la déesse mère, marquant par là la dimension mythique de la plainte.

Conclusion

Tenter de décrypter les différents schèmes mythiques sous-tendus par les versions a nécessité l'élaboration de mes propres outils. Je souhaite insister sur l'importance d'un retour aux sources, c'est-à-dire les textes écrits en ancien français : la langue médiévale est riche d'enseignements tant d'un point de vue lexical, grammatical, poétique qu'en regard du sens. Cependant, il faut dépasser le strict cadre du Moyen Âge et scruter les légendes et les traditions orales de notre culture et de cultures différentes de la nôtre, observer les mots d'une langue à l'autre, rechercher leur étymologie, comparer et croiser toutes ces informations issues de champs disciplinaires variés afin de délayer ce que le temps a voilé à travers des formes sans cesse renouvelées. Ce n'est qu'à ces conditions qu'il est possible de retrouver la passerelle entre l'imaginaire et le poétique, de retrouver les différents substrats qui se sont superposés au fil du temps sur les écrits ou les chants de tradition orale qui sont parvenus jusqu'à nous.

Bibliographie

- ARBAUD Damase, *Chants populaires et historiques de la Provence*, Aix, Makaire, 1862.
 ATILF - CNRS & NANCY UNIVERSITÉ, *Dictionnaire du moyen français*, 2009, site internet : <<http://www.atilf.fr/dmf>>.
 BEC Pierre, *La Lyrique française au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles)*, t. 2, Paris, Éditions A. et J. Picard, 1978.
 BELMONT Nicole, *Paroles païennes. Mythe et folklore. Des frères Grimm à P. Saintyves*, Paris, Imago, 1986.
 BENVENISTE Émile, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
 BOOGAARD Nicolas (VAN DEN), *Rondeaux et refrains du XII^e au début du XIV^e*, Paris, Genève, Klincksieck, 1969.

- CHARNAY Thierry, *Essai de sémiotique sur la chanson folklorique française : la blanche biche*, thèse, Paris, 1986.
- CHARNIER Brigitte, *La Blanche Biche, Poétique et imaginaire d'une complainte traditionnelle*, thèse, Grenoble, 2008.
- COIRAULT Patrice, *Notre chanson folklorique : l'objet et la méthode, l'inculte et son apport, l'élaboration, la notion*, Paris, Éditions A. Picard, 1941.
- , *Formation de nos chansons folkloriques*, Paris, Éditions du Scarabée, 1953.
- DELARUE Paul et TENÈZE Marie-Louise, *Le Conte populaire français*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1977.
- Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, 5^e éd. de Bernard Brunet, 1762.
- DONCIEUX Georges, *Le Romancero français populaire de la France*, Paris, E. Bouillon, 1904.
- DUMÉZIL Georges, *Le Livre des héros. Légendes sur les Nartes*, Paris, Gallimard, 1965.
- GODEFROY Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française, et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, New York, Kraus Reprint Corporation, 1965, t. 5. Fac-similé de l'édition de 1888.
- ÉLIADÉ Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Payot, 1996.
- FELICE Ariane (DE), *Essai sur quelques techniques de l'art verbal traditionnel*, thèse, 1957.
- Fierabras*, Chanson de geste, Auguste Kroeber et Gustave Servois (éd.), Paris, F. Vieweg, 1860.
- Fierabras*, Chanson de geste du XII^e siècle, Marc Le Person (éd.), Paris, Champion, 2003.
- GUILCHER Jean-Michel, *La Chanson folklorique de langue française*, Créteil, Atelier de la danse populaire, 1989.
- GUIRAUD Pierre, *Dictionnaire des étymologies obscures*, Paris, Payot, 1982.
- HARF-LANCNER Laurence, *Les Fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine ou la naissance des fées*, Paris, Champion, 1984.
- HUGUET Edmond, *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle*, Paris, Didier, 1948.
- KLEIBER Georges, *Le Mot « ire » en ancien français (XI^e-XIII^e siècles) : essai d'analyse sémantique*, Paris, Klincksieck, 1978.
- JANKOVICS Marcell, « Sur l'origine des Hongrois », *L'Europe de la coopération culturelle*; <http://www.coe.int/T/F/Coopération_culturelle/Culture/projets_finalisés/Légendes>.
- LAFORTE Conrad, *Poétiques de la chanson traditionnelle française*, Sainte-Foy (Canada), Presses de l'Université Laval, 1993.
- , *Survivances médiévales dans la chanson folklorique*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1981.
- LE FLOC'H Joseph, *Recueil de chants populaires du Comté et du Bas-Poitou*, thèse, 1983.
- « Le Lai de Graellent », *Lais féeriques des XII^e et XIII^e siècles*, prés., trad. et noté par A. Micha, Paris, GF-Flammarion, 1992.

- LELU Jean-Pierre, « La fée Louise en Bourgogne », *BSMF*, n° 98, juillet-septembre 1975.
- MARCHELLO-NIZIA Christiane, *La Langue française aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Nathan, 1997.
- MARIE DE FRANCE, *Les Lais*, éd. bilingue Ph. Walter, Paris, Gallimard, 2000.
- MONIER-WILLIAMS, *English-Sanskrit dictionary*, Londres, W. H. Allen, 1851.
- ROUX Jean-Paul, *Histoire de l'Empire mongol*, Paris, Fayard, 1993.
- RYCHNER Jean, *La Chanson de geste : essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève/Lille, Droz/Giard, 1955.
- SAINTYVES Pierre, *Les Liturgies populaires : rondes enfantines et quêtes saisonnières*, Paris, Éditions du livre mensuel, 1919.
- SOCIÉTÉ DE MYTHOLOGIE FRANÇAISE, site internet : <<http://www.mythofrancaise.asso.fr>>.
- SOUVESTRE Émile, *Les Derniers Paysans*, t. 1, Paris, Michel Lévy Frères, 1851.
- VORAGINE Jacques (DE), *La Légende dorée*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2004.
- WACE, *La Vie de sainte Marguerite*, E. A. Francis (éd.), Paris, Champion, 1932.
- WALTER Philippe, *La Mémoire du temps*, Paris, Champion, 1989.
- WUNENBURGER Jean-Jacques, *La Vie des images*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1995.
- ZINK Michel, *Les Chansons de toile*, Paris, Bordas, 1976.
- ZUMTHOR Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

Nicolas Schunadel

Université Stendhal - Grenoble 3

Éléments pour un renouveau des structures de l'imaginaire : Gilbert Durand rencontre Michel Henry

RÉSUMÉ

Le célèbre ouvrage de Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, propose une élucidation des fondements de l'imaginaire, c'est-à-dire de l'essence à partir de laquelle se dresse l'arborescence de la fantastique. Nous pensons que ces fondements – espace *a priori* et euphémisme – loin d'émerger d'une phénoménologie rigoureuse, au contraire découlent de présupposés psychanalytiques parasitant le projet initial. Le présent article n'a d'autre but que d'ouvrir la réflexion sur les fondements de l'imaginaire à la phénoménologie henryenne : l'affectivité comme identique à l'être même, semble toute désignée pour compléter la fantastique transcendantale durandienne et ainsi offrir un renouveau aux structures de l'imaginaire.

MOTS-CLÉS

Phénoménologie, ontologie, anthropologie, imaginaire, essence, négativité, aliénation, temps, espace, immédiateté, immanence, affectivité.

Parmi la grande richesse des *Structures anthropologiques de l'Imaginaire* (Durand, 1960), on a coutume de focaliser l'analyse sur les composantes réflexologiques et leurs développements structurels. Probablement, la pratique de l'imaginaire plus à l'aise avec les notions pragmatiques de l'étude structurale a-t-elle quelque peu délaissé leurs soubassements philosophiques. Or, ceux-ci ont toujours occupé le devant de la pensée durandienne. Avec une constance remarquable, G. Durand ne s'est jamais départi de ce qui, pour lui, constitue le fond ultime de l'imaginaire, sa dynamique essentielle : « L'imaginaire, dit-il dans un entretien avec Philippe Cabin, est avant tout un antidote à la peur, et en premier lieu à la peur de la mort. L'homme est le seul animal conscient de sa mort. » (Cabin, 1999, p. 28-30) ; propos hérités d'une pensée qu'exposaient déjà les *Structures* quarante années plus tôt : « C'est contre le néant du temps que se dresse la représentation tout entière, et spécialement la représentation dans toute sa pureté d'anti-destin. » (Durand, 1960, p. 468.) C'est précisément vers cette « simple » idée que tend l'ensemble du monument de G. Durand : trois grands moments en jalonnent la démonstration.

Premièrement, les « visages du temps » (Durand, 1960, p. 71), par « convergence sémantique » (*ibid.*, p. 70) tentent d'établir l'angoisse devant le temps comme dynamique fondamentale de l'imaginaire : en toute image angoissante se cache une figuration du temps. Ce qui, deuxièmement, amène le propos à envisager l'entière de l'imaginaire comme réaction euphémique face à ce temps dévorant :

Les figurations du temps et de la mort n'étaient qu'excitation à l'exorcisme, qu'invitation imaginaire à entreprendre une thérapeutique par l'image. C'est ici que transparait un *principe* constitutif de l'imagination et dont cet ouvrage ne sera que l'élucidation : figurer un mal, représenter un danger, symboliser une angoisse, c'est déjà, par la maîtrise du cogito, les *dominer*. Toute épiphanie d'un péril à la représentation le minimise. (*Ibid.*, p. 135; nous soulignons.)

Les structures de l'imaginaire se déroulent alors dans le développement érudit que l'on connaît; ce à partir des fameuses dominantes réflexes issues des travaux de l'École de Leningrad. Finalement, le troisième livre peut procéder à l'élucidation de l'essence de l'image et de l'imaginaire, une essence qui s'oppose au temps tout en tenant compte des spécificités de l'image : l'espace *a priori*. L'imaginaire dévoile ainsi sa *transcendantalité* tant à travers cette spatialité immédiate que par la fonction euphémique dont elle est « la forme » (*ibid.*, p. 473) :

Le sens suprême de la fonction fantastique, dressée contre la destinée mortelle, est donc *l'euphémisme*. C'est-à-dire qu'il y a en l'homme un pouvoir d'amélioration du monde. (*Ibid.*, p. 469-470; nous soulignons.)

Ainsi se dessine le système réflexif développé dans les *Structures* : au temps existentiel, temps vécu du *fatum* et de la mort s'opposent l'image et l'imaginaire de par leur forme spatiale, euphémique. Ce sont précisément les termes de ce système ainsi que leurs relations qui nous introduisent à une nouvelle réflexion sur la « fantastique transcendante » (*ibid.*, p. 435 et suiv.). Comment ce temps en vient-il à occuper une place centrale dans les *Structures*? Répondre à cette question reviendra à révéler une erreur méthodologique cruciale qui, des prémisses de l'œuvre, gangrène jusqu'aux conclusions mettant ainsi en péril le projet durandien. Après avoir montré cette méprise ainsi que ses conséquences, nous proposerons une rencontre entre deux pensées radicales, profondément éloignées en leurs conclusions, mais sœurs dans leurs visées : l'anthropologie durandienne, naturellement, et la phénoménologie henryenne, qui, nous osons le penser, offrira aux *Structures*, un nouvel équilibre théorique ainsi que de nouvelles possibilités.

« L'espace, forme *a priori* de la fantastique » (*ibid.*, p. 461). Le titre est explicite : G. Durand cherche la transcendentalité de la fantastique, hors de tout existentialisme et sur le modèle kantien. Il aurait par conséquent semblé parfaitement absurde qu'il établisse le temps – ce temps existentiel qu'exposent les visages du temps – comme essence de l'imaginaire. Pourtant, on ne pourra nier qu'en toute logique, ce temps constitue, ainsi que l'espace *a priori*, une condition de la fonction euphémique et donc de l'imaginaire tel qu'envisagé dans les *Structures*. Ici, la relation entre temps, espace et euphémisme, quelle que soit leur nature (transcendante ou

transcendantale), est une relation de subsomption absolue (ab-solue) dans laquelle le temps assume une prééminence certaine. En effet, sans le temps anxiogène, l'opposition espace/temps et l'euphémisme qui en découle s'estompent; et sans ces derniers, l'espace *a priori*, malgré ses qualités formelles d'ocularité, de profondeur et d'ubiquité (*ibid.*, p. 475 et suiv.), ne parvient plus à assumer la manifestation de l'image : il reste une forme certes complexe et remarquable, mais une forme vide qui ne se transcende plus vers une quelconque fonction.

Dévoiler de la sorte le temps transcendant comme condition de la manifestation revient à l'établir en tant qu'essence, c'est-à-dire d'en affirmer la transcendantalité : ainsi, l'œuvre durandienne, en dernière analyse, tombe en plein paradoxe. Toute la teneur de ce nœud gordien semble, d'une part, contenue dans le fait même de l'introduction du temps en dynamisme fondamental de l'imaginaire et, d'autre part, issue des outils convoqués pour sa compréhension. Revenons aux premières pages des visages du temps.

L'anxiogénéité, la négativité du temps est la clef de voûte de la phénoménologie durandienne. C'est à partir de cette négativité fondamentale que les schèmes de l'animalité, de la nuit et de la chute sont affectivement négatifs et que les archétypes et les symboles qu'ils polarisent sont négativement valorisés; c'est encore à partir de cette négativité fondamentale des visages du temps que l'imaginaire et sa forme se réalisent dans l'euphémisme. Or, précisément, la phénoménologie qui tente de dévoiler cette négativité du temps est muselée dès ses balbutiements, entravant ainsi la révélation de l'essence (tâche de la phénoménologie) : tout entière elle se jette dans les filets de la psychanalyse. De fait, alors que G. Durand se proposait de procéder par « convergence sémantique », c'est-à-dire, plus justement, par recours à la méthode *phénoménologique*, c'est au contraire le test de Rorschach (Durand, 1960, p. 76) qui fera émerger la notion de temps, et la psychanalyse rankienne (*ibid.*, p. 77) qui tentera de la justifier et de la comprendre comme négative : le temps ennemi – temps existentiel de la mort, temps de l'angoisse et de la peur – contre lequel s'élèvera l'entièreté de l'imaginaire, tirera alors ses « valorisations négatives » (*ibid.*, p. 70) du « complexe de Rank » (*ibid.*, p. 77), c'est-à-dire des premières expériences douloureuses de l'enfance, qui sont également les premières expériences du changement, du mouvement : les premières expériences du temps qui « convergent vers la formation d'un engramme répulsif » (*idem*).

Dès lors, l'ingénuité phénoménologique que prônait G. Bachelard (Bachelard, 1957) et que désirait G. Durand (Durand, 1960, p. 20-21) n'est que feinte : d'emblée elle laisse place à une « rationalisation » psychanalytique; les visages du temps sont tus et affublés, en leur « fond », d'un sens extérieur – le temps existentiel anxiogène – qu'ils n'ont phénoménologiquement pas exprimé : l'essence ne parvient pas à l'élucidation. Ainsi, G. Durand qui dénonçait la « soi-disant phénoménologie psychologique » (Durand, 1960, p. 19) sartrienne, l'absurdité d'un « psychologisme étroit autant que partial », d'« une application restreinte de la méthode phénoménologique, étriquée par le solipsisme psychologique » (*ibid.*, p. 20), tombe sous sa propre critique : victime d'une trop grande souplesse de la méthode, il finit par la

contraindre tout entière à un psychologisme daté dont S. Freud lui-même avait montré les faiblesses évidentes (Freud, 1926, p. 46-47). Les visages du temps et par conséquent l'ensemble des *Structures* tombent fondamentalement sous la coupe psychanalytique : la phénoménologie durandienne est une psychanalyse. L'essence restée dans l'ombre, le cheminement « phénoménologique » n'est plus qu'une illustration de ses présupposés.

Bien plutôt, ce qui semble poindre au fil de la convergence dans les visages du temps – considérations psychanalytiques sur le temps mises à part – c'est cette angoisse essentielle qui pare l'ensemble des symboles thériomorphes, nyctomorphes et catamorphes. Plus encore, vu de Sirius, c'est l'omniprésence de l'affectivité qui est révélé dans les *Structures*, et ce, de l'aveu de l'auteur lui-même :

Si l'espace semble bien être la forme *a priori* où se dessine tout trajet imaginaire, les catégories de la fantastique ne sont alors pas autre chose que les structures de l'imagination que nous avons étudiées et qui s'intègrent dans cet espace, *lui donnant ses dimensions affectives : élévation et dichotomie transcendante, renversement et profondeur intime, enfin pouvoir infini de répétition.* (Durand, 1960, p. 480; nous soulignons.)

Malheureusement, qu'il s'agisse du temps existentiel ou de l'espace *a priori*, l'affectivité est ici toujours seconde, elle est une conséquence voire une contingence et non une condition, une essence. L'œuvre de G. Durand est à ce titre particulièrement dense : alors même que l'angoisse et la peur constituent le cœur et le dynamisme des *Structures*, l'affectivité n'y est l'objet d'aucun développement et est reléguée à la légèreté de l'évidence, dans l'expérience commune du monde :

Et le fameux problème de l'existence d'une « mémoire affective », nous dit G. Durand, ne signifie rien d'autre que *cette possibilité de synthèse entre une représentation reviviscente, lavée de son affectivité existentielle d'origine, et l'affectivité présente.* (*Ibid.*, p. 466.)

On ne peut mieux dire à quel point l'affectivité semble étrangère à la profondeur de l'être mais également à quel point elle est considérée comme « accessoire » à l'image : l'affectivité est réduite à n'être qu'un épiphénomène de l'image, une vague tonalité. Elle s'efface dans l'ombre du temps existentiel, dans l'existence et la mort : *elle n'est plus qu'une détermination de l'étant*; ainsi va de l'angoisse issue du « complexe de Rank » comme *expérience* négative du temps, les théories périphériques de James et Lange ne sont pas loin. De même, la « fantastique transcendante », dans son opposition euphémique au temps anxiogène, devient génératrice de « l'agréable », de « l'émotion esthétique », de la « sérénité » (*ibid.*, p. 500).

Alors que partout dans l'œuvre de G. Durand surgit l'affectivité, nous ne pouvons que constater le désintérêt théorique à l'égard de ce que nous pourrions pourtant considérer comme le fondement même de l'imaginaire. L'auteur, qui se défendait de « verser [...] dans les élans intuitifs de l'imagination » (*ibid.*, p. 29), est lui-même victime de ceux de l'affectivité : dans les *Structures*, l'affectivité, l'émotion, le sentiment ne sont que des émanations du monde qui s'insinuent en nous; Phobos porté

par le cri des guerriers souffle la peur dans les âmes ennemies, l'Archer aux traits doux-amers enflamme les cœurs, la fureur s'empare des *Berserker*, le temps existentiel serre la gorge de l'anthropos.

Une confiance aveugle accordée aux théories et aux conclusions de la psychanalyse, l'aura de ces dernières rayonnera jusqu'à l'*indice majeur* sensé illuminer l'ontologie de l'imaginaire (*ibid.*, p. 461 et suiv.) : l'*immédiateté*. Celle-ci, clef du dévoilement de l'essence, égarera ainsi son sens premier et son pouvoir d'élucidation. De là, deux conséquences graves, dont la première est la promotion de l'espace au rang d'essence, ce, bien entendu, au détriment de l'affectivité. Nous verrons la seconde plus loin.

Nous l'avons vu, la fantastique transcendantale mûrit sur un substrat phénoménologique vicié, la psychanalyse empêchant l'avènement de l'essence. Les racines de l'image sont d'ores et déjà asservies. Ainsi, lorsque G. Durand convoque pour pivot de sa réflexion « l'immédiateté insolite de l'image » (*ibid.*, p. 461), l'influence rankienne ne se fait pas attendre pour l'interpréter, entraînant le raisonnement dans une opposition entre imagination et temps :

Dans le domaine de la fantastique pure, dans le rêve, les observateurs ont toujours été surpris par l'opposition de la fulgurance des songes et du lent processus temporel de la perception. [...] Sur la pensée qui raisonne comme sur la pensée qui perçoit pèse encore le cheminement laborieux de l'existence, alors que la pensée qui imagine a conscience d'être comblée instantanément et ravie à l'enchaînement temporel. (Durand, 1960, p. 462.)

Il est certes aisé de constater cette immédiateté de l'image et nous serions bien hardis de la contester. Néanmoins, pour comprendre la signification de celle-ci, il faut se garder de tomber sous les charmes qu'elle distille : sur elle planent avec insistance les parfums du temps masquant ainsi sa véritable profondeur, et les recours initiaux à la psychanalyse ne font que rendre la fragrance plus entêtante encore. L'immédiateté ainsi comprise comme opposition au temps, la négativité du temps progressivement suggère la positivité de l'image et de sa forme, l'imaginaire se révèle comme euphémisme : l'immédiateté, en tant qu'opposition, est prise pour synonyme d'a-temporalité : « l'image se manifeste comme sans harmoniques temporelles » (Durand, 1960, p. 462); bientôt, elle « se dresse contre les visages du temps » (*ibid.*, p. 468), elle devient « intemporelle » (*ibid.*, p. 462), « a-temporelle » (*ibid.*, p. 479), « anti-destin » (*ibid.*, p. 468). À partir de cette seule opposition euphémique essentielle issue des prémisses psychanalytiques, le symbole durandien croit échapper au temps ainsi qu'à ses visages, mais également à ce temps si lourdement prééminent dans la philosophie bergsonienne et l'esthétique transcendantale : la forme *a priori* de l'imaginaire s'affirme alors en espace :

Si la durée n'est plus la donnée immédiate de la substance ontologique, si le temps n'est plus la condition *a priori* de tous les phénomènes en général – *puisque le symbole lui échappe* – il ne reste plus qu'à attribuer l'*espace* comme « sensorium » général de la fonction fantastique. (*Ibid.*, p. 472.)

C'est la première conséquence de la méprise de l'auteur sur le sens de l'immédiateté. La seconde est malheureusement bien plus grave : contre le projet durandien, elle entraîne l'imaginaire dans une pure aliénation.

La fondation des structures de l'imaginaire en fantastique transcendantale est une tentative de redéfinition de « l'esprit » (*ibid.*, p. 468-469), de l'Ego transcendantal : l'être *est* un imaginaire, une « espérance essentielle » (*id.*). Imaginaire et imagination forment et déforment, créent et recréent le monde, le révèlent : ils sont la vérité du monde, ils sont la vérité de l'Ego. Ainsi, l'être se révèle à lui-même par le biais de son imaginaire, formant ainsi une *unité ontologique*, ultime projet des *Structures*.

De façon éblouissante, l'œuvre durandienne s'installe dans le long cortège de ce que M. Henry a désigné du terme de « monisme ontologique » (Henry, 1963, p. 59 et suiv.), c'est-à-dire le cadre dans lequel la philosophie occidentale échoue sans parvenir à se dépasser, qui instaure dans l'unité ontologique une distance, une opposition de l'être à lui-même, comme condition de la manifestation de soi à soi : « L'être, ironise M. Henry, n'est un phénomène que s'il est à distance de soi. » (*Ibid.*, p. 81.) Ce monisme ontologique est l'union problématique de la transcendantalité et de la transcendance sous la seule unité transcendantale. Or, on l'a vu, le temps existentiel, malgré la démonstration de l'auteur, reste la condition de la systémique « temps existentiel-opposition euphémique-espace *a priori* » : l'ontologie durandienne ne parvient pas à briser cette relation essentielle qui plonge sa fantastique dans le paradoxe du monisme ontologique : l'être y est identique à l'étant.

Plus encore, selon l'auteur, c'est bien en tant que « distancement » (Durand, 1960, p. 472) ou « distancement maîtrisé » (*ibid.*, p. 473) par rapport à l'existant que l'espace se dévoile, ouvrant ainsi l'horizon de l'imaginaire, manifestation de soi à soi dans l'euphémisme. L'être originaire, sans le détour par la représentation et sa distance (spatiale), se dérobe, reste caché à lui-même : il retombe dans le mystère. Il s'ensuit que, dans la pensée durandienne, l'être ne trouve son unité et ne se manifeste que dans la distance de la représentation, sous son masque imaginaire : la distance est ce masque, elle est l'être s'aliénant. Dès lors, la signification de l'imaginaire apparaît comme aliénation de l'être. Ainsi, dans son entreprise énergique de réhabilitation de l'image et de l'imaginaire, dans son anti-iconoclasme, la phénoménologie durandienne proclamant la liberté de l'image la projette tout au contraire dans les affres de l'aliénation. Et l'image aliénée et aliénante, coupée de la vérité originaire de l'être devient « maîtresse d'erreur et de fausseté » : seconde conséquence de la compréhension de l'immédiateté à partir des présupposés psychanalytiques.

L'immédiateté de l'image, sous influence psychanalytique, s'est vue affublée du sens d'« a-temporalité » : nous venons d'en voir deux conséquences. Or si nous nous libérons de ces prémisses, nous nous apercevons rapidement que l'immédiateté dans son a-temporalité n'a que faire du temps : l'a-temporalité n'est pas anti-temporelle. Plus encore qu'a-temporalité, et pour revenir à son sens premier, *l'immédiateté est absence de médium* : c'est-à-dire qu'elle ne supporte pas le rapport, la distance. Certes, pour accepter ce simple sens, encore faut-il une philosophie capable de le recevoir.

Et face à celui-ci, la phénoménologie durandienne est essentiellement démunie : sans rapport, sans distance, sans opposition, celle-ci s'effondre. Dans la pureté véritable de son accomplissement, la phénoménologie, loin de mener à l'espace *a priori* compris comme « distancement maîtrisé », tout au contraire le nie : l'immédiateté de l'image n'est pas temporelle, n'entretient pas de rapport et ne s'oppose donc pas au temps, enfin, elle ne caractérise pas l'espace, elle n'est pas une distance ou un distancement : l'espace comme condition *a priori* de tous les phénomènes en général s'estompe, de même que le temps. L'immédiateté reste donc comme suspendue : la question qu'elle soulève demeure irrésolue. C'est en dehors de ces formes déduites de la psychanalyse initiale qu'il faut aller en chercher la signification : du côté de l'affectivité, seule élucidation à laquelle parvenait la phénoménologie durandienne dans le pur recours à elle-même.

Sans le rapport distancié, le monisme ontologique durandien s'éclate en un dualisme : l'être ne cherche plus dans la transcendance ses fondements – reste qu'il les trouve en lui-même : « L'immédiat, nous dit M. Henry, est l'être lui-même comme originairement donné à lui-même dans l'immanence. » (Henry, 1963, p. 344, souligné par l'auteur.) L'immédiat n'est donc pas une simple caractéristique de l'image : bien plutôt, en tant qu'être lui-même, il est l'essence de l'image ; ce qui ne signifie aucunement qu'il lui est identique – ne retombons pas dans le monisme ontologique ! Et si « la perception est déjà à demi du domaine de la subjectivité » (Durand, 1960, p. 473), c'est justement en raison de cette essence immédiate et immanente qui se transcende vers elle et l'amène à l'existence : l'être est la condition de l'image ; l'image et l'imaginaire ne sont pas identiques à l'être.

De fait, que l'être ne soit pas identique à l'imaginaire ainsi que l'eût désiré G. Durand, ne signifie aucunement qu'il lui est étranger. En effet, l'immanence, en tant que « mode de réceptivité qui ne se transcende pas vers son contenu mais trouve bien plutôt celui-ci en lui-même, c'est-à-dire dans l'essence » (Henry, 1963, p. 308), est la possibilité même, l'essence de la transcendance et donc de l'image. L'immanence est la révélation du phénomène de l'image, l'essence de sa manifestation. Savoir ce que recouvre l'immanence amène à élucider le fondement transcendantal de l'image et de l'imaginaire.

L'immanence reçoit son propre contenu, autrement dit, il lui est donné, non pas comme l'envisage le monisme, par le biais de la transcendance, mais dans une donation originale immédiate : immédiatement l'être se donne à lui-même dans l'immanence. Ainsi, celle-ci, dans sa structure même, est auto-affection qui ne sollicite pas la transcendance :

L'affectivité, nous dit M. Henry, est l'essence de l'auto-affection, [...] l'immanence elle-même saisie non plus dans l'idéalité de sa structure mais dans son effectuation phénoménologique indubitable et certaine, [...] (l'affectivité) est l'essence originaire de la révélation. (Henry, 1963, p. 577-578, souligné par l'auteur.)

Telle est enfin la profonde signification de cette immédiateté qui se perdait à partir des prémisses psychanalytiques. L'immédiateté est affectivité ; l'affectivité est l'essence de l'image ; « l'image est affective » (*ibid.*, p. 609).

Mais c'est seulement dans une philosophie de l'immanence, c'est-à-dire de l'auto-affectation, de la « passivité ontologique originaire » (*ibid.*, p. 585) que l'image en tant qu'affective peut être tirée de l'obscurité : voici peut-être la raison principale pour laquelle il était impossible pour les *Structures* d'offrir une place à une essence comprise comme affectivité.

Dans la distance ontologique du monisme – que nous avons montrée comme fond de l'aliénation de l'imaginaire – G. Durand pense découvrir au contraire le « pouvoir souverain de la liberté de l'esprit » (Durand, 1960, p. 469) : dans « l'espace iconographique pur [...] les objets se déplacent librement sans subir la contrainte perspective » (*ibid.*, p. 474), « la forme *a priori* de l'euphémisme est l'espace euclidien “notre ami” qui si facilement s'abstrait de l'épreuve perceptive et temporelle » (*idem*). Ainsi, pour lui, l'imaginaire tout entier est ré-action libertaire contre ces contraintes, contre ces épreuves : « L'imagination est le contrepoint axiologique de l'action. » (*Ibid.*, p. 500.) La philosophie durandienne assoiffée de liberté n'entend rien qui ne soit action, ne reconnaît pas la passivité, ni la passion, ni encore leur essence, la non-liberté. Car en effet, seule une philosophie de l'immanence peut comprendre ce qu'est l'auto-affectation, loin du dédoublement de l'être, loin de l'aliénation. L'affectivité est l'essence de l'auto-affectation, elle est *passivité ontologique originaire*, ce qui signifie « subir son être propre, [...] se sentir soi-même tel qu'on est dans l'identité absolue du se sentir et de ce qu'il sent » (Henry, 1963, p. 588) : ce qui constitue la véritable unité ontologique ; la prise en compte de l'affectivité dans une philosophie de l'imaginaire ne peut s'envisager que pour autant que celle-ci n'est pas exclusivement tournée vers l'action.

Hypnotisée par la psychanalyse, la phénoménologie durandienne n'a pas pris la mesure de l'affectivité qui en peuplait pourtant tous les recoins : l'œil torve des visages du temps, la colère superbe des structures héroïques, la quiétude et la bienveillance du régime nocturne en son mysticisme, la confiance et l'espoir en son synthétisme. C'est pourtant à partir de l'être transcendantal, de cette passivité ontologique, de cette affectivité essentielle et de ses tonalités afférentes que le monde se manifeste dans le « se jeter vers » de la transcendance et, en conséquence, que l'on peut à présent réenvisager l'élaboration théorique de la structuration complexe de l'imaginaire.

En s'extirpant du carcan psychanalytique, celui-ci perd ce bel artifice qu'est l'euphémisme, pensé par une philosophie tournée vers l'imaginaire et probablement trop soucieuse de sa réhabilitation. Mais dégagé de ce même carcan, l'imaginaire gagne bien plus qu'il ne perd, car il retrouve l'homme qui le porte dans sa force vive de créateur du monde, dans son affectivité, pour le meilleur et pour le pire. Seule l'affectivité comme identique à l'être même, c'est-à-dire comme essence de l'image parvient à endosser le rôle de principe structurant de l'imaginaire. S'ouvrent alors une nouvelle réflexion sur celui-ci et le champ immense de sa refondation ontologique et structurelle.

Bibliographie

- BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace* [1957], Paris, PUF, 2004.
- CABIN Philippe, « Une cartographie de l'imaginaire : entretien avec Gilbert Durand », *Sciences Humaines*, n° 90, janvier 1999, p. 28-30.
- DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale* [1960], Paris, Dunod, 1992.
- FREUD Sigmund, *Inhibition, symptôme et angoisse* [*Hemmung, Symptom und Angst*, 1926], Paris, PUF, 2005.
- HENRY Michel, *L'Essence de la manifestation* [1963], Paris, PUF, 2003.

Stéphanie Bruno-Meylan

Université Stendhal - Grenoble 3

L'analyse contrastive : contours et limites d'une approche mythocritique confrontant le *Genji Monogatari* de Murasaki Shikibu et les *Lais* de Marie de France

RÉSUMÉS

Dans le cadre de notre thèse, nous avons confronté les *Lais* de Marie de France datant du XII^e siècle qui présentent la particularité alors inédite d'avoir pour auteur une femme et le *Genji Monogatari* de Murasaki Shikibu (une femme également), écrit au XI^e siècle au Japon, qui fait aussi figure d'exception dans un paysage scriptural majoritairement masculin, *a fortiori* pour une œuvre d'une telle ampleur. Le rapprochement entre les deux œuvres était avant tout motivé par une thématique de fond, l'imaginaire féminin, déployé dans deux cultures géographiquement et sociologiquement éloignées, cependant immergées dans un milieu élitiste, celui de la Cour.

Ce choix s'inscrivait surtout dans la perspective d'une approche mythocritique plutôt que strictement littéraire, dont l'intérêt se situait en deçà du cadre du texte, puisqu'il puisait dans la mythologie fondatrice des deux cultures, source de l'émergence d'un imaginaire féminin à des époques chiches de féminité.

Or, cette analyse, que nous avons qualifiée de contrastive, a permis l'ouverture de la réflexion sur d'autres perspectives que seul autorisait un tel rapprochement; elle a également cherché à distinguer, parmi les motifs communs aux deux textes, ceux qui relevaient d'une universalité (contextuelle) de ceux qui relevaient d'une commune origine eurasiatique. La réflexion était axée sur la notion d'altérité selon une acception très large mais concentrée sur la représentation par l'imaginaire féminin de l'Autre sexe et d'un Ailleurs avant tout textuel et narratif.

MOTS-CLÉS

Méthodologie, analyse contrastive, approche mythocritique, imaginaire féminin et eurasiatique, littérature de Cour, *Lais* de Marie de France, *Genji Monogatari* de Murasaki Shikibu.

Nature du projet, de l'étude

Cette étude, qui a fait l'objet d'une thèse, se situa à la croisée de deux aspirations : passion pour la littérature médiévale française, et curiosité aiguisée envers une littérature japonaise d'une époque avoisinante.

Les *Lais* de Marie de France constituèrent un terrain d'observation exceptionnel dans la mesure où le Moyen Âge français était avare d'écrivaines et où Marie de France se distinguait d'autant plus que, comme l'a souligné Ernest Hoepffner, elle fut « la première "femme de lettres" que nous connaissions de langue française... » (Hoepffner, 1971, p. 49).

Le XI^e siècle japonais, en pleine période dite de Heian (ancien nom de Kyoto), foisonnait de textes romanesques, à l'usage des aristocrates peuplant les cours des empereurs successifs, la plupart écrits par des femmes puisque les hommes s'adonnaient peu à la littérature, peu férus de telles futilités, prisant plutôt la politique, la philosophie, l'histoire... Au cœur de cette effusion culturelle, une œuvre, la première œuvre mondiale majeure, se distingue : le *Genji Monogatari* de Murasaki Shikibu.

L'apparente incongruité de ce rapprochement s'efface devant son inscription dans le sillon d'un projet plus vaste d'études sur un imaginaire eurasiatique, mené entre autres par Messieurs Philippe Walter, Chiwaki Shinoda ou encore Kôji Watanabe.

En outre, de multiples études, que l'on pourrait qualifier de comparatives, ont également précédé et nourri ce projet, pour ne citer que les travaux de Sasaki Shigemi (1989) qui propose une comparaison entre le personnage du Genji et Tristan ; ou encore d'Alain Walter (1994) qui compare le Genji toujours avec des séducteurs occidentaux tels que Don Juan.

Le rapprochement entre les deux œuvres était avant tout motivé par une thématique de fond, l'imaginaire féminin, déployé dans deux cultures géographiquement et sociologiquement éloignées, cependant immergées dans un milieu élitiste, celui de la Cour.

Cette étude postula donc comme point de départ, à la suite de Pierre Brunel et d'Yves Chevrel, que « l'autre est le mythe lui-même et son inévitable rayonnement dans la mémoire et dans l'imagination d'un écrivain qui n'a pas besoin de le rendre explicite » (Brunel et Chevrel, 1989, p. 52).

De plus, les constatations de ces deux critiques concernant l'imaginaire social correspondaient parfaitement aux orientations de cette réflexion. À savoir que la notion d'image appelait l'hypothèse de travail suivante :

Toute image procède d'une prise de conscience, si minime soit-elle, d'un Je par rapport à l'Autre, d'un Ici par rapport à un Ailleurs. L'image est donc l'expression, littéraire ou non, d'un écart significatif entre deux ordres d'une réalité culturelle [...]. Je veux dire l'Autre (pour d'impérieuses et complexes raisons, le plus souvent) et, en disant l'Autre, je le nie et me dis moi-même. (Brunel et Chevrel, 1989, p. 135-137.)

L'altérité fut donc envisagée selon une acception très large mais concentrée sur la représentation par l'imaginaire féminin de l'Autre sexe et d'un Ailleurs avant tout textuel et narratif.

Il s'agissait, dans un premier temps, d'observer les points d'ancrage de l'imaginaire féminin dans les deux cultures, d'observer le contexte socio-historique qui avait rendu possible l'émergence de ces deux textes. Cette observation préalable se poursuivait par une réflexion sur la réception contemporaine et ultérieure des deux œuvres.

Dans un deuxième temps, fut menée une interrogation sur les capacités d'extension de la notion d'amour courtois au *Genji Monogatari* en regard de ses manifestations dans les *Lais*. Les axes choisis furent la définition d'une création littéraire en opposition avec les institutions matrimoniales en vigueur; puis l'observation des procédés de caractérisation de la perfection chez les personnages; pour envisager ensuite une réflexion sur l'articulation dans ces deux œuvres et cultures de l'amour et du temps. Enfin, l'échange épistolaire (étendu aux objets symboliques) entretenu entre les amants fut analysé.

Le dernier volet s'interrogea plus précisément sur les contours d'un imaginaire féminin, construit sur la base d'une triade (gémellaire) féminine. Il convint également d'observer l'appropriation par les écrivaines de récits archétypiques concernant des êtres hybrides, femmes-cygnés et hommes-animaux, ainsi que l'extension eurasiatique de ces récits. Nous développâmes enfin la dialectique de la marginalité prégnante dans les deux œuvres, à travers l'exil initiatique des personnages masculins, consacrés amants d'Outre-Monde, à la rencontre d'une insularité féminine.

Réflexion méthodologique : les contours de l'analyse contrastive

Un tel rapprochement, quelque peu atypique, induisait un questionnement méthodologique et la définition dans les grandes lignes d'une démarche adéquate. Plusieurs paramètres devaient être pris en compte.

En premier lieu, il ne pouvait s'agir d'une étude comparative en raison de l'impossibilité d'appliquer à ce rapprochement la définition même du « fait comparatiste », pour reprendre la terminologie mise en place par Pierre Brunel et Yves Chevrel. Ceux-ci ont en effet défini trois modalités : la loi d'émergence, de flexibilité et d'irradiation, selon lesquelles un élément étranger apparaît dans un texte littéraire (Brunel et Chevrel, 1989, p. 29-55).

Or, il n'y a pas eu de déversement de l'un des textes constitutifs de cette étude dans l'autre, ni même d'influence de l'un sur l'autre puisqu'ils n'ont pu entrer en contact, car la distance temporelle et spatiale était bien trop importante.

Ce constat établi et le blocage dépassé, cette comparaison atypique permettait, par contre, l'ouverture de la réflexion sur d'autres perspectives que seul autorisait un tel rapprochement, le développement de deux problématiques qui se recoupaient :

- L'observation dégageait des motifs communs aux deux œuvres : fallait-il par conséquent en conclure leur universalité, en tant que caractéristique de la pensée humaine dans des circonstances analogues, ou devait-on envisager un contact antérieur entre les deux cultures (*via* l'Inde), les deux civilisations, et partant la détermination d'un imaginaire eurasiatique ?
- Dans les cas où l'universalité paraissait avérée (ou même dans les deux cas) : pouvait-on parler dès lors de spécificité de l'imaginaire féminin ?

Notons également que les divergences qui furent mises à jour s'avèrent tout aussi significatives et concluantes.

L'approche adoptée dans le cadre de cette étude fut donc plutôt mythocritique que littéraire. Son intérêt se situait en fait en deçà du cadre strict du texte, puisqu'il puisait dans la mythologie fondatrice des deux cultures qui avaient permis l'émergence d'un imaginaire féminin à des époques chiches de féminité, ainsi que dans des récits folkloriques. Un imaginaire féminin étudié selon le prisme de l'altérité, dont les enjeux capitaux revêtirent une extrême complexité.

Selon cette approche mythocritique, il s'agissait d'appliquer sur des extraits choisis avec soin pour leur représentativité le postulat de la mythocritique rappelé par Danièle Chauvin et Philippe Walter, qui consiste à « tenir pour essentiellement signifiant tout élément mythique, patent ou latent » (Chauvin, Siganos et Walter, p. 7).

La difficulté ne fut pas moindre pour retrouver cette matière mythique, fondamentalement orale et progressivement textualisée et revisitée. Pour reprendre la terminologie de Gérard Genette, l'hypertexte qui avait permis à chaque œuvre d'exister était morcelé, épars, avait subi une indéniable flexion dans la version que s'était appropriée chaque poétesse. Les deux textes constitutifs de cette étude pouvaient néanmoins être considérés comme des palimpsestes, au sens où le conçoit Gérard Genette, à savoir :

Un palimpseste est un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire par transparence, l'ancien sous le nouveau. On entendra donc au figuré, par palimpsestes (plus littéralement : hypertextes), toutes les œuvres dérivées d'une œuvre antérieure, par transformation ou par imitation. (Genette, 1982.)

Les deux écrivaines étaient exceptionnellement cultivées et érudites pour leur époque, si bien que leur hypertexte est formé par l'entrelacs de plusieurs récits de sources distinctes (mythologie, matière orale, vernaculaire, contes, etc.). Il a fallu, par conséquent, opérer un décryptage de ces récits, à partir de l'articulation de motifs signifiants.

Les contours d'une approche qualifiée de « contrastive » nécessitaient, en second lieu, la vigilance d'une distanciation critique. Le principal danger encouru nous fut révélé par la relecture du *Pendule de Foucault* d'Umberto Eco, que le récit résumait par une expression telle que « tout est en tout », à savoir que lorsqu'on les cherche à tous prix, les points communs peuvent émerger, au prix de contresens ou d'une absence de cohérence, de façon isolée et arbitraire. Pour nous en prémunir, nous nous sommes attachée à analyser des structures, des ensembles structurés et récurrents, non des éléments épars. Ces structures devaient également être validées par le repérage de leurs variantes dans d'autres textes, contemporains de ceux du corpus de cette étude.

De plus, le sujet prêtait à une indéniable transversalité disciplinaire, à une interdisciplinarité, l'approche mêlant une dimension avant tout mythocritique (dans le sillon de Philippe Walter et de Danièle Chauvin entre autres), mais également ethno-psychologique et sociologique, et enfin littéraire dans une certaine mesure.

Enfin, nous avons pris garde de nous prémunir de certaines outrances des études radicalement « féministes », qui sombrent dans l'interprétation anachronique des faits décrits : la contextualisation des données restait comme toujours primordiale et bien entendu la mise à distance des affects, la condition *sine qua none* de toute recherche.

Ces précautions respectées, il nous semble que cette approche contrastive nous a permis de mettre à jour les deux interprétations ci-dessus évoquées, à savoir l'universalité dans la mise en place d'une forme d'amour courtois dans deux cours distinctes mais prisant des valeurs esthétiques, artistiques analogues ; et commune origine eurasiatique du récit archétypique de la femme-cygne et de son pendant masculin l'homme-animal. L'observation a donc permis de dégager des convergences topiques constatées entre l'Europe et le Japon, témoignant d'étonnantes synchronicités de civilisation. Quant à l'analyse d'un *hypertexte* mythologique morcelé, épars, elle a dégagé des grappes de motifs analogues dans les deux œuvres, des structures complexes issues de récits archétypiques eurasiatiques communs.

Bibliographie

Le corpus

- FRANCE Marie (DE), *Les Lais*, éd. bilingue Ph. Walter, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2000.
- MURASAKI Shikibu, *Le Dit du Genji*, trad. du japonais par René Sieffert, t. I et II, Paris, Publications Orientalistes de France, 1988.
- , *The Tale of Genji*, trad. du japonais par Edward G. Seidensticker, vol. 1 et 2, Tokyo, Charles E. Tuttle Company, 1997.
- The Tale of Genji*, Arthur Waley's translation of Lady Murasaki's masterpiece, vol. 1 et 2, Tokyo, Charles E. Tuttle Company, UNESCO collection of representative works, Japanese series, 1977.

Références des ouvrages critiques

- BRUNEL Pierre et CHEVREL Yves (dir.), *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989.
- BRUNO-MEYLAN Stéphanie, *Les Exilés d'Outre-Monde. Représentation idéalisée de l'amant dans l'imaginaire féminin. Étude contrastive entre les Lais de Marie de France et le Genji Monogatari de Murasaki Shikibu*, thèse de doctorat préparée sous la direction de Monsieur le professeur Philippe Walter et soutenue à l'Université Stendhal - Grenoble 3, le 18 juin 2007, devant un jury composé de MM. les professeurs Jean-Pierre Giraud, Claude Thomasset et Philippe Walter.
- CHAUVIN Danièle, SIGANOS André et WALTER Philippe (dir.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Éditions Imago, 2005.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1982.

- HOEFFNER Ernest, *Les Lais de Marie de France*, Paris, Librairie A. G. Nizet, 1971.
- SHIGEMI Sasaki, « La *Fin'Amor* dans les romans français et japonais du Moyen Âge, essai de rapprochement de la conception de la *fin'amor* dans le *Tristan* de Thomas et le *Dit du Genji* », dans *Bateau ou Chemin pour les « Lieux sacrés » dans la Légende Arthurienne*, étude comparative entre les civilisations japonaise et européenne au Moyen Âge, Tokyo, Chokoron-Jigyoshuppan, 1989, chap. iv.
- WALTER Alain, *Érotique du Japon classique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », NRF, 1994.

COMPTES RENDUS

Claire KAPPLER et Suzanne THIOLIER-MÉJEAN (éd.), *Le Plurilinguisme au Moyen Âge : Orient-Occident, de Babel à la langue une*, Paris, L'Harmattan, 2009, 372 p., ISBN 978-2-296-08196-3, 34 euros.

L'ouvrage est un collectif d'articles issus d'une rencontre sur le thème du plurilinguisme dans la Méditerranée médiévale, dans une collection récemment créée par Claire Kappler et Suzanne Thiolier-Méjean. Il propose un ensemble de contributions sur les sociétés plurilingues, les langues des voyageurs et traducteurs, celle des hommes de savoir et sur les langues de l'invisible, en somme de la mystique ou de l'imaginaire. Comme le rappelle Claire Kappler, le rôle du plurilinguisme n'est plus à démontrer, surtout en Orient, dans la transmission des savoirs et la compréhension des cultures, sans compter le rôle essentiel de communautés intermédiaires multilingues dont nous connaissons l'utilité (juives, arméniennes, syriaques...) Compte tenu du peu d'intérêt des Orientaux pour les langues européennes et l'Europe de façon générale, ce fut l'Occident qui fut le promoteur de la connaissance des langues étrangères, et surtout orientales, durant le Moyen Âge, connaissance dont elle allait tirer profit, mais beaucoup plus tard car, pour la transmission des savoirs hérités du monde arabo-persan, les intermédiaires habituels (juifs) faisaient déjà office et ces derniers le demeurèrent encore longtemps lorsqu'ils étaient issus de famille andalouse ou maghrébine, y compris dans des espaces non arabophones (Cyril Aslanov, *Joseph Caspi et le plurilinguisme des Juifs provençaux* et Cyril Hershon, *Les ibn Tibbon dynastie de traducteurs*).

La question est au fond de savoir si les mondes médiévaux, et leurs sociétés de la façon la plus large et étendue, étaient ou non plurilingues. Comme le montre l'ensemble des textes, ce sont les savants, les traducteurs, les hommes de lettres ou les scribes, en somme des milieux choisis qui demeuraient ouverts par tradition ou par nécessité au plurilinguisme, et non l'ensemble de la société médiévale. L'analyse de Léo Carrhuters montre bien la juxtaposition des langues dans l'Angleterre du ^v^e siècle, dans une société autochtone celtisée et peu romanisée qui va progressivement adopter la langue des envahisseurs anglo-saxons après un intermède de cohabitation près de quatre siècles durant avec l'anglo-normand. Et comme l'illustre bien Ian Short (*L'Anglo-normand au siècle de Chaucer*), une nette évolution s'effectua au profit du monolinguisme, mais dans les catégories populaires et campagnardes, au cours du ^{xiv}^e siècle.

Mais, ne l'oublions pas, la Méditerranée, dans certaines aires, fut plurilingue dans son acception la plus large durant quelques siècles, et ce jusqu'à l'époque de la

Reconquista; les populations de toutes origines, conditions, religions cohabitaient alors dans al-Andalus au Maghreb, ou en Ifriqiya en Sicile, peu avant et au début du règne normand. Par la suite, à l'évidence, le plurilinguisme se confirma définitivement comme phénomène savant dans l'aire européenne (Viviane Cunha, *Le Plurilinguisme comme procédé stylistique dans la poésie médiévale galicienne portugaise*; Nigel Wilkins, *Le Plurilinguisme dans le contexte musical*); quant au latin, il demeura la langue de traduction des savoirs arabes qui, eux-mêmes, au XIII^e siècle, étaient d'abord traduits en langues vernaculaires (Patrizia Spallino, *Le Langage philosophique de l'empereur Frédéric II*; Alessandro Musco, *Stupor Mundi Cultures and Differences in Sicily*).

Pourtant, les XIV^e et XV^e siècles voient l'émergence des langues « vulgaires », non seulement comme le montrent les travaux des encyclopédistes et la volonté de certains souverains de faire traduire les œuvres littéraires du latin en langues vulgaires, mais aussi par la volonté raisonnée de certains penseurs tel Dante qui fut l'un de ses chanteurs les plus distingués (Catherine Guimbar, *Le Vulgaire pour quoi faire*), prônant le nouvel humanisme que son maître Bruno Latini illustrait déjà dans son *Tesoretto* (Max Pfister, *Le Bilinguisme de Bruno Latini*). Certaines œuvres littéraires médiévales portent d'ailleurs la marque de ce plurilinguisme « non savant » et qui, de surcroît, intégrait d'autres langues plus exotiques (Philippe Ménard, *Le Mélange des langues dans les diverses versions du Devisement du monde de Marco Polo*).

Quant au monde oriental, de l'Anatolie à la Chine où l'arabe était la langue des conquérants mais aussi celle du savoir et de la religion, le persan n'en demeura pas moins la langue de communication, celle qui permit aux dynasties turques et turco-mongoles de s'acculturer et, comme le montre Charles-Henri de Fouchécour (*Les Iraniens musulmans*), son usage dans la glose du Coran permit en outre l'émergence d'une pensée mystique persane d'une grande richesse. La pensée iranienne préislamique dans sa diversité (manichéisme, zoroastrisme, mazdéisme) avait quant à elle survécu sur les confins orientaux de l'empire chinois, grâce aux traductions en langue chinoise cette fois de la doctrine manichéenne acculturée à la pensée bouddhiste (Nahal Tajadod, *La Transmission des textes manichéens en Chine*). Curieusement, la connaissance scolastique des langues orientales fut développée en Occident dans un but un peu similaire à ces deux démarches, tout en trouvant ses limites car l'apprentissage de l'arabe ou du persan ne convertit aucun musulman (Lola Badia, *Le Plurilinguisme de Raymond Lulle*).

La véritable limite du plurilinguisme apparaît cependant dans la pensée mystique et la connaissance de Dieu (Carlo Chiuro, *Gilbert de Poitiers et Alain de Lille*) car, comme l'explique Claire Kappler (*Des langues multiples à la langue une*) en citant Rumi dans son *Livre du dedans* : « Les sciences sont toutes des images », le savoir nous vient en effet d'un monde « sans lettres et sans sons ». Oublierait-on, comme l'a rappelé Henry Corbin dans son inoubliable étude des mystiques iraniens, que l'essence de notre monde n'est pas en effet perceptible par le langage mais par l'esprit dans ce *mundus imaginalis*, où ne parviennent que les mystiques et où se manifestent « les images » ? L'homme a donc inventé le langage qui lui permet, outre

de communiquer, d'appréhender le réel et, comme le dit encore Ionel Buse dans une pensée similaire à l'esprit de cette rencontre, « l'homme qui ne communique pas, meurt¹ ».

Le langage est donc intrinsèque à la condition humaine mais, à une époque différente de la nôtre qui, elle, aspire vivement au monolinguisme, le Moyen Âge et ses érudits mettaient à l'honneur le plurilinguisme, celui qui ouvre la véritable communication, le rapprochement de cultures et leur transmission.

Anna CAIOZZO

Ionel BUSE, *Du Logos au Mythos*, introduction par Bruno Pinchard, Paris, L'Harmattan, 2009, 204 p., ISBN 978-2-296-06272-6, 19,50 euros.

Du Logos au Mythos est une série de conférences données entre 2000 et 2007 par Ionel Buse qui se propose à la fois d'analyser quelques mythes européens et roumains, et de nous faire redécouvrir l'originalité de la pensée de Mircea Éliade, de Gaston Bachelard et de certains philosophes roumains dont Mircea Florian. Une première série d'interventions au caractère didactique développe de façon tout à fait appropriée le rôle de la pensée figurative, en somme de la manifestation ou épiphanie de l'image au sens le plus « corbinien » du terme, et son fonctionnement dans la construction identitaire et individuelle. Quelques thèmes rafraîchissants sont développés pour illustrer ce concept.

Le premier est centré sur le mythe bien connu, mais pourtant toujours fascinant, de l'Atlantide. Il fallait sans aucun doute y penser, mais il est l'un de ceux qui illustrent le mieux, outre le *mundus imaginalis*, le rôle de l'image dans sa fonction civilisatrice. Au-delà du clivage entre les deux cités rivales et idéales, Athènes et Atlantide, l'une produit de la rationalité, l'autre de l'imagination, on peut prendre toute la mesure du rôle que joua cette dernière qui, par le préjudice de sa naissance, portait le signe même de sa nécessaire destruction terrestre afin d'être replacée dans son « espace » originel. D'ailleurs, pour ne reprendre qu'une seule figure chère à la théosophie orientale, celle d'Adam, on observera que ni le péché ni la chute n'empêchèrent l'Adam céleste, archétype de l'homme, d'y figurer. Lui aussi, tout comme la ville idéale, y demeure, symbole à la fois de perfection et d'échec, les deux natures obligées de la Création.

Le second exemple évoqué par les concepts d'*animus* et d'*anima*, tout en célébrant la rencontre entre Éliade et Bachelard, renvoie cette fois à une forme de nostalgie des origines fondée sur le double identitaire intrinsèque à la nature humaine, à la fois masculine et féminine, rationnelle et poétique, ainsi qu'à celle des contraires

1. Ionel Buse, *Du Logos au Mythos*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 79.

enfin réconciliés par la forme idéale, autrefois portée par l'androgynisme divin et que Gaston Bachelard restitua à chacun d'entre nous en explicitant le rôle de la rêverie poétique. Cette pensée n'est pas éloignée de celle de Mircea Florian dans sa théorie de la récessivité, théorie selon laquelle la dialectique de la philosophie porte les doctrines contraires à s'unir par le dépassement ou synthèse.

L'auteur s'interroge ensuite sur la portée de la pensée de Mircea Éliade présenté souvent comme un historien des religions. C'est là un aspect important pour l'anthropologie de l'imaginaire et une question qui rappelle combien, décrié, souvent même banni des bibliographies contemporaines, Mircea Éliade aura suscité d'animosité et de passions dans les milieux universitaires européens et tout particulièrement français, grand nombre d'intellectuels affirmant aujourd'hui pouvoir s'affranchir de sa pensée, voire de sa démarche méthodologique en incitant l'historien des religions à développer une approche comparatiste et pluri-culturelle à l'instar de celle de Dumézil. Mircea Éliade indiqua une voie¹ qu'il convient certes de dépasser et d'enrichir sans se limiter à des critiques stériles sur telle ou telle incomplétude de sa pensée. Sans doute comme l'exprime Ionel Buse, l'un de ses apports majeurs fut de mettre en évidence, et de démontrer, le fonctionnement des hiérophanies, ou étude des manifestations du sacré, et ce au sein du profane dans un espace régi par un centre. Si l'on admet le postulat selon lequel la perception du réel ne peut s'effectuer que par le biais du rapport au sacré, la condition humaine est de façon intrinsèque celle de « *l'homo religiosus* », y compris de façon contemporaine dans sa négation du sacré, en érigeant, pour reprendre Barthes, d'autres « mythologies ». Certes, à l'évidence nous sommes davantage ici en présence d'une conception du monde alliée à une dialectique du savoir. Mais pourrait-on réellement décrypter le monde et ses symboles sans une herméneutique pré-établie des symboles et des images ? Ce fut l'œuvre d'Éliade qui de surcroît encouragea ses contemporains à s'interroger sur le devenir du sacré et sur sa nécessaire existence pour la survie et le devenir de l'homme moderne. Dans cette optique, l'anthropologie de l'imaginaire peut utilement œuvrer, dans une dimension pédagogique, à l'éveil des esprits et leur ouverture à des valeurs qui construiront l'homme de demain.

La seconde partie du volume nous emmène vers les vastes espaces de l'imaginaire roumain, connus ou moins connus, et naguère révélée par Éliade qui fut aussi romancier, auteur de fictions et de romans fantastiques (*Mademoiselle Christina*) où il sut intégrer les mythologies roumaines pour leur donner une nouvelle vie en touchant directement le lecteur par les manifestations du sacré qu'elles véhiculaient. Parmi les mythes roumains, celui du dragon – lupin, l'un des symboles des anciens Daces – est fort intéressant, mais dans une perspective comparatiste il serait urgent désormais d'en renouveler l'approche en intégrant celle des peuplades turco-mongoles dont il fut aussi l'un des symboles totémiques. Le mythe de Dracula désormais bien connu est dans cette approche révélateur d'archétypes communs,

1. Voir le numéro de la revue *Symbolon*, consacré à « Mircea Éliade et la pensée mythique », 4/2008, ISBN 978-2-916377-56-8.

générés par l'image des héros « nationaux » sanguinaires de type Gengis Khan ou Saladin, et leur constante évolution et réappropriation par les imaginaires nationalistes contemporains.

L'auteur conclut par un essai sur l'imaginaire féminin, depuis les cultes à mystères jusqu'aux projets utopistes du XIX^e siècle, en passant par la chasse aux sorcières et les anti-utopismes féminins, et là il rappelle que le concept d'*anima* nous propose une méthode d'approche sinon de connaissance de l'éternel féminin...

L'ouvrage de Ionel Buse, dans la cohérence d'une thématique centrée sur la relecture des mythes, est pour nous une invitation à la redécouverte des structures anthropologiques d'un imaginaire commun sur la voie ouverte par Bachelard, *Éliade* et ses compatriotes roumains.

Anna CAIOZZO

MISE EN PAGE ET COMPOSITION

Ellug / Revues

Université Stendhal - Grenoble 3

Ouvrage composé

en Adobe Garamond Pro sous InDesign

REPROGRAPHIE ET FAÇONNAGE

Atelier de l'université Stendhal - Grenoble 3

Achévé d'imprimer, juillet 2010

