

MÉDITATIONS
LITTÉRAIRES



Revue littéraire internationale

REVUE MÉDITATIONS LITTÉRAIRES
NUMÉRO 1

**À LA RECHERCHE
DES COMMENCEMENTS**

SOUS LA DIRECTION DE
KHALIL BABA

DÉCEMBRE
2020

REVUE MÉDITATIONS LITTÉRAIRES

Numéro 1

**À LA RECHERCHE
DES COMMENCEMENTS**

Sous la direction de
Khalil BABA

REVUE MEDITATIONS LITTERAIRES

Numéro 1

À LA RECHERCHE DES COMMENCEMENTS

FONDATEUR ET RÉDACTEUR EN CHEF

KHALIL BABA (ENSEIGNANT-CHERCHEUR HDR, MAROC)

COMITÉ DE RÉDACTION

SOUAD ATOUI-LABIDI (ENSEIGNANT-CHERCHEUR MCA-HDR, ALGERIE)

AMINA BEN DAMIR (PROFESSEUR DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR, TUNISIE)

AMEL FAKHFAKH (PROFESSEUR DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR, TUNISIE)

ALICIA HOSTEIN (CHERCHEUR POSTDOCTORAL FONDS NATIONAL SUISSE, SUISSE)

CATHERINE WEBSTER (DOYEN DE L'UNIVERSITE D'OKLAHOMA CENTRAL, USA)

COMITÉ SCIENTIFIQUE DU PREMIER NUMÉRO :

-Ameen Albert al-RIHANI, Professeur des universités et écrivain, Université Notre-Dame-de-Louaizé, Liban.

-Souad ATOUI-LABIDI, Maître de conférences A - HDR, Faculté des Lettres et des Langues, Université Mohamed Boudiaf de M'Sila, Algérie.

-Nils COUTURIER, Enseignant-chercheur, Université de Genève, Suisse.

-Demba KEBE, Archéologue, chercheur à l'Institut Fondamental d'Afrique Noire (IFAN-Cheikh Anta Diop, Dakar), Sénégal.

-Saïd KHADRAOUI, Professeur des universités, Université El Hadj Lakhdar Batna, Faculté des Lettres et des Langues, Algérie.

-François LE GUENNEC, Professeur des universités, Université du Temps Libre d'Orléans, France.

-Saliou NGOM, Sociologue/Politiste Chercheur à l'Institut Fondamental d'Afrique Noire (IFAN-Cheikh Anta Diop, Dakar), Sénégal.

-Jaouad ROUCHDI, Enseignant-chercheur, Université Moulay Ismaïl, F.P. Errachidia, Maroc.

-Zsuzsa SIMONFFY, Maître de conférences HDR, Université de Pécs, Hongrie.

-Keltoum SOUALAH, Maître de conférences A - HDR, Université de Bordj Bou Arréridj, Algérie.

-Maeva TOUZEAU, Enseignante-chercheure, Faculté des Lettres, Langues et sciences Humaines, Université d'Angers, France.

Numéro ISSN : 2658-9451

www.meditationslitteraires.com

Tous droits de traduction, reproduction et adaptation totale ou partielle sont réservés
Copyright © Décembre 2020

SOMMAIRE

<i>Préface</i>	04
Maurizio BASILI (Italie)	
<i>L'inactualité toujours actuelle du mythe : l'exemple de Penthésilée dans les réécritures de Heinrich Von Kleist et Christa Wolf</i>	07
Matthieu FOUNEAU (France)	
<i>Ruptures et tempêtes, au commencement du récit utopique</i>	20
Elodie GONTIER (France)	
<i>Questionner la genèse de "La Répétition". Une esthétique kierkegaardienne multiple</i>	30
Salsabil GOUIDER (Tunisie)	
<i>La métaphore filée dans "Le Bol de punch" de Théophile Gautier</i>	42
Hind LAHMAMI (Maroc)	
<i>Le livre entre émergence et recommencement dans "Jacob Menahem et Mimoun, une épopée familiale" de Marcel Bénabou</i>	52
Agnès LHERMITTE (France)	
<i>Marcel Schwob : au commencement était l'imaginaire</i>	62
Assia MARFOUQ et Abdelghani BRIJA (Maroc)	
<i>L'expérience initiatique en Afrique dans "La Folie et la mort" de Ken Bugul et "La Petite Peule" de Mariama Barry entre traumatisme et quête des profondeurs</i>	72
Carole MEDAWAR (Liban)	
<i>"La Chanson d'Ève" ou la tentation de l'écriture poétique</i>	82
Djaafar Fayçal MOUNES (Algérie)	
<i>Au commencement l'ogre était bienveillant : une réécriture rétrospective des contes de fées dans la cinématographie moderne</i>	96
Ayman Mousa MOUNIR MOHAMMAD (Égypte)	
<i>Penser la fin de la révolution et le commencement de l'histoire chez Éric Vuillard : une lecture narrative</i>	107
Seydi Djamil NIANE (Sénégal)	
<i>Réalité muhammadienne et récit de la création : analyse d'un mythe dans "al-Mawāhib al-laduniyya" d'Aḥmad al-Qaṣṭalānī (m.1517)</i>	118
Rodolphe PEREZ (France)	
<i>Dé-buter l'écriture : variations sur l'incipit chez Georges Bataille</i>	126
Clarisse PINCHON (France)	
<i>Val Plumwood et le crocodile : une expérience initiatique à l'origine d'une nouvelle conscience écologique de soi et du monde</i>	138
Caroline RICHARD (France)	
<i>Les Argonautes : récits d'un mythe fondateur</i>	149

PREFACE

Le crépuscule de l'année 2020 voit l'aube d'une nouvelle revue de littérature générale et comparée, *Méditations Littéraires*. Revue internationale, plurilingue et interdisciplinaire, *Méditations Littéraires* entend offrir un espace d'expression ouvert à toutes les cultures et aux divers horizons du vaste champ des sciences humaines, avec un regard rivé plus particulièrement vers la littérature.

La question du sens comme celle de la valeur de nos pratiques, littéraires et scientifiques, appelle des appréciations esthétiques relatives à la manière dont la littérature et les sciences humaines configurent le monde et notre sensibilité aussi bien individuelle que collective. La valeur de nos pratiques revient, dans ce sens également le plus souvent, sur des interrogations cruciales pour tenter de déterminer le ou les commencements de tel ou tel acte créateur.

En tant que mise en forme du réel, la littérature s'est toujours posé la question de sa naissance, de ses débuts, de ce qui donne lieu à l'ébauche d'une œuvre. Savoir ce qui s'incarne grâce à la littérature et ce que cette dernière incarne en retour figure au premier rang des interrogations qui parcourent les sciences humaines. L'essor des études génétiques, l'attention portée aux manuscrits et aux brouillons invite à considérer le texte littéraire dès ses premiers germes et à prendre en compte la question de l'origine même des textes que nous lisons, analysons et étudions.

Ce premier numéro se propose de mettre en lumière la production d'une œuvre et de célébrer, par là-même, les genèses, les débuts, les commencements et autres balbutiements dans toute forme de représentation littéraire et artistique. La culture populaire de même que l'univers des mythes et des légendes demeurent pour ce créateur de mondes parallèles qu'est l'auteur un réservoir inépuisable où il s'abreuve, mêlant dans son chantier d'écriture mythes et réalités, paroles et mots écrits, mémoire et histoire... puisque tout paraît nécessaire à la (re)naissance de son œuvre.

Ce numéro encourage également à travailler sur la réception d'une œuvre, sa lecture et sa critique en examinant « ce lien particulier et/ou mystérieux qui emporte le lecteur vers [...] d'autres temps et d'autres dimensions » (S. Atoui-Labidi, 2017) et à revisiter le commencement des mythes, des rites, des contes... tout en les rattachant aux histoires écrites passées et présentes.

Avec les formules introductrices des contes « *Il était une fois* », « *Kan ya ma kan* »..., le commencement est annoncé et l'on est de suite transporté vers un univers autre. C'est ainsi qu'un dialogue fondé sur la parole constituante, fondatrice et créatrice se crée et instaure des liens entre les êtres et le monde. Ces amores d'expériences, virtuelles certes, mais partagées, qui donnent libre cours à l'imagination sans pour autant nous soustraire à la réalité, constituent le dénominateur commun à toutes les œuvres fictionnelles : « Les actions, les émotions de ces êtres d'un nouveau genre [les personnages], c'est en nous qu'elles se produisent, qu'elles nous tiennent sous leur dépendance, tandis que nous tournons fiévreusement les pages du livre [...] ; ainsi notre cœur change, dans la vie, et c'est la pire douleur ; mais nous ne la connaissons que dans la lecture, en imagination. » (J.-L. Dufays (Dir), 1996, 93).

Il va sans dire que le début de toute chose est une alternance de sentiments et de sensations troubles et intenses qui déterminent, en dépit de leur caractère incertain, aussi bien nos réactions et nos décisions futures que nos goûts, nos préférences et nos choix, lesquels sont souvent tributaires d'un passé lointain.

Ce premier numéro de la Revue *Méditations Littéraires* - intitulé *À la recherche des commencements* - contient 14 articles inédits de contributeurs issus d'horizons très variés et qui, justement, interrogent cette question du "Commencement".

Maurizio Basili inaugure ce premier numéro de la revue et plonge le lecteur dans la mythologie grecque en proposant une lecture du mythe de Penthésilée, la reine des Amazones. Son objectif principal est d'analyser les réélaborations du mythe en question réalisées par Heinrich Von Kleist au début du XIX^e siècle et Christa Wolf dans son ouvrage *Kassandra* de 1983. La contribution d'**Elodie Gontier** questionne la genèse de *La Répétition* de Kierkegaard et explique comment la répétition se démultiplie non seulement sur le mode interne de l'œuvre à travers un jeu pseudonymique et une critique parodique de la pensée hégélienne, mais également sur l'ensemble du corpus auctoral, formant un système d'échos. Toujours dans l'univers du XIX^e siècle, **Salsabil Gouider** prend pour corpus *Le Bol de punch* de Théophile Gautier et fait découvrir les secrets de la genèse de ce conte grâce au pouvoir indéniable de la métaphore filée qui valorise la création, l'ornement, l'instruction et l'appréhension du traitement générique de l'œuvre. De son côté, **Hind Lahmami** se propose d'étudier les différentes étapes de la genèse du livre de Marcel Bénabou et, chemin faisant, expliquer la présence d'un incipit sans suite et ressortir, en définitive, les piliers de l'esthétique oulipienne bénabolienne. **Agnès Lhermitte** apporte, au travers de son texte, un éclairage sur *Vies imaginaires* de Marcel Schwob en analysant successivement, dans la perspective du *commencement* ainsi que de l'*imaginaire* programmatique, le rôle de l'onomastique, des contextes historiques, des hypotextes, des images et de la préface de l'œuvre en question. Loin de la littérature occidentale, **Assia Marfouq** et **Abdelghani Brij** proposent une lecture de deux œuvres de la littérature négro-africaine pour étudier le thème de l'initiation à travers les rites africains. L'article de **Founeau Matthieu** interroge les commencements possibles dans la littérature utopique : Robinson Crusoé de Defoe, Tournier et La Nouvelle Atlantide de Bacon. L'auteur précise comment la tempête, en tant que rupture inopinée et surprenante inaugure le récit utopique qui se prolonge vers la découverte d'un monde inédit, inattendu et novateur. La recherche menée par **Carole Medawar** porte sur un sujet aussi passionnant que délicat : éclairer les enjeux de la revisitation du paradis originel par l'entremise de la première femme, "mère des vivants", à partir de *La Chanson d'Ève* de Charles Van Lerberghe. La réflexion de **Djaafar Fayçal Moune**s conduit le lecteur au monde du septième art et s'interroge sur la problématique de la naissance du mal dans l'univers des contes de fées. Un corpus de deux films fait ainsi son objet d'étude : *Oz le magnifique* de Sam Raimi et *Maléfique* de Robert Scromberg. **Mousa Mounir Mohammad Ayman** préfère interroger le commencement dans *La guerre des pauvres* d'Éric Vuillard en étudiant, à partir d'une lecture narrative, deux grands thèmes : la fin de la révolution et le commencement de l'histoire. Hybride mythe et religion, la contribution de **Seydi Djamil Niane** se veut une tentative d'analyse de la Réalité muḥāmmadienne comme mythe fondateur d'un récit de création dans la biographie du Prophète de l'Islam intitulée *al-Mawāhib al-ladunīyya* d'Aḥmad al-Qastālānī. **Rodolphe Perez** propose d'apporter une analyse de l'écriture des incipit dans l'œuvre romanesque de Georges Bataille. Il mène ainsi une étude comparée des

différents incipit de l'auteur dans la perspective de questionner la place du commencement romanesque et de ses variations au sein d'une même œuvre. **Clarisse Pinchon** explore, de son côté, *The Eye of the Crocodile*, une œuvre de l'écoféministe australienne Val Plumwood, à la croisée de la littérature et de la philosophie. Cette contribution tend à montrer que l'expérience "douloureuse" vécue par Plumwood est érigée en expérience initiatique, provoquant chez l'auteure l'avènement d'une nouvelle conscience écologique d'elle-même et du monde. La contribution de **Caroline Richard** clôt ce premier numéro en replongeant le lecteur, encore une fois, dans la mythologie grecque. Elle tente de déterminer comment le mythe des Argonautes est remanié afin de devenir un récit fondateur d'un ensemble socio-culturel en construction.

Ce premier numéro de la revue *Méditations Littéraires* se veut un espace ouvert à l'échange et au partage des idées, des approches critiques en rapport avec le thème proposé, en l'occurrence **Le Commencement**. Les présentes contributions sont le fruit d'un travail d'analyse intellectuel et scientifique d'enseignants-chercheurs, de chercheurs et de doctorants émanant de sphères culturelles multiples et différentes. La qualité de ces textes et la pluralité d'horizons culturels et scientifiques propulsent la revue vers sa seconde vie : un deuxième numéro qui, nous l'espérons, appellera des réflexions nombreuses idéalement approfondies.

Qu'il nous soit permis de remercier tous les contributeurs pour leurs efforts et pour la qualité de leurs contributions qui s'avèreront précieuses pour notre revue *Méditations Littéraires*. Nous remercions également tous les membres du comité scientifique pour leur implication à ce premier numéro et, aussi, pour leurs expertises efficaces et constructives, malgré les contraintes de temps.

Le comité de rédaction

L'inactualité toujours actuelle du mythe : L'exemple de Penthésilée dans les réécritures de Heinrich von Kleist et Christa Wolf

Maurizio BASILI

Professeur adjoint,

Université Gabriele D'Annunzio, Chieti-Pescara, Italie

1. Le mythe de Penthésilée

Au début des controverses sur l'interprétation des relations irréconciliables entre les sexes, se trouve le mythe de Penthésilée et Achille. Platon s'était déjà occupé de ce sujet. L'histoire en bref est une saga qui voit la reine des Amazones Penthésilée se battre avec Achille, roi des Myrmidons et le plus célèbre héros grec de l'Iliade. Elle était arrivée aux murs de Troie avec son armée pendant les funérailles d'Hector. Après l'avoir tué, Achille avait donné à Priam onze jours de trêve pour enterrer son fils. C'est donc le douzième jour que Penthésilée s'est jetée contre le héros, en lui tenant tête. La légende veut qu'Achille ait découvert sa beauté quand, en la frappant à mort, elle perdit son casque, révélant les beaux traits de son visage. Il en a été séduit et en est tombé follement amoureux¹.

Le protagoniste masculin du mythe est assez connu, grâce à l'Iliade. Les nouvelles concernant Penthésilée sont moins nombreuses : elle était la reine des Amazones, un peuple de femmes guerrières d'origine incertaine. L'étymologie du mot *Amazone* a été analysée depuis des siècles par de nombreux chercheurs qui attribuent son origine à la langue grecque. Parmi les différentes interprétations, la plus connue montre comment le terme dérive de *a-mazos* ou *a-mastos*, qui signifie "sans sein", soutenant ainsi la thèse selon laquelle ces femmes guerrières avaient l'habitude d'amputer leur sein droit afin de tenir l'arc avec plus de confiance. Certains voient le sens de "sans pain", *a-maza*, en référence à leur habitude de ne manger que de la viande, ou même *ama-zen*, qui indique une façon de vivre en communion. Mais ce que la plupart de ces versions ont certainement en commun est la première lettre, le "a" : un privatif dénotant un manque. Il y a aussi ceux qui, comme Vanna de Angelis, affirment plutôt que le préfixe "ama-" ajoute quelque chose, au lieu de l'enlever : par exemple, *ama-zoosai*, "vivre ensemble", serait une expression de la communauté solidaire dans laquelle les Amazones étaient réunies, tout comme la voix *ama-zoonaise*, c'est-à-dire "avec ceinture", ferait référence à la célèbre ceinture des Amazones (voir De Angelis, 48).

¹ Pour plus de renseignements, voir Károly Kerényi, *Die Mythologie der Griechen*, München, dtv, 1968.

L'origine de ces femmes guerrières est racontée dans la Bibliothèque historique de Diodorus Siculus (90 ca.-20 av. J.-C.), un historien grec originaire de Sicile, qui a vécu à l'époque de César et d'Auguste : selon l'écrivain, le peuple des Amazones était installé dans la région nord-est de l'Asie Mineure, autour de la ville de Temiscira, au sud de la mer Noire. Il affirme que c'était une communauté fondée sur des principes matriarcaux, où les femmes avaient la tâche d'aller à la guerre, tandis que les hommes devaient s'occuper de la famille et des tâches ménagères. Certains descendants masculins se faisaient même amputer des membres pour les rendre inutiles à des fins de guerre, tandis que les femmes se brûlaient le sein droit pour aller à la guerre et mieux tirer à l'arc.

Selon une autre version qui nous a été fournie par Strabon (64 av. J.-C. - 21 ap. J.-C.), un historien grec contemporain de Diodorus, l'État amazonien était situé au nord du Caucase et, contrairement à l'interprétation précédente, était composé exclusivement de femmes qui à leur tour étaient divisées en deux groupes : l'un était responsable de l'agriculture et de l'élevage, l'autre composé des plus fortes et des plus vaillantes, des opérations de guerre. La coutume voulait qu'au printemps, pendant au moins deux mois, ces guerrières s'accouplent avec les peuples voisins afin de garantir la continuité de la population. Mais tandis que les enfants mâles étaient confiés aux pères, les femmes restaient au sein de la même communauté.

Leur mode de vie est clarifié par une histoire que nous a transmise Trogue Pompée (1er siècle avant J.-C.), un historien latin d'origine gauloise : le long du fleuve Thermelon, en Asie mineure du Nord, vivait un peuple scythe composé de femmes et d'hommes. Ils étaient en lutte permanente avec les peuples voisins et, un jour, les hommes scythes victimes d'un piège furent massacrés, laissant les femmes seules avec la tâche de défendre les terres et de tenir les armes. Après être devenues autosuffisantes et avoir obtenu la paix, elles ont pris la décision de ne plus se marier et de fonder un État sans hommes. Ces derniers n'avaient qu'une fonction procréatrice, mais aucune place dans la communauté féminine¹.

2. Etudes modernes sur les Amazones

L'ouvrage de Johann Jakob Bachofen (1815-1887), *Das Mutterrecht* (1861)², dans lequel il déclare que les Amazones représentent une période de transition du système matriarcal au système patriarcal et soutient la priorité du matriarcat sur le patriarcat et son importance dans

¹ Voir à ce propos Manfred Fuhrmann, « Christa Wolf und Kleists «Penthesilea». Der Amazonen-Mythos und das Problem des Matriarchats », *Neohelicon* 15, 1998, p. 155-176.

² Dans ce paragraphe, il sera donc fait référence au contenu de Johann Jakob Bachofen, *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, Stuttgart, Verlag von Kreis & Hoffmann, 1861.

l'évolution sociale, est d'une grande importance pour notre analyse : la femme, aux origines de l'humanité, a suscité chez l'homme un sentiment de respect sacré primitif, car l'acte de "donner naissance" à un nouvel être, un nouveau membre de l'humanité, était considéré comme étonnant, sur les traces du divin et de la mère originelle : la Terre. Dans cette phase, le chercheur identifie la femme avec le *hyle*, matière brute appelée "mère nourricière ou siège de la génération", et fait coïncider cette époque avec "l'enfance de l'humanité" qui se déroule en deux moments successifs. Le premier, le *Hetärismus*, est un stade entièrement primitif et bestial : comme la morale n'est pas encore née, le sexe est utilisé sans aucune retenue comme un acte purement naturel ; l'homme ne suit que l'instinct primordial, le *ius naturalis*, vivant à l'état sauvage et bestial, et procréant implicitement sans avoir de règles dictées par les institutions. La vie est celle des nomades, de l'homme sans siège fixe, qui professe de façon primitive sa religion à l'état embryonnaire, probablement celle d'Aphrodite, la déesse des sens et de la reproduction.

Lorsque l'homme donne de l'espace à l'évolution mentale et commence à ressentir le besoin d'une vie sédentaire avec une plus grande stabilité en conséquence, non limitée à la simple survie, il adhère à une nouvelle philosophie de vie, introduisant l'agriculture et l'élevage dans la vie pratique, générant également la première idée de lien matrimonial. Ainsi naît une deuxième étape dans laquelle la femme, d'une part dicte ses premières règles de droit conjugal et familial afin de se protéger elle-même et sa progéniture, vécue comme la force de la famille et de la tribu ; d'autre part elle est consciente du respect et de la loyauté qu'elle doit à l'homme qui, à son tour, assume le rôle de celui qui laboure, sème, plante et travaille la terre, lui permettant de survivre protégée. Mais de son côté elle est obligée de continuer l'espèce. La femme, dans cette phase, imite encore l'action divine de la "Terre Mère" et prête serment non plus à Aphrodite mais à Déméter, gardienne du mystère du mariage. Mais dans ce monde pastoral-agricole, elle tient un rôle prédominant car elle joue un rôle magique-religieux, lié à la fertilité, montrant qu'elle a un contact intime avec les divinités et qu'elle est la gardienne des rites procréatifs. Elle a une domination totale sur la famille et exerce son pouvoir en recevant du respect en retour. Le grain de blé et l'épi sont les symboles récurrents de cette étape.

Bachofen reconnaît alors, entre les deux étapes, une étape intermédiaire qu'il considère comme délicate et importante : l'homme, fort de sa supériorité physique, croit pouvoir abuser physiquement de la femme. Mais celle-ci ressent le besoin de réguler sa vie au sein de la

famille et ne tolère pas la violation de ses droits sous l'égide de la procréation forcée. C'est alors que naît l'Amazone qui incarne un état transitoire nécessaire à l'évolution de l'humanité. La maternité, vécue comme une obligation et un pacte de mariage, qui soumet la femme à l'humiliation de la souffrance sexuelle par l'homme, est remise en cause. Et la femme demande une justice, ancrée dans une vie communautaire réservée aux femmes, qui entre dans une phase de forte confrontation physique avec les hommes. C'est seulement après avoir consommé cette bataille conceptuelle que l'Amazone abandonnera ce choix de vie et s'installera dans ce que nous avons mentionné comme la deuxième étape. En fin de compte, Bachofen considérera le *Hetärismus* et l'Amazonisme comme des formes de dégénérescence et de crise d'époque qui conduiront ensuite à une phase de règlement définitif.

3. Penthésilée de Kleist

Au même siècle que la discussion théorique de Bachofen, le thème des Amazones a été repris par Heinrich von Kleist (1777- 1811). Il descend d'une des plus grandes familles militaires prussiennes et son destin est de suivre les traces de son père et de son frère. Cependant, se sentant plus enclin à la science, aux mathématiques et à la littérature qu'à une carrière militaire, il comprit que le choix de sa famille n'était pas la bonne vie pour lui et qu'il suivrait un chemin d'expériences littéraires et journalistiques, souvent infructueuses. Sa volonté sera toujours une position difficile, tourmentée par le doute, en conflit entre la volonté de la famille et l'inclination personnelle.

Après 1799, il quitte son apprentissage militaire pour entreprendre un voyage qui le mènera d'abord à Würzburg, puis à Paris, Potsdam et Berlin où il est arrêté pour espionnage. Pendant son emprisonnement, il réussit à terminer certaines parties des œuvres qu'il a toujours portées avec lui, dont *Penthésilée*. Plus tard, après la libération ordonnée par un général, il se rend à Dresde où son œuvre a finalement été publiée par l'éditeur Cotta, en 1808¹.

Le drame reprend clairement le mythe de la puissante et courageuse guerrière, luttant contre Achille. Mais alors que les versions connues jusqu'alors racontaient comment le plus célèbre des héros grecs l'avait vaincue au combat, ne l'aimant qu'à sa mort, ici c'est Penthésilée qui est la gagnante. Le scénario est celui de la guerre de Troie où l'on trouve au centre deux factions opposées : les Grecs et l'armée amazonienne. Après avoir vu les femmes guerrières se battre contre les Troyens, les Achéens tentent d'obtenir une alliance avec elles mais dès que Penthésilée, la reine, se retrouve face à face avec Achille, tout en restant

¹ Pour plus de détails sur la biographie de Kleist, voir Curt Hohoff, *Kleist*, Hamburg, Rowohlt, 1958.

enchantée par lui, elle déclare aussitôt la guerre. Les hommes s'étonnent donc de ce comportement en se voyant attaqués. Les principaux commentateurs, Ulysse, Diomède et Antiloque, agissent en quelque sorte comme un chœur, nous racontant les antécédents et illustrant peu à peu la poursuite des deux protagonistes.

Après une série de tentatives de la reine pour capturer le fils de Péleé, il parvient à lui échapper et à retourner au champ de bataille d'où ses compagnons sont prêts à se retirer. Mais tête et amoureux de Penthésilée, lui veut continuer la bataille. À ce stade, à partir de la scène V, il y a un changement de décor et cette fois ce sont les Amazones qui parlent. Elles aussi sont pour la retraite des hostilités mais ne parviennent pas à convaincre leur reine. Et le combat continuera jusqu'à la scène IX où Penthésilée tombera, blessée, aux mains d'Achille. Sauvée par son ami Prothoe, elle insiste après avoir repris conscience, pour conquérir son bien-aimé. Mais elle se rend compte que la réalité ne coïncide pas avec ses désirs : bien qu'usée par la passion, elle doit en même temps répondre aux lois de son état qui veut qu'elle ne se batte pas pour des raisons personnelles, mais seulement pour s'accoupler et survivre.

Pendant ce temps, l'armée grecque se rapproche de plus en plus et Achille parvient à atteindre sa bien-aimée : dans la scène XIV, la clé de voûte narrative est révélée lorsque Penthésilée, trompée par le héros et son ami pour être la gagnante, et ayant conquis le héros au combat, croit avoir enfin réalisé son souhait. Dans la scène XV, elle est prête à révéler l'origine des Amazones et la raison de leur attitude.

Malheureusement, à partir de la scène XVI, l'idylle se termine et Penthésilée se retrouve une fois de plus catapultée dans la vérité : d'une part elle voit le désaveu de son amour dans les actions d'Achille et d'autre part connaît la déception dans son échec à le conquérir. Elle décide alors de l'affronter sur le terrain, mais cette fois pour le tuer : dans la scène XXIII, avec ses chiens, elle le mordra et le mettra en pièces, pour ensuite retourner vers ses compagnons en état de choc. Prothoe et la Grande Prêtresse l'aideront à se souvenir des événements et à reconnaître la gravité de ses actes qui l'amèneront à hurler. Alors la Penthésilée, après avoir nettoyé ses armes et détendu son arc, décidera de se donner la mort, de suivre son bien-aimé dans l'au-delà.

Dans cette tragédie, Kleist transpose à son image le dilemme de la relation entre les deux sexes, qui reste toujours conflictuelle et irréconciliable. L'auteur vit en plein les doutes de sa génération, de son époque qui est celle des subversions des idéaux et des coutumes. Il est vrai

que l'auteur connaît une période de transformations intellectuelles extraordinaires, résultat de la Révolution française. Mais en même temps, il reste en marge car la Prusse est toujours liée aux anciens schémas éducatifs de la classe noble militaire. Les règles ont encore un poids profond et tout ce qui est relatif à leur subsistance, est vécu généralement par les intellectuels avec une sorte de peur et d'effroi. Ils tentent d'éviter les nouveaux problèmes, sachant que les ignorer peut servir à les exorciser. Kleist, en revanche, ne veut pas créer d'illusions et est en constante recherche de sa propre identité, de sa propre dimension, de la vérité, des sentiments réels, même si tout cela crée une immense angoisse qui le tourmente. Son attitude est finalement très ambiguë et le jette dans un état de tension continue, le conduisant à l'excès et à la folie.

La principale nouveauté introduite par Kleist est la passion de Penthesilée ; un profond sentiment de culpabilité naît en elle qui provoque son angoisse et sa folie. C'est un mal subtil qui la ronge et la fait balancer entre le sacré et le profane. C'est ce que Spedicato appelle le "Mal Passionné" (Spedicato, 21), en référence à une définition de Georges Bataille. Selon la critique, cette souffrance survient lorsqu'il existe un fort antagonisme entre l'individu et la société et que l'individu ne peut trouver un *modus vivendi*, une voie médiane, tendant ainsi à prolonger la liberté de l'enfance dans la condition d'adulte, montrant qu'il préfère la mort aux solutions forcées. Dans ce pathos, entre en jeu l'éros, sacré en ce qu'il surmonte la mort inhérente à la discontinuité du vivant (Spedicato, 30), et l'angoisse découlant du désir de fusionner avec le bien-aimé ou de le tuer afin de le posséder complètement. C'est ici que s'établit le binôme "amour-mort" : la mort infligée à soi-même ou à l'être aimé est un rite sacrificiel qui représente une conquête, une gloire acquise, au sein même de l'acte.

Dans la scène IX, au moment de la fausse capture d'Achille, un mal passionné se déchaîne, qui déchire le cœur de la reine. Penthesilée est à un point de non-retour : elle ne se bat pas entre la volonté et le devoir, on ne lui donne pas le choix. Et elle doit être reine et amante car sa loyauté envers ses origines et son peuple est aussi forte que son amour pour Achille. Elle représente le véritable tragique face à une menace, où les limites se perdent et mènent à la folie (Neis, 32) ; elle se trouve obligée de faire un énorme sacrifice, mais la victime n'est pas matérielle : ce qui est tué, c'est l'érotisme des coeurs. Le sentiment pur, la liberté, la fantaisie, sont sacrifiés au nom de la raison d'état. Il ne s'agit cependant pas d'un renoncement au sens chrétien, selon lequel la plus grande souffrance est mieux récompensée : dans *Penthesilea*, Kleist rappelle que les blessures causées par la douleur ne conduisent pas toujours à une plus

grande conscience de soi. Et en effet souvent, comme elles ne peuvent être guéries, elles laissent des signes pour toujours, détruisant l'âme de ceux qui ont parcouru la souffrance. La protagoniste exprimera ce concept dans la scène XIV, en déclarant que « Der Mensch kann groß, ein Held, im Leiden sein. Doch göttlich ist er, wenn er selig ist ! » (Kleist, 394).

La modernité de Kleist consiste à explorer la littérature classique en trouvant de nouvelles idées à proposer au public : dans l'Iliade, Achille menace Hector de le faire manger par des chiennes, promettant de ne pas lui donner le droit d'être enterré, le condamnant ainsi à errer dans l'Averne pendant des années. Ici le motif des chiens est repris, mais cette fois c'est Penthésilée qui l'utilise contre Achille, le remplaçant d'une certaine manière.

La capacité d'innovation de Kleist consiste à rétablir le sens du tabou brisé, en remplaçant la tradition profanée de la violence sexuelle¹. Achille, parlant avec Prothoe, promet de traîner Penthésilée en signe de triomphe, avec des égratignures sur le front, dans les rues de sa ville. Dans la scène XIII, il dit : « Mein Will ist, ihr zu tun, muss ich dir sagen, Wie ich dem stolzen Sohn des Priam tat ». Et encore : « Sag ihr, dass ich sie liebe » (Kleist, 388). Prothoe ne comprend pas les intentions du héros et ne saisit que la volonté de profaner le corps de la Reine après la mort. Cette utilisation, en référence également à Hector, de la profanation physique comme approbation d'une déclaration d'amour, la référence voilée au sexe et au sadisme, obtiennent l'effet désiré d'horreur et de scandale sur le public contemporain de Kleist. Même Penthésilée est tachée d'actes violents : dans l'avant-dernière scène, c'est elle qui dévore le corps de son bien-aimé, comme si elle ne faisait qu'un avec ses chiennes, provoquant le dégoût de ceux qui regardent la représentation ou de ceux qui la lisent. De plus, en état de choc dans la dernière scène, elle ne se souvient même pas d'avoir tué et demande qui est meurtrier. La Grande Prêtresse et plus tard Prothoe lui rappelleront les antécédents qui, une fois souvenus, n'éveilleront pas chez Penthésilée un sentiment de repentir : « So war es ein Versehen. Küsse, Bisse, Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt, kann schon das eine für das andre greifen » (Kleist, 439). C'est ce que dit la reine dans la scène XXIV et qui provoque la consternation de l'observateur. On peut se demander pourquoi ce désarroi face à la mort d'Achille, alors qu'après tout il n'y a pas de loi contre le fait de tuer l'ennemi. D'autant plus dans une communauté habituée aux batailles. Il est vrai qu'Achille se présente au duel final sans armes. Mais c'est son malheur car lui-même n'a pas compris le sérieux des intentions de Penthésilée. D'autre part, les Amazones ne connaissaient pas les intentions de la

¹ Pour plus d'informations, voir Susan Cocalis, Kay Goodman (ed.), *Beyond the Eternal Feminine, Critical Essays on Women and German Literature*, Stuttgart, Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, 1982.

Reine qui leur avait ordonné de ne pas le toucher. Et elles ne pouvaient certainement pas être protectrices du héros. La réalité est que Penthésilée viole deux tabous : elle profane un corps et transforme un acte de guerre en un acte de plaisir sexuel et orgiaque (Cocalis-Goodman, 108-110). Ainsi la distance entre les Amazones et le public du XIX^e siècle est balayée dans la scène XXIII et XXIV en leur faisant partager la répulsion de l'indignation sexuelle, car elle est une violation d'une loi et un délit contre les canons de l'humanité. Chaque État interdit à l'individu d'agir selon sa volonté personnelle, en imposant des règles. Mais ici tant Penthésilée qu'Achille les rejettent.

Les Amazones ne justifient pas Penthésilée pour l'acte par lequel elles se sentent divisées. Si la déchirure d'Achille était le résultat d'une entente entre la reine et ses sujets, on s'attendrait à ce que ces dernières soient d'accord avec elle. Mais ce n'est pas le cas. Après que le corps d'Achille ait été déposé aux pieds de la prêtresse, l'Amazone revient sur la scène avec une couronne entrelacée d'orties et de roses, comme si elle représentait un "Christ féminin romantique" (Spedicato, 89), pour annoncer que seul son martyre doit être célébré. Dans son âme, elle croit avoir fait un sacrifice en l'honneur de son peuple, ayant renoncé à l'amour et au bonheur. Malheureusement ses compagnons ne la comprennent pas et ne savent pas faire la distinction entre le meurtre rituel et la mise en lambeaux de l'amour. La voix de l'État mène à la raison, mais celle du cœur mène à la destruction : Penthésilée ne pense qu'à elle-même et non au bien commun, comme devrait le faire une reine (Cf. Cocalis-Goodman, 115). En elle, un sentiment irrépressible explose et son esprit souffre d'une obnubilation : les règles morales, jusque-là rigides, sont totalement ignorées et par son amour pour la vie et par un conflit fort entre *eros* et *ethos* qui la conduira à la mort. Penthésilée n'est pas folle : une fois l'illusion révélée, elle peut exprimer son amour purement et simplement et, libre de toute imposition, suivre son bien-aimé dans la mort, faisant triompher son âme (Cf. Spedicato, 65-66). Le sien est un rituel d'auto-immolation, un acte typiquement romantique, un choix dicté par des sentiments extrêmes sans contrôle, un sacrifice de soi au nom de ce que l'on aime vraiment (Cf. Spedicato, 132). C'est là que se trouve le *innerstes Wesen* de Kleist.

4. La figure de Penthésilée dans Christa Wolf

Christa Wolf consacre un essai à la Penthésilée de Kleist, retraçant la vie de l'auteur (Cf. Wolf, 1987, 660-676) : elle comprend la douleur d'un homme juste à la mauvaise époque, rejeté à cause de son attitude à contre-courant, voit son insécurité dans sa vie privée et son environnement littéraire, et les tentatives désespérées pour être accepté par ses contemporains.

Contrairement à la mode du moment historique, qui considère l'imitation des classiques comme la seule façon de devenir grands et inimitables, Kleist fait une lecture tout à fait personnelle du mythe, plaçant au centre de l'œuvre des sensations débridées et des éléments barbares, expressions de la nature la plus intime de son âme. Christa Wolf saisit cet aspect, mais se demande pourquoi l'auteur, convaincu de l'infériorité du sexe féminin, a voulu que son aspect le plus irrationnel soit incarné par une femme, une Amazone. En vérité, bien qu'il soit influencé par l'environnement dans lequel il est né, où la femme a un rôle subordonné, il a une profonde admiration pour la protagoniste décisive et cruelle dans son travail. Christa Wolf affirme également que l'écrivain fait ressortir la peur ancestrale de l'homme face à des femmes fortes et folles. Le besoin de l'écrivain d'exprimer ses instincts les plus intimes par la bouche d'une femme, est probablement aussi dû à sa relation ambiguë avec son propre sexe : lui, homosexuel incapable de vivre selon sa propre nature et bien évidemment incapable de faire face à ses fiançailles avec Wilhelmine, préfère exprimer les sentiments qu'il est incapable de libérer. Avec le personnage de Penthésilée, il met en lumière la peur de ne pas être aimé ou de ne pas pouvoir aimer, peur du déchaînement d'une passion qui peut conduire à la folie.

Au-delà de son appréciation de Kleist, Christa Wolf se déclare elle aussi fascinée par la Reine des Amazones et vit le drame de l'absence d'alternatives, d'une issue qui puisse lui permettre de survivre dans son monde, cette Allemagne de l'Est où l'individu n'est plus en position d'exprimer ses doutes, ses difficultés, et de se distinguer en tant qu'individu à part légitime.

Nous retrouvons le personnage de Penthésilée dans le roman *Kassandra* (1983), qui raconte la vie, de l'enfance à l'âge adulte, de la légendaire fille voyante d'Hécube et du roi de Troie Priam. À travers un parcours qui remonte le long des souvenirs de la protagoniste, l'auteur introduit la présence d'autres personnages importants dont la reine des Amazones. Penthésilée et son armée sont observées avec crainte et en même temps respect, comme à Kleist où les Grecs et les Troyens étaient étonnés du comportement des guerriers. Ici aussi les Troyens, voyant arriver Penthésilée, la regardent avec crainte. Cassandre elle-même ressent un mélange d'attraction et de répulsion envers elle, la jugeant trop impitoyable, meurtrière d'hommes, mais en même temps reste fascinée. Après tout, la Penthésilée de Wolf laisse également toute personne qui l'observe, profondément impressionnée, suscitant une sorte de crainte révérencielle. Mais tout comme dans l'œuvre de Kleist, où il y avait une raison valable

à l'agressivité de la reine, à savoir sa tentative désespérée de se défendre contre la domination masculine, Wolf donne également de l'espace à la voix de l'accusé, permettant à Penthésilée, dans un dialogue avec Arisbe, de faire connaître la raison de son attitude.

Penthesilea : Die Männer kommen schon auf ihre Kosten.

Arisbe : Du nennst ihren Niedergang zu Schlächtern auf ihre Kosten kommen?

Penthesilea : Sie sind Schlächter. So tun sie, was ihnen Spaß macht.

Arisbe : Und wir ? Wenn wir auch Schlächterinnen würden ?

Penthesilea : So tun wir, was wir müssen. Doch es macht uns keinen Spaß.

Arisbe : Wir sollen tun, was sie tun, um unser Anderssein zu zeigen!

Penthesilea : Ja.

Oinone : Aber so kann man nicht leben.

Penthesilea : Nicht leben ? Sterben schon.

Hekabe : Kind. Du willst, daß alles aufhört.

Penthesilea : Das will ich. Da ich kein andres Mittel kenne, daß die Männer aufhören (Wolf, 2010, 101).

Sa haine ne vise donc pas exclusivement les Grecs mais tous les membres du sexe opposé qui, par leur arrogance, ont toujours relégué la femme à une position subalterne. "Die Männer kommen schon auf ihre Kosten". Elle s'est battue contre tous les hommes, dit-on. Elle a tenté, avec son armée, de détruire le mécanisme de violence déclenché par l'homme pour mettre fin à des siècles d'oppression mais, ne connaissant pas d'autre méthode, elle a adopté leurs propres façons. Afin de s'y mesurer et de libérer toute sa haine, elle choisit le plus célèbre des héros grecs, Achille. Malheureusement son destin est marqué par une fin certaine et triste : malgré son élan généreux, la reine des Amazones ne réussira pas dans son intention de vaincre le système patriarcal, étant vaincue au combat par l'ennemi qui l'abusera dans la mort, dans un mépris extrême du public.

Bien que la haine des hommes conduise Penthésilée à des actions violentes et exaspérées, sous son armure bat le cœur d'une femme fatiguée de lutter contre une puissance supérieure à elle. Comme le commente Cassandre à la fin : « Sie fiel, weil sie fallen wollte. Oder weshalb glaubst du, kam sie nach Troia ? » (Wolf, 2010, 7).

Penthésilée incarne l'une des manières possibles de réagir au système patriarcal. Dans le roman, il y a beaucoup de femmes qui réagissent différemment aux abus des hommes, mais toutes ne rencontrent pas l'approbation de l'écrivain. En un certain sens, une division claire peut être faite entre celles qui vivent dans la ville et celles qui en sont totalement détachées, à l'abri dans des espaces naturels et secrets.

Dans le premier groupe, nous trouvons deux femmes comme Polixène et Briséïs, jugées par Christa Wolf comme trop condescendantes. Polixène, la sœur de Cassandre, également prétendante au rôle de prêtresse, est exclue et se venge sur sa famille par un processus

d'autodestruction qui la conduit d'abord à avoir des relations avec l'un des hommes les plus durs du palais, Andros. Puis elle se laissera utiliser comme appât et comme femme-objet, dans le meurtre d'Achille (Cf. Nicolai, 52). Briséis, elle aussi, pour menotter l'ennemi, adopte une attitude trop soumise, se laissant utiliser comme une chose et laissant son père l'offrir à Achille.

D'autre part, nous trouvons le groupe auquel Wolf s'intéresse profondément : un monde totalement opposé à celui des hommes, détaché du palais et de la mentalité qui y règne. Il prend le nom de communauté des Scamandre, un groupe de femmes qui vivent dans des lieux entourés de nature. Elles ont volontairement échappé à une situation insoutenable où il n'y a de place que pour celles qui se battent. Ce n'est pas un lieu créé pour s'opposer au siège du pouvoir, mais un refuge au centre duquel naît l'espoir d'une vie marquée par les temps féminins, en mémoire de ce qui fut jadis le temps des déesses mères originelles. Situé sur le mont Ida, il s'oppose à la ville pleine de mensonges et de guerre, en proposant une salvation, une alternative, une société basée sur l'égalité. À l'intérieur, on trouve encore des vestiges de la culture matriarcale, comme le culte de la déesse Cybèle : dans un rituel qui lui est dédié, les femmes dansant dans un mouvement circulaire, entrent en état d'extase et, laissant libre cours aux sensations corporelles, se retrouvent très proches de la nature.

D'autre part, la tentative de ces femmes de recréer un espace où elles peuvent vivre en paix, n'est pas bien acceptée par un personnage extrême comme Penthésilée qui considère leur point de vue comme trop soumis. La peur, vécue au plus profond de toutes les femmes, de rester esclaves de l'homme et donc de se soumettre à ceux qu'elle considère comme des bouchers, l'a amenée à prendre fièrement le chemin de la violence physique et à réaliser qu'elle peut être confrontée à la mort au combat. Elle rejette l'attitude du Scamandre et ne crée pas de faux espoirs pour un avenir positif, préférant prendre la voie de l'opposition armée et choisir ce que Wolf définit comme la "solution négative"¹, c'est-à-dire la colère, la violence. Une esclave du camp grec s'adresse à elle avec ces mots : « Penthesilea. Komm zu uns. – Zu euch? Was heißt das. – Ins Gebirge. In den Wald. In die Höhlen am Skamander. Zwischen Töten und Sterben ist ein Drittes : Leben » (Wolf, 2010, 101).

Sa prière n'eut aucun effet sur la Reine qui préféra continuer son chemin, consciente des dangers qu'elle a à rencontrer. Elle choisit ce qu'on pourrait appeler la "voie masculine", un

¹ Cité d'après Bernd Matzkowski, *Erläuterung zu Christa Wolf, Kassandra*, Hollfeld, Bange 1999, p. 75.

point de non-retour, à partir duquel l'héroïne, ayant atteint ce choix extrême, n'est pas autorisée à revenir en arrière. Trouver refuge dans cette réalité particulière la réconforte dans son désir de contrer l'intimidation masculine. Penthésilée, avec sa tentative d'émancipation, veut démontrer la supériorité de la femme en se substituant à l'homme. Mais, selon Christa Wolf, il semble évident que le séparatisme n'est pas la bonne voie, mais plutôt la recherche d'un équilibre, d'une "troisième voie" entre la masculinité et la féminité. C'est ce que Cassandre elle-même comprend, une fois qu'elle fait partie de la communauté des Scamandre. C'est précisément cette protagoniste qui incarne la bonne solution : une voie de paix, sans affrontements ni batailles. Elle s'éloigne du *modus vivendi* de sa terre, pour partager la décision de créer un univers féminin, un univers alternatif, tout aussi important que l'univers masculin. Pour cette raison, Cassandre n'a pas de bonnes relations avec Penthésilée car elle la trouve trop impitoyable et meurtrière : « Sie habe mir nicht gelegen, Penthesilea, die männermordende Kämpferin, wie ? » (Wolf, 2010, 7).

La Reine, à son tour, ne partage pas l'attitude de Cassandra, l'accusant de ne pas avoir le courage de remettre en cause les valeurs de son père, se réfugiant dans des institutions : « Heftig warf ich Penthesilea vor : Du willst sterben, und die andern zwingst du, dich zu begleiten. Das ist der zweite Satz, den ich bereue. Wie! schrie Penthesilea. So kommst du mir! Gerade du : nicht Fisch, nicht Fleisch! » (Wolf, 2010, 101-102).

La voie à suivre, semble croire Christa Wolf, n'est pas de déprécier le sexe opposé, mais plutôt de trouver le juste équilibre qui évite l'exclusion de l'un des deux. Elle est fascinée par l'idée utopique de construire un espace de poids égal où les femmes peuvent trouver un moyen de s'exprimer librement et de mûrir leur propre personne. C'est pourquoi la romancière tourne une fois de plus les pages de la tradition, à partir d'où l'homme a commencé à imposer son pouvoir : l'étouffement de l'espace féminin.

Bibliographie

- BACHOFEN Johann Jakob, *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, Stuttgart, Verlag von Kreis & Hoffmann, 1861, 492 p.
- COCALIS Susan, GOODMAN Kay (ed.), *Beyond the Eternal Feminine, Critical Essays on Women and German Literature*, Stuttgart, Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, 1982, 439 p.

- DE ANGELIS Vanna, *Amazzoni, mito e storia delle donne guerriere*, Casale Monferrato, Piemme, 1998, 260 p.
- FUHRMANN Manfred, « Christa Wolf und Kleists «Pentesilea». Der Amazonen-Mythos und das Problem des Matriarchats », *Neohelicon* 15, 1998, p. 155-176.
- HOHOFF Curt, *Kleist*, Hamburg, Rowohlt, 1958, 165 p.
- KERÉNYI Károly, *Die Mythologie der Griechen*, München, dtv, 1968, 256 p.
- KLEIST Heinrich von, *Pentesilea*, in Id., *Sämtliche Werke und Briefe*, 2 volumes, München, Hanser 1952, 1er volume, 2080 p.
- MATZKOWSKI Bernd, *Erläuterung zu Christa Wolf, Kassandra*, Hollfeld, Bange, 1999, 179 p.
- NEIS Edgar, *Erläuterungen zu Heinrich von Kleists "Pentesilea"*, Hollfeld, Bange, 1982, 98 p.
- NICOLAI Rose, *Christa Wolf. Kassandra*, München, Oldenbourg, 1989, 163 p.
- SPEDICATO Eugenio, *Il male passionale, la Pentesilea di Kleist*, Pisa, Ets, 2002, 165 p.
- WOLF Christa, *Kleists "Pentesilea"* dans Id., *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze. Reden und Gespräche 1959-1985*, Darmstadt-Neuwied, Luchterhand, 1987, p. 660-676.
- *Kassandra*, Frankfurt am Main, Suhrkamp (Edition ebook), 2010, 117 p.

Notice bio-bibliographique de l'auteur

Maurizio Basili est professeur adjoint de langue et littérature allemandes à l'Université Gabriele D'Annunzio de Chieti-Pescara ; il s'occupe principalement de littérature suisse. Il a publié une histoire de la littérature suisse de 1945 à nos jours (Portaparole 2014), une monographie sur l'écrivain Thomas Hürlimann (Aracne 2007) et des essais sur d'autres auteurs tels que Robert Walser. bamaurizio@libero.it

Ruptures et tempêtes, au commencement du récit utopique

Matthieu FOUNEAU

Docteur en Architecture

*Laboratoire Innovation Formes Architectures Milieux –
École National Supérieure d'Architecture de Montpellier – France*

« Nous nous abandonnâmes donc à la merci des vagues » (Swift, 36)

L'utopie, dans la multiplicité de ses formes, procède de la nécessité d'un voyage. Voyage qui sous-tend un départ métaphorisé dans la figure de la rupture, de la césure, de la fissure. Le cheminement qui intervient vers l'utopie, la trajectoire qui s'y dirige, fonde son essence et sa condition nécessaire dans un élan premier que conditionne la rupture en tant que déchirement apertural de l'espace et du temps. Bien que proposant des allures protéiformes et éminemment variées, la naissance consciente ou inconsciente d'une utopie relève de cette rupture initiale qu'il convient de qualifier et décrire avant d'en entrevoir les conditions d'émergences et de possibilités qu'elle entretient. De fait, nous entreverrons alors l'image d'une coupure qui vient métaphoriser en sa figure la première condition poïétique en tant qu'acte pur de création. Notons que l'utopie, dans cet acte de déchirement, participe d'une transition qui affirme - ou plutôt réaffirme - un lieu et un moment. C'est en effet au sein de cette béance inaugurale que se trament des valeurs qui vont fonder le « *hic et nunc* » qu'entrevoit Walter Benjamin dans la constitution d'une œuvre éminemment poïétique et purement poétique. Dans la construction de cet « *hic et nunc* », l'œuvre d'art fonde « l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve » (Benjamin, 12) ; et par ce fait même, œuvre et utopie fondent leur authenticité propre. C'est encore au lieu où s'entremêlent temps et espace au regard d'une déchirure, que nous entendrons, au regard d'éléments concrets et palpables, les traits d'une tempête surprenante et foudroyante. À partir de cette tempête, figure dérangeante et inquiétante, nous nous focaliserons sur la nécessité d'un naufrage qui peuple de manière caractéristique récits d'aventures et voyages vers l'utopie. Ce naufrage en tant que sujet primordial qui vient interroger la mer comme figure intimement liée à l'utopie dans son rapport au voyage, à la trajectoire, mais aussi à la rupture.

1. La rupture initiale ou le commencement d'une île

Pour le philosophe Bernard Salignon, « l'être humain et l'œuvre ont ceci en commun que pour naître, apparaître, advenir, ils doivent être le résultat d'une césure, qui les extrait du Réel indifférencié et indifférenciant» (Salignon, 83). Par le terme de césure, il faut entendre l'aspect poétique et étymologique du mot qui sous-entend à la fois une coupure, une entaille

mais aussi un moment de pause, de respiration vers un ailleurs encore en latence. Cette césure permet au récit, à l'œuvre, de prendre naissance, d'apparaître, mais aussi « d'ek-sister » : c'est-à-dire de se tenir debout, de s'affirmer en son lieu propre. En cela la césure, le déchirement initial, permet à l'œuvre d'exister en dehors du réel, au-delà du réel. Elle marque paradoxalement le commencement possible de l'œuvre qui s'ouvre et se déploie. L'utopie, elle aussi, procède essentiellement d'une rupture première, d'un déchirement originel qui conditionne son apparition mais aussi son existence en tant que sujet détaché du réel. Utopie et œuvre d'art ont cela en partage qu'elles nécessitent en guise de commencement une déchirure du réel qui va conditionner un nouveau lieu à la fois spatial et temporel. C'est aussi ce que nous rappelle Marin quand il précise que « l'utopie n'a cependant nul rapport à notre monde, tout en étant dans une certaine mesure issu de lui » (Marin, 75). Si l'utopie s'extract du réel dans une rupture, il faut en effet reconnaître et avouer qu'elle y participe au préalable, pour mieux s'en éloigner. Ici aussi, la notion de paradoxe se répète dans un système où la cassure initie, où la brisure fonde un possible commencement.

Ainsi, dans cette tentative d'approcher l'acte premier, le commencement, penchons-nous justement sur le récit fondateur que représente l'*Utopie* de Thomas More. Cet ouvrage marque aussi une césure qui réside dans le fait d'une respiration littéraire permettant l'invention du terme même d'utopie. More marque une pause dans le genre du récit qui permet à ce dernier de proposer une terminologie inédite et poétique. L'invention du terme « utopie » se met alors en place et vient dire avec des mots ce qui n'existant qu'au stade de la réflexion. More concrétise une intuition en donnant certes le nom d'une île mais surtout celui d'un concept encore anonyme. Dès lors, l'utopie est doublement significative avec More. Avant d'être la fameuse île que nous connaissons sous le nom d'Utopie, il faut préciser que cette terre, nommée Abraxa, est reliée au continent par un isthme de quinze milles. C'est Utopus, figure métaphorique du roi victorieux et philosophe, qui décide, avec l'appui des autochtones, de délier cette bande de terre afin d'établir une nouvelle autonomie spatiale. Cet acte de rupture ne se réalise point sous le joug d'une dictature mais selon les ordres habiles d'Utopus qui se présente sous les traits d'un personnage empreint de démocratie et de communisme. La rupture advient d'un acte collaboratif et ambitieux : « Il mit les habitants à la besogne, et il leur adjoignit ses soldats, pour éviter qu'ils ne considèrent ce travail comme une corvée humiliante » (More, 138). Cette déliaison marque donc l'instauration d'un nouveau régime géographique parallèlement à la mise en place d'une idéologie politique visant à fonder une société plus égalitaire et communautaire, une société du partage en vue de l'édification. La

coupure géographique de l'île correspond à une rupture du récit qui invente alors un monde inédit et inattendu. Fort de cela, More souligne sous les aspects de cette rupture, la transition psychologique du peuple qui, dans son isolement, accède à la connaissance et aux bienfaits de la vie communautaire et collaborative : « C'est Utopus qui amena une foule ignorante et rustique à un sommet de culture et de civilisation qu'aucun autre peuple ne semble avoir atteint actuellement » (More, 138). C'est par le truchement de ce commencement, en forme de rupture donc, que l'île spatiale se fonde, mais c'est aussi avec le géniteur de cette rupture qu'elle va acquérir sa nouvelle dénomination : *Utopia*. Cette césure en marche vers la culture va fonder l'essence même de ce qui nous préoccupe, c'est-à-dire la possibilité d'une utopie en tant que lieu du non-lieu, « mais, en scindant la nature terrestre, Utopus ne crée pas une nouvelle terre ; il crée une île en forme d'astre : une île "lunaire". Et c'est ce nouveau départ de sens que le nom même de l'île va concrétiser : l'Utopia est une non-terre ou une terre d'espace céleste » (Marin, 144). Dans cette création d'un nouvel espace qui justement échappe à l'espace préconçu, nous renouons avec la conception d'une rupture poïétique qui permet l'émergence d'un récit littéraire loin des supposés temporels et spatiaux. Si la rupture chez More est condition première de l'apparition d'une île et donc d'une utopie, il faut ici désigner le fait qu'elle fonde aussi la possibilité poïétique : l'émergence du récit. Sous forme d'hapax, More crée et nomme l'utopie du lieu même de son impossibilité. Il faut dès lors noter la possibilité de coupler ainsi le récit en tant qu'œuvre et l'utopie en tant que sujet. Œuvre et utopie se rejoignent là même où ils participent d'une brisure qui fonde un nouvel espace-temps loin du réel. C'est cette brisure poïétique que souligne Marin, « en coupant l'isthme, Utopus, non seulement sépare la terre d'avec elle-même, mais le ciel et le temps, le temps solaire de la suprême puissance, pour trouver celui des rythmes et des répétitions (...). Ainsi, l'île créée par Utopus est un non-espace figuratif qui simule, dans sa spatialisation fictive comme astre re-naissant, un non-temps » (Marin, 144). Nous assistons à une rupture du réel qui outrepasse justement le réel dans une puissance d'émergence et d'apparition, celle d'un texte à la fois inédit, novateur et créateur même d'un genre à part entière dans le corpus littéraire.

2. L'éclair et la foudre

Si nous avons traité jusqu'à présent de la qualité primordiale de la coupure originelle qui fonde l'essence poïétique, il est essentiel de souligner et d'apercevoir cette rupture sous des traits encore plus concrets et palpables. Il intervient alors ici autant de motifs qui illustrent cette rupture afin de mieux justifier le fait que l'utopie, dans son émergence, est conditionnée,

débutée, par une césure du réel. Cette césure s'illustre dans une certaine violence si nous l'envisageons par le biais d'une métaphore, celle de la tempête qui déploie sa foudre et ses éclairs par un phénomène de surprise. À travers cette notion, nous développerons ensuite l'incarnation de la rupture première mise en œuvre par l'utopie dans la figure de la critique. La critique comme le point originel de la plupart des récits utopiques qui questionnent et ambitionnent une remise en cause totale ou partielle de la vie politique, sociétale et idéologique établie. Il est de multiples raisons de parler ici de la figure de la tempête. En effet, elle fonde ce motif inattendu qui vient surprendre la quiétude du réel pour mieux le déchirer en éclairs foudroyants et de fait, éclairants. Elle participe de la violence en sa capacité d'apparaître dans l'inattendu, d'arracher en mille morceaux le tissu impeccable du ciel qui s'évertuait dans la latence. Dans cet espace à la fois supérieur et insaisissable qu'est le ciel, la foudre vient déchainer ce qui jusqu'à présent n'était que l'aspect paisible et immuable du réel. Elle vient agiter l'immobile dans un phénomène de rupture violent et de contraste qui n'en souligne que mieux sa puissance d'apparition. Le motif de la foudre illustre parfaitement l'aspect surprenant que revêt la rupture qui fonde l'œuvre et la possibilité d'une utopie. Comme l'émergence d'une œuvre, la foudre nous surprend car elle intervient dans le domaine de l'inenvisageable. Il est impossible d'anticiper la foudre – ni de la contrôler d'ailleurs – tout comme il est impossible d'anticiper l'émergence d'une forme, d'une œuvre pure. Tout cela participe de la surprise en son sens étymologique, c'est-à-dire qu'elle nous prend par-dessus, elle intervient dans un domaine qui nous est supérieur et donc impalpable. C'est le domaine spatio-temporel inédit que crée l'œuvre dans l'instant même de son apparition, ainsi, elle nous échappe. C'est ainsi que nous devons visualiser la naissance d'une utopie, et c'est cet instant foudroyant de sa création qui va, entre autre, fonder son caractère inaccessible. Comme la foudre, l'utopie intervient dans un éclair surprenant et foudroyant qui lacère le tissu paisible de la réalité. Souvenons-nous à ce propos de l'œuvre de Lucio Fontana intitulée *Concetto spaziale, Attesa*¹ qui pointe exactement ce moment apertural où la foudre, la déchirure redessine dans un geste infini la condition de son existence première. C'est principalement ce point-là qui attire une fois de plus notre attention. En effet, dans cet acte de foudroiemment, c'est aussi un élan de monstration qui se trame dans l'œuvre. Dans le geste plastique de la déchirure, l'œuvre ne cesse de nous faire revenir au motif même de cette césure incessamment rejouée.

¹ Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Attesa*, 1967, aquarelle sur toile et cadre en bois laqué, 180,5 × 140 cm, Kunsthaus Zürich, Zurich.

C'est aussi cela que Frédérique Malaval décèle dans le tableau de Giorgione intitulé *La Tempête*¹ réalisé entre 1500 et 1510. Ainsi, elle souligne que, « le motif de la foudre se présente comme l'une des élucidations possibles à l'entendement de la naissance – naissance d'un cosmos, d'un monde, création d'une peinture en sa forme et dans l'ouverture au langage» (Malaval, 42). Quand l'artiste italien représente au premier plan cette scène paisible, en toute quiétude, c'est pour mieux nous montrer en arrière-plan le motif de la foudre qui menace l'ensemble du tableau. De plus, Giorgione place au-devant de la scène une mère allaitant un nourrisson et semble ainsi redessiner, en renfort de l'éclair, la naissance d'une naissance. Dans ce geste poïétique et maïeutique, l'artiste illustre la naissance de l'œuvre d'art mais aussi et surtout le lieu qui fonde la possibilité de cette apparition. En peignant la foudre et la maternité, l'artiste trace sa propre capacité de création et souligne alors la possibilité de naissance d'un langage pour se dire lui-même. De même pour l'utopie qui se dit elle-même dans l'intitulé de son acte de langage. Dans cette puissance de monstration, art et utopie illustrent la mise au monde d'un nouveau monde, l'instauration d'un espace-temps inédit et sans précédent. Par cet éclair surprenant, l'artiste offre aussi au spectateur la monstration d'un espace qui devient le monde propre du spectateur lui-même qui reçoit de plein fouet le faisceau lumineux transporté par l'œuvre. Dans la réception de ce monde par le spectateur se véhicule la possibilité d'accéder à cet espace novateur mais aussi celle d'un langage pour le dire : « cette foudre éveille le spectateur à la réalité et à l'actualisation des choses du monde, des formes et du langage » (Malaval, 44). Par le terme d'actualisation, nous pouvons dire que le spectateur se retrouve éminemment placé et replacé dans le temps de la contemporanéité qui est celui de la réception de l'œuvre. Ainsi l'œuvre déploie pleinement par son sujet ce que Walter Benjamin qualifiait à travers la notion d'*aura*. Conscient de cette rencontre de l'œuvre nous assistons à l'affirmation d'un moment qui s'instaure dans l'instant au sens exceptionnel et fuyant du mot. La foudre participe de l'instant et magnifie dans son acte de monstration et d'édition l'œuvre d'art qui s'offre dans la gratuité et la simplicité de son apparition : « L'instantanéité est le mouvement en lequel commencement et fin coïncident » (Malaval, 45). Dans cette rencontre qui relève de l'instant se dessinent les contours d'une expérience difficile à concevoir car elle possède en elle-même son propre commencement et sa propre fin qui interagissent en concomitance. Pareillement pour l'architecture qui combine en son sein l'*arkhé* et le *télos*, mais aussi pour le récit littéraire utopique qui confond fond et forme.

¹ Giorgione, *La Tempête*, 1500-1510, huile sur toile, 82 × 73 cm, Gallerie dell'Accademia, Venise.

Francis Bacon nous donne à percevoir la même figure mais intensifiée par un récit de naufrage inaugural. Dans *La Nouvelle Atlantide*, Bacon dessine les contours de l'île de Bensalem qui met en exergue une société à la fois philosophique et savante. Dès les premières pages du livre, nous sommes plongés au cœur d'une tempête désolante qui vient fonder l'origine du propos de Bacon. Citons ce passage qui nous permet de dire l'importance d'une rupture dans la mise en place de la possibilité d'une narration :

« Puis le vent tourna, et s'établit à l'ouest pendant des jours et des jours, si bien que nous ne pouvions pour ainsi dire pas avancer, et que nous fûmes parfois sur le point de faire demi-tour. Ensuite des vents violents et forts se levèrent, soufflant du sud-est-est ; ils nous jetèrent au nord, malgré tous les efforts que nous déployions ; nos vivres ; que nous avions pourtant ménagées, se mirent alors à manquer. En sorte que, nous trouvant au beau milieu de la plus grande désolation marine qui soit au monde, sans vivres, nous nous considérions comme des hommes perdus, et nous nous préparions à la mort. Cependant nous élevâmes nos voix et nos coeurs vers Dieu Très-Haut, qui fait voir *ses merveilles dans l'abîme*, en implorant de sa miséricorde qu'il veuille bien à présent faire surgir pour nous une terre afin que nous ne périssons pas, de même qu'au commencement il découvrit la face de l'abîme et fit apparaître la terre séparée des eaux. » (Bacon, 83)

La tempête apparaît à la fois surprenante, violente et démunît le sujet. Bacon chante la solitude en rejouant à l'infini le paysage d'une mer hostile et désertique au sein de laquelle l'homme se retrouve seul et perdu. Avant l'écriture du lieu utopique, de la Maison de Salomon, Bacon rompt le récit par une rupture du réel qu'il personnifie sous les traits de la tempête, de la perte en mer. De fait, il présente aussi et concrétise cette perte en montrant le manque de vivres qui fait écho à l'évaporation du matérialisme (nous retrouvons ici des valeurs partagées avec More). Dans cette perte même de repères, il affronte l'omniprésence de la mort qui participe du néant. Dans cette acceptation du vide qui s'insère dans la réalité, c'est avant tout une origine dans l'abîme que désigne Bacon. Il compare l'hostile situation de perte des marins à l'enfoncement dans un abîme profond qui intervient telle une déchirure du réel. Enfin, s'il cite les *Psaumes* et Dieu qui fait voir « ses merveilles dans l'abîme », c'est pour mieux souligner l'irruption de toute chose provenant d'un abîme. Avec ce passage initial, Bacon place le récit et le voyage en parallèle à Dieu qui dans ce cinquième livre des *Psaumes* déclenche un orage pour punir les marins, pour les démunir afin de déclencher une réaction :

« Ceux qui étaient partis en mer sur leur bateau et travaillaient sur les grandes eaux, ceux-là ont vus la façon d'agir de l'Éternel et ses merveilles en haute mer. D'un mot, il a fait souffler un vent de tempête qui a soulevé les vagues de la mer. Ils montaient vers le ciel, ils descendaient dans l'abîme, ils étaient angoissés face au danger ; saisis de vertiges, ils titubaient comme un homme ivre, et toute leur habileté était réduite à néant. Dans leur détresse, ils ont crié à l'Éternel, et il les a délivrés de leurs angoisses : il a arrêté la tempête, ramené le calme et les vagues se sont calmées. Ils se sont réjouis de ce qu'elles s'étaient apaisées, et l'Éternel les a conduits au port désiré. » *Psaumes* (107,23)

Dieu les exclut du réel, les arrache au temps et à l'espace disposés pour mieux les révéler, pour les remettre au monde. Dans cet acte de re-naissance, Bacon, à l'image du texte vétérotestamentaire, rejoue la Genèse et la Création, pour montrer l'émergence d'une terre,

nouvelle. Bacon en utopiste inspiré par Dieu, fait surgir la terre – et le récit - dans un élan poïétique qu'il origine dans l'abîme.

3. Tempêtes et naufrages : le commencement de Robinson

Notre approche du commencement utopique nous amène à questionner par le truchement de la tempête la figure du naufrage en tant qu'élément perturbateur et constitutif du récit et de l'expérience esthétique. Le naufrage est aussi cette rupture nécessaire qui métaphorise l'abandon sous les traits d'une perte originelle et initiale. De par sa violence poétique et tragique qui articule et génère le récit, cette figure conditionne l'émergence d'une utopie. Rappelons que si l'utopie est à saisir du côté d'un non-lieu, d'un sans-lieu, le naufrage est bel et bien cet élément où règnent la perte des repères et le manque d'emprise au réel. C'est tout cela que nous tenterons ici d'éclaircir en étayant l'image du naufrage en tant qu'il surprend et nous permet d'entrevoir sa rupture du réel. Rupture qu'il faudra envisager dans un lieu où l'omniprésence de la mer tisse une toile à la fois créatrice et déchirante, paisible et agitée. Les récits que nous venons d'évoquer nous donnent une vision du départ qui questionne l'aspect surprenant et inquiétant de la tempête afin de métaphoriser le commencement du texte.

L'exemple certainement le plus fameux et le plus révélateur de cela est celui du personnage de Robinson Crusoé. Dans la version originelle éponyme, Daniel Defoe décrit sur une dizaine de pages, avec précision, un enchaînement de tempêtes et de naufrages qui tiennent le lecteur en haleine tout en débutant de la même manière son récit d'aventure. À travers cet épisode longuement déployé, Defoe instille un rythme crescendo au sein duquel la tempête révèle toute sa violence. L'écrivain donne ainsi au narrateur l'occasion de nous présenter « un violent tourbillon ou un ouragan [qui] nous désorienta entièrement » (Defoe, 105), ou encore « une vague furieuse s'élevant comme une montagne » (Defoe, 109). Dans cet enchevêtrement de vagues et de lames, la mer mue par la tempête apparaît comme un élément majeur du récit qui impose agressivité et désolation. Robinson est complètement désemparé devant la mort factuelle de son équipage qui le ramène à sa propre condition de héros mortel : « Dans cette détresse, nous eûmes, outre la terreur de la tempête, un de nos hommes mort de la calenture, et un matelot et le domestique emportés par une lame » (Defoe, 105). Les éléments se déchaînent avec brutalité et le récit s'inscrit dans une perte totale des repères, perte nécessaire au commencement utopique, « nous ne savions ni où nous étions, ni vers quelle terre nous avions été poussés, ni si c'était une île ou un continent, ni si elle était habitée ou inhabitée » (Defoe, 107). Dans cette perte totale et incontrôlable, Robinson s'inscrit dans une acceptation de ce qui est écrit, de son destin, à la fois inattendu et

nécessaire. Ainsi nous dit-il, « nous fûmes assaillis par une seconde tempête qui nous emporta avec la même impétuosité vers l'ouest, et nous poussa si loin hors de toute route fréquentée, que si nos existences avaient été sauvées quant à la mer, nous aurions eu plutôt la chance d'être dévorés par les sauvages que celle de retourner en notre pays » (Defoe, 106). Le protagoniste, par le truchement de cette tempête, fait l'expérience d'une fatalité qui est paradoxalement le commencement de son aventure, de son existence en tant que personnage de fiction. Robinson prend conscience de sa situation, de son caractère mortel, quand il pense avoir littéralement touché le fond : « nous voyions tous pleinement que la mer était trop grosse pour que notre embarcation pût résister, et qu'inévitablement nous serions engloutis » (Defoe, 108). Dans cette acceptation tempétueuse du *fatum*, le héros s'affirme et, c'est dans cette conscience de la rupture que débute réellement le récit, comme une révélation inopinée.

Chez Michel Tournier la narration de la tempête est bien plus brève mais extrêmement violente et révélatrice du commencement de l'histoire. Dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, l'écrivain présente rapidement la tempête d'une manière efficace qui projette directement le récit sur l'île utopique. Ainsi dit-il, « on eût dit que mille bâliers venaient de heurter à toute volée le flanc bâbord de la galiote. Aussitôt après, une muraille d'eau noire croulait sur le pont et le balayait de bout en bout, emportant tout avec elle, corps et bien » (Tournier, 1972, 14). Entre violence et stupéfaction, la tempête libère le héros de sa situation initiale pour lui offrir un monde nouveau, celui de l'aventure, de l'utopie, et donc celui du récit à proprement parler. Dans *Vendredi ou la vie sauvage*, version plus adaptée au jeune lecteur, Tournier répète cette rupture initiale et explicite. Rapidement, le protagoniste se retrouve embarqué sur un bateau et ce dernier, avec son équipage, rencontre une violente tempête qui permet à l'auteur de déclencher le récit. Dès les premières lignes, Tournier décrit :

« L'avantage des tempêtes, c'est qu'elles vous libèrent de tout souci. Contre les éléments déchainés, il n'y a rien à faire. Alors on ne fait rien. On s'en remet au destin. À ce moment-là, le fanal suspendu à une chaîne qui éclairait la cabine accomplit un violent arc de cercle et éclata contre le plafond. » (Tournier, 2012, 9)

Nous retrouvons dans ce passage la tempête peinte par Giorgione dans ce qu'elle possède de surprenant, d'inattendu et de violent. Pareillement, comme les personnages du premier plan chez Giorgione, Robinson et son équipage se retrouvent ancrés dans un non-acte, c'est-à-dire dans l'espace de la passivité, de la latence. Ils s'enfoncent vers un néant dont ils attendent le phénomène de rupture qui les fera renaître. Dans le tableau du maître italien, c'est l'œuvre elle-même qui se donne naissance au sein de la césure violente de la tempête. Chez Tournier, cette rupture fondatrice et poétique intervient dans le symbole d'un fanal qui se brise

violemment. Le protagoniste se retrouve alors dans un lieu transitionnel fondé par l'obscurité qui remet en cause l'espace et le temps. Le noir engendré par la tempête plonge Robinson dans une perte de repères qui fonde une césure transitionnelle. À travers cette perte des repères qui réinitialise en quelque sorte le protagoniste se trame le commencement du récit d'aventure utopique. Avec pertes et fracas, c'est bel et bien au sein de cette tempête violente et inattendue que le personnage anonyme devient le héros de la littérature qu'est *Robinson Crusoé*.

À travers ce questionnement sur les commencements possibles dans la littérature utopique, nous avons pu avancer un paradoxe initial qui consiste à préciser que la plupart des récits utopiques débutent sous les traits multiples d'une rupture. Rupture protéiforme, tantôt implicite, tantôt explicite, qui s'inscrit dans un acte de langage qui est un acte puissant d'affirmation. Par et dans cette cassure initiale, l'utopie apparaît, s'installe, se déploie et pointe irrémédiablement du doigt le lieu insaisissable de sa rupture poïétique. La cassure initie le geste créatif qui est celui de l'écriture et de la narration. Le récit utopique s'inscrit dans un fonctionnement en forme d'oxymore où la déliaison du commencement fonde la possibilité même d'un lien qui déplie le texte et dévoile le récit. La figure de la tempête est ainsi une métaphore poétique et essentielle pour saisir la rupture initiale utopique qui se dit avec violence et stupéfaction. La tempête utopique, commencement intempestif, nous soulève – nous lecteurs – avec fracas pour nous déstabiliser et ainsi initier la lecture. Il s'agit de comprendre alors cette perte nécessaire de repères qui nous met en condition de comprendre la possibilité du récit utopique et d'en déplier les fils, les chemins de la découverte. Le lecteur ainsi désorienté, perdu, détaché du réel, se retrouve dans une sorte de glissement, le glissement utopique qui le dirige vers un nouveau monde insaisissable qui s'offre à lui. La tempête fracassante et brutale ouvre une porte vers un non-lieu, un ailleurs inconnu qui nous interpelle avec curiosité et poésie. Le commencement utopique, de manière surprenante et disruptive, nous met ainsi en main les clefs qui sont tout autant clefs de lectures que clefs d'ouvertures.

Bibliographie

ABENSOUR Miguel, *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin* [2000], Paris, Sens & Tonka, 2016, 118 p.

DEFOE Daniel, *Robinson Crusoé*, trad. P. Borel [1959], Baridon (éd.), Paris, Gallimard, 2001, 508 p.

MALAVAL Frédérique, *Les figures d'Eros et de Thanatos*, Paris, l'Harmattan, 2003, 307 p.

- MARIN Louis, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, éditions de Minuit, 1973, 360 p.
- MORE Thomas, *L'Utopie : ou Le Traité de la meilleure forme de gouvernement*, trad. M. Delcourt, S. Goyard-Fabre (éd.), Paris, Flammarion, 1987, 248 p.
- ORDINE Nuccio, *Les hommes ne sont pas des îles*, trad. L. Hersant, Paris, Les Belles Lettres, 2018, 339 p.
- SALIGNON Bernard, *Les déclinaisons du réel : La voix, L'art, L'éternel retour*, Paris, les éditions du Cerf, 2006, 244 p.
- SWIFT Jonathan, *Voyages de Gulliver*, préf. M. Pons [1964], E. Pons (éd.), Paris, Gallimard, 1976, 443 p.
- TOURNIER Michel, *Vendredi ou La vie sauvage : D'après « Vendredi ou Les limbes du Pacifique »* [1971], ill. J.-C. Götting, N. Rivière (éd.), Paris, Gallimard jeunesse, 2012, 184 p.
— *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, postface G. Deleuze, Paris, Gallimard, 1972, 280 p.

Notice bio-bibliographique de l'auteur

Matthieu Founeau est professeur certifié d'Arts Plastiques dans le secondaire. Après des études en Arts Plastiques, il obtient un Master en Esthétique et Psychanalyse et soutient, en décembre 2019, une thèse en Architecture intitulée : *Esthétiques de l'utopie : l'architecture inquiétée par l'art contemporain*. Il est actuellement rattaché au Laboratoire LIFAM de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Montpellier. m.founeau@yahoo.fr

Questionner la genèse de *La Répétition*.

Une esthétique kierkegaardienne multiple

Elodie GONTIER

Professeure de Lettres, Doctorante en philosophie,
Université Paris IV, Paris, France.

L'œuvre *La Répétition* naît en un temps troublé de la vie de l'auteur puisqu'il s'agit de la séparation avec sa bien-aimée. En effet, le 11 Août 1841, le jeune Kierkegaard a renvoyé sa bague de fiançailles à Régine Olsen. Mais ce n'est que le 11 Octobre que la rupture sera définitive. Dès cette date, Kierkegaard écrit ardemment *Ou bien...Ou bien*. L'année 1843 voit la publication de ce dernier accompagné d'autres ouvrages comme *Les Deux discours édifiants*, la *Répétition* et enfin *Crainte et tremblement*. Cette frénésie d'écriture a quelque chose de significatif puisque tous ces textes ne sont pas à considérer indépendamment les uns des autres. Au contraire, il est nécessaire de les rapprocher, de les croiser, afin d'apprécier la profondeur de sa pensée. Ainsi, une esthétique de renvois et de réitérations se fait jour. Du danois "Gjentagelse", la répétition se conçoit d'une part comme la reprise de son amour pour l'« unique », Régine Olsen, et d'autre part, comme le « sérieux » ou tenu vis-à-vis de soi-même (*se reprendre* au sens moral). Notre article se propose alors de mettre en lumière les stratégies d'écriture faisant de *La Répétition* un « laboratoire conceptuel» (Delecroix, 2006, 151), tout en explorant la genèse de l'œuvre et sa réception en France.

S'il est vrai que les études consacrées à la répétition « sont souvent honnêtes, parfois même touchantes¹ », force est de constater que l'on réduit le concept de répétition en lui tronquant son aspect éthico-religieux. Pour preuve, semble-t-il, si Deleuze se réfère sans ambages au « solitaire de Copenhague » à travers son ouvrage- le titre est déjà un aveu- *Différence et Répétition*, c'est pour mieux montrer les limites de la pensée kierkegaardienne. Nous verrons comment la répétition se démultiplie non seulement sur le mode interne du livre choisi (*La Répétition*) à travers un jeu pseudonymique et une critique parodique de la pensée hégelienne, mais également sur l'ensemble du corpus auctoral, formant un système d'échos. Dans un second temps, nous nous demanderons comment l'analyse de genèse de l'œuvre nous permet de mieux comprendre les actions et les expériences du pseudonyme Constantin Constantius, cet « être de papier » qui nous livre une « psychologie » de l'existence. Cela nous permettra

¹Henri-Bernard Vergote, *Sens et répétition, Essai sur l'ironie kierkegaardienne*, Tome I, Paris, Cerf/Orante, 1982 déclare à la page 17 : « Il ne saurait être question de dresser ici un palmarès de ces ouvrages les plus souvent honnêtes, parfois même touchants mais quelque fois grotesques ».

d'éclairer le lien particulier qui se construit entre le pseudonyme, Kierkegaard lui-même et son lecteur d'hier à aujourd'hui.

1. Aux commencements de *La Répétition*

Lorsque nous lisons *La Répétition*, roman publié par Søren Kierkegaard en 1843, nous ne pouvons pas faire l'économie de l'analyse génétique. En effet, la production d'une telle œuvre plonge ses racines dans des événements personnels qui enrichissent le sens du mot « répétition » tout en déployant un réseau de résonances vers d'autres ouvrages du même auteur. Quelles sont les origines de *La Répétition* ? Le point de création de l'ouvrage est la relation amoureuse entre l'auteur, Kierkegaard, et Régine Olsen. Ils se sont rencontrés en 1837, lors d'un dîner entre amis. Kierkegaard la demande en mariage trois ans plus tard pour, ensuite, revenir sur son engagement. L'œuvre *La Répétition* se présente d'abord comme le livre concrétisant la rupture des fiançailles en 1841 et en explicitant les motivations de cet acte incompréhensible pour le commun. Régine Olsen n'est plus seulement la femme qui reçoit ce cadeau d'adieu non conventionnel mais, elle se transmute en personnage miroir de la relation fictive vécue par le jeune homme dans la narration enchaînée. Dans la correspondance avec Emil Boesen, Kierkegaard confirme que Régine Olsen est bien au cœur de sa vie et de sa production littéraire : « C'est elle qui est en jeu, et la façon dont elle prendra cette affaire. Il faut attendre avant d'apposer le point final. Qu'est ce que tu veux maintenant ? Faudrait-il que je vacille ? Que je craigne que l'impression faite par la rupture de nos fiançailles ne puisse être surmontée, si elle me revenait ? » (Kierkegaard, 2003, 157). Les questions existentielles de l'auteur vont se prolonger dans un autre espace, celui de l'écriture romanesque. En ce sens, *la Répétition* développe un concept novateur qu'il convient de reconsiderer à la lumière du danois : *Gjentagelse* correspond à la « répétition » comme le soulignait Nelly Viallaneix¹, dans la mesure où il s'agit d'une répétition d'un événement personnel dans un écrit et également une analyse psychologique - comme l'indique le sous-titre – de la possibilité d'une reprise spatiale d'une action. Plus clairement, le roman répète la scène de rupture entre deux personnages fictifs dont le jeune homme est le double de Kierkegaard. Le philosophe danois disparaît de la narration pour laisser advenir la « reprise », c'est-à-dire la prise de conscience réflexive du jeune homme auprès d'une tierce personne : le confident Constantin Constantius. Se demander si la répétition est possible a donc un double objectif qui consiste non seulement à se questionner soi-même, dans son intérieurité, mais

¹S. Kierkegaard, *La Reprise*, traduction, introduction, dossier et notes par Nelly Viallaneix, Paris, Flammarion, 1990, 275p. « Reprise » se dit *Genoptagelse* en danois quand il s'agit d'une pièce de théâtre.

aussi d'expérimenter les diverses possibilités qui s'offrent au jeune homme. Comme le rappelle Roland Barthes, « tout texte est un intertexte ¹ » et ici, *La Répétition* n'échappe pas à ce constat. S'il est vrai qu'il est important de se centrer sur ce que dit le texte, il ne faut pas oublier que le texte est traversé par des fragments de langage qui résonnent en lui :

« Je vise donc en elle [la pratique d'écrire], essentiellement, le texte, c'est-à-dire le tissu des signifiants qui constitue l'œuvre, parce que le texte est l'affleurement même de la langue, et que c'est à l'intérieur de la langue que la langue doit être combattue, dévoyée : non par le message dont elle est l'instrument, mais par le jeu des mots dont elle est le théâtre². »

En ce sens, le danois est décisif dans le choix d'écriture de Kierkegaard. Outil de résistance face à la philosophie allemande, la langue représente la volonté de sortir la pensée danoise de l'obscurité dans un temps sombre. Depuis 1807, date de fin du règne du roi éclairé Christian VII, le Danemark a subi le bombardement de la flotte anglaise et, du point de vue économique, les finances sont au plus mal. Par ailleurs, le XIX^e siècle, sur le plan intellectuel, s'ouvre par l'affrontement du rationalisme critique et de l'idéalisme qui amène d'une part à une délimitation de la raison et d'autre part, à une conception de l'idée qui, au sens platonicien, est le « sans limite », l'infini. Fortement influencé par le mouvement allemand de l'*Aufklärung*, Kierkegaard conserve l'idée kantienne d'orientation de la pensée. Néanmoins, la philosophie kierkegaardienne n'est pas une philosophie de la connaissance mais elle n'est pas non plus une philosophie de l'illumination qui voudrait faire passer, par un saut, la raison dans « une nuit épaisse³ », une exaltation où règne la confusion du langage. Comme l'explique *Exercice en Christianisme*, tout le monde se dit Chrétien mais personne ne l'est réellement. Dans cette confusion entre tradition héritée et véritable assentiment religieux, l'individu se sent perdu. Kierkegaard est alors apparu, pour certains lecteurs du XX^e siècle comme le « chevalier de la foi » tandis que Georges Gusdorf insiste davantage sur l'influence du contexte socio-politico-philosophique de l'œuvre de Kierkegaard : « Kierkegaard, non pas philosophe, mais penseur existentiel, n'est pas cet homme de nulle part ; il est de son temps et de son pays ». (Gusdorf, 1963, p.15). On comprend mieux que l'écriture kierkegaardienne n'est pas un feuillet oublié sur les plaines du Jutland mais un ensemble d'écrits complexes qui répond à un contexte particulier et d'autres auteurs. Ainsi, *La Répétition* se fait intertextualité

¹Roland Barthes, *Théorie du texte*, Cours disponible sur Microsoft Word - Barthes_THÉORIE DU TEXTE.doc (univ-montp3.fr), consulté le 17 Novembre 2020.

²Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Editions du Seuil, 1978, 2002, version numérique p.13, (consulté le 17 Novembre 2020), Leçon - Texte de la leçon inaugurale prononcée le 7 janvier 1977 au Collège de France (concertation.net)

³Le saut de Jacobi présente une foi militante voire dangereuse selon Kant au sens où la foi est un savoir immédiat, une pure intuition. Emmanuel Kant, *Que signifie s'orienter dans la pensée*, traduction Jean-François Poirier et Françoise Proust, Paris, GF Flammarion, 1991, p. 56.

lorsque Kierkegaard place le curseur critique au-delà la réminiscence de Socrate et du mouvement de l'*Aufhebung* de Hegel. Entre ces deux rives (Antiquité et philosophie allemande du XIX^e siècle), le philosophe danois crée un concept qui doit donner du sens à l'existence, tout en dialoguant avec les textes fondateurs à savoir, d'une part, le récit de Job pour la *Répétition* et, d'autre part, le récit d'Abraham pour *Crainte et tremblement*. Si « la répétition est une catégorie nouvelle à découvrir » (Kierkegaard, 1993, 707), c'est qu'elle est ce qui a déjà été même si elle n'est pas la reproduction d'un schéma historique. Autrement dit, si pour Hegel, le devenir historique s'expliquerait dans le développement de l'Esprit réalisant l'extranéation vers un En-Soi-Pour-Soi, Kierkegaard rappelle que le mouvement de la répétition n'est pas une médiation d'un état vers un autre mais une réalisation de soi :

« Quand on entend quelque chose à la philosophie moderne et qu'on n'est pas totalement dans l'ignorance de la pensée grecque, on voit sans peine que cette catégorie explique le différend des éléates et d'Héraclite, et que la reprise est proprement ce que l'on a par erreur appelé la médiation. » (Kierkegaard, 1993, 707)

Le vocabulaire de la connaissance « entendre quelque chose ; ignorance ; erreur » manifeste comment la répétition met en œuvre une véritable stratégie anti-systémique. Car s'il regarde en direction les Grecs, ce n'est pas qu'il désire retourner vers leur conception du *Panta rheî*, ce qui signifierait qu'il se détourne de la modernité mais, au contraire, qu'il est nécessaire de puiser dans la tradition grecque pour dénoncer, en interne, le mouvement hégélien du 1,2 et 3¹. En effet, l'origine de la dispute est bien celle de l'incompréhension par Hegel de l'existence. Il ne s'agit pas de comprendre l'existence comme un fait abstrait et d'en tirer un examen historique et scientifique. Selon Kierkegaard, l'existence est fondamentalement subjective. C'est la répétition qui, part des expérimentations concrètes de l'homme lors de son voyage à Berlin, dévoile, non pas un mouvement logique, mais un mouvement de rupture. L'existence n'est alors pas le principe de se remémorer un épisode passé comme le faisait Platon dans le *Menon* ni le principe d'énoncer une règle de la loi de la nature. L'existence est un phénomène qui se vit dans l'intériorité de son esprit et de son corps de sorte que l'individu ne regarde pas en arrière mais en avant car, il se projette dans un devenir.

La répétition est le mouvement que doit réaliser l'individu en quête de sens. Dès lors, la répétition se définit non seulement comme un concept novateur relativement à l'environnement philosophique de son époque, mais comme une méthode à mettre en pratique. Pourtant, la lecture de *La Répétition* peut en décourager plus d'un puisque son auteur *incognito* ne donne pas à voir directement le sens du mot. Passant d'abord par des définitions négatives en contextualisant son propos, l'auteur ouvre sur un micro-récit fictif, offrant à son

¹Vincent Delecroix, *Singulière philosophie*, Paris, Le Félin, 2006, p. 132.

lecteur « fidèle » un instant de liberté dans l'imaginaire. Du moins, c'est ce que croit le lecteur au premier abord. Or, il s'aperçoit rapidement que la stratégie narrative est moins divertissante que fonctionnelle : comment représenter le mouvement de l'existence si ce n'est par le biais de la fiction ? La fiction est alors une méthode élaborée pour illustrer les concepts, les faire vivre dans l'esprit du lecteur afin que ce dernier s'approprie les notions philosophiques et en tire une instruction. Cela n'est pas sans rappeler la maïeutique socratique. Mais, dans ce cadre d'enchâssement de narrations et de discours philosophiques, comment être assuré que le lecteur ne se fourvoie pas sur le sens de la répétition ? Si « l'étude de la démarche philosophique, concrétisée dans la structure de l'œuvre [...], doit partir, chaque fois qu'elle dispose de documents pour cela, de l'enseignement méthodologique de l'auteur » (Goldschmidt, 1963, 25), cela suppose que le lecteur est fidèle parce qu'il fera l'effort de se documenter et de repérer les renvois entre les textes et dans le texte-même de *La Répétition*. Pourtant, le philosophe danois proteste, dans *In vino veritas*, sur l'interprétation génétique de son œuvre anti-systémique : une analyse du processus de production littéraire pourrait réduire son esthète à un individu en quête de religieux. En d'autres termes, il ne faudrait pas rabattre sur la sphère esthétique des préoccupations relevant d'une autre sphère existentielle telle que le religieux. Chaque œuvre est à interpréter dans sa propre littéralité, à décrypter l'ironie dans un texte tout en voyant que le suivant s'en éloigne par l'humour. Il est nécessaire de « le prendre au mot » (Adorno, 1995, 50). Pourtant, nous avons bien vu que le mot danois « Répétition » est polyphonique. Comment peut-on alors saisir tous les plis de l'écriture de Søren Kierkegaard quand ce dernier ne cesse de nous perdre dans des micros-fictions et dans des jeux de mots et de pseudonymes ? Quel rôle peut-on conférer à l'auteur parmi ces écrits fictifs ? Kierkegaard, en tant qu'auteur, se détache de son œuvre et laisse se développer la dialectique propre à l'œuvre : « En tant qu'auteur, il importe bien peu qu'en tant qu'homme, j'assure avoir voulu ceci ou cela » (Kierkegaard, 1940, 64). L'auteur se met alors à distance, à la manière de Socrate, afin que les personnages et le lecteur réalisent le mouvement de réflexion. Il ne s'agit donc pas de critiquer l'œuvre car elle comporte en elle-même sa propre critique. S'inspirant de Schlegel, Kierkegaard inscrit donc la création littéraire dans un « achèvement » puisque la vérité du stade esthétique doit être détruite pour amener à une plus grande vérité, celle de la subjectivité. Dans ce cadre, la répétition se définit comme le déploiement critique en deux temps : d'une part, elle est interne à l'œuvre dans la mesure où la vérité du stade esthétique est détruite par l'ironie de l'auteur. D'autre part, la répétition est une méthode par laquelle le jeune homme devient ce qu'il doit être, à savoir un Individu (*Den Enkelte*). La répétition sert de liaison entre le stade esthétique de *Ou bien....Ou bien* dans

lequel le sujet mène une vie de plaisir tant au niveau sensuel qu'intellectuel, à l'instar de Don Juan, et le stade éthique lorsque le sujet s'engage et devient autonome.

2. Une esthétique de la répétition : récits fictionnels, intertextualité et équivoque

L'ouvrage *La Répétition* se présente comme une œuvre bigarrée, mélange de littérature, de philosophie et de fragments bibliques. Or, le plus étonnant, c'est le fait que Kierkegaard refuse ces trois matières, se sentant mal à l'aise dans cette classification. *La Répétition* en tant qu'une esthétique des renvois dessine une écriture de l'ambiguïté puisque la forme de l'ouvrage n'est pas strictement déterminée. On classe avec aisance *La Répétition* dans le cadre religieux, car la répétition perdrat tout sens s'il n'y avait pas Dieu pour redonner tout en double à Job. Pourtant, les micros-récits fictionnels brouillent cette détermination esthétique et ouvrent vers d'autres ouvrages et une pluralité de pseudonymes. Bakhtine définit ainsi le dialogue intertextuel, non pas uniquement comme voix incarnée d'individus en chair et en os mais également comme échange de discours :

« L'interaction verbale est la réalité fondamentale du langage. Le dialogue, au sens étroit du mot, n'est bien sûr qu'une des formes, il est vrai la plus importante, de l'interaction verbale. Mais on peut comprendre le dialogue au sens large, en entendant par là non seulement la communication verbale, quelle qu'en soit la forme. » (Bakhtine, 1984, 113).

En effet, Kierkegaard multiplie les échos d'un texte à l'autre. Ainsi, on ne peut comprendre le concept de répétition qui se déploie sous la catégorie du sérieux si l'on ne lit pas *Le concept d'angoisse* de Vigilius Haufniensis et les *Discours Chrétiens* écrit par Kierkegaard lui-même. De même, *La Maladie à la mort* et *l'Exercice en Christianisme* sont des livres clés pour comprendre comment la répétition, qui est une reprise-de-soi, amène l'individu dans un mouvement progressif, ascendant vers un devenir chrétien. Ainsi, la répétition se conçoit sous la forme de boîte chinoise où un livre renvoie à un autre pour comprendre mieux en expliquant plus, en déroulant le concept. Néanmoins, si Kierkegaard refuse d'être considéré comme auteur littéraire, c'est, semble-t-il, parce que la littérature ne permet pas d'éprouver la vie dans ce qu'elle a de pratique : « [...] dans son amour, l'idée était en mouvement (Dieu merci, on voit pourtant pareil amour dans la vie; on le chercherait en vain dans les romans et les nouvelles) » (Kierkegaard, 1993, 701). Si l'amour doit être repris, réitéré, les textes littéraires ne peuvent pas le saisir pleinement. Il demeure dans la vie, dans un pragmatisme que seule l'existence est capable de rendre compte. Or, la littérature étant utilisée comme support de la répétition, comment Kierkegaard rend-il la *Gjentalgelse* aussi puissamment pratique ? La littérature fait passer un langage abstrait vers des *langages* qui ne sont en rien décoratifs : la littérature constitue le philosophique en développant des possibilités

supplémentaires. La fiction se laisse en effet voir comme des *morceaux* de fiction, des multiplications des micro-récits à l'intérieur de l'espace de *La Répétition*. Quelles fonctions ont ces récits dans le récit ? Ils ne servent pas seulement à exposer des idées, présenter un échantillon d'existence mais, ils sont aussi de véritables « laboratoires conceptuels » (Delecroix, 2006, 151). La fiction est le médium le plus approprié pour faire basculer les expériences brutes vers une pensée réflexive, proprement philosophique. En ce sens, à la manière d'un fin gastronome, Kierkegaard picore des instants de vie qu'il met en scène sur le papier, en plaçant en fond de trame l'histoire d'amour entre un jeune homme poète et une jeune fille. Ainsi, il amène le concept de répétition sur la voie du discours existentiel, par le truchement d'une variété de récits composites qui gravite autour du récit de l'amant. C'est le cas, par exemple, du récit de voyage de Constantin Constantius, de la rencontre d'une femme, inconnue, au théâtre de Berlin, ou de digressions que le lecteur peu attentif aurait tendance à oublier ou à sauter dans son envie de connaître la fin. Ces mêmes digressions constituent des outils heuristiques pour résoudre des sous-problèmes à l'intérieur du récit. Ainsi, la répétition se fragmente en échos¹ à l'intérieur du texte même. Constantin Constantius reprend le cours de son récit en deux parties, l'une étant une présentation générale de la répétition et l'autre une mise en pratique de cette dernière. De ce point de vue, il réalise dès le commencement de l'œuvre une réitération au cœur du récit en développant un aspect fondamentalement plus pratique de la répétition dans le second volet puisqu'il sera question du « comment vivre son amour » et du « devenir soi² ». Kierkegaard, sous le masque de Constantin, explique cette méthode de renvois d'une partie de livre vers une autre dans ce qui pourrait être considéré comme une troisième et ultime réitération, à savoir « La petite annexe ». En somme, l'ouvrage présente par déploiements et repliements le concept de répétition en trois livres à l'intérieur d'une totalité : un premier livre serait à l'image d'une scène d'exposition au théâtre où le spectateur découvre les personnages, leurs caractères et l'objet de leur quête. Le second livre que Kierkegaard a intitulé *La Reprise* afin de le distinguer du premier révèle déjà que la répétition est porteuse d'un sens nouveau, celui de l'éthique. Pour finir, le troisième livre *La petite annexe* se veut un commentaire de ce qui précède, une explication qui permet aux lecteurs étourdis de retenir l'essentiel. La répétition est alors une synthèse qui met en évidence le fait que Constantin a volontairement fait de la répétition « l'objet d'une rectification » (Kierkegaard, 1993, 775) puisque « celle-ci doit concerter la seconde partie où la reprise se

¹C'est pourquoi nous avons choisi d'exposer la création littéraire de Kierkegaard comme une « esthétique de la répétition ».

²Il s'agit d'un concept fondamental, faisant l'objet de nombreuses reprises comme nous l'avons vu précédemment.

trouve exposée pour la première fois alors que tout ce qui précède n'est que plaisanterie ou affirmations relatives dont certaines peuvent être vraies, mais uniquement *in abstracto* et doivent par conséquent être révoquées. » (Kierkegaard, 1993, 775). Le concept de répétition est tel parce qu'il s'étend. C'est en ce sens que Deleuze parle de « survol» (Deleuze et Guattari, 2005, 26) du concept. De fait, la première partie sera conservée, sans doute, pour montrer les variations¹ d'une situation à une autre. La répétition n'est donc pas « une » mais plurielle.

Par ailleurs, l'esthétique de la répétition instaure une nouvelle relation entre l'auteur et son lecteur. Si les premières lignes du texte laissent suggérer un écrit philosophique, la suite présente un récit fictionnel à la première personne du singulier. Cependant, le récit narratif devient un écrit épistolaire, une correspondance qui n'en est pas véritablement une puisque le narrateur ne répond pas au jeune homme. L'auteur s'adresse en revanche au lecteur, lecteur qui n'existe peut-être pas mais dont il suppose la présence. Nous voyons combien l'auteur cultive l'équivoque. La répétition advient par conséquent par une succession de glissements esthétiques portée au texte même et sur fond de présupposés, d'hypothèses qui créent la surprise ou plutôt la méprise parce que le lecteur n'est pas celui qu'on attendait, à savoir, le « bon lecteur » (Kierkegaard, 1993, 765) qui comprend ce dont il est question dans le récit. Au contraire, il s'agit d'un lecteur qui se méprend sur le sens de la répétition en la plaçant par exemple sur le règne de la nature comme le fera le Professeur Heiberg². Comme le souligne Alain Trouvé, « s'abandonner à la forme romanesque, c'est s'exposer à l'équivoque interprétative et renoncer à la souveraineté sur ce qui se joue dans l'écriture. » (Trouvé, 2018, 11). Laissant une béance dans l'interprétation, l'auteur réclame un lecteur actif, ce sans quoi le texte ne pourrait produire l'effet réflexif attendu. Un nouveau pacte de lecture est alors scellé avec son lecteur de sorte que l'auteur se trouve tour à tour, distant, incompris, fier et à l'écoute de l'autre :

« Avec [Kierkegaard] nous plongeons dans le trou noir, qui traverse toutes les lignes de défense ironico-humoristes et fait de son auteur une exception, un de ceux à qui cela est advenu. Un de ceux qui, n'appartenant plus à la communauté des gens ordinaires, parlent pourtant en leur nom –un exclu, un maudit : un poète moderne. Un de ceux qu'on peut vraiment appeler mon frère, mon confident.³ » (Karl Ejby Poulsen, 2003, 19-20).

3. Écriture subjective et pseudonymes

¹La thèse de Nelly Dessy insiste sur la polyphonie du mot répétition en dédiant ses recherches sur les variations musicales.

²Le Professeur Heiberg rédigea dans un ouvrage collectif *Urania*, un compte rendu de sa lecture de *La Répétition* de Kierkegaard dans laquelle il offre une lecture biaisée du concept kierkegaardien. Ce dernier se sentit obligé de répondre dans une *Correspondance* à Hans Peter Kierkegaard, datée de 1844.

³Karl Ejby Poulsen, dans la préface à la traduction de Jacques Privat montre que l'auteur se confond avec ses personnages. Voir S. Kierkegaard, *La Répétition*, traduit par Jacques Privat, éd. Payot et Rivages, Paris, 2003.

Néanmoins, force est de constater que Kierkegaard crée de multiples auteurs et locuteurs dans ses œuvres : le Jeune Homme dans *Ou bien ... Ou bien*, Johannes, l'éditeur Hilarius, lui, publie *les Étapes sur les chemins de la vie*, William Afham narrateur de *In Vino Veritas*, Frater Taciturnus, quant à lui, a trouvé le manuscrit de *Coupable ? Non Coupable ?* dans un lac, Constantin Constantius, dont le nom se redouble, devient le confident du jeune homme. La liste est longue et manifeste que les pseudonymes se multiplient afin de faire oublier qui est le véritable auteur. Cette volonté, entièrement assumée, est expliquée dans *Post-Scriptum* : « je suis en effet impersonnel ou personnellement un souffleur à la troisième personne qui a produit poétiquement des auteurs, lesquels sont les auteurs de leurs préfaces et même de leur nom » (Kierkegaard, 1977, 424). Quel crédit pouvons-nous accorder aux pseudonymes ? Ces derniers sont des masques et, en tant que tels, ils cachent une personnalité. Cependant, c'est en se dissimulant qu'ils parviennent à faire ressortir la véritable subjectivité. S'il est vrai que Kierkegaard agit masqué sous les plumes des pseudonymes, ceux-là ne sont pas tout à fait Kierkegaard mais, ils ne sont pas tout à fait *autres* non plus. Les pseudonymes sont autres au sens où ils ont des régimes autonomes par rapport à Kierkegaard, ils sont malgré tout –ou devrions-nous dire surtout– des subjectivités à part entière. En conséquence, ils permettent à l'ironie d'agir dans l'incognito du dialogue. Pierre Mesnard le manifeste en disant que « non revêtus des habits et des titres correspondants aux fonctions occupées dans la société : les pseudonymes et l'affabulation romanesque seront l'expression littéraire de cette attitude ironique » (Mesnard, 1948, 171). En d'autres termes, les pseudonymes arracheraient l'individu de son monde théâtral pour le ramener au monde de l'existence vécue alors qu'ils sont, paradoxalement, en tant que pseudonymes, des masques du théâtre. *La Répétition* met en évidence le passage qualitatif de l'état de jouissance, inscrite dans le stade esthétique à un état éthique :

« L'auteur sous entendu de ces travaux est quelqu'un dont la vie consiste à jouer avec des possibilités : par l'imagination il absorbe les perspectives, assumant différents personnages et ainsi, il occupe temporairement les rôles d'une pluralité de personnes et sous des apparences indirectes ou provisoirement il entame des expériences ou des relations dans le but d'être capable d'éprouver certains plaisirs, certaines émotions ou dispositions. ». (Conant, 2008, 254).

Le jeu des pseudonymes dévoile une posture de l'auteur en tant qu'écrivain caché dans l'incognito et, en même temps, sa volonté de faire accoucher les esprits à la manière de Socrate. André Clair note que ce détour « n'est jamais une intelligence simplement doctrinale ou théologique, mais d'abord une appropriation intérieure » (Clair, 1976, 301).

Or, la pleine conscience de soi ne peut s'effectuer que lorsque le lecteur est attentif et lit les ouvrages en les intériorisant. En effet, le philosophe danois se scandalise de ce que les

critiques font fi de la compréhension des concepts alors qu' ils sont censés incarner le savoir et avoir ainsi le pouvoir d'éclairer le peuple. Lorsque l'*on*¹ lit le journal le *Corsaire*, *on* rit des attributs de Kierkegaard comme sa canne ou son parapluie, *on* cancane sur ses pantalons « aux canons inégaux » jusqu'au moment où l'*on* pense pouvoir être à même de juger aussi ses écrits comme on juge sa personne par ses attitudes, ses manies. À cet instant, Kierkegaard comprit Socrate. Victime d'une campagne de dénigrement, ne pouvant plus sortir de chez lui sans être ridiculisé, Kierkegaard décida de contre-attaquer dans les articles du *Faedrelandet*, pamphlet contre *Le Corsaire* et P.L Möller. Ainsi, Frater Taciturnus signe « Qui est l'auteur de *Ou bien... Ou bien* » en montrant que la vie de l'auteur ne doit pas intéresser le lecteur au point d'en oublier le livre², manière de ramener à l'essentiel son lecteur. Pourtant, ce sont bien les diverses attaques qui ont fait entrer les ouvrages de Kierkegaard dans la culture. Sans caricature, point de visibilité tant le Danemark est un petit pays et l'aura de Hegel puissant sur l'Europe philosophique. Mais, cela reste une porte d'accès, non une fin en soi. Le lecteur revient sur ses œuvres car elles sont riches en concepts et nourrissent sa vision du monde moderne. Jacques Lafarge et Hélène Politis, deux spécialistes de Kierkegaard, ont eu pour tâche d'introduire les œuvres du solitaire de Copenhague en France. Loin de ne le réduire qu'au père de l'existentialisme comme le voyait Sartre, ils amènent le lecteur à déceler dans les textes kierkegaardiens un enseignement sur notre modernité. Margaret Teboul dans la *Revue des sciences philosophiques et théologiques* examine la réception de l'ensemble des ouvrages de Kierkegaard en France³ et témoigne de l'apport dans différents domaines de connaissances, aussi bien en littérature qu'en politique.

En définitive, la répétition dévoile une réduplication dans la mesure où la fictionnalisation générale du discours philosophique offre un simulacre de réalité. Le lecteur ne se pose plus la question de la réception du dire mais, l'accueille en lui, pour s'en nourrir. Cette nouvelle maïeutique permet à tout individu de « se reprendre », en quittant une vie de satisfaction éphémère pour aller vers une existence éthique. *La Répétition* illustre le processus de création littéraire à l'œuvre chez Kierkegaard : micro-récit fictif, création de pseudonymes, auteur

¹Nous mettons en italique le pronom personnel « On » pour rappeler que Kierkegaard insiste sur cette généralisation du « On » au détriment du « Je » pensant. Cette distinction nourrit la philosophie de Heidegger, lecteur de Kierkegaard.

²« Quelques-uns [qui] ne lisent ni la première, ni la seconde partie, mais se consacrent tout entiers à cette intéressante supputation : qui l'auteur peut-il bien être ? ». Søren Kierkegaard, *Trois articles de Faedrelandet*, « Qui est l'auteur de *Ou bien... Ou bien* », trad. P.H Tisseau, Paris, Ed Robert Laffont, 1993, p. 659.

³Margaret Teboul, « La réception de Kierkegaard en France 1930-1960 », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 2005/2, Tome 89, p. 315-336. <https://doi.org/10.3917/rspt.892.0315>

incognito dans le silence, intertextualité offrant une opacité assumée afin que le sujet réalise le mouvement vers Soi.

Bibliographie

- ADORNO, Theodor W., *Kierkegaard — Construction de l'esthétique*, traduction française E. Escoubas, Paris, Payot, coll. Critique de la politique, 1995, 320p.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, 408p.
- BARTHES Roland, *Théorie du texte*, Cours disponible sur Microsoft Word - Barthes_THÉORIE DU TEXTE.doc (univ-montp3.fr) (consulté le 17 Novembre 2020).
- *Leçon*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, 2002, version numérique p.13 Leçon - Texte de la leçon inaugurale prononcée le 7 janvier 1977 au Collège de France (concertation.net) (consulté le 17 Novembre 2020).
- CONANT James Conant, *Putting two and two together : Kierkegaard, Wittgenstein and the Point of View for Their Work as Authors*, Université de Chicago, 2008, 254p. <http://philosophy.uchicago.edu/faculty/files/conant/Conant+Putting+Two+and+Two+Together+Pt+1.pdf>
- CLAIR André, *Pseudonymie et paradoxe: la pensée dialectique de Kierkegaard*, Paris, Vrin, 1976, 375p.
- DELECROIX Vincent, *Singulière philosophie*, Paris, Le Félin, 2006, 260p.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005, 208p.
- DESSY Nelly. *La répétition : lecture et enjeux dans la pensée kierkegaardienne, constitution de la subjectivité*. Thèse en Philosophie. Université de Lorraine, dirigé par M. J.P. Resweber, 2016.
- GOLDSCHMIDT Victor, *Les dialogues de Platon*, Préface de la 2e édition, Paris, Presses universitaires, 1963, 374p.
- KANT Emmanuel, *Que signifie s'orienter dans la pensée*, traduction Jean-François Poirier et Françoise Proust, Paris, GF Flammarion, 1991, 206p.
- KIERKEGAARD Søren, *La Reprise, Essai de psychologie expérimentale*, Paris, Robert Laffont, 1993, (1843), 1323p.
- *La Répétition*, traduit par Jacques Privat, Paris, éd. Payot et Rivages, 2003, 208 p.
- *La Reprise*, traduction, introduction, dossier et notes par Nelly Viallaneix, Paris, Flammarion, 1990, 275p.

- *Post-Scriptum et non scientifique aux Miettes philosophiques*, Paris, Éditions de l'Orante, 1977, 279p.
- *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, In *Oeuvres Complètes*, Tome II, trad. P. H Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau, Paris, Ed. l'Orante, 1975, (1841), 367p.
- *Crainte et tremblement*, trad. P. H Tisseau, Fernand Aubier, Paris, Ed. Montaigne, 1935, (1843), 217p.
- *Point de vue explicatif de mon œuvre*, trad. Paul. Henri Tisseau, Ed. Bazoges-en-Pareds, Vendée, 1940, 110p.
- *Discours édifiants*, traduction Jacques Colette, Desclée de Brouwer, Paris, 1962, (1843-1851), 139p.
- *Trois articles de Faedrelandet*, « Qui est l'auteur de *Ou bien... Ou bien* », trad. P.H Tisseau, Ed Robert Laffont, Paris, 1993, 659p.
- *Correspondance*, traduction par Anne-Christine Habbard, Paris, Éditions des Syrtes, 2003, 459p.

MESNARD Pierre, *Le vrai visage de Kierkegaard*, Beauchesne, Paris, 1948, 496 p.

TEBOUL Margaret, « La réception de Kierkegaard en France 1930-1960 », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 2005/2, Tome 89, p. 315-336.
<https://doi.org/10.3917/rspt.892.0315>

TROUVE Alain, « Équivoque littéraire et contrat de lecture », *Carnets* [En ligne], Première Série - 2 | 2010, mis en ligne le 16 juin 2018, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/carnets/4447>

VERGOTE Henri-Bernard, *Sens et répétition, Essai sur l'ironie kierkegaardienne*, Tome I, Paris, Cerf/Orante, 1982, 582p.

Notice bio-bibliographique de l'auteur

Elodie Gontier est professeure de Lettres au lycée Évariste Galois. Elle effectue des TD de méthodologie universitaire au sein de l'Université de Paris. De formation philosophique, ses recherches au sein du département Concept et Langage de l'Université Paris IV, portent d'abord sur Kierkegaard et la phénoménologie puis s'orientent vers des études variées sur la puissance du dire. <https://paris-sorbonne.academia.edu/ElodieGontier>.

cgonier06@gmail.com

La métaphore filée dans *Le Bol de punch* de Théophile Gautier

Salsabil GOUIDER

Docteur en langue et littérature françaises
Université de Sfax, LARIDIAME Tunisie

Voici ce que déclare Théophile Gautier dans *Le Bol de punch*, le dernier conte des *Jeunes France* : « En deux traits de plume, je [...] vais [...] faire une jupe d'adjectifs, un corset de périphrases et des panaches de métaphores. » (Gautier, réédition 2013, p. 233). Cette assertion souligne un trait indéniable du style du poète dont la passion pour la langue va se manifester dans l'élaboration de ce récit réunissant le narrateur et ses amis, qui ont choisi un endroit mystérieux, pour se livrer à une orgie au fil d'une aventure bizarre et amusante. Dans le libre cours laissé à son imagination, l'écrivain a inscrit l'orgie et le punch dans l'intention de créer un conte fantastique et humoristique à la fois. Il a privilégié la métaphore filée¹ qui constitue un outil perspicace contribuant à la genèse de ce conte. C'est dans cette perspective que nous tenterons d'étudier la métaphore filée en tant que procédé de création langagière et littéraire. Afin de mettre l'accent sur le pouvoir scriptural de ce procédé, nous examinerons dans un premier temps les effets de sens de la métaphore filée de « l'orgie » et son impact sur l'aventure du narrateur et ses amis. Dans un deuxième temps, nous traiterons les aspects poétiques du langage métaphorique du « punch » et ses retentissements dans le récit.

1. La métaphore de « l'orgie » ou le langage d'une expérience merveilleuse

Le Bol de punch est une fantaisie dont l'originalité est revendiquée dès l'incipit à travers la présence de l'épigraphie qui se définit en tant que : « citation placée en exergue au début d'une œuvre ou d'un chapitre pour en indiquer l'esprit. » (Dupriez, 1984, 192). Elle se présente dans le texte comme suit :

« L'orgie échevelée.
De Balzac.
L'orgie échevelée.
Jules Janin.
L'orgie échevelée.
P.-L. Jacob.
L'orgie échevelée.
Eugène Sue. » (Gautier, réédition 2013, 292)

D'après sa disposition, nous pouvons déduire que l'épigraphie accomplit une fonction cruciale dans le récit puisqu'elle traduit la première forme langagière de l'élaboration

¹La métaphore filée est définie selon Michèle Aquien de la manière suivante : « [...] une métaphore peut s'étendre plus ou moins : si elle se poursuit sur plusieurs lignes [...], avec une certaine exploration de la logique comparative, on parle de *métaphore filée*. » (Aquien, *Dictionnaire de poétique*, 179).

générique de l'œuvre. C'est ce que Gérard Genette précise : « [...] dans une épigraphie, l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte [...]. » (Genette, 1987, 147). En effet, la répétition à quatre reprises du syntagme « l'orgie échevelée » semble équivoque. Ce syntagme s'ouvre sur la quête des différents éléments fondateurs du fantastique. Le lecteur se demande de quelle orgie s'agit-il ?

Cette brève phrase nominale est accompagnée respectivement, du nom de quatre écrivains fort connus en 1833. Quelle est la valeur de cette citation ainsi répétée ? Révélatrice d'une énigme qui touche la forme et la thématique de ce récit, cette phrase témoigne de l'emploi au sens large du terme « orgie » de la part de Gautier. Si, par tradition, elle désigne un excès de table ou de boisson s'accompagnant de plaisirs licencieux, bref une débauche « honnête » ou non, il nous semble que « l'orgie » est l'expression dont Gautier se sert pour définir sa pratique de la langue.

Il faut rappeler que *Le Bol de punch* conserve les traces d'un pastiche par lequel Gautier essaye de construire une langue innovante. L'écrivain crée un réseau lexical nourri du thème de l'orgie grâce à l'emploi de la métaphore filée. Il entame la narration par une longue présentation de l'espace relatif à l'aventure du narrateur et ses amis qui vont préparer un repas exceptionnel. Il n'hésite pas à revendiquer la particularité de son style par rapport à son époque en interpellant le lecteur qui attend le commencement de l'aventure des héros :

« D'alinéa en alinéa, je veux désormais tirer des feux d'artifice de style ; il y aura des pluies lumineuses en substantifs, des chandelles romaines en adverbes, et des feux chinois en pronoms personnels. Ce sera quelque chose de miroitant, de chatoyant, de phosphorescent, de papillotant, à ne pouvoir être lu que les yeux fermés. » (Gautier, 233).

L'expression « l'orgie échevelée » trouve son écho grâce à cette pause narrative qui crée un effet d'attente chez le lecteur et signale le recours constant à la métaphore filée. Gautier annonce ainsi le recours aux « substantifs », aux « adverbes » et aux « pronoms personnels » qui vont être modelés autrement. Le poète établit un rapport d'analogie entre l'ingéniosité du style et la lumière. Les mots : « lumineuses », « chandelles », « feux », « miroitant », « chatoyant », « phosphorescent », et « papillotant », appartiennent au champ lexical du reflet et de la brillance propre à une langue caractérisée par la variété et l'éclat des images. L'écrivain construit une nouvelle voie de la langue par le biais d'une histoire fantastique et satirique : c'est un conte prodigieux mais qui conserve une part critique importante en rapport avec les pratiques scripturales à l'époque de Gautier. Alors, quelle serait la valeur de cette métaphore annonciatrice ?

Par une image qui ne manque pas d'ironie, Gautier développe son pastiche en citant les participants spécifiques dans cette histoire puisqu'il parle « des balzaciens » et « des janinlâtres », qui sont respectivement les lecteurs de Balzac et de Janin, et qui lisent un livre « ouvert précisément à l'endroit de l'orgie. » (Gautier, 245). Il suit les héros de l'histoire dans leurs propos et leurs agissements » et ce afin de capter l'attention de son lecteur. Reprenant en quelque sorte l'épigraphie, Gautier cherche dans une nouvelle orgie, cette fois langagière, à dépasser une écriture désuète. L'échange d'idées confuses entre les héros permet à l'ennui et à l'hésitation de s'installer dans le groupe. Gautier exploite ce climat d'attente propre au genre fantastique en ayant recours à la métaphore filée pour mettre en scène le phénomène de l'orgie et le décrire, progressivement, jusqu'à son point culminant :

« Oui ! Oui une orgie pyramidale, phénoménale, crièrent tous les drôles à la fois, une orgie folle, échevelée, hurlante, comme dans *la Peau* de M. de Balzac, comme dans le *Barnave* de M. Janin, comme dans *la Salamandre* de M. Eugène Sue, comme dans *le Divorce* du bibliophile Jacob. » (Gautier, 240).

Gautier représente l'orgie en multipliant les adjectifs qui caractérisent le réseau lexical de l'étrangeté de cet excès de table. Les épithètes : « pyramidale », « phénoménale », « folle », « échevelée », et « hurlante » sont régies par l'intertexte. Le poète rappelle l'épigraphie qui s'explique par ce *feed-back* effectué au milieu du récit puisqu'il reprend les noms des écrivains cités au niveau de l'incipit (Balzac, Janin, Sue et Jacob). Le fragment méta-discursif : « l'orgie échevelée » trouve son essence grâce à la rétrospection et le recours à la métaphore. L'inscription de ces noms est une marque de pluralité qui renvoie, également, à la hantise de Gautier qui voulut se démarquer des autres écrivains. Loin de doter l'histoire d'un ton ironique, l'orgie confirme une hétérogénéité thématique et formelle qui renforce le pouvoir instructif de la langue en rapport avec la narration des événements. C'est au milieu de la frénésie des personnages que Gautier consacre un paragraphe à la description de l'orgie par l'intermédiaire de la métaphore filée :

« Certes, c'était un spectacle étrange à voir que tous ces jeunes hommes réunis autour de cette table on eût dit un sabbat de sorciers et de démons... [...].

Oh ! l'orgie laissant aller au vent sa gorge folle, toute rose de baisers ; l'orgie, secouant sa chevelure parfumée sur ses épaules nues, dansant, chantant, criant, tendant la main à celui-ci et le verre à celui-là ; l'orgie, chaude courtisane, qui fait la bonne à toutes les fantaisies, qui boit du punch et qui rit, qui tache la nappe et sa robe, qui trempe sa couronne de fleurs dans un bain de malvoisie ; l'orgie débraillée, montrant son pied et sa jambe, penchant sa tête alourdie à droite et à gauche ; l'orgie querelleuse et blasphématrice, prompte à chercher son stylet à sa jarretière ; l'orgie frémisante, qui n'a qu'à étendre sa baguette pour faire un poète d'un idiot, et un idiot d'un poète ; l'orgie qui double notre être, qui fait couler de la flamme dans nos veines, qui met des diamants dans nos yeux, et des rubis à nos lèvres ; l'orgie, la seule poésie possible en ces temps de prosaïsme ; l'orgie... » (Gautier, 248).

Dans l'intention de montrer son éblouissement par l'orgie, Gautier évoque un vocabulaire élogieux à travers l'emploi des adjectifs, des participes présents, des pronoms relatifs, des verbes et des adverbes, qui sont liés au thème central de l'orgie et qui témoignent de la

richesse de la matière langagière chez lui. Cet emploi repose sur la métaphore filée qui, loin d'être un procédé de ressemblance, elle affirme l'attachement constant du poète à la beauté qui ne peut pas exister sans la femme. Il fait allusion à ce comparant, « la femme », grâce à la présence du champ lexical du corps et de l'habillement qui se traduit par les termes : « gorge », « chevelure », « épaules », « courtisane », « robe », « couronne », « pied », « jambe », et « tête », mettant en valeur l'anthropomorphisme du thème en question. Personnifiée, l'orgie outrepasse sa définition d'une simple abondance excessive des choses. Elle justifie également, l'intérêt de l'épigraphie tant qu'elle permet l'invention d'autres images relatives à la passion de Gautier par la poésie et qui reposent sur le chiasme : « l'orgie frémissante, qui n'a qu'à étendre sa baguette pour faire un poète d'un idiot, et un idiot d'un poète ». Ce croisement lexical sert à traduire l'expression triomphale d'une écriture chargée d'éléments thématique et formel qui reflètent le fondement d'une expérience fantastique singulière et qui repose sur l'alliance de l'orgie et du langage incarné par la poésie. C'est à travers cette alliance qui apparaît ambiguë, que Gautier raconte cette histoire phénoménale. L'aventure des différents personnages ne peut avoir lieu qu'en présence d'un langage particulier.

Autrement dit, l'expression métaphorique de l'orgie est une reconstitution de la langue et du style mais encore du procès narratif du genre fantastique car, Gautier considère la langue comme un testament puisqu'il dit : « [...] j'ai promis, [...], de vous régaler du beau style et des belles manières de dire en usage aujourd'hui. [...]. » (Gautier, 247). Dans ce sens, il décrit l'orgie en critiquant et commentant en même temps sa propre écriture dans un paragraphe toujours métaphorique :

« Ouf ! Voilà une phrase terriblement longue, plus longue que l'amour de ma dernière maîtresse, je vous jure. [...] J'aurais pu la bâtir autrement, comme ceci, par exemple : l'orgie, avec ses rires, avec ses cris, avec, etc., etc., pendant autant de pages que j'aurais voulu ; mais cette forme de phrase, qui florissait la semaine passée, n'est plus déjà de mise celle-ci, et d'ailleurs l'autre est plus échevelée et plus dithyrambique. » (Gautier, 248).

Gautier invente un nouveau type de phrase et il nous invite à interpréter son écriture autrement en établissant, cette fois, un rapprochement entre les termes « phrase » et « amour ». Selon lui, une phrase longue est plus forte que l'amour, ce qui atteste ainsi la primauté de l'unité de la langue. Il insiste sur l'incohérence traduite par l'adjectif « échevelée » qui est d'un usage fréquent dans le texte. Une incohérence qui peut donner plus d'éclat et plus de valeur à la phrase en général et à la langue en particulier chez lui. Cela nous rappelle encore l'importance de l'épigraphie à travers la redondance du terme « échevelée ». Le désordre produit par l'orgie touche la structure narrative de l'histoire : les

personnages sont perdus et inconscients à cause de leur ivresse, mais ils se trouvent, implicitement, en face d'un nouveau mode de lecture prôné par Gautier. Dans ce cas, la métaphore filée de l'orgie devient un champ foisonnant qui favorise l'innovation de la langue. Elle subit par conséquent, son pouvoir d'émouvoir le récepteur tel que Michel Le Guern indique : « C'est là un procédé de mise en relief qui contribue à imposer une manière de voir, et qui prend ainsi une force de persuasion. » (Le Guern, 1973, 102). C'est ce qui nous permet de parler du pouvoir créatif de la métaphore de l'orgie. Ce procédé permet à Gautier de traduire son attachement à un langage merveilleux dans une histoire inouïe.

Comme l'orgie renvoie à un univers désordonné des héros, Gautier prépare son lecteur à d'autres passages descriptifs relatifs à l'apparition d'un nouvel élément du fantastique qui est le « punch ». Cela montre sa passion pour la description tant qu'il affirme : « Je crois, lecteur, que la partie lyrique de ma description est suffisamment développée. Je vais, avec votre permission, passer à la partie technique. » (Gautier, 249). Nous déduisons que la description de l'orgie est le symbole d'une écriture échevelée. Renforcée par la métaphore, cette description sert à dynamiser le récit des amis étranges. Comme l'orgie est bien préparée, le narrateur et ses amis sont prêts à composer : « le fantastique souper ». Alors, comment pouvons-nous comprendre le sort des héros à travers la métaphore du punch ?

2. Aspect poétique de la translation métaphorique du « punch »

Après avoir présenté les différents critères de l'orgie, Gautier ajoute un autre dialogue qui nous transpose vers un autre univers manifesté par un repas étonnant et extraordinaire. L'orgie représentative d'une langue personnelle et intime, est cautionnée de la description des effets d'un nouvel élément mystérieux dans le récit. C'est le punch. L'écrivain présente tous les ingrédients d'une soirée inoubliable. Il invite le lecteur à suivre une scène magnifique qui plaide en faveur d'une écriture biscornue :

« C'est une chose à remarquer, les descripteurs orgiaques et les faiseurs de livres obscènes outrepassent les proportions humaines de la manière la plus invraisemblable ; les uns font tenir dans le corps d'un misérable petit héros, qui a six pieds tout au plus, dix fois plus de punch et de vin qu'il n'en tiendrait dans la tonne d'Heidelberg ; les autres font accomplir à de minces freluquets de vingt ans des travaux amoureux qui énerveraient plusieurs douzaines d'hercules. Je voudrais bien savoir quel but ont ces exagérations. Peut-être est-ce une flatterie indirecte adressée au lecteur, je penche à le croire. » (Gautier, 246-247).

Le repas des amis est à l'origine d'un langage spécifique. En effet, le recours aux tournures métaphoriques : « les descripteurs orgiaques » et « les faiseurs de livres obscènes », ne manque pas d'ironie, et reflète la part critique chez Gautier qui n'hésite pas à insister sur la frivolité du style de l'écriture à son époque. Sans oublier d'avertir son lecteur par l'expression : « une flatterie indirecte », il décrit les personnages de cette histoire par l'intermédiaire d'un

lexique qui mêle le scriptural au punch, autrement dit l'écriture à l'ivresse, afin de dénoncer un style insipide et dépourvu de sens. Il est plutôt à la quête d'un style qui affecte le lecteur et le transporte vers un monde extatique. Cette quête est traduite, d'ailleurs, par le désopilant menu proposé par les héros. L'écrivain met en jeu deux notions différentes sur le plan sémantique en choisissant la métaphore, comme le procédé primordial de l'écriture de ce récit. Par l'expression d'un « je » omnipotent, Gautier rapproche les deux termes « mot » et « indigestion » dans le but d'insister sur la fusion de la langue et l'expérience surnaturelle du punch. De plus, il implique une intention implicite qui tient de la découverte d'autres fondements de l'écriture :

« Au diable ! Je n'aurais jamais fini si je voulais dire tout. Figurez-vous qu'il y a encore toute une grande page écrite d'un style aussi soutenu que celui de la page précédente ; il est impossible de voir une phraséologie plus substantielle, chaque mot est représentatif d'une indigestion. Et tout cet immense entassement de gibier et de viandes pour quatorze personnes ! Il y aurait de quoi nourrir, pendant quatorze jours, quatorze Gargantuas, toute une armée de dîneurs pantagruélistes ! » (Gautier, 253).

Gautier continue à décrire le désordre produit par l'orgie avec l'inscription d'un nouvel élément magique qui se résume dans le potage. Cette préparation liquide, loin d'être une simple consommation au début de ce repas inouï, représente encore un thème qui chante l'usage de la métaphore filée. La consommation de ce liquide touche le fond de l'œuvre et conduit les héros à un état de griserie. Elle contribue, également, à l'élaboration d'autres images métaphoriques. Ainsi, la phraséologie et les mots, deux composantes principales de la langue sont désormais la marque d'une translation langagière qui illustre la fonction poétique de la métaphore¹⁷. L'écrivain a signalé précédemment le changement de la modalité descriptive. De la « lyrique » à la « technique », c'est ce qu'il pense à propos de son style. Il ajoute encore une partie qui la nomme : « pittoresque ». Cette classification est relative à la recherche d'un caractère propre au « punch » :

« Mais ceci n'est que la partie technique. Je ne vois pas en quoi vous avez mérité que je vous fasse grâce de la partie pittoresque ; cependant ces messieurs continuent à boire et cherchent le caractère.

Des bougies blanches et transparentes comme des stalactites brûlent, en répandant une odeur parfumée, sur de grands flambeaux précieusement ciselés. Leur lumière rose et bleue danse autour de la mèche, tantôt calme, tantôt échevelée ; [...]. Chaque ustensile a son reflet et sa paillette étincelante ; [...] les rayons se croisent, se confondent et se brisent ; des iris prismatiques se jouent sous toutes les paupières, [...]. On mange, on rit, on chante, les verres circulent et se choquent, les bouteilles se brisent, les bouchons du champagne vont frapper le plafond, on pille les assiettes, on se trompe de genoux ; c'est un désordre ravissant, un tapage à rendre l'ouïe à un sourd. » (Gautier, 253-254).

¹⁷ Paul Ricœur précise à ce propos : « L'intégration de ces complexes métaphoriques dans une œuvre se fait soit par l'intermédiaire d'une structure narrative, soit, plus simplement, par celui d'un vaste champ sémiotique métaphoriquement détaillé. C'est donc au plan de l'œuvre que peut être comprise l'appartenance de la métaphore à « un organisme stylistique complexe ». C'est à ce niveau aussi que se précise la valeur d'expression personnelle de la métaphore, sa fonction proprement poétique de langage indirect, sans oublier sa fonction purement intellective et dialectique ». (Ricœur, *La métaphore vive*, 259).

La métaphore est permanente dans ce récit car elle devient un champ propice à la création des effets féeriques du punch. Elle se distingue par la primauté du réseau lexical de la lumière. Les termes : « bougies », « rayons » et « iris » qui s’associent aux adjectifs : « ciselés », « rose », « bleue », « étincelantes », et « prismatiques », sont accompagnés de la synesthésie : « une onde parfumée » et la personnification qui caractérisent le référent : « lumière ». Cette combinaison de procédés stylistiques manifeste l’intention qu’a l’écrivain de pénétrer dans tous les détails d’une soirée originale et rappelle en quelque sorte la métaphore de l’orgie. Grâce à ce jeu de lumière « dansante » et encore « échevelée », l’espace qui réunit les amis ivres devient chaotique.

La jouissance ressentie par les héros suite à la consommation du punch est justifiée par la multiplication des phrases complexes dans cette longue séquence descriptive relative à la transfiguration de l’espace, et à la transformation du bol de punch. Ces images sont à la base d’un transfert métaphorique placé sous le signe de la lumière et de ce que le poète appelle : « un désordre ravissant, un tapage à rendre l’ouïe à un sourd ». De surcroît, ce paragraphe fonctionne comme une mise en attente du dénouement des aventuriers. L’insistance sur les différentes manifestations de la lumière magique n’est autre qu’une forme de rire qui traverse cette œuvre et qui se combine à la métaphore. Le lecteur suit ainsi, les agissements drôles des héros grâce à la métaphore. Elle est un stratagème qui concrétise l’enivrement des personnages. Plusieurs tournures métaphoriques forment des chaînes ininterrompues dans le récit qui rehaussent l’effet dû au « punch ». Voici quelques propos amusants des différents personnages :

« UN FLAMBART

Eh bien ! Quoi ? Qu’avez-vous à crier ? On veut vous jeter par les fenêtres, c’est bachique, c’est échevelé, et cela a une belle tournure ; rien au monde n’est moins bourgeois.

LAURE

Mais c’est un vrai coupe-gorge ici.

CELUI-CI

On sait vivre, on a des égards pour les dames, on les ouvrira auparavant, non pas les dames, mais les fenêtres ; il faut éviter l’amphibologie. Le Français est essentiellement troubadour. » (Gautier, 259).

La métaphore semble bouleverser la linéarité du récit. La conversation des héros repose sur des expressions métaphoriques. L’emploi abondant de cette figure accentue la dominance des thèmes de la folie et de l’euphorie. Il renvoie par conséquent, à l’aspect extravagant du conte. La métaphore anime l’histoire et confère son dynamisme à cette scène bizarre. Le poète multiplie les adjectifs tels que : « bachique », « échevelé » et « troubadour » qui sont précédés de la copule : « c’est », pour rythmer la description et annoncer, par ailleurs, la succession des

images évocatrices du « punch ». Gautier expose ainsi, une longue présentation dédiée au « punch » :

« Un bol de punch, grand comme le cratère du Vésuve, fut déposé sur la table par deux des moins avinés de la troupe. Sa flamme montait au moins à trois ou quatre pieds de haut, bleue, rouge, orangée, violette, verte, blanche, éblouissante à voir. [...] « Éteignons les lumières », Cria la bande. Les lumières furent éteintes ; on n'y voyait pas moins clair. La lueur du bol se répandait dans toute la chambre, et pénétrait jusque dans les moindres recoins. Des reflets verdure et faux couraient sur ces figures déjà pâlies, hébétées par l'ivresse, et leur donnaient un air morbide et cadavéreux [...]. Ce fut l'instant le plus triomphal de la soirée. [...] Le punch fut versé tout brûlant dans les verres, qui se fendaient et claquaient avec un ton sec. En moins d'un quart d'heure il n'en restait pas une goutte, et l'obscurité la plus complète régnait dans la salle. » (Gautier, 261)

Ce long paragraphe témoigne de la récurrence du thème de la lumière, dont la reprise prouve qu'il est le facteur commun et dominant dans la métaphore quand Gautier décrit vers la fin de l'histoire le bol de punch et ses effets dans cette aventure magnifique et risible à la fois. Le jeu des couleurs opéré, rend compte du reflet du bol qui se propage dans l'espace comme l'emblème du punch. Dans l'intention de décrire les différentes incidences du punch, Gautier compare la pâleur des héros ivres en recourant à une image ayant pour thème la mort à travers l'emploi des deux expressions « morbides » et « cadavéreux ». Nous songeons encore à la fonction poétique qu'assure cette image métaphorique. À cet égard, Brigitte Buffard-Moret affirme : « la métaphore est poétique en ce qu'elle construit un univers propre au locuteur, où se superpose au monde connu un univers mystérieux ». (Buffard-Moret, 1998, 114). Cette expérience culmine dans une séquence métaphorique qui correspond au dénouement burlesque de la soirée :

« Au reste, le tapage continuait de plus belle ; c'était un bruit unique composé de cent bruits, et dont on ne rendrait compte que très-imparfaitement, même avec le secours des onomatopées. Des jurements, des soupirs, des cris, des grognements, des bruits de robes froissées, d'assiettes cassées, et mille autres. [...] Tous ces bruits finirent par s'absorber et se confondre dans un seul, un ronflement magistral qui aurait couvert les pédales d'un orgue. » (Gautier, 262).

Les occurrences de ce bruit qui se résument dans l'expression analogique : « un ronflement magistral », connotent le dernier moment de cette scène bouffonne puisqu'elle finit par le retour à la réalité et la conduite des héros en prison. L'accumulation concurrence la métaphore filée, soulignant ainsi la faculté de la langue à dépasser les limites de cette réalité grotesque selon Gautier. Le punch met en exergue une dimension ésotérique de la langue. La métaphore du punch consiste donc, à caractériser la langue chez Gautier qui repose sur le défi de l'indicible. Nous rejoignons Michel Le Guern qui précise : « c'est par la métaphore que les mystiques expriment l'inexprimable, qu'ils traduisent en langage ce qui dépasse le langage ». (Le Guern, 72). Il s'agit chez Gautier d'une langue qui agit par un lexique plus ou moins abscons au profit de la narration d'une histoire fabuleuse.

La métaphore filée représente un exercice scriptural particulier dans *Le Bol de punch*. C'est un procédé de construction pertinent pour Théophile Gautier qui est à la quête d'un langage spécifique dans la création d'une aventure fantastique. Cette quête est à la base de deux étapes essentielles : la première débouche sur les résonnances de l'épigraphie qui signe les prémisses de la narration, reposant sur la métaphore de l'orgie. La deuxième est relative au langage métaphorique du « punch » qui complète le procès de la narration d'une aventure mystérieuse.

Ces deux étapes nous font découvrir les secrets de la genèse du conte *Le Bol de punch* grâce au pouvoir indéniable de la métaphore filée qui valorise la création, l'ornement, l'instruction et l'appréhension du traitement générique de l'œuvre. C'est dans cette perspective quel accès à un univers saugrenu est possible, tant par l'écho d'un pastiche divertissant, que par le travail effectué sur son style d'écriture.

Bibliographie

- AQUIEN Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie générale française, 1993, 179, p.
- BERTHIER Patrick, *Gautier Les Jeunes France et autres récits humoristiques*, Paris, Flammarion, 2013.
- « Le Bol de punch », In *Gautier Les Jeunes France et autres récits humoristiques*, Paris, Flammarion, 2013.
- BORDAS Éric, *Les chemins de la métaphore*, Paris, PUF, 2003.
- BUFFARD-MORET Brigitte, *Introduction à la stylistique*, Paris, Dunod, 1998, 114, p.
- COURT PEREZ Françoise, *Gautier, un romantique ironique, sur l'esprit de Gautier*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- DUPRIEZ Bernard, *Gradus les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, Union générale d'Éditions, 1997, 192, p.
- DÜRRENMATT Jacques, *La métaphore*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- GARDES-TAMINE Joëlle, *Au cœur du langage : la métaphore*, Paris, Honoré Champion, 2011.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 147, p.
- HAMON Philippe, *L'ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996.
- *Du descriptif*, Paris, Hachette Livre, 1993.
- LE GUERN Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Librairie Larousse, 1973.
- MONTANDON Alain, *La cuisine de Théophile Gautier*, Alternatives, 2010.
- *Théophile Gautier entre enthousiasme et mélancolie*, Paris, Éditions Imago, 2012.

MORIER Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses Universitaires de France, 5^e édition, 1998.

RICOEUR Paul, *La métaphore vive*, Éditions du Seuil, 1975, 259, p.

RIZZA Cécilia, « Les formes de l'imaginaire dans les contes fantastiques de Théophile Gautier » in *L'imaginaire de Théophile Gautier*, BSTG, n°10, 1988, pp. 1-16.

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, 1970.

TRITTER Valérie, *Le fantastique*, Paris, Ellipses, 2001.

VIEGNES Michel, *Le fantastique*, Paris, Éditions Flammarion, 2006.

— « Burlesque, rire et ironie dans le fantastique de Gautier », in « Panorama Gautier », Université Charles-de-Gaulle, Lille 3, Revue des Sciences Humaines, n° 277, 2005, pp. 41-55.

VOISIN Marcel, *Le soleil et la nuit, L'imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Édition de l'Université de Bruxelles, 1981.

Notice bio-bibliographique de l'auteur

Salsabil Gouider a fait ses études à La Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Sfax, Université de Sfax. Elle est Docteur en langue et littérature françaises et est actuellement assistante contractuelle à l'Institut Supérieur des Études appliquées en Humanités de Mahdia, Université de Monastir. Sa thèse de doctorat porte sur L'écriture imagée dans les récits fantastiques de Théophile Gautier. Elle est un membre de LARIDIAME. Elle consacre ses publications à l'analyse du discours et la stylistique principalement dans les textes de Théophile Gautier ainsi que les écrivains de XIX^e siècle. salsabil-g@live.fr

Le livre entre émergence et recommencement dans *Jacob Menahem et Mimoun, une épopée familiale*¹ de Marcel Bénabou

Hind LAHMAMI

Enseignante-chercheuse HDR

Laboratoire CTPTA

Moulay Ismail University of Meknes, Maroc

La littérature contemporaine et celle potentielle en particulier, représentée par les œuvres inscrites sous le sceau de l’Ouvroir de Littérature Potentielle « Oulipo » se propose depuis sa fondation en 1960 d’apporter de la créativité à l’acte d’écrire, à travers une mise en pratique de contraintes d’écriture empruntées au modèle mathématique. Il en résulte des œuvres uniques comme *La Disparition de Georges Perec*, *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau et *Pourquoi je n’ai écrit aucun de mes livres* de Marcel Bénabou, pour ne citer qu’elles. Chaque livre oulipien est un laboratoire où s’expérimentent jeux, contraintes, structures, intertextes, le but étant de proposer au lecteur un espace littéraire interactif et delà, solliciter sa participation à la construction du sens. Le livre *Jacob, Menahem et Mimoun. Une épopée familiale* de Marcel Bénabou, publié en 1992 et primé en 1998 par le National Jewish Book Award for Autobiography/Memoir, s’inscrit dans cette mouvance. Cette épopée familiale déçoit le lecteur ordinaire habitué à trouver dans ce genre d’écrit unanimiste, le récit d’exploits familiaux qui vont dorer, pour ne pas dire redorer, le blason de sa grande famille judéo-marocaine et à travers elle, la communauté séfarade longtemps laissée pour compte par rapport à sa cousine achkénaze.

L’épopée familiale de Bénabou leurre par son titre. Le lecteur s’attend à la narration de la lignée de l’écrivain, à la description du sentiment de sa double appartenance : française laïque et judéo-marocaine. Or, à part un incipit orphelin et les trois prénoms éponymes, rien n’indique qu’il est question de récit épique. L’écrivain oulipien y met à nu les soubassements de l’écriture du livre et y explique subrepticement son rapport à cet objet sacré qu’est le livre, surtout chez un militant judéo-marocain comme Marcel Bénabou pour qui le patrimoine ancestral séfarade est à sauvegarder.

Cela dit, comment la quête identitaire communautaire fluctuante de Marcel Bénabou épouse-t-elle l’aspect fragmentaire de l’écriture ? Comment l’arme homonymique et le

¹Marcel Bénabou, *Jacob Menahem et Mimoun. Une épopée familiale*, Paris, Seuil, La Librairie du XX^e siècle, 1995.

principe mathématique de la série font-ils prévaloir la narration de la genèse de l'épopée sur celle des rapports familiaux ?

Eu égard à ce qui précède, il importe d'étudier le rapport entre l'incipit orphelin et le reste de l'histoire, s'il y en a une, de statuer chemin faisant sur la présence massive de l'intertextualité et d'en déterminer les connexions avec les éléments de « l'intrigue » pour que *in fine*, se dévoile au lecteur, l'esthétique bénaboliennne oscillant entre émergence du récit épique et tentatives répétitives de s'affilier à des aïeux douteux, puisque issus de principes linguistiques, statistiques et/ou littéraires, inscrivant le livre ainsi dans le cycle de l'éternel recommencement.

1. Le primat de la genèse du livre dans 'l'épopée familiale' de Bénabou

L'épopée est un genre narratif qui a connu une expansion à partir du XIX^e siècle sous l'influence anglaise et allemande avec des changements notoires : la nature du héros et le type de style utilisé. Le sujet de prédilection de l'épopée, rappelons-le, est toute grande action effective ou symbolique, relevant du religieux, du patriotique ou de l'humanitaire. L'action y est souvent réduite à un court récit symbolique avec à la clé, une morale. Les épanchements sentimentaux n'y manquent pas, nous y retrouvons l'exaltation des valeurs patriotiques et humanitaires.

Le héros épique incarne généralement une valeur morale. Dans « Petites épopées » de Victor Hugo, le poète se propose d'exprimer le monde dans tous ses aspects. Une œuvre ambitieuse qui a pour but l'ascension de l'humain. En visionnaire avéré, Hugo débarrasse son style de son académisme en prônant la simplicité. Cela n'impacte aucunement le grandiose, l'emphatique et le métaphorique propres à l'épopée. Eu égard à cela, parler d'épopée chez un oulipien est à prendre avec précaution, et il est presque certain qu'il sera plus question d'une subversion générique que d'un désir de se mettre en spectacle.

Aussi, et à l'instar d'autres oulipiens, Bénabou se fixe-t-il des contraintes d'écriture pour mieux se libérer. Ces propos peuvent sembler contradictoires de prime abord, sauf qu'ils permettent aux membres de ce groupe, en plus de l'observation des canons littéraires communément admis, de s'auto-construire par des choix linguistiques, esthétiques ou génériques supplémentaires pour donner une plus-value à leurs productions littéraires. Si Georges Perec s'est contraint à écrire un roman lipogrammatique en la voyelle « e » dans son roman autobiographique *La Disparition*, et a choisi de ne retenir que celle-ci dans son autre

livre *Les Revenantes*, Bénabou a privilégié la narration de la genèse d'une épopée plutôt que de satisfaire la curiosité du lecteur, en lui étalant sa vie privée et celle de sa famille.

« Tout comme chez Pérec, l'objet du roman n'est jamais véritablement traité, mais seulement abordé de façon évasive. Cependant, si Bénabou n'a pu mener à bien son projet de récit des origines, il arrive néanmoins à boucler la boucle et à produire un texte des plus insolites de quelques deux cent cinquante pages. Vaste exercice de style à la mode oulipienne ou bien long réquisitoire d'une plume en souffrance, *Jacob, Ménahem et Mimoun : une épopée familiale*, est avant tout une histoire à rebours dont l'impossible écriture est la matière première ou 'substantifique moelle' du texte ; le thème initial de 'l'épopée familiale' en devenant la toile de fond sur laquelle l'écrivain se livre à d'éprouvants exercices. » (Bornier, 2004).

Aux dires de Bénabou, son épopée familiale « ne semblait guère se soucier de tenir les promesses de son titre : quelques dizaines de pages seulement sont consacrées aux trois héros éponymes (ou plutôt à deux d'entre eux), et s'il est sans cesse question d'une 'épopée familiale', « dont on détaille même complaisamment, au fil des pages, les motifs, les thèmes et les modèles, c'est pour dire qu'en fin de compte elle s'est révélée impossible à écrire... » (Bénabou, 1997, 95-96) L'écrivain ira jusqu'à qualifier son épopée 'd'absente' ou 'd'épopée fantôme' (Bénabou, 97, 1997) alors qu'il convoque par endroits certains illustres rabbins qu'il déclare être ses ancêtres. Le lecteur semble toutefois confus quand ce même narrateur affiche de la distanciation en se racontant à la troisième personne. L'on retrouve le Marcel des années soixante fraîchement installé à Paris pour faire son Khâgne :

« Au fil des années, la vie à l'École normale avait insensiblement modifié son rapport au monde, et à lui-même. Il était pris désormais dans un réseau serré d'amours et d'amitiés, que le hasard des rencontres, des sympathies immédiatement déclarées, des plaisirs durablement partagés, lui avaient permis de bâtir. Il avait retrouvé là, sans trop de difficulté, la sensation – indispensable à sa quiétude – d'être en famille : de nouveaux rites, de nouvelles fêtes, de nouveaux modèles de comportement avaient peu à peu pris le dessus » (Bénabou, 1995, 229-230).

Comme Jules Romains, Bénabou est conscient que dans le monde moderne les individus appartiennent à des groupes, à des collectifs. Ses influences sont ses lectures combien nombreuses tant en histoire, qu'en philosophie et littérature. L'écrivain se plaît à les mentionner dans son épopée comme une manière de se réclamer d'eux au niveau filial mais aussi pour s'auto-célébrer. S'il fait partie de cette lignée littéraire, c'est qu'il est aussi important qu'eux puisque leur héritier.

« Euripide, Épicure, Cicéron, Lévy, Tacitus, Tertullian, Apuleius, Plotin, Saint-Augustin, Dante, Annius de Viterbo, Ronsard, Montaigne, Shakespeare, Descartes, Corneille, La Fontaine, Spinoza, Racine, Voltaire, Rousseau, Diderot, Sade, Louis-Sebastien Mercier, Goethe, Joseph Joubert, Schelling, Schopenhauer, Alfred de Vigny, Heinrich Heine, Delacroix, Balzac, Hugo, Dumas père, Thackery, Melville, Baudelaire, Flaubert, Les frères Goncourt, Jules Vernes, Edmond About, Zola, Thomas Hardy, Odilon Redon, Mallarmé, Pierre Loti, Isaac LeibPeretz, Joseph Conrad, Sholem Aleichem, Israël Zangwill, Rudyard Kipling, Wells, Proust, Alfred Jarry, Thomas Mann, Rilke, Raymond Roussel, Amédée Achard, Jean Jalabert, Max du Venzit, les frères Tharaud, Edmond Fleg, Joyce Kafka, Georges Lukács, Pierre Benoît, Franz Werfel, Jean Cocteau, Georges Bataille, Michel Leiris, Raymond Radiguet, Raymond Queneau, Sartre, Paul Nizan, Jean Genet, Laurence Durrell, Maxence Van der Mersche, Camus, Roland Barthes, Louis Althusser et enfin Pierre Bourdieu » (Bénabou, 1995).

Marcel Bénabou est unanimiste à sa façon. Il s'auto-proclame représentant de sa communauté juive marocaine avec des prérogatives intellectuelles et non filiales. Certes, les relations de Marcel avec ses parents sont solides mais celles avec l'érudition lui semblent plus ombilicales. La gratitude envers la famille et la communauté motivent certes l'écrivain Bénabou mais ne peuvent supplanter ses convictions littéraires et philosophiques. L'auteur est bel et bien soucieux de la description péjorative à laquelle ont droit ses coreligionnaires africains taxés d'être des 'parents pauvres' ou des 'cousins disgraciés', d'où sa volonté de combattre la précarité d'une civilisation qui risque l'extinction et « de sauver le plus de vestiges possibles d'un monde dont tout indiquait qu'il était fragile et, à terme menacé » (Bénabou, 1997, 98) le monde de la culture et des traditions juives marocaines, cela s'entend. La mission est noble, elle doit être menée de concert avec la communauté musulmane marocaine et l'on devrait faire appel à toutes les bonnes volontés qui pourraient remédier à la méconnaissance de ce levier important de l'identité marocaine. Bénabou confesse ainsi :

« Je me sentais investi du devoir de lutter contre cette injustice. Au monde extérieur qui - juifs confondus - s'obstinait dans une ignorance ou une méconnaissance également coupable et également attentatoire à notre honneur, il était urgent de donner une image redressée, de fournir des clés pour le déchiffrement d'une histoire, d'une tradition, d'un patrimoine » (Bénabou, 1995, 99).

Pour Bénabou, la conjoncture moderne de sa communauté exige de lui un changement de rôles. C'est à son tour de représenter sa communauté actuellement, puisqu'il semble destiné à un sort glorieux :

« Je voyais bien que les conditions objectives m'étaient favorables. Nul n'était mieux armé que moi pour s'engager dans l'entreprise : n'étais-je pas le seul (ou presque) à avoir, par rapport à mon sujet, à la fois la proximité et le recul nécessaire, le seul à pouvoir combiner comme disait à l'époque le jargon des anthropologues, l'observation participante et le regard distancié ? » (Bénabou, 1995, 99).

Afin de représenter les siens, Marcel Bénabou n'empruntera pas le cheminement classique de l'épopée :

« Pour l'écrivain judéo-marocain, écrire c'est aussi relever un autre défi d'une ampleur non moins importante. C'est l'opportunité de créer son propre monde, sa propre histoire, de prendre une place parmi les peuples créateurs, laisser une trace d'un passé que l'Histoire n'a pas apprécié à sa juste valeur. Il s'agit d'une précieuse occasion à saisir comme une revanche sur une condition communautaire minoritaire. Aussi l'acte d'écrire en soi même revêt-il un grand intérêt chez cet écrivain au point que certains romans ou récits deviennent de vrais essais sur l'art d'écrire et sur la littérature en général » (Bornier, 2004).

2. L'incipit ou l'émergence du livre

L'épopée familiale de Bénabou commence par le bref incipit suivant : « le samedi matin, il faisait toujours beau, et je ne crois pas qu'il y ait eu au monde depuis ce temps - là d'aussi radieuses journées » (Bénabou, 1995, 9).

Thomas Klinkert affirme dans ce sens que « plutôt que de raconter l'histoire de sa vie, ainsi que l'on pouvait l'imaginer dans un texte autobiographique, le narrateur se consacre à

raconter l'histoire de ce fameux livre, de cette 'épopée familiale' qu'il a mis des années à préparer mais qu'il n'a jamais écrite. » (Klinkert, 1999, 83).

La méta-narration facilite la tâche à l'auteur qui semble vouloir contourner l'histoire de sa famille comme objet du livre et lui substituer la genèse de ce même livre, qui n'est que le Livre qu'il porte en lui depuis toujours. Pour Bénabou, l'épopée annoncée dans le titre n'est en réalité qu'une entreprise scripturale géante à laquelle, il devrait trouver des ressources humaines. Il s'inventera, dans ce même ordre d'idées, toute une généalogie de toutes pièces à partir des modèles qu'il s'était créés. Il recruterá pour son épopée des Talmudistes, des personnages mythologiques gréco- latins, des arabes, des séfarades, des occidentaux, pourvu qu'il ait le bon compte de personnages dignes d'une épopée. L'on peut aisément sentir sa distanciation au niveau personnel dans le passage suivant :

« Jusque-là, dans les modèles latins dont j'étais imprégné [...] c'était surtout Cicéron et Tacite qui jouaient le rôle principal : je m'épuisais dans mes essais d'écriture, à courir en même temps après ce qu'on me disait être l'abondance harmonieuse de l'un, la sobre densité de l'autre. Sans jamais les rattraper. Le doux Virgile tombait à point pour me tirer d'embarras. » (Bénabou, 1995, 129).

La filiation du narrateur à son arbre généalogique et à ses modèles est d'abord une filiation littéraire. L'intertextualité participe pour sa part à la mise en évidence du lien entre le récit de Bénabou et la communauté séfarade. L'excès de la citation n'enlève rien à la qualité du récit 'épique' puisque c'est l'auteur qui orchestre la signification. Il oriente le lecteur à travers le choix des auteurs, des personnages et des œuvres. Ces catégories du récit sont insérées subtilement dans le contexte d'origine, qu'il devient presque impossible d'isoler la couture citationnelle du récit épique.

Le rapport au livre relève presque du sacré chez Bénabou. Les Juifs sont un peuple du Livre autant que les Musulmans ou Les Chrétiens, cela dit, historiquement parlant « le judaïsme est la première religion monothéiste à avoir un livre sacré conservé jusqu'à nos jours» (Bornier, 2004). L'épopée familiale, comme il en est des livres précédents de Bénabou, raconte la même histoire, celle de la genèse du livre. L'écrivain explique cette orientation littéraire d'une part, par son éducation hébraïque qui sacrifie le livre Saint, notamment avec les rituels du shabbat et des fêtes religieuses où l'on procède à sortir la Torah de son rouleau, et d'autre part, à ses lectures parnassiennes et symbolistes de la fin du XIX^e siècle qui accordaient le primat à la forme au détriment du contenu.

« Mon épopée familiale est le dernier volet d'un triptyque qui avait commencé en 1986 avec *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres* qui s'est poursuivi en 1992 avec *Jette ce livre avant qu'il soit trop tard*. Les trois livres ont divers points communs, dont le plus important est qu'ils sont bâtis autour d'un thème unique, celui du rapport au livre. C'est en effet à mes yeux un thème fondamental, pour des raisons qui tiennent autant à l'histoire de mon enfance (principalement au lien indélébile que mon éducation juive m'a amené à établir entre le livre et le sacré)

qu'à mes choix théoriques ultérieurs (marqués, ce n'est sans doute pas un hasard, par l'influence de Mallarmé). » (Bénabou, 1997, 98).

3. L'esthétique oulipienne bénabolienne ou la recherche de *l'Illud Tempus*

Le début du texte n'en est pas un, un incipit court, et sans prolongement qui se démarque de la suite du texte, tant au niveau sémantique qu'au niveau typographique, le passage de l'écriture en italique aux caractères romans ordinaires. Une phrase concise qui se situe dans un hors-temps originel, celui de *l'Illud Tempus*. Bénabou avoue sa stratégie sans ambages :

« J'ai soudain compris que mon incipit n'aurait de suite que si je renonçais à lui en donner une... comment ? Mais en acceptant enfin, tout simplement de lui garder son caractère de fragment isolé, et en le revendiquant d'emblée ouvertement comme tel. Il suffisait ensuite de prendre appui sur cette épave, de se laisser porter par elle » (Bénabou, 1995, 245).

L'on comprend à partir de ces aveux que la quête du récit chez Marcel Bénabou a pris fin au moment même où elle a débuté. Dans le reste du texte, l'écrivain doublera son micro-récit, de la genèse de l'épopée : de la charpente aux choix des personnages. Il déclare avoir échoué à trouver des modèles probants dans le casting de ses recrues car « quelques nuits passées avec Schelling, puis avec Schopenhauer, suffirent à [le] dissuader [et que sa] construction architecturale tombait donc comme un château de cartes [qu'il dut] dire adieu à [son] idée de circuit. » (Bénabou, 1995, 123).

Cet échec répétitif de la quête du modèle inscrit ce livre, puisqu'il n'est plus question d'épopée au premier chef, dans l'esthétique de l'éternel recommencement. Tout le reste du texte n'est que la tentative avortée de donner suite à l'incipit. Pour le lecteur oulipien, l'échec n'est qu'une contrainte d'écriture qui inscrit le livre paradoxalement dans un processus créateur. De même, pour l'inaboutissement du choix de ses modèles, ne pas trouver de personnage adéquat pour son épopée signifie reprendre la quête et ainsi de suite.

Pour contourner le problème des modèles, Bénabou recourt au principe de la « série » cherchant dans les annuaires téléphoniques toutes les personnes portant le même nom de famille 'Bénabou'. Ne trouvant qu'un maigre butin, il décide alors de faire appel au principe de la variante pour élargir son échantillon : les noms de familles homonymes Bénabbou/ Bénnabou/ Bainabou/ Ben Abbou... Puis d'intervenir d'autres paramètres comme l'alliance : le nom de famille maternel de l'auteur et les différents noms de familles de ses proches : Ohana/ Oziel/ Azoulay ... Enfin, viennent les équivalents de son nom de famille, en d'autres langues, tels que Bembo et Ben Aboya, jusqu'à épuisement des noms possibles à sa portée...

Pour Bénabou, il est question d'investir l'espace narratif en reprenant inlassablement le cycle (recherche /échec/nouvelle recherche/ échec...). Jacques Bens et ses cosignataires

parlent du principe de la littérature récurrente qui concerne « tout texte contenant, explicitement ou implicitement, des règles d'engendrement qui initient le lecteur (ou le diseur ou le chanteur), à poursuivre la production du texte à l'infini (ou jusqu'à épuisement de l'intérêt ou de l'attention) » (Bens et Alii, 1981, 81). Ce type de littérature étant basé sur la connotation mathématique des notions « démonstration par récurrence » et « fonctions récursives ».

L'épopée déclarée dans le titre est, en définitive, un texte dont « le sujet empirique et rationnel disparaît pour céder la place à une identité éclatée, fragmentée et éparpillée, mais qui se renouvelle sans cesse, en conformité avec la littérature qui l'englobe » (El Baz, inédit, 13). Pour la première fois, nous avons affaire, grâce aux différents types de la « série » (homophonique diasporique et œcuménique) à une généalogie qui allie des ancêtres musulmans, chrétiens et juifs. Une « épopée » puisque nous l'avons remise en question en tant que genre, interculturelle à l'image de l'identité plurielle marocaine définie dans la constitution marocaine de 2011, un livre-somme ouvert sur la potentialité, celle-ci étant le premier pilier de l'Oulipo.

Pour tenter d'expliquer les choix esthétiques de Bénabou dans son épopée familiale, force est de constater que ce texte est la somme d'au moins deux récits autonomes : l'incipit et le reste. Cette démarcation bénabolienne par rapport aux canons de la littérature trouve son fondement épistémologique dans la notion antique de « l'éternel retour » théorisée par Friedrich Nietzsche dans la troisième partie de son poème philosophique *Ainsi parlait Zarathoustra* et sous-titré *Un livre pour tous et pour personne*. Il y est question de paraboles, de chants, de discours d'un prophète qui s'était retiré pendant dix ans pour vivre seul dans la montagne, puis une fois revenu parmi les siens, voulut leur enseigner sa pensée.

« — Ô Zarathoustra, dirent alors les animaux, pour ceux qui pensent comme nous, ce sont les choses elles-mêmes qui dansent : tout vient et se tend la main, et rit, et s'enfuit — et revient.

Tout va, tout revient, la roue de l'existence tourne éternellement. Tout meurt, tout refleurit, le cycle de l'existence se poursuit éternellement.

Tout se brise, tout s'assemble à nouveau ; éternellement se bâtit la même maison de l'être. Tout se sépare, tout se salut de nouveau ; l'anneau de l'existence se reste éternellement fidèle à lui-même » (Nietzsche, 1901, 306).

La répétition est le mot clé de l'existence et pour que l'homme continue de vivre, il doit espérer mourir pour renaître continuellement, et à l'infini. De même pour Bénabou, l'incipit n'est qu'un rituel de la vie comme l'est la mort qui permet de renaître sous une forme plus vigoureuse car jeune, sous forme d'un texte qui élucide les mystères de l'élaboration d'une épopée familiale, pour encore une fois atteindre la fin du cycle : la mort s'entend qui n'est autre que la fin du livre. Une autre vie débutera avec le livre suivant, ainsi de suite, l'on

comprend pourquoi Bénabou écrit toujours le même livre, la genèse du livre (Lahmami, 2020), un mythe de l'éternel retour chez lui qui embrasse toute son œuvre.

Le mythologue américain d'origine roumaine Mircea Eliade (Eliade, 1949) reprend l'idée de « l'éternel retour » notamment avec son concept contradictoire de la *coincidentia oppositorum* que l'on peut traduire par la « coexistence des contradictions ». L'Homme étant insatisfait de l'état de « chute » du paradis où se côtoyaient tous les contraires dans une symbiose absolue, se trouve contraint de faire un choix et de s'aligner soit du côté du bien, soit du côté du mal. La coprésence d'éléments communautaires ainsi que la genèse du livre littéraire, quoi que cela semble incohérent et contradictoire, n'est au final que le retour à cet état de liesse de *l'Illud Tempus*, le temps n'est pas linéaire autant que le récit mais plutôt cyclique, une manière de retourner au temps sacré des contradictions.

« Je me voyais travailler d'une façon sérieuse, scientifique, avec la matière; et en même temps j'étais attiré par l'imagination littéraire.

- La science du côté du jour, la poésie du côté de la nuit.
- Oui l'imagination littéraire qui est aussi l'imagination mythique et qui découvre les grandes structures de la métaphysique. Nocturne, diurne : les deux... La *coincidentia oppositorum*. » (Eliade, 1978, 13).

La démarche de Bénabou est à considérer comme « un comportement mythologique » de l'homme moderne qui ressent le besoin de retourner au temps sacré de ses prestigieux aïeux et de se détacher d'« une vision relativiste ou nihiliste de l'histoire » et une subséquente « aridité spirituelle ». (Eliade, 1978, 152).

Il faut dire que la question du « recommencement » a taraudé plusieurs philosophes tout au long de l'histoire. Charles Nodier disait déjà dans *La neuvaine de la chandeleur* (Nodier, 1838), où il expose aux jeunes gens un moyen pour reconnaître en songe son futur conjoint, que l'« on ne recommence plus, mais se souvenir, c'est presque recommencer » (Nodier, 1838). Le souvenir étant certes à la base de tous les écrits portant sur soi et ou sur les siens.

L'épopée familiale de Marcel Bénabou met en scène un livre -somme où s'imbriquent des personnages réels et fictifs. Des écrivains, des philosophes, des poètes, des rabbins, de siècles, confessions et spécialités confondus. Pour ce faire, l'écrivain a eu recours aux principes issus du modèle mathématique tels que « la série » et « la variante » ouvrant ainsi le champ de la potentialité au niveau onomastique.

L'écrivain feint d'échouer à trouver les modèles réussis pour alimenter son entreprise scripturale gigantesque qu'il qualifie d'épique. Ce cycle d'échec et de nouvelle recherche est à mettre sur le compte du principe philosophique de l'éternel recommencement. De ce livre transparaît une crise existentielle de l'humain en quête de perfection. La répétition est

synonyme de la vie et l'échec stimule l'existence. La victoire serait-elle finalement la mort ou du moins la fin d'une dynamique ?

Bibliographie

- BÉNABOU Marcel, *Jacob Menahem et Mimoun. Une épopée familiale*, Paris, Seuil, La Librairie du XX^e siècle, 1995, 258 p.
- « Genèse d'une épopée absente », *Études littéraires*, 29 (3-4), 1997, pp. 95–106. <https://doi.org/10.7202/501173ar>, pp. 95-96 (Consulté le 10 décembre 2020).
- BENS Jacques, *Atlas de littérature potentielle*, Noel Arnaud (dir.), Paris, Gallimard, 1988, [1981]. Collection Idées, Collection Folio essais (n° 109).
- et al., « La littérature récurrente », in *Oulipo -atlas de littérature potentielle*, NRF, Paris, Gallimard, 1981.
- BORNIER Evelyne M., « Jacob, Ménahem et Mimoun : une épopée familiale Poétique de l'identité chez Marcel Bénabou », in *The International Journal of Francophone Studies*, (Leeds, UK), vol. 7, n°1-2, September 2004.
- ELBAZ Robert, « Mémoire et généalogie dans l'œuvre de Marcel Bénabou », in La communauté juive de Meknès et sa spécificité culturelle », conférence, University of Haïfa, 31 mars 1997.
- KLINKERT Thomas, « Marcel Bénabou - Un livre peut en cacher un autre », (colloque OULIPONTS, Université de Salzburg, avril 1997), in *OLIPO-POETIQUES*, Études réunies par Peter Kuon, Gunter NarrVerlag, Tübingen, 1999, 77-94.
- LAHMAMI Hind, *Marcel Bénabou. L'obsession de la genèse du livre*, Paris, L'Harmattan, collection autour des auteurs maghrébins, 2020.
- MIRCEA Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Jean Gouillard et Jacques Soucasse (trad.), Paris, Gallimard, « Les Essais », 1949 ; nouvelle édition revue et augmentée, « Idées », 1969.
- NIETZSCHE Friedrich, « Le Convalescent » in *Ainsi parlait Zarathoustra*, (édition 1898), Henri Albert (trad.), édition Société du Mercure de France et Naumann, Paris et Leipzig, 1898, Bibliothèque nationale de France, traduction de 1901 (sixième édition, 1903).
- NODIER Charles, « La neuvaine de la Chandeleur », in *Revue de Paris*, 1838, <http://www.biblisem.net/narratio/nodchand.htm> (consulté me 12 décembre 2020).

Notice bio-bibliographique de l'auteur

Hind Lahmami est enseignante-chercheuse HDR à l'Université Moulay Ismail de Meknès au Maroc. Coordinatrice de l'équipe de recherche CIPDD, membre fondateur du RUIPI à l'Université Rome III et experte des questions éducatives et culturelles auprès d'IDEFFIE à Paris. Auteure de l'ouvrage critique *Marcel Bénabou. L'obsession de la genèse du livre* aux éditions L'Harmattan (2020) et de plusieurs études dans des ouvrages collectifs et des revues internationales. hindlahmami@gmail.com

Marcel Schwob : au commencement était l'imaginaire

Agnès LHERMITTE

Docteure ès Lettres,

LaPRIL-CLARE Bordeaux-Montaigne. CRI2i – France

Poser la question de la naissance d'un livre, de sa genèse, de ses commencements, c'est en rechercher le sens en amont de sa production tout en échappant au piège de la quête mythique et illusoire des *origines*. Cette question se révèle particulièrement complexe – et intéressante – lorsqu'il s'agit d'un recueil, c'est-à-dire d'un volume par nature hétérogène. Sous le titre *Vies imaginaires*, Marcel Schwob (1867-1905) a rassemblé vingt-deux récits biographiques brefs rédigés et prépubliés entre juillet 1894 et avril 1896 dans *Le Journal*¹. Il est déjà l'auteur de nombreux contes qui renouvellement le genre brillamment développé par Maupassant, et qu'il imprègne, même quand leur sujet s'enracine dans le réel, d'un imaginaire particulier de tendance merveilleuse, fantastique ou mytho-poétique, parfois de sensibilité symboliste : *Cœur double* (1891), *Le Roi au masque d'or* (1892), *Mimes* (1892), *Le Livre de Monelle* (1894). C'est donc un écrivain en pleine possession de ses moyens et reconnu par ses pairs pour sa valeur singulière qui publie en 1896 chez Charpentier, concomitamment à *La Croisade des enfants*, sorte d'oratorio médiéval également constitué de contes rédigés à la même époque, le recueil magistral des *Vies imaginaires*. Ce titre oxymorique, premier « seuil »² du livre et commencement de sa lecture, met d'emblée en tension un genre traditionnel axé sur la recherche d'une vérité historique, et la revendication d'une fantaisie subjective : proclamation de la marque de fabrique schwobienne, tissage poétique d'érudition et d'imagination. En auscultant le processus d'élaboration de ce recueil, c'est toute la démarche créatrice de Schwob qu'on peut mettre au jour en analysant successivement, dans la perspective du *commencement* ainsi que de l'*imaginaire* programmatique, le rôle de l'onomastique, des contextes historiques, des hypotextes, des images et de la préface.

Au commencement était le nom

Certains des rares brouillons de Schwob sont des feuillets couverts de griffonnages. Il s'agit parfois de listes de noms, comme un vivier à exploiter, que ces noms soient ceux de personnages réels ou inventés. Ceux de *Vies imaginaires* sont brandis dès le titre de chacun des récits (leur premier *seuil*). Lors de leur prépublication, ces titres étaient composés de trois

¹ Quotidien « républicain, littéraire, artistique et politique » fondé en 1892 et dirigé par Fernand Xau, qui s'attirait la collaboration des grands écrivains de son temps.

²Voir Gérard Genette, *Seuils*, 1987.

éléments sur le modèle : « Vie de / Septima, / incantatrice ». Dans le recueil, Schwob supprime la mention initiale, passée dans le titre général (*Vies imaginaires*), et focalise ainsi l'attention, dès l'ouverture du texte, sur le nom du personnage, doté selon Roland Barthes d'un « signifiant souverain » (Barthes, 172). Ainsi défilent successivement « Empédocle, dieu supposé » ; « Érostrate, incendiaire » ; « Cratès, cynique » ; « Septima, incantatrice » ; « Lucrèce, poète » ; « Clodia, matrone impudique » ; « Pétrone, romancier » ; « Sufrah, géomancien » ; « Frate Dolcino, hérétique » ; « Cecco Angiolieri, poète haineux » ; « Paolo Uccello, peintre » ; « Nicolas Loyseleur, juge » ; « Katherine la dentellière, fille amoureuse » ; « Alain le Gentil, soldat » ; « Gabriel Spencer, acteur » ; « Pocahontas, princesse » ; « Cyril Tourneur, poète tragique » ; « William Phips, pêcheur de trésors » ; « Le capitaine Kid, pirate » ; « Walter Kennedy, pirate illettré » ; « Le Major Stede Bonnet, pirate par humeur » ; « MM. Burke et Hare, assassins ». Excepté Sufrah, ces noms désignent des protagonistes réels, mais pour la plupart inconnus, ou mal connus, ou assez éloignés dans le temps pour que leur souvenir s'enrobe d'une aura légendaire : tous noms porteurs de mystère.

À chacun de ces noms est apposée une caractérisation en forme de sous-titre, censée orienter la lecture. Or, si certaines de ces caractérisations ont la neutralité d'un simple statut (poète, juge, peintre, pirate), d'autres intriguent d'emblée, soit qu'elles portent en elles-mêmes une charge imaginaire (incantatrice, géomancien, pêcheur de trésors) et parfois sulfureuse (hérétique, assassins), soit qu'une épithète la transforme en oxymore déroutant (matrone impudique) ou en alliance de mots insolite (pirate illettré). Voilà captée l'attention d'un lecteur que le fil du récit vaachever de déconcerter, car les clés symboliques qui semblaient lui être offertes sont des leurre, en ce que l'intrigue va mener à l'échec le programme annoncé, voire le démentir. Ainsi, tous les protagonistes meurent, souvent lamentablement, au bout de la déchéance, ou sans avoir accompli leur œuvre : Lucrèce est un écrivain impuissant, le pêcheur de trésors finit ruiné.

On notera aussi que le caractère hétéroclite des noms et des désignations de cette liste de personnages contredit le dispositif sériel instauré par la répétition de la structure des titres, tout en révélant, par des rapprochements évidents (trois pirates consécutifs) ou plus allusifs (un ensemble disséminé de trois poètes, un romancier et un acteur ; deux femmes livrées à l'amour), un système de variations sous-jacent. Schwob est bien l'homme de la nomination, ainsi que l'écrivait son ami Paul Claudel : « La caractéristique de ton style me semble être le

nom et le *nominatif*, par quoi tu es un gourmand »¹. Le nom, le groupe nominal font signe dans le titre, suggèrent à la fois des fragments sémantiques et un réseau d'analogies qui transcendent ou annulent les contextes. Les incipit, seconds *seuils* des récits, jouent également avec la fonction introductory attendue. Prolongation des titres (le personnage y est souvent désigné par le simple pronom de rappel), les incipit renseignent peu sur son ancrage familial : trois seulement (Clodia, Gabriel Spencer et Pocahontas) mentionnent un parent, certains insistent sur l'indétermination de sa naissance (« Personne ne sait... ») (Schwob 1896, 61), et même de son nom : « On ne s'accorde point sur la raison qui fit donner à ce pirate le nom du chevreau (*Kid*) » (Schwob 1896, 137). Dénusés d'ascendance pour la plupart, et, pour tous, de descendance, les protagonistes ne s'inscrivent pas dans une filiation, mais, comme « Lucrèce [qui] apparut » (Schwob 1896, 77), surgissent de toute la force de leur individualité à l'orée de leur vie de papier. Enfin, les notations spatio-temporelles, incomplètes ou à valeur poétique plus que référentielle, se mêlent à des indices symboliques d'un destin maudit. Ces vies relèveraient-elle d'une vision anhistorique ?

Au commencement était l'histoire

Si les « vies » ont été composées et publiées dans la presse indépendamment de la chronologie, Marcel Schwob a pris soin, en les recueillant en volume, de les classer selon l'ordre temporel historique, de l'Antiquité au XIX^e siècle. C'est ainsi qu'il avait organisé un précédent recueil de contes (de la préhistoire à son époque) et l'avait intitulé, pastichant *La légende des siècles* hugolienne, *La légende des gueux*. « Il y a, dans ses contes, des tableaux de tous les temps, depuis l'époque de la pierre polie jusqu'à nos jours. », écrivait Anatole France en 1892 dans *L'Écho de Paris* à propos du premier, tandis que Rachilde parlait, dans une « Note sur *Vies imaginaires* » du *Mercure de France*, en août 1896, de « ce cours d'histoire ancienne possible ». Pourtant, la plupart des critiques modernes font grief à Schwob de faire fi de l'histoire. De quelle histoire parlons-nous ?

Schwob a beau se démarquer, comme il l'explique dans sa préface, de la « science historique » qu'il esquive et contredit parfois dans *Vies imaginaires*, il a beau parodier ironiquement dans ses récits le discours historique officiel, il n'en était pas moins passionné par les temps passés, et il s'est livré à des recherches reconnues internationalement par les sociétés savantes sur François Villon et son époque. Les périodes troublées et finissantes le fascinaient particulièrement : il s'y transportait en imagination, après avoir effectué un travail

¹ Paul Claudel, lettre du 27 avril 1893, in Pierre Champion, *Marcel Schwob et son temps*, Paris, Grasset, 1927, p. 264.

documentaire digne de celui de Flaubert. Ses brouillons sont couverts de notes érudites précises, parfois demandées à des amis spécialistes, à partir desquelles il a construit ses récits. Mais, comme Flaubert également, c'est en écrivain, en artiste qu'il s'intéresse aux périodes envisagées : moins à l'événementiel politique et militaire qu'aux mœurs, à la culture. Aussi chacune des vies est-elle précisément contextualisée, avec une couleur particulière et un parfum d'authenticité qui émanent du vocabulaire, des tournures pastichant le langage d'époque, de l'art descriptif. Le protagoniste choisi n'étant pas un héros de l'histoire (et même, dans le cas d'Empédocle, sa *vie* le prive des actions politiques qu'il avait menées), les faits majeurs de son époque ne sont évoqués, au mieux, qu'en arrière-plan, comme la lutte des Guelfes et des Gibelins dans la Florence de Cecco Angiolieri, ou par leur aspect concret, vécu. Ainsi, la Guerre de cent ans, cadre de la vie d'Alain le Gentil, est suggérée par le nom du roi et de quelques villes, et elle n'apparaît, comme toutes les autres guerres, que sous la forme des incendies, des rapines et des violences sur le peuple. La mise en exergue de personnages obscurs de la grande Histoire (le juge Nicolas Loyseleur plutôt que Jeanne d'Arc, réduite à un rôle secondaire) justifie et accentue ce parti-pris, où l'on peut d'ailleurs reconnaître une tendance que développera à la fin du XX^e siècle la nouvelle histoire, axée sur les mentalités, le vécu, l'individuel, l'ordinaire.

Quant au déroulement d'une Histoire en marche conforme aux constructions idéologiques du XIX^e siècle, on le chercherait vainement dans cette suite chronologique dénuée de perspective historique, cette guirlande de moments soudain éclairés dans la nuit du temps, cet alignement de vies miniaturisées d'égale valeur, sans que l'on sente de l'une à l'autre aucun progrès, aucune évolution même. La discontinuité, inhérente à la structure d'un recueil et esthétiquement justifiée par l'injonction de Monelle à la « contemplation atomistique de l'univers »¹, n'est compensée que par des résonances indifférentes à l'écart temporel ou, si l'on revient au domaine de l'Histoire, par des raccords déroutants. Voici l'excipit d'« Érostrate » : « La nuit où Hérostratos embrasa le temple d'Éphèse, vint au monde Alexandre, roi de Macédoine » et l'incipit de « Cratès », le récit suivant : « Il naquit à Thèbes, fut disciple de Diogène, et connut aussi Alexandre. » (Schwob 1896, 68-69). Le nom d'Alexandre le Grand semble bien faire le lien, si ce n'est que la première mention ne signale qu'une simultanéité sans date précise ni signification, une simple coïncidence ouvrant sur le rêve, une coquetterie d'érudit : Schwob joue avec l'Histoire, manipule ce matériau qui devient le décor de sa fantasmagorie personnelle, une rêverie littéraire, en somme.

¹ Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle, Œuvres*, p. 403.

Au commencement était le texte

Tout comme les recueils précédents, *Vies imaginaires* est un véritable palimpseste étudié, gratté et mis au jour dans son ouvrage par Bruno Fabre, qui en établit une typologie générale. Les vies de Schwob s'inspirent souvent de biographies préexistantes, notices ou, plus fréquemment, anthologies ou histoires générales comme les *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres* de Diogène Laërce pour les héros de l'Antiquité, les *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (1558) de Vasari pour Paolo Uccello, les *Vies des plus célèbres pirates* (1724) de Charles Johnson pour les dernières vies. Chercheur érudit habitué des Archives nationales, Schwob puise aussi, pour la période médiévale, non seulement aux chroniques historiques et à leurs notes savantes, mais aussi dans des documents comme des minutes de procès (pour Nicolas Loyseleur, un des juges de Jeanne d'Arc) et des lettres de rémission (pour le soldat brigand Alain le Gentil). Cependant, la plupart du temps, ses *Vies* sont un amalgame d'hypotextes divers superposant secrètement écrits anciens et auteurs plus récents (souvent anglais : De Quincey, Stevenson, Whibley), récits légendaires comme les *Mille et Une Nuits* ou la *Légende dorée*, et témoignages véridiques ou études scientifiques – auxquels s'ajoutent et se mêlent figures et motifs issus de l'imaginaire propre à Marcel Schwob et/ou à son époque, surtout en ce qui concerne les personnages féminins.

Dans tous les cas, ces sources sont exploitées de façon lacunaire et fantaisiste, toujours créative, ce qu'illustrent deux processus narratifs virtuoses. Le premier consiste à imaginer les vies d'écrivains à partir de leurs œuvres : ainsi celle de Lucrèce, qui égrène des latinismes, est émaillée de références au *De rerum natura* sur la physique et la morale épicuriennes ; celle du dramaturge élisabéthain mal connu Cyril Tourneur est élaborée à partir de ses deux pièces (*La Tragédie du vengeur* et *La Tragédie de l'athée*), dont il devient en quelque sorte le protagoniste *réel*, vivant sur un mode d'une violence exacerbée les actions de ses héros de papier. Plus subtilement, Schwob inscrit dans une mise en abyme spéculaire sa réflexion sur le *commencement* textuel. La découverte du traité d'Épicure déclenche le désespoir suicidaire de Lucrèce, celle du manuscrit d'Héraclite (dont la philosophie repose sur le principe du feu) le geste incendiaire d'Érostrate. Dans les deux cas, le livre est un système de signes qui façonne le personnage ou détermine son destin, comme il est pour le biographe Schwob, par un mécanisme de projection analogue, l'objet fondateur et déclencheur de ses *Vies imaginaires*.

La source textuelle de la vie de Septima – la seule qui soit attestée et exploitée explicitement – est à la fois singulière et représentative de la méthode schwobienne. Il s'agit de deux pièces archéologiques, des tablettes de défixion (feuilles de plomb gravées d'un texte magique, roulées et glissées dans une tombe afin de jeter un sort), trouvées en 1889 à Sousse et commentées en 1893 par Gaston Maspero. Schwob y puise les trois thèmes qui s'entrelacent dans son récit : magie, amour et mort, ainsi que leur cortège de motifs narratifs : les « philtres d'amour et de mort », la nécropole, les dieux infernaux, son héroïne et le jeune homme qu'elle veut charmer. Mais il y ajoute, outre des réminiscences littéraires (Didon, Salammbô), une thématique décadente nécrophile et défaitiste : la momie de la jeune sœur morte, la victoire d'Antéros sur Éros, le souhait de la mort. Le traitement de cet hypotexte matriciel est remarquable : les deux inscriptions latines, traduites, amalgamées et adaptées au récit qui en est issu, redeviennent, dans la bouche de Septima, parole vive, mais ce texte n'apparaît qu'à la fin du récit, d'abord sous sa forme verbale, puis, en clause, sous sa forme matérielle, comme si le récit s'était enroulé et refermé sur sa source de plomb, comme si les morts évoqués, un temps devenus personnages, retournaient au tombeau. Cette *vie* se clôut donc sur sa source, qui se grave en excipit avec un caractère visuel affirmé que l'on retrouve à la fin de celle de Pocahontas (avec son portrait entouré d'une inscription latine en exergue) et de celle de Paolo Uccello (avec le petit rond de parchemin et son mystérieux entrelacs de lignes). Tant sont peu différenciés, dans cette poétique de l'écriture, les traits d'une inscription et ceux d'un dessin.

Au commencement était l'image

L'image a une fonction première et déterminante dans l'élaboration des écrits de Marcel Schwob. Ce processus est confirmé par l'examen des quelques brouillons qui ont été conservés : souvent une ébauche de description, comme un éclair visuel d'où pourra germer la narration. Paul Léautaud, qui joua un temps dans sa jeunesse le rôle de secrétaire de Schwob, affirme :

« Quand il se met devant sa feuille de papier, il ne sait pas trop ce qu'il va écrire. Un état d'esprit tout à fait particulier. Puis un mot, une image visuelle, lui viennent. Tout un conte fait avec cela. » (*Journal*, 11 mars 1904)

« Tout un conte construit avec cela », structuré par cela, selon diverses modalités : hypotypose centrale, leitmotiv scandant le récit, tableau final en point d'orgue¹. Ainsi la vie de « Pétrone, romancier » s'articule autour d'une image pivot qui fait basculer le récit, des expériences du jeune Pétrone explorant la vie du bas peuple de Rome, à sa disparition pour

¹Je renvoie à mon article « L'écriture de l'apogée dans les Vies imaginaires de Marcel Schwob ».

mettre à exécution les aventures composées dans le *Satiricon*. Au centre, une pause descriptive évoque l'écrivain au travail :

« Seul, devant son parchemin, appuyé sur une table odorante en bois de cèdre, il dessina à la pointe de son calame les aventures d'une populace ignorée. À la lumière de ses hautes fenêtres, sous les peintures des lambris, il s'imagina... » (Schwob 1896, 87)

Temps suspendu de l'écriture et recueillement de l'artiste dans son cabinet de travail sont concentrés dans cette image picturale héritée des eaux-fortes allemandes des XV^e et XVI^e siècles, et que Schwob s'est appropriée au point que J. Grandjouan grava pour lui sur bois un ex-libris imité de ces dessins anciens, et que son biographe Pierre Champion le décrit assis à « sa table de chêne... Là, il rêve ; il écrit... Son calame court... »¹. L'image originelle est devenue effigie, dans une translation (réciproque ?) entre le personnage et son auteur.

La vie de la Romaine « Clodia, matrone impudique » est ponctuée par le motif obsédant, emprunté à Cicéron, des yeux brûlants, « ardents », « flambants », synecdoque qui emblématise la passion incestueuse de la jeune femme pour son frère Clodius, puis son avidité érotique. La triple occurrence de l'image confère au récit de son existence chaotique la tension tragique qui l'emporte jusqu'au dénouement fatal, ramassé dans l'image finale : assassinée dans un bouge et jetée dans le fleuve par un amant vulgaire, elle reste à jamais « les yeux grands ouverts, dans l'eau jaune du Tibre » (Schwob 1896, 84). La « vie » de l'héroïne insatiable est clôturée et figée par la permanence du regard « impudique ». On pourrait évoquer aussi l'inscription du moine hérétique Frate Dolcino dans une image obsédante : les mantelets blancs des apôtres sur une peinture qui le frappa enfant, qu'il enjoignit de revêtir une fois devenu moine mendiant, et tint à conserver sur le bûcher de son supplice. La structure en boucle générée par la distribution ternaire, là aussi, de l'image fondatrice présente une vie placée sous le signe d'une innocence enfantine illusoire, un destin écrit, imagé d'avance. La métonymie vestimentaire la plus impressionnante est la fameuse sandale d'Empédocle retrouvée au bord du cratère de l'Etna, détail biographique légué par la légende et propre à inspirer l'imagination créatrice de Schwob. Magnifiée dans l'excipit, cette « sandale d'airain travaillée par le feu » (Schwob 1896, 64) signe la disparition du héros tout en le statufiant comme s'il sortait de la forge d'Héphaïstos. Le récit est construit de façon à converger vers cette image matricielle *et* conclusive, mais annoncée à deux reprises, au début et au milieu du récit, pour *signaler* le personnage en marche vers son destin.

¹« Marcel Schwob parmi ses livres », *Catalogue de la bibliothèque de Marcel Schwob*, Allia, 1993, p. 13.

C'est en parlant de Stevenson, son modèle littéraire, que Schwob expose sa conception de l'image dans le récit : « Comme le fondeur de cire perdue coule le bronze autour du "noyau" d'argile, Stevenson coule son histoire autour de l'image qu'il a créée »¹. Les images lues dans les romans de celui-ci comme dans d'autres contes procurent à Schwob un « émoi d'imagination »² indélébile, et lui inspirent cette phrase, la toute dernière qu'il rédigea : « Chères, chères images dont j'aime tant à revoir les couleurs quand je les trouve sous leur rubrique *nel libro della mia memoria*. »³ Ces images textuelles fructifient à leur tour, on l'a vu, et deviennent, par un palimpseste iconique analogue à celui des mots, les noyaux de nouveaux contes qui fonctionnent comme une « machine à rêver »⁴.

Au commencement était la préface

La préface, mot exactement traduit par son synonyme « avant-dire », précède dans le volume le texte publié, ce qui revient à dire que, théoriquement du moins, elle inaugure la lecture à laquelle elle est censée fournir des clés. *Seuil* caractérisé par son amplitude et son ambition, la préface *introduit* au texte. Cette pièce maîtresse du paratexte auctorial a suscité récemment d'innombrables études tournées vers ses fonctions, ses stratégies, sa poétique. Celle de *Vies imaginaires*, rédigée en réalité, comme toutes ses homologues, *après* les contes qu'elle présente, n'a pas ici pour fonction de justifier le recueil en tant que structure, ni d'exposer des sources ou des conditions de production. Il s'agit d'un véritable traité d'esthétique, ce que confirme sa reprise, sous le titre « L'Art de la biographie », dans un recueil d'essais de critique littéraire intitulé *Spicilège*⁵. Ce mot rare signifiant le glanage des épis, présenté par le dictionnaire Robert sous la rubrique « didactique », avait désigné pour les bénédictins le recueil des dissertations et connaissances qu'ils pensaient devoir fournir avant leur mort⁶. Ce titre confère donc à ce que l'on a pu nommer des « préfaces-manifestes » une gravité testamentaire.

Effectivement, « L'Art de la biographie » demeure le fondement d'un genre qui se constitue ici en attendant d'être théorisé, à partir de cette préface d'ailleurs, un siècle plus

¹ Marcel Schwob, « Robert-Louis Stevenson », *Spicilège*, *Oeuvres*, p. 730.

² *Ibid.* p. 723.

³ Marcel Schwob, *Il libro delle memoria* (La « rubrique » des images- posthume), *Oeuvres*, p. 966.

⁴ Jean-Pierre Bertrand, présentation de *Vies imaginaires*, p. 27.

⁵ Le recueil comprend également la préface de *Cœur double*, intitulée « La Terreur et la Pitié », et celle du *Roi au masque d'or*, devenue « La Différence et la Ressemblance ».

⁶ Voir Goudemare, introduction à *Spicilège*, in Marcel Schwob, *Oeuvres*, *op. cit.*, p. 675.

tard¹ : la « vie imaginaire ». Schwob y précise sa conception de l'écrivain biographe, autrement dit de la biographie élevée au rang d'œuvre littéraire :

« De patients démiurges ont assemblé pour le biographe des idées, des mouvements de physionomie, des événements. Leur œuvre se trouve dans les chroniques les mémoires, les correspondances et les scolies. Au milieu de cette grossière réunion le biographe trie de quoi composer une forme qui ne ressemble à aucune autre. » (Schwob 1896, 59-60)

À une époque où se théorise la notion d'idiosyncrasie, cette forme s'élabore sous le signe de l'individuel : refus des modèles préétablis et des idées générales propres à l'approche historique scientifique, choix systématique de la particularité d'un personnage, en juxtaposant ces détails insignifiants que Roland Barthes appellera des « biographèmes » (Barthes 13) : « L'idéal du biographe serait de différencier infiniment » (Schwob 1896, 55), voire de « décrir[e] un homme en toutes ses anomalies », pourvu que ces « brisures singulières et inimitables » (Schwob 1896, 54) expriment la vie et ses accidents : les mystères d'une « vie trouée », dira encore Barthes. Corollaire de ce parti pris, peu importe le statut du sujet : il convient d'envisager sous le même angle « les existences *uniques* des hommes, qu'ils aient été divins, médiocres ou criminels » (Schwob 1896, 60). Un long développement consacré à des références littéraires révèle, non les sources du biographe Marcel Schwob, mais un panorama de ses modèles et de ses repoussoirs. Ainsi il dédaigne Plutarque et Suétone (biographies canoniques), alors qu'il apprécie Diogène Laërce et Boswell et qu'il admire Aubrey et le peintre Hokusai, capables de faire surgir et sentir le vivant, donc l'individuel, l'instantané. Une telle conception de l'originalité s'applique à la fois à l'être humain et à l'œuvre d'art, l'exigence esthétique s'adossant, pour le « biographe amical et désinvolte » (Barthes, 13) que Barthes appellera de ses vœux, à un présupposé éthique. Elle inspirera dans les décennies suivantes d'innombrables entreprises biographiques de grande littérarité, conformes à la valeur artistique prônée par Schwob en ce qu'elles sont le produit de l'imagination créatrice². Pour revenir à sa fonction première de préface, recueillir les idées énoncées et développées dans ce texte permet de saisir les notions et les principes importants aux yeux de Schwob, et de mieux lire son recueil – ou de le relire, d'en *recommencer* la lecture.

Conformément aux codes de la nouvelle comme à ceux de la biographie, Marcel Schwob prenait un soin tout particulier de la *fin* de ses contes, en particulier dans ces *Vies imaginaires*

¹Alexandre Gefen, *Inventer une vie : la fabrique littéraire de l'individu*, Paris, Les impressions nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2015.

² Borges, *Histoire universelle de l'Infamie* (1954), Ruan Rodolfo Wilcock, *La Synagogue des iconoclastes* (1972), Gérard Macé, *Vies antérieures* (Gallimard, 1991), Michel Schneider, *Morts imaginaires* (Grasset, 2003)...

terminées des images saisissantes de la mort. Il n'en reste pas moins qu'il préparait le lecteur à leur approche en aménageant minutieusement les seuils que sont les titres, la préface et les incipit. Par ailleurs, bien qu'il ait pris soin d'effacer ou de brouiller ses sources et qu'il ait laissé peu de brouillons, une recherche plus approfondie met en évidence un processus de création complexe où le poète alchimiste remue dans le creuset de son imaginaire une insondable érudition. Ainsi a *commencé* le genre de la fiction biographique brève.

Bibliographie

- BARTHES Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, 190 p.
- FABRE Bruno, *L'Art de la biographie dans Vies imaginaires de Marcel Schwob*, Paris, Champion, 2010, 374 p.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987, 400 p.
- LHERMITTE Agnès, *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, Paris, Champion, 2002, 565 p.
- « L'écriture de l'apogée dans les *Vies imaginaires* de Marcel Schwob », *Eidolon* n° 69, *l'Apogée*, études réunies par Gérard Peylet et Jean-Jacques Wunenburger, Septembre 2005, Presses universitaires de Bordeaux, p. 335-350.
- « Le paratexte dans l'œuvre de Marcel Schwob : les jeux du cornac », Colloque international « L'éléphant et son cornac. Le paratexte », Faculté des Lettres et Sciences humaines, Sfax, 16-18 mars 2017. (Actes à paraître)
- SCHWOB Marcel, *Vies imaginaires* [1896], présentation par Jean-Pierre Bertrand et Gérald Purnelle, Paris, GF Flammarion, 2004, 205 p.
- *Œuvres*, édition établie et présentée par Sylvain Goudemare, Paris, Phébus *libretto*, 2002, 988 p.

Notice bio-bibliographique de l'auteur

Membre du LaPRIL-CLARE (Bordeaux-Montaigne) et du CRI2i, Agnès Lhermitte est spécialiste de Marcel Schwob, auquel elle a consacré sa thèse (*Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, Paris, Champion, 2002) et de nombreux articles. Co-rédactrice de *Spicilège, Cahiers Marcel Schwob*, elle a également publié *La biographie. Une anthologie* (Paris, Flammarion, 2002), et co-dirigé la publication de *L'Imaginaire du sacré*, *Eidolon* n° 119, PUB 2017 et *Imaginaire et transmission*, *Eidolon* n° 120, PUB, 2017.

aglhermitte2@gmail.com

L'expérience initiatique en Afrique dans *La Folie et la mort* de Ken Bugul et *La Petite Peule* de Mariama Barry entre traumatisme et quête des profondeurs

Assia MARFOUQ

Professeur Assistant, Laboratoire LIDEALL, ISS,
Université Hassan Premier (Settat), Maroc

Abdelghani BRIJA

Professeur Assistant,
Université Mohamed V-Rabat, FSJES-Souissi, Maroc

Les traditions portent certainement atteinte au corps féminin et se révèlent mutilantes par la douleur qu'elles provoquent à perpétuité. L'ampleur et la gravité de ces pratiques et leur ancrage dans les sociétés africaines sont bien illustrées à travers beaucoup de romans féminins africains. Il s'agit principalement de rites initiatiques tels que l'excision, le tatouage des lèvres, le rite de l'œuf, etc. Afin de mieux cerner le thème de l'initiation à travers les rites en Afrique, deux romans seront donc respectivement soumis à l'étude : *La petite peule* de Mariama Barry, et *La Folie et la mort* de Ken Bugul. À travers ces œuvres, nous verrons comment la tradition est un allié aux lois patriarcales qui soumettent la femme par le contrôle de son corps. Nous verrons également comment les rites initiatiques se présentent comme une voie de salut pour lutter contre l'acculturation et revenir aux sources. Malheureusement cette tentative n'est pas toujours réussie vu les grandes menaces physiques et psychiques qu'elle présente.

1. Le rite initiatique forcé : Former et contrôler la femme au moyen de la torture

Dans les sociétés africaines postcoloniales écrasées sous les régimes dictatoriaux, la crise identitaire est parmi les phénomènes qui entravent la vie paisible de l'Africain. Cette crise traduit son incapacité à s'intégrer dans une culture imposée par le colon et qui lui est étrangère. Parallèlement, le personnage postcolonial trouve que son retour à la culture d'origine devient impossible. La confrontation entre deux cultures antithétiques le met en situation de dilemme intérieur qui le confronte à une folie due à un choix difficile. Le retour aux sources dans ce cas choisi par le personnage représente la seule échappatoire pour tenter de se débarrasser du masque de l'acculturation et de rejoindre les racines. Cette tentative de retour aux sources à travers les rites initiatiques n'est pas toujours réussie, car cette épreuve de grande endurance physique n'est pas une étape facile à franchir.

« Se tuer pour renaitre »

Dans *La Folie et la mort*, Mom Dioum est une jeune étudiante qui se trouve totalement absorbée par la culture occidentale. À un moment donné, elle a décidé de changer les traits de son visage afin d'échapper à la mort à cause d'un meurtre qu'elle a commis et de fuir sa vie de citadine saturée par la culture du colon et qui met sa vie et son identité en danger. Elle était alors au rendez-vous avec un fait marquant qui va changer la trajectoire de sa vie : le tatouage. Mom Dioum a décidé par sa propre volonté de se tatouer la bouche afin de fuir les autorités qui la poursuivent à cause d'un crime qu'elle a commis. Sa décision vient aussi de son désir ardent de regagner son identité d'origine et faire la rupture avec sa vie de citadine à l'euro-péenne. Malheureusement, elle trouve que le tatouage, une épreuve d'endurance physique majeure, est trop pénible et dépasse de très loin les limites de sa patience ce qui la pousse à s'enfuir. Inachevé, le tatouage marque ainsi l'échec du personnage de revenir aux sources.

« *Se tuer pour renaître* », l'expression prononcée par Mom Dioum avant de se tatouer symbolise le désir du protagoniste de basculer vers une nouvelle identité. Tuer l'identité occidentale pour renaître dans les bras de l'identité africaine d'origine traduit une transmutation culturelle qui fait passer le personnage de Mom Dioum de l'identité moderne et occidentale reconnue en ville à l'identité originale. Mom Dioum avoue que cette décision est justifiée: « ...s'appartenir avant d'appartenir à la mondialisation, à l'uniformisation des idées, des points de vue, des besoins, des loisirs, des désirs, des vœux, des souhaits, des idées encore, des visions, des vues, des fastfoods... ». (Bugul, 35).

Poussée par un désir erroné motivé par la poursuite des services secrets, Mom Dioum se heurte à l'échec dans cette épreuve qui demande de la loyauté de la part des intéressées. Cet échec dans la réappropriation corporelle se lit dans la défiguration du visage de Mom Dioum. Sa figure porte les signes d'un heurt violent entre modernité et tradition qui s'affichent sur le visage de manière repoussante et condamnent cette fille à se maintenir enveloppée dans un tissu et à sombrer dans la folie. La chair déchiquetée de Mom Dioum pendant le tatouage montre la violence inouïe subie et constitue des images inoubliables, fortes et saisissantes qui provoquent chez elle une affection psychologique profonde proche du délire. La violence que subit le personnage dans son corps le plonge dans un état de déchéance mentale. Mom Dioum dénonce l'abjection des dictatures et se défont par le subterfuge à la forêt, lieu de violence et de brutalité.

Mom Dioum semble empreinter le mauvais chemin pour se libérer de son otage culturel anéantissant. Elle cherchait à « renaître » sous le toit de la culture de son pays, mais malheureusement elle s'est heurtée à une pratique initiatrice où la douleur et la torture sont les principaux moyens pour contrôler la femme au lieu de l'honorer et de la libérer. Oger Kaboré qui s'intéresse à la société africaine déclare dans *Paroles de femmes* que la société : « (...) conçoit la parole féminine comme surtout négative et dangereuse, à l'opposé de celle de l'homme, même si elle lui reconnaît quelques côtés positifs. » (Kabore, 117). Ce motif primordial de la négativité de la parole féminine vient du fait que « la femme n'est pas maîtresse de sa bouche » (Kabore, 117). Certaines croyances affirment l'impuissance de la femme à maîtriser sa propre parole jugée souvent dangereuse. En effet, la société africaine chercherait ainsi à installer un contrôle de la parole de la femme pour maintenir l'ordre social établi. Dominique Zaham relève certaines pratiques qui visent à contrôler la parole de la femme, notamment par la pratique de tatouage de la bouche :

« À l'encontre de l'homme qui est inflexible et réservé, la femme est un mou incapable d'imposer des limites à son verbe. Ce que la femme entend et sait, elle le divulgue tout naturellement. Le tatouage de la bouche a donc pour rôle de remédier à ce défaut que les hommes imputent aux tendances innées du sexe faible ». (Zaham, 45)

La déformation du visage présente une violence directe qui s'exerce sur le corps et qui touche l'esprit. Mom Dioum devient le signe d'un état morbide causé par un dérèglement psychique. Son mode de comportement qui se démarque des normes sociales est à juste titre considéré comme anormal, donc qualifié de folie. Mom Dioum sombre dans la folie parce qu'elle a peur de la violence et veut la fuir. Elle se déguise, mais se retrouve dans le piège de la marginalisation. Elle sombre également dans la folie par peur des représailles virulentes du système avec lequel elle ne veut pas transiger. Elle vit dans un pays despote où est écrasé un peuple par la violence la plus atroce.

Mom Dioum veut brouiller toutes les voies de sa reconnaissance, c'est pourquoi elle choisit de se dérober pour se faire une nouvelle identité et d'échapper au système dictatorial du Timonier, et par là de se guérir. Ce subterfuge subtil est définitivement la preuve de son échec de s'accommoder à la tradition et à elle-même. Elle a une conscience claire de son moi profond et de son moi social, malgré qu'il lui soit difficile de faire coexister ces identités plurielles qu'elle n'est pas en mesure de faire cohabiter. Mom Dioum qui apparaît parfaitement plurielle, se retrouve face à la désagrégation de tous les symboles de la société.

L'atmosphère du rite de tatouage. Excès, gigantisme et fantastique

L'écriture dans *La Folie et la mort* n'échappe pas à la logique de l'excès et de l'outrance. Elle se révèle insistant, hyperbolique et redondante. Le gigantisme qui se mêle à la dimension fantastique chère à Todorov épouse le plus souvent des créatures aux allures monstrueuses. Pour Mom Dioum, on parle d'une lèvre qui dépasse les mesures du réel et laisse le lecteur s'interroger sur la possibilité de telle déformation corporelle. Le portrait de la tatoueuse est symptomatique du gigantisme. Cette femme est montrée comme étant la grande sorcière du village. L'utilisation des mots « mange », « grosse » et « géante » confirment le gigantisme dont se dote ce personnage et ses gestes cruels. Cette femme redoutée est décrite avec de gros traits et de gros membres dont la tête et les bras sont abusivement agrémentés de bijoux de toutes sortes. Sa parure est essentiellement composée d'allumettes et de gri-gri qui lui attribuent une apparence énigmatique à côté de son maquillage insolite: « Elle s'attacha des gris-gris aux bras, aux avant-bras, aux poignets, aux genoux, aux chevilles. » (Bugul, 32). Son corps devient un espace qui trahit facilement son métier : « Elle s'enduisit le visage, les bras, les mains, les jambes, avec différentes potions tirées de son gros bagage. Elle en enduisit ensuite la tête. » (Bugul, 32). Cette description qui classe la tatoueuse dans l'ordre du gigantesque et du bestial rapproche le lecteur d'un sentiment d'anxiété et d'angoisse.

Dans *La Folie et la mort*, tout semble de l'ordre de l'impossible et de l'inaccompli, comme tout va vers l'excès, l'embrouillement et le vertige. La construction identitaire qu'avance Paul Ricœur demeure elle aussi de l'ordre de l'utopie. En effet, l'épreuve initiatique indispensable à chacun d'entre nous pour édifier son identité et l'assumer relève de l'échec dans le cas de Mom Dioum qui rate son tatouage et se détache de la vie au lieu de « renaître ».

Le lecteur semble visualiser des corps et des atmosphères à travers une caméra dont l'objectif n'est pas neutre, mais qui dénature pour semer le doute et provoquer l'incertitude. Contrairement aux représentations collées au corps féminin dans l'imaginaire collectif africain, Bugul soumet les corps de ses personnages à la logique de la laideur, de l'éclatement et de l'anéantissement. En effet, Mom Dioum avait avant son tatouage une bouche belle et sensuelle qui s'est métamorphosée en bouche pendante donnant lieu à une créature monstrueuse.

Le corps de la femme dans *La Folie et la mort* aboutit à un malaise chez le lecteur qui n'arrive pas à classer les événements dans l'ordre réel ou imaginaire. Le texte affiche un fort essaim cessant pour tenter d'inscrire les personnages dans la dimension du vraisemblable et d'en faire des corps inspirés du vécu, alors que la raison nous écarte de cette possibilité et

nous dirige vers des corps légendaires et mythiques. Le lecteur ne trouve aucune explication à des situations d'apparence réalistes, mais qui perturbent le lecteur par leur aspect excessif et hyperbolique. L'inscription de ces corps dans un décor et un contexte entièrement réalistes s'oppose à l'impossibilité de leur apparence ; comme le dit Nodier « l'impossible et pourtant là ». Cette situation antithétique crée une confusion référentielle chez le lecteur et met en quarantaine toute analyse logique ou raisonnée. Adama Coulibaly, un critique de la littérature africaine, estime que le corps féminin chez Ken BUGUL est « un jeu d'illusion où le corps féminin est miroir aux alouettes. » (Coulibaly, 178). Le corps social dans le roman bugulien est substitué par un corps fantastique et mythique.

2. L'épreuve de l'initiation choisie : Une tentative de retour aux sources et de quête de l'âme

Témoigner pour Mariama Barry est une nécessité pour se libérer du lourd fardeau du passé, d'où le choix de *La Petite Peule* dont le témoignage à une visée à la fois morale et pédagogique. Ce roman est l'un des plus grandes œuvres littéraires d'Afrique subsaharienne qui rapporte une expérience criminelle de l'histoire, à savoir l'excision. Si Mariama Barry a eu le courage de publier son roman, c'est parce qu'elle veut donner corps aux souvenirs afin que la société ait conscience et de mettre en lumière les crimes commis à l'encontre des enfants et des jeunes filles pour ne pas oublier. Cette œuvre n'est pas soustraite à une visée pédagogique. À travers une écriture autobiographique, ce témoignage veut instruire ses lecteurs et leur montrer la réalité de l'excision et l'enfermement dans les carcans de la tradition pour susciter leur indignation.

La réalité de l'excision à travers la narration

Les traditions sont représentées dans la majorité des œuvres romanesques africaines comme étant des outils conçus par la société afin de contribuer à la dégradation de la femme et au maintien de son mutisme. Dans ces œuvres, les pratiques mutilantes les plus citées sont : l'excision, l'infibulation, le tatouage des lèvres, le rite de l'œuf, etc. Tous ces rites ancestraux servent le patriarcat despotique qui craint l'émancipation de la femme et son épanouissement. La perpétration de ces traditions mutilantes est souvent garantie par la femme elle-même qui se présente comme une gardienne de la tradition, avec une incapacité doutée de changer le malheureux destin hérité de génération en génération. Poussées par une volonté folle de changement et par la révolte, les romancières contemporaines abordent volontiers ces sujets tabous, mais la narration de ces épisodes traumatisques reste nuancée.

La mère de l'enfant dans *La Petite peule* semble ne pas connaître la raison de l'excision, mais pourtant la défend et encourage sa fille à la subir. Elle explique à sa fille les avantages mensongers de l'excision: « C'est toujours nous, les femmes qui subissons les épreuves; c'est également nous qui sommes gardiennes de la tradition pour notre progéniture femelle même quand le sang doit couler. » (Barry, 21)

Elle continue:

« Quant à ce qui vient de t'arriver, cela te fait grandir, car jusque-là tu n'avais connu aucune souffrance. Tu étais une enfant, tu ne connaissais que la joie de l'insouciance. Cette épreuve, parce qu'elle est douloureuse, te donne un autre pouvoir, celui de maîtriser la souffrance [...] Et lorsque, femme, tu accoucheras, tu t'accroupiras, tes dents s'enfoncèrent dans un chiffon ou un morceau de bois, car aucun cri ne devra sortir de ta bouche. [...] Tu auras subi ce que moi-même j'ai subi, dans le même ordre. » (Barry, 120)

La mère est alors un véhicule de valeurs forcées par le patriarcat. Le destin caché derrière cette mutilation physique semble décisif et inéluctable quant à l'avenir de la jeune fille. Cette dernière est obligée d'être conditionnée et son corps ne lui appartient désormais plus à cause d'un souffrir et d'un subir faussement hérités. La maturation recherchée à travers le rite initiatique de l'excision se fait contre le bien-être physique et psychique de la future femme, car l'affirmation de celle-ci doit passer impérativement par la torture : excision, menstrues, perte de virginité, accouchement, etc. Ces épisodes déplaisants et choquants font de l'auteure une femme qui veut à fond exprimer sa souffrance, mais dont l'écriture se heurte à un diktat traditionnel communautaire qui interdit à la femme de montrer sa faiblesse. En conséquence, *La Petite peule* trahit le vouloir dire qui se heurte à l'impossibilité de dire tout.

Tout au long de sa vie d'enfant, on remarque que la petite peule n'a jamais voulu perdre une partie de son organe génital. Son affrontement avec l'exciseuse est marqué par sa tentative de s'enfuir afin de préserver son corps.

Tout le roman ne cesse de montrer le désir ardent de l'auteure de manifester sa douleur profonde qui ne s'est jamais calmée malgré l'écoulement du temps. Elle se rappelle toujours qu'elle aurait pu jouir entièrement de sa sexualité et de sa féminité si elle n'était pas née peule:

« Je réalisai dès lors ce qui m'attendait. Je me redressai, pris mes jambes à mon cou: je voulais rentrer chez moi. Mais je fus rattrapée. Une, deux assistantes m'empoignèrent, je me débattis comme un diable. Je fus jetée sur la natte. La grosse dame s'était assise sur ma poitrine d'enfant et tenait mes jambes bien écartées. J'avais beau lui mordre les fesses, je ne pouvais plus crier. J'étais complètement asphyxiée par son poids. » (Barry, 13)

L'expression « *je me redressai, pris mes jambes à mon cou: je voulais rentrer chez moi* » marque un désir fort de la petite peule pour garder son corps intact. Le souvenir de l'excision semble empêcher l'auteur à décrire avec plus de détails l'événement initiatique, notamment pendant et après l'excision. La narratrice ne mentionne que ces fragments: « Je perçus entre

mes jambes le contact glacial de quelque chose de tranchant. Sur le coup, je n'ai pas réalisé la douleur, et je n'ai pas vu l'arme du bourreau, son visage non plus. » (Barry, 13)

À partir des passages précédents, on déduit que la narratrice évite de raconter avec précision la scène de l'excision. Elle refuse même de présenter l'identité de « *La grosse dame* » et du « *bourreau* », de désigner la nature de « *l'arme du bourreau* » et cette « *quelque chose* » au contact glacial. Elle s'abstient aussi de dévoiler la partie de l'organe ôté de son corps. La narratrice ne décrit aucune douleur relative à l'acte d'excision.

Une écriture de refoulement et de mémoire traumatique

Une contradiction entre le genre littéraire que l'auteure a choisi pour son roman et ses caractéristiques génériques est soulevée. Primordialement, on considère que *La Petite Peule* est un roman à caractère autobiographique en s'appuyant sur ce qu'avance Philippe Lejeune à ce propos : « Le lecteur peut avoir toutes les raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, à choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer. » (Lejeune, 34)

En considérant les éléments de l'épitexte cités par Charaudeau et Maingueneau (épitexte éditorial, interviews, entretien), et à partir des multiples interviews réalisées avec Mariama Barry, on remarque que cette dernière rompt toute relation avec sa personne et le personnage principal de son roman, malgré les similitudes qui forcent son écrit à être classé dans le genre autobiographique. Cet antagonisme entre l'anonymat et la volonté d'écrire une expérience effectivement vécue par l'auteure trahit un conflit intérieur chez l'auteure. L'excision comme expérience majeure la force de dire, mais des conditions cachées ôtent sa parole et l'empêchent de s'identifier à son personnage. La narration dans *La Petite peule* de Mariama Barry révèle une souffrance que la femme doit endurer afin de s'affirmer. Sans cette douleur réalisée par l'intermédiaire de l'épreuve physiologique, la jeune fille sera toujours dans l'incapacité de prouver son appartenance à sa communauté.

Toutes les descriptions relatives à l'excision ôtées de la trame romanesque sont en réalité des épisodes qui n'habitent que la mémoire de l'auteure. Nous sommes alors devant un traumatisme psychique que soustrait une narration marquée par la syncope et la périphrase. Mariama Barry confirme ce constat en déclarant dans une interview que l'excision est « *une pratique traumatisante* » (Ongoundou, 35). Extérioriser son mal ou du moins, une partie de sa douleur intérieure n'a aucun effet thérapeutique. À ce propos, l'auteure déclare :

« Je ne voulais plus penser à mon mal. Plus j'y songeais et moins je supportais ce que j'avais subi et ce monde qui m'entourait. Je retenais à grand-peine une envie furieuse de mettre toutes ces femmes dehors et de crier à tue-tête. À ce moment-là, j'ai dû vraiment étouffer cette envie folle de crier. » (Barry, 15)

La narration se présente comme un exercice où la mémoire se gère, car il faut bien distinguer entre ce qui peut être divulgué de ce qui doit être tu. La mémoire étouffée par le mutisme imposé mène à une narration marquée par la répression, car s'efforçant de raconter au lieu de raconter sans retenue. C'est une écriture conditionnée par la communauté : « Surtout on ne pleure pas. Si on pleure, on pleurera toute sa vie. » (Barry, 13) ; « On ne pleure pas..., vous devez étouffer vos cris, maîtriser votre corps [...] Il ne nous restait plus qu'à pleurer en silence. » (Barry, 17). On comprend l'origine de l'interdiction de dire son mal-être à travers ce que déclare Françoise Lionnet :

« L'excision est considérée comme étant parmi les rites de passage, les pratiques initiatiques ayant pour objectif de [...] tester [...] la capacité d'endurance à la douleur de l'individu, son habileté à demeurer impassible et stoïque [...] C'est une expérience qui forme le caractère. » (Lionnet, 45)

Épreuve de formation du sujet féminin, l'excision est conçue comme forme de résistance à la souffrance. Verbaliser la douleur causée par l'acte d'exciser va à l'encontre du désir de d'oubli chez l'auteure.

L'écriture de l'oubli à laquelle s'adonne Mariama Barry met l'accent sur l'impossibilité d'oublier des circonstances où le corps est mis en danger. C'est un oubli forcé qui ne cesse de rappeler cette mutilation qui endommage les profondeurs de l'être. Alice Walker voit que le corps n'oublie jamais la douleur :

« La plupart des femmes commencent par dire qu'elles ont oublié la douleur. Mais lorsque vous leur posez une question, elles disent que si elles le pouvaient, elles aboliraient l'excision en tant que tradition. Et lorsque vous leur demandez pourquoi, elles répondent toujours à cause de la douleur [...] Elles n'ont pas oublié et le corps n'oublie jamais. Le corps n'oublie pas la douleur. » (Walker, 347)

L'écriture de l'oubli conduit à une narration infidèle. Une tension entre la narration qui manifeste la volonté d'oublier et les critères du genre autobiographique apparents qui invite la mémoire à s'exprimer se lit entre les lignes du roman. La mise en quarantaine des souvenirs est expliquée par Paul Ricœur comme ceci : « formes dissimulées du souffrir: l'incapacité de raconter, l'insistance de l'inénarrable [...] [qui] vont bien au-delà de la périplétie, toujours récupérable au bénéfice du sens par la stratégie de la mise en intrigue » (Ricœur, 370).

Aucune visée thérapeutique n'est souhaitée derrière la narration de la souffrance qui n'autorise aucune catharsis. Il s'agit plutôt d'une négociation entre ce que mémoire garde comme souvenirs et ce que permet la communauté.

En définitive nous pouvons conclure que l'échec du rite initiatique de passage vécu par Mom Dioum représente le symbole d'un choc chaotique entre une tradition bafouée et une modernité impossible qui nie toute chance de réappropriation de corps ou d'identité. Mom Dioum devient un nouvel être déformé et inclassable condamné à vivre dans la pénombre. Le patriarcat et le poids de la tradition sont les motifs principaux derrière cet enfermement identitaire et sexuel. L'espace corporel se confond souvent avec l'espace géographique pour mimer une Afrique déboussolée qui porte dans sa chair les séquelles de la colonisation et endure encore la violence due aux dictatures.

Le rite initiatique dans *La Petite peule* ne se soustrait pas aux conséquences désastreuses, mais le refoulement, l'enfermement, l'étouffement et le traumatisme que nous communique l'auteure sont capables de réveiller la conscience des lecteurs et confèrent à l'œuvre l'honneur d'être une arme pour l'abolition de l'excision, car à travers le non-dit on se rend compte à quel point cette expérience douloureuse affecte la femme excisée.

Bibliographie

- COULIBALY Adama, « *Les Paradoxes de l'écriture du corps féminin chez Ken BUGUL: Le cas de Le Baobab fou et La Folie et la mort* », *Dialogues francophones*, n° 16, 2010.
- BARRY Mariama, *La Petite peule*, Paris, Fayard, 2000.
- BUGUL Ken, *La Folie et la mort*, Paris, Présence Africaine, 2000.
- KABORE Oger, « Paroles de femmes », *Journal des africanistes*, Tome 57, FAX, 1-2, 1987.
- LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- LIONNET Françoise, "Feminisms and Universalisms: Universal Rights and The Legal Debate Around the Practice of Female Excision in France.", 24 September 2004.
- ONGOUNDOU René Mendy, "Mariama Barry, *La Petite peule*", « Amina 360 », 2000.
- RICEOUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- WALKER Alice, *The color purple*, New York, Harcourt, 1986.
- ZAHAM Dominique, *La Dialectique du verbe chez les bambaras*, Paris, La Haye, 1963.

Notice bio-bibliographique des auteurs

Assia Marfouq est professeur assistant à l'université Hassan Premier de Settat où elle enseigne la langue et la communication. Docteure ès Lettres Francophones, elle a soutenu une thèse intitulée "L'enfermement dans les romans maghrébin et subsaharien: Étude comparée". Assia Marfouq est membre du Laboratoire Ingénierie Didactique, Entreprenariat, Arts,

Langues et Littératures. Elle est l'auteure de nombreux articles portant sur la littérature africaine et comparée et l'enseignement du français de spécialité. assiamarfouq@hotmail.fr

Abdelghani Brija est professeur assistant à l'Université Mohamed V de Rabat, Docteur ès Lettres françaises, il est actuellement enseignant de langue française à la FSJES-Souissi. Soutenue en janvier 2020 à la FLSH de Rabat, sa thèse porte le titre : « *Corps féminin et postcolonialité dans le roman africain contemporain* ». Il a publié plusieurs articles portant sur la littérature francophone africaine et comparée. Ses domaines de recherche se rapportent à l'écriture africaine féminine, la postcolonialité et le comparatisme.

La Chanson d'Ève ou la tentation de l'écriture poétique

Carole MEDAWAR

Professeur Assistant

Université Libanaise, section 1, Beyrouth, Liban

La fascination pour le mythe du paradis perdu et pour la figure d'Ève, archétype de la tentatrice, s'exprime en poésie à travers plusieurs hypertextes. Il faut citer *Le Paradis perdu*, poème épique en douze chants de John Milton, où la *première des femmes* transgresse le commandement de Dieu au Livre X : elle succombe à la tentation de Satan et séduit Adam qu'elle pousse à goûter au fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, entraînant leur bannissement de l'Éden. En outre, dans ses *Stances*, Pierre Corneille retient les leitmotive de la corruption et de la chute, en inculpant la *mère des vivants* dont « toute [l]a race [est] au démon asservie » (Corneille, 1862, 17). Quant à la ballade « *Eden Bower* » de Dante Gabriel Rossetti, elle pointe du doigt l'orgueil et le maléfice d'Ève, dépeinte sous les traits de Lilith, démone des légendes mésopotamienne et juive. Ces quelques exemples de réécritures attestent certes la permanence du mythe génésiaque, mais ils expriment surtout, dans l'inconscient collectif, la hantise du succube originel. Cependant, la rémanence de la première femme prend une tout autre dimension dans certains recueils, à l'instar de *La Chanson d'Ève* de Charles Van Lerberghe. Publiée en 1904, l'œuvre revisite le récit fondateur suivant une structure quadripartite, introduite par un « *Prélude* ». Les titres des parties ne présentent aucun décalage par rapport à la version primaire : « *Premières Paroles* », « *La Tentation* », « *La Faute* » et « *Crépuscule* ». Le decrescendo final annonce un horizon d'attente apparemment déliquescent. Néanmoins, le poète symboliste belge explique son dessein d'octroyer à la femme déchue un nouveau visage, dans sa lettre à Albert Mockel : faisant le procès de Milton, il formule son rêve de « l'Ève enfant de la nature, l'Ève symbole de toute la grâce féminine » (Van Lerberghe, 1990, 299). Loin de se targuer d'une réécriture hors pair, il se reproche un « manque de transitions, de concordance », mais ajoute au passage : « Ève a péché ici, et a retrouvé son innocence là-bas. Cela n'importe guère, je crois, s'il est entendu que je n'ai jamais songé à la traiter objectivement » (Van Lerberghe, 1990, 299). Ainsi, Van Lerberghe postule sa propre vision de la nature féminine qui diffère du texte source. Il accorde à Ève le statut de personnage éponyme et lui donne voix en vers libre, forme intentionnelle d'épuration. Le mythe se réinvestit du coup de nouvelles valeurs, d'autant que le poète modifie quelques mythèmes et change l'*ethos* de son personnage. Dès lors, il s'agit d'examiner les enjeux de l'adaptation symboliste de l'hypotexte biblique en poème. En d'autres termes, dans quelles mesures la référence au mythe des origines et la

variation optimiste autour de la figure d'Ève ouvrent-elles un nouvel horizon à l'orée du XX^e siècle ? Tout d'abord, l'analyse de la *Chanson* sous le prisme de l'imaginaire éclaire un palimpseste transfigurateur de la Tradition catamorphe et du « Crépuscule » final. Le diairétisme fondamental cède la place à une structure mystique, par référence à la mouvance symboliste : rêverie spiritualisée. Par ailleurs, l'œuvre s'adonne à une lecture métatextuelle. Elle lève le voile sur un chant quintessencé, à saisir comme une mise en abyme de l'acte poétique par l'entremise de la Muse. Aussi le monde-poésie lerberghien recèle-t-il, au-delà du lyrisme, un tissage spéculatif sur le poème matriciel. La tentation originelle devient celle de dire, de chanter et d'écrire l'Idéal, corollaires de la déchirure mais gages de sérénité, une fois l'œuvre achevée.

1. Le palimpseste alchimique

Van Lerberghe s'inscrit sans conteste dans la lignée des « mendieurs d'azur » (Mallarmé, 82). Las d'un monde sclérosé, cet adepte du symbolisme se tourne vers le mythe génésiaque, échappatoire et terreau d'une entité première salutaire. Dans son essai intitulé *L'Univers, les dieux, les hommes*, Jean-Pierre Vernant explique que

Le récit mythique [...] n'est pas fixé dans une forme définitive. Il comporte toujours des variantes, des versions multiples que le conteur trouve à sa disposition, qu'il choisit en fonction des circonstances, de son public ou de ses préférences et où il peut retrancher, ajouter, modifier si cela lui paraît bon. [...] le récit demeure en partie ouvert à l'innovation. (Vernant, 15-16).

La reviviscence du mythe s'avère primordiale en l'occurrence, afin de renouer avec l'étymologie du symbole : dérivé du grec *sumbolon* et du latin *symbolum*, il signifie *mettre ensemble*. Cette image de jonction alimente la *Chanson* qui se donne pour vocation de réparer la transgression originelle. En ce sens, Ève « *assemble* devant Dieu / Ses premières paroles, / En sa première chanson » (Van Lerberghe, 1904, 19). Ainsi, l'écart duquel participe le champ poétique lerberghien se révèle tributaire de la conciliation. En effet, le récit initial qui relate la naissance d'Ève illustre d'emblée la consécration de la femme élue : « Ouvrant à la clarté ses doux et vagues yeux, / La jeune et divine Ève / S'est éveillée de Dieu. / Et le monde à ses pieds s'étend comme un beau rêve. » (Van Lerberghe, 1904, 17). Les rimes croisées du poème liminaire des « Premières Paroles » esquisSENT l'entrelacement onirique du Créateur et de la créature. Il s'agit de noter que cette dernière ne naît pas de la côte d'Adam, absent de la *Chanson*. La régénération d'Ève se fait au sein d'une atmosphère virginal où éléments de la nature et sonorités foisonnent et se correspondent : « Frissons de feuilles, chants d'oiseaux, / Glissement d'ailes, / Sources qui sourdent, voix des airs, voix des eaux, / *Murmure* immense ; / Et qui pourtant est du *silence* » (Van Lerberghe, 1904, 22). L'hypertexte suggère l'indicible à

travers l'alliance des contraires. La concession (« pourtant ») freine l'antithèse, que Gilbert Durand associe au régime diurne. Le « songe » laisse libre cours aux pensées du personnage éponyme : « *J'ouvre et je détache*, fleur à fleur, / Tout le voile de roses blanches » (Van Lerberghe, 1904, 23). À travers cette image subtile d'effeuillage, le poète-démiurge rêve le palimpseste d'Ève, qui réhabilite la mère des vivants dans « un souffle *nouveau* », « dans l'odorant printemps *nouveau* » (Van Lerberghe, 1904, 23, 34). Le travail de remodelage s'inscrit dans le choix des verbes : « ouvre » renvoie à une brèche, une nouvelle version fantasmée qui permet de « détacher », en d'autres termes de dégager la femme du carcan de l'hypotexte. Le préfixe « dé » traduit le rachat de la créature pécheresse. Cependant, le poète ne passe pas sous silence la mise en garde de Dieu¹, le récit de la *tentation* ou de la *faute*. Le mythe du serpent ressurgit et se double de l'intervention des « sirènes » insidieuses, qui poussent Ève à l'*hybris* : « Je suis égale à Dieu ! », s'exclame-t-elle, avant d'ajouter : « Pour la première fois je vois et je comprends, / Comme Dieu même » (Van Lerberghe, 1904, 153). Le pouvoir de l'imaginaire poétique, allié au mythe, réside alors dans l'atténuation de la faute. Dans le *jardin innocent*, l'âme pécheresse reconnaît son erreur et laisse sourdre sa mélopée, un moyen pour Van Lerberghe de l'acquitter et de justifier le processus d'euphémisation adopté : « Ce soir, à travers le bonheur, / Qui donc *soupire*, qu'est-ce qui *pleure* ? / [...] / J'écoute, jusqu'à la *souffrance* / Ce son dans le silence » (Van Lerberghe, 1904, 190). La déréliction d'Ève module les vers de sa *chanson grise*. Le lamento est accentué moyennant l'assonance [ã] à la rime et les allitérations en [k] et [s]. Mais il ne s'agit pas d'un chant disloqué : jaillissent les « *soupirs harmonieux* des obscures fontaines » (Van Lerberghe, 1904, 194).

Nonobstant le joug du péché mortel, l'espace édénique ne s'abîme pas au fil de la chanson. Au contraire, il s'incurve et atermoie la chute jusqu'au dernier poème, si bien que le mouvement de lenteur et de douceur² qui se dégage de l'imaginaire de l'œuvre amortit la chute en descente.³ C'est « *ce lent crépuscule* » qui règne sur le paysage. L'antéposition de l'adjectif, mis en valeur par le déictique, confirme la phénoménologie atténuante. Bien plus, le « Crépuscule » se place sous l'égide de la Coupe. S'y rencontrent respectivement une « grotte », l'espace insulaire (« Île d'oubli »), les « vallées » et même la « Coupe » (Van

¹ « Laisse le fruit aux branches », « Toute science est vaine. », *op.cit.*, p.29-30.

² « Vous m'enseignerez la *douceur* » dit Ève aux *colombes* qu'elle apostrophe. « [...] Descendre est doux », *ibidem*, p.89, 117.

³ « [...] Ce qui distingue affectivement la descente de la fulgurance de la chute, comme d'ailleurs de l'envol, c'est sa *lenteur*. [...] Toute descente est lente », explique Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 228.

Lerberghe, 1904, 189-193) dont la majuscule atteste l'importance au sein de la rêverie alchimique. Le motif circulaire jalonne la *Chanson*. La scission originelle se suture dans l'espace courbe. Dès lors, la trajectoire parcourue par Ève calque la coupe, contenant sécurisant qui vient rompre avec la fatalité du mythe fondateur¹. En outre, la voûte céleste se métamorphose en berceau où l'âme affligée, consolée par les « anges », peut reposer. La peur et la douleur que génère de prime abord le Châtiment² finissent par s'estomper. La « *fraîcheur* du soir », les épithètes « *douce* et *profonde nuit* » ou encore l'oxymore conciliateur « ce *soir lumineux* » (Van Lerberghe, 1904, 81, 74, 75), confortent la revalorisation du régime nocturne. L'Ombre pernicieuse d'emblée³ se trouve incorporée à la lumière et la texture *a priori* dilemmatique du poème se transfigure, réparant la faute et rappelant la naissance d'Ève étendue « sous un berceau léger de roses» (Van Lerberghe, 1904, 113). Pour aller plus loin, Azraël, Ange de la Mort, n'apparaît pas à Ève agonisante sous son aspect terrifiant :

Apprends-moi, dis-je, qui tu es, Azraël.
 Et l'ange sombre s'élève dans le ciel,
 En étendant *sur moi* ses grandes ailes.
 [...]
 Quand il se fit comme une aurore.
 Et je revis les grandes ailes d'Azraël,
 Qui se fermaient et descendaient du ciel,
 Avec l'immense nuit en elles. (Van Lerberghe, 1904, 196).

Ce passeur, médiateur entre le monde terrestre et le monde céleste, fait écho à l'ange du poème « Apparition » de Victor Hugo qui finit par se métamorphoser en être lumineux dans l'imaginaire manichéen du poète romantique⁴. Chez Van Lerberghe, le schème ascensionnel (« s'élève ») tracé par l'ange s'arrondit, par le biais de l'enjambement et du gérondif « en étendant ». Bien plus, les ailes qui recouvrent Ève la protègent au sein même de la structure du vers : elle se trouve blottie à la jonction des deux hémistiches (« *sur / moi* »), entourée par Azraël. L'ambiance intime s'accentue dans l'avant-dernière strophe du poème grâce à la fusion des régimes nocturne (« *immense nuit* ») et diurne (« *aurore* »), effaçant tout diairétisme.

¹ Comme l'affirme Durand, « le gouffre se minimise en coupe ». *Op.cit.*, p.224.

² « Vague effroi », « amertume », « Ève pleurait. Ses mains cachaient sa tête pâle », *ibidem*, p. 192, 200.

³ « N'écoute pas la voix qui attire / Au fond de l'ombre, la voix qui tente, / La voix du serpent, ou la voix des sirènes », *ibid.*, p.29.

⁴ « Et l'ange devint noir, et dit : — Je suis l'amour. / Mais son front sombre était plus charmant que le jour, / Et je voyais, dans l'ombre où brillaient ses prunelles, /Les astres à travers les plumes de ses ailes. », *Les Contemplations*, Paris, Le Livre de Poche, 1856, p.366.

Bien que la verve osmotique traverse l'opuscule, il faut surtout porter intérêt à la clôture de la *Chanson*, dans le but de confirmer la *dérivation éthique*¹ que propose l'hypertexte. Tout d'abord, comment ne pas voir dans le titre polysémique de la dernière section une alliance des deux régimes ? De fait, le « Crépuscule » du soir évoque aussi le crépuscule du matin, moment d'« embrasse[r] l'aube d'été » (Rimbaud, 1984, 178). Le poème final commence justement par cette lueur qui lénifie le paysage sévère de la version primaire : « Une *aube* pâle emplit le ciel triste, le Rêve, / Comme un grand voile d'or, de la terre se lève » (Van Lerberghe, 1904, 207). Le contre-rejet du *Rêve* que la majuscule dote d'hiératisme se joint au comparant du vers suivant pour exorciser l'ancienne dynamique catamorphe. D'ailleurs, la couleur aurique à la césure et la place du verbe « se lève » à la clausule du vers mettent en exergue une version symboliste de la Genèse : *La Chanson d'Ève* gracie la femme prodigue à l'instant de sa mort. « Dans l'haleine / divine du printemps », une image d'extrême-onction recouvre savamment la sanction du canevas biblique, comme le corrobore l'envolée expiatoire sous les auspices du régime plénier de l'euphémisme :

Avec l'âme des roses d'hier,
Lentement montent dans les airs,
 Comme des ailes étendues
 Comme des pieds nus et *très doux*,
 Qui se séparent de la terre,
 Dans le grand silence à genoux.

L'âme chantante d'Ève expire,
 Elle s'éteint dans la clarté ;
 Elle retourne en un sourire
 À l'univers qu'elle a chanté. (Van Lerberghe, 1904, 207).

À la genuflexion et au chant des laudes de l'être humble, Dieu accorde Son Pardon dans une union mystique, *agapè* qui fait écho au « Cantique de la Vierge » de Maurice Maeterlinck². Dans le chapitre « La Tentation », les voix angéliques chantent le pardon et tendent déjà à Ève la « coupe d'or » de la réconciliation : « De cet oubli d'une heure il n'est rien qui s'étonne. / L'âme la plus heureuse est si lasse parfois ! / Reviens. L'erreur était humaine ; Dieu pardonne. / Le Paradis entier t'attend comme autrefois (Van Lerberghe, 1904, 146). De plus, les fées louent la condescendance d'Ève : « Nous avions froid, tu nous as réchauffées, / Nous avions faim, tu nous as rassasiées, / Et tu nous as donné ton âme » (Van

¹Dans « Permanence du mythe et changements de l'histoire », Gilbert Durand distingue trois catégories de dérivations historiques par le biais des mythes : *hérétique*, *syncrétique* et *éthique*. Cette dernière correspond au besoin d'« "ignorer" un mythe en totalité ou en partie, mais encore le minimiser, le dénoncer, le limiter dans des frontières euphémisantes ». *Le Mythe et le mythique*, Colloque de Cerisy, Paris, Albin Michel, 1992, p.19.

²« Il n'est péché qui vive / Quand l'amour a parlé ; / Il n'est âme qui pleure / Quand l'amour a pleuré... / Et si l'amour s'égare aux sentiers d'ici-bas, / Ses larmes me retrouvent / Et ne s'égarent pas... ». *Quinze chansons*, Paris, Gallimard, 1983, p.94.

Lerberghe, 1904, 100), greffe intertextuelle du chapitre évangélique du Jugement dernier¹ qui justifie l’expiation au final. La rédemption édulcore même l’amertume du vers de Lucrèce que Van Lerberghe met en exergue à « Crépuscule »², comme pour mieux conjurer le Mal et montrer qu’il est toujours une lueur dans les plus profondes ténèbres. En effet, « dans la simplicité / des eaux profondes luit aussi la Vérité » (Van Lerberghe, 1904, 110). Dans le poème de clôture, Ève « *s'éteint dans la clarté* » (Van Lerberghe, 1904, 207). La préposition « dans » assure la coïncidence des opposés : l’Ombre et la lumière, la mort et la vie, le bien et le mal. Pour saluer le retour à la sagesse du personnage éponyme, les synesthésies se transmutent en cascade d’ovation : « des battements d’ailes / des sons d’étoiles, / Des chutes de fleurs » (Van Lerberghe, 1904, 208), au rythme poétique des « vagues accords » symbolistes où « l’Indécis au Précis se joint » (Verlaine, 2009, 311). Cette symphonie³ apologétique restitue la pureté première d’Ève, par l’entremise de la fluidité de l’allitération en [l] qui cadence les vers et par l’euphonie des rimes féminines en [ɛl] : « *mêlent* » / « *ailes* ». Enfin, la reprise anaphorique de la préposition « en » dans la dernière strophe du poème ancre *la mère des vivants* dans l’édén poétique intime : « *En l’universelle rumeur / Elle se fond doucement et s’achève / La chanson d’Ève* » (Van Lerberghe, 1904, 208). Le verbe « *s’achève* » semble suggérer l’injonction : *Sache Ève*. L’exemplum se grave dans la réécriture mythique et restitue l’Unité perdue. Il faut remarquer que dans le chapitre « La Tentation », les anges rassurent la protagoniste : « *Regarde, Ève divine, [...] / Nous nous tenons comme une troupe triomphale, / Debout dans la lumière entre la Mort et toi. / La porte de l’exil du Paradis est close* » (Van Lerberghe, 1904, 145). Le message est clair : l’alchimie poétique se substitue à la destitution originelle. De plus, le motif du sommeil⁴, palliatif de la mort, renoue avec l’étymologie hébraïque d’Ève : *Hawwā* signifie « la Vivante ». En dépit de sa trahison⁵, sa *Chanson* confirme sa renaissance : « *Sous d’autres clartés que celle du soleil, / un autre monde existe où d’autres Èves vivent.* » (Van Lerberghe, 1904, 118). D’ailleurs, dès le chapitre « La Tentation », le complexe de Jonas préfigure cette résurrection de l’être lavé de toute souillure et « *rendu à la lumière* » (Bachelard, 1941, 152) : « *Ô mer, toute de vagues*

¹ *L’Évangile selon Saint Matthieu*, 25, 31- 46, in *La Sainte Bible*, Paris, Éditions du Cerf, 1961, p.1324.

² « *Surgit amari aliquid* », *op.cit.*, p.187.

³ Rappelons que Gabriel Fauré adapte la *Chanson* en cycle éponyme de dix mélodies (1910), hymne à Ève.

⁴ « *L’Éden s’endort [...]* », « [...] elle sommeille », *ibidem*, p.18, 78.

⁵ La *Chanson* participe d’un syncrétisme intertextuel : elle fait référence à l’épisode évangélique du reniement de Jésus par Saint Pierre : « *Déjà sur la terre / Le coq a chanté* » (*ibid.*, p.103), ainsi qu’au conte merveilleux de *Peau d’Âne* de Perrault, pour rappeler l’orgueil et les caprices de la femme. En effet, les fées demandent à Ève : « *Veux-tu [...] / Des robes couleur de l’arc-en-ciel, / Comme des ailes, des robes tissées / D’azur et de lune ?* », *idem*, p.101. On y trouve aussi des réurgences de la mythologie antique (Vénus et Amour), *id.*, p.104-106, 160-162.

ailée », « Ô mer, me voici / [...] / J'aspire ton murmure, je t'odore et te sens, / Ton souffle est dans mon souffle, et tes flots dans mon sang » (Van Lerberghe, 1904, 121), offrande de soi et infusion de la *mère*¹ dans la *mer*, élément à la fois matriciel et lustral. En outre, l'harmonie imitative du souffle incantatoire ([f], [m], [t]) et l'homophonie olfactive et sanguine connotent la coupe de la vie.

En somme, la relecture lerberghienne de l'hypotexte répond au processus de *double négation* : « Par du négatif, on reconstitue du positif, par une négation [...], on détruit l'effet d'une première négativité » (Durand, 1992, 230). Pour panser la chute, le chantre nie l'effroi de la mort. Il convertit la sanction létale en sommeil profond, avènement d'une renaissance. La progression du recueil apparemment diaïrélique sert de façade, derrière laquelle le poète refond l'ancien texte en vers du repentir. Mais de ce voyage mythique se dégage, en contrepoint, une réflexion sur le mystère de la création poétique : le recueil pense la mise en abyme de l'écriture, rituel « en vue d'une attirance supérieure » (Mallarmé, 340).

2. Le chant de la création poétique

« Non, [...], l'on ne peut se passer d'Éden », affirme Stéphane Mallarmé à René Ghil (Mallarmé, 326). De fait, la tentation idéaliste qui meut l'expérience poétique sollicite le retour vers l'origine du monde. Van Lerberghe met en exergue au « Prélude » la citation de Vigny, qui retrace l'utopie paradisiaque avant le *déluge* : « Et la beauté du monde attestait son enfance » (Van Lerberghe, 1904, 9). C'est dans le temps mythique de la création que se révèle l'instant poétique. Perçu sous cet angle, le « Prélude » de *La Chanson d'Ève* métaphorise la gestation du poème sur le mode du souhait :

*Je voudrais te la dire,
Dans la simplicité claire
De mon bonheur,
Sans une image, sans une fleur,
En n'y mêlant que la lumière
Et l'air où je respire.*

*Je voudrais te la dire,
Ma première chanson,
Presque les lèvres closes,
Et comme si, tous deux, nous songions
La même chose,
En le même sourire. (Van Lerberghe, 1904, 11).*

Au sein de l'antichambre, le poète invoque une parole quintessenciée, comme le soulignent la reprise anaphorique du privatif « sans » et la tournure restrictive, introduisant deux

¹ « Vers moi ils ont marché longtemps / Et je les nomme / D'un nom mystérieux, et si lointain : les hommes », *op.cit.*, p.130.

éléments transcendantaux essentiels à la création artistique : le feu et l'air qui renvoient à l'illumination et à l'inspiration. Bien plus, la saisie de l'image symboliste requiert un paysage émondé, condition *sine qua non* de la traversée vers le rivage suprasensible. Le lexique de l'épuration¹ et la triple occurrence de l'adverbe d'intensité « si » placent d'emblée la création poétique sous l'égide de l'immatériel. Le chantre poursuit son travail d'élagage dans le poème suivant :

De mon mystérieux voyage
 Je ne t'ai gardé qu'une image,
 Et qu'une chanson, les voici :
 Je ne t'apporte pas de roses,
 Car je n'ai pas touché aux choses,
 Elles aiment à vivre aussi.

Mais pour toi, de mes yeux ardents,
 J'ai regardé dans *l'air et l'onde*,
 Dans *le feu clair* et dans *le vent*,
 Dans toutes *les splendeurs du monde*,
 Afin d'apprendre à mieux te voir
 Dans toutes les ombres du soir. (Van Lerberghe, 1904, 13).

Le « Prélude » incarne le moment de rupture avec le prosaïque et l'immersion dans les éléments. L'air et l'eau assurent la purification. Instigateurs du voyage poétique, ils favorisent l'anabase. L'absence de l'élément tellurique facilite également l'élévation de l'esprit créateur, ce qui coïncide avec la forme légère et fluide du vers libre. Par ailleurs, le poème inaugural rappelle l'étymologie grecque de la *poesis* : fabrication, création. En ce sens, Van Lerberghe distingue le travail poétique transfigurateur et pérenne, de la nature soumise au changement, ce qui explique que le poète ne cueille pas de roses, vouées à la précarité. Il s'agit d'éterniser leur image au sein du jardin de l'œuvre. La beauté de l'imaginaire l'emporte sur toute beauté visible : « *Ô beau rosier* du Paradis /, « *Ô beau rosier* du jardin clos » (Van Lerberghe, 1904, 32). La litanie de l'élément floral glorifie l'esthétique et concourt à la manifestation solennelle de l'inspiration. Le « *songe* » (Van Lerberghe, 1904, 23), gisement du souffle, pourvoit au désintéressement de la réalité matérielle, pour qu'advienne le monde-poésie, « réjouissance idéale » (Mallarmé, 340).

Ainsi, l'œuvre participe d'un contenu transcendental : « La poésie ravit les mots au monde, en dissipe l'odeur de la terre pour n'en garder que le parfum d'essence en vue d'une floraison nocturne. »(Hatem, 161). Les paroles inspirées sont dotées d'une « âme allégée ». « Ma voix les a créés », dit Ève (Van Lerberghe, 1904, 28). Elle chante du coup l'émergence du *logos* poétique, en mettant en relief la tradition orale du genre : « Elle est *tombée* dans mes pensées, / Cette parole [que] / Sa bouche divine / A prononcée, / Et qu'à mon tour je te *redis* » (Van

¹« Simplicité », « avec des mots *si* frais, *si* virginaux », « *si* purs », « l'azur », *ibidem*, p.12.

Lerberghe, 1904, 30). La logophanie est rendue par le participe passé « tombée ». L’égérie, que Dieu dote du pouvoir de nommer les choses, communique à son tour ses vocables illuminés au poète élu. La présence de la Muse s’avère donc essentielle au ravissement du poète. La fin du « Prélude » s’achève sur le « baiser » (Van Lerberghe, 1904, 14) du chantre qui scelle l’union avec Ève, source de vie et catalyseur de la *Chanson*. Elle insuffle au poète l’enthousiasme créateur : « *Tant qu'il n'a pas reçu ce don divin, tout homme est incapable de faire des vers [...] , [il] ne peut réussir que dans le genre où la Muse le pousse [...]* » (Platon, 1989, 99). Dans cette entreprise de transvasement poétique, Ève est le truchement entre le Ciel et le poète ailé. « *L'âme humaine, aussi, a des ailes / Si impatientes de tous les espaces, / Et des chansons / Si folles de tous les horizons !* » (Van Lerberghe, 1904, 60). L’inspiré éternise le message céleste, parole « *vierge encore* », « *enchantée* », « *vivante, rajeunie, toute diamantée* » (Van Lerberghe, 1904, 31). La gradation valorise la naissance du verbe musical *anti-destin*. De plus, le symbolisme inaltérable du diamant rappelle que la poésie est une forme-durée. Aux Muses, filles de Mnemosyne, déesse de la mémoire, Van Lerberghe substitue l’archétype d’Ève, dont le prénom palindrome suggère l’immuabilité. Grâce à *Elle*, le poète-démiurge rêve d’immortaliser le « splendide horizon où [s]a pensée s’achève »: la métaphore du mot *diadème* (Van Lerberghe, 1904, 36) marque l’aspiration au couronnement du chef-d’œuvre, suite à la période d’incubation créatrice.

Dès le « Prélude », Van Lerberghe évoque sa volonté de poétiser le monde. Il dit l’importance de la vision dans l’expérience de l’au-delà. L’écriture poétique suit le mode de l’observation et de l’interception des symboles : « *mes yeux* », « *voici* », « *j’ai regardé* », « *te voir* » (Van Lerberghe, 1904, 13). L’activité auditive s’ensuit : « *mieux t’entendre* », « *l’oreille* », « *les sons* », « *écouté* », « *toutes les chansons* », « *tous les murmures et la danse / de la clarté dans le silence* » (Van Lerberghe, 1904, 14). Par l’emploi de l’hyperbole, le poète dénigre le monde profane. L’étymologie grecque de cette figure – *huper* « au-delà » et *ballein* « lancer » – éclaire un grand saut au-delà du tangible. Ce mouvement calque la trajectoire surnaturelle du symbole : évocation de l’absence au-delà des apparences, captation des Idées pures et immuables, réunion de l’infini et du fini. L’aventure du vers symboliste engage le chantre à remonter, sur les pas d’Ève, vers l’énigme des origines : « *Elle est lointaine, / La région où je te mène ; / Il est lointain, / Le beau pays de l’éternel demain.* » (Van Lerberghe, 1904, 60). *La Chanson d’Ève* offre une réflexion sur l’esthétique symboliste qui se ressource *in illo tempore*. « *Ne t’attarde pas en vain / aux fleurs passagères ; / N’incline pas ton cœur vers la poussière, / N’écoute pas / la parole qui attire en bas* » (Van Lerberghe, 1904, 63). Les

adjurations éclairent une poétique de la délivrance de la pesanteur du monde terrestre. En outre, l'invite à l'acuité visuelle des « Premières Paroles » se double d'une structure chiasmatique : « *Regarde-moi, je penche / Mon rêve sur tes yeux* » (Van Lerberghe, 1904, 47). La profondeur que suggère l'osmose fore l'accès au royaume ésotérique du poème : « *Le soir descend, le bosquet dort ; / [...] / Sur le paradis bleu s'ouvre un paradis d'or* » (Van Lerberghe, 1904, 66). Le sommeil du *topos* intime, suggéré par l'affinité des rimes homonymiques (*dort / d'or*), renvoie à la mort symbolique du poète, rituel de passage sans lequel il ne peut accéder à la strate aurique, épiphanie du chant. « *La Vierge lumière* » signale l'éveil de la poésie d'Ève : « *Toute belle et pleine de grâce / Elle vient, elle passe / dans ton chemin / Et le soleil luit dans son sein* » (Van Lerberghe, 1904, 38). La gradation rythmique décelée dans ces vers (8/6/4/8) accompagne l'élévation de la lumière sacrée.

Dès lors, la tentation de la parole poétique incite le poète à franchir la « porte de *lumière* », « une petite porte d'*or* toute close sur le dehors » (Van Lerberghe, 1904, 22, 41), espace seuil hermétique qui s'ouvre à l'initié sur un fond d'images ineffables. L'horizon trace « un beau *rayon* », « un éternel *rayon dansant* » (Van Lerberghe, 1904, 55), frénésie du vers. Le fil scriptural arpente le jardin des « *étincelles* » et des « *roses ardentes* » (Van Lerberghe, 1904, 25). Un lexique incandescent module le chant d'Ève : « *Comme elle chante / dans ma voix, / l'âme longtemps murmurante / [...] Avec tes grappes de rubis / avec tes gerbes de lumière* » (Van Lerberghe, 1904, 27). L'éros imprègne les poèmes, si bien que « les airs [sont] mouillés » (Van Lerberghe, 1904, 53). Les vocables qui se rêvent germent de désir. D'ailleurs, l'acharnement du semeur de mots résonne à travers la métaphore de la démiurgie, qui dépeint la dissémination des vocables floraux dans le giron des vers : « *Sur des tapis de fleurs sonores, / de l'aurore jusqu'au soir, / et du soir jusqu'à l'aurore, / elle pleut et pleut encore, / autant qu'elle peut pleuvoir* ». La fécondation infinie est perceptible, grâce aux enjambements et à l'allitération en [p]. L'écriture atteint alors l'euphorie, moment unique de la création : « [...] tout le soleil est plein [de mon Bonheur] », affirme Ève (Van Lerberghe, 1904, 45). Ses vers expriment le ravissement : « *Et de la terre jusqu'au ciel / Rien qu'une extase de soleil* » (Van Lerberghe, 1904, 41), zénith de la poésie. De ce chant d'amour du poème, qui fait écho au *Cantique des Cantiques*, ressortent les noces du poète avec son *anima*: « *Tu embaumes mon haleine / Tu es une rose dans ma voix* » (Van Lerberghe, 1904, 21). Les voix s'entrelacent et vibrent à l'unisson : « *Que votre sève / c'est mon sang !* » (Van Lerberghe, 1904, 24). L'union au sein du palimpseste est communion dans l'acte poétique. « *C'est moi-même que je trouve / en te cherchant, Nymphe aux yeux bleus* » (Van Lerberghe,

1904, 50), réminiscence des *Disciples à Saïs* de Novalis. La quête de Soi s'éternise dans le chant du monde. La poésie s'*extasie*, étymologiquement *sortie d'elle-même*, pour se retrouver. « Que les airs embrasés gardent ta *trace*, / et ta *présence* parfumée ; / *Flamme*, ne meurs pas tout entière / Toi dont je baise la cendre ardente, / *Âme* pure, *âme* claire, / divinité future » (Van Lerberghe, 1904, 56). C'est dans le jardin embrasé de la poésie que le chantre s'unit à son *anima*, pour préserver la mémoire artistique. La *trace* et la *présence* implorées rappellent l'étymologie du vers : *versus*, *sillon* où se grave le souvenir de l'instant extatique. Issus tous deux du verbe *vertere*, le vers et la strophe signifient aussi *tourner*. Ils suggèrent surtout la rétrospection du poète sur la création sacrée, pour mieux cerner l'*être-au-monde*.

En ce sens, *La Chanson d'Ève*, métatexte de la création poétique, extériorise les tensions inhérentes au chantre. Ève représente sa « Psyché » (Van Lerberghe, 1990, 299). Elle incarne dans un premier temps sa volonté de révéler les secrets du monde, qu'elle tente de sonder dans un souffle apollinien.¹ Toutefois, dans un deuxième temps, son extase devient délire dionysiaque à l'approche de la *tentation* et de la *faute*. Ne se contentant plus de son jardin clos, assoiffée de connaissances, elle se définit comme sujet désirant arpenter d'autres mondes : « À ma bouche enseignez *vos* baisers qui *dévorent* / Votre bouche qui *mord*, / Et cette voix éblouie et profonde, / Où revivent en flammes d'or, / *Les* premiers soleils du monde » (Van Lerberghe, 1904, 172). Le pluriel de la démesure remplace le « Soleil radieux » (Van Lerberghe, 1904, 26) de la sagesse apollinienne, rappelant l'*hybris* d'Icare et de Prométhée. L'impétuosité du désir poétique prolifère à travers des images hyperboliques : « Tourbillon d'ailes », « souffles du ciel », « les flots qui s'écroulent / parmi les rires du soleil ». « Ô mes beaux Souffles enlacés » (Van Lerberghe, 1904, 177, 178), s'exclame Ève concupiscente. Néanmoins, à la fin de « la Faute », dans un instant de clairvoyance apollinien, elle réalise que le poème répond à un éternel retour :

Vous naissez pour mourir et pour renaître encore,
En apparences plus changeantes que des songes.
Toi, Souffle, tu t'élances et deviens un Son,
Et toi, Son, une flamme, et toi, Flamme, une aurore,
Et l'air est plein de fleurs qui ne sont pas encore,
Et déjà ne sont plus qu'un ciel plein de rayons. (Van Lerberghe, 1904, 181).

Réflexion sur la création esthétique, le sizain épouse les pulsations des éléments du cosmos et le rythme du temps. Seul importe le relais du fil qui assure le « long dialogue des

¹Malgré la plénitude de l'espace génésiaque, le poète semble insatisfait. Ses mots se rebiffent : « Toujours ailleurs est ton bonheur, / Toujours tes horizons s'effacent », *op.cit.*, p.60. « Comment vous comprendre et comment vous nommer, / Ô mes Anges mouvants, vous qui vous transformez / sans cesse [...] ? », *ibidem*, p.181. Les vers réfléchissent les affres du travail scriptural fait d'estompes, de ratures et de réécritures, face à l'opacité du monde.

métamorphoses et des résurrections » (Malraux, 1951, 639), tissage infini qui ressort dans la strophe à travers les enjambements et la reprise anaphorique de la conjonction de coordination « et ». Aussi l'écriture lerberghienne se veut-elle synthèse de deux inspirations chères à Nietzsche¹ : le dionysiaque et l'apollinien. De fait, le lamento d'Ève au « Crépuscule » illustre cette tension qui se fait fusion au final, pour consacrer l'œuvre poétique : « Île d'oubli, Ô Paradis ! / Quel cri déchire cette nuit, / Ta voix qui me berce ? / Quel cri traverse / Ta ceinture de fleurs, / Et mon beau voile d'allégresse ? » (Van Lerberghe, 1904, 190). La fonction métalinguistique du langage révèle une poétique syncrétique, animée de déchirure et de contentement, de secousse et de bercement, d'obscurité et de lumière. La création esthétique se définit sans conteste comme l'expérience d'une tension – entre ignorance et connaissance, éros et thanatos – qui s'achève dans la résolution de la contradiction. En effet, la fin du poème esquisse un espace d'apaisement du conflit qui se traduit par l'harmonie et le repos, comme le concrétise la périphrase désignant Ève : « celle qui dort » (Van Lerberghe, 1904, 205). Elle « redevient l'âme obscure / Qui rêve, la voix qui murmure » (Van Lerberghe, 1904, 208). Le chant en sourdine s'accompagne d'un retour quiet au silence, aboutissement de l'œuvre poétique : Azraël

Met le *silence* de sa *bouche*
 Sur la *bouche* qui *sourit*,
 Et pose, doucement, sur le cœur qui s'apaise
 Sa main qui ne pèse
 Pas plus qu'une fleur. (Van Lerberghe, 1904, 206).

Le doux baiser de l'ange métaphorise la fermeture émuossée du recueil, dans un fondu au blanc tissé par le chiasme fusionnel et le diminuendo vers le pentasyllabe qui réinstaurent l'équilibre.

Au terme de cette étude sur *La Chanson d'Ève*, il faut tout d'abord souligner que la revisitation du mythe, lieu de mémoire, répond au besoin impérieux de pureté et d'idéalité du poète symboliste, désenchanté par le réel saumâtre. Perçu sous cet angle, l'écart que s'arroge Van Lerberghe par rapport au récit fondateur éclaire sa volonté de recréer un monde bienveillant, exempt de la tare originelle. Aussi infuse-t-il à son chant « un souvenir de nuit qui se propage / et qui traîne encore dans le crépuscule bleu / un écho des jours plus beaux et des temps plus heureux / [...] qui console. » (Van Lerberghe, 1923, 8). Par la suite, la structure primaire « schizomorphe » (Durand, 1992, 210) cède la place à une rêverie « glischromorphe » (Durand, 1992, 311), qui métamorphose la chute d'Ève en descente au

¹ Van Lerberghe met la citation du philosophe en exergue à sa troisième section : « Tout est innocence », *op.cit.*, p.149. Il justifie de cette manière « la faute », ainsi que la transe génératrice des chants dionysiaques.

creux du giron édénique. Le palimpseste alchimique allège la condamnation de la nature humaine corrompue. À la lumière du mythe, le poète tente de souder des liens entre le Créateur et la créature. Au niveau scriptural, ce lien devient restitution de l'ordre et de l'harmonie dans la création poétique, instituant un nouvel horizon salvateur. « La création du monde étant la création par excellence, la cosmogonie devient le modèle exemplaire pour toute espèce de "création". » (Eliade, 1988, 30). De cette façon, le poète, en quête d'Unité, se nourrit de traces mnésiques sacrées et reproduit, à son tour, le modèle divin dans une œuvre profane.

Enfin, la variation mythique réconcilie les deux tendances inhérentes à l'artiste : l'ivresse dionysiaque, *mania* instigatrice des mots rêvés, et la sagesse apollinienne, mesure qui permet de mieux comprendre la condition humaine à travers l'odyssée démiurgique. De la fusion de ces forces artistiques émerge l'œuvre, « mystérieux voyage » annoncé dès le « Prélude » (Van Lerberghe, 1904, 13). L'aboutissement miraculeux du poème instille le désir de reproduire l'instant onirique du ravisement, qui anime les mots d'une pulsation créatrice infinie. La voix esthétique se fait cri extatique, « fulgurant soleil » (Van Lerberghe, 1904, 112), avant d'expirer pour renaître à nouveau, itinéraire de toute œuvre d'art qui baigne dans l'inaccompli.

Ainsi, *La Chanson d'Ève* médite sur la palingénésie du poème : « Des ondes meurent, des ondes naissent » (Van Lerberghe, 1904, 55). Les *roses*, métonymie d'Ève, s'étiolent pour donner naissance au chant. À l'aube, d'autres fleurs bourgeonnent. Leurs pétales métaphorisent la feuille sur laquelle un nouveau poème vient s'imprimer, pour suspendre l'arrêt de mort. Au *Crépuscule*, répit après la création, point d'orgue avant le « Prélude », le poète se saisit comme élan créateur, fileur éternel de l'Idée et de l'Âme.

Bibliographie

- BACHELARD Gaston, *L'Air et les songes*. Essai sur l'imagination du mouvement, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 1964, 312 p.
- *L'Eau et les rêves*. Essai sur l'imagination de la matière, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 1966, 265 p.
- *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985, 190 p.
- *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948, 384 p.
- *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1941, 343 p.

- DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Introduction à l'archétypologie générale, Paris, Dunod, coll. « Psycho Sup », 1992, 536 p.
- « Permanence du mythe et changements de l'histoire », *Le Mythe et le Mythique*, Colloque de Cerisy, Paris, Albin Michel, 1992, p. 17-28.
- ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1988, 250 p.
- *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1987, 185 p.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes*. La Littérature au second degré, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2014, 467 p.
- HATEM Jad, *Phénoménologie de la création poétique*, Paris, L'Harmattan, 2008, 190 p.
- MALLARMÉ Stéphane, *Poésies* et autres textes, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Les Classiques de Poche », 2005, 439 p.
- NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie enfantée par l'esprit de la musique*, Paris, Flammarion, 2015, 353 p.
- VAN LERBERGHE Charles, *La Chanson d'Ève*, Paris, Société du Mercure de France, 1904, 215 p.
- *Entrevisions*, suivi de *Poèmes posthumes*, Paris, Georges Crès, coll. « Les Maîtres du Livre », 1923, 249 p.
- *Lettres à Albert Mockel*, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du Futur », 1990, 456 p.
- VERNANT Jean-Pierre, *L'Univers, les Dieux, les Hommes*. Récits grecs des origines, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1999, 256 p.

Notice bio-bibliographique de l'auteur

Carole Medawar est Professeur Assistant à l'Université Libanaise à Beyrouth. Titulaire d'un doctorat en littérature française de l'Université Saint Joseph (Beyrouth). Auteur d'une thèse sur la poésie symboliste belge, dont un extrait fut publié dans le volume 23 de l'annale *Acanthe* (USJ), sous le titre : *Le Testament du poète*. Elle participa à plusieurs colloques et publia notamment des articles sur les œuvres de Michel Butor, Georges Rodenbach et Wajdi Mouawad. carole.medawar@ul.edu.lb

Au commencement l'ogre était bienveillant : une réécriture rétrospective des contes de fées dans la cinématographie moderne

Djaafar Fayçal MOUNES

Enseignant-chercheur MAA

Université Mohammed BOUDIAF de M'Sila, Algérie

L'oralité est au commencement et à l'origine de toutes les civilisations humaines. L'acte de parole étant le premier moyen permettant aux êtres humains de communiquer, il endossa par la suite une fonction artistique découlant sur une identité culturelle, permettant aux différentes sociétés humaines de transmettre leurs enseignements, expériences et connaissances relatives à leurs genèses, et ce à travers une multitude de légendes, épopées, mythes et contes de fées.

L'époque contemporaine voire même moderne, imprégnée par la philosophie du doute et de la remise en question dans les domaines relatifs au savoir et à la création artistique, revisite les contes de fées moyennant la réécriture. Il est bien question de proposer des perspectives ouvertes mais aussi nouvelles, distinctes et différentes des histoires anciennes qui ont marqué l'imaginaire collectif des siècles durant. Ce nouveau regard propose de revoir les personnages représentant la malice et la cruauté dans les contes de fées autrement.

Cependant, si l'examen de ce regard « positif » des personnages maléfiques se fait et se propose à nous comme une anormalité du contexte dans lequel évoluent ceux-ci, une interrogation s'impose avec acuité et nous oblige à nous interroger sur la problématique de la naissance du mal dans l'univers des contes de fées. Celle-ci nous mène à faire intervenir deux champs d'expérimentation pour tenter d'élucider le mystère de la naissance du mal. Ainsi, nous travaillerons, dans un premier temps, sur les contes de fées en Occident et leurs spécificités dans la perspective de comprendre leur fonctionnement avec un intérêt particulier au personnage du mal qui doit en toute circonstance incarné la peur, la magie, la malice et la tromperie. Nous poursuivrons, dans un deuxième temps, notre réflexion par l'analyse d'un corpus de deux films dans la perspective de comprendre cette nouvelle vision positive du mal donnée à lire au travers des adaptations cinématographiques. Notre choix s'est fixé sur *Oz le magnifique* du réalisateur Sam Raimi et *Maléfique* de Robert Scromberg. Dans l'objectif de

démontrer et d'interpréter le phénomène du réinvestissement des contes de fées par le cinéma moderne. C'est un film de 01 heure 38 minute¹

En effet, à travers le présent article, nous tenterons de mettre en lumière cette lecture autre du personnage maléfique. L'idée n'étant pas celle de réécrire différemment, mais plutôt de proposer un prélude manquant aux contes de fées ; une entreprise dans laquelle les scénaristes semblent s'être passé le mot ou plutôt la question : Qu'est-ce qui a conduit les personnages qualifiés d'opposants négatifs dans les contes de fées, à autant de cruauté ? Les réponses qui ont orné les œuvres cinématographiques modernes, ayant repris les classiques des contes de fées, tablent toutes sur une bonté pervertie par la traîtrise.

1. Le conte de fées occidental et ses spécificités

Au-delà de son appartenance au phénomène littéraire, le conte de fées constitue un patrimoine social et culturel propre à toutes les sociétés humaines, à travers l'histoire et les mémoires, il transmet d'une génération à une autre un inconscient collectif caractérisant et démarquant les groupes sociaux. C'est dans les contes de fées qui se définissent comme : « *Récits de voie orale, [...] qui comportent l'intervention d'êtres surnaturels du sexe féminin, doués de pouvoirs merveilleux, bons ou mauvais.* » (Marc Soriano)², qu'un groupe social quelconque rassemble sa morale, ses principes et ses règles de conduite, qui vont distinguer dans l'esprit de ses membres l'honnête du malhonnête, l'insolant du bienséant, mais surtout le bien du mal. Car chaque société développe durant son évolution une morale qui lui est propre et qui résulte de ses croyances, de ses connaissances et de ses expériences.

Le conte de fées, qui au départ, était destiné à un public adulte, se retrouve suite à l'alphabétisation et au développement technologique que l'humanité a connus, relégué à une audience enfantine. Néanmoins, ce récit du merveilleux représente pour tout un chacun, le cordon ombilical le reliant à jamais, à la littérature ; car il représente la première littérature qu'un enfant est emmené à écouter, et certainement celle qu'il aura à narrer une fois adulte : « *Le conte de Peau d'âne est difficile à croire, Mais tant que dans le monde on aura des enfants, Des mères et des mères-grands, On en gardera la mémoire.* » (Loskoutoff, 1987, 75)

¹Première sortie le 28 mai 2014 au Royaume Uni, inspiré de l'œuvre originale de Charles Perrault, Jacob Grimm, Welhilm Grimm, Ted Sears, Ralph Wright, Winston Hibler et Erdman Penner, ajoutant que cette projection appartient à la série de films *Maleficent*.

²Marc Soriano, *Conte de fées*, Encyclopædia Universalis [en ligne]. Disponible sur : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/contes-de-fees/> consulté le 13 décembre 2020.

La question de l'importance des contes de fées dans le contexte culturel et artistique des différentes sociétés humaines n'est plus à prouver, car le fait que ce genre littéraire soit présent dans toutes les cultures du monde, aussi diverses et multiples qu'elles sont, dans leur passé lointain, proche ou même dans leur histoire contemporaine, fournit une idée assez évidente sur l'étendue de ce phénomène littéraire qu'est le conte de fées.

Cernés par les objectifs de notre analyse, la thématique dans laquelle nous nous inscrivons, ainsi qu'un corpus s'intéressant aux contes de fées appartenant à la culture occidentale, nous jugeons utile d'entamer notre approche par une présentation des origines du conte de fées occidental, et des principaux éléments qui le caractérisent.

Les contes de fées appartenant à la culture occidentale, tels que nous les connaissons aujourd'hui, trouvent leurs origines dans le berceau du Moyen-âge « *les superstitions de cet âge crédule et naïf ont dû être examinées comme un des traits qui le caractérisent. Les fées occupent incontestablement l'un des premiers rangs dans les traditions populaires de notre contrée* » (Maury, 1843, préface) érudit et membre de la société royale des Antiquaires de France ; l'auteur de la citation met l'accent sur la naïveté et la simplicité d'esprit qui caractérisaient les populations médiévales d'Europe, et dont la plus grande majorité était constituée de paysans appelés aussi : vilains. « *Les paysans ou vilains forment 90% de la société féodale, et leur rôle consiste à nourrir aussi bien les seigneurs qui les protègent, que le clergé, aux charges sociales multiples. Ils dépendent totalement de leurs maîtres.* » (Lopez, 2008, 208)

Cette catégorie fortement représentative de l'analphabétisme qui régnait en force à cette époque, vouait toute son existence au service des maîtres (nobles, chevaliers et membres du clergé), le travail des champs, l'entretien des chemins, des châteaux et des cathédrales constituaient l'ensemble de leurs corvées.

Les paysans travaillaient du lever du jour au coucher du soleil, leur seul moment de repos était lors des répits hivernaux, durant lesquels le froid était aride et où les terres étaient couvertes de neige, un climat qui obligeait ces populations à se recroqueviller dans leurs demeures, autour d'un feu. Les interminables soirées hivernales n'étaient apaisées que par les longues discussions où les membres de la famille racontaient des histoires, partageaient des expériences et inventaient des contes de fées, « *Le répit hivernal permet les longues veillées près de la cheminée. Ainsi se développe la tradition orale qui mêle souvenirs, expériences ou histoires de fées et de loups-garous.* » (Lopez, 2008, 208)

Les contes de fées, les légendes, les récits merveilleux ainsi que les fables qui ont vu le jour à cette époque de l'histoire occidentale, se partagent deux points communs : leur cadre spatiotemporelle et leur moment de création. Ainsi, le cadre temporel dans les contes de fées et récits merveilleux se caractérise toujours par la saison hivernale ou, à défaut, par ses attributs (le froid, la pluie, la nuit, etc.). Les exemples en ce sens sont nombreux : *Blanche neige*, indique la saison de l'hiver de par son nom blanche comme la neige ; *Le petit chaperon rouge*, le chaperon étant un capuchon qui couvre la tête lorsqu'il pleut ou qu'il fait froid ; *Cendrillon*, qui part à une soirée organisée par le Roi et qui doit rentrer avant minuit ; *La belle au bois dormant* qui sombre dans un long sommeil, semblable au long sommeil des nuits hivernales ; et encore les sorcières qui ne sortent que la nuit, les vampires que la lumière du jour tue, sans oublier le loup-garou, un homme des plus ordinaires qui se transforme à chaque "pleine lune" en une bête sanguinaire, mi-homme mi-loup.

L'auteur est le porte-parole de sa société. Dans le moment de création, ce dernier ne peut se défaire d'elle, elle imprègne sa narration et caractérise le cadre spatial qu'il attribue à ses œuvres littéraires ; de ce fait, nous pouvons aisément constater que dans tous les récits merveilleux que nous venons de citer et dans d'autres, le cadre spatial est lui aussi caractéristique de l'espace qui les a vu naître ; forêts, villages, cathédrales, châteaux et royaumes sont les éléments qui componaient l'espace géographiques de l'Europe du Moyen-âge.

2. Le conte de fées : de la tradition orale... à la littérature universelle

Tout comme les contes de fées, la littérature dominante à l'époque médiévale était principalement orale, phénomène qui s'explique par l'analphabétisme de la grande partie de la population, il n'y avait que les membres du clergé et quelques privilégiés de la noblesse qui avaient accès à l'instruction. Nous parlons alors d'un genre littéraire marginalisé, cultivé par une classe sociale qui était loin du raffinement et de la délicatesse des genres littéraires pratiqués par la noblesse ; une sorte de folklore raconté dans une langue propre au petit peuple « *La littérature reste avant tout orale. [...] La littérature écrite s'exprime par des ouvrages savants et en latin. Mais, de plus en plus, des œuvres destinées à un public populaire mêlent, dans leur expression, le latin et le français.* » (Lopez, 2008, 221)

Avec l'apparition des premières villes en Europe, le peuple tend à s'éloigner petit à petit des habitudes et du mode de vie faubouriens, il prétend à une ascension culturelle et sociale qui ne peut se réaliser sans passer par l'instruction et l'enseignement des connaissances, « *La*

vogue des contes comme celle des fables, prendraient toutes deux leur origine dans le souci d'instruire, particulièrement les enfants. Cette interprétation, fondée sur les fables de Fénelon est élargie au genre entier des contes de fées. » (Loskoutoff, 1987, 01). Les fables, contes de fées et les autres farces vont endosser cette responsabilité, des œuvres aussi pleines de sens que d'enseignement vont voir le jour et le petit peuple en est friand.

Les maladresses de la société et la bêtise des hommes sont dépeintes par la satire, les contes et les fables enseignent la morale et la bienséance, la farce quant à elle, tourne au ridicule les vieilles habitudes des campagnards. Ce qui était jusque-là, considéré comme un sous-genre dans le monde de la littérature, commence à se faire une place et non des moindres, dans une société qui se débarrasse peu à peu des affres du Moyen-âge et dépose les premières pierres fondatrices d'une grande civilisation. Il est sans oublier de mettre le doigt sur le rôle déterminant que les collecteurs de contes ont joué à cette période de l'histoire de la littérature occidentale. Juste à ce titre, nous ne pouvons pas ne pas citer les frères Jacob et Wilhelm Grimm qui ont rassemblé eux seuls 201 histoires dans un recueil de contes populaires, connu aujourd'hui dans le monde entier *Contes de l'enfance et du foyer*, publié à travers sept éditions de 1812 à 1857 (Isabel Hernandez)¹

3. De la restriction narrative... à l'émancipation de la réécriture

Durant l'époque moderne et à l'aube de l'histoire contemporaine, les contes de fées qui appartiennent désormais à une littérature écrite, ont voyagé à travers les siècles et les contrés, les sociétés des temps modernes se sont émerveillées face aux contes de fées appartenant aux différentes cultures, que la nouvelle technologie des transports et de la communication a fait connaître et a rendu accessible à tous. L'Occident est fasciné par le conte des *Mille et une nuits*, des aventures de *Sinbad le marin* et *d'Aladin et la lampe merveilleuse* ; l'Orient découvrira quant à lui *Blanche neige*, *Cendrillon*, *La belle et la bête*.

Cet étendu n'a pas empêché le fait que les contes de fées finirent par s'inscrire dans une littérature enfantine, ils berceront l'enfance de tous les petits sous la douce voix des adultes du monde entier ; une coutume qui certes, a fait perdurer ce genre ainsi que ses histoires, mais qui les a aussi figées dans le temps et dépourvues de toute mouvance, qui rappelons-le, est une caractéristique propre à la littérature, cette dernière étant en perpétuel transformation.

¹ Isabel Hernandez, *Il était une fois, les frères Grimm et leurs contes pas si féeriques*, national geographic [en ligne]. Disponible sur :<https://www.nationalgeographic.fr/histoire/2019/09/il-était-une-fois-les-frères-grimme-et-leurs-contes-pas-si-féeriques> (consulté le 13 décembre 2020)

Néanmoins, la panoplie successive des découvertes et des inventions technologiques modernes, va donner à la littérature et à travers elle, aux contes de fées un nouveau moyen de parution, car grâce à la cinématographie qui a vu le jour en 1891 inventée par les frères Lumière, ce qui était jadis narré, lu et écouté, va passer au paraître que l'audiovisuel lui a offert. Le cinéma qui va, entre autres, reprendre et s'inspirer des grands classiques de la littérature universelle, produira des projections qui ont le plus souvent une valeur identique à celle de l'œuvre d'origine elle-même.

4. Le cinéma aborde les contes de fées

Au départ de cette aventure audiovisuelle, les contes de fées vont, encore une fois, être reproduits dans le respect de la trame narrative qu'ils ont toujours connus, puis au fil de son développement une nouvelle approche cinématographique finit par s'installer chez les scénaristes ces derniers se lancent dans une entreprise de réécriture osée des contes de fées, dans le sens où ces nouvelles versions revisitées interviennent dans le respect de la première version. Toutefois, elles ne manquent pas de bouleverser le conte sens dessus dessous quand elles relatent l'origine de la querelle entre ses personnages dits bons et/ou mauvais.

Le monde d'Oz, où la sorcière fut une fée

Pour illustrer ce qui vient d'être explicité et apporter une réponse à notre problématique de départ, nous avons opté pour un corpus cinématographique, le premier portant le titre d'*Oz le magnifique*¹ du réalisateur Sam Raimi et le second s'intitulant *Maléfique* de Robert Scromberg comme déjà évoqué tout au début de notre analyse.

Les péripéties d'*Oz le magnifique*, relatent l'histoire d'un illusionniste égocentrique Oz, membre d'un cirque qu'il estime au-dessous de ses grandes compétences et glorieuses aspirations, répondant au nom d'Oscar Diggs. Son destin allait subitement changer à cause d'une énorme tornade. Celle-ci s'abat subitement sur le cirque et le prend alors qu'il est caché dans une montgolfière. La tornade le propulsa dans le pays d'Oz, au moment où les trois filles du défunt roi se disputaient sa succession. C'était également le moment où tout le royaume attendait la réalisation d'une prophétie qui parlait d'un magicien, aux pouvoirs plus puissants que ceux des trois princesses, qui allait mettre fin à cette lutte, et qui doit épouser l'une des

¹*Oz le magnifique*, dont le titre français est *Le monde fantastique d'Oz* est une projection cinématographique américaine de 02 heures 10 minutes, réalisée par Sam Raimi et sortie la première fois le 14 février 2013, ce film est mis en scène d'après l'œuvre originale de : Lyman Frank Baum et Mitchell Kapner, c'est le dernier produit d'une série de films qui l'ont précédé : *Le magicien d'Oz* 1939, *Oz, un monde extraordinaire* 1985, *The Wiz* 1978 et *Les sorcières d'Oz* 2012.

trois princesses et prend le trône. Voyant en cette prophétie une belle opportunité pour réaliser tout ce dont il aspirait, Oscar n'hésita pas à se faire passer pour le magicien de la prophétie.

Ainsi, le héros du conte de fées *Oz le magnifique*, se retrouva bon gré mal gré, impliqué dans un conflit où il devra user de toute son ingéniosité, mêlée à une touche de magie pour s'en sortir et rétablir la paix dans le pays d'Oz.

Après cette brève présentation, nous revenons au concept de la réécriture des contes de fées pour pouvoir mettre l'accent sur l'origine du mal chez les personnages qui s'opposent au héros et à la réalisation de sa quête.

Parmi les mythes qui ont depuis longtemps marqué l'imaginaire collectif dans le monde entier, il y a celui des méchantes saucières ; ayant quelques détails qui les différencient d'une culture à une autre, elles sont présentes dans tous les contes de fées du monde. Dans l'imaginaire occidental, elles sont révélées comme étant affreusement laides et d'un âge très avancé, souvent même immortelles, mais elles dissimulent cette hideur grâce à la sorcellerie se dotant d'une apparence plutôt resplendissante et possédant une grande autorité, elles sont souvent souveraines, comme c'est le cas dans, *Blanche neige* et *La belle au bois dormant* à titre d'exemple.

« L'image de la sorcière, ce personnage récurrent de l'imaginaire moderne à travers les contes, films et déguisements, varie selon les cultures. Associée à sa capacité à voler sur un balai et aux sabbats dans le monde occidental, la sorcière est vue par certains comme un chaman capable de communiquer avec les morts et les puissances de la nature, en plus de jeter des sorts. » (Dallaire, 2020, 10)

Dans le film *Oz le magnifique*, la première personne qu'Oscar Diggs l'illusionniste rencontrera, c'est Théodora la plus jeune des trois princesses, rapidement elle lui fait part de la prophétie et décide de le conduire aux châteaux, la jeune et douce princesse qui n'hésita pas à lui révéler qu'elle et ses sœurs ont des pouvoirs magiques, succombe peu à peu au charme d'Oscar qui lui a offert une petite boîte à musique, ils dansèrent ensemble et finirent par s'embrasser. Théodora, le cœur submergé d'amour pour le jeune illusionniste, le conduit au château de la cité d'Émeraude et le présenta à sa sœur Evanora comme étant le grand magicien d'Oz de la prophétie, qui non seulement allait l'épouser, mais aussi sauver le pays d'Oz de leur troisième sœur Glinda.

Cette nouvelle version cinématographique du monde magique d'Oz, va puiser dans cette relation amoureuse naissante entre les deux personnages de ce conte de fées Oscar et Théodora, pour révéler l'origine du Mythe de la sorcière dans l'imaginaire occidental.

Après avoir assassiné son père le roi, Evanora pensait qu'il lui serait plus facile de se débarrasser de ses deux sœurs pour régner sur le monde d'Oz, mais l'arrivée soudaine du magicien Oscar allait entraver ses projets de succession au roi. Apercevant un amour naissant entre sa jeune sœur Théodora et le magicien, la cruelle Evanora décide de mettre un terme à cette relation en semant le doute dans l'esprit de Théodora quant aux sentiments d'Oscar envers elle et d'un tour de magie, Evanora fait apparaître une petite boîte à musique identique à celle qu'Oscar avait offert à Théodora, en lui confiant qu'il lui a fait des avances à elle aussi et que son intention véritable était de les tromper pour s'emparer du royaume de leur défunt père le roi. Outrée par cette épouvantable révélation, la jeune princesse Théodora éprouve une douleur incommensurable, elle supplia sa sœur Evanora de lui venir en aide ; cette dernière, en usant encore une fois de la sorcellerie, lui prodigue une potion maléfique, faite pour anéantir tout sentiment de bonté et le remplacer par de la haine et du ressentiment. Le mal s'empare ainsi de l'esprit de la gentille Théodora, il fut tellement puissant qu'il l'a transformé physiquement en une hideuse sorcière, disgracieuse et immonde, endossant suite à cette mésaventure, l'image de la méchante sorcière qui subsiste dans l'imaginaire collectif occidental : teint de peau vert, nez, menton et chapeau pointu, habillée tout en noir, volant sur un balai et poussant des cris effroyables.

Ainsi, nous constatons que dans cette projection cinématographique d'*Oz le magnifique*, il y a eu lieu d'une reprise d'un mythe ancien qui fut revisité dans le sens où, l'auteur donna une origine à l'histoire de la méchante sorcière, qui au départ fut d'une grande sympathie et d'une admirable beauté.

Maléfique, la sorcière bien vaillante

Maléfique est en fait le conte de fées de *La belle au bois dormant* revisité, comme c'est annoncé au début de la projection par le narrateur qui raconte l'enfance et la jeunesse d'une fée bienfaisante répondant au nom de *Maléfique* et qui règne sur la Lande, une contrée paisible où vivait toute sorte d'êtres merveilleux en toute quiétude, une terre interdite aux hommes qui vivait dans le royaume d'à côté, la terre de la désolation et de toutes les cupidités.

Un petit garçon répondant au nom de Stéphane, s'aventura un jour dans la Lande, il est vite attrapé par les gardiens et ne tarda à faire la rencontre de la petite fée Maléfique, les deux enfants se lient d'amitié et au cours des années, cette amitié se transforma en un grand amour. À l'âge de 16 les deux amoureux s'embrassaient en se jurant fidélité, mais en grandissant au pays des hommes, la cupidité de Stéphane grandit avec lui. Un jour, il entendit le roi

promettre son royaume à celui qui pourrait venger sa défaite contre la fée Maléfique, ayant vaincu son armée qui voulait conquérir la Lande.

Stéphane qui convoite le trône va voir Maléfique. Le soir, il l'endormit avec un puissant somnifère ; une fois inconsciente, il prend une lame et s'apprête à la tuer mais ses sentiments l'en empêchent et fini quand même par lui couper les ailes pour les apporter au roi Henri comme preuve de la mort de Maléfique. La belle et douce fée se réveilla meurtrie doublement par la douleur que lui causa la perte de ses ailes, et celle de la trahison de l'amour de sa vie. Elle déchaine ainsi toute sa colère et s'enferme au fond de trois obscurités, celle des ténèbres qu'elle a fait abattre sur la Lande, celle du château en ruine dans lequel elle s'est réfugiée et celle de son cœur noirci par le ressentiment.

Stéphane devint roi et épousa Oriane la fille du roi Henri et ils eurent au bout de neuf mois la petite Aurore, une grande fête fut organisée à son honneur et c'est à ce moment-là que la dite méchante sorcière fit son apparition pour jeter une malédiction contre la petite princesse en apparence, mais en vérité c'était à son père qu'elle fut destinée. Par conséquent, Aurore devra tomber dans un profond sommeil le jour de ses seize ans, en réponse à la promesse de fidélité que son père lui a faite quand elle avait seize ans, et que rien ne puisse la réveiller si ce n'est un baiser d'amour sincère, un châtiment ironique pour une trairise qui l'a transformé de la douce et aimante fée qu'elle était, en la méchante sorcière que le conte de fées original présente comme, outrée par le fait que le roi Stéphane ne l'ait pas invité à la cérémonie de naissance de sa fille, elle décida de se venger en la faisant sombrer dans un sommeil éternel.

L'imagination débordante du scénariste ne s'arrêta pas là, car des ajouts par-ci et par-là furent intégrés au conte, sans pour autant déformer le conte d'origine. Ainsi, la méchante Maléfique qui veillait de loin sur la petite Aurore pour que cette dernière atteigne ses seize ans et que la malédiction puisse se réaliser, développe un amour maternel à l'égard de la petite princesse, et qu'à la fin du conte c'est cet amour-là qui réveilla la princesse, non pas le baiser du prince Philippe qui connaissait à peine Aurore, mais personne n'était présent et le conte original gardera en mémoire le baiser du prince uniquement.

Ainsi, dans un étalage impressionnant d'imagination débordante, nous avons l'impression que le scénariste, après avoir revisité le conte de *La belle au bois dormant* et démontré qu'encore une fois, le personnage que tout le monde pensait mauvais était au départ d'une grande gentillesse, il s'est amusé à s'insérer à l'intérieur du conte lui-même, en ajoutant des séquences qu'il introduit avec l'expression « *voilà ce qui n'a pas été dit* ».

Les personnages des contes de fées, sont en fait créés à l'image de l'homme auteur ou narrateur qui les fait naître, vivre ou disparaître, et tout comme lui, ces personnages ne peuvent être totalement bon, ou définitivement mauvais, car tout compte fait, le monde des contes de fées n'est sauvé ni par les adjuvants (les bons), ni par les opposants (les mauvais), mais plutôt par celui qui est à la fois l'un et l'autre, autrement dit : l'humain.

Au terme de notre analyse qui a porté sur le réinvestissement que la cinématographie moderne apporte aux contes de fées, nous pouvons avancer que tout comme la littérature, dont il fait grandement partie, le conte de fées possède cette caractéristique qu'il partage avec la littérature et qui fait, qu'il soit toujours en perpétuelle mouvance. À aucun moment de son histoire, la littérature tout comme le conte de fées et bien d'autres genres littéraires, ne sont restés figés ou en proie à une inertie les empêchant d'affirmer leur grandeur et leur gigantisme face aux autres domaines de la connaissance humaine.

Bibliographie

DALLAIRE Martine, « Le mythe de la sorcière », in *Le collectif*, volume 44-numéro 5, Québec, 26 octobre 2020.

HERNANDEZ Isabel, *Il était une fois, les frères Grimm et leurs contes pas si féeriques*, in, <https://www.nationalgeographic.fr/histoire/2019/09/il-était-une-fois-les-frères-grimme-et-leurs-contes-pas-si-féeriques>. Consulté le 13 décembre 2020.

LOPEZ Éliane, *L'histoire des civilisations tout simplement !*, Paris, éd. EYROLLES, 2008.

LOSKOUTOFF Yvan, *La sainte et la fée, dévotion à l'enfant Jésus et mode des contes merveilleux à la fin du règne de Louis XIV*, publié avec le concours du Centre national de la Recherche scientifique, Genève, Paris, éd. Librairie DROZ, 1987.

MAURY Alfred, *Les fées du moyen-âge, recherches sur leur origine, leur histoire et leurs attributs, pour servir à la connaissance de la mythologie gauloise*, Paris, éd. Librairie philosophique de LADRANGE, 1843.

SORIANO Marc, « Contes de fées », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/contes-de-fees/>. Consulté le 13 décembre 2020.

Notice bio-bibliographique de l'auteur

Djaafar Fayçal Mounes est enseignant-chercheur à la Faculté des Lettres et des Langues de l’Université Mohammed BOUDIAF de M’Sila en Algérie. Il travaille sur les littératures orales et la critique littéraire avec un intérêt particulier porté à la psychocritique. Il s’est intéressé dans sa thèse de Magister à l’écriture de l’écrivaine Nina Bouraoui. Sa recherche actuelle traite de l’intégralité de l’œuvre romanesque de Malek Haddad. Parmi ses travaux et publications : « *Mythe et littérature, du fondement au réinvestissement* » (Revue *Les cahiers du Laboratoire de La Poétique Algérienne* 2016), « *Discussion autour d’un conte algérien L’OGRESSE YEMMA NOUGEA* » 2^{ème} congrès ukraino-algérien, tenu du 11 au 15 Novembre 2019, Université Nationale de l’Europe de l’Est Lessia Oukraïnka de Loutsk en Ukraine.
faycaldjaafar.mounes@univ-msila.dz

Penser la fin de la révolution et le commencement de l'Histoire chez Éric Vuillard : une lecture narrative

Mousa Mounir MOHAMMAD AYMAN

*Maître de Conférences,
Université d'Assiut-FL, Égypte*

L'hypothèse veut que toute manifestation littéraire soit liée aux troubles sociaux et politiques suscite un vif intérêt chez la plupart des romanciers. Citons entre autres:

Friedrich Engels dans son « La Guerre des paysans en Allemagne » (1850)¹ ; Ernst Bloch « Thomas Müntzer, théologien de la révolution » (1921)², Wu Ming, « L'œil de Carafa », en 1999³. L'abondance des œuvres romanesques qui leur sont consacrés témoignent de l'importance et de l'intérêt accru porté aux rôles thématiques du pauvre révolté. La question qui se pose dès lors est : pourquoi des scènes de révolte surgissent-elles rapidement à des endroits inattendus ?

Ces scènes de révolte sont dues aux conflits qui opposent le roi et ses hommes d'armes d'un côté (les dominants) et le peuple de l'autre (les dominés). La narration relative au commencement des scènes de révolte nous permet de saisir un certain nombre de thèmes qui serviront à mieux appréhender la révolte des pauvres. On peut identifier, dans *la guerre des pauvres* d'Éric Vuillard, une dimension microstructurelle (niveau des nombreuses scènes de révolte.)

De tout temps, en tous lieux, les scènes de révolte peuvent se terminer avant même d'avoir commencé, tandis que dans notre histoire, qui n'est pas terminée, la population est confrontée

¹ « Ce sont les seigneurs eux-mêmes qui sont responsables de ce que les pauvres deviennent leurs ennemis. S'ils se refusent à supprimer la cause de la révolte, comment veulent-ils supprimer la révolte elle-même ? Ah ! Mes chers seigneurs, comme le Seigneur frappera joliment parmi les vieux pots avec une barre de fer ! Si vous me dites, à cause de cela, que je suis rebelle, eh bien, soit, je suis un rebelle ! », Disponible sur http://classiques.uqac.ca/classiques/Engels_friedrich/guerre_paysans_en_Allemagne/engels_guerre_des_paysans.pdf, (consulté le 20 décembre 2020).

² « Les paysans du XVI^e siècle, opprimés et millénaristes, constituent pour Bloch un idéal-type de l'émancipation », Disponible sur Gervais Mathieu, « Changement social et figure du paysan dans la pensée d'Ernst Bloch », *Écologie & politique*, 2016/2 (N° 53), p. 165-182. DOI : 10.3917/ecopo1.053.0165. URL : <https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique-2016-2-page-165.htm>, (consulté le 20 décembre 2020).

³ Connaissez-vous Wu Ming ? Wu Ming signifie, selon la manière dont le mot est prononcé, « anonyme » ou « cinq noms ». C'est aussi la signature des dissidents chinois. Ce pseudonyme est utilisé par un groupe de cinq écrivains italiens basé à Bologne. Le collectif s'est créé en 1999, sous le nom de Luther Blissett, et est devenu Wu Ming en 2000. Chacun des romanciers utilise le pseudonyme Wu Ming suivi d'un chiffre compris entre un et cinq. Il est à noter que Wu Ming 3 et Wu Ming 5 ont quitté le groupe, respectivement en 2008 et 2016. Ce collectif a écrit et publié différentes œuvres parmi lesquelles cinq romans écrits à plusieurs mains, huit romans individuels, deux recueils de nouvelles, ainsi que des essais, des bandes dessinées, des pièces de théâtre et le scénario d'un film. Leur première œuvre, Q, la plus connue et la plus vendue, signée Luther Blissett, a été publiée en 1999 et a été traduite en français sous le titre *L'œil de Carafa*. » Disponible sur <https://connaissezvouswuming.files.wordpress.com/2016/05/livret.pdf> (consulté le 21 décembre 2020).

à des tensions produisant différents types d'injustices, notamment dans la qualité des relations entre le roi et ses sujets. Face à cette injustice, le peuple développe plusieurs attitudes, allant de la parole aux actes. La construction de ce climat d'injustices contribue à augmenter les violences et les protestations révoltées, ce qui va transformer l'homme normal en un homme révolté. Car « quand le peuple se soulève, les dominants ne voient qu'une foule haineuse. »¹

Comment est appréhendé le commencement de ces scènes de révolte ? *La guerre des pauvres* d'Éric Vuillard est un roman qui s'ouvre autant sur l'imposition de la peine de mort que sur le droit de supprimer la vie. Ce roman nous conduit dans le sud de l'Allemagne en 1524, où sous la conduite du théologien Thomas Müntzer, une « armée des pauvres » se révolte. Vuillard pénètre dans la vie et l'histoire de Müntzer et se livre à un travail intellectuel,² car l'évolution intellectuelle de Müntzer a impacté sur ses considérations socio-religieuses et par conséquent à la révolte. De sa naissance à la lecture de la Bible de Gutenberg, son rôle de prêcheur d'anabaptiste, disciple de Luther, auprès des pauvres, il croit en « une chrétienté authentique et pure. » (Vuillard, 2019, 13)

L'histoire de Müntzer se répète-t-elle? Dans « la guerre des pauvres », Éric Vuillard analyse la révolution des paysans allemands au XVI^e siècle en s'intéressant au contexte actuel : « Éric Vuillard place l'expérience de l'histoire au cœur de son travail. Sa langue met à vif des souffrances du passé qui sont demeurées les nôtres. »³ Abordant l'histoire de Thomas Müntzer⁴, Vuillard (2019 :8) note que « Son père avait été pendu. Il était tombé dans le vide

¹ HAYAT Samuel : « Quand le peuple se soulève, les dominants ne voient qu'une foule haineuse » par Emilien Bernard, illustré par Martin Barzilai, Disponible sur http://cqfd-journal.org/CQFD-no176-mai-2019?debut_articles=20#pagination_articles, (consulté le 25 novembre 2020).

² « Un bref retour sur la biographie de Müntzer montre qu'il n'en est rien et que dès 1521 il n'est déjà plus luthérien. A l'automne 1520, Egran, de retour à Zwickau, reprend son poste à l'église Sainte— Marie, et Müntzer est muté à Sainte-Catherine, située dans un quartier plus pauvre et dont le public est composé d'artisans et d'ouvriers des ateliers de tissage (8). C'est dans ce milieu plus plébéien que Müntzer se trouvera en relation avec les « Prophètes de Zwickau », dont l'influence sur sa pensée fut probablement déterminante. Les mois qui suivent sont marqués par une série de conflits, tant avec Egran qu'avec la municipalité, à la suite de quoi Müntzer fut contraint de quitter la ville, en mars 1521. Il se rend alors à Prague, où il cherche le contact avec l'aile radicale du mouvement hussite, les Taborites de Bohême. C'est là qu'en novembre il écrit son premier texte théorique : Protestation au sujet de la cause des Bohémiens, dit *Manifeste de Prague* », Disponible sur https://www.persee.fr/doc/rhren_0181-6799_1979_num_9_1_1105, (consulté le 21 décembre 2020).

³ BENSA Alban, « Les souffrances du passé », Disponible sur <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2019/02/26/vuillard-souffrances-passe/>, (consulté le 21 décembre 2020).

⁴ « À travers la figure de Müntzer et la guerre des paysans du XVI^e siècle allemand, il en vient à parler du mouvement des « gilets jaunes ». Disponible sur <https://www.revolutionpermanente.fr/La-guerre-des-pauvres-d-Eric-Vuillard-un-roman-en-gilet-jaune>, (consulté le 20 décembre 2020).

comme un sac de grain. On avait dû le porter la nuit sur l'épaule, puis il était resté silencieux, la bouche pleine de terre. »¹

C'est une histoire qui commence dans la peine capitale et dans la cruauté de la peine de mort qui ne semble pas sombrer dans le néant de l'oubli. « C'est une histoire qui n'est pas terminée, estime l'écrivain, qui ne voulait pas terminer son livre sur une note austère, celle des éternels vaincus². » Ainsi, « l'Histoire est une sorte de vis sans fin, un grand livre ouvert à toutes les pages, une sorte d'éternel bégaiement³. »

Méthodologie d'étude de la « guerre des pauvres »

L'approche descriptive de notre travail se situe dans une perspective. Elle est présentée comme un lieu de description romanesque qui devient une partie intégrante du roman. Ainsi, toute notre attention se focalise sur les modalités d'intégration des passages descriptifs dans le contexte narratif. L'intérêt de notre roman se formule dans ces passages descriptifs dans lesquels Éric Vuillard nous relate une expérience douloureuse dans un style de révolte.

« Je me révolte, donc nous sommes »⁴ : Thomas Müntzer et la première apparition de l'idéologie religieuse dans la révolution populaire au XVI^e siècle

La grande réussite d'Éric Vuillard est d'amener Thomas Müntzer et ses partisans à une nouvelle perception de la réalité qui entoure le peuple soumis. L'auteur donne à Thomas Müntzer une place centrale dans la narration révolutionnaire.

Considérons le texte suivant :

« La raison et la pureté, ce sera pour les pauvres ; c'est devant eux que Müntzer commence à s'agiter, c'est là que sa blessure s'avive. Il parle. On l'écoute. Il cite les Évangiles : “Vous ne pouvez servir Dieu et les richesses.” Il croit pouvoir lire les textes tout simplement, à la lettre; il croit en une chrétienté authentique et pure. Il croit que tout est écrit noir sur blanc dans saint Paul, qu'on trouve tout ce qu'il faut dans les Évangiles. Voilà ce qu'il croit. » (Vuillard 2019, 12, 13)

Ce passage présente une quantité de thématiques d'ordre religieux, parmi lesquelles figurent en première place le thème de la pureté, le service pour Dieu et la chrétienté

¹ « Ainsi, Éric Vuillard nous promet d'écrire la suite : le récit de la victoire de la révolte. En retraçant une rapide histoire de la Réforme et de la chrétienté, il insiste surtout sur les idées révolutionnaires qui vont se diffuser, contre les ordres établis, au cours des siècles et jusqu'à aujourd'hui», Disponible sur <https://journals.openedition.org/chrhc/12510> , (consulté le 21 décembre 2020).

² CHANTAL Guy, Éric Vuillard: *L'histoire sans fin*, Disponible sur <https://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201902/05/01-5213613-eric-vuillard-lhistoire-sans-fin.php>, (consulté le 27 novembre 2020).

³ DESMEULES Christian, *La guerre des pauvres*: l'Histoire au long cours Disponible sur <https://www.ledevoir.com/lire/547356/la-guerre-des-pauvres-l-histoire-au-long-cours>, (consulté le 21 décembre 2020).

⁴ Camus dans *L'Homme révolté*, Disponible sur <https://www.franceculture.fr/philosophie/camus-un-homme-revolté>, (consulté le 27 novembre 2020).

authentique. Ces thèmes se rapportent aux contextes des riches dominants et des pauvres dominés mentionnés dans les textes Evangéliques. C'est la raison pour laquelle la pureté des pauvres se relie à la raison. Thomas Müntzer assigne à la raison et à la pureté un rôle thématique, c'est à dire créée dans l'esprit du pauvre l'impossibilité de servir deux maîtres: la richesse et la croyance en Dieu. Müntzer considère la richesse comme un obstacle à la foi, c'est pourquoi il veut établir un effet religieux : « croyance en une chrétienté pure, celle des pauvres et des plébériens. »¹ Ces intentions religieuses s'expriment par sa volonté de recourir à l'identité confessionnelle.

Aux yeux de Müntzer, ces intentions religieuses sont présentées comme un retour à la gloire de l'homme religieux qui lutte contre l'esclavage sous toutes ses formes. L'esclavage, pour lui, est une blessure à la conscience collective qui commence à faire rage. Pour essayer de comprendre le début de cet épisode narratif, nous allons développer le thème de la blessure qui vise à sacrifier et à légitimer sa révolte : « c'est là que sa blessure s'avive ». Le recours au thème de la blessure permet d'exprimer l'essence d'un événement et d'en faire apparaître le fondement : « Vous ne pouvez servir Dieu et les richesses. »²

Le principe de la servitude volontaire ou de la servitude imposée renvoie à l'idée d'une confrontation: vouloir servir ou au contraire ne pas vouloir servir. La confrontation de ces deux volontés opposées tend à nous informer sur le message exprimé par la bouche de Müntzer : « Vous ne pouvez servir Dieu et les richesses. » Il ne faudrait pas oublier que, dans la tradition « d'une chrétienté authentique et pure », l'idéologie religieuse est considérée comme le seul moyen de promouvoir un modèle de culte chrétien. Selon la croyance de Müntzer : « tout est écrit noir sur blanc dans saint Paul, qu'on trouve tout ce qu'il faut dans les Évangiles. »

Dans cette ambiance religieuse et révolutionnaire, Müntzer a placé le peuple face à de nouvelles réalités tout en annonçant la fin d'une période et le commencement d'une nouvelle :

« Müntzer hausse le ton, il le hausse à présent de plus d'une mesure, il le hausse en remontant tout en haut du gibet de son père, où la corde est nouée à la poutre, tout en haut du malheur et de l'injustice, et de là, après avoir invité Son Altéssse à déplorer la voie par quoi les princes se font craindre des peuples au lieu de s'en faire aimer, il évoque le glaive, il menace: S'il en est autrement, le glaive leur sera enlevé et sera donné au peuple en colère. Ça y est, pour la première fois peut-être, on entend ça : le glaive leur sera enlevé et sera donné au peuple en colère. Comme ça sonne, comme ça fait du bien ! » (Vuillard, 2019, 38)

¹ MUNZER Camille, "La guerre des pauvres" d'Éric Vuillard, un roman en gilet jaune, Disponible sur <https://www.revolutionpermanente.fr/La-guerre-des-pauvres-d-Eric-Vuillard-un-roman-en-gilet-jaune>, (consulté le 27 novembre 2020).

² Matthieu 6 : 24. Disponible sur <https://books.openedition.org/pul/14364>, (consulté le 27 novembre 2020).

Dès le début du déroulement de l'idéologie religieuse chez Müntzer, nous pouvons constater que le schéma narratif se base sur son personnage : il se révolte contre le statut supérieur des riches. De cette structure hiérarchique, la présence d'une manifestation descriptive de la situation sentimentale de Müntzer semble graver à son cœur avec l'emploi de sa technique d'intervention. Il a tendance à hausser sa voix trois fois pour accrocher ses auditeurs et pour transmettre son message: « Müntzer hausse le ton, il le hausse à présent de plus d'une mesure, il le hausse en remontant tout en haut du gibet de son père. » Hausser la voix à cette hauteur assure à Müntzer une telle gloire.¹

L'intervention de ce rapport de hiérarchisation narrative lui permet d'adapter le ton à la situation d'énonciation. Le haussement de sa parole met en évidence le fait que ces événements peuvent avoir une grande incidence sur la confiance entre les dominants et les dominés. Ce manque de confiance va s'exprimer comme tel : « il évoque le glaive, il menace: S'il en est autrement, le glaive leur sera enlevé et sera donné au peuple en colère. »

En général, l'image que notre remanier donne au glaive se répartit entre celle de l'orateur issue du peuple et celle du peuple en colère. Ce signal d'alarme contribue à la clarification du rôle joué par Müntzer dans la compréhension du sens transmis par le glaive qui sera enlevé et donné au peuple. Voilà une image explicative à travers laquelle nous pouvons comprendre la visée de Müntzer :

« C'est de tous ces mouvements que s'inspire Thomas Müntzer, prêtre issu du peuple, pour prêcher avec succès un monde égalitaire [...]. Sa colère et le nombre de ses adeptes s'accroissent avec l'immobilisme des puissants, jusqu'à la révolte armée des gueux qui se répand en Allemagne occidentale... »²

Cette partie du monde est secouée par une révolte populaire contre l'injustice et la misère réelle. Remarquons que tout au long du roman le monde des pauvres et le monde des riches se côtoient, se croisent, mais ils ne se comprennent pas, ils ne se relient pas.

« L'homme qui se lève est finalement sans explication »³ : Le commencement d'une révolte populaire en Europe occidentale

¹ « L'art de parler en public a subi de profondes mutations historiques qui n'ont pas empêché la voix de demeurer un instrument essentiel d'inspiration, d'influence et de conviction – une arme de persuasion de masse. » Karpf Anne, « 14. La voix publique », dans : *La voix. Un univers invisible*, sous la direction de Karpf Anne. Paris, Autrement, « Hors collection », 2008, p. 357-391. URL : <https://www.cairn.info/la-voix--9782746712096-page-357.htm>, (consulté le 29 novembre 2020).

² *LA GUERRE DES PAUVRES*, Disponible sur

<https://www.atd-quartmonde.fr/bibliographie/la-guerre-des-pauvres/> (consulté le 2 décembre 2020).

³ FOUCAULT Michel, cité dans Le soulèvement de l'homme ordinaire À propos de La guerre des pauvres d'Éric Vuillard, Disponible sur <https://rouendanslarue.net/le-soulevement-de-lhomme-ordinaire-de-thomas-muntzer-aux-gilets-jaunes/> (consulté le 2 décembre 2020).

L'injustice et la soumission ont engendré une révolution dans les milieux défavorisés. Les pauvres soumis et les pauvres révoltés se sentent toujours perdus dans leur société face à l'injustice sociale. Ce sont les démunis qui se sont attirés par la voix du prêcheur qui appelle à rompre avec les hommes nantis de richesse. C'est une révolte qui, aux yeux de Münster, est commanditée par la religion. Prenons, comme entrée en matière, l'exemple qui suit :

« Et Müntzer ne se contente pas d'une exégèse châtiée, la température monte encore. Il cite Jean : "Tout arbre qui ne porte pas de bons fruits doit être arraché et jeté au feu." Il cite Luc: "Emparez-vous de mes ennemis et égorguez-les devant mes yeux." Il cite les Psaumes : "Dieu fracassera les vieux vases avec une verge de fer." Comme il est violent soudain, comme ça lui remonte par la gorge! Et dans cette terrible diatribe, il glisse quelques injures cocasses, avec un sérieux effrayant. Mais surtout, à la place du bon peuple de Dieu qu'on invoquait depuis toujours, ce bon peuple muet, pitoyable et consentant, auquel on accordait sa volée d'eau bénite, Müntzer en introduit un autre, plus envahissant, plus tumultueux, un peuple pour de vrai, les pauvres laïcs et paysans. On est loin du gentil peuple chrétien, cette généralité de catéchisme, c'est de l'homme ordinaire qu'il s'agit. » (Vuillard, 2019, 39-40)

Dans ce passage, Müntzer se tourne donc vers le texte biblique afin de construire sa tactique historico-religieuse. L'utilité narrative d'adopter ces citations historico-religieuse sur la réalité vécue par ses auditeurs vise à faciliter l'établissement de liens entre le passé et le présent, à partir de là, concevoir l'argumentaire de Vuillard : « ça appartient à cette histoire-là. Dans un contexte particulier et dans l'ambiance très spéciale qui est celle de la Réforme protestante, saturée par les idées religieuses, mais enfin on voit que tout le discours qui est tenu par Müntzer et par les théologiens sur les inégalités, sur les injustices fiscales, c'est au fond un discours qui n'est pas sans parenté avec d'autres discours, dont aujourd'hui celui qui est tenu en France par les gilets jaunes. C'est une histoire au long cours. »¹

Dans le but d'élucider son vouloir dire, Müntzer cite Jean : « Tout arbre qui ne porte pas de bons fruits doit être arraché et jeté au feu. » L'accession à la liberté ne se fait pas sans arrachement. Les arbres qui ne portent pas de bons fruits sont considérés comme les nations qui ont subi une défaite. Le peuple en colère se trouve dans une position dominante, dans la mesure où il sera capable de stopper les pouvoirs et les priviléges absous donnés au roi et aux bourgeois.

À ce stade, Müntzer procède par emprunt d'une deuxième citation d'inspiration religieuse : « Emparez-vous de mes ennemis et égorguez-les devant mes yeux » pour faire entrer de nouveau ses auditeurs dans l'ambiance des tactiques tournant autour de la lutte contre les inégalités sociales. Ces inégalités se sont creusées dans ces régions, suscitant des inquiétudes pour la cohésion sociale. La parole de Müntzer a permis à la révolte armée des gueux une

¹ Ibid., Disponible sur <https://www.ledevoir.com/lire/547356/la-guerre-des-pauvres-l-histoire-au-long-cours>, (consulté le 2 décembre 2020).

ascension rapide. « La victoire confère un ascendant psychologique au vainqueur... que le vaincu finit par intégrer. »¹ L'égorgement de ses ennemis est une tactique qui sous-tend une offrande religieuse. Les partisans de Müntzer y démontrent une cruauté allant jusqu'à l'extermination totale de ses ennemis.

La troisième citation d'inspiration religieuse nous rappelle l'objectif de sa tactique : « Dieu fracassera les vieux vases avec une verge de fer. » En allant dans ce sens, Müntzer pense à atteindre le roi et à son entourage dans ses dignités. Remarquons que Müntzer justifie la tuerie par son discours religieux. Ce qui nous importe ici, ce n'est pas la simple expression d'une idée « une verge de fer » mais sa justification.

De ce fait, face à cette volonté de changement provoqué par la force, Müntzer fait référence « à un peuple plus envahissant, plus tumultueux, un peuple pour de vrai, les pauvres laïcs et paysans. » La visée de Müntzer est de faire connaître à ses partisans, qui sont constitués des pauvres laïcs et paysans, la réalité vécue par l'autre camp qui est constitué de bon peuple muet, pitoyable et consentant. Cette situation d'énonciation semble se préciser puisqu'elle correspond aux lieux et aux moments de l'événement révolutionnaire. C'est de là que Müntzer lança son slogan « c'est de l'homme ordinaire qu'il s'agit »² qui est une justification du choix de son soulèvement.

Cet homme ordinaire qui devait être une source de paix semble se retourner contre le roi et lui causer bien de maux inénarrables. Une première lecture du passage suivant suffit à connaître les endroits envahis par les pauvres révoltés :

« La révolte gronde. Dans la Hesse, dans la Haute-Franconie, en Thuringe, dans le Harz, en Saxe, de toutes parts, on se bouscule, on se heurte. Mulhouse et Erfurt sont au cœur de ce soulèvement populaire. Les châteaux sont rasés, les remparts crevés; partout on raconte que les paysans se révoltent, qu'ils vont aller jusqu'à Rome. On raconte que depuis les confins de la chrétienté on se soulève, même chez les Turcs ! » (Vuillard, 2019, 48)

Que faut-il penser de ce passage ? C'est bien la question de l'espace qui est posé. Vuillard précise le cadre géographique dans lequel se déroule le soulèvement populaire. Derrière ce

¹ *L'histoire est-elle toujours écrite par les vainqueurs ?* Disponible sur https://www.enderi.fr/L-histoire-est-elle-toujours-ecrite-par-les-vainqueurs_a93.html, (consulté le 5 décembre 2020).

²CHANTAL GUY, Éric Vuillard: *l'histoire sans fin*, «Ce livre porte à la fois sur Müntzer et sur le soulèvement de l'homme ordinaire, poursuit-il. Je raconte comment ça se propage en Angleterre plusieurs fois, avant de réapparaître en Bohème puis en Allemagne, je raconte ça comme un mouvement. Je crois que mon écriture a épousé le mouvement, c'est ce qui lui donne cette ardeur.» Disponible sur <file:///C:/Users/ggg/Desktop/Penser%20la%20fin%20de%20l%20E2%80%99espoir%20et%20le%20commencement%20de%20la%20mort%20chez%20Eric%20Vuillard%20une%20lecture%20narrative%20ric%20Vuillard%20l'histoire%20sans%20fin.html>, (consulté le 5 décembre 2020).

cadre géographique, il est question d'un lieu d'affrontement entre deux camps : D'un côté, les pauvres révoltés, de l'autre, les riches.

L'importance d'une telle considération s'éclairent si nous percevons le passage qui suit : « Les châteaux sont rasés, les remparts crevés. » Ces espaces constituent les principaux lieux d'affrontements entre les deux camps. Goldenstein note : « l'utilisation de l'espace romanesque dépasse pourtant de beaucoup la simple indication d'un lieu. Elle fait système à l'intérieur du texte alors même qu'elle se donne avant tout, fréquemment, pour le reflet fidèle d'un hors-texte qu'elle prétend représenter. »¹

Puisque chaque espace a un rapport inséparable avec un moment déterminé, le soulèvement populaire s'inscrit dans une sorte de continuum narratif qui fait que les situations de temps et d'espace influencent la narration sans pour autant affecter la succession des événements révolutionnaires qui touchent quelques endroits : « On raconte que depuis les confins de la chrétienté on se soulève. » L'importance du soulèvement populaire part du fait que la continuité révolutionnaire est le choix unique qui établit des rapports nouveaux entre le peuple révolté et le roi.

Mais si cette continuité révolutionnaire s'avère impossible pour l'homme ordinaire, elle semble l'être aussi pour le reste de la communauté révoltée. Car ce n'est pas seulement la révolution qui a été interrompue, mais tout son accompagnement de cette révolution qui doit impérativement passer par cet homme ordinaire.

« Cette histoire n'était pas terminée »² : le discours sur la rupture de la continuité révolutionnaire dans la révolte des pauvres

Il semble que c'est autour de la rupture de la continuité révolutionnaire que se dessine un nouvel espace des événements sanglants. Il est donc manifeste que la réalisation de cette rupture porte non pas seulement sur la bonne connaissance de l'usage des armes par les forces armées royales mais sur la mauvaise connaissance des règles d'usage des armées de la part des hommes ordinaires. Au point où nous en sommes, Il faut bien se demander: que signifie la rupture de la continuité révolutionnaire ? Pour y répondre, nous proposons la citation

¹ « L'espace romanesque », dans *Lire le roman*, sous la direction de Goldenstein Jean-Pierre. Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, « Savoirs en Pratique », 2005, p. 103-119. Disponible sur URL : <https://www.cairn.info/lire-le-roman--9782804150105-page-103.htm>, (consulté le 5 décembre 2020).

² Disponible sur <https://www.ledevoir.com/lire/547356/la-guerre-des-pauvres-l-histoire-au-long-cours>, (consulté le 8 décembre 2020).

suivante : « Nous avons fini le roman de la Révolution : il faut en commencer l'histoire... »¹ Il s'agit d'un nouveau schéma narratif qui annonce la fin de la révolution et le commencement de l'histoire qui pourrait s'illustrer comme suit :

« Au fond [...] j'ai écrit ce livre comme une histoire qui n'est pas terminée. La plupart du temps, un romancier ou un historien connaît la fin de son histoire et il l'écrit sous ce registre-là — ce qui évidemment engage toute une manière d'écrire. Or, moi, en l'écrivant, j'ai eu tout à coup le sentiment que je l'écrivais comme si cette histoire n'était pas terminée. L'histoire au long cours à laquelle appartient cet épisode du soulèvement de "l'homme ordinaire", comme on l'appelle en allemand, c'est l'histoire au fond de l'émancipation des peuples. »²

Müntzer a évoqué la façon dont l'homme ordinaire a vécu cette expérience. Là où le vent de la mort souffle sur tous les esprits, tout s'intègre à une fine description de actes de violences inacceptables. Le passage suivant en témoigne :

« Müntzer exhortait les hommes, il hurlait sa confiance en Dieu, il les retenait par les manches, ah ! je ne sais ce qu'il faisait, sans doute il versait des larmes ; il rageait. Des cadavres gémissaient dans l'herbe, appelant, suppliant. Les grands arbres levaient leurs bras impuissants. Le ciel était maintenant d'un bleu immense, horrible. À ce moment, on entendit un autre cri, un hurlement plutôt, une clameur. C'étaient les fantassins et les cavaliers qui chargeaient. Les paysans du premier rang, qui avaient tenu ferme, furent balayés. » (Vuillard, 2019, 63)

En mettant la révolution en scène, « Müntzer exhortait les hommes, il hurlait sa confiance en Dieu, il les retenait par les manches, ah ! Je ne sais ce qu'il faisait, sans doute il versait des larmes ; il rageait. » Malheureusement, les pauvres révoltés continuent à mourir sur le champ de bataille. Müntzer se trouve plongé au cœur d'une révolution qui finit mal. L'autre histoire qui vient de commencer finit par vaincre ces pauvres révoltés.

Ainsi, dans le passage suivant nous reconnaîtrons l'atmosphère de ces actes de violences : « les paysans du premier rang, qui avaient tenu ferme, furent balayés. » Cette continuité révolutionnaire se conclut tragiquement par la mort des paysans. Puisque le thème de la mort est perçu comme le centre de gravité de *la guerre des pauvres*, il nous semble indispensable d'étudier la citation suivante qui nous permet d'être témoin de la cruauté de la peine de mort et d'atrocités criminelles perpétrés contre le peuple révolté :

« À présent, voici Thomas Müntzer, à la même place que son père. Sûrement, c'était bien terrible à la fin de se retrouver là, enchaîné, au milieu de la foule. Je ne sais pas ce qu'il pensait. Je récuse le doute, la trahison, le reniement. Peu importe. Parce qu'il savait si mal haïr, parce qu'il était allé chercher si loin de lui les raisons de son existence et qu'il avait transmué sa haine en une foi amère, parce qu'il avait si fermement senti la force du signe =, et que l'on n'obtient davantage de pain ou de liberté qu'en l'arrachant, il se retrouvait là. Je n'irai pas plus loin dans ses pensées ; je les lui laisse. Le voici devant nous, sur l'estrade, à mille lieues de la jouissance avaricieuse. Je le vois, Thomas Müntzer ! Et ce n'est plus le petit Thomas de tout à l'heure, ce n'est plus le gavroche du Harz, le fils du mort, non, ce n'est même plus un objet d'étude, c'est n'importe quel homme, n'importe quelle vie insaisissable. Il va mourir, maintenant. Il va mourir. Il a trente-cinq ans. Sa colère l'a porté ici. Jusqu'ici. On lui a tordu le corps : les bras, les jambes, il saigne. Il est à bout de forces. » (Vuillard, 2019, 67)

¹ Disponible sur <https://www.histoire-en-citations.fr/citations/napoleon-nous-avons-fini-le-roman-de-la-revolution>, (consulté le 8 décembre 2020).

² Ibid., <https://www.ledevoir.com/lire/547356/la-guerre-des-pauvres-l-histoire-au-long-cours>, (consulté le 8 décembre 2020).

La mort de Müntzer ne peut être un événement singulier. Sa mort doit être un épisode dans une longue série des morts parmi les héros ordinaires. La question qui se pose : pourquoi Müntzer est-il parvenu à s'imposer comme un marqueur de la liberté et de l'égalité ? Pour répondre à cette question, il semble être nécessaire de se tourner vers la citation suivante : « il avait si fermement senti la force du signe, et que l'on n'obtient davantage de pain ou de liberté qu'en l'arrachant. » Puisque le fort dicte sa loi, l'égalité, le pain et la liberté ne s'obtiennent que par la force. La pensée de Müntzer restera toujours d'actualité.

C'est donc sur la fin de la révolution et le commencement de l'histoire chez Éric Vuillard que nous conclurons notre article. Le roi réussit à mettre fin à la révolution des pauvres du XVI^e siècle en Allemagne. Pendant cette période, certains révoltés capturés seront pendus. Éric Vuillard réussit à entrer dans l'histoire qui résonne en France avec la révolution des gilets jaunes au XXI^e siècle.

Dans une perspective critique, nous pouvons nous en tenir à la conclusion que « celui qui excelle à vaincre ses ennemis triomphe avant que les menaces de ceux-ci ne se concrétisent. »¹ C'est ainsi que s'exerce la frappe ordonnée par le roi et ses entourages contre la méchanceté des pauvres révoltés.

Malgré cela, l'intérêt consiste ainsi à montrer que Müntzer devient une figure emblématique de la lutte contre l'esclavage sous toutes ses formes, contre le statut supérieur des riches, contre l'injustice et la misère réelle et bien sûr contre les inégalités sociales. Le point décisif est donc celui-ci :

« Comment expliquer cet intérêt, estime-t-on en effet, si ce n'est par le souci de chercher chez ce révolutionnaire du XVI^e siècle, chez ce « fanatique de l'Apocalypse », des modèles de pensée et d'action pour notre temps ? Telle est bien, il faut le constater, la motivation principale de beaucoup de publications présentes ou passées, à commencer par les deux livres les plus célèbres consacrés à Müntzer par des auteurs se réclamant du marxisme. »²

La révolution de Müntzer n'est pas morte. Elle est encore vivante. Elle restera vivante dans les esprits de ses disciples.

Bibliographie

VUILLARD Éric, *La guerre des pauvres*, Paris, Actes Sud, collection « Un endroit où aller », 2019.

Webographie

¹ Disponible sur <https://citation-celebre.leparisien.fr/citation/ennemis>, (consulté le 8 décembre 2020).

² Actualité de Thomas Müntzer. Disponible sur <https://books.openedition.org/pul/14343>(consulté le 8 décembre 2020).

http://cqfd-journal.org/CQFD-no176-mai-2019?debut_articles=20#pagination_articles
<https://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201902/05/01-5213613-Éric-vuillard-lhistoire-sans-fin.php>
<https://www.franceculture.fr/philosophie/camus-un-homme-revolte>
<https://www.revolutionpermanente.fr/La-guerre-des-pauvres-d-Éric-Vuillard-un-roman-en-gilet-jaune>
<https://books.openedition.org/pul/14364>
<https://www.cairn.info/la-voix--9782746712096-page-357.htm>
<https://rouendanslarue.net/le-soulevement-de-lhomme-ordinaire-de-thomas-muntzer-aux-gilets-jaunes/>
https://www.enderi.fr/L-histoire-est-elle-toujours-ecrite-par-les-vainqueurs_a93.html,
file:///C:/Users/ggg/Desktop/Penser%20la%20fin%20de%20l%E2%80%99espoir%20et%20le%20commencement%20de%20la%20mort%20chez%20Éric%20Vuillard%20une%20lecture%20narrative/%C3%89ric%20Vuillard_%20l'histoire%20sans%20fin.html
<https://www.cairn.info/lire-le-roman--9782804150105-page-103.htm>
<https://www.ledevoir.com/lire/547356/la-guerre-des-pauvres-l-histoire-au-long-cours>,
<https://citation-celebre.leparisien.fr/citation/ennemis>
<https://books.openedition.org/pul/14343>
https://www.lemonde.fr/archives/article/1967/02/24/la-guerre-des-paysans-c-est-un-bombardement-d-information_2620595_1819218.html
http://classiques.uqac.ca/classiques/Engels_friedrich/guerre_paysans_en_Allemagne/engels_guerre_des_paysans.pdf
<https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique-2016-2-page-165.htm>
<https://connaissezvouswuming.files.wordpress.com/2016/05/livret.pdf>
https://www.persee.fr/doc/rhren_0181-6799_1979_num_9_1_1105
<https://journals.openedition.org/chrhc/12510>
<https://www.en-attendant-nadeau.fr/2019/02/26/vuillard-souffrances-passe/>

Notice bio-bibliographique de l'auteur

Mousa Mounir Mohammad Ayman est maître de conférences à la faculté des Lettres, département de la langue française, Université d'Assiut, Egypte. Il a des publications sur la pragmatique du texte littéraire et sur la sémiotique du discours politique.

ayman_2781@hotmail.com

Réalité muhammadienne et récit de la création : analyse d'un mythe dans *al-Mawāhib al-laduniyya* d'Ahmad al-Qastalānī (m.1517)

Seydi Diamil NIANE

Chargé de recherche assimilé, Institut Fondamental d'Afrique Noire
(IFAN-Cheikh Anta Diop), Dakar, Sénégal.

Si, dans leur grande majorité, les savants musulmans sont adeptes de la théorie du créationnisme comme expliquant le commencement de la vie, ils ne sont pas pour autant d'accord sur la nature et le point zéro de la création. Le mythe du premier homme, Adam, comme marquant le début de la création humaine a aussi attiré l'attention de plus d'un spécialiste des religions¹.

Une autre perspective est celle adoptée par le soufisme dit « réformé » qui s'est développé à partir du XVI^e siècle (Geoffroy, 2003, 197-198) et qui fait de la Réalité muhammadienne le point zéro de l'existence et de la création. Dans cette perspective, loin de se limiter à son identité historique, Muhammad se retrouve, dans une réalité spirituelle qui lui est attribuée, source de toute l'existence. C'est en ce sens que le terme « mythe » est utilisé dans la mesure où la Réalité du Prophète est convoquée pour expliquer « le temps fabuleux des commencements », ce temps que le mythe tente d'expliquer selon Mircea Eliade (Eliade, 1963, 15).

La présente contribution est une tentative d'analyse de la Réalité muhammadienne comme mythe fondateur d'un récit de création dans la biographie (*sīra*) du Prophète en langue arabe intitulée *al-Mawāhib al-laduniyya* du traditionnaliste égyptien des XV^e/XVI^e siècles Ahmad al-Qastalānī (m.1517). La popularité que ce livre a acquise dans le milieu traditionnel musulman justifie notre choix de nous y intéresser².

Nous justifierons d'abord l'usage du terme « mythe » pour qualifier le rapport entre création et Réalité muhammadienne dans *al-Mawāhib al-laduniyya*. Une fois ce lien élucidé, une contradiction restera à résoudre : si la Réalité muhammadienne est à l'origine de la création, quel est la relation établie par *al-Mawāhib al-laduniyya* entre Adam et Muhammad ? Nous nous intéresserons ensuite à la Lumière muhammadienne en sa qualité d'énergie

¹ Voir Jacqueline Chabbi, *On a perdu Adam – La création dans le Coran*, Paris, Seuil, 2019, 372p.

² Le juriste et traditionnaliste de l'école malikite Muhammed al-Zurqānī (m.1710) est l'auteur d'un commentaire d'*al-Mawāhib al-laduniyya*. Ce livre a aussi fait l'objet d'un résumé sous la plume de Yūsuf al-Nabahānī (m.1932). *Al-Mawāhib al-laduniyya* est aussi l'une des références privilégiées du Sénégalais Elhadj Malick Sy dans sa biographie du Prophète intitulée *Khilāṣ al-dhahab fī sīrat khayr al-'arab*.

créatrice avant de clôturer notre contribution par l'actualité de la Réalité et la lumière muhammadienne dans le soufisme post *al-Mawāhib al-laduniyya*.

1. De la création d'un mythe de la création

Il est ici légitime de parler de mythe si nous nous inscrivons dans la conception eliadienne de celui-ci. Le mythe, chez Mircea Eliade, n'a rien de péjoratif. Au contraire, il sert d'outil cognitif pouvant expliquer le temps des origines. En ce sens, ce passage de son désormais classique *Le sacré et le profane* est illustratif de cette vision du mythe : « Le mythe raconte une histoire sacrée, c'est-à-dire un événement primordial qui a eu lieu au commencement du Temps, *ab initio* » (Eliade, 1965, 84). Cette définition rejoint celle proposée ailleurs par le même auteur pour qui le mythe :

« [...] raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements. Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence [...] Les mythes décrivent les diverses, et parfois dramatiques, irrutions du sacré (ou du "surnaturel") dans le Monde. C'est cette irruption du sacré qui fonde réellement le Monde et qui le fait tel qu'il est aujourd'hui » (Eliade, 1963, 15).

C'est en ce sens que nous pouvons nous permettre de parler de mythe au sujet de la Réalité muhammadienne en rapport avec le récit de la création tel que relaté dans *al-Mawāhib al-laduniyya*.

En effet, selon Ahmād al-Qaṣṭalānī, pour donner vie à l'existence, Dieu aurait d'abord façonné une énergie créatrice appelée Réalité muhammadienne (*haqīqa muhammadīyya*). C'est ainsi qu'il rapporte que :

« Lorsque, par Sa volonté infinie, Dieu a désiré créer l'existence et déterminer sa subsistance, Il a fait jaillir, de Ses lumières éternelles, la Réalité muhammadienne [...] De celle-ci, Il a façonné les univers macrocosmiques et les univers microcosmiques [...] Il a ensuite fait connaître et annoncer sa Prophétie à Muḥammad alors qu'Adam était entre création du corps et souffle de l'âme. Les esprits les plus saints sont nés du sien [...] Il est l'ancêtre ultime des hommes et de toutes autres les créatures. » (Qaṣṭalānī, 55)¹.

Ahmād al-Qaṣṭalānī ne définit toutefois pas la nature de cette « Réalité » dite muhammadienne. Cependant, les conséquences de cette position sont de taille. Que faire de la thèse selon laquelle Adam serait le premier homme ? L'auteur d'*al-Mawāhib al-laduniyya* ne répond pas à cette question qui soulève d'ailleurs un autre questionnement : si nous nous en tenons à cette thèse, qui serait plus digne d'être qualifié de père de l'humanité ? Est-ce Muḥammad ou Adam ?

2. Adam : fils et père de Muḥammad

¹ Dans la mesure où le public ciblé n'est pas arabophone, nous avons choisi de nous contenter de la traduction française des citations d'Ahmād al-Qaṣṭalānī mobilisées dans le texte. Toutes les traductions sont de l'auteur.

Le mythe de la Réalité muhammadienne comme source de la création pose en effet la question de la parenté entre Muḥammad et Adam. Lequel des deux prophètes serait l'ancêtre de l'autre ?¹ Nous avons vu plus haut qu'Ahmad al-Qastalānī fait de Muḥammad, dans sa réalité cosmologique, « l'ancêtre ultime des hommes et de toutes les autres créatures » (Qastalānī, 55). Cette affirmation sera ensuite nuancée par l'auteur d'*al-Mawāhib al-laduniyya* qui, pour résoudre ce paradoxe, fait le lien entre prophétie de Muḥammad et la Réalité muhammadienne.

Pour Ahmad al-Qastalānī, lorsque Muḥammad a reçu le don de la prophétie, Adam, entre l'eau et l'argile, n'était pas encore entièrement façonné (Qastalānī, 58). Là aussi, *al-Mawāhib al-laduniyya* devait répondre à une autre problématique. Si Muḥammad a réellement reçu la prophétie avant la création d'Adam, comment pourrait-il tout de même être qualifié de prophète alors qu'il n'existe pas encore en tant qu'homme et que, de surcroit, même après sa naissance, Muḥammad n'a reçu son apostolat qu'après quarante ans de vie selon la Tradition ? Pour répondre à cette interrogation, l'auteur d'*al-Mawāhib al-laduniyya* fait de la Réalité muhammadienne tantôt synonyme de l'esprit de Muḥammad tantôt l'équivalent d'une lumière de ce dernier.

Pour ce qui est de la première option, al-Qastalānī évoque le hadith suivant, dont l'authenticité reste à prouver, qui fait dire à Muḥammad : « je suis le premier prophète à être créé et le dernier à être envoyé » (Qastalānī, 62). L'auteur voit ainsi que les esprits sont créés avant les corps et que, de ce point de vue, c'est à l'esprit de Muḥammad que renverrait le hadith (Qastalānī, 63). Après la création de son esprit, Dieu aurait consigné sur les pieds du Trône le nom de Muḥammad (Qastalānī, 63). Depuis, la Réalité muhammadienne existe même si son corps ne sera créé que tardivement (Qastalānī p.64)

Un autre passage d'*al-Mawāhib al-laduniyya* portant sur la Lumière muhammadienne fait de Muḥammad tantôt ancêtre d'Adam tantôt son descendant. D'après Ahmad al-Qastalānī, après avoir été créé, Adam dit à Dieu :

« Seigneur, pourquoi m'as-tu nommé Père de Muḥammad ? Lève ta tête lui répond alors Dieu. Faisant ainsi, Adam vit la Lumière du Prophète sur les pieds du Trône avant de s'interroger sur la nature de ladite Lumière. Cette Lumière, répond Dieu, est celle d'un de tes descendants. Dans les cieux, on l'appelle Ahmad. Sur terre, il est nommé Muḥammad. N'eût été pour lui, je ne t'aurais créé. » (Qastalānī, 69-70)

Aussi al-Qastalānī fait-il de la Réalité muhammadienne père d'Adam et source de la vie tout en prenant le soin de faire d'Adam ancêtre du Muḥammad historique du VII^e siècle.

¹ Nous ne jugeons pas nécessaire ici de nous arrêter sur la problématique de l'existence historique d'Adam.

Ainsi, par-delà le Muḥammad physique et historique, al-Qaṣṭalānī fait apparaître un Muḥammad dans une dimension cosmologique et créatrice.

En plus d'avoir précédé la création d'Adam, cette Réalité muḥammadienne en tant que lumière primordiale, devient aussi source de toute prophétie chez Aḥmad al-Qaṣṭalānī. C'est en ce sens qu'il affirme que :

« Lorsque Dieu a créé la Lumière de notre prophète Muḥammad, paix et bénédiction de Dieu sur lui, Il lui a demandé de fixer la lumière des autres prophètes. Celle de Muḥammad les a toutes éblouies. Aussi dirent-elles, Seigneur, qu'est-ce qui nous a éblouies ? Et Dieu de répondre : c'est la Lumière de Muḥammad fils d'Abd Allāh. Si vous croyez en lui, je ferais de vous prophètes. Et les lumières prophétiques de déclamer : nous croyons en lui. Dieu poursuit : vous l'attestez ? Oui répondirent les lumières. C'est à cet événement que renvoie le verset que voici : “ et [souviens-toi] lorsque Dieu prit [cet] engagement des prophètes : Si un envoyé vint à vous confirmant les Écritures et sagesse que Je vous ai transmises, vous ajouterez foi en lui et le soutiendrez. Puis Il ajouta : Acceptez-vous [cet engagement] ? Conclurez-vous avec Moi cette alliance ? Nous l'acceptons, répondirent-ils. Alors témoignez-en et Je serai avec vous pour en témoigner aussi”¹ » (Qaṣṭalānī, 67)

Nous ne pouvons pas ne pas signaler que le lien établi par l'auteur entre la Lumière muḥammadienne et le verset par lequel le passage ci-dessus est conclu pourrait tirer son influence des « récits des fils d'Israël (*al-isrā'īliyyāt*) ». À partir du VIII^e siècle, l'islam a connu une vague de conversions d'anciens adeptes du judaïsme qui ont eu à embrasser l'islam munis de leurs bagages intellectuels issus de l'Ancien Testament et du Talmud. Avec ces convertis, des récits issus des écrits du judaïsme seront convoqués pour interpréter d'abord le Coran puis des parties de la vie du Prophète. Parmi les plus connus de ceux-ci furent Ka'b al-Aḥbār (m.656) ainsi que le Yéménite Wahb ibn Munabbih (m.738)². D'ailleurs, pour déterminer la manière dont Muḥammad devait passer de sa Réalité cosmologique à son existence historique *al-Mawāhib al-laduniyya* a fait appel à Ka'b al-Aḥbār. Ce dernier rapporte que lorsque Dieu a voulu créer le corps de Muḥammad, Il demanda à Gabriel de lui faire parvenir un échantillon puisé dans le centre de la terre ; ce que fit Gabriel en se rendant sur le lieu qui devait, plus tard, abriter la tombe de Muḥammad (Qaṣṭalānī, 68). Cela fut-il avant la création d'Adam ? Aḥmad al-Qaṣṭalānī ne le dira pas. Cependant, cet exemple montre l'apport de ces nouveaux convertis à la consolidation du mythe de la création.

3. De la Lumière muḥammadienne comme énergie créatrice

En plus d'être source de la prophétie, comme nous venons de le voir, la Lumière muḥammadienne devient, chez Aḥmad al-Qaṣṭalānī, une énergie créatrice à l'origine de l'existence du monde. Pour lui, lorsque Dieu a voulu créer les hommes, Il a puisé dans Sa

¹ La traduction de ce verset est tirée du Coran traduit par Abd Allah Penot.

² Sur ce dernier, voir Alfred-Louis de Prémare « Wahb ibn Munabbih, une figure singulière du premier islam », *Annales. Histoire, sciences sociales*, n° 2005/3, Éditions de l'EHSS, p.531-549.

lumière pour façonner celle de Muḥammad qui devait, à son tour, être la matrice de l'existence, le point zéro du commencement.

Cette idée est absente du Coran mais va se retrouver dans la tradition post-coranique. Là aussi, nous ne pouvons pas ne pas faire le lien entre ce point et les récits des fils d'Israël. Si le Coran parle de la création des yeux et de la terre, en sept jours, puis de la création d'Adam pour habiter le paradis avant d'y être chassé, l'élément de la lumière comme énergie créatrice est absent du Coran. De son côté, le Livre de la Genèse explique que, pour que le soleil de l'existence brille dans les ténèbres de l'inexistence de l'univers, Dieu fit appelle à la lumière qui donnera ensuite jour à la nuit :

« Au commencement, Dieu créa les cieux et la terre. La terre était informe et vide: il y avait des ténèbres à la surface de l'abîme, et l'esprit de Dieu se mouvait au-dessus des eaux. Dieu dit: Que la lumière soit Et la lumière fut. Dieu vit que la lumière était bonne; et Dieu sépara la lumière d'avec les ténèbres. Dieu appela la lumière jour, et il appela les ténèbres nuit. Ainsi, il y eut un soir, et il y eut un matin : ce fut le premier jour. » (Genèse, 1, 1-5).

Avec le mythe de la création chez Aḥmad al-Qastalānī, l'identité de la lumière connaîtra une évolution. Elle passera d'une simple lumière qui deviendra jour à une lumière portant l'identité spirituelle de Muḥammad. Une tradition, inconnue des premiers temps de l'islam, sera attribuée au Prophète pour valider cette thèse. C'est le fameux hadith connu sous le nom « Tradition de Jābir » :

« Jābir dit au Prophète : "Envoyé de Dieu, je t'en supplie, parle-moi de la première chose créée par Dieu. Ô Jābir, répond le Prophète, la première chose que Dieu a créée est la Lumière de ton Prophète. Cette Lumière a ensuite circulé suivant la volonté de Dieu. Il n'y avait ni le tableau du destin (*lawḥ*) ni le calame, ni paradis ni enfer, ni ange ni ciel ou terre, il n'y avait ni soleil ni lune, ni génie ni homme. Lorsque Dieu a voulu créer l'univers, il a divisé la Lumière en quatre parties. De la première partie, Il a créé le calame, de la deuxième le tableau, de la troisième le trône divin. La quatrième partie fut ensuite divisée en quatre. De la première Il créa les anges porteurs du trône, de la deuxième le Siège divin, de la troisième le restant des anges. La quatrième partie fut à son tour divisée en quatre. De la première Dieu créa les cieux, de la deuxième les terres, de la troisième le paradis et l'enfer. La quatrième partie fut ensuite divisée en quatre. De la première, Dieu créa la lumière des yeux des croyants, de la deuxième la lumière de leurs cœurs à savoir la connaissance de Dieu, de la troisième celle de leur intimité spirituelle à savoir l'unicité divine portée par l'attestation de la foi"..." » (Qastalānī, 71-72)

Avec cette tradition, la Lumière muhammadienne occupe la place de la fameuse Lumière primordiale de la *Bible*. Elle devient aussi l'énergie créatrice de l'univers, l'élément déclencheur de la création du monde ainsi que le point de départ du temps mythique des commencements. En plus de cela, cette Lumière prétend être source des connaissances divines, de la pureté des cœurs et de l'Unicité de Dieu, comme nous venons de le voir dans la tradition de Jābir à laquelle l'auteur d'*al-Mawāhib al-laduniyya* a recours pour expliquer le temps primordial des commencements. C'est pour cette raison que, dans son développement ultérieur, le soufisme a développé toute une doctrine spirituelle axée sur la Réalité muhammadienne.

4. De l'actualité de la Réalité muhammadienne dans le soufisme post *al-Mawāhib al-laduniyya*

Soulignons d'abord que la doctrine de la Réalité muhammadienne, dans le soufisme, est antérieure à Ahmad al-Qastalānī. Nous en avons des traces dans des propos attribués au célèbre soufi du IX^e siècle Abū Yazīd al-Bistāmī (m.875) et plus tard à d'autres soufis tels que 'Abd al-Salām ibn Mashīsh (m.1228) et Ibn 'Arabī (m.1240)¹. C'est à ce dernier que nous devons d'ailleurs l'ancrage du soufisme dans la doctrine de la Réalité muhammadienne. Tous les autres soufis venus après lui ont subi son influence.

La doctrine soufie de la Réalité Muhammadienne consiste à faire du Prophète « à la fois le but et la cause de la création » (Schimmel, 270). De ce point de vue, nul ne saurait atteindre la Présence divine (*al-hadra al-ilāhiyya*) sans s'abreuver de la Réalité muhammadienne. Muhammad devient alors l'intermédiaire entre Dieu et le cheminant sur la voie soufie.

Prenons, à titre illustratif, l'exemple de la confrérie soufie Tijāniyya, fondée deux siècles après Ahmad al-Qastalānī par cheikh Ahmad Tijānī (m.1815). Ce dernier, dans un de ses enseignements rapportés par son disciple 'Alī Ḥarāzim Barrāda (m.1803), affirmait que Dieu

« [...] n'accepterait aucune action, d'aucun serviteur, que s'il comptait d'abord sur la grâce du Prophète. Ainsi donc, quiconque veut se rapprocher de Dieu – Qu'Il soit exalté- en se dirigeant vers Lui, sans passer par l'intermédiaire du Prophète [...] mériterait de Dieu extrême courroux, déchéance et malédiction, son action échouant ainsi que ses œuvres. » (Barrāda, 1464).

Cela explique la place que la Réalité muhammadienne occupe dans les différentes prières sur le Prophète que doit réciter quotidiennement tout disciple de la Tijāniyya. Parmi lesdites prières, celle appelée Perle de la perfection (*Jawharat al-kamāl*) est illustrative. Le Prophète y présenté comme étant source de toute miséricorde divine en tant que lumière possédant la Vérité. Muhammad y devient aussi, comme dans la Tradition de Jābir, la source des connaissances métaphysiques. En égard à tous ces dons portés par la Réalité muhammadienne, le disciple prie à ce que Dieu lui fasse connaître le Muhammad cosmologique afin que, par cette connaissance, il puisse accéder à Dieu. Ci-dessous, la traduction de *Jawharat al-kamāl* :

« Ô mon Dieu, répands tes grâces et accorde le salut à la source de la Miséricorde Divine et au diamant étincelant versé indéfiniment dans la vérité. Celui qui est au centre de toutes formes de compréhensions et de significations.

¹ Pour plus de développement sur la Réalité muhammadienne dans le soufisme, le lecteur pourra se référer à Seydi Diamil Niane, *La voie d'intercession du Prophète dans la poésie d'Elhadji Malick Sy*, Paris, L'Harmattan, 2018 (rééd), p.63-79 ; Claude Addas, *La Maison muhammadienne : aperçus de la dévotion au Prophète en mystique musulmane*, Paris, Gallimard, 2015.

Il est la lumière des êtres en cours de formation humaine, il possède la Vérité Divine tel l'éclair immense traversant les nuages précurseurs de la pluie bienfaisante des Miséricordes Divines, qui emplissent sur leur chemin aussi bien les grandes étendues d'eau que les petites. Il est Ta lumière brillante qui s'étend sur toute l'existence et l'englobe dans tous ses lieux.

Ô mon Dieu, répands tes grâces et accorde le salut à la source de la Vérité qui est à l'origine des connaissances les plus justes, tel ton sentier parfaitement droit par lequel se manifestent les majestueuses Réalités.

Ô mon Dieu, répands tes grâces et accorde ton salut à la manifestation de la Vérité par la Vérité, au trésor le plus sublime, au flux venant de toi et retournant vers toi, et à la quintessence des lumières dissimulées à toute connaissance.

Que Dieu répande ses grâces sur lui et sur sa famille, grâces par lesquelles, Ô mon Dieu, Tu nous le feras connaître¹. »

Aussi la Réalité muhammadienne passe-t-elle de mythe dans le cadre précis du récit de la création chez Aḥmad al-Qastalānī à une doctrine métaphysique devant servir de boussole au cheminant soufi. Cela donne à la Réalité muhammadienne toute son importance. Prétexte racontant le commencement de l'histoire, nous pouvons la qualifier de mythe. Mais ce mythe est dépassé dès lors que nous questionnons la même Réalité sous l'angle du cheminement soufi.

À l'issue de notre démonstration, il apparaît qu'un consensus entre les savants musulman sur le récit de la création du monde fait défaut. Si certains font d'Adam le point de départ de l'existence humaine, d'autres, à l'instar de l'auteur d'*al-Mawāhib al-laduniyya* font de Muḥammad, dans sa Réalité cosmologique, le point zéro de la création de l'univers tout entier. De ce point de vue, la Réalité muhammadienne, dès lors qu'elle est en rapport avec le récit de la création, pourrait être qualifiée de mythe si nous nous inscrivons dans la définition du mythe par Eliade. Cependant, avec le soufisme, la Réalité muhammadienne est aussi une doctrine spirituelle devant orienter le cheminement des aspirants.

Pour conclure cette contribution, il ne nous paraît pas être une exagération d'affirmer que le seul consensus entre les auteurs musulmans, au sujet de la création, est que le créateur est Dieu. La manière dont Il a procédé, au temps primordial des commencements, reste maintenant à déterminer.

Bibliographie

ADDAS Claude, *La Maison muhammadienne : aperçus de la dévotion au Prophète en mystique musulmane*, Paris, Gallimard, 2015, 192p.

¹ Nous nous sommes servi de la traduction du site [tidjaniya.com](http://www.tidjaniya.com). Voir <http://www.tidjaniya.com/tidjaniya-pdf-fr/tidjaniya-djaouharatou-l-kamel.pdf>. [Lien consulté le 1/05/17].

- BARRĀDA ‘Ali Harazim, *Perles des sens et réalisation des vœux dans le flux d’Abu-l-‘Abbâs at-Tijâni*, Paris, Albouraq, 2011, 1614p.
- CHABBI Jacqueline, *On a perdu Adam – La création dans le Coran*, Paris, Seuil, 2019, 372p.
- ELIADE Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, 185p.
- *Aspects du mythe*, Paris, NRF/Gallimard, 1963, 247p.
- GEOFFROY Éric, *Le soufisme – Voie intérieure de l’islam*, Paris, Fayard, 2003, 336p.
- NIANE Seydi Diamil, *La voie d’intercession du Prophète dans la poésie d’Elhadji Malick Sy*, Paris, L’Harmattan, 2018 (rééd), 130p.
- PRÉMARE Alfred-Louis de « Wahb ibn Munabbih, une figure singulière du premier islam », *Annales. Histoire, sciences sociales*, n° 2005/3, Éditions de l’EHSS, p.531-549.
- QASṬALĀNĪ Ahmād al-, *Al-Mawāhib al-laduniyya bi-l-munāḥ al-muḥammadiyya*, Beyrouth, Al-Maktab al-islāmī, 2004, vol.1, 661p.
- SCHIMMEL Annemarie, *Le Soufisme ou les dimensions mystiques de l’Islam*, Paris, Cerf, 1996, 630p.

Notice bio-bibliographique de l'auteur

Islamologue, arabisant et traducteur, Dr Seydi Diamil Niane est chercheur au Laboratoire d’Islamologie de l’Institut Fondamental d’Afrique Noire (IFAN-Cheikh Anta Diop). Il est auteur de plusieurs ouvrages et articles qui s’articulent autour des controverses intra-islamiques, de la littérature africaine d’expression arabe, du soufisme et de la circulation des idées et des livres entre le Maghreb et l’Afrique au sud du Sahara. nianedjamil@hotmail.fr

Dé-buter l'écriture : variations sur l'incipit chez Georges Bataille

Rodolphe PEREZ

Doctorant, Université de Tours,
Laboratoire ICD, EA 6297, France

Débuter : l'enjeu est conséquent. D'autant plus en littérature, où le début est sans cesse rejoué : chaque lecture qui débute semble renouveler le commencement du texte, revenant à son début, au risque d'un début qui désarmerait et inviterait à ne même pas poursuivre jusqu'à la fin. Débuter revient donc toujours à une mise en jeu, à un risque singulier et propre. Mais si risque il y a, c'est pour sa possibilité salvatrice, quand débuter consiste à dé-buter, commencer à surpasser l'obstacle. En finir avec ce qui bute, s'ouvrant à l'expérience de l'écriture – dans la scène de l'écriture – et œuvrer. L'écrivain, débutant à chaque scène de l'écriture, dépasse la vanité de l'écriture dans le but de... Une infinité de possibles qu'offre l'écriture. Mise en jeu du hasard d'un moi dé-butant, comme le dit Aragon dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* :

« je risque cette hypothèse que, au début de la création, phrase de réveil, incantation initiale, *incipit* de telle ou telle nature, le bizarre ou le dérisoire des mots surgis joue en moi le rôle de ce qu'on appelle aujourd'hui un *échangeur*, m'oriente sur une route inattendue de l'esprit et, par un geste détourné, me détermine, homme ou créateur, dans l'invention de vivre ou d'écrire. » (Aragon, 1969, 45)

Selon Aragon, il y a un double mouvement : la mise en jeu de l'écriture et le hasard de ce qui découle d'une telle expérience du dé-butant. L'écriture incarne ainsi un pôle où se croisent les risques et les tensions de l'imaginaire. La contingence qui découle d'une mise enjeu des possibilités du commencement, à rebours, signe la nature de celui qui écrit, elle le définit en regard de ce hasard. Une telle expérience est celle que fait quelques décennies plus tôt Georges Bataille avec l'élaboration du roman *Histoire de l'œil*. S'ouvrant et s'œuvrant à l'écriture, Bataille initie sa propre scène romanesque où il joue ce qui fera de lui un auteur. Dans cette perspective, on attend analyser un corpus de ces débuts afin d'étudier comment précisément l'auteur bute et « dé-bute », travaille l'écriture pour montrer ce qui « permane et varie » comme l'écrit Roland Barthes. Si certains textes de Bataille semblent d'une facture classique, ce qui peut étonner, les incipit viennent précisément buter sur une recherche du sens. On cherchera alors à préciser combien et comment l'écriture, dans l'effort de se lier au lecteur, déjoue les codes du commencement pour « dé-buter » une création singulière et inscrire son propre programme.

La scène primitive de l'écriture

Premier roman de l'auteur, ce récit est parlant à plus d'un titre. Paru en 1928, il est le fruit de la psychanalyse de Bataille avec le médecin Adrien Borel, un des premiers français à adopter les méthodes freudiennes. Ainsi, par l'analyse et ce qu'elle suppose de retour au commencement du moi, c'est-à-dire à la scène de l'enfance, Bataille produit une fiction délirante et exubérante où le hasard de l'écriture déploie une possibilité cathartique. Pure fiction, accumulation d'images *a priori* gratuites, ce texte se révèle finalement porteur d'une autobiographie détournée. En effet, dans un texte qui fait suite au récit, intitulé « Coïncidences » Bataille se rend compte combien des images de pure fiction, présentes dans le récit, sont en fait des détournements qui coïncident avec des traumatismes de l'enfance. Le hasard de la mise en fiction, dans une volonté de « dé-buter » contre les souffrances d'un moi, ont fait émerger une résurgence de la scène oedipienne originelle, commencement du drame familial autour de la figure paternelle. En ce sens, ce texte porte une trace multiple des commencements : il est la première création de fiction de l'auteur, il est la purgation d'une introspection psychanalytique, il est le retour du « butant » travesti par le fictionnel. Se commençant lui-même auteur, Bataille rejoue sa propre origine dans une archéologie dramatisée du moi. Dès lors, l'écriture s'érige en seuil, l'intimité vers l'écriture, seuil « échangeur » comme dirait Aragon, vers la « route inattendue de l'esprit », ou comment écrivant, l'auteur re-bute sur lui-même, comme malgré lui. Ce texte est d'autant plus intéressant qu'il se double d'une seconde version, parue en 1947, si la fiction subit quelques modifications c'est le texte second, « Coïncidences », qui le plus remanié et rebaptisé pour l'occasion « Réminiscences ». Toutefois, les menus variantes des incipit du récit lui-même sont à même d'interroger ce seuil de l'écriture et de la lecture que constitue l'écriture débutante dé-butant.

Version de 1928

L'œil de chat

« J'ai été élevé très seul et aussi loin que je me rappelle, j'étais angoissé par tout ce qui est sexuel. J'avais près de seize ans quand je rencontrais une jeune fille de mon âge, Simone, sur la plage de X. Nos familles se trouvaient une parenté lointaine, nos premières relations en furent précipitées. Trois jours après avoir fait connaissance, Simone et moi nous trouvions seuls dans sa villa. Elle était vêtue d'un tablier noir avec un col blanc empesé. Je commençais à j'avais en la voyant, anxiété d'autant plus forte ce jour-là que j'espérais que, sous ce tablier, elle était entièrement nue.

Elle avait des bas de soie noire qui montaient jusqu'au-dessous du genou, mais je n'avais pas encore pu la voir jusqu'au cul (ce nom que j'ai toujours

Version de 1947

L'œil de chat

« J'ai été élevé seul et, aussi loin que je me le rappelle, j'étais anxieux des choses sexuelles. J'avais près de 16 ans quand je rencontrais une jeune fille de mon âge, Simone, sur la plage de X... Nos familles se trouvaient une parenté lointaine, nos relations en furent précipitées. Trois jours après avoir fait connaissance, Simone et moi étions seuls dans sa villa. Elle était vêtue d'un tablier noir et portait un col empesé. Je commençais à deviner qu'elle partageait mon angoisse, d'autant plus forte ce jour-là qu'elle paraissait nue sous son tablier.

Elle avait des bas de soie noire montant au-dessus du genou. Je n'avais pu encore la voir jusqu'au cul (ce nom que j'employais avec Simone me paraissait le plus joli des noms du sexe). J'imaginais seulement

employé avec Simone est de beaucoup pour moi le plus joli des noms du sexe) ; j'avais seulement l'impression qu'en écartant légèrement le tablier par-dessrière, je verrais ses parties impudiques sans aucun voile. » (Bataille, 2004, 51)

que, soulevant le tablier, je verrais nu son derrière. » (Bataille, 2004, 3)

Ces deux extraits constituent les deux versions du même incipit. Ils paraissent, de manière plus ou moins tenus, remplir le rôle traditionnel : présentation d'un décor, des personnages principaux, et des motifs de l'intrigue. Ici, effectivement, bien que de manière sans doute sporadique, on comprend qu'un narrateur masculin non nommé (cela sera le cas tout au long du récit), s'initie à l'érotisme avec la jeune Simone. Si les variantes semblent faibles, on remarque toutefois un sens plus aigu de la littérarité dans la version remaniée de 1947 où, l'auteur, soucieux sans doute d'un certain style, atténué des éléments qui pourraient paraître plus lourds dans la première version. Ces basculements témoignent précisément d'une reprise tardive d'un commencement par un auteur qui n'est plus débutant, ce renouvellement de certaines phrases efface les marques de jeunesse et affine la syntaxe. Ainsi, dans la première version le narrateur évoque les « premières relations », dans un esprit de confidence. La seconde version privilégie l'intégralité des relations. De même, la dernière phrase du premier paragraphe, qui alourdit le propos d'explication, est bien plus efficace dans la seconde version et tend à davantage dresser un décor qu'à s'épancher en confidences. Le narrateur de la seconde version est davantage volontaire et acteur : il imagine la nudité de la jeune femme. Le narrateur de la première version évoquait des impressions et les hypothèses, au conditionnel, qui en découleraient. Ainsi, le narrateur de la première version porte en lui une certaine innocence débutante quand le second adopte une posture plus active et déterminée. Ce phénomène se confirmara dans la suite des versions du récit.

Ces modifications, fussent-elles à la marge, tendent malgré tout à mettre en évidence un sens du détail et de la syntaxe à même d'ouvrir la scène liminaire du récit vers une perspective voulue par l'auteur, c'est-à-dire que, si dans le dispositif paratextuel il est lui-même agi par sa fiction et se découvre au hasard de l'écriture, à l'intérieur du récit il entreprend de diriger la lecture vers les fins qu'il lui assigne, embrassant en cela des fonctions hermétiques de l'incipit. Cette forme d'usage traditionnel de l'incipit est ensuite reprise par Bataille, mais de manière bien plus brutale, à même d'en faire jaillir des aspérités novatrices.

Les seuils du roman

Les incipit du premier récit de Bataille semblent être une épiphanie dans sa production : le commencement de la scène de l'écriture s'exerce à la faveur d'un respect des canons qu'il va

rapidement détourner. Dans les romans les plus aboutis, nous entendons par là ceux qui, au sein de la fiction, laissent la part la plus importante à une narration structurée, le seuil de l'incipit représente un enjeu majeur, notamment parce qu'il est régulièrement retardé. Dans son roman *Le Bleu du ciel*, le début de la narration est ajourné à plusieurs reprises. Il semble que ce phénomène soit dupliqué dans ce roman puisqu'écrit en 1935, il ne paraîtra qu'en 1957, retardant d'autant la rencontre avec le lecteur. La construction du récit est complexe : Avant-propos, Introduction, première partie très brève, puis une seconde partie. Dans un article intitulé « B. de l'égarement au délire face à la Loi aux cheveux raides », Lucette Finas explique que le début du roman est, selon elle, trois fois reporté et que la narration véritable ne débute qu'à la seconde partie. Il y aurait, dans cette perspective, une multitude d'incipit : le retardement du début de la fiction, par l'ajout de plusieurs propos préliminaires, tend à considérer chacun d'eux comme un seuil débutant et l'écriture et la lecture. Une étude plus poussée encore pourrait s'aventurer à comparer l'ensemble des débuts de chacun des chapitres de la seconde partie, où se concentrent d'autres seuils. Pour nous en tenir à l'ajournement d'un début du récit, il faut d'emblée les considérer comme des évitements, ou l'impossible début, parce qu'un excès de débuts : les seuils à franchir viennent briser la poursuite fleuve de la lecture, par exemple. L'avant-propos prend la forme d'un propos paratextuel typique : réflexion sur le genre romanesque, il entretient une tradition littéraire sur un schéma classique, mais suscite ainsi un horizon d'attente singulier qu'il met en échec en multipliant le procédé. L'auteur tend à se prémunir, comme pour s'attirer les faveurs du lecteur, face à certains propos violents au sein de la narration. Cette démarche recherche une réception confortable et légitime la publication du livre par le concours d'amis. La parution si tardive du roman pousse ainsi l'auteur à le légitimer, à lui offrir une origine. Bataille évoque dans ce texte les « monstrueuses anomalies » du roman (Bataille, 1970, 9). On pourrait ainsi qualifier cette construction faussement canonique à la faveur de laquelle il joue avec les codes littéraires, menant progression à une hybridation de la structure. Succédant à cet avant-propos faussement classique, l'introduction ouvre une scène romanesque anti-lyrique : elle joue sur les ressorts habituels de l'incipit en déplaçant la scène dans un univers sale :

« Dans un bouge de quartier de Londres, dans un lieu hétéroclite des plus sales, au sous-sol, Dirty était ivre. Elle l'était au dernier degré, j'étais près d'elle (ma main avait encore un pansement, suite d'une blessure de verre cassé). Ce jour-là, Dirty avait une robe du soir somptueuse (mais j'étais mal rasé, les cheveux en désordre). Elle étirait ses longues jambes, entrée dans une convulsion violente. Le bouge était plein d'hommes dont les yeux devenaient très sinistres. Ces yeux d'hommes troublés faisaient penser à des cigares éteints. Dirty éteignait ses cuisses nues à deux mains. » (Bataille, 1970, 12)

Ici ce que l'auteur nomme introduction occupe le rôle d'un incipit *in medias res* où le lecteur plonge dans une scène en cours. Les précautions liminaires de l'avant-propos trouvent

écho évident dans cette scène de « monstrueuse anomalie » et de décor pathétique. Après cette introduction, une première partie, plus courte que la partie précédente, brise cette narration, elle la suspend pour retard à nouveau le récit et déplace le point de vue en interne, dans les pensées du narrateur. Cet ajournement de l'incipit, ou sa multiplication, favorise un brouillage de la réception alors même que l'on aurait pu attendre d'une structure si cadrée une construction discursive et linéaire de la narration. Dans ce roman, les seuils qui déplacent le commencement fonctionnent comme un piège puisque chaque partie tend à dupliquer une nouvelle manifestation du commencement, incipit sans l'être, comme pour révéler la contingence hasardeuse de l'incipit, biais par lequel le personnage principal est introduit avec retard.

Un phénomène similaire est utilisé dans le roman *L'abbé C.*, paru en 1950. Si dans *Le Bleu du ciel* l'avant-propos est un discours théorique de l'auteur lui-même, les modalités d'ajournement du seuil « dé-butant » de l'écriture de la narration sont différentes ici. Effectivement, *L'abbé C.* se construit sur une structure tout aussi complexe et par une multiplication des commencements, mais tous appartiennent à l'univers fictionnel. De même, on ne peut pas non plus parler de début *in medias res* dans ce roman, même s'il s'ouvre porteur d'une antériorité connue : la mort du personnage principal qui donne son titre au roman. Il s'agit là d'un des enjeux majeurs de la lecture de ce texte : le personnage n'intervient qu'à la fin, sans cesse retardé par des propos qui l'annoncent. La première page indique ainsi :

Première partie

Préface

Récit de l'éditeur

L'indication « première partie » affirme d'emblée que s'ouvre la fiction, à laquelle appartient l'éditeur, personnage. Les éléments paratextuels sont inclus dans le régime de la fiction. À préface est donc une préface de fiction, détournant le rôle traditionnellement dévolu à cette partie d'un texte. Bataille met ainsi sur un même plan « préface » et « récit », autour de la médiatisation de la figure de l'éditeur. Construction de facture classique pour ce roman qui joue pourtant de nouveau sur les différents seuils du texte et de sa lecture ; la fiction elle-même annonce l'enchâssement de sa propre fiction puisque l'éditeur prépare la parole du personnage principal de l'abbé. Ainsi, le roman débute sur l'évocation de leur rencontre, autre commencement, et première rencontre du lecteur :

« Mon souvenir est précis : la première fois que je vis Robert C..., j'étais dans un pénible état d'angoisse. Il arrive que la cruauté de la jungle se révèle être la loi qui nous régit. Je sortis après déjeuner...

Dans la cour d'une usine, sous le soleil de plomb, un ouvrier chargeait de la houille à la pelle. » (Bataille, 1972, 11)

Cet incipit retarde le début de la narration puisque ce souvenir « précis » ne l'est pas. Il faut attendre le second paragraphe pour arriver à la scène de rencontre. Progressivement, dans l'ensemble du roman, se déploient des éléments qui vont révéler l'histoire de l'abbé, ce texte permet donc progressivement de dessiner le décor du récit, qu'il ajourne, dans une forme de comédie de l'incipit. De même, rien n'indique exactement au lecteur que Robert C. est l'abbé, définition du personnage qui tend à se complexifier avec la présentation de Charles C., frère jumeau du personnage. D'ailleurs, au récit de l'éditeur succède celui d'une autre voix énonciative, celle du frère, dans le « Récit de Charles C. », introduit au rythme de plusieurs digressions. Si l'éditeur introduit Charles, Charles doit introduire l'abbé, or il évoque surtout sa découverte des écrits de son frère, ou comment il va ensuite chercher à les publier. Le récit consiste donc pendant de longues pages à préparer la publication de très brefs récits écrits par l'abbé : ils occupent une place dérisoire dans l'économie de l'œuvre. Le récit de Charles s'ouvre ainsi : « Au temps où ce récit commence, la malédiction de l'urbanité achevait d'égarer mon frère. Personne jamais ne s'acharna davantage à choquer un désir de silence. » (Bataille, 1972, 35) La comédie d'incipit du récit de Charles prend la forme d'un récit méta discursif en ce qu'il évoque les écrits dont il entend promouvoir la publication. De même, le « désir de silence » évoqué est clairement matérialisé par le report perpétuel de la parole du personnage principal, l'abbé Robert C. Il faut attendre la quatrième partie pour que le personnage qui est sans cesse raconté puisse intervenir et c'est mort qu'il intervient, par l'accès autorisé au lecteur de ses écrits. La délégation des voix s'opère toujours par des changements de pages et une présentation qui marque le seuil d'un retour du début :

Quatrième partie

Notes de l'abbé C.

Toutefois, avant que ne s'ouvre la lecture de ses écrits, c'est le frère, Charles, qui l'introduit à nouveau, comme pour renouveler le déminage de son bref journal, et dupliquant par là la fonction de l'éditeur en commentant les notes ajournées. Il faut attendre ce préambule pour que s'ouvre un nouveau seuil, à la faveur d'une page de titre qui indique « Le Journal de Chianine », le lecteur peut alors supposer qu'il est le fameux abbé C., comme si le faire débouter revenait à le débouter. Le journal en question se révèle être le récit très hermétique d'un moi agité :

« Nuit interminable, comme le sont les rêves dans la fièvre. L'orage quand je rentrai..., un orage d'une violence effrayante... Jamais je ne me sentis plus petit. Tantôt le tonnerre roulait, alors il s'écroulait de tous

côtés, tantôt il tombait droit, en furie : il y avait un vacillement de lumières se déchirant en des craquements qui aveuglaient. » (Bataille, 1972, 149)

Ainsi, le début attendu du discours du personnage principal met en scène un personnage de conte fantastique, en proie à une réalité vacillante, dans un état de détresse longuement préparé par les discours qui le reportent. On remarque ainsi combien Bataille déjoue les procédés de l'incipit, notamment en poussant à leur paroxysme des procédés de délégation de voix énonciatives. La multiplication des seuils de la lecture est autant de manière de reporter l'attente du lecteur face aux promesses du titre ou du décor posé par le commencement du texte. Cette perspective de retournement des fins du roman traditionnel au sein de sa propre économie est étendue à d'autres récits par des procédés plus extrêmes qui dépassent le truchement de la construction canonique du récit.

Briser la narration

Si Bataille joue avec la construction balzacienne du roman dans *Le Bleu du ciel* et *L'abbé C.*, en multipliant les seuils de l'entrée dans la fiction, certains romans vont plus loin en multipliant les pauses dans la fiction, reprenant un procédé inaugural. Le roman *Madame Edwarda* et le roman *Ma Mère* s'ouvrent ainsi de la même manière : chacun débute par un texte mis en évidence typographiquement, isolé et au centre d'une page, qui rompt avec la possible vraisemblance du récit. Dans *Madame Edwarda*, le début du récit est reporté à deux reprises par ce type de procédé. On trouve tout d'abord :

« *Si tu as peur de tout, lis ce livre, mais d'abord, écoute-moi : si tu ris, c'est que tu as peur. Un livre, il te semble, est chose inerte. C'est possible. Et pourtant, si, comme il arrive, tu ne sais pas lire ? Devrais-tu redouter... ? Es-tu seul ? As-tu froid ? Sais-tu jusqu'à quel point l'homme est « toi-même » ? Imbécile ? Et nu ?* » (Bataille, 1971, 15)

Puis :

« MON ANGOISSE EST ENFIN L'ABSOLUE SOUVERAINE. MA SOUVERAINETE MORTE EST A LA RUE. INSAISISSABLE – AUTOEUR D'ELLE UN SILENCE DE TOMBE – TAPIE DANS L'ATTENTE D'UN TERRIBLE – ET POURTANT SA TRISTESSE SE RIT DE TOUT. » (Bataille, 1971, 17)

Ces deux textes ne présentent absolument pas le récit, contrairement aux dispositifs liminaires dans les autres romans de Bataille. Ils tendent ici à placer la lecture sous une égide hermétique et philosophique. Le premier consiste en une invitation du lecteur. On trouve en littérature des procédés de ce type qui visent surtout à mettre en garde le lecteur face à la portée d'une certaine lecture ; ici le propos tend à le lier à l'auteur dans une recherche de la déperdition dont la lecture serait l'épreuve. S'ouvre la possibilité clairement affirmée d'une communauté de « dé-butants », quand l'écriture, au seuil de la lecture, invite celui qui le lit à s'ouvrir à une expérience singulière. Le second texte, qui se manifeste par d'autres éléments typographiques comme la majuscule, consiste en l'affirmation d'un énoncé flou dont le sens,

sans doute peut se faire une fois la lecture achevée pour qui reviendrait au commencement. Toutefois, il ne peut que laisser perplexe sinon inquiet qui débute la lecture, tendant ici plutôt à complexifier le sens qu'à l'éclairer. Il s'agit bien ici de « buter » au seuil de la lecture. Le début de la narration semble faire résonner ce propos sporadique sans pour autant l'éclairer.

« Au coin d'une rue, l'angoisse, une angoisse sale et grisante, me décomposa (peut-être d'avoir vu deux filles furtives dans l'escalier d'un lavabo). A ces moments, l'envie de me vomir me vient. Il me faudrait me mettre nu, ou mettre nues les filles que je convoite : la tiédeur de chairs fades me soulagerait. Mais j'eus recours au plus pauvre moyen : je demandai, au comptoir, un pernod que j'avalai ; je poursuivis de zinc en zinc, jusqu'à...La nuit achevait de tomber. » (Bataille, 1971, 19)

Un tel incipit de récit apporte peu d'informations et marque ainsi la perdition dans laquelle évoluera le personnage, rencontrant bientôt dans un bordel le personnage qui donne son nom au roman, Madame Ewarda. On remarque toutefois combien la première phrase renvoie à l'origine même de l'écriture, notamment à la première phrase du premier roman, *Histoire de l'œil*, où l'angoisse se lie à l'érotisme. Et cette angoisse que déplore le personnage est pourtant bien celle que met en valeur le second texte liminaire du roman, comme si le croisement de rues était un croisement métaphorique dans la scène de l'angoisse, seuil ontologique à la faveur duquel peut s'engager l'expérience du personnage. Au point de lui couper la parole face au couperet de la nuit.

Ce phénomène de mise en tension d'un incipit retardé avec un propos liminaire qui n'éclaire pas l'œuvre, la complexifie tout en invitant à un retour au commencement, afin de multiplier les interprétations une fois la lecture achevée. On le retrouve dans le roman *Ma Mère*. Roman posthume de Bataille, ce texte est coupé à plusieurs reprises par ce procédé, comme marquant une pause dans la lecture, renvoyant perpétuellement à l'occurrence originelle :

« LA VIEILLESSE RENOUVELLE LA TERREUR À L'INFINI. ELLE RAMENE L'ETRE SANS FINIR AU COMMENCEMENT. LE COMMENCEMENT QU'AU BORD DE LA TOMBE J'ENTREVOIS EST LE PORC QU'EN MOI LA MORT NI L'INSULTE NE PEUVENT TUER. LA TERREUR AU BORD DE LA TOMBE EST DIVINE ET JE M'ENFONCE DANS LA TERREUR DONT JE SUIS L'ENFANT. » (Bataille, 2004, 9)

On remarque le caractère assertif du propos qui, pour le dernier récit de Bataille, ne manque pas d'interpeller pour ce qu'il renvoie à l'enfance et à la mort. Sorte d'anti-incipit, ces procédés faussement épigraphiques évitent le commencement du récit tout en réfléchissant l'idée de commencement et de fin, communiquant avec l'idée de mort. Il précède un incipit *in medias res*.

« Pierre !
Le mot était dit à voix basse, avec une douceur insistant.

Quelqu'un dans la chambre voisine m'avait-il appelé ? Assez doucement, si je dormais, pour ne pas m'éveiller ? Mais j'étais éveillé. M'étais-je éveillé de la même façon qu'enfant, lorsque j'avais la fièvre et que ma mère m'appelait de cette voix craintive ?

A mon tour, j'appelai : personne n'était auprès de moi, personne dans la chambre voisine.

Je compris à la longue que, dormant, j'avais entendu mon nom prononcé dans mon rêve et que le sentiment qu'il me laissait demeurerait insaisissable pour moi. » (Bataille, 2004, 11)

D'emblée la véritable ouverture du récit, considérée comme le début de la narration, confirme le lien avec le titre : la narration commence par la voix de la mère. Elle est la première que l'on entend, « pierre » angulaire du récit, elle interpelle le lecteur et le place dans la même stupéfaction que celle du personnage principal et fils. C'est bien cette figure trouble et indéfinie que le roman va tenter de cerner et c'est sur son silence de morte que se ferme le roman inachevé. Toutefois, sur le plan narratif, cet incipit apporte bien peu de précisions, n'ouvre aucun décor, il trouve en ce qu'il débute sur les interrogations du personnage, face à une réalité possiblement vraisemblable, mais incertaine : la fiction du rêve trouble la réalité fictionnelle, annonçant un récit perturbé, au seuil du réel et du croyable, comme en fera l'expérience le personnage de Pierre, étourdi par la révélation d'une mère invraisemblable et secoué par l'incertitude du divin. Ainsi, bien qu'à première vue déroutant, cet incipit affirme d'emblée les questions essentielles du roman pour qui se risque à débuter à nouveau le commencement.

Cette multiplication de la pratique auto-épigraphique, où l'auteur inaugure le texte et retarde la narration par la mise en exergue d'éléments œuvrant à l'incompréhension du lecteur se révèlent une marque conséquente de son autorité sur le texte et manifestent une création rigoureuse à l'œuvre. On peut y voir des manières de faux débuts qu'il s'agira de faire communiquer, ensuite, avec la lecture, invitant à un rebond continual vers le commencement de sa conscience de lecteur. À cette pratique s'ajoute une forme bien plus radicale : la déconstruction du sens au cœur de l'incipit qui, n'étant plus retardé, marque lui-même la maîtrise d'une anti-discursivité de la narration.

L'incipit anti-discursif

Un très bref récit de Bataille, intitulé *Le Petit*, porte un travail de démembrément qui prélude une esthétique de fragmentation que l'on retrouve dans l'œuvre philosophique de l'auteur. La multiplication des blancs typographiques interroge, pour un écrit romanesque, mais plus encore la première phrase, dont on peut d'ailleurs interroger la nature. Nous reproduisons ici le début du texte :

« LE MAL

... fête à laquelle je m'invite seul, où je casse à n'en plus pouvoir le lien qui me lie aux autres. Je ne tolère aucune fidélité à ce lien. Personne n'aime qui ne soit tenu de le rompre. L'acte d'amour entier serait de me

mettre nu dans la nuit, dans la rue, non pour une femme attardée mais pour un impossible à vivre moi seul dans un silence sûr. Je ferais là l'inavouable, différent de ce que je puis dire en quelque insignifiance vulgaire à laquelle on ne penserait pas. Je pourrais déféquer, me coucher là et pleurer. Je donnerais de la honte encore à qui se flatte de m'entendre – qui ne m'imagine pas vulgaire. Je ne veux ni jouir ni m'écoûter mais...

Les yeux larges ouverts, regarder le ciel, les étoiles, dans l'état d'innocence.

Être une femme renversée, dévêtu, les yeux blancs. Rêve d'absence et non de plaisir. Absente elle est davantage le mal qu'avide de jouir, le mal, le besoin de nier l'ordre sans lequel on ne pourrait vivre. » (Bataille, 1995, 7)

L'ouverture du texte montre combien Bataille organise son écriture à contre-courant de la fluidité de la phrase. Ce début tronqué ne semble pas trouver d'équivalent, sur le plan typographique du moins. Le lecteur reste dans l'attente d'une référence cataphorique à même de qualifier le personnage qui parle : elle ne viendra pas. La structure acéphalique de la phrase liminaire supprime celui qui parle dans une élucubration étrange. À cette absence de sujet grammatical répond l'absence de fin du premier paragraphe dans une perspective non-linéaire. Ce texte accumule les conditionnels, comme invitant le lecteur à voir la multiplicité des possibles interprétatifs qu'il offre. De même, ce type d'incipit hermétique et anti-discursif interroge ce « lien qui ne lie pas aux autres » ou le déjoue, c'est-à-dire le déplace sur une expérience complexe de lecture, par la mise en tension d'affirmations à portée philosophiques et d'hypothèses. Pourtant, cette fête des possibles trouve un écho fécond dans le milieu hétérogène de *Dirty* par exemple, ou dans le carrefour du narrateur de *Madame Edwarda*. Ainsi, on peut lire ici une sorte de méta-incipit, qui interroge sa propre ouverture hermétique puisque ce lien brisé est celui du sens, le compromis du sens dans l'effort discursif, qu'il semble falloir dégager. Ce méta-incipit démontre combien, nécessitant une relecture, le texte doit se lire dans une anti-quête de sens ou, pour un sens plus bataillien, dans une épreuve du non-sens. L'auteur lui-même, dans son essai *L'Expérience intérieure*, écrivait à propos de l'écriture et du désordre à l'œuvre : « D'une heure à l'autre, à l'idée que j'écris, que je dois poursuivre, je m'écoûre. Jamais je n'ai de sécurité, de certitude. J'ai la continuité en horreur. Je persévere en désordre, fidèle à des passions que vraiment j'ignore, qui me dérèglent dans tous les sens. » (Bataille, 136) La scène l'écriture s'ouvre alors comme une façon de « débuter » du règlement du sens pour mesurer le désordre.

Ce travail syntaxique et de désordre, dans une volonté de déconstruire la linéarité du discours pour ce qu'elle porte de règlement, est réitéré dans le récit *La Scissiparité*.

I

Pris de rage et de rage.
Ma tête ? Un ongle, un ongle de nouveau-né.

Je crie. Nul ne m'entend. L'opacité, l'éternité, le silence vides – évidemment de moi.
Je me supprimerai en m'égosillant : cette conviction est digne d'éloges.

Je mangerai, b..., écrirai, rirai, mentirai, redouterai la mort, et pâlirai à l'idée qu'on me retourne les ongles.
(Bataille, 2012, 9)

Le récit s'ouvre une nouvelle fois sur une absence de sujet, directement interrogée ici par l'interrogation qui cherche à définir « ma tête ». L'énoncé de nouveau prend la forme d'un méta-incipit hermétique : « L'opacité, l'éternité, le silence vides – évidement de moi » marque le silence de l'écriture et la solitude au seuil de laquelle il entraîne l'écrivain. L'écriture devient une scène où il se joue et s'évide. L'accumulation des futurs place pourtant l'écriture dans une prospection et invite à la lire la confirmation de ces projections. De même, si « ma tête » est un « ongle » et plus précisément un « ongle de nouveau-né », soit de vie débutante, on peut lire ici l'invitation à un retournement de cette tête, entendue comme empire de la raison. S'il s'agit de suspendre la rationalité pour faire l'épreuve d'une lecture du désordre, l'auteur nous y invite par ce « retournement » des ongles, donc de la tête, renversement du discursif. Ainsi, on parle ici de méta-incipit en cela que le texte programme les modalités d'une lecture qui lie le lecteur à l'écrivain dans la communauté du dé-règlement.

S'il s'agit de se demander dans quoi le début inscrit-il la suite, ou dans quoi l'incipit inscrit-il la fiction, on pourrait répondre le bouge hétéroclite de Dirty, le seuil du réel et du rêve de Pierre, la charnière entre l'ongle et la peau, ... Dans un article intitulé « Combien coûte le premier pas ? » Jean-Jacques Leclerc affirme que « Commencer, c'est toujours annoncer » (Leclerc, 1997, 15). Ainsi, il semble que les *incipit* batailliens, annonçant à la faveur d'un certain hermétisme théorique, portent en germes l'annonciation des seuils de la lecture. Retardant, l'incipit détourne, prépare le renversement qu'il annonce implicitement. Il est programmatique dans la mesure où il guide le lecteur vers le point culminant tout en le maintenant dans l'attente et dans l'indéfinition, faisant durer le seuil à la manière d'un instant du désordre joyeux. Ce seuil invite à tisser des liens. Et si, comme l'affirme l'hermétique narrateur du *Petit*, « Personne n'aime qui ne soit tenu de le rompre », cela signifie que quiconque aime se doit de rompre le lien. Une telle formulation négative implique une lecture réflexive à même de reconnaître ces liens : celui de l'abbé et de son éditeur, celui de Pierre et Dieu ou sa mère, celui de Dirty et du narrateur, celui de l'anxiété et de l'écriture dans *Histoire de l'œil*. Ainsi, l'incipit que dessine Bataille, dans ses perspectives négativistes et anti-discursives dont on a montré les degrés de manifestations, est un seuil où se joue des liens entre les pôles de la narration, mais aussi un pacte subversif entre le lecteur et l'écrivain où l'auteur invite celui qui « dé-bute » l'œuvre à une suspension de sa rationalité. De cette

manière, personne n'intellectualise qui ne soit tenu de céder face à l'invitation, au seuil d'une expérience de la réception qui révèle une écriture discontinue.

Bibliographie

- ARAGON Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Éditions Albert Skira, coll « Les Sentiers de la création » 1969, 152 p.
- BATAILLE Georges, *Le Bleu du ciel*, Paris, 10/18, coll. « Domaine français », 1970, 185 p.
- *Œuvres Complètes III*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1971, 562 p.
- *L'abbé C*, Paris, Folio, 1972, 183 p.
- *Le Petit*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1995, 44 p.
- *Ma Mère*, Paris, 10/18, coll. « Domaine français », 2004, 126 p.
- et al., *Romans et récits*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2004, 1407 p.
- *Œuvres Complètes V*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2009, 579 p.
- *La Scissiparité*, Saint Clément de rivière, Fata Morgana, 2012, 42 p.
- LOUVEL Liliane et al., *L'Incipit*, Poitiers, La Licorne, 1997, 361 p.
- ZIMMERMANN Laurent (dir.), « Georges Bataille écrivain », *Littérature*, n°152, décembre 2008, 140 p.

Notice bio-bibliographie de l'auteur

Rodolphe Perez est doctorant contractuel et chargé de cours à l'Université de Tours, au sein du laboratoire du laboratoire ICD, EA 6297. Il mène une thèse sous la direction de Christine Dupouy intitulée « L'écrivain aboli : transgressions de l'auctorialité chez Georges Bataille et a publié plusieurs articles dont « La duplicité chez Bataille : un enjeu de communication » (*Literaport 7*). Il donne différentes communications, notamment « Le crime et sa marge : la transgression chez Bataille » (Nancy, 21 janvier 2021).

perodolphe@gmail.com

Val Plumwood et le crocodile : une expérience initiatique à l'origine d'une nouvelle conscience écologique de soi et du monde

Clarisse PINCHON

Doctorante et agrégée de philosophie,
Université de Picardie Jules Verne, France

En 1985, la philosophe écoféministe australienne Val Plumwood manque se faire dévorer par un crocodile estuaire dans la réserve naturelle de Kakadu, au nord de l'Australie. Ce fut naturellement pour elle une épreuve traumatisante : elle frôla la mort et fut gravement blessée. Toutefois, elle n'en est pas restée à ce vécu négatif : c'est ce dont témoigne l'œuvre à laquelle a donné lieu cette expérience, *The Eye of the Crocodile*, consacrée au récit de la confrontation de Val Plumwood avec le crocodile et à un exposé des conclusions existentielles et philosophiques qu'elle en a tirées. Nous montrerons que la façon dont elle y évoque ce qu'elle a vécu nous permet de considérer que cet événement a constitué pour elle une expérience initiatique, en nous fondant essentiellement sur le premier des sept chapitres de cet ouvrage, qui est le plus directement consacré à cet épisode de confrontation avec le crocodile, comme l'indique son titre : 'Meeting the predator' (« Rencontrer le prédateur »).

On peut comprendre ce qu'est une expérience initiatique à partir de et par contraste avec l'initiation en tant que telle. Pour définir l'initiation, on peut se référer aux éléments donnés par René Guénon dans ses *Aperçus sur l'initiation*. Il y définit l'initiation comme un processus par lequel un individu chemine d'un statut de profane à un statut d'initié, suivant plusieurs étapes bien définies. Par l'initiation, un individu considéré comme apte à être initié est rattaché à une « organisation traditionnelle » au moyen de rites à forte charge symbolique. En l'admettant dans ses rangs, l'organisation traditionnelle lui transmet une « influence spirituelle » dont elle est la dépositaire depuis sa fondation. Cette transmission s'accompagne d'une révélation de savoirs cachés. Il revient ensuite à l'individu initié de parachever l'initiation en faisant fructifier cette influence spirituelle et les enseignements qu'il a reçus pour parvenir à la « réalisation », c'est-à-dire à une plénitude caractérisée par le dépassement de son individualité. René Guénon insiste sur le fait que l'initiation est une voie d'entrée propre aux seuls ésotérismes, définis par leur accessibilité restreinte, offerte seulement à une élite, par opposition aux exotérismes ouverts à tout un chacun. Parmi les exemples les plus célèbres d'initiation, on compte l'initiation aux cultes à mystères d'Eleusis ou l'initiation maçonnique. On peut à présent se fonder sur cette définition de l'initiation pour établir celle

de l'expérience initiatique. Une expérience initiatique est une expérience qui, sans être une initiation au sens strict du terme, présente des traits communs avec l'initiation en ce qu'elle revêt une valeur initiatique pour celui qui la vit. Une expérience initiatique n'est pas une initiation en bonne et due forme comme processus ritualisé et codifié d'entrée dans une organisation traditionnelle. Cependant, elle s'y apparaît à d'autres égards, principalement par deux aspects. D'une part, elle joue pour le sujet qui la vit un rôle formateur, en ce qu'elle est pour lui porteuse d'enseignements. D'autre part, elle joue un rôle transformateur, en ce qu'elle est la source d'un profond changement intérieur. L'objectif du présent article sera de montrer que la rencontre du crocodile constitue pour Val Plumwood une telle expérience à valeur initiatique.

1. Le récit de la rencontre avec le crocodile : un conte initiatique

Remarquons pour commencer que, sur le plan de la forme, l'écrit de Val Plumwood peut être rapproché de l'un des genres littéraires traditionnellement usités pour narrer une expérience à valeur initiatique : le conte. Les contes initiatiques peuls retranscrits par Hamadou Ampâté Bâ en sont une illustration¹. En ce qui concerne Val Plumwood, c'est surtout le tout début de son récit qui autorise ce rapprochement avec un conte. La formule sur laquelle il s'ouvre s'apparente à l'*incipit* traditionnel d'un conte : « Mon histoire débute et s'achève dans la partie tropicale du nord de l'Australie, dans la Région de Pierre de la Terre d'Arnhem. » (Plumwood, 2012, 9)². Si le lieu évoqué existe véritablement, il est décrit comme un lieu fabuleux, régi par les entités du Temps du Rêve (la mythologie cosmogonique australienne) qui président aux événements météorologiques s'y déroulant :

« C'est Ngalyod, le Serpent Arc-en-Ciel, qui détient le pouvoir sur l'eau, élément crucial pour la vie dans cet environnement. Les cycles de l'eau, auxquels il préside, sont majestueux et créatifs. Lorsque l'arc-en-ciel de la saison des pluies se déploie dans le ciel, Ngalyod restaure la vie en ce lieu et accomplit la fusion annuelle de la terre, du ciel et de l'eau. » (Plumwood, 2012, 9)

« C'était l'endroit où il ne fallait pas se trouver le premier jour de la mousson, lorsque l'Homme-Éclair lance l'arc multicolore à travers le ciel et qu'une pluie drue commence à mitrailler la terre. » (Plumwood, 2012, 10).

Le récit prend place en un lieu et un temps où se manifestent la puissance de divinités du Temps du Rêve, le Serpent Arc-en-Ciel et l'Homme-Éclair. Cela lui confère des accents mythiques, le rapprochant du merveilleux.

Cette assimilation du récit à un conte initiatique semble encore davantage autorisée par un autre écrit de Val Plumwood consacré à cet épisode, « Human vulnerability and the

¹Hamadou AMPÂTÉBÂ, *Contes initiatiques peuls*, Paris : Pocket, 2000

²Lescitations constituent une traduction française des extraits de l'œuvre cités, mais les références entre parenthèses correspondent à l'œuvre dans sa langue originale (anglais) figurant dans la bibliographie.

experience of being prey », consistant en un récit plus factuel et détaillé du déroulement de l'attaque, qu'elle assimile explicitement à un conte : « C'est un conte, source d'humilité et de prudence, à propos de notre relation avec la Terre, à propos de la nécessaire connaissance de notre propre animalité et de notre vulnérabilité écologique. » (Plumwood, 1995, 34). Elle prête à ce conte une morale, un enseignement, ce qui semble d'ores et déjà indiquer que le récit et l'expérience racontée seront initiatiques quant au fond, pas seulement quant à la forme. C'est ce qu'il nous faut à présent vérifier.

2. La rencontre avec le crocodile : une expérience formatrice de révélation écologique

La mésaventure de Val Plumwood constitue pour elle une expérience initiatique, en ce qu'elle revêt une dimension formatrice. Le récit qu'elle en livre laisse penser que la rencontre du crocodile est l'occasion d'une révélation : lui sont découvertes des connaissances qui lui étaient jusque-là cachées, portant à la fois et indissociablement sur elle-même et sur le monde.

D'une part, le savoir qui lui est dévoilé porte sur le monde. La tentative de prédatation du crocodile lui ouvre les portes d'un monde inconnu, dans lequel la vie est en circulation perpétuelle au gré des rapports de prédatation. Val Plumwood signifie clairement que cette expérience lui a révélé l'existence d'un autre monde en la comparant à un saut dans un monde parallèle :

« À travers l'œil du crocodile, je plongeai dans ce qui avait aussi l'air d'être un monde parallèle, régi par des règles complètement différentes de celles du 'monde normal'. Ce territoire rude, inconnu, c'était le monde d'Héraclite où tout s'écoule, où nous vivons de la mort d'autrui et mourons de la vie d'autrui : l'univers figuré par la chaîne alimentaire. » (Plumwood, 2012, 13)

On peut noter que cette image du monde parallèle dans lequel Val Plumwood pénètre autorise à ériger ce qu'elle a vécu en expérience initiatique d'une autre manière encore : en plus d'être porteuse d'une idée de révélation et de découverte, elle rapproche l'expérience vécue par Val Plumwood d'un voyage initiatique, le voyage étant à la fois une thématique et une structure narrative fréquentes dans les récits initiatiques. Cette assimilation de son expérience à un voyage, qui confirme sa dimension initiatique, est encore plus visible dans ces autres passages du récit : « Je me suis rendue dans cette autre monde dans lequel nous sommes tous de la nourriture, je l'ai exploré, et j'en suis revenue [...]. » (Plumwood, 2012, 37) ; « je suis tombée incidemment dans ce corridor permettant de passer d'un monde à l'autre qu'est le crocodile, telle Alice dans le terrier du lapin. » (Plumwood, 2012, 40). La comparaison avec Alice, le personnage de Lewis Carroll, et son voyage au Pays des Merveilles dans le deuxième de ces passages est particulièrement significative à cet égard.

On peut identifier une triple caractérisation du monde que Val Plumwood découvre et dans lequel elle est introduite : philosophique, écologique et mythologique. Val Plumwood caractérise tout d'abord philosophiquement ce monde : il est tel que le conçoit Héraclite, un monde instable soumis à un changement perpétuel, régi par le *Panta Rhei*. Ce monde se voit aussi écologiquement caractérisé, comme monde où se déploient les phénomènes de chaînes alimentaires et de circulation de matière et d'énergie au sein de ces chaînes alimentaires, respectivement théorisés par Charles Elton¹ et Raymond Lindemann². L'aspect héracliteen de ce monde est ainsi interprété au prisme de la science écologique contemporaine : Val Plumwood suggère un rapprochement entre l'écoulement perpétuel et le changement permanent qui caractérisent le monde d'après le philosophe présocratique, et la circulation de matière et d'énergie au sein des réseaux trophiques au gré des rapports alimentaires entre tous les vivants. Héraclite et les écologues contemporains sont eu des intuitions similaires quant au fonctionnement du monde, et c'est au fonctionnement de ce monde que Val Plumwood a été initiée lorsque le crocodile a tenté de la dévorer. Enfin, ce monde héracliteen de chaînes alimentaires peut aussi être assimilé à la vision du monde propre au Temps du Rêve, dans laquelle une même force vitale émanant d'ancêtres communs est partagée par les créatures animales comme humaines et leur donne la vie en circulant de l'une à l'autre.

D'autre part, servir de proie au crocodile constitue pour Val Plumwood une révélation au sujet de sa propre personne et de l'humanité. Cette révélation sur elle-même est étroitement corrélée à celle sur le monde : l'auteure apprend qu'elle est insérée dans ce monde de prédation où elle se trouve propulsée. Elle fait partie des chaînes alimentaires, et, sous cet angle, elle est de la nourriture, une simple denrée alimentaire :

« Dans ce monde parallèle, je fus tout d'un coup transformée en un petit animal comestible, dont la mort était aussi insignifiante que celle d'une souris, et tandis que je me voyais comme de la viande, je vis aussi (ce qui fut pour moi un choc incroyable) que j'habitais un monde sinistre, sans pitié et déplorable, qui ne ferait pas d'exception pour moi, sans égard pour mon degré d'intelligence, parce que comme tout ce qui vit, j'étais faite de viande, j'étais un mets nutritif pour un autre être. » (Plumwood, 2012, 12-13).

Ce savoir sur elle-même est en même temps un savoir sur l'humanité en général, sur la condition humaine. Val Plumwood acquiert la connaissance que tous les hommes sont intégrés aux chaînes alimentaires, et sont donc de la nourriture, connaissance nouvelle qu'elle martèle tout au long de l'ouvrage tel un leitmotiv : « nous sommes de la nourriture » (Plumwood, 2012, 10) ; « nous sommes, envers et contre tout, de la nourriture, comme tous les

¹Charles Elton théorise le concept et le fonctionnement des chaînes alimentaires dans *Animal Ecology*, Londres : Sidgwick et Jackson, 1927

²Raymond Lindemann met en avant la circulation d'énergie au sein des chaînes alimentaires, en publiant un article dans lequel il calcule les quantités d'énergie qui circulent dans un écosystème lacustre : « The Trophic-Dynamic Aspect of Ecology », *Ecology*, 1942, vol. 23, n°4, p. 399-418

autres animaux » (Plumwood, 2012, 15) ; « les êtres humains sont de la nourriture » (Plumwood, 2012, 18).

Dans cet apprentissage, le crocodile joue bien sûr un rôle-clé dont il convient d'élucider la teneur. À première vue, on serait tenté de penser qu'il joue le rôle du monstre que doit combattre et vaincre celui qui est initié, dans la lignée des monstres qu'ont eu à affronter Hercule ou Ulysse. Pourtant, la figure du crocodile, quoique redoutable, n'est pas à interpréter ainsi. Bien loin d'être celui que Val Plumwood combat, il est celui qui l'instruit, son initiateur. La manière dont Val Plumwood introduit le crocodile au début de son récit est à cet égard significative : « mon maître saurien [...] jugeait bien mieux que moi de mon tempérament imprudent, de la précarité de la vie humaine, et de diverses autres choses que j'avais besoin de savoir [...]. » (Plumwood, 2012, 10). Val Plumwood présente clairement le crocodile comme le maître qui l'initie, par la périphrase qu'elle emploie pour le désigner : '*my saurian teacher*', « mon maître saurien ». Elle justifie dans la suite de la citation que le crocodile soit identifié à un maître à même de l'instruire : il lui est supérieur en connaissances et en sagesse. Tout ce qu'elle ignore à son propre sujet et au sujet de la condition humaine, le crocodile le sait. Il incarne donc ici une figure de sage avisé, qui est en position d'initier Val Plumwood à ses savoirs, de lui communiquer un peu de sa sagesse. Comment le crocodile vaut-il l'enseigner bien qu'il ne soit pas doué de parole ? La thématique de l'œil, qui donne son titre à l'ouvrage, est cruciale pour comprendre le rôle d'initiateur joué par le crocodile. L'œil du crocodile est vecteur de l'enseignement, en ce qu'il symbolise le point de vue du crocodile sur le monde et les hommes. Le crocodile enseigne Val Plumwood par le regard qu'il pose sur elle : c'est un point de vue de prédateur, un regard de convoitise, qui a pour effet de lui rappeler sa nature de proie, son insertion dans la chaîne alimentaire. Cette analyse du motif de l'œil comme point de vue permet de rapprocher l'enseignement muet passant par le regard d'un enseignement verbal. Le regard du crocodile est un moyen d'expression à part entière, aussi efficace que le langage. Le passage suivant est clair à cet égard, puisqu'il y est question de la voix du crocodile, voix dont on peut deviner qu'elle émane de son œil et du regard que cet œil pose sur le monde :

« Le point de vue de l'œil du crocodile est celui d'un œil ancestral, d'un œil évaluateur et critique, capable de juger les caractéristiques propres à la vie humaine et de les trouver imparfaites. Les crocodiles sont la voix d'un passé lointain, couvrant un intervalle de temps qui a vu s'éteindre et apparaître beaucoup d'espèces. C'est une voix qu'il nous faut entendre mais que de sonores musiques festives et une bruyante autocongratulation couvrent toujours davantage. » (Plumwood, 2012, 16).

L'œil du crocodile, c'est-à-dire le regard qu'il pose sur les hommes, constitue une véritable voix, un jugement expressif par lequel le crocodile est capable de délivrer des enseignements

à Val Plumwood, sur le monde et sur elle-même. Ce qu'exprime cet œil est similaire à l'avis d'un sage qui aurait beaucoup vécu. Un tel emploi du motif de l'œil l'érigeant en vecteur de la révélation n'est pas sans rappeler l'usage qui en est fait dans plusieurs traditions spirituelles, notamment dans l'hindouisme et le soufisme qui considèrent l'ouverture d'un œil symbolique appelé « troisième œil » chez les Hindous et « œil du cœur » chez les Soufis comme une image du dévoilement spirituel et de la révélation intérieure¹.

L'expérience vécue par Val Plumwood a donc bien été pour elle l'occasion d'une révélation, qu'on peut qualifier d'écosystémique. Le crocodile l'a initiée à de nouvelles connaissances écologiques sur le monde, sur elle-même et sur l'homme. Pour pouvoir affirmer pleinement que ce qu'elle a vécu a valeur d'initiation écologique, il faut aussi mettre en lumière la valeur transformatrice de cette expérience.

3. Une expérience transformatrice de conversion écologique

À la dimension formatrice de l'expérience de prédation est indissociablement attachée une dimension transformatrice, qui vient confirmer le statut initiatique de cette expérience. Val Plumwood a été transformée en profondeur par cet événement, et le conçoit comme un point de rupture qui bouleverse son existence et sa vision du monde :

« Certains événements peuvent complètement changer votre vie et votre œuvre (même si parfois l'ampleur de ce changement ne se manifeste qu'au bout d'un certain temps), vous conduire à voir le monde d'une manière complètement différente, et vous empêcher définitivement de le voir comme vous le voyiez avant. » (Plumwood, 2012, 11).

Témoignent aussi de cette vertu transformatrice les multiples identifications de la confrontation avec le crocodile à un « instant de vérité », ‘*moment of truth*’ (Plumwood, 2012, 10, 11, 13). L'emploi de cette expression indique que les vérités enseignées à Val Plumwood, qui sont des vérités scientifiquement établies par les écologues concernant les chaînes alimentaires et notre insertion dans celles-ci, changent le cours de son existence. Leur découverte constitue un point de bifurcation dans sa vie. C'est enfin la comparaison de cette expérience avec un coup de tonnerre qui contribue à corroborer sa dimension transformatrice : « Quand l'immense mâchoire et ses rangées de dents se referment sur vous, il est possible que vous compreniez subitement, COMME SI VOUS ETIEZ FRAPPE PAR LA FOUDRE, que vous aviez tout faux » (Plumwood, 2012, 11). Il s'agit en effet d'une image traditionnellement usitée pour évoquer un changement brusque de la vie ou de l'être d'un individu. Val

¹Il est d'ailleurs à noter que René Guénon conçoit ces deux spiritualités, l'hindouisme (Guénon, 1966) et le soufisme (Guénon, 1973) comme ésotériques, donc accessibles au terme d'une initiation.

Plumwood confère donc à l'expérience qu'elle a vécue une valeur existentielle : à l'issue de cette expérience, elle n'est plus la même, son existence est bouleversée.

La dimension transformatrice de l'attaque du crocodile tient à la modalité des connaissances que cette attaque lui a révélées. Val Plumwood insiste bien sur le fait que ce n'est pas un savoir écologique abstrait, lointain qu'elle a acquis: elle disposait déjà auparavant d'un tel savoir très théorique au sujet des chaînes alimentaires et de l'insertion de l'homme dans celles-ci. C'est ce qu'elle indique dans les citations suivantes, tout en pointant le caractère insatisfaisant de cette forme de connaissance.

« Bien sûr, d'une façon très lointaine et abstraite, je savais que cela arrivait, je savais que les humains étaient des animaux et qu'ils étaient parfois (très rarement) mangés comme les autres animaux. Je savais que j'étais de la nourriture pour les crocodiles, que mon corps, comme le leur, était fait de viande. Mais là encore, selon une autre modalité du savoir qui a plus d'importance, *je ne le savais pas*, je le niais complètement. D'une certaine façon, le fait d'être de la nourriture pour d'autres ne m'avait pas semblé réel, pas autant qu'à ce moment précis, alors que je me tenais dans mon canoë sous la pluie battante, regardant le bel œil du crocodile tacheté d'or. » (Plumwood, 2012, 10)

« Certes, nous le savons intellectuellement, au moins ceux d'entre nous qui ont des connaissances en écologie, mais sur un plan existentiel nous ne le savons pas. » (Plumwood, 2012, 36)

Être prise comme proie va permettre la transmutation de ce savoir écologique abstrait et intellectuel en un savoir concret à portée existentielle : « Dans cet instant de vérité, le savoir abstrait devient concret. » (Plumwood, 2012,10). L'appartenance des hommes à une chaîne alimentaire dont ils n'occupent pas le sommet et leur comestibilité subséquente n'étaient jusqu'alors pour Val Plumwood qu'un savoir de manuel ; ce qu'elle a vécu en fait un savoir éprouvé dans sa chair, un savoir auquel elle accorde un réel crédit, qu'elle situe dans la réalité et non dans une suite de mots. Un tel savoir concret, vécu, a un pouvoir de bouleversement existiel.

Ce bouleversement existiel peut être décrit comme la naissance d'une conscience écologique et écosystémique. L'expérience vécue par Val Plumwood suscite le développement d'une nouvelle conscience du monde pouvant être qualifiée d'écologique : elle ne voit plus le monde de la même façon, le considérant désormais par un prisme écologique. La connaissance concrète écologique qu'elle a acquise a transformé le regard qu'elle pose sur le monde. C'est en quelque sorte comme si elle avait adopté un point de vue sur les choses similaire à celui du crocodile, ou du moins qui l'intègre. Cela la conduit à réinterpréter à nouveaux frais la réalité qui se présente à elle. C'est ce nouveau point de vue sur le monde qu'elle exprime et défend dans le reste de son œuvre. En effet, une bonne partie des thèses et thèmes au cœur de sa pensée et de son œuvre traduisent la vision du monde nouvelle acquise à la faveur de sa mésaventure. Le déni par la culture occidentale de notre

appartenance aux chaînes alimentaires, de notre comestibilité ; le reflet de ce déni dans nos pratiques mortuaires, établi dans le septième chapitre de *The Eye of the Crocodile* ; ou la critique du dualisme homme/nature qui imprègne nos cadres de pensée dans l'ouvrage *Feminism and the Mastery of Nature*, toutes ces thèses sont autant de déclinaisons de la prise de conscience occasionnée par la prédateur du crocodile.

On pourrait aller jusqu'à employer le terme de conversion pour décrire le bouleversement existentiel induit par l'attaque. Étymologiquement, le terme de conversion n'a pas un sens exclusivement religieux : il vient du latin *conversio*, désignant un retournement, un revirement. Les deux termes grecs correspondants de *métanoia* et d'*épistrophê* le confirment et le précisent. La *métanoia* réfère à un changement d'état d'esprit. Quant au terme *épistrophê*, on y retrouve l'idée de retournement : ce terme était utilisé chez les philosophes de l'Antiquité pour exprimer le processus d'adoption d'une philosophie, consistant à changer sa manière de voir le monde, pour voir la réalité au prisme de la doctrine philosophique embrassée, et à réformer son agir, pour le rendre cohérent avec cette vision du monde. Val Plumwood a vécu une telle *conversio*, une telle *epistrophê* : elle connaît un revirement, un bouleversement de sa vision du monde. On peut donc dire que l'expérience qu'elle a vécue provoque une conversion écologique, ce qui étaye encore l'idée d'une valeur initiatique de cette expérience.

Ce concept de conversion nous donne l'occasion de préciser que ce revirement concerne aussi l'agir de Val Plumwood. Le bouleversement de sa vision du monde se manifeste dans ses actes, notamment lorsqu'elle se trouve dans la nature. Elle y agit de manière plus réfléchie, en prenant en compte son statut de nourriture et son appartenance aux réseaux trophiques. Elle a intégré la leçon de sagesse délivrée par le crocodile. Cela est perceptible dans un récit du deuxième chapitre de *The Eye of the Crocodile*. Val Plumwood est au bord d'un lac très agréable, dans lequel elle est tentée de se baigner. Mais, forte de son expérience avec le crocodile, elle s'en abstient : elle sait que le prédateur n'est jamais loin et qu'elle a à se comporter en conséquence.

« Il est difficile d'imaginer quelque chose qui paraisse plus innocent et tentant que ce superbe étang [...]. Mais cette innocuité apparente de l'étang n'est-elle pas aussi un piège ? Qu'est ce qui est tapi sous ces rives en saillie, dans ces grottes ombreuses faites de racines ? Je reste assise quelques temps, attentive et aux aguets, me remémorant avec acuité comment j'avais été saisie, comme en un étau, par les mâchoires du crocodile surgissant de l'eau. [...] Je ne prendrai pas tout de suite le risque de me baigner. » (Plumwood, 2012, 23-24)

Val Plumwood a donc bien été profondément marquée et transformée par son expérience. Elle prend désormais en compte sa vulnérabilité en tant que proie dans ses délibérations, ce que, de son aveu-même, elle ne faisait pas avant la rencontre avec le crocodile :

« Nous sommes de la nourriture : des corps juteux, nourrissants. Cela n'est pas un aspect mineur ni inessentiel de notre condition humaine. Pourtant, lorsque je plongeai mon regard dans celui du crocodile, je compris qu'en prévoyant cette excursion le long de la rivière, je n'avais pas accordé suffisamment d'attention à cet aspect important de la vie humaine, à ma propre vulnérabilité en tant qu'animal comestible. » (Plumwood, 2012, 10).

Val Plumwood ressort de cette expérience grandie d'une sagesse nouvelle : l'attention au prédateur, dont l'ombre plane sur tout milieu naturel.

4. Conclusion : une initiation écologique

Nous pouvons donc conclure que l'expérience vécue par Val Plumwood a une valeur initiatique, en ce qu'elle a joué un rôle formateur et transformateur, et la caractériser plus précisément comme une expérience initiatique écologique.

Trois caractéristiques singularisent cette expérience initiatique, outre son caractère écologique : l'une la rapproche d'une initiation en bonne et due forme, les deux autres l'en éloignent. Premièrement, le caractère participatif de la révélation et de la transformation intérieure rapproche l'expérience en question d'une initiation en tant que telle. En effet, Val Plumwood ne reçoit pas passivement les enseignements dont est porteuse l'expérience qu'elle a vécue, mais doit les en tirer elle-même par une longue et active méditation sur ce qui lui est arrivé. C'est ce dont témoignent les formules qu'elle emploie pour évoquer ce que lui a appris sa mésaventure : « En y réfléchissant longtemps après, j'en vins à penser que... » (Plumwood, 2012, 12) ; « Ces événements m'ont amplement fourni matière à réflexion longtemps après mon rétablissement et m'ont laissée avec beaucoup d'énigmes intellectuelles [...]. » (Plumwood, 2012, 14). Cela autorise à affirmer que cette expérience est rétrospectivement initiatique : ce sont les réflexions rétrospectives de Val Plumwood qui lui confèrent une valeur initiatique qu'elle n'avait pas sur le moment. Or, le propre d'une initiation est d'être participative, de solliciter un travail de méditation de la part de celui qui a été initié par des rituels afin de parachever l'initiation. Cette dimension active est soulignée par René Guénon, qui pose que le « travail intérieur » de l'initié est une étape nécessaire à toute initiation (Guénon, 1953, 34) et que la sollicitation d'une quête active de la part du sujet est ce qui distingue l'initiation du mysticisme, pour sa part caractérisé par la passivité du sujet qui reçoit sans agir (Guénon, 1953, 17-18). Il s'agit donc là d'un point commun entre l'expérience de l'auteure et l'initiation en tant que telle. S'ajoute à cela que René Guénon identifie ce travail intérieur à une méditation sur un symbole (Guénon, 1953, 115), ce à quoi on peut assimiler la réflexion de Val Plumwood, centrée sur cet élément à forte charge symbolique qu'est l'œil du crocodile.

Par contre, les deux autres caractéristiques que l'on peut attribuer à cette expérience initiatique l'éloignent d'une initiation. En effet, cette expérience initiatique est, en deuxième lieu, involontaire : elle s'est imposée à Val Plumwood qui ne l'avait pas recherchée, ce qui l'éloigne à la fois d'une initiation (qui est un souhait de l'initié) et d'une quête initiatique. La troisième caractéristique de cette expérience la différencie encore plus d'une initiation véritable. L'auteure, loin de penser qu'elle devrait garder pour elle seule un savoir inaccessible à une masse de profanes, estime qu'il est de son devoir de partager avec ses contemporains les fruits de son expérience et des réflexions qu'elle a entraînées. Cet aspect missionnaire de son initiation est clairement signifié dans le passage suivant, dans lequel Val Plumwood dresse un parallèle entre sa propre expérience et celle du prisonnier temporairement délivré de la Caverne que Platon évoque dans le livre VII de *La République* : « Je me suis rendue dans cette autre monde dans lequel nous sommes tous de la nourriture, je l'ai exploré, et j'en suis revenue, comme l'a fait celui qui a exploré l'extérieur de la caverne de Platon, pour vous dire que cet autre monde existe bel et bien. » (Plumwood, 2012, 37). Tout comme chez Platon le prisonnier de retour dans la caverne après avoir découvert le vrai monde et la vraie lumière se doit d'expliquer aux autres que ce qu'ils voient sur le mur de la Caverne n'est qu'illusion, de même, Val Plumwood se donne pour mission de répandre les savoirs qu'elle a acquis en rencontrant le crocodile, d'éclairer ses contemporains sur leur statut de nourriture, leur appartenance à la chaîne alimentaire, afin de changer le regard qu'ils posent sur le monde. Sur ce point précis, on est donc bien loin d'une initiation en bonne et due forme, qui se caractérise par l'ésotérisme du savoir et de la transformation intérieure auxquels elle conduit. On a bien plutôt affaire ici à une expérience qui est, certes, initiatique par certains aspects, mais dont les fruits sont profondément exotériques.

Cet aspect missionnaire nous permet d'analyser à nouveaux frais la ressemblance du récit de Val Plumwood à un conte pointée en début d'article. Cette ressemblance ne fait pas qu'accréditer formellement la valeur initiatique de l'expérience racontée : elle est pour Val Plumwood le moyen d'en faire une initiation partagée. Pour le comprendre, on peut s'appuyer sur cette remarque de Xavier Garnier à propos du concept de récit initiatique :

« Il est deux façons de comprendre la notion de récit initiatique : il s'agit soit de récits que l'on raconte dans un contexte initiatique, soit de récits qui racontent l'initiation d'un personnage. La définition-même du récit initiatique pose ainsi problème : s'agit-il d'initier l'auditeur ou bien simplement de lui raconter le parcours initiatique d'un autre ? » (Garnier, 443).

Dans la suite de cet article, Xavier Garnier établit que le propre du récit initiatique est d'assumer cette double fonction : c'est un récit qui raconte une initiation pour initier les

lecteurs ou auditeurs. Tel est le cas des contes initiatiques traditionnels de nombreuses civilisations, comme *Kaïdara*, l'un des contes initiatiques de la civilisation peule évoqués en introduction. On est en droit d'affirmer la même chose à propos du récit de Val Plumwood : elle raconte une expérience à valeur initiatique, mais la lecture de son récit est elle-même destinée à avoir une valeur initiatique. Le récit vise à initier écologiquement son lecteur, à le faire profiter des fruits de l'expérience qu'elle a vécue, sans qu'il ait à subir la même épreuve.

Bibliographie

- AMPÂTÉ BÂ Hamadou, *Contes initiatiques peuls*, Paris, Pocket, 2000
- GARNIER Xavier, « A quoi reconnaît-on un récit initiatique ? », *Poétique*, vol. 140, n° 4, 2004, p. 443-454
- GUÉNON René, *Aperçus sur l'initiation*, Paris, Éditions Traditionnelles, 1953
- *Études sur l'hindouisme*, Paris, Éditions traditionnelles, 1966
- *Aperçus sur l'ésotérisme islamique et le taoïsme*, Paris, Gallimard, 1973
- PLUMWOOD Val, « Human vulnerability and the experience of being Prey », *Quadrant*, vol. 29, n°3, 1995, p. 29-34
- *The Eye of the Crocodile*, Canberra, ANU Press, 2012

Notice bio-bibliographique de l'auteur

Clarisse Pinchon est agrégée de philosophie et ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Paris. Elle est actuellement doctorante à l'Université de Picardie Jules Verne. Dans le cadre de sa thèse, elle travaille sur la notion de conscience écologique, sous la direction de Jean-Luc Guichet. clarisse.pinchon@gmail.com

Les Argonautes : récits d'un mythe fondateur

Caroline RICHARD

Doctorante et agrégée de lettres classiques,
Sorbonne Université, Paris, France

Si Italo Calvino considère que la force d'un classique est de pouvoir être relu, on peut dire que la force d'un mythe est peut-être de pouvoir être réécrit. À différentes époques, on retrouve souvent plusieurs avatars, parfois même contemporains, d'un même matériau mythique. Ces réécritures sont un mode de survie du mythe, et n'ont pas pour objectif la simple transmission d'une information mais l'interprétation de motifs et de récits dans le cadre d'un contexte nouveau. Il s'agit non seulement de connaître, mais de comprendre mieux et avec une approche différente les enjeux et la portée d'un récit. C'est pourquoi, chaque écriture du mythe des Argonautes est une nouvelle version avec une esthétique, une narration et des représentations variant de l'une à l'autre. À trois époques différentes, Apollonios de Rhodes, Valerius Flaccus et Benoît de Sainte-Maure ont raconté l'histoire de Jason à la conquête de la Toison d'or en dévoilant chacun des aspects différents par leurs choix narratifs et leur style. Chacun de ces auteurs écrivent à des moments clefs d'une ère culturelle : l'émergence de l'empire ptolémaïque, le début de la dynastie flavienne à Rome, et l'expansion de l'Empire Plantagenêt au XII^e siècle. Ces textes incarnent des moments de transitions géopolitique et culturelle qui se matérialisent dans un effort de traduction et d'interprétation d'un matériau mythique très ancien. Ce sont ainsi des premiers récits qui se démarquent par une rupture esthétique et thématique dans la réécriture poétique du mythe. Or, fondamentalement, le récit de la Toison d'or est le récit d'un retour aux origines. Il se caractérise par un mouvement inverse des voyages habituels (qui vont plutôt vers l'ouest, comme l'*Enéide*, dans la perspective d'une *translatio imperii*), et par ce rebours la quête devient l'histoire d'un retour, qui représente à la fois une quête de l'Autre et une quête de soi. Quête de l'Autre car c'est vers une terre inconnue, quête de soi car c'est un mouvement vers les origines de leur civilisation et de leur famille¹. Dès lors, le mythe revêt une dimension fondatrice pour la civilisation grecque, puis latine, illustrée par le lien entre la conquête de la Toison et la guerre de Troie, explicite dans le *Roman de Troie*. Le mythe des Argonautes est donc, par sa matière-même, fondateur et les orientations des trois auteurs l'adaptent à leur public. C'est pourquoi le mythe des Argonautes n'est pas un récit fondateur

¹D. Agri, "Représentations Frontalières et Dualité(s) Symbolique(s) du Pont-Euxin dans les Argonautiques de Valerius Flaccus et Apollonios de Rhodes" 2014, p. 67 : « Sur le plan littéraire et mythologique, l'expédition en Colchide elle-même est présentée comme un retour aux origines, qui coïncide avec l'idée d'une dimension où la circularité du temps prime »

universel : il est pluriel et se trouve revisité par les enjeux contextuels de chaque réécriture. Parcourir ces trois œuvres permet de voir dans quelle mesure le mythe est polymorphe et de quelle manière il revêt une dimension fondatrice particulière pour chacun de ces auteurs.

Symboliques du voyage et de la frontière

Fondamentalement, le récit de la quête des Argonautes partis à la conquête de la Toison d'or relate un voyage de la Grèce à l'Orient par la mer. La traversée de la Méditerranée constitue, dans les versions antiques du mythe, la première partie du récit. Pour Apollonios de Rhodes, c'est l'occasion de représenter des épisodes variés, avec des digressions étiologiques et ethnographiques, dans la tradition alexandrine. Il y apparaît une volonté à la fois d'ancrer géographiquement et historiquement un récit hérité d'une tradition archaïque aux frontières et motifs devenus étrangers et obscurs, tout en familiarisant ses lecteurs à des paysages qui font partie de l'Empire ptolémaïque en plein essor¹. Le voyage est ici fondateur de repères culturels et spatiaux. Cette tendance disparaît chez Valerius Flaccus, avec des descriptions plus courtes profitant des expériences des Argonautes pour faire émerger des repères moraux. Dans le *Roman de Troie*, le voyage se trouve uniquement résumé. Il n'y a plus de découverte de terres inexplorées, peut-être parce que Benoît de Sainte Maure écrit dans une sphère culturelle et géographique détachée de celle du récit et mieux connue. On peut également envisager que la description des peuples de Méditerranée recouvre un intérêt moindre dans la France angevine de Benoît de Sainte Maure que dans l'Empire romain. La réécriture sélectionne ici son matériau et n'en conserve que ce qui sert son propos : la quête de la Toison d'or et la rencontre avec Médée illustrant le *fin' amor*. Ce choix vient en outre des modalités de transmission du mythe jusqu'au Moyen-âge, étant probablement davantage sous l'influence d'Ovide, focalisé sur le personnage de Médée, que sous celle des auteurs épiques². C'est pourquoi Médée et sa relation avec Jason deviennent les sujets centraux des versions médiévales du récit³ délaissant les éléments de géopolitique au profit d'une *amplification* intéressée par des questions politiques et érotiques⁴. Le récit du voyage des Argonautes

¹Ibid.p. 67 « La temporalité dans laquelle s'inscrit le récit d'Apollonios fait figure de genèse au monde contemporain du poète qui s'efforce, toutefois, de suggérer une continuité ou du moins une similarité entre l'épopée exploratrice des Argonautes et les conquêtes des Ptolémées, permettant ainsi d'établir un parallèle entre cette génération de héros pré-homériques et la dynastie ptolémaïque. »

²J.N. Feimer, « Jason and Medea in Benoît de Sainte-Maure's "Le roman de Troie": classical theme and medieval content » dans *Essays Helaine Newstead*, 1992, p. 35-51.

³S. Cerrito, « Mes en nostre matiere n'appartient pas : la vengeance de Médée dans le *Roman de Troie* et sa mouvance » dans Chantal Connocie-Bourgne (ed.), *La digression dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014, p. 99-113.

⁴V. Bridges, « The Romans Antiques Across Time and Space » dans Miriam Edlich-Muth (ed.), *Medieval Romances Across European Borders*, Turnhout, Brepols Publishers, 2018, p. 107-132.

évolue donc selon les connaissances et les intérêts de leurs auteurs. Le contexte culturel modifie directement le matériau mythique et sa narration car il n'a plus la même fonction.

Par conséquent, la portée symbolique de ces récits de voyage diffère. Apollonios comme Valerius Flaccus écrivent dans un contexte de renouvellement politique, d'extension par l'ouest et de transformation de l'Empire (par Ptolémée et par Vespasien). La traversée constitue ainsi une épreuve épique à part entière : il s'agit pour l'équipage de franchir une frontière, aussi bien géographique que symbolique. Ainsi, le passage des Roches Cyanées est un moment fondamental du voyage. Les deux auteurs antiques font de cette épreuve un moment dramatique, marqué notamment par la peur. Chez Valerius Flaccus (IV. 661-5), les Argonautes sont saisis par la peur provoquée par le déchaînement des forces de la nature, venant de la mer comme du ciel. L'intensité de l'épreuve est soulignée par une comparaison à la fin de l'épisode : *discussa quales formidine Auerni Alcides Theseusque*¹. L'évocation des Enfers permet à la fois une amplification de la terreur ressentie par les personnages et un rapprochement symbolique entre le passage vers la Colchide et le passage dans un autre monde, faisant des Argonautes les héros d'une catabase à l'instar d'Hercule et Thésée². Cependant, cette épreuve est fondatrice, c'est le moment où Jason s'illustre comme chef. Il va porter le discours d'encouragement à ses troupes (IV. 649-53), et construire le régime émotionnel³ à suivre face à la peur (en déterminant la réaction appropriée), ce qui contraste notamment avec l'épisode de Cyzique où le héros suit le discours de Méléagre et finalement se plie à la décision d'autrui. Il assoit ainsi son autorité et fait appel au sens du devoir en faisant naître la honte chez ses compagnons (*iuventus flammata pudore* IV. 655). Il est ainsi clairement à l'initiative de l'action, il se pose en chef et en exemple. C'est en outre un moment d'effort collectif, contrairement aux récits des combats précédents qui constituent surtout des moments de gloire individuels (pour Hercule et pour Pollux). Les émotions sont au pluriel, à la fois dans la peur qui les saisit et dans la joie qui résulte de leur succès (*conclamant Minyae* IV. 693). Malgré l'intervention divine, la communauté héroïque se trouve grandie de cette épreuve. Symboliquement, ce récit montre que le passage d'une frontière est un élément structurant et fondateur pour la communauté. Dans le contexte de l'écriture de l'épopée de Valerius Flaccus, cela rappelle l'importance de poursuivre l'extension de l'Empire (ce que s'est employé à faire Vespasien), pour porter la communauté

¹IV. 700-701, semblables à Alcide et Thésée une fois disparue l'Averne terrifiant.

²D. Agri, « Représentations Frontalières et Dualité(s) Symbolique(s) du Pont-Euxin dans les Argonautiques de Valerius Flaccus et Apollonios de Rhodes (p.61-74). In *Pontus Euxinus* », p.62

³W.M. Reddy, *The navigation of feeling: a framework for the history of emotions*, Cambridge, U.K. ; New York, Cambridge University Press, 2001, p.171.

vers l'avant, par opposition aux guerres civiles qui ne font que la détruire. Ce passage semble ainsi légitimer et appuyer la politique de Vespasien, en soulignant sa valeur unificatrice et positive, à laquelle s'ajoute la force qu'en retire la communauté. Cet aspect de la traversée est encore plus visible chez Apollonios de Rhodes, qui décrit précisément le rivage des Mariandynes comme étant à proximité de l'entrée des Enfers (II.728 : ἀσπασίως ἀκρηγάχερον σίδος ὥρμον ἕκοντο). Franchir le cap Achérousias symbolise le passage vers l'inconnu et le Pont-Euxin est décrit un peu plus loin d'une manière rappelant l'épisode des Symplégades, et confirme ainsi le rapprochement entre ce passage et le rituel initiatique (II. 735-39). On peut tout à fait suivre les conclusions de Dalida Agri expliquant le clivage que la scène met en place chez Apollonios de Rhodes en associant le Pont-Euxin à « la périphérie du monde connu » et l'expédition à « un voyage dans l'au-delà [...] dont la liminalité renforce le clivage entre les deux continents »¹.

Au contraire, le voyage ne semble pas avoir de dimension initiatique particulière dans le *Roman de Troie*. En effet, le récit du voyage à proprement parler n'occupe que quelques vers et ne constitue pas d'obstacles pour les Argonautes (976-81). Les éléments favorisent la navigation (bon vent) des héros jusqu'à Troie. Benoît de Sainte Maure s'attarde plutôt sur les étapes du voyage (la préparation du départ, l'escale à Troie et l'épisode en Colchide). La mer n'est qu'un lieu de transition entre différents endroits de la mer Méditerranée. Par comparaison avec les textes antiques, la notion de frontière s'est effacée. S'il est vrai que les terres de l'est conservent leur caractère nouveau et inconnu (*estrangeregnév.* 868), celui-ci n'est pas mis au premier plan du récit et ne semble pas en constituer un enjeu majeur.

La figure de Jason et la question de l'héroïsme

Dans le *Roman de Troie*, Jason acquiert toutes les caractéristiques du héros de chevalerie et sa description en fait un personnage hors pair, dès le début du récit. La représentation hyperbolique du personnage s'appuie sur une énumération de ses qualités (vv. 729-737) et en fait un héros extraordinaire et reconnu, dont la qualité n'est pas à démontrer, à l'inverse de son ancêtre grec. La description de Jason, regroupant une accumulation de termes élogieux, le fait correspondre à un idéal chevaleresque dont la valeur est reconnue. C'est pourquoi Médée tombe amoureuse de lui : non à cause d'un charme divin, mais par sa réputation et sa beauté (vv 1258-1274). Les qualités du jeune homme trouvent un écho dans l'éloge de la jeune fille et

¹D. Agri, « Représentations Frontalières et Dualité(s) Symbolique(s) du Pont-Euxin dans les Argonautiques de Valerius Flaccus et Apollonios de Rhodes (p.61-74). In *Pontus Euxinus* », p.68.

leur union est celle qui est attendue entre deux personnages exceptionnels, correspondant ainsi à une topique des romances médiévales.

Or, si chez Apollonios de Rhodes les qualités de Jason provoquent la jalousie de Pélias qui l'envoie en Colchide pour se débarrasser d'une menace, son statut exceptionnel fait débat dans toute l'œuvre, avec, pour Jason, la nécessité d'affirmer ses atouts de chef et de guerrier. Ce n'est que lors de l'épisode des roches Cyanées que Jason s'illustre, et surtout lors des combats en Colchide, même si l'aide de Médée remet en question son statut héroïque. En premier lieu, la question de l'héroïsme de Jason se trouve notamment corrélée à la place d'Hercule dans l'épopée. Dans le *Roman de Troie*, Jason et Hercule sont souvent mentionnés ensemble, et ne semblent pas en concurrence dans la narration puisqu'ils ont chacun leur valeur propre. Au contraire, dans Apollonios de Rhodes, il est clair que Jason ne doit son statut de chef des Argonautes qu'à Hercule demandant aux compagnons de le choisir plutôt que lui (I. 347). Ainsi, Jason ne bénéficie ni de l'enthousiasme ou la dévotion (I. 341-44), ni d'attache émotionnelle comme Hercule. De même, lors de ses épreuves en Colchide, ses actions dépendent clairement de l'aide de Médée. Jason n'est donc pas un héros pouvant se targuer d'une aristie solitaire, comme certains héros homériques ou virgiliens : il agit toujours avec l'aide de quelqu'un, ou en collaboration avec d'autres Argonautes¹. Quant à Hercule, dont la stature épique n'est pas à remettre en cause, il est capable d'aristie individuelle, comme lors du sauvetage d'Hésione, de même pour d'autres figures telles que Pollux (contre Amycus). Cependant, la confrontation de la figure héroïque de Jason avec les autres personnages du poème permet au lecteur d'apercevoir une forme renouvelée de l'héroïsme chez Apollonios de Rhodes : le héros de l'épopée n'est pas une figure d'individualisme au-delà de l'Humanité, mais un personnage habile, qui sait utiliser les ressources à sa disposition pour mener à bien sa quête. C'est ainsi la concurrence qui justifie d'une manière métalittéraire le départ d'Hercule de l'épopée : il ne convient pas à cette épopée et à ses enjeux. L'aide que Jason demande à Médée certes le disqualifie comme héros épique traditionnel², mais transforme également la représentation du héros en fonction d'une nouvelle atmosphère politique et de nouveaux idéaux.

¹C. Stocks, « Simply the best? Epic aristai » dans Christiane Reitz et Simone Finkmann (eds.), *Structures of Epic Poetry*, De Gruyter, 2019, p. 39-76.

²D. Hershkowitz, *Valerius Flaccus' Argonautica: abbreviated voyages in silver Latin epic*, Oxford : New York, Clarendon Press ; Oxford University Press, 1998, p.125 “Apollonius’ Jason not only shuns battle but also subverts (what remains of) his own status as a traditional epic hero by seducing and relying on the help of a woman in order to gain his ends.”

Le statut de Jason dans les *Argonautiques* de Valerius Flaccus pose un autre problème : la finalité de l'aristie et de l'énergie guerrière. En effet, contrairement au Jason d'Apollonios de Rhodes, celui de Valerius Flaccus est facilement désigné comme chef de l'expédition, et son courage n'est pas à prouver. Même au chant III, lors de la disparition d'Hercule source de nombreux soucis pour les Argonautes, Jason se trouve d'une part remis en cause dans sa gestion du groupe, certains Argonautes l'incitant à reprendre la mer, et d'autre part confirmé comme meneur de la communauté par Méléagre, qui lui réaffirme sa *fides* (III. 670-72). Soulignant ainsi la force du groupe, même sans Hercule, il semble que l'intervention de ce personnage montre que les *Argonautiques* sont avant tout une aventure collective, où l'héroïsme n'est pas une question d'excellence individuelle mais de cohésion de la communauté. Les nombreuses occurrences d'émotions collectives et de réactions simultanées collégiales (lors de scènes de deuil par exemple) montrent que les Argonautes forment un groupe soudé autour de Jason. Comme chez Apollonios, Jason n'est pas au-dessus de l'Humanité¹, mais fait partie d'un groupe cohérent, uniface aux épreuves tant héroïques qu'émotionnelles. Il faut aussi noter que le statut de Jason comme héros n'interroge pas comme dans la version alexandrine du mythe : à plusieurs reprises Jason montre son talent, notamment chez les Doliones et dans la guerre contre l'armée de Persès. Cependant, cette valeur épique se développe dans le contexte de deux guerres civiles, la première contre les alliés qu'il a quittés la veille, la seconde contre l'armée du frère de Persès, Aeetès. Ainsi, il y a bien des aristies de Jason où sa *virtus* est mise en avant, notamment par le biais du regard amoureux de Médée dans le chant VI, mais les fins de cet héroïsme posent question. Par ailleurs, les aptitudes de Jason s'avèrent alors inutiles, puisqu'Aeetès n'honore pas sa promesse et que le héros n'obtient pas la Toison d'or. L'excellence épique existe toujours mais sa finalité est privée de toute forme de grandeur ou de gloire. On voit ici une évolution claire de l'épopée latine post-virgilienne où la guerre, et en particulier la guerre civile, est problématique². Le choix de Valerius Flaccus d'amplifier les scènes de combats par rapport au texte d'Apollonios de Rhodes, notamment dans le chant VI, ne fait que souligner les effets d'une violence vaine, sanglante et destructrice. Les aristies de Jason et d'autres héros attirent l'attention du lecteur sur ces passages dont les limites se trouvent soulignées par l'inadéquation entre l'idéal incarné et les résultats ou les conséquences des actes des personnages. La remise en cause de la violence s'inscrit parfaitement ici dans le contexte du

¹F. Ripoll, *La morale héroïque dans les épopées latines d'époque flavienne: tradition et innovation*, Louvain, Editions Peeters, 1998, p.13

²M. Heerink et G. Manuwald, *Brill's companion to Valerius Flaccus*, Leiden Boston, Brill, 2014, p. 95

début de l'ère flavienne où la principale préoccupation du nouvel empereur est de réintroduire une paix durable qui mette définitivement un terme au cycle de violence sans fin des guerres civiles. Les contextes historique et politique modifient la caractérisation du personnage principal, censé incarner les valeurs de son époque, se faisant donc le reflet des enjeux contemporains. La réécriture ne se fait pas uniquement dans le sens d'une innovation, mais renvoie à une version antérieure du mythe en jouant sur la narration pour en réévaluer les personnages et leur faire porter de nouveaux idéaux.

L'autre en perspective : dimension politique et culturelle du mythe

La représentation des peuples étrangers qui incarnent l'Autre par excellence est un enjeu primordial dans le récit épique antique. En effet, si l'épopée doit définir les lignes morales d'une aire culturelle, il faut souligner que cette exaltation de conduites et de valeurs se développe dans un face à face plus ou moins conflictuel avec autrui. La rencontre, quelle qu'elle soit, permet la comparaison, même implicite, entre deux systèmes culturels, sociaux et politiques, et par là invite à une réflexion nouvelle sur le rapport qu'entretiennent les lecteurs avec leur propre aire socio-culturelle.

1. La tyrannie et la violence comme repoussoir politique

Les dérives tyranniques sont un sujet d'intérêt bien connu dans tous les genres de la littérature antique. Certains personnages croisés par les Argonautes endosSENT les caractéristiques des tyrans hellénistiques et se présentent comme des anti-modèles politiques. Or, il est particulièrement important pour des auteurs comme Apollonios de Rhodes et Valerius Flaccus de mettre en avant une ligne politique et des valeurs fondatrices d'un système en reconstruction. Le roi Amycus fait figure de parangon de tyrannie au début du chant IV : la sauvagerie, l'association avec le monde animal, son absence de pitié pour quiconque et son aspect monstrueux font de lui un chef détesté par les Bébryces. Sa mort est célébrée dans les deux œuvres, notamment lorsdu passage chez les Mariandynes qui se réjouissent de son élimination (IV. 751-54). Chez Valerius Flaccus, la description du combat entre Amycus et Pollux rappelle certains épisodes d'aristie historique (contre les Gaulois par exemple) ou épique (Enée contre Turnus), participant à la gloire du combattant vainqueur malgré l'écart de force. La réécriture de cet épisode prête à une romanisation permettant de souligner les valeurs de l'Empire, à savoir le courage et l'habileté face à la force sans stratégie.

Par ailleurs, deux couples de frères prennent part au récit des Argonautes et contribuent à la constitution d'une sorte de miroir du prince antique. Ainsi, se trouvent confrontés deux

figures tyranniques cruelles, Pelias et Aeetès, et deux figures positives, Eson et Persès. Le contraste permet de souligner la cruauté et le manque de légitimité des tyrans. Chez les auteurs antiques comme chez Benoît de Sainte Maure, Pélias incarne la mauvaise foi, le mensonge et la peur. Reprenant une caractéristique classique du tyran issue des traités politiques de Xénophon et d'Aristote, Pélias redoute d'éventuels ennemis, ce qui le pousse à envoyer Jason en Colchide pour l'éloigner du trône d'Iolcos. Dans le *Roman de Troie*, une longue introduction permet de mettre en avant les sentiments de Péleüs (*paor en otv.* 746), ainsi que la stratégie politique qui conduit au voyage des Argonautes (v. 781-800). La manipulation (*engin*) et la facilité qu'a Péleüs à mentir mises en évidence par les échanges au discours direct et ses commentaires (v. 800 sqq) peignent un personnage détestable ressemblant fort à celui des *Argonautiques* latines et grecques, ainsi qu'à la version ovidienne du mythe. La figure de Pélias-tyran semble donc être une constante dans le mythe argonautique, elle porte des valeurs antipolitiques quel que soit le contexte socio-politique de l'écriture du texte. Ce n'est pas le cas du personnage d'Aeétès, qui est un traître et un menteur chez Apollonios de Rhodes et Valerius Flaccus, mais qui devient courtois chez Benoît de Sainte Maure. Chez Apollonios de Rhodes, les mauvaises intentions d'Aeétès sont évidentes, et exhibées à la fois par les commentaires du poète qui souligne la différence entre ses pensées et ses paroles, et par l'attitude qu'il affiche ouvertement face aux siens (III. 606-608). La colère, émotion dominante chez les tyrans, est le moteur de ses actions. Aeétès est représenté en tyran courroucé qui cherche la perte de ceux qu'il pense ses ennemis. On retrouve chez Valerius Flaccus la désignation d'Aeétès comme *trucis tyranni* (VII. 78) habité par *ira* (la colère, VII. 34) et dénué de *fides*, qualité fondamentale (VII. 91). Le poète latin insiste par ailleurs sur la similitude entre Pelias et Aeétès (VII. 92 : *Alium Pelian hic*). Si Valerius Flaccus insiste sur la tromperie et le mensonge dont sont capables les tyrans, c'est peut-être pour valoriser, au contraire, la *fides*, soit le respect de la parole donnée. L'épopée latine véhicule ainsi les fondements d'un système moral garant des bons rapports entre peuples et entre communautés et se pose en texte fondateur d'une nouvelle ère de l'Empire romain. Ainsi, la caractérisation des personnages structure l'affirmation ou la réaffirmation des valeurs par un système d'exemples et de contre-exemple. La réécriture de la caractérisation des personnages transforme les enjeux de l'épopée et porte l'accent sur de nouvelles problématiques contemporaines de l'auteur. Quant au Oëtès de Benoît de Sainte-Maure, son personnage est dégagé de toute cruauté. Il n'est pas courroucé, et déploie pour Jason de grands *honor*. Il avertit *bonement* (v. 1780) Jason du danger qu'il encourt. Le père de Médée est en réalité une figure plutôt discrète dans le *Roman de Troie*, et c'est la jeune fille

qui est au cœur du texte. Le roi incarne un idéal de courtoisie et d'hospitalité, valeur nouvelle de l'ère chrétienne, qui régit les rapports entre les peuples. L'autre qu'est Médée, à la fois alter ego de Jason par ses qualités exceptionnelles et étrangère par ses origines et ses connaissances, ne constitue pas non plus une menace. Au contraire, le savoir qu'elle apporte est un soutien pour Jason. Leur relation est fondée sur le contrat et l'accord, comme en témoignent les présents que Médée fait à Jason, éléments typiques des *Romans* médiévaux et des récits d'aventure. Il n'y a pas de vol, de violence et de trahison mais une longue discussion, un accord et une conquête honnête. Le personnage de Médée incarne une nouvelle relation à l'autre, qui se trouve au cœur des problématiques des relations internationales et des accords de l'époque de Benoît de Sainte-Maure. L'Autre, par définition à la fois différent et même, prend ainsi différents rôles et évolue en fonction des valeurs de l'aire culturelle de réception. Il incarne soit l'étranger et le contre-exemple, soit le reflet d'une idéologie qui tend à l'universel.

2. Le spectre de la violence et la valorisation de la paix dans les épopées antiques

Si Valérius Flaccus reprend pour l'essentiel la trame narrative des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, ce n'est pas sans ajouts et amplifications, bien que les références étiologiques disparaissent¹, permettant notamment d'approfondir certains épisodes afin d'en faire ressortir les enjeux. Cela est très nettement visible quant aux deux escales des Argonautes à Lemnos puis à Cyzique. On retrouve dans ce choix narratif les traces de l'obsession de l'épopée flavienne pour la guerre civile et une volonté de l'exorciser. La dramatisation permet de souligner l'horreur du massacre des habitants de Cyzique, vers lesquels les Argonautes se trouvent poussés par les vents malgré eux au chant III. À la violence sans limite, dont l'esthétique reprend certains aspects du *Bellum Civile* de Lucain, notamment dans son caractère cru et sanglant, succèdent des scènes de deuil infini. Les baisers et les marques d'amitié encadrent le récit de la guerre civile, ce qui souligne le caractère contre nature de cette guerre destructrice. Les alliés se trouvent ennemis, mais le lien persiste. Le *pathos* exacerbé de l'épisode se substitue aux descriptions étiologiques d'Apollonios et fait alors de cette forme de guerre civile un exemple des conséquences de l'aveuglement pour les communautés qui se trouvent opposées, malgré elles. Si l'aveuglement est concret dans l'épisode, il reprend métaphoriquement l'aveuglement moral des ennemis de guerre civile. Ainsi la peur qui naît de l'ignorance ne connaît pas son ennemi, de même pour la fureur militaire. Mais l'épisode est aussi un moyen de montrer la possibilité de retrouver la

¹D. Hershkowitz, *Valerius Flaccus' Argonautica*, *op. cit.* p. 217-8

paix après l’expiation, de préserver une forme de communauté malgré le déchirement, c’est pourquoi il est significatif que les Argonautes participent aux cérémonies rituelles et partagent la douleur des Dolions après la perte de leur roi (III. 274-289). Valerius Flaccus fonde par ce récit et cette interprétation du mythe les bases d’une paix dans l’Empire qui puisse exister malgré la guerre civile, et malgré les différences entre peuples. Développer ses scènes en les enrichissant d’une forte charge émotionnelle permet d’impliquer le lecteur, de le sensibiliser au danger de ces conflits intestins et de mieux l’impliquer dans la construction de nouvelles valeurs.

Le mythe de la conquête de la Toison d’Or est polymorphe : il évolue et se modifie en fonction des enjeux de l’époque de sa réécriture. La réécriture sur le thème du retour aux origines permet aux auteurs qui empruntent cette matière mythique de proposer chacun leur représentation du mythe en accord avec les idéaux de leur temps, mais surtout avec ses problématiques. Ainsi, les métamorphoses des personnages au fil du temps traduisent une évolution de la représentation du héros et l’antihéros et construisent un système significatif au sein duquel les lecteurs reconnaissent des motifs qui leurs sont familiers et qu’ils ont les moyens d’interpréter selon leurs propres imaginaires référentiels. Toutefois on constate également que les différentes versions du récit mettent en avant des valeurs différentes, qui correspondent aux enjeux contemporains. Par-là, le récit retrouve une fonction de récit fondateur, d’un point de vue tant moral que culturel.

Bibliographie

Textes de références

APOLLONIOS de Rhodes, *Argonautiques*, 3 tomes, texte établi par Francis Vian et traduit par Émile Delage, Belles Lettres, CUF

BENOIT de Sainte-Maure, *Le roman de Troie*, texte édité et traduit par Emmanuèle Baumgartner, Paris, Livre de Poche, 1998.

VALERIUS Flaccus, *Argonautiques*, 2 tomes texte établi et traduit par Gautier Liberman, Belles Lettres, CUF.

AGRI Dalida, « Représentations Frontalières et Dualité(s) Symbolique(s) du Pont-Euxin dans les Argonautiques de Valerius Flaccus et Apollonios de Rhodes (ed. Petr Březina, 2014) », *In Pontus Euxinus: Commentarii Pilsnenses*, 2014, p. 61-74.

BRIDGES Venetia, « The Romans Antiques Across Time and Space » dans Miriam Edlich-Muth (ed.), *Medieval Romances Across European Borders*, Turnhout, Brepols Publishers, 2018, p. 107-132.

CERRITO Stefania, « Mes en nostre matiere n'appartient pas : la vengeance de Médée dans le Roman de Troie et sa mouvance » dans Chantal Connocchie-Bourgne (ed.), *La digression dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence (coll. « Senefiance »), 2014, p. 99-113.

FEIMER Joel N., « Jason and Medea in Benoît de Sainte-Maure's "Le roman de Troie": classical theme and medieval content » dans *Essays Helaine Newstead*, 1992, p. 35-51.

HEERINK Mark et MANUWALD Gesine, *Brill's companion to Valerius Flaccus*, Leiden Boston, Brill (coll. « Brill's Companions in Classical Studies »), 2014.

HERSHKOWITZ Debra, *Valerius Flaccus' Argonautica: abbreviated voyages in silver Latin epic*, Oxford : New York, Clarendon Press ; Oxford University Press, 1998.

REDDY William M., *The navigation of feeling: a framework for the history of emotions*, Cambridge, U.K. ; New York, Cambridge University Press, 2001.

RIPOLL François, *La morale héroïque dans les épopées latines d'époque flavienne: tradition et innovation*, Louvain, Éditions Peeters (coll. « Bibliothèque d'études classiques »), 1998.

STOCKS Claire, « Simply the best? Epic aristeiai » dans Christiane Reitz et Simone Finkmann (eds.), *Structures of Epic Poetry*, De Gruyter, 2019, p. 39-76.

Notice bio-bibliographique de l'auteur

Caroline Richard est doctorante contractuelle à Sorbonne-Université sous la direction de J-C. Jolivet, en codirection avec F. Ripoll de l'université de Toulouse. Elle est agrégée de Lettres classiques, et diplômée d'un Master en Lettres Classiques. Elle s'est spécialisée dans les études latines sur l'étude de la représentation des émotions dans la littérature latine du I^{er} siècle après JC. Caroline.richard0@gmail.com