

UNIVERSITÉ DE PITEȘTI

FACULTÉ DES LETTRES

STUDII ȘI CERCETĂRI FILOLOGICE

SERIA LIMBI ROMANICE

LIEUX DE L'IMAGINAIRE

Volume 1 / Numéro 14 / 2013

**Editura Universității din Pitești
noiembrie
2013**

Président du comité scientifique

Alexandrina Mustăţea, Université de Piteşti, Roumanie

Rédacteur-en-chef

Diana-Adriana Lefter, Université de Piteşti, Roumanie

Comité éditorial et de rédaction

Anna Jaubert, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Béatrice Bonhomme, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Francis Claudon, Université Paris Est, France

Bernard Combettes, Université Nancy 2, France

Claude Muller, Université Bordeaux 3, France

António Bárbolo Alves, Université Tras-os-Montes e Alto Douro, Portugal

Arzu Etensel Ildem, Université d'Ankara, Turquie

Andrei Ionescu, Université de Bucarest, Roumanie

Mihaela Mitu, Université de Piteşti, Roumanie

Marco Longo, Université de Catania Ragusa, Italie

Sanda-Marina Bădulescu, Université de Piteşti, Roumanie

Cătălina Constantinescu, Université de Piteşti, Roumanie

Secrétaire de rédaction

Silvia-Adriana Apostol, Université de Piteşti, Roumanie

www.philologie-romane.eu

Editura Universităţii din Piteşti

Bun de tipar: 15 noiembrie 2013

Tiraj 220 buc

ISSN : 1843-3979

ISSN online: 2344-4851

ISSN-L: 1843-3979

NOS RÉCENSEURS

Clara ABRUDEANU, Université de Pitesti, Roumanie, Université de Nice Sophia-Antipolis, France
Irene AGUILA SOLANA, Université de Saragosse, Espagne
Frédéric ALLARD, Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand I, France
Laurent ANGARD, Université de Strasbourg, France
Francoise AUBES, Université Paris III, France
Márcio Venício BARBOSA, Université Fédérale Rio Grande do Nor, Brésil
Raphaël BARONI, Université de Genève, Suisse
Maria Cristina BATHALA, Université d'Etat de Rio de Janeiro, Brésil
Thierry BELLEGUIC, Université Laval, Canada
Karine BENAC, Université des Antilles, Guyanne
Michel BENIAMINO, Université de Limoges, France
Claude BENOIT, Université de Valence, Espagne
Jean-Pierre BERTRAND, Université de Liège, Belgique
Maria Graciete BESSE, Université Paris-Sorbonne/Paris IV, France
Hervé BISMUTH, Université de Bourgogne, France
Aura Marina BOADAS, Université Centrale de Venezuela, Venezuela
Roger BOZZETTO, Université Aix Marseille, France
Claudia BRAGA, Université UFSJ et Unicamp, Brésil, Université Grenoble 3, France
Joan G. BURGUERRA SERRA, Université de Barcelone, Espagne
Maria de Jesus CABRAL, Université de Coimbra, Portugal
Eveline CADUC, Université de Nice Sophia Antipolis, France
Marta CARAION, Université de Lausanne, Suisse
Gulser CETIN, Université de Ankara, Turquie
Sabine CHAOUCHE, Université Oxford Brookes, Grande Bretagne
Rodica CHIRA, Université de Alba Iulia, Roumanie
Murielle Lucie CLEMENT, Université de Amsterdam, Pays Bas
Mioara CODLEANU, Université de Constanta, Roumanie
Christiane CONNAN-PINTADO, Université Bordeaux IV, France
Fabrice CORRONS, Université Toulouse-le-Mirail, France
Bruno CURATOLO, Université de Besançon, France
Nurmelek DEMIR, Université de Ankara, Turquie
Sylvie DUCAS, Université Paris Ouest Nanterre la Défense, France
Cécile FOLSCHWEILLER, INALCO, France
Eric FRANCALZA, Université de Bretagne occidentale, France
Corina-Amelia GEORGESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Claudio GIGANTE, Université Libre de Bruxelles, Belgique
Yvonne GOGA, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
Arzu KUNT, Université de Istanbul, Turquie
Massimo LEONE, Université de Turin, Italie
Caroline LEPAGE, Université de Poitiers, France
Martin LEPINE, Université de Sherbrook, Grande Bretagne
Camelia MANOLESCU, Université de Craiova, Roumanie
Xavier PLA, Université de Gironna, Espagne
Michel RENAUD, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, France
Eliane ROBERT MORAES, Université de Sao Paolo, Brésil

François ROSSET, Université de Lausanne, Suisse
Claudia RUIZ GARCIA, Université Nationale Autonome, Mexique
Peter SCHNYDER, Université de Haute Alsace, France
Emma SOPENA BALORDI, Université de Valence, Espagne
Brândusa STEICIUC, Université de Suceava, Roumanie
Gerhardt STENGER, Université de Nantes, France
María Teresa RAMOS GOMEZ, Université de Valladolid, Espagne
Livia TITIENI, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
Patrizio TUCCI, Université de Padoue, Italie
Deolinda VILHENA, Université Fédérale de Bahia, Brésil
Liliana VOICULESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Jean-Michel WITTMANN, Université de Lorraine, France
Crina-Magdalena ZĂRNESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Narcis ZĂRNESCU, Université Spiru Haret, Bucarest, Roumanie

Sommaire

Lieux de l'imaginaire

António Bárbolo Alves	7
<i>Un combattant mirandais dans la Première Guerre Mondiale: le parcours, la langue et la vie</i>	
Ilinca Bălaș	31
<i>L'Utopie – une fantaisie compensatoire ?</i>	
Stéphanie Chifflet	40
<i>Imaginaires industriel et technique ou les lieux du sublime</i>	
Agnès Felten	55
<i>La géographie imaginaire de Musset : entre hommages et obsessions</i>	
Maria Gal	68
<i>Le Paris de Balzac : écriture du mythe ou mythe de l'écriture ?</i>	
Corina-Amelia Georgescu	81
<i>Les Lieux de la vie et de l'immortalité dans Le Cimetière marin de Valéry</i>	
Diana-Adriana Lefter	90
<i>Mythe et théâtre, lieux de l'imaginaire dans l'Antiquité gréco-romaine</i>	
Alexandrina Mustăța	103
<i>Le rêve « lyrique » ou « halluciné » yourcenarien – lieu de l'imaginaire ?</i>	
Šárka Novotná	110
<i>La Main de Michel Tremblay, réalité des illusions et des artifices</i>	
Christine Rousseau	123
<i>Les topoï de l'imaginaire galant dans les contes de fées du XVIII^e siècle</i>	
Răzvan Ventura	139
<i>Femme et froideur dans les nouvelles de Théophile Gautier</i>	

**UN COMBATTANT MIRANDAIS DANS LA PREMIÈRE GUERRE
MONDIALE: LE PARCOURS, LA LANGUE ET LA VIE¹**

**A MIRANDESE SOLDIER IN THE FIRST WORLD WAR: HIS
VOYAGE HIS LANGUAGE AND HIS LIFE**

**UM COMBATENTE MIRANDÊS NA PRIMEIRA GUERRA
MUNDIAL: O PERCURSO, A LÍNGUA E A VIDA**

António BÁRBOLO ALVES²

Résumé

Le Portugal est l'un des pays qui a participé dans la 1^{ère} Guerre Mondiale en envoyant un contingent de milliers de soldats. L'un d'entre eux venait de la région Terra de Miranda, au Nord-Est du Portugal, un territoire assez connu pour la richesse de ses traditions culturelles ainsi que de sa langue. Dans cet article on trace le parcours de ce combattant, en décrivant son voyage et en étudiant quelques particularités du journal intime qu'il nous a laissé. Au même temps, on évoque la mémoire du grand linguiste portugais, Luís Filipe Lindley Cintra, qui a été un des passionnés de la culture mirandaise et notamment de sa langue.

Mots-clés : mirandais, philologie, linguistique, Lindley Cintra, 1^{ère} Guerre Mondiale

Abstract

Portugal participated at the First World War with a contingent of thousands of soldiers. One of these soldiers came from Terra de Miranda, a region in the North East of Portugal, a region well known for the richness of its cultural traditions and language. The aim of this paper is first to present and evoke the evolution of this soldier, by describing his voyage and by studying the peculiarities of his diary. Then, we pay a tribute to the great Portuguese linguist Luís Filipe Lindley Cintra, a passionate for mirandese culture and language.

Keywords: mirandaise, philology, linguistics, Luís Filipe Lindley Cintra, First World War

Resumo

Portugal é um dos países que participaram da primeira guerra mundial, através do envio de um contingente de milhares de soldados. Um deles era originário da Terra de Miranda, no nordeste de Portugal, um território bastante conhecido pela riqueza de suas tradições culturais, bem como pela sua língua. Neste artigo, traçamos o percurso deste combatente, descrevemos a sua viagem e estudamos algumas peculiaridades do diário que

¹ Cet article est un hommage au linguiste Luís Filipe Lindley Cintra (1925-1991).

² abarbol@gmail.com, Centro de Estudos em Letras, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.

ele nos deixou. Ao mesmo tempo, evocamos a memória do grande linguista Português, Luís Filipe Lindley Cintra, que foi um dos admiradores da cultura mirandesa e sobretudo da sua língua.

Palavras-chave: mirandês, filologia, linguística, Lindley Cintra, 1^a guerra mundial

Point de départ

Le professeur Lindley Cintra était un passionné de la région *Terra de Miranda*. Au-delà de plusieurs articles et recherches sur la langue de cette région, le mirandais, notamment sur ses racines historiques¹, il l'a visitée plusieurs fois, en organisant des «excursions linguistiques» ou «dialectales» soit avec ses étudiants, soit avec d'autres chercheurs.

Ici, il comptait toujours sur l'amitié et l'hospitalité de son ami António Maria Mourinho. Ce jeune curé avait débuté dans son activité pastorale en 1942 et tout de suite il a commencé à s'intéresser à d'autres matières liées au savoir du peuple². C'est avec des linguistes tels Leite de Vasconcelos, Menéndez Pidal, Garcia de Diego, mais aussi Herculano de Carvalho et Lindley Cintra, parmi d'autres, que Mourinho s'est aperçu que la langue, qui était sa langue maternelle³, intéressait les philologues, au-delà

¹ Voir, par exemple, *Estudos de dialectologia portuguesa*, Lisboa, Sá da Costa, 1983, où l'on trouve réunies plusieurs références au mirandais. Sur les racines historiques du mirandais et les relations avec les autres langues de la Péninsule voir *A linguagem dos foros de Castelo Rodrigo*, Lisboa, CEF, 1959, ainsi que *Enciclopédia Lingüística Hispanica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960.

² En essayant ainsi de répondre au défi que l'Abade de Baçal lui avait fait quand il venait de terminer ses études au séminaire: «C'est bien! C'est maintenant que tu commences la vie et, à travers les et dans la vie de ces âmes et des campagnes, il y a beaucoup à faire et à étudier, c'est un trésor inépuisable à explorer...». Voir António Maria Mourinho, *Curriculum vitae – Notas culturais (1942-1995)*, Câmara Municipal de Miranda do Douro, Bragança, 1995, p. 57. L'Abade de Baçal (Francisco Manuel Alves) est le nom de référence pour l'histoire et l'ethnographie de la région de Trás-os-Montes. Son ouvrage, *Memórias arqueológico-históricas do distrito de Bragança*, comprend XIV volumes, récemment (re)édités par le musée qui porte son nom et la Mairie de Bragança. C'est la plus grande source d'informations écrites sur cette région du Nord-Est du Portugal. Sur les rapports entre l'Abade de Baçal e António Mourinho voir le travail de Maria Olinda Rodrigues Santana, *Cartas inéditas do Abade de Baçal para o Padre António Mourinho – 1941-1947*, Miranda do Douro, Centro de Estudos António Maria Mourinho, 2005.

³ «Le mirandais de Sendim (le *sendinês*) a été la première langue que j'ai appris à parler, depuis la première heure et depuis mes premiers pas. Je l'ai parlé dans l'adolescence et même dans mon enfance j'ai commencé à parler avec les bouviers et bergers de *Picote*, de *Prado Gatão*, de *Fonte Aldeia* et de *Palaçoulo*, territoires limitrophes de *Sendim* et dans notre vie de guider les troupeaux on parlait le mirandais.» Voir António Maria Mourinho,

de constituer un instrument de communication, de culture et d'identité des gens simples et humbles de la *Tierra de Miranda*, comme l'on dit en mirandais.

Dans une lettre¹ datée du 3 février 1963, Lindley Cintra disait à Antonio Mourinho:

*Com os meus alunos de Linguística Românica da Faculdade de Letras estou neste momento a elaborar um projecto, para a realização do qual a sua colaboração é completamente indispensável. [...] A aspiração de todos é chegar a Terras de Miranda [...] onde muito poucos tiveram até agora ocasião de ir. Por meu lado, desejo de todo o coração voltar a ver essa região e essa gente a que tão afeiçoado fiquei.*²

L'objectif de cette lettre à Mourinho n'était pas seulement de lui demander l'aide pour les questions logistiques, même si le groupe excursionniste était composé de trente éléments, environ. « On a besoin surtout de votre collaboration pour observer le mieux possible les *mots et les choses* mirandaises », écrivait le linguiste.

On sait, à partir d'une lettre ultérieure, que cette excursion n'a pas eu lieu à la date initialement prévue, mais seulement quelques mois plus tard. C'est pourquoi, dans une autre lettre du 12 avril 1964 (*Portinho da Arrábida*), Lindley Cintra exposait d'autres détails de sa visite.

*Com os nossos cadernos de questionário e os nossos gravadores de pilhas faríamos um inquérito que ficará gravado. [...] Também nos interessa muito percorrer a aldeia e ver algumas casas mais características e as dependências ligadas aos trabalhos agrícolas – onde estarão naturalmente as alfaias (arado, trilho, carro, etc.). E o lagar e o forno, etc.*³

«Diversidades subdialectais do mirandês», in *Actas do Colóquio de Estudos Etnográficos José Leite de Vasconcelos*, Vol. III, 1960, p. 329.

¹ Cette lettre fait partie du matériel laissé par António Mourinho à la Mairie de Miranda do Douro et qui se trouve dans la Bibliothèque Municipale qui porte le nom du chercheur mirandais. Une équipe de chercheurs est en train d'étudier ces documents qui seront bientôt disponibles au grand public.

² *Avec mes étudiants en Linguistique Romane de la Faculté des Lettres, je suis, en ce moment, en train d'élaborer un projet pour l'accomplissement duquel votre collaboration est absolument indispensable. La volonté de tout le monde est d'arriver à la Terre de Miranda, où très peu d'entre eux ont eu l'occasion d'aller. Pour ma part, je souhaite de tout mon cœur revoir cette région et ses gens auxquels je suis si attaché.*

³ *Avec nos cahiers de questionnaire et nos enregistreurs à piles on ferait une enquête qui restera enregistrée. [...] On a aussi intérêt à parcourir le village et à voir quelques maisons plus caractéristiques et les annexes liés aux travaux agricoles – où l'on trouvera naturellement les outils agricoles (le arado, le trilho, le carro, etc.). Et le lagar et le four.*

Le village que Lindley Cintra voulait visiter était *Duas Igrejas* (*Dues Igreijas*, en mirandais¹), où Mourinho habitait, et auquel Cintra se réfère en disant, dans la clôture de la première lettre dont on vient de parler, « rappelez-moi aux bonnes et inoubliables gens de *Duas Igrejas* ».

Le parler de ce village, situé au milieu du plateau qui constitue la Terra de Miranda, a été considéré comme représentatif du « mirandais central » ou « normal » que Vasconcelos, d'abord, et Mourinho, après, ont cherché à caractériser². Laissant de côté ce débat, le village nous sert dans cet article comme point de départ pour un autre sujet. En effet, c'est de *Dues Igreijas* que, le 9 avril 1917, un paysan du pays, Semião de Jesus Raposo, s'est embarqué pour participer à la Première Guerre Mondiale, intégré dans le C.E.P. (Corps Expéditionnaire Portugais).

Ce soldat mirandais, né en 1884 et mort en 1956, nous a laissé deux documents que Mourinho a transcrits et qui se trouvent dans le Centre d'Etudes qui porte son nom. A ma connaissance ils sont encore inédits, même si Mourinho avait pensé à les publier³. Le premier, en quatrains, raconte son histoire dès son départ en France, le 22 avril, jusqu'au 9 avril 1918, jour où il a été fait prisonnier dans la célèbre Bataille de la Lys. Le deuxième, en vers et aussi en prose, expose son parcours et sa vie, dans les prisons allemandes, jusqu'à la libération, le 11 novembre 1918.

(Sur l'histoire de ces mots ainsi que sur les différentes parties et désignations qui les composent voir mon travail *A língua mirandesa: contributos para o estudo da sua história e do seu léxico*, Dissertação de Mestrado (non publiée), Universidade do Minho, 1997).

¹ Dorénavant je donnerai toujours les noms des villages de la région en mirandais.

² Leite de Vasconcelosa divisé le mirandais en trois zones qu'il a appelées *raiano* ou *setentrional*, au Nord (parlé dans les villages de *Paradela*, *Infainç*, *Contantin*, *Cicuiro* et *S. Martino de Angueira*); *normal* ou *central*, parlé dans la plupart de la région et dont il fait la description dans sa Grammaire; et le *sendinês* ou *sous-dialecte méridional* (voir *Estudos de Philologia Mirandesa*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1901, Vol. II, pp. 27-42). A l'intérieur du sous-dialecte *raiano*, António Maria Mourinho distingue le parler de *Paradela*, notamment à cause de ses caractéristiques plus proches du castillan, il ajoute aussi quelques traits distinctifs dans le mirandais central parlé dans les villages de *Augas Bibas*, *S. Pedro de la Silba*, *Granja* et *Funte Lhadron*, et il élargit le domaine du mirandais en ajoutant, vers le Nord et vers le Sud, des régions où l'on peut trouver des formes linguistiques mirandaises ou proches du mirandais (voir «Diversidades subdialectais do mirandês», in *Actas do Colóquio de Estudos Etnográficos José Leite de Vasconcelos*, Vol. III, 1960, pp. 329-341).

³ Les textes se trouvent déjà dactylographiés, avec une introduction de trois pages, ainsi que quelques notes sur des aspects linguistiques. António Maria Mourinho leur avait même donné un sous-titre – *Falam documentos desconhecidos: um poeta rural mirandês* – qui devrait s'ajouter au titre *Ecos da 1ª Grande Guerra Europeia*. Le *Centro de Estudos António Maria Mourinho* a publié, en 2006, ces documents.

Ces documents simples et éloquents gardent, dans leur authenticité orthographique et expressive, la saveur montagnarde et la vérité tragique de la guerre – « ce monstre », comme dit l’auteur – qui a été, aussi pour le Portugal, la 1^{ère} Guerre Mondiale. Il les a écrits en portugais. Mais son langage, plein de formes mirandaises, nous permettra de parler un peu de cette langue, qui était aussi la sienne, mais surtout d’évaluer l’âme de ce soldat anonyme, ses émotions devant les bombardements – qu’ironiquement il surnomme le «divertissement» – vis-à-vis de l’horreur des camps bourrés de morts et de blessés, ainsi que la sagacité et la fine ironie dans le regard qu’il jette sur les détails. On verra aussi à quel point il est capable de garder sa bonne humeur, si caractéristique des montagnards et si nécessaire devant l’incertitude de la mort qui se promenait à son côté à tout moment, sous la pluie, la neige, le froid et la faim. A partir des textes on essayera de tracer, d’abord, le parcours du soldat, dès le jour du départ de son village jusqu’à sa libération. Dans une deuxième partie on verra quelques particularités textuelles, en soulignant surtout les formes ou les influences mirandaises.

Première étape: le Portugal s’en va à la guerre

À l’heure actuelle, combien de Français savent que le Portugal a envoyé des soldats combattre à leurs côtés? Il serait d’ailleurs cruel pour les historiens français d’établir la liste d’ouvrages consacrés à la Grande Guerre, de qualité par ailleurs, où le Portugal n’est même pas mentionné, ou il est totalement passé sous silence le nombre de soldats portugais qui y ont laissé la vie. Quant à la participation du Portugal dans la guerre, le commentaire se « contente de remarquer qu’il s’agit « d’un ancien allié de l’Angleterre », sous-entendu une sorte de prolongement de l’Angleterre¹. En effet, l’historiographie française s’est longtemps désintéressée des autres, «y compris de ceux qui se sont battus dans son camp, au simple motif qu’il était considéré comme parfaitement normal de combattre aux côtés de la patrie du Droit. Cette indifférence, relative malgré tout pour les pays importants, a été caricaturale pour les petits pays.»²

Cette défaillance s’explique, selon Jean-Jacques Becker, par le fait que les historiens français n’ont jamais compris la raison par laquelle le Portugal est entré dans la guerre. Et surtout pourquoi il a décidé d’envoyer des troupes à combattre « dans la boue des Flandres », au lieu de rester neutre comme l’Espagne ou de se contenter d’un rôle passif comme bien

¹ Voir Jean-Jacques Becker, Préface à *L’entrée du Portugal dans la Grande Guerre*, de Nuno Severiano Teixeira, Paris, Economica, 1998, p. 7.

² Jean-Jacques Becker, *Idem, ibidem*.

d'autres belligérants. Il est vrai que chaque nation est un mystère et une énigme non seulement pour les autres mais aussi pour elle-même. Et l'histoire baroque du Portugal en porte beaucoup de secrets. C'est pourquoi cette guerre reste aussi à expliquer aux Portugais, même si les raisons invoquées sont normalement deux: la première, était de maintenir les possessions en Afrique et la seconde, plus lointaine mais importante, était la reconquête de la place perdue dans le concert des nations européennes. Mais, pendant qu'on attend des historiens ce travail d'exégèse, d'explication ou de réinterprétation, soit fait pour trouver les raisons qui expliquent notre entrée dans la guerre soit pour les milliers de morts, de blessés ou de soldats classifiés comme «hors service»¹, laissons que ce document parle à nos mémoires. Et c'est le devoir de mémoire, qu'au tout début de ce XXI^{ème} siècle, me pousse aussi à écrire cet article. Devoir envers ceux qui se sont sacrifiés, dans les conflits du XX^{ème} siècle, pour que nous puissions vivre dans une Europe aujourd'hui apaisée. Devoir devant les héros anonymes mirandais et portugais qui ont été arrachés à leurs villages pour combattre à côté des Anglais et des Français, dans une terre qu'ils ne connaissaient pas, pour des idéaux qu'on ne leur a jamais expliqués². Devoir de mémoire, enfin, envers tous ceux que dans la Terra de Miranda, et depuis des siècles, sans armes mais dans un vrai combat, ont porté, dans leur vie quotidienne, ce patrimoine qui est la langue et la culture mirandaise.

Deuxième étape: *Dues Eigrejias* - Brest

Le parcours de Semião Raposo commence le jour où il quitte son village natal pour rejoindre sa caserne, à *Bragança*. C'était le mois d'avril 1917. On ne sait pas comment il a parcouru les 100 kilomètres, environ, qui séparent *Dues Eigrejias* de *Bragança*. Le plus probable est qu'il les aura faits à pied, comme il était l'habitude de faire à l'époque, vu que les routes étaient mauvaises et les transports presque inexistantes. Quand il se met en route il rencontre une dame qui lui dit que ceux d'autres villages voisins – *Bila Chana* et *Freixenosa* – étaient déjà partis, mais qu'il pourrait encore les rejoindre vu que l'après-midi était dégagé. Ce départ nous est présenté comme un arrachement à la vie et à la sûreté du village. C'est surtout le monde rural qui est pris dans ce tourbillon. Dans la plupart des cas, le soldat sort pour la première fois de sa terre natale, dans une espèce de vague qui emportait les jeunes vers la guerre.

¹ Pour un bilan sur les pertes portugaises voir cette page: www.grande-guerre.org (consultée de 25.10.2013).

² Rappelons les mots de Semião Raposo quand il parle de la bataille de la Lys: «On dirait impossible, sans avoir aucune question, se tuer les uns aux autres, sans chercher la raison».

*Ainda os apanhas
Se fores numa corrida
Podes-te ir hoje embora
Que está a tarde escorrida*

*Eu não vejo a tarde escorrida
Vejo tudo a nuveair
Tantos corações de pais e mães
Por seus filhos a chorar.¹*

Le chemin, à partir de *Bragança*, se fait en train jusqu'à Lisbonne. Là, les soldats prendront le bateau pour gagner les côtes françaises. L'embarquement se fait le 22 avril. Le premier incident survient quand le bateau s'arrête au milieu de la mer parce que le capitaine, dans un acte de trahison, se vend aux Allemands. Heureusement, ils étaient accompagnés d'un destroyer qui demande l'aide des autres contretorpilleurs anglais et ainsi ils arrivent à débarquer sans d'autres soucis majeurs.

*Assim que avistemos terra
Tivemos grande alegria
Por mos julgarmos livres
Dos perigos que no mar havia.*

*Dès qu'on a aperçu la terre
On a eu une grande joie
Parce qu'on se sentait libres
Des dangers qu'il y avait dans la mer.*

Le voyage en bateau aura duré quatre jours. Donc, ils ont débarqué le 26 avril, à Brest².

¹ Tu vas encore les rejoindre / Si tu cours / Tu peux partir aujourd'hui / Parce que l'après-midi est dégagée // Je ne vois pas l'après-midi dégagé / Je vois tout qui se trouble / Tant de cœurs de pères et mères / Qui pleurent leurs enfants.

² Dans la carte suivante on peut voir le parcours de ce soldat. Je remercie le géographe João Cameira, qui a dessiné toutes les cartes que l'on trouve dans cet article.



Le nom de cette ville n'est pas mentionné par le soldat, mais on sait qu'elle était le point d'arrivée des bateaux portugais¹. Ici commence une nouvelle étape, faite en train, vers le front de bataille. C'est ici que le soldat commence à devenir aussi combattant. La transformation symbolique se fait quand il se débarrasse de ses vêtements et reçoit, en échange, l'uniforme militaire avec son sac à dos typique des soldats de l'époque. Ce voyage durera deux jours et l'emmènera au camp d'entraînement. Pendant le parcours, la nourriture se composait surtout de marmelade et de

biscuits.

*Lá seguimos no comboio
Dando-nos bolacha e marmelada
P'ra comermos no comboio²*

Le regard innocent et peut-être profondément ironique du soldat est bien perceptible quand il nous raconte qu'ils se croisent avec un train plein de blessés de guerre: « C'est alors qu'on a vu / La fête qui nous attendait ». Le point d'arrivée était La Bête (Eure et Loir), «un joli endroit», écrit le soldat.

¹ La destination était le port de Brest car il n'avait pas été possible de trouver un port plus au Nord, plus près de la zone de concentration prévue dans les Flandres à proximité d'Aire sur Lys, dans le secteur de défense de la 1^{ère} Armée britannique commandée par le général Horne. Toutes les troupes devaient encore y recevoir une instruction supplémentaire dans des camps de formations et de perfectionnement créés sur le modèle des écoles d'instruction britanniques.

Au total, durant dix mois, furent transportés par voie maritime 3.346 officiers et 52.421 sergents, caporaux et soldats, soit un total de 55.867 hommes, plus 7.783 chevaux, 1.501 voitures et 312 camions.

Il y eut neuf convois de janvier à mai 1917 et huit de mai à octobre. Les convois étaient constitués par deux transporteurs de guerre portugais et sept transporteurs britanniques qui effectuèrent ensemble 65 voyages. L'escorte des convois était assurée par 14 destroyers de la marine de guerre britannique.

Voir http://grande-guerre.org/?page_id=3662#13 (consulté le 25/10/2013)

² *On a continué en train / On nous donnait des biscuits et de la marmelade / Pour qu'on mange dans le train / Pendant les deux jours de voyage*

Ce séjour, avant d'avancer vers le front, servait à recevoir de l'instruction militaire, notamment l'escrime à la baïonnette. C'est ici qu'il a la première, et presque seule, joie de sa vie militaire, la rencontre avec quelqu'un de son village.

*Lá estivemos em Bate
Naquela linda povoação
Para ali nos darem
Algum tempo de instrução*

*Depois de cinco dias
Naquela povoação estar
Fui avisado para ir ao campo
De instrução isgrimar^{1, 2}*

Troisième étape: la bataille de la Lys

L'entrée en combat ne se fera que quatre mois plus tard, c'est-à-dire vers le mois de septembre. Nous sommes guidés par les yeux presque naïfs



du soldat, qui nous montrent les « maisons ruinées et avec des trous » et nous présente les abris comme étant « les demeures qu'ils devraient habiter ». En arrivant aux tranchées il entend alors un bruit inconnu. C'étaient les grenades « qui venaient les visiter ». Il subit cette souffrance avec une dignité et un stoïcisme presque surhumain, laissant quand même percevoir la barbarie de la guerre, qui se dévoilait surtout pendant la nuit avec « les bombardements et le gaz ».

Au bout de quelques jours, non sans manifester une certaine joie en voyant que les bombardements n'étaient pas « continuels », ils se sont déplacés vers Paradis, « pour continuer l'instruction y servir en tant que réserve ». De là, ils se déplacent vers Armentières.

¹ Le mot portugais est *esgrimir*. Cette forme nous montre qu'il s'agit d'un mot inconnu pour le soldat. D'autre part, l'étymologie populaire a la tendance à faire transformer les formes verbales inconnues dans des verbes de la première conjugaison, vu qu'en mirandais ils regroupent la plupart des verbes. En mirandais, on dit *sgrimar*.

² *On a été à La Bâte / Dans ce beau village / Pour qu'on nous donne / Un peu d'instruction // Après cinq jours / Dans ce village là / J'ai été informé pour aller au camp / D'instruction escrimer*

Le 24 décembre, au lieu de voir une trêve pour ce jour de Noël, il voit arriver la tristesse avec la mort, à son côté, de deux de ses camarades. Le 27 il quitte les tranchées pour se reposer pendant quatre jours. C'est donc le jour de l'an 1918, sous la neige, qu'il se présente de nouveau sur les tranchées, pour combattre. Le froid devait être insoutenable. A cela faut-il encore ajouter la fatigue due, notamment à l'absence de sommeil. En effet, au cours de cet hiver 1917-1918 les troupes portugaises, peu habituées à un climat rude, souffrirent beaucoup. Le manque général d'effectifs avait obligé le commandement anglais, dont elles relevaient, à les laisser au front pendant des périodes beaucoup trop longues, allant jusqu'à quinze jours.

*Pois estivemos uns quinze dias
Só de frio da pura neve
A resistir ao parapeito
Sem ninguém se adormecer¹*

Le mois de mars arrive apportant avec lui le beau temps printanier. En plus, ils comptaient « quatre jours à l'intérieur et quatre jours dehors », c'est-à-dire, quatre jours de combat et quatre jours de repos. Mais, cette idée du printemps s'est vite voilée. Les Allemands avançaient et il fallait les arrêter. Les bombardements s'intensifient et une grenade risque de le laisser sous terre.

Le premier jour de ce nouveau combat, il voit mourir cinq de ses camarades, tués par un mortier. Six autres sont blessés et, dans absence d'espoir, son amertume devient plus profonde: le temps s'écoule, dit-il, en attendant la mort. Les jours sont passés sous terre, là où la tristesse et le silence prennent toute la place et envahissent la vie. Quitter les abris signifiait s'offrir à la mort.

*Pois ali nós vivíamos
Todos muito calados
Fosse de noite, fosse de dia,
Sempre dentro dos balados.*

*E quem se deitasse de fora
Que dentro não quisesse estar
Eram-lhe os dias acabados
Sem mais nada lhe procurar.¹*

¹ On est resté quinze jours / Avec le froid et la pure neige / En résistant dans la grille / Sans personne s'endormir.

Au bout de six jours ininterrompus dans les tranchées, il est remplacé et se rend à *Paco* (en Marne-Merphy), pour continuer à recevoir de l'instruction militaire. Le chemin continue vers Lagorgue, dans le Nord, où il se repose pendant quatre jours. Malgré le mécontentement, il est obligé de repartir en combat pour remplacer la Première Division. C'était le début avril et il attendait d'être remplacé. Mais c'est bien le contraire qui lui est arrivé. Ce jour-là, vers quatre heures du matin, dans un brouillard très serré, on entend le bruit d'un canon. Les grenades et les mortiers étaient si épais «qu'on dirait la neige d'hiver quand il neige intensément», écrit Semião Raposo. Cette image, belle et horrible, est bien le présage de la fin. La bataille de la Lys venait d'être déclenchée. A partir de là, c'est avec des expressions apostrophées qu'il nous fait découvrir son admiration et sa peur, quand il parle de cette bataille. Les images nous parlent de terreur, de la fin du monde, mais aussi du courage des combattants, de la haine des hommes qui se tuent sans raison, des milliers de coups de tonnerre, les canons, qui n'ont pas cessé de rugir ce jour-là.

« Après quatre heures de bombardements, vous pouvez croire à ce que je vous dis, il semblait le jugement final ». Les Allemands avancent parmi les hurlements et les cris. Lui aussi, il pensait mourir.

*Oh que bravos homens
Oh que bravos sem corações
Nunca julguei de ouvir
Tanta soma de canhões.
[...]
Oh soberbos tiranos
O vosso desejo não se satisfaz
Por fazerdes tanto fogo
E por lançardes tanto gás
[...]
Oh quanto sangue arramado
Oh meu Deus que grande agonia
Ai quantos filhos mortos
Houve ali naquele dia²*

¹ Et c'est là qu'on habitait / Toutes les bouches bien fermées / Qu'il fasse nuit ou qu'il fasse jour / Toujours dans les fosses // Et celui qui osait sortir / Sans vouloir être à l'intérieur / Les jours lui seraient finis / Sans plus lui rien demander.

² Oh quels braves hommes / Oh quels braves sans cœurs / Je n'ai jamais pensé d'entendre / Une telle somme de canons [...] Oh orgueilleux tyrans / Votre désir ne se satisfait pas / De faire tant de feu / Et de lancer tant de gaz / Oh combien de sang versé
Oh mon Dieu quelle grande agonie / Oh combien de fils morts / Il y eut ce jour là

La Bataille de la Lys est une bataille oubliée et elle a été ignorée par les historiens français. Faisant partie des offensives allemandes du Printemps 1918, elle était destinée à faire plier l'armée britannique. Lancée dans un premier temps sur un front s'étendant d'Houplines à Givenchy-lès-la-Bassée, elle aurait pu permettre, en cas de réussite, la capture des voies de communication importantes et l'accès aux ports de la Mer du Nord et de la Manche. Mais, ni la division portugaise, ni la division britannique dans le secteur de la Lys n'étaient en mesure de supporter la violence des attaques des nombreuses divisions allemandes. La ligne de front était taillée pour être défendue par quatre brigades alors que la division portugaise, qui devait également tenir la ligne des villages, n'en avait que trois et qu'il n'y avait pas de réserve. Le plan de défense du secteur portugais, imposé par le commandement britannique ne pouvait donc pas être appliqué correctement.

Quatrième étape: la prison

Le 9 avril 1918 il est fait prisonnier. On l'a fait traverser les tranchées, et bien qu'il ait essayé de s'enfuir, cela n'a pas été possible mais, pendant *meia légua*¹ – trois kilomètres, environ –, on l'a obligé à transporter sur son dos un blessé allemand qui criait, vu qu'il avait les deux jambes coupées. Au bout de deux jours, pendant lesquels ils ont reçu un bout de pain à partager par dix, ils sont emmenés à Carvin. A partir de là, les prisonniers sont conduits en Allemagne. Là, ils sont déposés dans une usine où ils dorment sur du bois. Malgré tout, il a toujours un mot de reconnaissance envers les camarades français, qui partageaient avec lui le pain et des cigarettes.

*Hei-de falar bem dos franceses
Que mal não posso falar
A amizade que nos tinham
Ao prisioneiro militar.²*

De Carvin, ils sont conduits à Lille, marchant sous la neige et le froid. Là encore, la sensibilité et le sens de la beauté n'ont pas abandonné le soldat.

¹ Le mot mirandais est *leuga*, qui correspond à la forme la plus ancienne du vocable, d'origine prélatine *leuga*. Voir J. Corominas, *op. cit.*, vol. III, p. 625.

² *Je dirai toujours du bien des français / Parce que du mal je ne peux pas dire / L'amitié qu'ils avaient / Au prisonnier militaire*

*Então é que vi
Aquela linda cidade
Como havia boa gente
Franceses de caridade.¹*

Ils continuent à dormir sur du bois et, après quelques jours, emmenés dans un fort. Ils étaient six ou sept mille. Les conditions étaient infrahumaines. La nourriture se composait d'une louche de soupe (faite avec des pommes de terre et de la betterave) par jour et un morceau de pain. Et il y avait des poux partout. Tellement nombreux qui « soulevaient les prisonniers en l'air ».

À partir de Lille, ils sont emmenés dans le fort de Saint Maurice, une forteresse construite sous terre où il passera les pires misères. Dans la pièce, il se trouvait avec près de cent prisonniers hommes, « et même debout il était difficile de tenir ». Dans chaque lit dormaient une douzaine et sous chacun « germinait des milliers et des milliers de poux ». Là, il est resté vingt-cinq jours, cinq desquels sans eau.

La prison suivante sera celle de *Santos* ou *Forte de Bois* (s'agit-t-il de la ville de Santes?), où il attendra pendant un mois. Là, il travaille dans un « dépôt de munitions » à partir duquel on ravitaille le front.

À la fin de ce temps, étant donné que le feu de l'artillerie alliée tombait déjà sur le fort, il est transféré vers *Luz* (certainement le village de Lyz-lez-Lannoy, toujours dans le Nord, vu la proximité entre les deux). Ici il n'est resté que quelques dix jours au bout desquels il regagne le fort où il avait déjà été.

Le 12 octobre 1918 il quitte le fort pour la Belgique. Là, il dort dans la ville de Tournai et le 14 il est emmené à Punais, dans les alentours de Bruxelles. Ici il est resté dix jours et il était très bien traité par la population qui lui offrait de quoi manger au-delà de la ration que les Allemands lui accordaient.

Então ali principiemos a tirar a fome, mas como estávamos muito fracos, não se tirava nos primeiros dias nem durante alguns meses; mas apesar disso tudo já se passava muito melhor.²

¹ *C'est alors que j'ai vu / Cette belle ville / Comme il y avait du beau monde / Des français de charité*

² *C'est là qu'on a commencé à perdre la faim, mais comme on était très faibles, elle ne se perdait pas les premiers jours ni même pendant quelques mois; mais, malgré tout, on allait beaucoup mieux.*

Au bout de dix jours il part vers *Gramom* (Grammont), en passant par Flober (Flobecq?). Ils sont logés dans une maison située en dehors de la ville et le lendemain, ils continuent la route vers Grammont. Les gens qu'il croisait lui donnaient « du pain, des cigarettes, des pommes et d'autres choses ».

Le 27 octobre il part vers *Dindervindea* (Denderwindeke) où il attend jusqu'au 3 novembre, jour où il est transféré à Pamel. Le travail, dans cette ville, consistait à couper des arbres, avec des haches et des scies, afin d'empêcher la progression des troupes alliées, notamment des Anglais. Ils se préparaient à se retirer vers Bruxelles quand le cri de liberté est arrivé. C'était le 11 novembre 1918.

Sixième étape: aspects linguistiques



La langue utilisée dans ces textes est le portugais. Semião Raposo écrivait, d'ailleurs, assez bien et il avait une très belle calligraphie. C'est ce qu'on peut constater des textes des comptes rendus de la Mairie du village de *Duas Igrejas*, où il a été le Maire du 1^{er} novembre 1926 au 15 novembre 1929¹. Il était une exception, étant donné que le pourcentage d'analphabétisme au Portugal, au début du XX^{ème} siècle, était énorme: 74,5% en 1900². D'autre part, on ne peut pas oublier qu'il habitait une région linguistiquement mirandaise, langue parlée à l'extrême Nord-

Est du Portugal dans les *concelhos* de *Miranda do Douro*, à l'exception des villages de *Atenor* et *Teixeira*, ainsi que dans certains villages du *concelho* de *Vimioso* (*Angueira*, *Caçarelhos* et *Vilar Seco*)³. Néanmoins, dans son

¹ Ce livre se trouve dans le Centre d'Etudes António Maria Mourinho.

² Voir José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, Vol. 7, p. 22. L'analphabétisme avait été un des arguments les plus forts des républicains contre le régime monarchique, renversé le 5 octobre 1910, qu'ils accusaient de gagner les élections en profitant de cette ignorance. Toutefois, malgré les campagnes d'alphabétisations initiées vers la fin du XIX^{ème} siècle, le taux ne diminuait que très lentement: 79,2% en 1890, 70,3% en 1911 et 66,2% en 1920.

³ Je reprends ici les informations répétées depuis les études de Leite de Vasconcelos, vers la fin du XIX^{ème} siècle (Voir *Estudos*, vol. I, pp. 33-104). Actuellement, on manque de données et d'études crédibles qui nous permettent d'évaluer la situation du mirandais, notamment dans les villages appartenant au *concelho* de *Vimioso*. Mon impression personnelle, basée

texte, on trouve des mots, des expressions et des constructions où l'on peut voir nettement l'influence du mirandais. On pourrait d'ailleurs penser que cette langue, qui était certainement sa langue maternelle, serait celle dans laquelle il devrait écrire son récit, étant donné son caractère intimiste. Mais ce serait oublier que cette langue a vécu, jusqu'aux années quatre-vingt-dix du vingtième siècle dans son état naturel, l'oralité, limitée à l'espace familial ainsi qu'à la communication entre les voisins.

Du point de vue social, écrivait Herculano de Carvalho, « le mirandais est une langue inculte et grossière », parlée uniquement par des « bergers et des paysans »¹. Il est, donc, naturel que Semião Raposo écrive en portugais². Il a commencé à écrire son cahier de mémoires le jour où il a

presque uniquement sur des tentatives de communiquer en mirandais avec les autochtones, est que le mirandais a pratiquement disparu de ces villages en tant qu'instrument de communication. Pour ce qui est des villages appartenant au *concelho* de Miranda do Douro, si bien qu'on ne possède non plus d'études globales, on a tendance à croire que le mirandais continue d'être la langue de communication, utilisé dans les domaines informels, intimes et familiales. Sur la question du bilinguisme voir Cristina Martins, *Línguas em contacto: "saber sobre" o que as distingue. Análise de competências metalinguísticas de crianças mirandesas em idade escolar*, Thèse de Doctorat présentée à l'Université de Coimbra, 2003, (non publiée) et aussi Aurélia MERLAN, «Aspects du bilinguisme en Terra de Miranda (Portugal)», *Terra de Miranda – Revista do Centro de Estudos António Maria Mourinho*, n° 1, (Miranda do Douro, 2006) (en cours de publication).

¹ Voir J. G. Herculano de Carvalho, "Elementos estranhos no vocabulário mirandês", in *Estudos Linguísticos*, Coimbra, Atlântida Editora, 1973, vol. I, p. 96. Notons que le statut social du mirandais a bien changé les derniers temps, notamment à cause de la reconnaissance politique (Loi 7/99, du 29 janvier), de son entrée dans l'enseignement et de la publication de la *Norme Orthographique*, en 1999, qui a aidé dans le développement d'une littérature écrite, ainsi que les traductions d'auteurs et d'ouvrages allophones. Sur ces aspects on pourra consulter les sites web www.mirandes.no.sapo.pt, www.mirandes.net ou www.ceamm.no.sapo.pt où l'on trouvera des informations plus détaillées. Pour ce qui est de l'histoire sociale du mirandais à voir aussi le travail de Michel Cahen, *Le Portugal bilingue. Histoire et droits politiques d'une minorité linguistique: la communauté mirandaise*, Manuscrit, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2004.

² Les premières tentatives d'écrire intégralement en mirandais nous viennent des philologues et de quelques gens lettrés tels que des instituteurs et des curés. Citons d'abord, vers la fin du XIXème siècle, le nom de José Leite de Vasconcelos. En 1884, le philologue a écrit les premiers textes en mirandais. Il s'agit de *Flores Mirandesas*, une collection de huit poèmes qui, selon l'auteur, qui n'était pas mirandais, servaient uniquement à donner une idée de la langue que l'on parlait dans la région Terra de Miranda. Dans son ouvrage *Estudos de Philologia Mirandesa*, dont le premier volume est paru en 1900 et le deuxième en 1901, il a aussi transcrit d'autres textes, notamment des contes de la littérature orale ainsi que des chansons, des devinettes, etc. et la traduction de plusieurs textes de Camoës (Voir *Estudos de Philologia mirandesa*, vol. II, pp. 81-144). Ce travail avait comme objectif, selon l'auteur, que l'ombre tutélaire du

quitté sa maison – le 9 avril 1917 – jusqu’au jour où il a repris le bateau pour se rendre de nouveau au Portugal – c’était le 23 novembre 1918, à Cherbourg. Il a écrit comme il prononçait. C’est pour cela que son récit est rempli d’influences du mirandais. Et ce sont ces traits qu’on essaiera maintenant de détacher.

Les mots: aspects phonétiques et lexicaux

On ne trouve pas dans ces textes beaucoup de mots qui appartiennent exclusivement au lexique mirandais. La position intermédiaire de cette langue ou de ce « parler de transition »¹, fait que son vocabulaire reflète cette condition qui est, avec son caractère conservateur, l’un des traits les plus spécifiques de sa personnalité. C’est la situation géographique ainsi que les vicissitudes historiques qui ont contribué à créer cette « île linguistique », posée entre le castillan, d’un côté, et le portugais, de l’autre². Son appartenance à la famille léonaise a été, d’autre part, repérée depuis longtemps par les linguistes, même si les raisons de cette filiation ont aussi

grand poète protège le mirandais, « condamné à disparaître », pour qu’il soit rappelé dans le futur. Manuel Sardinha et Bernardo Fernandes Monteiro se sont aussi dédiés à la traduction. Le premier était curé et l’on connaît ses traductions d’un poème de Camões ainsi qu’un autre d’Antero de Quental. Bernardo Fernandes Monteiro a traduit les *Quatre Evangiles*, la *Lettre de Saint Paul aux Corinthiens*, mais il a aussi écrit et publié des contes originaux.

Faut il encore parler de l’ouvrage *o Dialecto mirandez*, de Albino Moraes Ferreira, publié en 1898. Moraes Ferreira était inspecteur de l’éducation nationale et son livre prétend être une méthode pour apprendre aux Mirandais à lire leur *dialecte*. Ce livre a été sévèrement critiqué par Leite de Vasconcelos et, en effet, on y trouve beaucoup d’erreurs. Toutefois, il faut aussi dire qu’on doit à Moraes Ferreira le mérite d’avoir été le premier à proposer une méthode ainsi que des cours pour que les Mirandais apprennent à écrire leur langue. Et ce désir n’a été concrétisé qu’un siècle plus tard !

Enfin, il faut aussi signaler le théâtre. D’une part, il y a le théâtre populaire mirandais dans lequel on trouve des textes dans cette langue où alors des personnages qui parlent le mirandais. (Pour d’autres informations voir mon article *Teatro popular mirandês: textos, autores e representações*, in ELO, Guimarães, n° 13, 2006, en cours de publication).

Du côté des racines de l’écriture, on doit aussi signaler l’existence, dans des documents médiévaux, tels que des *forais*, des testaments, des chartes, des actes notariaux, des registres de paroisses où d’autres documents écrits par des curés ou des greffiers de la région où l’on repère des formes linguistiques que l’on peut trouver encore aujourd’hui dans la langue mirandaise.

¹ Voir Leif Sletsjøe, « La position du mirandais », in *Studia Neophilologica*, vol. XXXIX, n° I, 1967, pp. 150-172.

² En rigueur on devrait plutôt dire « le dialecte *transmontano* », c’est-à-dire, le portugais parlé dans la région Nord du Portugal.

suscité les plus vifs débats¹. En effet, les relations entre la région *Tierra de Miranda* et les royaumes voisins de La Castille et Léon sont très anciennes. Peut-être que les falaises du Douro, fleuve qui dessine une partie de la frontière, ont-elles joué un rôle important quand il a fallu séparer l'ancien royaume de Léon du *regio portucalensis*, le futur royaume du Portugal. Toutefois, elles n'ont jamais représenté un obstacle infranchissable pour les générations de commerçants, d'aventuriers et de contrebandiers qui les ont franchies vers le levant. Les rois du Portugal, comprenant cet attachement, ont toujours autorisé les relations commerciales ainsi que les mariages avec les voisins de l'autre côté de la frontière. Mais si cet attachement culturel, géographique et historique a des racines très profondes, on ne peut pas forcément conclure que la langue est, ou a été, la même. Les frontières et la complexité linguistique de cette région sont aussi fluides que les frontières politiques².

Découvrons tout de suite quelques mots pour en dégager ensuite les particularités qui nous permettent de dire qu'il s'agit de formes ou d'empreintes du lexique mirandais.

Nous commençons par le vocable *caço*, mot mirandais que l'on trouve dans l'expression *davam um caço de rancho* (ils nous donnaient une louche de nourriture³). Il s'agit d'une forme commune à d'autres langues ibériques, ainsi qu'à l'italien et à la langue d'Oc. Selon le dictionnaire de Morais et celui de l'*Académie de Ciências de Lisboa*, la forme *caço* est signalée comme un *régionalisme* ou un *provincialisme* d'origine castillane

¹ C'est à Leite de Vasconcelos et à Menendez Pidal qu'on doit, en premier, l'établissement de la filiation léonaise du mirandais. Le premier l'a écrit en 1882 – voir *Opúsculos*, vol. IV, p. 679, où il reproduit un article paru à cette date là – mais c'est le philologue espagnol, quelques années plus tard, qui a étudié avec profondeur les phénomènes linguistiques qui attestent cette filiation, ainsi qu'à chercher les raisons historiques qui pourraient les expliquer (voir «El dialecto leonés» in *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1906).

² Cette position « intermédiaire » a justement contribué à la survie et à l'affirmation du mirandais, qui n'est pas une « langue mixte » de léonais et portugais (du *Trás-os-Montes*), mais qui correspond « à une variété linguistique possédant déjà des caractéristiques propres, en tant que parler de transition doté d'une certaine personnalité » (voir Leif Sletsjøe, *op. cit.*, p. 155).

³ Le mot *rancho*, qui prend son origine, selon Corominas, dans la forme francique HRING (cercle de gens) et désignant, à partir de là, « l'endroit où s'installent beaucoup de personnes, surtout des soldats », signifie en mirandais, comme en portugais, une espèce de plat traditionnel ainsi que les groupes de gens qui dansent ou chantent des thèmes traditionnels. Voir J. Corominas, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Madrid, Gredos, 1986, vol. IV, p. 767.

(< *cazo*), signifiant soit *luche* soit *poêle*¹. La forme mirandaise serait ainsi une importation du castillan et non une évolution de la forme latine CATTIA que, selon Corominas, est à l'origine du mot. La provenance castillane est également réaffirmée par José Pedro Machado², qui indique aussi l'année de 1813 comme étant la date la plus probable d'entrée dans la langue portugaise. Pour ce qui est de l'origine, il affirme qu'elle est « obscure ». Ne disposant pas de documents qui nous permettent de dater son l'entrée dans le mirandais, et même si on admet qu'il s'agit d'une importation de l'espagnol et non l'évolution du mot latin, cette date est bien difficile à accepter. Ne doit-on plutôt admettre que le régionalisme du *Trás-os-Montes* est passé d'abord par le mirandais? L'hypothèse me semble envisageable si l'on pense que les limites de cet ancien léonais s'étaient vers le nord jusqu'à *Bragança* – où les vestiges sont encore visibles dans les parlers des villages de *Rio de Onor*, *Guadramil* et *Petisqueira* – et vers le sud, comme Lindley Cintra l'a démontré dans son travail sur les *Foros de Castelo Rodrigo*. D'autre part, elle renforcerait la désignation d'un « parler de transition », à laquelle on a déjà fait référence.

Le deuxième mot, *nubrina*, est la désignation mirandaise pour *brouillard*. Il est formé à partir du nom *nubre* (nuage) (<lat. NUBE)³. La forme **nobrinha*⁴, que l'on trouve aussi dans le dialecte du *Trás-os-Montes*⁵, est certainement une contamination du portugais. Là où le portugais a développé une consonne palatale nasale -NH-, le mirandais, plus conservateur, a gardé la forme la plus proche du latin⁶.

La réalité extralinguistique de la région mirandaise est aussi convoquée à travers la forme avec laquelle il désigne les tranchées. Ces trous sont métaphoriquement désignés comme des *balados*. Ce mot indiquait déjà en latin, comme en portugais moderne, une « muraille de terre

¹ Sur l'origine et évolution du mot voir J. Corominas, *op. cit.*, vol. I, p. 934.

² Voir *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, Livros Horizonte, Lisboa, 1990.

³ Cf. aussi *sangre* (sang; lat. SANGUIS), ainsi que *sangrar* (portugais) et *sangre* (espagnol).

⁴ Remarquons aussi la beauté poétique de l'expression – *passar giadas e nobrinhas* (passer des gelées et des brouillards) – dans laquelle le mot est utilisé, pour nous parler du temps passé dans les tranchées. Voici un proverbe mirandais où le mot est aussi employé: *Anho de nubrinhas, pan pu las cortinas* (Année avec du brouillard, du pan dans le terroir).

⁵ Voir Rui Dias Guimarães, *O falar de Barroso – O homem e a linguagem*, Viseu, João Azevedo Editor, 2002, p. 475.

⁶ D'autres exemples: *adivinhar* (port.), *adabinar* (mir.) < lat. DIVINARE; *vinho* (port.), *vinho* (mir.) < lat. VINU; *sobrinho* (port.), *sobrinho* (mir.) < lat. SOBRINU; *madrinha* (port.), *madrina* (mir.) < lat. *MATRINA < MATRIS; *padrinho* (port.), *padrino* (mir.) < lat. *PATRINUS < PATRIS.

ou pierre¹ ». Mais en mirandais, il désigne surtout le trou que l'on fait pour planter les vignes, ainsi que les rangées de pieds de vigne, comme l'on peut voir dans ce beau quatrain traditionnel:

*La perdiç anda no monte
L perdigon no balado
La perdiç anda dezindo
Anda cá miu namorado.*²

En mirandais, pour parler des trous comme des fossés ou des canaux, on utilise de préférence la forme *sanja*³. Ainsi, la métaphore nous renvoie directement au sens étymologique du mot (< VALLATU) (retranché).

Arramado est le participe passé du verbe *arramar*, forme mirandaise que l'on trouve dans l'expression *sangue arramado* (du sang versé), déjà citée dans cet article. Le sens de verser ou renverser, un liquide, où de disperser des engrais pour labourer la terre, habituel pour le mirandais, est aussi un régionalisme du Trás-os-Montes⁴. On ne possède pas d'autres informations qui nous permettent d'établir les frontières de cette signification. Par contre, la forme *derramar* (<DIRAMARE), dont le sens, en portugais et en espagnol, est justement verser, signifie, en mirandais, gâcher⁵.

C'est un autre régionalisme que l'on trouve aussi dans la forme *leirões* (lérots). Bien que le mot, dans la forme *lirionibus* soit déjà documenté dans un document portugais datant de 1253⁶ et qu'on peut trouver sur internet⁷, les dictionnaires nous disent qu'il s'agit d'un régionalisme du Trás-os-Montes et du Minho⁸. En mirandais la forme

¹ Voir J. Corominas, *op. cit.*, vol. V, p. 736 et aussi José Pedro Machado, *op. cit.*, vol. V, p. 373.

² La perdrix est dans la montagne / Le perdreau dans les rangés de vigne / La perdrix est un train dire / Viens ici mon amoureux.

³ Cf. castillan *zanja*.

⁴ Voir António de Moraes Silva, *Grande dicionário da língua portuguesa*, Lisboa, Editorial Confluência, 1949 et aussi Corominas, *op. cit.*, vol. II, p. 446. Celui-ci ajoute qu'on peut trouver ce sens non seulement dans le Nord du Portugal mais aussi aux Açores et dans d'autres endroits.

⁵ Comme on peut le voir aussi dans ce proverbe: *De l'auga arramada, aprobeita-se la que se puode* (de l'eau versée on profite de celle qu'on peut). Et, pour *derramar*, dans ces exemples: *derramou-se l tiempo* (le temps s'est gâché); *derramou-se la fiesta* (la fête s'est gâchée).

⁶ Voir J. Corominas, *op. cit.*, vol. III, p. 664.

⁷ Voir, par exemple, <http://www.ajc.pt/ciencia/n09/gevt.php3> (consulté le 16.12.2005)

⁸ Cf. *Dicionário da Academia* et *Grande dicionário da língua portuguesa*.

correcte est *lheiron*. La forme *leirão* est ainsi une adaptation approximative du portugais, en retirant le LH- initial propre au mirandais.

Appartenant au lexique mirandais, bien que commun au galicien-portugais et probablement déjà existant dans le latin vulgaire hispanique¹, est l'adjectif *derrivadas*, forme du participe passé du verbe *derrubar* (détruire): *Viam-se casas derrivadas e covas* (on voyait des maisons détruites et des fosses). Selon Corominas, s'appuyant sur García de Diego, cette forme pourrait être une modification de *derrubar* (< DERUPARE), que l'on trouve en portugais, sur l'influence de *riba* et quand on a perdu la conscience que *derrubar* procédait de RUPES (rocher). En mirandais, on peut aussi trouver le mot dans le proverbe *castielhos mui altos tamien se derriban* (des châteaux très hauts sont aussi détruits).

Voyons maintenant la forme *escorrido* employée deux fois dans l'expression *tarde escorrida* (après-midi dégagé). D'abord, quand il quitte son village, c'est une dame qui lui dit que c'est un beau jour pour partir vu que l'après-midi est bien dégagé. Après, c'est le soldat qui répond qu'il ne voit pas du tout l'après-midi dégagé. Au contraire, il voit beaucoup de nuages qui s'approchent. Notons d'abord la beauté poétique de cette métaphore qui nous montre comment le temps extérieur est perçu d'une façon bien contradictoire par les deux personnages. Quant à l'adjectif, forme du *participio passado* du verbe *escorrer* (<EXCURRERE), il signifie, comme en portugais et en castillan, vider ou vidanger les dernières gouttes d'un liquide. L'expression mirandaise signifie donc, sans nuages, ou que ceux-ci ont vidangé tout le liquide qu'ils avaient.

Aspects morphologiques et syntaxiques

La première observation porte sur les terminaisons des verbes de la première conjugaison, terminant en -AR, dans le *pretérito perfeito*, et dont la première personne du pluriel se termine par -EMOS. Cette caractéristique est commune au langage populaire du Nord du Portugal et au mirandais. Voici quelques exemples (entre parenthèses le nombre d'occurrences): *andemos*, *avistemos*, *cheguemos* (4), *descansemos*, *desembarquemos*, *despejemos*, *entremos*, *fiquemos*, *marchemos*, *passemos* (2), *regressemos*, *retiremos* (4).

La présence du mirandais peut aussi être perceptible dans la forme du pronom personnel *mos*, employé dans l'expression *por mos julgarmos livres* (parce qu'on se croyait libres).

C'est à l'influence du portugais qu'on doit aussi l'utilisation du préfixe EM- dans des mots tels que **empalpar*, **entolha* et **emportar*, étant

¹ Voir J. Corominas, *op. cit.*, vol. II, p. 448.

donné que les formes mirandaises sont *ampalpar* (<PALPARE), *antolhar* (< ANTE OCULUM) et *amportar* (<IMPORTARE). En effet, aux préfixes portugais EN-, IN- et IM-, procédant de IN- latin, correspond, en mirandais, AN-, qu'on écrit AM- si la consonne suivante est -P ou -B¹.

Voyons maintenant quelques expressions construites soit avec des mots mirandais soit avec une syntaxe proche de cette langue.

Dans la narration qu'il fait de son incarcération, et quand tous les prisonniers, rassemblés « comme du bétail » par du fil barbelé, espéraient manger quelque chose depuis un jour sans rien mettre dans la bouche, voient soudain arriver une charrette tirée par deux chevaux. L'expression qui introduit ce fait inattendu mais certainement bien souhaité est *não vejo senão quando*². Il s'agit de la traduction de l'expression mirandaise *nun beio senó quando*, qui marque justement la soudaineté d'une action imprévue.

Une autre expression bien mirandaise découle de l'utilisation du participe passé du verbe *scusar* (<EXCUSARE), dans le sens de ne pas être nécessaire, et que l'on trouve dans trois expressions: *É secosado falares comigo* (il ne sert à rien de parler avec moi), *é secosado de falar mais* (il ne sert à rien de continuer à parler) et *nisso era escosado falar* (ce n'est pas la peine d'en parler)³.

Bien mirandaise est aussi la forme que l'on trouve dans l'expression *tenho forrado*, qui nous rappelle la nourriture qu'il économisait, après sa captivité, et parce qu'il en recevait très peu. Le mot est identique en portugais, mais il est très peu employé ou considéré comme un régionalisme. D'autre part, le mirandais nous conduit directement à la chaîne sémantique qui a fait, à partir de la racine arabe hispanique HURR (libre ou de condition libre), l'expression mirandaise *a la tripa forra* (portugais à *tripa forra*; castillan *tripas horras*), c'est-à-dire, avec les tripes

¹ D'autres exemples: *Entender* (port.), *antender* (mir.) <lat. INTENDERE; *ensinar* (port.), *ansinar* (mir.) < lat. *INSIGNARE; *invisível* (port); *ambisível* (mir.) <lat. INVISIBILIS; *inveja* (port.), *ambeija* (mir.) <lat. INVIDIA.

² *Não vejo senão quando entra pela porta um carro puxado a dois cavalos e se aproxima muita gente daquele carro que eu também me aproximei e me deram um pão para três pois nessa altura já era de noite e eu ainda estava com o jantar do dia passado.* Soudain, je vois entrer par la porte une voiture tirée par deux chevaux et beaucoup de monde s'approche de cette voiture-là, et moi aussi je me suis approché et on m'a donné un pain pour trois jours vu que en ce moment il faisait déjà nuit et moi j'étais encore avec le dîner du jour précédent.

³ Cf. aussi ce proverbe: *Dar cunseilhos a namorados i assopros nun forno nun ye tiempo scusado* (donner des conseils à des amoureux et des coups de souffle dans un four ce n'est pas du temps gâché).

livres, qui font ce qu'elles veulent, manger ou ne pas manger, et ainsi le sens plus courant du verbe, épargner ou économiser¹.

Notons, finalement, la présence du mirandais dans la syntaxe du verbe *julgar* (juger), utilisé dans l'expression *nunca julguei de ouvir* (je n'ai jamais pensé (d)'entendre), qui est une construction (*julgar* + *de* + *infinitif*) spécifique du mirandais.

Arrivée

Le parcours de ce combattant mirandais commence à s'achever le 23 novembre, jour dans lequel il reprend le bateau, à Cherbourg, pour se rendre de nouveau à son village natal de *Dues Eigreijas*. Il y a vécu jusqu'à 1956. Ce document, qu'il a commencé à écrire le jour même de son départ, ne nous fournit pas d'autres informations sur la vie après la guerre.

De retour chez lui, on peut bien imaginer qu'il se soit rencontré avec sa langue maternelle, le mirandais. Il est aussi probable que lui et ses camarades qui ont participé dans cette 1^{ère} Guerre Mondiale, aient apporté des mots français, qu'on utilise aujourd'hui en mirandais, sans se rendre compte de leur origine. Ou qu'ils aient laissé des empreintes lexicales dans les endroits par où ils sont passés! Les mots voyagent avec les hommes, entraînant avec eux les marques des civilisations et des cultures par où ils passent.

La candeur de ce récit, dans la quiétude de son authenticité, nous montre que les gens de la région *Tierra de Miranda* ont été séculairement liés à l'extérieur, participant, pour de bien et pour de mal, dans les mouvements historiques de notre planète. Au-delà des soldats qui se sont battu dans la Flandres, on devrait aussi citer le théâtre populaire mirandais, dont la multiplicité de textes s'alimente aussi des sources françaises². Je pense notamment à une des pièces les plus jouées dans cette région – le *Auto de Roberto do Diabo*, traduit du français et dont la première édition date de 1732 – basée sur l'histoire de Robert le Diable ou Robert le Magnifique (1010-1035), qui nous emmène directement en Normandie. Mais on pourrait aussi nommer d'autres héros tels que Jean de Calais et surtout Charles Magne, ainsi que l'histoire des *Douze paires de France*, qui

¹ Voir J. Corominas, *op. cit.*, vol. III, p. 399.

² Les sources du théâtre populaire mirandais sont surtout les auteurs portugais, de celle qu'on appelle «*a escola vicentina*» (c'est-à-dire les prolongateurs ou épigones de Gil Vicente); le théâtre religieux espagnol et d'autres textes d'auteurs tels que Lope de Vega et Calderon de la Barca, ainsi que les «miracles» et les «jeux» d'origine française; sans oublier les textes appartenant au cycle de Charles Magne. Sur ce sujet, *cf. supra* note de bas de page numéro 20.

ont laissé des traces dans l’imaginaire populaire et dans l’onomastique mirandaise.

Mais les relations historiques de la *Tierra de Miranda* avec des régions françaises ont des racines et des radicules bien plus profondes que la littérature de colportage adaptée par des auteurs portugais ou traduite du castillan. Elles nous renvoient au Moyen Age quand les disciples de Saint Bernard de Clairvaux se sont installés à *San Martín de Castañeda* et à *Moreruela*, dans les proximités de Zamora. Ces moines cisterciens ont joué un rôle important dans le peuplement de la région, dans une période qui va du début XIII^{ème} jusqu’au XV^{ème} siècle, par des gens venant du territoire linguistiquement léonais. Ce travail de réorganisation administrative à contribué à la continuité et la fixation du mirandais, dans une région qui appartenait, depuis la fin du XIII^{ème} siècle, au royaume du Portugal¹.

Le mirandais, porté jusqu’à nos jours, par les générations qui ont habité cette région, représente un héritage culturel que les mots d’autres langues ne peuvent pas dire. Il est donc essentiel de continuer la recherche du fond lexical autochtone, mais aussi de créer des néologismes, sachant que l’aporie du purisme est l’une des voies les plus rapides vers l’extinction des langues. A une époque où les séismes lexicographiques prennent avec eux la diversité linguistique de notre planète, seule la connaissance des langues ancestrales, telles que le mirandais, pourra répondre aux besoins de notre époque: l’identification avec un endroit, une tradition, des usages, un passé, un avenir pour une humanité jamais rassasiée seulement par le pain.

¹ Le rôle des monastères cisterciens de *San Martín de Castañeda* et de *Moreruela* a été discuté par Herculano de Carvalho, selon lequel ce «peuplement» médiéval suffirait à expliquer le sort linguistique de la région. Voir J. G. Herculano de Carvalho, “Porque se fala dialecto leonês em Terra de Miranda?” in *Estudos Linguísticos*, vol. I, Coimbra, Atlântida, 1973, pp. 71-92. Cette position, fondée en grande partie sur la thèse d’un dépeuplement de la vallée du Douro, en conséquence des combats de la Reconquête, est aujourd’hui difficilement acceptable. En effet, on trouve dans le mirandais des phénomènes linguistiques, des racines et des mots, qui démontrent l’existence de la langue dans des périodes antérieures. D’autre part, il y a la permanence des traditions et des coutumes d’origine ancestrale. Ils démontrent la continuité soit de la langue soit des gens qui l’ont porté jusqu’à nos jours. Mais si on a du mal à accepter qu’une langue puisse être transportée d’une région vers une autre où elle n’existait pas, en revanche, on doit admettre que ce peuplement médiéval a certainement aidé à la continuité du mirandais dans une région isolée et dont les relations les plus étroites sont, depuis des siècles, avec les régions léonaises / espagnoles de *Aliste* et *Sayago*.

Bibliographie

- Alves, Francisco Manuel, *Memórias arqueológico-históricas do distrito de Bragança*, Câmara Municipal de Bragança, Bragança, 2000
- Alves, António Bárbolo, *A língua mirandesa: contributos para o estudo da sua história e do seu léxico*, Dissertação de Mestrado (non publiée), Universidade do Minho, Braga, 1997
- Cahen, Michel, *Le Portugal bilingue. Histoire et droits politiques d'une minorité linguistique: la communauté mirandaise*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2004
- Carvalho, J. G. Herculano de, "Elementos estranhos no vocabulário mirandês", in *Estudos Linguísticos*, Atlântida Editora, Coimbra, 1973
- Corominas, J., *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Gredos, Madrid, 1986
- Lindley Cintra, Luís Filipe, *A linguagem dos foros de Castelo Rodrigo*, CEF, Lisboa, 1959
- Lindley Cintra, Luís Filipe, *Estudos de dialectologia portuguesa*, Sá da Costa, Lisboa, 1983
- Machado, José Pedro, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, Livros Horizonte, Lisboa, 1990
- Martins, Cristina, *Línguas em contacto: "saber sobre" o que as distingue. Análise de competências metalinguísticas de crianças mirandesas em idade escolar*, Thèse de Doctorat présentée à l'Université de Coimbra, 2003, (non publiée)
- Mattoso, José (dir.), *História de Portugal*, Editorial Estampa, Lisboa, 1994
- Mourinho, António Maria, «Diversidades subdialectais do mirandês», in *Actas do Colóquio de Estudos Etnográficos José Leite de Vasconcelos*, Vol. III, 1960
- Mourinho, António Maria, *Curriculum vitae – Notas culturais (1942-1995)*, Câmara Municipal de Miranda do Douro, Bragança, 1995
- Santana, Maria Olinda Rodrigues, *Cartas inéditas do Abade de Baçal para o Padre António Mourinho – 1941-1947*, Centro de Estudos António Maria Mourinho, Miranda do Douro, 2005
- Silva, António de Moraes, *Grande dicionário da língua portuguesa*, Editorial Confluência, Lisboa, 1949
- Sletsjøe, Leif, « La position du mirandais », in *Studia Neophilologica*, vol. XXXIX, n° I, 1967, pp. 150-172
- Teixeira, Nuno Severiano, *L'entrée du Portugal dans la Grande Guerre : objectifs nationaux et stratégies politiques*, Economica, Paris, 1998
- Vasconcelos, Leite de, *Estudos de Philologia Mirandesa*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1901

L'UTOPIE – UNE FANTAISIE COMPENSATOIRE ?

UTOPIA – A COMPENSATORY FANTASY ?

UTOPIA – UNA FANTASÍA COMPENSATORIA ?

Ilinca BĂLAȘ¹

Résumé

La création du mot utopie n'est pas seulement l'acte de naissance d'un genre littéraire - le genre utopique, mais aussi la source d'une approche possible de l'utopie en tant que fantaisie compensatoire, à la suite du rapprochement entre le néologisme en linguistique et le néologisme en psychiatrie. Moyennant les concepts psychanalytiques de compensation et de régression, l'utopie pourrait être considérée soit comme une solution soit pour échapper à un complexe d'infériorité émanant d'un présent jugé comme insatisfaisant, soit comme un retour à des temps bienheureux de l'humanité. Dans les deux cas, la question angoissante qui en découle est si l'utopie relève du rêve ou bien plutôt du cauchemar.

Mots-clés : utopie, régression, compensation, fantaisie

Abstract

The creation of the word utopia is not only the birth certificate of a new literary genre – utopia, but also the source of the utopia possibly approaching the compensatory fantasy, close to the similarity between neologism in linguistics and neologism in psychiatry. With the help of the psychoanalytical concepts of compensation and regression, utopia can be considered either as a solution for escaping from the inferiority complex which emanates from the unsatisfactory present or as a return to the blessed times of humanity. In both cases the ensuing agonizing question is whether utopia is unveiling a dream or more of a nightmare.

Key words: utopia, regression, compensation, fantasy

Resumen

La creación de la palabra utopía no es solo el acto de nacimiento de un género literario – el género utópico, sino el origen mismo de un enfoque de la utopía como fantasía compensatoria, a raíz del paralelo entre el neologismo en lingüística y el neologismo en psiquiatría. A través de los conceptos psicoanalíticos de compensación y de regresión, la utopía se puede considerar bien una solución para evitar el complejo de inferioridad que deriva de un presente insatisfactorio, bien como un regreso a los felices albores de la humanidad. En ambos casos, la pregunta acuciante que se plantea es si la utopía tiene que ver con los sueños o, más bien, con las pesadillas.

Palabras-clave: utopía, regresión, compensación, fantasía

¹ ili_balas@yahoo.fr, Université de Bucarest, Roumanie.

*Si l'utopie était l'illusion hypostasiée [...]*¹

Lieu de nulle part, lieu du bonheur, lieu du bonheur qui n'existe pas, cité idéale, monde à l'envers sont quelques-unes des étiquettes que la notion d'utopie a agrafées le long de son histoire et qui ouvrent tout autant de directions de recherche. Mais, de toutes les approches possibles de ce concept, l'une me paraît particulièrement intéressante et peu exploitée – il s'agit de la possibilité d'envisager l'utopie comme une fantaisie compensatoire.

Bref, mon approche de l'utopie est foncièrement psychanalytique et son point de départ réside dans la découverte de l'existence d'un parallèle entre le concept de néologisme en linguistique et néologisme en psychiatrie. A la suite de l'établissement de ce cadre théorique, ma démarche analytique s'articulera autour de deux concepts clés de la psychanalyse : à savoir celui de compensation appartenant à Alfred Adler et celui de régression, élaboré par Sigmund Freud. Ainsi, l'utopie en tant que création d'un monde idéal sera envisagée tantôt comme une compensation par rapport à un présent insatisfaisant, tantôt comme une régression vers un stade antérieur d'évolution de l'humanité, comme un retour à des temps bienheureux de l'histoire de l'humanité.

Le point de départ de l'approche psychanalytique de l'utopie pourrait être identifié dans la manière dont le mot lui-même est apparu : je rappelle que celui-ci est un néologisme, forgé par Thomas More, à partir d'un préfixe privatif (*ou-*) et d'un nom grec (*topos*). Ce qui m'intéresse plus particulièrement n'est pas le mécanisme de formation du mot, mais le processus en soi. L'apparition de mots nouveaux dans une langue est une preuve d'évolution de la langue, qui suit, évidemment, l'évolution de la société.

D'autre part, les néologismes peuvent apparaître pour combler un vide conceptuel, pour remplir un trou ou au contraire pour désigner une découverte ou une nouvelle hypothèse dans les sciences. Ils représentent, lorsqu'ils sont acquis par la langue, donc lexicalisés (phénomène attesté par leur présence dans les dictionnaires), le triomphe d'une vision individuelle du monde (celle de leur créateur) et le fait que celle-ci s'impose à une collectivité, par l'intermédiaire de l'usage commun de la langue. Dans ce sens, la démarche de More, à part ses côtés ludiques qui ont leur importance particulière pour l'utopie, peut être interprétée comme un acte de création (rappelons-nous le fait qu'Adam a reçu la tâche divine de nommer les êtres

¹ Cioran, Emile, *Histoire et Utopie*, Paris, Gallimard, 1960, p. 123.

vivants ; sur un plan abstrait, le fait de nommer renvoie aussi à une catégorisation du monde). Cela peut être aussi regardé comme un progrès de la pensée, à travers l'évolution et l'enrichissement de la langue, comme la découverte d'un prototype social transitoire entre la *cité terrestre* trop corrompue et la *cité céleste* trop éloignée et finalement à un changement de paradigme culturel. Cela explique peut-être les complications de la notion d'utopie au cours de l'histoire.

Si, en tant que néologisme, l'utopie incarne "l'âme collective de la nation qui se forme et s'organise pour une vie nouvelle"¹, il faudrait, pour compléter le tableau des valeurs d'un néologisme, qui s'appliquent en l'occurrence à l'utopie, faire une comparaison entre le néologisme en linguistique et le néologisme en psychiatrie. Toutes proportions gardées, dans ce domaine, le mot néologisme désigne la création de mots nouveaux dans le cadre de certains états délirants des malades, ou bien l'utilisation de mots existants avec une signification particulière pour le malade. De point de vue linguistique, ce processus de création de mots nouveaux ou bien d'attribution d'autres sens aux mots existants est lié soit à des actes subjectifs d'enrichissement du vocabulaire, soit, d'une manière objective, à l'acquisition du langage par les enfants. Par contre, lorsque ce phénomène arrive à un adulte, il s'agit souvent d'un trouble mental. Le psychiatre allemand Emil Kraepelin, considéré comme le fondateur de la psychiatrie, a longuement analysé les troubles du langage dans le cadre des maladies mentales, en accordant une attention toute particulière aux rêves et aux troubles du langage intérieur dans les rêves, qu'il a nommés les néologismes dans les rêves.

À la lumière de ces faits, il serait donc possible de déceler une sorte de contamination entre les domaines linguistique et psychique. Par conséquent, les néologismes en linguistique pourraient acquérir une connotation bizarre, car ils pourraient aussi bien être interprétés comme une forme de désordre mental collectif. Les néologismes pourraient être des déraillements, des contorsions de l'esprit, voire des soupapes par lesquelles sortiraient à la surface des irrégularités, des aberrations de la langue et de la pensée, qui sont, finalement, des facteurs de progrès. Le progrès ne réside peut-être pas toujours dans la linéarité, dans l'accumulation constante et uniforme des pensées, mais dans la rupture, dans la discordance, dans les sauts imprévus qui, justement, rompent la cyclicité. Cette vision n'est pas

¹ Brunot, Ferdinand, *Histoire de la langue française*, tome IX, fasc. 2, Paris, Armand Colin, 1937, p. XI-XII.

loin, n'est-ce pas, de la théorie des révolutions scientifiques élaborée par Thomas Kuhn¹.

Dans ce sens, le concept d'utopie – étant un néologisme - serait lui aussi contaminé par cette vision. Dans un cadre purement spéculatif, l'utopie pourrait être perçue comme un symptôme de schizophrénie collective. Elle serait la création d'une réalité parallèle, une scission entre réel et imaginaire, le refuge dans l'imaginaire pour combler les frustrations du présent ou tout simplement une hallucination plus ou moins complexe de son créateur. Malgré le statut purement spéculatif et pourquoi pas, ludique, de cette hypothèse, il n'en est pas moins vrai que, dans une perspective psychologique, plus centrée sur l'individu, donc plus introvertie, l'utopie serait une sorte de fantaisie compensatoire, un refuge que l'imagination construit en dehors de la réalité.

L'homme se crée un monde parallèle, où il ordonne les choses à son goût : cette tendance pourrait marquer soit un problème d'adaptation au monde présent, soit un intérêt pour une amélioration du réel. Bref, à l'intérieur de cette approche psychanalytique, l'utopie pourrait être envisagée comme une simple illusion à valeur compensatoire, mais elle peut également devenir le résultat d'un conflit psychologique plus ou moins prononcé, ou bien dévier vers le pathologique.

Il y a deux concepts psychanalytiques autour desquels s'articulent les différentes visions des chercheurs : celui de compensation et celui de régression. La notion de compensation, très exploitée par quelques-unes des théories de l'utopie, est liée au nom d'Adler, fondateur de la psychologie individuelle, branche qui coexiste avec la psychanalyse de Sigmund Freud. La psychologie individuelle repose sur l'idée de l'existence d'un complexe d'infériorité, naturel chez l'enfant, découlant de ses limites physiques, mais que l'homme adulte doit dépasser pour s'adapter harmonieusement à la société. "Être homme, c'est se sentir inférieur"², écrit Adler. Lorsque ce complexe d'infériorité persiste à l'âge adulte, donc les besoins d'auto-affirmation et d'intégration sociale ne sont pas suffisamment satisfaits, l'homme doit trouver une compensation à ses sentiments d'infériorité.

Il y a de nombreuses compensations que l'individu se crée pour dépasser son complexe, et, à la différence de Freud, Adler pense que la compensation représente la clé des rêves qui offrent une satisfaction fictive

¹ Kuhn, Thomas, *The structure of scientific revolutions*, United States, University of Chicago Press, 2012.

² Adler, Alfred, *Le sens de la vie. Etude de psychologie individuelle*, Traduction de l'Allemand par le Dr. H.Schaffer en 1950. Paris : Éditions Payot, 1968, p. 56.

au désir de puissance de l'homme qui éprouve des sentiments d'infériorité¹. Dans la même perspective, la création d'un monde utopique pourrait être interprétée comme une tentative de dépasser les frustrations découlant d'une inadéquation au monde tel qu'il est. Ce conflit personnel mène l'utopiste à trouver refuge dans un monde amical issu de son imagination, comme réponse à l'hostilité du monde réel.

Dans la même direction, Raymond Ruyer mentionne l'existence d'un "complexe adlérien"² chez le créateur d'utopies, chez qui se mêlent esprit spéculatif et esprit de puissance. "Il s'agit chez lui d'une compensation adlérienne pour l'impuissance congénitale de la théorie pure"³. C'est pourquoi, selon Chesterton, chaque utopiste cache dedans lui un tyran⁴, par la volonté d'ordonner un monde selon sa propre volonté, "le tyran étant l'utopiste lui-même qui se donne la satisfaction d'arranger le monde à sa guise"⁵. En plus, psychologiquement, les utopistes trouvent une compensation dans leurs mondes imaginaires pour les échecs ou inadaptations à la réalité :

Beaucoup d'utopistes mineurs sont des faibles qui protestent contre la réalité parce qu'ils n'y peuvent jouer un rôle à leur convenance, et qui cherchent une compensation à leur faiblesse. Ils se donnent de l'importance en réformant le monde en pensée, et en exerçant sur le monde tel qu'il est un ressentiment caché. Dans leur monde imaginaire, ils peuvent donner la toute-puissance au type d'homme qu'ils représentent et qu'ils estiment méconnu : au savant, au prêtre, au moine, au philosophe, à l'inventeur. Si leur complexe adlérien n'est pas très virulent, et s'il ne s'y mêle pas de ressentiment, ils se contentent de rêver, pour l'humanité tout entière, « incapable aujourd'hui de sortir du désordre et du chaos », d'une puissance technique prodigieusement accrue⁶.

Il est évident que l'on retrouve dans ce fragment les mécanismes psychologiques décrits par Adler. Selon cette conception, l'utopiste est moins un créateur raisonné, un être à l'imagination débordante, un militant pour un monde meilleur, que tout simplement un homme frustré, poussé par la labilité à se réfugier dans un monde fictif, création individuelle et saugrenue, le plaçant en marge de la société réelle.

¹ *Ibid.*

² Ruyer, Raymond, *L'utopie et les utopies*, Paris, PUF, 1950, p. 38.

³ *Ibid.*, p. 37.

⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁶ *Ibid.*, p. 38.

Dans le même ordre d'idées, Jean Servier identifie lui aussi l'idée de compensation par rapport à la réalité que fournit l'utopie, surtout pour une classe sociale qui se trouve isolée du pouvoir et arrive à mettre en doute les valeurs au nom desquelles elle est ainsi éliminée. "Rêve compensateur"¹, "vision compensatrice"², ce sont les termes utilisés par Servier pour décrire cette frustration de l'utopiste par rapport au monde qui ne le satisfait pas.

Par conséquent, Jean Servier envisage cette nature psychologique de l'utopie, mais il lui donne une valeur non plus individuelle, mais collective. Selon lui, la création des utopies est liée à certaines époques historiques de crise, lorsque l'homme éprouve un sentiment de malaise existentiel, de solitude, époques et sentiments récurrents dans l'histoire. Rien n'est finalement nouveau dans l'utopie ; celle-ci reprend des thèmes, des symboles, des instincts enfouis dans l'intériorité de l'homme, qui surgissent, cycliquement, dans des moments déterminés, le poussant à l'action. Le plan individuel est étendu au niveau d'une collectivité, d'un groupe, reproduisant les mêmes mécanismes psychologiques à une échelle plus large.

Cette pensée de Servier montre clairement le nœud que représente l'utopie en reliant à la fois la psychologie (collective) par l'état de dérégulation perçu par l'homme, l'histoire (puisque cet état de mal apparaît à certains moments historiques, dans certains contextes politiques), la sociologie (il est le reflet d'une classe sociale qui se trouve en quelque sorte isolée du pouvoir) et l'espace géographique occidental :

Les utopistes – et j'englobe dans ce terme tous ceux qui ont rêvé de réformer la société – n'ont pas seulement exprimé la pensée d'un groupe déterminé, d'une classe sociale : ils ont jalonné l'histoire de l'Occident et marqué des moments de crise mal perçus par les contemporains, à peine discernés plus tard par les historiens³.

Pourtant, Jean Servier analyse plus en profondeur cet aspect psychologique, en détaillant les composantes de l'utopie, à savoir le voyage, la mer, le naufrage qu'il investit d'une valeur symbolique, thèmes associés soit à une "régression thalassale"⁴, soit à la mort, à la mère, au rêve. Il voit dans cette aptitude d'imaginer des cités idéales une régression de l'homme au stade infantile, en quête de la perfection maternelle.

¹ Servier, Jean, *Histoire de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1967, p. 326.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 323.

⁴ *Ibid.*, p. 329.

A ce moment, il faut revenir au deuxième concept psychologique mentionné tout au début, à savoir celui de régression qui est lié cette fois-ci à la psychanalyse de Freud. En psychanalyse, le terme de régression se réfère à un type de "mécanisme de défense, utilisé dans l'interprétation d'une grande variété de symptômes psychopathologiques"¹. Bien que Freud fasse une distinction entre plusieurs types de régression, ce qui m'intéresse est l'acception plus générale, celle de retour à un mode de fonctionnement psychique plus simple, caractéristique d'un stade antérieur de développement de l'individu, à la suite des frustrations du présent.

La régression va parfois main dans la main avec la fixation, qui signifie attachement à une personne ou à un moment du passé, disparus, qui suppose un mouvement régressif en vue de l'obtention d'une satisfaction. Pour Servier, la compensation par rapport au présent jugé comme décevant se fait par un retour au stade infantile, de recherche de la protection maternelle et de la perfection de l'univers intra-utérin, fixation illustrée par les multiples répétitions dont l'utopie se rend coupable.

Dans le même sens, Chris Ferns parle lui aussi de la nature psychologique des utopies et de ce penchant régressif qu'il appelle "psychological reduction of utopia to a regressive fantasy"². Ferns interprète ce retour de l'utopie vers le passé, signe d'une régression de l'homme aux débuts de l'humanité de la chute du paradis (au stade infantile de l'humanité), le paradis perdu étant une métaphore du stade de la vie prénatale, dont l'homme regrettera toujours la perfection.

David Bleich, quant à lui, annonce dès le titre de son bien connu ouvrage *Utopia, the psychology of a cultural fantasy*, une interprétation de l'utopie comme "fantasme culturelle, illusion compensatoire"³, contenant un mélange de "infantile fantasy and intellectual idealism"⁴. Dans ce sens, il place les impulsions utopiques dans le stade régressif de la préadolescence et de l'adolescence, quand naît chez l'individu le désir de contestation de l'ordre social et de positionnement dans la société. Ce conflit, généré par "l'ambivalence adolescente caractéristique"⁵, peut dégénérer et conduire à un échec psychologique ; si, par contre, il est bien résolu, il peut aboutir soit à une création littéraire, soit à un projet politique. Par conséquent, la pensée

¹ Larousse en ligne. <http://www.larousse.fr/>. 10.11.2013.

² Ferns, Chris, *Narrating utopia*, Liverpool, Liverpool University Press, 1999, p. 6.

³ Antohi, Sorin, *UTOPICA. Studii asupra imaginarului social*, București, Editura Științifică, 1991, p. 38.

⁴ Bleich, David, *Utopia: The Psychology of a Cultural Fantasy*, UMI Research Press, Michigan, Ann Arbor, 1984, p. 21.

⁵ *Ibid.*

utopique enregistre un stade psychologique individuel (concrétisé dans un "désir infantile"¹) et un stade sociologique collectif (le conflit intérieur de l'individu étant mis en rapport avec la société). Mais ce qui est à retenir de la conception de Bleich est que l'utopie apparaît comme une "motivating fantasy"², une fantaisie qui instigue à l'action.

Malheureusement, les conceptions qui investissent l'utopie d'une valeur psychologique conflictuelle (puisque la compensation et la régression sont finalement des détours du psychique avant d'arriver à l'état pathologique ou bien apparaissent à un stade pathologique initial) finissent pas remarquer la possibilité d'un glissement vers le pathologique et même, en dernière instance, une destruction de l'homme écrasé sous le poids de sa propre invention, tué par la chimère qu'il porte pour se sauver de la réalité.

Il est vrai que plusieurs théoriciens ont adopté ce point de vue, laissant l'utopie flotter dans l'espace vague et indéfini des pulsions, de l'imagination, du psychisme. Pourtant, même si ce point est assez flou, il faut garder la bonne direction et ne pas tout inclure sous le nom d'utopie. Frank E. Manuel et Fritzie P. Manuel invoquent le danger de glisser du côté d'une pathologie schizophrénique, lorsque l'utopie en arrive à être confondue avec des fantaisies individuelles, sans aucune portée générale ou universelle. Les deux critiques parlent à leur tour du fait que du point de vue psychologique, "l'acte mental de créer un monde utopique est un phénomène régressif, une fantasme, une illusion compensatoire"³.

Même si les visions selon lesquelles l'utopie est une fantaisie compensatoire sont assez nombreuses, il faut conclure en disant que l'approche des ressources psychologiques de l'utopie est très délicate, parce qu'elle lie dans un tissu très sensible à la fois l'individu, avec son bagage psychique et émotionnel, avec son moi insondable, avec ses refoulements surprenants, avec ses échanges parfois incomplets et ratés avec autrui et avec l'extérieur, la société vue comme un ensemble finalement hétérogène, comme un siège de ce qu'on pourrait appeler « pulsions collectives inconscientes », « frustrations communes » et à un certain moment historique, avec des significations que l'homme ne peut saisir qu'à des milliers d'années distance. Dans ce cas, l'utopie pendule incessamment entre les paliers cachés du psychisme humain, la labilité de l'inconscient collectif et une histoire sans cesse tendue entre un passé mystérieux et potentiellement idéal, un présent incompréhensible et angoissant et un

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Manuel, Frank, Manuel, Fritzie, cités par Sorin Antohi, *op. cit.*, p. 38.

avenir trop bourré d'attentes et d'espoirs. Ce qui porte finalement atteinte, n'est-ce pas, à sa capacité à constituer un modèle pour l'humanité, au point que l'on peut se demander si elle relève plutôt du rêve ou bien du cauchemar ?

Bibliographie

Adler, Alfred, *Le sens de la vie. Etude de psychologie individuelle*, Traduction de l'Allemand par le Dr. H.Schaffer en 1950. Paris : Éditions Payot, 1968

Antoși, Sorin, *UTOPICA. Studii asupra imaginarului social*, București, Editura Științifică, 1991

Bleich, David, *Utopia: The Psychology of a Cultural Fantasy*, UMI Research Press, Michigan, Ann Arbor, 1984

Brunot, Ferdinand, *Histoire de la langue française*, tome IX, fasc. 2, Paris, Armand Colin, 1937

Cioran, Emile, *Histoire et Utopie*, Paris, Gallimard, 1960

Ferns, Chris, *Narrating utopia*, Liverpool, Liverpool University Press, 1999

Kuhn, Thomas, *The structure of scientific revolutions*, United States, University of Chicago Press, 2012

Ruyer, Raymond, *L'utopie et les utopies*, Paris, PUF, 1950

Servier, Jean, *Histoire de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1967

**IMAGINAIRES INDUSTRIEL ET TECHNIQUE OU LES LIEUX DU
SUBLIME**

**INDUSTRIAL AND TECHNICAL IMAGINARIES OR PLACES OF
SUBLIME**

**IMAGINARIOS INDUSTRIAL Y TECNICO O LUGARES DEL
SUBLIME**

Stéphanie CHIFFLET¹

Résumé

L'imaginaire occidental semble empreint, depuis au moins le XIX^e siècle, d'un « sublime technoscientifique » qui à la fois modèle notre rapport au monde et en est le produit. En France, les monuments d'Eiffel marquèrent l'ère de « l'artificiel », du « prométhéisme ». Aux Etats-Unis, les grandes constructions (comme le pont Brooklyn par exemple) visaient à prolonger le sublime naturel du territoire récemment conquis. Le développement accéléré des sciences et des techniques (et leur convergence, ce qu'on appelle désormais les « technosciences »), les mutations industrielles, entretiennent cette image du sublime. Les domaines techniques et industriels sont le lieu d'un héritage prométhéen encore patent. Bien plus, les acteurs majeurs de ce « sublime technoscientifique » sont devenus les figures tutélaires du contemporain. L'ingénieur a été élevé au rang de héros. Ces lieux du sublime sont des lieux de tension, des lieux où les fantasmes et aspirations de l'homme moderne s'expriment dans toute leur complexité.

L'analyse d'œuvres littéraires nous permettra d'identifier les ressorts de ce qui nous apparaît comme l'un des aspects majeurs et moteurs de l'imaginaire contemporain : le sublime technoscientifique. En effet, la création littéraire contemporaine y recourt fréquemment, en particulier dans la littérature française où l'ingénierie et l'industrie apparaissent de façon récurrente.

Pour étayer notre propos, nous nous concentrerons sur l'étude de récits et de romans : Les Forges de Syam de Pierre Bergounioux (Verdier, 2007), La Centrale d'Elisabeth Filhol (POL, 2010) et Naissance d'un pont de Maylis de Kerangal (Verticales, 2010).

Mots clés : paysage industriel, construction, technosciences, ingénierie, mythologie

Abstract

Since, at least, the XIXth century, occidental imaginary is marked by the « technoscientific sublime » that shapes our relationship to the world and which it is the product of. In France, Eiffel monuments are representations of this era of “artificial” and “prometheism”. In the United States, the great constructions (as the Brooklyn Bridge) aimed to extend the natural sublime of the recently conquered territory. The accelerated

¹ Stephanie_Chifflet@uqac.ca, Université du Québec à Chicoutimi.

development of sciences and techniques (and their convergence now called « technosciences ») as well as the industrial mutations sustains this image of the sublime. The modern industrial and technical fields are the results of this promethean heritage. Furthermore, the main actors of this « technoscientific sublime » now represent the contemporary period: the engineer has been raised to the rank of hero. These places of sublime are places of tension which expresses the modern mankind's complex fantasies and dreams.

The literature analysis will allow us identifying the structures of an important aspect of the contemporary imaginary: the technoscientific sublime. Indeed, the contemporary literature often refers to this concept and, particularly the French literature, where the engineering and industrial themes are recurrent.

In order to support our subject, we will study stories and novels: Les Forges de Syam from Pierre Bergounioux (Verdier, 2007), La Centrale from Elisabeth Filhol (POL, 2010) and Naissance d'un pont from Maylis de Kerangal (Verticales, 2010).

Key words: industrial landscape, construction, technosciences, engineering, mythology

Resumen

El imaginario occidental es impregnado, desde por lo menos del siglo XIX, de un sublime "tecnoscientífico" que cree nuestro mundo al mismo tiempo que ser su producto. En Francia, los monumentos de Eiffel señalaron la época del "artificial", del "prometeísmo". En los Estados-Unidos, grandes construcciones (por ejemplo el puente Brooklin) apuntaban a prolongar el sublime natural del territorio recién conquistado. El desarrollo rápido de los ciencias y de las técnicas (además de sus convergencias, que, ya, se llaman "tecnociencias"), las mutaciones industriales, mantienen esta imagen del sublime. Los dominios técnicos e industriales consisten en una herencia prometeística todavía bien viva. Además, los actores mayores del "sublime tecnoscientífico" se hicieron figuras tutelarias del contemporáneo: el ingeniero fue elevado al nivel de héroe. Estos lugares del sublime son lugares de tensión, lugares donde los fantasmas y aspiraciones del hombre moderno se exprimen en toda su complejidad.

El análisis de obras literario nos permitirá identificar las estructuras de lo que nos parece ser uno de los aspectos principales y generadores del imaginario contemporáneo: el sublime tecnoscientífico. En efecto, la creación literaria contemporánea se lo refiere frecuentemente, en particular en la literatura francesa donde la ingeniería y la industria parecen de manera recurrente.

Con el fin de apoyar nuestro discurso, nos concentraremos en el estudio de recitos y romanes: Les Forges de Syam de Pierre Bergounioux (Verdier, 2007), La Centrale de Elisabeth Filhol (POL, 2010) y Naissance d'un pont de Maylis de Kerangal (Verticales, 2010).

Palabras clave: paisaje industrial, construcción, tecnociencias, ingeniería, mitología

Introduction

David Nye, inspiré des travaux de Leo Marx, affirme que le sublime technique est l'un des éléments majeurs de la culture étasunienne.¹ Selon lui, par la technique, les Etasuniens ont voulu imiter le sublime naturel, prégnant dans une géographie singulièrement diverse et empreinte de gigantisme.² Ils ont ainsi inscrit la performance humaine (autre caractéristique essentielle de leur imaginaire) dans la nature, dans ce que l'on appelle le « paysage ». A la lecture de récits et romans contemporains français, il est légitime de se demander si cette notion de sublime n'habite pas également l'imaginaire européen,³ notamment français.

Le mot « sublime » vient du latin *sub*, qui marque le déplacement vers le haut (« monde sublunaire »), et de *limi*, « oblique », « de travers »; ou selon une autre hypothèse, de *limen*, « limite », « seuil ». Nous devons le substantif « le sublime » à Boileau (1674). Nous n'employons pas ici le mot « sublime » dans son sens courant pour qualifier une chose de façon positive. Nous nous inscrivons dans une tradition philosophique. Du traité *Du sublime*, que l'on attribue à Longin, jusqu'à Burke et Kant, en passant par Vico, le sublime a depuis longtemps suscité toute une réflexion esthétique et philosophique. Nous traiterons la question de ce que nous appelons donc le « sublime de l'artificiel » essentiellement à la lumière de ces divers apports (auxquels nous ajoutons celui de David Nye). Selon la philosophe Baldine Saint-Girons :

*Vico (1744) voit dans le sublime un mode d'expression collectif, unissant les facultés les plus disparates sous le chef d'une création poétique anonyme, conçue comme source d'actes et de croyances propres à des nations entières et destinées à cimenter leur cohésion.*⁴

¹ C'est d'ailleurs le titre de son ouvrage paru en 1994. Nye, D. *American Technological Sublime*, The MIT Press, Cambridge, 1994, 362 p.

² Pensons bien évidemment au Grand Canyon.

³ Nous employons le terme d' « imaginaire » dans la tradition durandienne. Selon Jean-Jacques Wunenburger, est appelé l'imaginaire « un ensemble de productions, mentales ou matérialisées dans des œuvres, à base d'images visuelles (tableau, dessin, photographie) et langagières (métaphore, symbole, récit), formant des ensembles cohérents et dynamiques, qui relèvent d'une fonction symbolique au sens d'un emboîtement de sens propres et figurés ». Wunenburger, Jean-Jacques, *L'Imaginaire*, PUF, « Que sais-je ? », Paris, 2003, p.10.

⁴ Saint-Girons, Baldine, « Sublime » dans Blay, Michel (dir.), *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Larousse/CNRS Editions », Paris, 2006, p.764.

Selon Burke, le sublime a pour « principe gouverneur » une terreur fondamentale (la finitude).¹ Le sublime relève chez lui de l'obscur et marque un pouvoir sur l'homme. Chez Kant, le sublime est lié à la grandeur absolue, à « l'effroi et l'étonnement ».² Le sublime dépasse la question du beau.

Le sublime serait-il ainsi l'une des caractéristiques de l'imaginaire occidental dans son ensemble ? Il est intéressant de noter que dans l'un des ouvrages évoqués ici, *Naissance d'un pont* de Maylis de Kerangal,³ l'intrigue se situe précisément aux États-Unis, dans une ville imaginaire de la Californie nommée Coca. D'ailleurs, quand l'un de ses personnages arrive dans cette région des États-Unis, un sentiment de vertige l'envahit :

*Summer aura le vertige en découvrant la démesure du paysage, une immensité incontrôlable comme sa respiration qui se dérègle et qu'elle ne maîtrise plus, peu à peu elle suffoquera.*⁴

Cette idée de « sublime de l'artificiel » peut être élargie à l'ensemble de l'Occident. En effet, il existe aussi en Europe, et sans doute dans d'autres contrées encore, une véritable culture technique et industrielle qui peut relever du sublime. Les Français, notamment (puisqu'il sera traité ici des récits et romans français), ont hérité d'un patrimoine (une culture ?) industriel : usines de sidérurgie (*Les Forges de Syam* de Pierre Bergounioux,⁵ les forges des usines Renault évoquées par Martine Sonnet dans *Atelier 62*,⁶ ou les récits de François Bon,⁷ les constructions publiques (*Naissance d'un pont* de Maylis de Kerangal), et, bien sûr, le nucléaire (*La Centrale* d'Elisabeth Filhol⁸). Comment ces textes évoquent-ils, justement, la technique et l'industrie ? Quelle en est leur portée symbolique ? Comment les perçoivent-ils à travers le prisme du sublime ?

¹ Burke, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Traduit de l'anglais par Baldine Saint-Girons, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », Paris, 1990, 248 p.

² Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*. Traduit de l'allemand par Alain Renaut, Aubier, « GF », Paris, 1995, 540 p.

³ Kerangal (de), M., *Naissance d'un pont*, Verticales, Paris, 2010, 317 p. Désormais cité NP.

⁴ *Ibid.*, p.45.

⁵ Bergounioux, P., *Les Forges de Syam*, Verdier, Lagrasse, « Poche », 2007, 80 p. Désormais cité FS.

⁶ Sonnet, M., *Atelier 62*, Le Temps qu'il fait, Bazas, 2009, 194 p.

⁷ Par exemple *Paysage fer*, Verdier, Lagrasse, 2000, 88 p.

⁸ Filhol, Elisabeth, *La Centrale*, POL, Paris, 2010, 141p. Désormais cité C.

Manifestations du sublime

Le paysage industriel

Comme l'ont montré des grands photographes de l'industriel, comme Bernd et Hilda Becher, l'Occident est constitué d'un important « paysage industriel », un « patrimoine industriel ». C'est d'ailleurs tout l'enjeu des *Forges de Syam* de Pierre Bergounioux : plonger dans cette mémoire, dans cette histoire qui a forgé, précisément, notre civilisation. Il retourne à l'âge de fer en se rendant sur les lieux mêmes de la sidérurgie française, aujourd'hui délaissée (on parle d' « usine désaffectée », de « ruines »). Outre y déceler une valeur esthétique, il s'agit d'en révéler la dimension culturelle et humaine : « Nous sommes d'un vieux pays, comptables d'une longue histoire ».¹ L'une des premières caractéristiques du sublime de l'artificiel, tel que nous l'entendons, est le paysage sculpté (« marqué ») par l'humain. Dans *La Centrale* d'Elisabeth Filhol :

On le dit de certains espaces, qu'ils sont naturels. Qu'est-ce qui rompt l'espace naturel? L'estuaire, la falaise morte, le marais. La falaise comme témoignage d'une ancienne ligne de rivage perdue à l'intérieur des terres. Est-ce que les habitations troglodytes dans la falaise – la trace de ces habitations – rompent l'espace naturel ? Et la vigne, les canaux, jusqu'aux vestiges du bocage en partie démantelé ? Où commence, où finit cet espace? Concrètement, il n'y a plus rien de naturel, ici, hors les bancs de sable au milieu du fleuve – et encore. La main de l'homme est partout.²

Il s'agit, comme il l'est dit dans ces récits, de laisser sa marque, sa « trace ».³ Le narrateur de *La Centrale* imagine lui aussi laisser sa marque :

Ne rien laisser d'autre que la trace de son passage à valoir pour ceux qui suivent, et parfois en arrivant, découvrir la marque laissée par ceux qui nous ont précédés.⁴

Dans *Naissance d'un pont*, le maire John Johnson, dit le Boa, à l'origine de la construction dudit pont, dans sa ville de Coca, a des motivations tout aussi « narcissiques » :

il va devenir celui qu'il a dit être, c'est sûr, voilà qu'il le décide. Désormais, il traite la fortune comme le gadget utile de la respectabilité

¹ Bergounioux, P. *FS*, p.13.

² Filhol, E., *C*, p.103.

³ Le terme est employé par Pierre Bergounioux.

⁴ *Ibid.*, p.73.

et ne songe plus qu'à laisser une trace. On se souviendrait de lui, il marquerait son temps.¹

Le Boa veut son pont, donc. Pas n'importe quelle arche, pas n'importe quel viaduc cogité à la hâte mais un pont à l'image de la nouvelle Coca [...].²

Son projet a été inspiré par son séjour à Dubaï, lieu emblématique de l'artificiel. Sa visite est pour lui une révélation :

Le Boa arrive à son hôtel bouleversé, les joues rouges et les yeux exorbités, il peine à s'endormir [...]. Au réveil, le Boa est convaincu d'avoir trouvé l'inspiration qui manquait à son mandat. C'est un espace maîtrisé qui s'offre à ses yeux, un espace, pense-t-il, où la maîtrise se combine à l'audace, et là est la marque de la puissance.³

L'architecture qu'il découvre alors provoque chez lui « euphorie » et « écrasement » qui se manifestent physiquement. Cette visite le bouleverse.⁴ Le patrimoine industriel témoigne de la volonté de l'homme de rivaliser avec la nature, voire de la soumettre, selon une tradition cartésienne encore prégnante. Dans *La Centrale*, un formateur intervenant auprès des travailleurs du nucléaire vante effectivement la « suprématie que donne [la technologie] sur la nature ».⁵ Le sublime, qui relève donc dans un premier temps d'une occupation de l'espace, qui constitue ce qu'on appelle un « paysage », s'incarne, également, dans la machine.

La machine

Les œuvres analysées accordent toutes une place importante à la description des machines. Il ne s'agit pas seulement de développer une approche technique, experte, scientifique, historique, pour assurer le bien-fondé du texte, lui donner une dimension réaliste. La machine est présente car elle hante l'imaginaire technique et industriel. Elle est l'outil du sublime. Dans *Naissance d'un pont*, les machines secondent, voire prolongent, l'humain. Tout d'abord, l'ordinateur est un élément récurrent dans le roman, où il est beaucoup question de calcul et de modélisation. L'ordinateur est le symbole de l'ingénierie, l'attribut de l'ingénieur moderne. Le personnage de Summer Diamantis, responsable du béton, a son support électronique :

¹ Kerangal (de), M., *NP*, p.52.

² *Ibid.*, p.62.

³ *Ibid.*, p.53-54.

⁴ A noter également que le début du roman évoque différents grands chantiers dans le monde. *Ibid.*, p.12-13.

⁵ Filhol, E., C, p.118. Ici, le sublime est lié à l'idée de performance.

Disposant d'un point de vue sur l'ensemble du site, elle y contrôle tout l'outil industriel, baissant les yeux sur l'écran tactile dernier cri, y suit en temps réel, étape par étape, la fabrication du béton, prête au moindre ajustement.¹

Ensuite, la grue représente le sublime d'une construction titanesque :

Sanche Alphonse Cameron, lui aussi, prend ses marques. Son " bureau " est une cabine vitrée de deux mètres carrés, située au sommet d'une grue à tour, boîte translucide placée à cinquante mètres de hauteur [...]. Il se plaît dans cette enclave technologique où sa petite taille cesse de le faire souffrir, puisqu'il mesure désormais cinquante et un mètres soixante-deux, puisqu'il est immense [...]. De là-haut, Sanche porte sur le chantier et les alentours un œil panoptique qui lui confère une puissance neuve assortie d'une distance idéale. Il est l'épicentre solitaire d'un paysage en mouvement, intouchable et retranché, il est le roi du monde.²

La machine est ici bien outil, attribut – moyen tout autant qu'incarnation – du sublime.

La construction ou le geste sublime

Après les outils du sublime (possiblement sublimes eux-mêmes comme la grue), les constructions sont aussi des manifestations du sublime, des lieux du sublime. Dans *Naissance d'un pont*, l'opération de construction est révélatrice de l'ingénierie humaine. Summer Diamantis décrit son travail comme un « processus » dont seuls les initiés, comme elle, en connaissent la « recette ». Elle déclare elle-même à l'un de ses collègues :

le béton est une cuisine très compliquée, tu sais, très, on pense toujours qu'il s'agit d'un matériau basique mais c'est une substance étonnante, joueuse, arrêter la production demande un protocole [...]. [P]ar exemple une formulation de béton doit être validée par des essais en laboratoire puis par des essais sur site, on surveille ses caractéristiques mécaniques à vingt-huit jours, et c'est long, c'est très long de trouver la bonne énonciation, celle à laquelle on va pouvoir tout demander, celle qui répondra aux souhaits de l'architecte.³

La procédure est donc précise, les dosages méticuleux. Le béton devient une sorte de potion magique. Tout ce qui prépare au pont semble déjà relever du sublime. Le processus et les matériaux consolident son

¹ Kerangal (de), M., *NP*, p.143.

² *Ibid.*, p.82-83.

³ *Ibid.*, p.144-145.

assise (élan vers le) sublime. Le pont lui-même a une dimension symbolique très riche. Il est évidemment le symbole majeur du passage. En outre, le folklore français, notamment, regorge d'histoires de « pont du diable ». La construction d'un pont suppose souvent que le constructeur a fait un pacte avec le diable. C'est pour cette raison que nombre de ponts en France sont précisément appelés « Pont du diable ». Il arrivait aussi que le premier passant fût maudit. On sacrifiait donc un animal, le plus souvent un chat. Les ponts étaient considérés comme maléfiques car justement hors-normes, défiant la divinité et l'ordre des choses. Dans *Naissance d'un pont*, le pont est qualifié de « Pont Cannibale ». ¹ C'est peut-être le Boa qui a vendu son âme au diable, et c'est lui, d'ailleurs, qui devra le premier, seul, traverser le pont une fois achevé. ² La dimension mythique du pont est patente dans le roman puisqu'il y est question de « ceinturage herculéen ». ³ Il est également dit que :

La haute technologie [revisitait] la geste archaïque des fileuses de quenouille, puisqu'il s'agissait en gros de filer les tendeurs exactement comme on file la laine au rouet [...]. Il fallait donc créer deux cordes titanesques, composées chacune de vingt-sept mille cinq cent soixante-douze brins d'aciers galvanisés, répartis en soixante et une bottes de fils et assemblés par torsion en hélice autour d'un axe longitudinal [...]. Une fois créé, l'énorme toron présente tout de même près d'un mètre de diamètre, et mesure deux kilomètres et demi, c'est un lasso propre à capturer la Grande Ourse – un journaliste [...] établit que mis bout à bout, ces fils d'acier peuvent ceinturer trois fois la Terre à hauteur de l'Équateur, et c'était ce rapport-là, cette échelle de proportion, qui inspirait désormais la politique municipale du Boa. Il jubilait, la résille du pont était bien le filet dans lequel il avait pris la ville, un étoilement arachnéen où chaque nœud reconduisait son influence, augmentait la pression de ses désirs et de ses ambitions. ⁴

Le pont « cristallise » une puissance symbolique (mythique). Il fait de l'humain un dieu lieu. ⁵ Ainsi, comme Orphée, Hermès ou les Gorgones,

¹ *Ibid.*, p.295.

² *Ibid.*, p.315. Le personnage de l'ingénieur Diderot peut également être perçu comme diabolique, ce qu'il est d'ailleurs aux yeux de l'ethnologue, Jacob, vivant avec les Indiens, de l'autre côté du fleuve. Diderot aurait donc pu « se perdre » en construisant ce pont, mais finalement il se sauve (dans tous les sens du terme), en plongeant dans le fleuve – et fuyant. L'eau possède ici les qualités traditionnelles d'élément purificateur et salvateur.

³ *Ibid.*, p.105.

⁴ *Ibid.*, p.276-277.

⁵ Le dieu lieu est une figure importante de la mythologie. Cf Eliade, M., « Le “dieu lieu” et le symbolisme des nœuds » dans *Revue d'histoire des religions*, 1947, vol. 134, p.5-36. Voir également les travaux de Georges Dumézil.

le maire le Boa va subjuguier, par le pont, à la fois ses habitants et les touristes. Les notions de « lien » et de « subjugation » ont trait à la fascination et au sublime.

La forge décrite par Bergounioux est un autre lieu où se réalise le sublime. Elle a une dimension mythique, dont Bergounioux a bien conscience.¹ Même si, selon lui, ces ateliers n'ont rien de l'imagerie infernale des forgerons mythiques et des « premières sorcières »,² le fait même qu'il nomme « Héphaïstos » ou « Prométhée » renvoie le lecteur à un héritage mythique commun. Depuis Paracelse et le développement de l'alchimie, le fer est associé au feu. Ainsi, lorsque Pierre Bergounioux évoque les « deux gros soufflets [qui] attisent la fournaise »,³ le « lopin de métal rougeoyant »⁴ ou « la danse du feu »,⁵ la pensée mythique modèle notre lecture. Elle attribue un caractère magique à ces gestes archaïques. Pierre Bergounioux l'écrit lui-même, la déformation du fer par le feu reste une « opération magique ». ⁶ De plus, ce lieu infernal, lieu du feu (lieu mythique), est accessible par un pont tout aussi diabolique, à la courbe mortelle. Cette traversée semble signer le passage vers un lieu du sublime moderne.

La centrale nucléaire, pour sa part, est à la fois construction sublime et lieu du sublime (la fission atomique, c'est-à-dire la manipulation de la matière ultime). Elle est ainsi en quelque sorte doublement sublime, donnant aux humains la possibilité de se rêver démiurge et, en même temps, leur rappelant sans cesse leur petitesse.

A l'heure de la mise en orbite, tout y est ou presque, la tenue complète de protection – blanche, avec heaume ventilé et surbottes –, pour une descente en accéléré dans l'infiniment petit de la matière à défaut d'un voyage dans l'infiniment grand. (p.54)

D'ailleurs, la métaphore de l'astronaute est récurrente dans le roman. Il est toujours question d'une exploration. Cette image marque aussi le balancement entre l'« infiniment petit » (atome) et l'« infiniment grand » (puissance énergétique), entre le gigantisme de la construction et la précision du processus. C'est en somme un balancement entre le gigantisme de la « centrale » elle-même et la petitesse de l'humain. Et c'est justement

¹ Dimension qui, par ailleurs, il dit souhaiter éviter.

² Bergounioux, P., *FS*, p.66.

³ *Ibid.*, p.36.

⁴ *Ibid.*, p.62.

⁵ *Ibid.*, p.63.

⁶ *Ibid.*, p.57.

dans ce balancement de la petitesse et de la grandeur que réside le sublime, qu'il est généré, entretenu, dynamique. Cette confrontation de « tailles » est d'autant plus frappante que les constructions sont personnalisées. Par exemple, Maylis de Kerangal évoque les « vertèbres » du pont.¹ De même, le narrateur de *La Centrale*, pour désigner la centrale nucléaire, emploie toujours le pronom « elle ». Par exemple, au tout début du roman, le narrateur déclare : « Je sors. Elle est devant moi ». ² Plus loin, il est dit : « L'eau de la Loire coule dans ses veines ». ³ Ainsi, il existe une analogie entre le corps d'un être vivant (vertébré) et les constructions. Elle est même, dans *La Centrale*, élargie aux grands pylônes électriques présents sur le site nucléaire :

*[B]rusquement, au détour d'un virage, ils sont devant vous, gigantesques, qui se détachent, carcasses noires, jambes métalliques et bras ouverts [...], l'armée des pylônes électriques.*⁴

Dans *Naissance d'un pont*, le pont inachevé aperçu dans la nuit est une « présence monstrueuse, très noire ».⁵

Animés, le pont, la centrale, pourraient être des monstres. Ils sont des monstres en sommeil, mais déjà possiblement dangereux.⁶ Ces représentations supposent que les constructions gigantesques, démesurées, ont un prix à payer : c'est le sens du fameux « pont du diable ». Cela renvoie à la définition de Burke pour qui le sublime est terreur et pouvoir sur l'humain.

Symbolique du sublime

La démesure

Le sublime artificiel décrit dans ces œuvres souligne donc la démesure des constructions. Dans *La Centrale*, le personnage principal est précisément confronté au gigantisme du site nucléaire :

*Vues du ciel, ce sont deux anneaux blancs [...]. En réalité, deux énormes coques cylindriques de cent cinquante mètres de diamètre à leur base.*⁷

¹ Kerangal (de), M., *NP*, p.234.

² Filhol, E., *C*, p.10.

³ *Ibid.*, p.24.

⁴ *Ibid.*, p.102-103.

⁵ Kerangal (de), M., *NP*, p.207.

⁶ Les deux textes contiennent effectivement un récit d'accident.

⁷ Filhol, E., *C*, p.27.

Au pied de la tour [...] [c]hacun lève la tête. Cent soixante-cinq mètres. D'une paroi parfaitement lisse en béton armé, évasée à sa base [...]. Une fois là-haut, seuls. Un toit du monde.¹

Il est précisé en outre que les hélicoptères survolant la centrale ressemblent à des « jouets miniatures »,² soulignant la fragilité de l'humain face à ce gigantisme (pourtant fait de ses mains).

Les œuvres évoquées ici ont en commun d'accorder une place importante à la précision des chiffres. Pierre Bergounioux rappelle par exemple les dimensions des hauts-fourneaux dans le monde, allant toujours plus croissant.³ Les volumes et mesures exactes abondent dans *Naissance d'un pont*. Par exemple :

il jeta un œil sur les quantitatifs, des chiffres qui s'alignaient ou s'étagaient en colonne sur plusieurs feuillets [...]. Deux cent soixante millions de tonnes de béton. Quatre-vingt mille d'acier. Cent vingt-neuf mille kilomètres de câbles.⁴

Le sublime relève en effet en partie du quantitatif, mais une quantité difficilement concevable, ce que Kant nomme la « grandeur absolue », qui dépasse notre entendement. Comme si la mesure exacte, justement, voulait faire prendre conscience, mais difficilement, de la démesure de la construction et, de fait, de la démesure des humains qui l'ont conçue et construite. C'est l'*hybris* de la tradition antique. Ici, la démesure des constructions n'est qu'un écho à cette *hybris*, démesure « morale ». Les constructions dépassent leur concepteur (l'humain). C'est dans le défi que résiderait ainsi le sublime. En somme, le sublime a ici à voir avec la démiurgie,⁵ ainsi qu'à l'idée de pionniers (ceux qui créent une ville *ex nihilo*, comme la ville de Coca dans *Naissance d'un pont*).⁶ La démiurgie se fonde essentiellement sur un désir de manipulation de la matière.

La matière

Le sublime de l'artificiel est fondé également sur une conception mythique de la matière qui préside encore à notre rapport au monde : le fer

¹ *Ibid.*, p.28-29.

² *Ibid.*, p.31.

³ Bergounioux, P., *FS*, p.28-29.

⁴ Kerangal (de), M., *NP*, p.68.

⁵ D'ailleurs, dans *Naissance d'un pont*, les ouvriers « travaillent comme des dieux ». *Ibid.*, p.277.

⁶ *Ibid.*, p.176.

et le feu ; le béton et la boue ; l'eau.¹ Les forges ont une dimension mythique certaine. Elles renvoient à une maîtrise du feu, connaissance fondamentale du démiurge. Rappelons aussi que le feu que vole Prométhée représente le savoir technique. Il est donc un élément majeur de l'imaginaire technique et industriel (scientifique dans un sens très large). L'eau, quant à elle, peut être considérée comme le lieu de la germination, de la création en puissance. Le narrateur de *La Centrale* emploie le terme d' « abysses ». ² C'est à partir d'un mélange de terre et d'eau que, dans de nombreuses anthropogonies, l'homme a été créé. La boue, l'excrément, le borbier sont tous considérés mythiquement comme des lieux de création, de germination de la vie. Le béton hérite, dans notre imaginaire, de cette symbolique. Il est création. L'ingénieur en béton est ainsi une figure héritière du sculpteur. Il modèle la pâte, la matière (le béton), en vue de lui donner une forme, de le « fixer ». Dans *Naissance d'un pont*, le personnage de Summer Diamantis affirme combien « la métamorphose de la matière est un spectacle qui [la] fascine », ³ faisant ainsi écho à la pensée bachelardienne.⁴

Dans ces rêveries de la volonté, préside finalement l'image d'un jeu de construction géant. Les imaginaires scientifique, technique et industriel dans l'Occident moderne sont dominés par l'image du « Lego ». La manipulation de la matière est souvent représentée comme un jeu de Lego avec les éléments de la nature. Dans *Naissance d'un pont* précisément, on parle de « Lego »⁵ et de « meccano démentiel ». ⁶ Il s'agit d' « élever » une maison, une tour, un gratte-ciel, un pont. Le sublime se pense dans la verticalité. Il s'inscrit dans un élan – d'élévation.⁷

L'axe sublime

Selon David Nye, la verticalité est une spécificité de l'architecture et des mentalités étasuniennes (gratte-ciel), l'Europe étant plutôt liée à une « géographie horizontale ». Dans *Naissance d'un pont*, la construction du pont, en Californie, vient effectivement à la suite d'une sorte de « verticalisation », de la ville de Coca : « La ville s'est quand même

¹ Sur l'imaginaire de la matière, voir les ouvrages de Gaston Bachelard.

² Filhol, E., C, p.25.

³ Kerangal (de), M., *NP*, p.143.

⁴ Bachelard, G., *La Terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 1949, 381 p.

⁵ Kerangal (de), M., *NP*, p.41.

⁶ *Ibid.*, p.231.

⁷ Ce que suggère l'étymologie du mot sublime avec sa racine *sub*.

« verticalisée » en quelques buildings ». ¹ De fait, le pont se doit d'être le signe d'une élévation. Mais à cet élan vers les hauteurs, répond un plongeon dans la matière. L'objet sublime doit être ancré dans le « terreau ». Nous sommes là face à une réminiscence du motif du « plongeon cosmogonique » ² : aller chercher de la matière dans les eaux primordiales pour créer le monde. Ici, il faut également plonger dans cette matière primordiale pour pouvoir accomplir le geste sublime. Ainsi, la centrale nucléaire est immergée dans les eaux du fleuve voisin (la Loire en l'occurrence). Dans *Naissance d'un pont*, le chef de chantier est « de ceux qui pensent d'abord au trou avant d'évaluer l'édifice ». ³ Sa présentation de la première phase du chantier (la préparation des fondations dans le fleuve) est éloquente :

on creusera des trous, on les basera, on y acheminera des poutres et des blocs de béton qui, une fois scellés et étanchéifiés, formeront un réservoir pouvant contenir chacun trente-cinq millions de litres d'eau, alors on pompera ces énormes poches avant d'y verser cent mille mètres cubes de béton et elles deviendront les fourreaux indestructibles des tours à venir. Un ceinturage herculéen. ⁴

C'est seulement après ce « plongeon » dans les profondeurs de la matière que les tours pourront être élevées : « C'est la phase deux du chantier, on bascule en hauteur, on colonise le ciel ». ⁵ De même, les forges, décrites par Bergounioux, sont souvent considérées comme un lieu infernal, souterrain, dans l'antre terrestre (près du magma).

En définitive, nous sommes ici dans des lieux sacrés, lieux d'ambition (tentation) démiurgique. Ce sont des lieux « à part », en marge. Selon Rudolf Otto, les deux charges du sacré sont l'effroi (*tremendum*) et la fascination (*fascinans*). Les lieux évoqués ici engendrent effectivement à la fois fascination et effroi. ⁶ Tel est le sublime de l'artificiel : un mélange d'angoisse et d'éblouissement. Un vertige.

¹ Kerangal (de), M., *NP*, p.181.

² Motif mythique présent par exemple dans la cosmogonie hindoue.

³ *Ibid.*, p.95.

⁴ *Ibid.*, p.105.

⁵ *Ibid.*, p.187.

⁶ Kant, d'ailleurs, à propos du sublime, parle d'« effroi et d'étonnement » ; Burke parle de terreur.

Conclusion

Les imaginaires technique et industriel en Occident sont ainsi en partie accessibles par le biais de la littérature contemporaine française qui actualise des thèmes et motifs mythiques et qui met en scène un sublime de l'artificiel incontestablement primordial (et même fondateur et fédérateur). Ces lieux du sublime sont une matière littéraire encore majeure dans la création littéraire contemporaine. Ils mettent au jour un héritage mythique (*hybris*, manipulation de la matière, *axis mundi*) qui continue d'occuper et de modeler notre imaginaire. Mais ces lieux de manipulation de la matière, ces chantiers et usines ne seraient pas si signifiants s'il ne s'y trouvait pas les acteurs du sublime. Les œuvres étudiées ici mettent l'accent sur la place de l'humain dans ces constructions, soulignant le lien fort (le « cordon ombilical ») entre le corps et la matière, entre le nouvel *homo faber* et son ouvrage. Ils en sont même parfois le prolongement. Bien plus, au-delà du rapport intimiste et sensoriel de l'individu à la matière, c'est la dimension collective du travail titanesque réalisé qui nourrit le sublime technique et industriel. Le labeur collectif prend dès lors des traits de grande aventure, d'épopée moderne. Là réside sans doute, aussi, la dimension hautement romanesque de ces lieux du sublime.

Bibliographie

Corpus

Bergounioux, P., *Les Forges de Syam*, Verdier, « Poche », Lagrasse, 2007 (éd. Originale, Éd. de l'Imprimeur, 2001)

Filhol, E., *La Centrale*, POL, Paris, 2010

Kerangal (de), M., *Naissance d'un pont*, Verticales, Paris, 2010

Autres œuvres

Bon, F., *Paysage fer*, Verdier, Lagrasse, 2000

Sonnet, M., *Atelier 62*, Le Temps qu'il fait, Bazas, 2009

Essais

Bachelard, G., *La Terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 1949

Bonnefoy, Y. (dir.), *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, Flammarion, « Mille et une pages », Paris, 1999

Burke, E., *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, traduit de l'anglais par Baldine Saint-Girons, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », Paris, 1990

Durand G., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Bordas, « Etudes », 1969

- Eliade, M., « Le “dieu lieu” et le symbolisme des nœuds » dans *Revue d'histoire des religions*, 1947, vol. 134
- Kant, E., *Critique de la faculté de juger*, traduit de l'allemand par Alain Renaut, Aubier, « GF », Paris, 1995
- Laroque, D., Saint Girons, B. (dir.), *Paysage et ornement*, Verdier, « Art et architecture », 2005
- Marx, L., *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford University Press, New York, 2000 (1^{ère} éd., 1964)
- Nye, D. *American Technological Sublime*, The MIT Press, Cambridge, 1994
- Otto, R., *Le Sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, traduit par André Jundt, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », Paris, 1968 (éd. originale, 1917)
- Saint-Girons, B., « Sublime » dans Blay, Michel (dir.), *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Larousse/CNRS Editions », Paris, 2006
- Sébillot, P., *Croyances, mythes et légendes des pays de France*, Omnibus, Paris, 2002
- Tichi, C. *Shifting Gears : Technology, Culture in Modernist America*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1987
- Wunenburger, Jean-Jacques, *L'Imaginaire*, PUF, « Que sais-je ? », Paris, 2003

**LA GÉOGRAPHIE IMAGINAIRE DE MUSSET : ENTRE
HOMMAGES ET OBSESSIONS**

**MUSSET'S IMAGINED GEOGRAPHY: BETWEEN HOMAGE AND
OBSESSION**

**LA GEOGRAFIA IMMAGINARIA DI MUSSET: TRA OMAGGI E
OSSESSIONI**

Agnès FELTEN¹

Résumé

Pour aborder l'imaginaire géographique de Musset, il est intéressant de se demander quels sont les lieux imaginaires qu'il affectionne dans son œuvre. En quoi sont-ils significatifs ? Qu'apportent-ils à la fiction ? Cette question marque la différence entre lieux fictifs et lieux réels, affectionnés par le réalisme. Le romantisme, lui, affectionne les lieux imaginaires, de convention. Ce sont en général des châteaux, des ruines, des montagnes, ou des paysages désolés, hantés par les vents ou par de véritables spectres. Musset, quant à lui, présente des lieux particuliers et riches en évocations. Il décrit des endroits aux résonances particulières, affectives et presque obsessionnelles. Ces espaces sont en corrélation avec une fiction de l'ordre de l'intime. Ils concernent des fantasmes tout autant liés au bonheur qu'à des angoisses profondes. Dans l'œuvre de Musset, les lieux fantasmés sont plus nombreux que les lieux réels, et même les lieux, qui existent vraiment, sont réinventés au profit de la fiction. Le travail de l'imaginaire est une source essentielle de la poésie mussétienne. En effet, écrire des lieux imaginaires permet à Musset d'assumer des révélations et des obsessions personnelles importantes. C'est aussi en rendant hommage aux autres écrivains qu'il se construit cette cartographie imaginaire.

Mots-clés : lieux, imaginaires, romantisme, Musset, poésie

Abstract

In order to broach Musset's imagined geography, it is interesting to ask, what are the imaginary spaces he adulates in his own work? What is significant within them? What do they bring to the fiction? This question marks the difference between fictive and real locations brought on by realism. Romanticism creates imaginary places out of convention. In general, these are castles, ruins, mountains or desolate landscapes, haunted by the wind or by actual ghosts. Musset, meanwhile, presents specific places with rich evocations; he describes locations that resonate so emotionally that they become almost obsessional. These places are correlated with a fiction of the intimate. They involve fantasies that are tied as much to happiness as they are to profound sadness. Throughout Musset's work, places fantasized outnumber real places and even the real places he uses in his work are

¹ agnes.felten@gmail.com, Université de Lorraine, France

reinvented for the benefit of the fiction. This work of imagination is an essential source of Musset's poetry. In effect, creating imaginary places allows Musset to accept revelations and important personal obsessions. It is also by paying tribute to other authors that he is able to construct this imaginary cartography.

Keywords: imaginary places, romanticism, Musset, poetry

Riassunto

Per affrontare il tema della geografia immaginaria di Musset, è innanzitutto interessante chiedersi quali sono i luoghi immaginari presenti nell'opera dell'autore. Cosa hanno di significativo? Cosa apportano alla finzione? La questione poggia sulla differenza tra luoghi reali, cari al realismo, e luoghi fittizi. Il romanticismo predilige questi ultimi: luoghi immaginari, convenzionali. Si tratta in genere di castelli, rovine, montagne, paesaggi desolati percossi dai venti o popolati da spettri. De Musset, nella sua opera, presenta al lettore dei luoghi particolari, fortemente evocativi; descrive posti dalle risonanze peculiari, emotive, quasi ossessive. Questi spazi sono correlati a una finzione di ordine più intimo. Riguardano fantasie legate tanto alla felicità quanto ad angosce profonde. Nell'opera di Musset, i luoghi fantastici sono più numerosi di quelli reali e anche quando si tratta di luoghi che esistono realmente, essi sono reinventati a beneficio della finzione. Il lavoro dell'immaginazione è una fonte d'ispirazione imprescindibile nella poetica mussettiana. Scrivere di luoghi immaginari permette infatti all'autore di dare voce a rivelazioni e ossessioni personali importanti. Ed è inoltre rendendo omaggio ad altri scrittori che egli costruisce questa cartografia immaginaria.

Parole-chiave: luoghi immaginari, romanticismo, Musset, poetica

L'imagination est une qualité mise en avant dans le romantisme. Musset, s'est livré à une relecture des mythologies personnelles de ses contemporains, mais aussi de ses prédécesseurs. Pour aborder l'imaginaire géographique de Musset, il est intéressant de se demander quels sont les lieux imaginaires qu'il affectionne dans son œuvre. En quoi sont-ils significatifs? Qu'apportent-ils à la fiction? Pourquoi la fiction a-t-elle besoin d'une géographie imaginaire? L'imaginaire peut être défini selon F. Fédier comme ce qui « existe en imagination. »¹ Cette question marque la différence entre les lieux imaginaires et les lieux réels privilégiés par le réalisme. Le romantisme privilégie les lieux imaginaires, et de convention. Les romantiques, les peintres ou les poètes, sont fascinés par les mêmes lieux. Ce sont en général des châteaux, des ruines, des montagnes, ou des paysages désolés, hantés par les vents ou par de véritables spectres. Musset, quant à lui, présente des lieux particuliers qui évoquent des images précises. Il n'est pas vraiment attaché à la couleur locale tel que le suggère V. Hugo.

¹ Fédier, F., *L'imaginaire*, Editions du grand Est, 2009, p.32.

Musset, préfère les lieux qui ont des résonances particulières, affectives et presque obsessionnelles. S'il décrit l'Espagne c'est pour insister sur la beauté des femmes espagnoles. S'il convoque une Allemagne de rêve, c'est pour rendre hommage à Schiller et en faire un lieu de drames des plus variés. Choisir un lieu pour y placer des protagonistes n'est pas anodin. Il convient à l'auteur d'opérer une adéquation entre les personnages et les lieux. Il faut que le tout se tienne. La cohérence fictionnelle est assurée par l'auteur. Les femmes d'Espagne correspondent ainsi à des femmes aux yeux noirs et aux cheveux d'ébène. Elles portent des noms en rapport avec l'Espagne, elles ont un destin peu ordinaire. Les personnages qui évoluent en Italie, sont de la même facture. Florence dans *Lorenzaccio* comporte toute une batterie de personnages qui sont historiquement ancrés dans la ville italienne. Les personnages sont réels, la ville est réelle et pourtant la Florence de Musset n'a rien de commun avec la vision des chroniques de l'époque. Par conséquent, les lieux imaginaires chez Musset révèlent une géographie imaginaire particulière. Ils sont en corrélation avec une fiction de l'ordre de l'intime. Ils concernent des fantasmes tout autant liés au bonheur qu'à des angoisses profondes. Dans l'œuvre de Musset, les lieux fantasmés sont plus nombreux que les lieux réels. Et les lieux réels, même, sont réinventés au profit de la fiction et des intentions auctoriales. Le travail de l'imaginaire est une source essentielle de la poétique mussétienne. En effet, la poétique des lieux imaginaires permet d'assumer des révélations et des obsessions personnelles importantes chez Musset. Les lieux de l'imaginaire sont une interrogation récurrente pour G. Bachelard ou pour C. Chelebourg. Ce dernier considère l'imaginaire comme une catégorie « particulière des fictions, du faux et de la feinte. »¹ J. Burgos établit sa relation à l'imaginaire à partir de schèmes récurrents. Il affirme que l'image est « tributaire d'attitudes individuelles qui lui garantissent sa pleine efficacité et donc son autonomie créatrice. »² L'imaginaire est bien à la croisée des images et de leur représentation. Musset possède une mythologie personnelle héritée d'auteurs à qui il rend hommage mais enrichie à partir d'obsessions très particulières.

¹ Chelebourg, C., *L'auteur et son imaginaire : l'élaboration de la singularité. Petit lexique de poétique à l'usage des critiques soucieux d'étudier l'imaginaire de l'auteur*, Image and Narrative, juin, 2009, p.19.

² Burgos, J., *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982, p.81.

Géographie intertextuelle

Des hommages vibrants

Musset rend hommage dans le choix de ses lieux à ses illustres prédécesseurs. Il adopte tout un réseau d'endroits qui sont semblables à ceux choisis par d'autres auteurs qu'il admire. Il nourrit son propre espace imaginaire par ses lectures. Il effectue des louanges très dithyrambiques à l'égard de Shakespeare, Schiller, Hoffmann, Jean-Paul ou Byron. Ce dernier est cité très souvent dans ses écrits. Il rappelle à Lamartine l'importance qu'il a eue sur lui également. Dans une lettre adressée à son aîné, il commence par dépeindre les endroits mythiques de la géographie personnelle de Byron. La simple évocation de la Grèce ou de l'Italie, à laquelle est attachée la maîtresse du Lord, suffit à satisfaire Musset dans ses élans passionnés. Il célèbre les lieux liés au légendaire auteur britannique. Il établit ici une correspondance imaginaire entre les lieux foulés par Byron et ceux qu'il décrit dans son poème. L'hommage permet ainsi de faire revivre les lieux. Ils lui sont doublement chers, et les lecteurs sont en connivence avec les deux auteurs, car ils possèdent un imaginaire commun. Le poème commence ainsi :

*Lorsque le grand Byron allait quitter Ravenne
Et chercher sur les mers quelque plage lointaine
Où finir en héros son immortel ennui,
Comme il était assis aux pieds de sa maîtresse,
Pâle et déjà tourné du côté de la Grèce,
Celle qu'il appelait alors sa Guiccioli
ouvrit un soir un livre où l'on parlait de lui.¹*

Tout est mis en place ici. L'imagerie du lieu est attachée à la maîtresse qui symbolise l'amour pour l'Italie, l'amour des femmes brunes et passionnées, dont les yeux noirs sont célébrés presque constamment dans l'œuvre de Musset. La Grèce est l'endroit où Byron s'est comporté en héros en luttant aux côtés des Grecs pour leur indépendance. Sa seule évocation permet à Musset de mettre en place un univers de références fortement connoté. L'imaginaire qu'il prête à la Grèce relève des lectures qu'il a faites, des poèmes et des textes de Byron notamment qui lui a fait découvrir ce pays. Ainsi Musset s'est créé sa propre vision de la Grèce, sans jamais y être allé à partir des récits byroniens.

¹ Musset, *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Seuil, 1963, p.159.

Il s'inspire ensuite très fortement de W. Shakespeare. Ces lieux sont des endroits affectionnés également par Musset. Lorenzaccio est très proche d'Hamlet. La disparition du héros éponyme dans l'Arno n'est pas sans rappeler le suicide d'Ophélie. *La Nuit vénitienne* est une nuit imaginée en hommage à Shakespeare. Elle présente des instants magiques et poétiques. Elle révèle Laurette à son amour naissant. La description insiste sur l'ambiance musicale. L'intrigue est ponctuée de sérénades, de symphonies et de gondoles chargées de musiciens. Cette ambiance correspond l'imaginaire shakespearien pétri de fantaisie que Musset apprécie. Ainsi les pièces du dramaturge anglais ont nourri l'imaginaire mussétien. Musset est touché particulièrement par les fantasmagories du *Songe d'une nuit d'été* ou de *La nuit des rois*. Le jardin anglais fait l'admiration des personnages. L'ambiance est au divertissement à la fête. Le secrétaire parle même d'un « conte de fée » à propos du mariage prévu entre Laurette et le prince allemand qu'elle ne connaît pas encore mais dont elle va tomber amoureuse, comme par magie.

La nature, et la campagne en particulier, occupe une grande place dans l'œuvre de Musset. C'est pourquoi l'influence de Rousseau est perceptible. Dans la nouvelle *Margot*, de nombreux éléments incitent à penser que les personnages évoluent dans une sorte de paradis terrestre. Margot et ses frères sont des gens très bien élevés, porteurs de vertus infinies et qui sont les garants d'une vision d'un monde parfait. Ils ont si peu la conscience du mal qu'ils ne peuvent que s'en effectuer vis-à-vis d'eux-mêmes. Ils représentent une sorte de parabole morale qui incite à une vie simple et campagnarde. Dans *Frédéric et Bernerette*, les personnages de nature plutôt urbaine, se rendent à la campagne pour y passer du bon temps. Ils se promènent en forêt, s'arrêtent près d'une maisonnette où se trouve un moulin. Ils s'assoient « sur une bruyère » et la meunière leur donne une bouteille de vin. Le dîner est gai et le paysage de Saint-Leu est constitué de « belles collines »¹ Cette ambiance bucolique correspond à la vision rousseauiste d'une vie simple et naturelle. Les personnages ont l'air de vivre au paradis. Ils profitent de l'instant présent en évoluant dans un endroit paisible. Les lieux, ici, invitent à une utopie du quotidien.

Les lieux imaginaires connotés positivement dans la géographie intertextuelle

Les lieux qui sont le plus dotés de valeurs positives sont les lieux liés à la fête et au carnaval en particulier. Musset consacre beaucoup de poèmes

¹ Musset, *Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Seuil, 1963, p.467.

à l'Italie, à Venise la « rouge », dans les *Contes d'Espagne et d'Italie*, les lieux imaginaires festifs abondent. Musset part de lieux qui existent vraiment et leur prête des caractéristiques particulières, voire des couleurs originales, comme le rouge de Venise par exemple. D'autres lieux sont simplement liés au bonheur. Dans *Lorenzaccio*, quelques passages sont comme des moments de répit et de paix importante. Ainsi Catherine Ginori, sa tante discute avec sa mère et décrit le paysage qui les entoure au bord de l'Arno :

Le soleil commence à baisser. De larges bandes de pourpre traversent le feuillage, et la grenouille fait sonner sous les roseaux sa petite cloche de cristal. C'est une singulière chose que toutes les harmonies du soir avec le bruit lointain de cette ville.¹

L'image de la cloche révèle une volonté de mettre sous verre cet univers parfait qui est un signe de bonheur complet. Ce moment est rare dans la pièce. Les deux personnages partagent cet instant comme s'il était une parenthèse enchantée qui les plaçait hors d'atteinte. Catherine donne une explication, dans son imaginaire, elle associe cette sérénité au pouvoir divin : « que le ciel est beau ! Que tout cela est vaste et tranquille ! comme Dieu est partout ! »² Les personnages voient plus loin que le paysage environnant et y apportent de nombreuses connotations liées à ses croyances personnelles. Ainsi, pour Catherine, Dieu est à l'origine de la beauté du monde. Cette pensée panthéiste correspond à la vision romantique de la nature. L'imaginaire romantique accorde une grande place à la religion et les lieux sont parfois vus sous cet angle. Le regard imaginaire apporte une sorte de bénéfice par rapport aux lieux observés.

Lieux obsessionnels et révélateurs d'angoisses

Les lieux imaginaires connotés négativement

Mais certains endroits sont chargés très négativement et s'apparentent aux enfers. Rome par exemple dans la poésie *Suzon* est vue sous la facette du satanisme. Les deux abbés qui sont les héros du poème soupent avec le pape mais se livrent à d'étranges commerces charnels. Ainsi, ils n'hésitent pas à empoisonner les femmes qu'ils séduisent afin d'abuser d'elles. Ils n'entendent pas qu'on leur résiste. D'autres lieux aussi sont vus négativement. Il s'agit des prisons et des cimetières. Les

¹ Musset, *Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Seuil, 1963, p.79.

² Idem., p.79.

personnages sont confrontés aux lieux carcéraux de deux manières, soit symboliquement, soit réellement. Certains sont enfermés, comme Fantasio, qui en endossant le rôle de bouffon, est allé trop loin et s'est vu jeté dans un cachot. Et les autres sont prisonniers d'eux-mêmes, de leurs souffrances et de leur jalousie malade par exemple. Le narrateur de la *Confession d'un enfant du siècle* analyse très bien ce sentiment omniprésent dans les personnages musséliens. Il se rend compte que sa maîtresse n'a rien à se reprocher et il la soupçonne de tous les maux. Son imagination galopante crée des soupçons très forts. Il la place ainsi dans des situations extrêmes. Il existe une corrélation forte entre les lieux imaginaires et les scénarios de l'imaginaire. Musset applique le prisme de l'imaginaire dans presque tous ses ouvrages. Il projette ses mythes personnels dans ses œuvres. Le second lieu qui porte des connotations négatives est le cimetière. Il s'agit d'un endroit dont l'imaginaire est marqué. C'est le lieu, en effet, où tout se termine. Dans *Les Caprices de Marianne*, la mort est évoquée doublement. La mère de Coelio a perdu son mari. Et son fils finit par mourir, tué parce qu'il est un amoureux pur et idéaliste. Le cimetière est le lieu où Octave va laisser Marianne face à sa culpabilité et ses remords. Il est donc un lieu imaginaire lié fortement à la déception, à la fin, à la provocation. Il ne correspond guère à l'endroit idéal pour une histoire d'amour. Et c'est sans doute un pied de nez à l'amour romantique que de terminer la pièce dans un cimetière.

La géographie imaginaire de la nuit: des lieux nocturnes meurtriers

La géographie imaginaire au sens où elle est imaginaire permet de connaître un peu les obsessions territoriales de l'auteur. Selon Y. Ripa, la nuit est associée aux rêves. Et lorsqu'on souhaite une bonne nuit, on souhaite en même temps de faire de beaux rêves. Selon elle, « fort de cette formule, si souvent utilisée au XIX^e siècle, (alors que nul n'est capable d'en dater la naissance), l'historien, curieux d'identifier ladite beauté, s'attend à pénétrer dans un imaginaire nocturne paradisiaque, proche de celui dont George Sand revient au matin : immense forêt vierge, aux arbres exotiques où les herbes se sont changées en palmiers, en aloès épineux, en orangers en fleurs. Le rêve de l'écrivaine la promène dans « un véritable tumulte végétal »¹. On peut même recenser la nuit comme un territoire, car il semble que Musset paraisse habiter la nuit. Il la voit comme un territoire étrange et

¹ Ripa, Y., *L'Imaginaire nocturne de la France au XIX^e siècle, Société et Représentations*, 2000/1 n°23, p.125.

réconfortant par moment. A d'autres instants, au contraire, elle est le lieu de tous les dangers et de tous les excès. La nuit est propre à masquer les mystères les plus incroyables. Lorenzo va tuer le duc dans une nuit obscure. La Camargo dans *Les Marrons du feu* a pour projet de tuer l'amant infidèle. Elle promet même ses faveurs à un abbé chargé de s'occuper de ce crime. La nuit, les personnages se battent en duel, tuent leurs rivaux, poussent les autres au suicide comme dans le poème *Octave*. Une jeune femme en séduit une autre sous les traits d'un charmant jeune homme. Elle veut se venger de la mort de son fiancé en la faisant souffrir car elle est responsable du suicide du jeune homme. Maria va donc mourir à cause de la rancune furieuse de celle qui se fait appeler Octave. Les deux frères Van Buck, dans la nouvelle éponyme, vont s'entretuer pour apaiser leur folie amoureuse. Epris de la même femme, ils ne peuvent concevoir que l'autre la possède à leurs dépens. Ainsi tous ces moments nocturnes sont de véritables tragédies.

Les lieux cauchemardesques

De nombreux lieux évoquent des cauchemars chez Musset. Il reprend dans *Les Confessions d'un mangeur d'opium* les lieux effrayants peints par Piranèse. La peur d'être enfermé ou la peur de brûler se ressent fortement dans d'autres oeuvres. Charle Frank, dans *La Coupe et les lèvres*, par exemple, brûle lui-même sa maison de peur qu'on ne la lui détruise. Les maisons sont elles-mêmes vues parfois comme des endroits menaçants. C'est pourquoi Musset insiste sur l'importance des portes et des fenêtres perçues comme des seuils symboliques. La pièce qui fait référence à cet aspect s'intitule *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*. La position du personnage n'est pas enviable car il ne sait pas si son amour est partagé, c'est pourquoi il hésite à s'installer dans la maison ne se sachant pas légitime et souffrant de jalousie. Musset avoue lui-même dans une lettre que son pire cauchemar serait de vivre de manière bourgeoise avec des pantoufles et ne pouvant pas sortir de chez lui. On comprend aisément pourquoi ses personnages aiment tant se rendre à la campagne ou changer d'endroits et surtout ne pas se contenter de routines. Dans *Les deux maîtresses*, le narrateur indécis entre deux femmes est aussi hésitant par rapport aux endroits que chacune habite. Une grisette, dans *Le Secret de Javotte*, déménage fréquemment et change d'identité en même temps. Elle fait correspondre chaque nouvel endroit à un nouveau nom. Ainsi, dans son imaginaire, un lieu différent oblige à un changement identitaire. Elle ne parvient pas à être bien quelque part et sa vie est commandée par le mouvement et l'instabilité. Cette manière d'être perturbe aussi son entourage proche.

L'élément liquide possède lui aussi un grand pouvoir évocateur dans l'imaginaire des auteurs. La critique bachelardienne, en particulier, a montré le rapport entre les hommes et l'eau. L'élément liquide dans l'univers de Musset possède des vertus et de nombreux aspects négatifs. Ainsi, l'eau, comme dans *Lorenzaccio*, est un endroit où les personnages perdent la vie. Dans la nouvelle *Pierre et Camille*, la mère de la petite fille se noie en voulant lui sauver la vie. Elle qui a porté son enfant dans la sécurité du liquide amniotique va devoir se perdre dans un liquide qui n'a aucune fonction régénératrice ou bienfaisante. L'eau devient un endroit malfaisant et mortel. Dans la nouvelle *Margot*, la jeune fille amoureuse de Gaston qui ne l'aime pas, tente de se suicider en se jetant à l'eau. Mais cette fois, l'eau n'aura pas raison de sa vie. Elle souffrira quelques temps de refroidissements, presque emportée dans la mort, mais l'amour d'un jeune garçon lui rendra la vie, alors que son pronostic vital était fortement engagé. L'eau est un danger parce que, par moment, elle est incontrôlable. C'est le grand débit de la rivière qui a perdu la mère de Camille. Ainsi l'eau comme élément et lieu imaginaire est à éviter. Musset n'évoque pas de baignade bienfaisante ou relaxante, l'eau est toujours vue comme un danger potentiel. Comme si la mère, représentée par ce symbole pouvait être dangereuse, trop enveloppante, trop présente et à même d'ôter la vie, alors qu'elle l'a donnée. Celle qui donne la vie, peut la reprendre. Nous sommes bien ici dans une vision psychanalytique d'un lieu qui n'a rien d'anodin dans la géographie imaginaire de Musset.

D'autres lieux mettent les personnages mal à l'aise, par exemple dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, chaque personnage fait allusion aux courants d'air et aux portes. Le personnage masculin passe son temps à ouvrir la porte et la marquise souhaite que la porte soit fermée. Cette circulation imaginaire d'énergie correspond symboliquement à la conversation et à l'esprit communicatif qui circule entre eux. Les personnages souhaitent que le lieu qui les entoure soit parfait pour qu'il puisse échanger sur leur amour naissant et resté informulé. Chacun souhaite être à son aise et ne trouve pas la position spatiale adéquate à adopter. Le changement de lieu, du moins de sa configuration correspond au changement, au bouleversement en train de se créer chez le personnage. L'imagination des personnages est en pleine effervescence et ce qui les entoure doit se moduler sur leur état d'esprit interne. Il existe ici une forte corrélation entre le personnage et son environnement. Les deux sont liés et l'un ne va pas sans l'autre. La peur du lieu clos peut être interprétée dans l'inconscient comme la peur de mourir. C'est pourquoi, laisser les portes ouvertes permet de permettre à la vie de circuler et d'être présente. Le

personnage a peur de s'enfermer dans une relation qui ne lui convient pas, dans un mariage étrié où il aura à souffrir. Le mariage est vu aussi comme un lieu imaginaire qui contraint. La jalousie est aussi présente et elle marque également l'incertitude de celui qui ne sait pas s'il est aimé en retour. Donc il ignore aussi s'il peut rester, s'il est légitime dans le salon de la marquise. Il reste debout, laisse tout ouvert afin de préparer une fuite éventuelle et de sauver un honneur prêt à être bafoué. Le personnage craint un lieu clos, une conversation qui lui ferait mal. La peur de souffrir oriente sa vision du monde et des lieux qui l'entoure.

Nostalgie de l'endroit imaginaire parfait

Les lieux de l'enfance

Musset recherche l'endroit parfait dans sa géographie imaginaire. C'est sans doute celui du giron maternel dans lequel il s'est bien senti durant son enfance. Ce lieu parfait, il a du mal à le quitter à son entrée au collège. Dans *Lorenzaccio*, le personnage principal est pressé de retourner dans le lieu de son enfance. Sa mère d'ailleurs fait une évocation nourrie de tendresse dans la réminiscence de ce passé ancien et presque révolu. Elle décrit ainsi son rêve :

J'étais seule dans cette grande salle ; ma lampe était loin de moi, sur cette table auprès de la fenêtre. Je songeais aux jours où j'étais heureuse ; aux jours de ton enfance, mon Lorenzino. Je regardais cette nuit obscure, et je me disais : il ne rentrera qu'au jour, lui qui passait autrefois les nuits à travailler.¹

Cette vision de l'enfance studieuse correspond au passé du personnage regretté par sa mère. Elle se replonge dans ses souvenirs pour ne plus penser au présent qui la déçoit. Lorenzaccio a changé et sa mère regrette celui qu'elle a connu auparavant. La réminiscence d'un passé heureux permet de compenser les insatisfactions apportées par la vie qu'elle subit à Florence. Le lieu de l'enfance a lui son importance pour susciter le réconfort. Le passé donne une image de Lorenzo complètement différente de celle qu'il renvoie actuellement. Il explique ainsi à Philippe qu'il a été « beau, tranquille et vertueux. »² Le cardinal présente lui aussi le changement de lieu avec nostalgie. Il dit à propos du voyage de son frère :

¹ Musset, *Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Seuil, 1963, p.85.

² Idem., p.96.

*Un si court voyage ; si simple, si tranquille ! –une visite à une de ses terres qui n'est qu'à quelques pas d'ici ! –une absence d'une semaine, –et tant de tristesse, une si douce tristesse, veux-je dire, à son départ !*¹

L'adjectif « tranquille » réapparaît ici. L'alliance « douce tristesse » très souvent utilisée chez Musset évoque bien cet état d'esprit nostalgique où la douleur devient enviable et appréciable. Le départ marque un changement de lieu et une projection dans l'imaginaire effectuée sous le signe de la nostalgie accueillie avec bienveillance.

Les lieux de l'amour

En plus des lieux identifiables et nommés, il fait fréquemment référence à des lieux anonymes et porteurs de références implicites. Par exemple, on trouve de nombreuses maisons bourgeoises, ou des appartements conçus comme des boudoirs, ou de véritables invitations à l'amour. C'est le cas notamment des maisons des grisettes. Leurs appartements sont en général des endroits, petits et clos. On sait grâce à la critique bachelardienne que les endroits petits sont propres à créer l'intimité et le bien-être.

Les sous-bois, aussi, sont propices aux rencontres. Les amoureux s'assoient dans l'herbe. Ces lieux font naître du bien-être dans l'imaginaire du lecteur qui y perçoit un cliché rassurant. Cette image idyllique du jardin édénique correspond à une peinture réconfortante. La nostalgie du paradis perdu pointe dans toute l'œuvre de Musset. Tout ou presque est prétexte à s'émouvoir et à célébrer la perte. Mais l'amour domine et parvient souvent à redonner de la fantaisie afin de masquer les chagrins. Parmi les lieux amoureux propres à instaurer un imaginaire riche se trouvent les auberges. Elles sont de petits endroits charmants qui cachent des moments intimes joyeux. Ainsi, dans *La Mouche*, les amoureux font une halte dans l'Auberge du Soleil. Dans l'imaginaire mussétien, le soleil est chargé de connotations positives. Il évoque l'amour, sa chaleur et sa passion. D'ailleurs, le chevalier, personnage principal de la nouvelle, s'observe dans un miroir afin de faire « une de ses toilettes nonchalantes qui vont si bien aux amoureux. »²

¹ Musset, *Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Seuil, 1963, p.75.

² Idem., p.286.

Les lieux apaisants et consolateurs

Certains lieux ont dans l'imaginaire mussétien un pouvoir apaisant. Par exemple, l'Italie est un endroit bienfaisant et apporte de nombreuses consolations et rêveries aux personnages et à l'auteur même. Les images, voire les mirages italiens, peuplent les poésies de Musset. L'exotisme italien est plus fort que les images espagnols, quelque peu présents également. Les *Contes d'Espagne et d'Italie* en sont la preuve. Musset utilise ces pays pour nourrir ses intentions littéraires. Ce ne sont pas que des prétextes à peindre la couleur locale recommandée par V. Hugo dans la préface de *Cromwell*. L'Italie, à travers la peinture notamment, est une source imaginaire évocatrice d'époques jugées plus intéressantes. Musset consacre deux œuvres à des peintres italiens : *André del Sarto* et *Le Fils du Titien*. A chaque fois, il glisse des remarques à propos de l'intérêt de ce passé jugé plus riche artistiquement. Le peintre André, d'ailleurs, présente sa vision d'un lieu idéal : « Dès le mois prochain, je compte avoir sur les bords de l'Arno une maison de campagne, un pampre vert et quelques pieds de jardin. »¹ Ce rêve rejoint les obsessions de Musset. Il recherche l'endroit idéal où il serait bien. Ce lieu relève souvent de l'imaginaire car il est rarement satisfait de ce qu'il possède au quotidien. C'est pourquoi il projette dans les personnages les mêmes insatisfactions et les mêmes rêves.

En conclusion, l'imaginaire mussétien est pétri de lieux imaginaires perçus comme des sources riches et profondes. Il rend hommage fréquemment dans ses textes aux auteurs allemands ou anglais. De nombreux points communs dans l'élaboration d'une topographie imaginaire construisent chez lui des relations intertextuelles fortes. Les citations aux grandes références littéraires servent à convoquer des lieux précis et aux multiples facettes évocatrices. Les lieux imaginaires sont polysémiques. Ils sont des révélations positives. Ainsi, Musset se projette dans des endroits idéaux qui lui rappellent son enfance et sa mère. Il veut retrouver un éden qui correspond à son ambition de combattre l'ennui et la mélancolie qui l'ont miné plus que tout durant sa vie. La volonté de chercher un lieu parfait traduit bien son envie de nier le présent, le futur et de vouloir faire revivre un lieu mythique tout autant proche de Fragonard, Boucher que de Delacroix. Mais les lieux sont aussi l'occasion de formaliser les cauchemars et les angoisses personnelles de l'auteur. Il s'attache à décrire des lieux obscurs, nocturnes et morbides. L'écriture permet ainsi d'exorciser ces lieux

¹ Musset, *Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Seuil, 1963, p.24.

presque obsessionnels parce qu'ils sont récurrents. L'imaginaire permet de repenser les lieux réels. Tout est prétexte à création dans l'imaginaire mussétien.

Bibliographie

Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, PUF, collection Quadriges Grands textes, Paris, 1989

Burgos, J., *Pour une poétique de l'imaginaire*, Seuil, Paris, 1982

Chelebourg, C., *L'auteur et son imaginaire : l'élaboration de la singularité. Petit lexique de poétique à l'usage des critiques soucieux d'étudier l'imaginaire de l'auteur*, Image and Narrative, juin 2009

Fedier, F., *L'imaginaire*, Editions du grand Est, 2009

Musset, *Œuvres complètes*, tome 1, et tome 2, Seuil, Paris, 1963

Ripa, Y., *L'imaginaire nocturne de la France du XIXe siècle*, « Société et Représentations », Publications de la Sorbonne, Paris, 2007/1, n°23

Shakespeare, W., *La Nuit des rois*, Garnier-Flammarion, Paris, 1954

Shakespeare, W., *Le Songe d'une nuit d'été*, Garnier-Flammarion, Paris, 1954

**LE PARIS DE BALZAC : ÉCRITURE DU MYTHE OU MYTHE DE
L'ÉCRITURE ?**

**BALZAC'S PARIS : WRITING OF THE MYTH OR MYTH OF
WRITING ?**

**EL PARIS DE BALZAC: ESCRITURA DEL MITO O MITO DE LA
ESCRITURA ?**

Maria GAL¹

Résumé

On considère que Balzac a élaboré un imaginaire mythique de la ville, une image métaphorique et allégorique de la métropole moderne en devenir. La critique en a élaboré différentes conceptions, du mythe du héros moderne à celui de la lisibilité de la ville, en passant par celui des allégories et des métaphores urbaines. Le but de mon article est d'étudier ces différentes positions et de les réinterroger au travers d'une réflexion sur la nature même de la ville littéraire, de son intelligibilité, et de sa considération en tant que représentation de la pensée spatiale de l'écrivain.

Mots-clés : Balzac, Paris, réalisme, mythe, philosophie de l'espace

Abstract

It is considered that Balzac has developed a mythical imaginary of the city, a metaphorical and allegorical picture of the becoming modern metropolis. The critics have developed various conceptions of it, from the myth of the modern hero to the one of the legibility of the city, or of urban allegories and metaphors. The purpose of my paper is to study these positions and to reconsider them through a reflection on the nature of the literary city, its intelligibility and its consideration as the representation of the spatial thought of the writer.

Keywords: Balzac, Paris, realism, myth, philosophy of space

Resumen

Se considera que Balzac ha elaborado un imaginario de la ciudad mítica, una imagen metafórica y alegórica de la nueva metrópoli moderna. La crítica literaria ha elaborado varios conceptos de este mito : el del héroe moderno, el de la legibilidad de la ciudad, o el de las alegorías y metáforas urbanas. El objetivo de mi trabajo es de estudiar estas posiciones y de volver a examinarles a través de una reflexión sobre la naturaleza de la ciudad literaria, su inteligibilidad y su consideración como representación del pensamiento espacial del escritor.

Palabras clave: Balzac, Paris, realismo, mito, filosofía del espacio

¹ Maria.Gal@unige.ch, département de Littérature comparée ; département de Géographie, Université de Genève, Suisse.

La ville littéraire : intelligibilité et nature du phénomène

La ville littéraire, celle du XIX^{ème} siècle en particulier, constitue un objet d'analyse passionnant. Elle contribue à fixer le mythe urbain au tournant d'une configuration nouvelle de la société. Il s'agit en effet d'une période importante; le XIX^{ème} siècle voit les métropoles naître et s'élaborer en pôles, nouvelles formes d'organisation sociale, économique et géographique. C'est lui également qui pose les jalons d'un nouvel objet littéraire : à l'image du phénomène physique, la ville littéraire accède à une intégrité : elle n'est plus décor, pièce montée ou prétexte, elle devient structure narrative. C'est à ce moment précisément que s'exacerbe une tension inévitable entre une trivialité reconnue et vécue comme telle, et la volonté d'en révéler les tenants et les aboutissants, l'envers, la profondeur. Ainsi, le Paris de la modernité est caractérisé par l'émergence d'une nouvelle forme de discours sur la ville. Ce dernier est généralement considéré comme une représentation complexe, ni totalement réelle, ni totalement imaginaire ; la transition esthétique de l'une de ces dimensions vers l'autre. Cette indétermination lui confère un intérêt particulier : à la lecture de certaines pages sur Paris, Londres, ou Saint-Pétersbourg, le lecteur est attiré par une sorte d'intimité spatiale, un étrange aveu sur la nature du lieu. Il souhaite alors la comprendre, déchiffrer le sens dissimulé derrière ses symboles et sa fantasmagorie. Enfin il croit avoir trouvé : la ville littéraire, c'est la représentation d'une métamorphose, d'un conflit, d'une société, de l'esprit du siècle ! Mais ce faisant, il évite une question si simple en apparence qu'il l'a déjà oubliée : qu'est-ce que la ville littéraire ? Bien sûr, elle représente – une ville, une génération, une époque – mais à partir de quoi ?

La représentation de la ville littéraire, par son indétermination, pose deux problèmes : celui de son intelligibilité, et celui de sa nature. Autrement-dit ; que signifie-t-elle, et de quoi est-elle faite ? Ces deux problèmes, qui constituent sa complexité et sa valeur, sont difficiles à résoudre, et même à problématiser. L'intelligibilité de la ville littéraire a trait aux questions suivantes : Peut-on rendre la ville reconnaissable ? Le peut-on directement, ou faut-il passer par un travail interprétatif, sémiologique ? On opte généralement pour l'approche sémiologique, mais là encore, de quels signes parle-t-on ? Faut-il partir de la ville réelle, d'un aspect (social, topographique, culturel) de son histoire et voir comment le procédé d'écriture a transfiguré la réalité en une entité poétique ? Faut-il au

contraire partir du texte, de sa forme, de ses symboles ou de sa tonalité générique pour retrouver, à rebours, les traces de ce qui a si fortement sollicité l'imagination de l'écrivain ? Suite à cette première question, se pose la seconde : de quelle nature est cette ville littéraire ? Le problème de son intelligibilité montre à l'évidence qu'il s'agit d'une nature hybride et qu'il n'est pas aisé d'en départager les différentes parties : une union virtuelle faite de lieux, de symboles, de fantasmes et de rhétorique; une structure spatiale intégrée dans une structure verbale. Comment définir rigoureusement une telle complexité ? Quelle méthodologie appliquer ?

Le but de cet article est d'analyser la ville littéraire en traitant conjointement ses deux aspects problématiques : celui de son intelligibilité et celui de sa nature. Je propose de développer cette réflexion autour de l'œuvre de l'un des artisans incontournables du Paris littéraire du XIX^{ème} siècle ; Balzac. D'après Karlheinz Stierle, il est le premier à avoir donné forme au mythe de la grande ville, créant une écriture basée sur le signe de la modernité émergente, et sur sa mise en forme dramatique. Balzac est communément considéré comme figure fondatrice du mythe littéraire de Paris, comme représentation-type de cette écriture oscillant entre deux pôles opposés ; celui du réel et celui de l'imaginaire. Il s'agira d'étudier la manière dont la critique a traité cette entité hybride : les méthodes utilisées afin de conceptualiser cette dernière, et les résultats obtenus par cette conceptualisation. Sont-ils pertinents ? Parviennent-ils à rendre compte de la spécificité de la ville littéraire, de son esthétique, de son inscription dans le dessein global de l'écrivain ? Ce sont les questions auxquelles nous tenterons de répondre.

De l'intelligibilité de la ville littéraire à sa nature

En vue d'une analyse complète de la ville littéraire, de son fond et de sa forme, l'approche sémiologique doit se doubler d'un intérêt pour l'hybridité de sa nature. Cet intérêt conjoint doit être ramené à une signification plus vaste, celle de la pensée spatiale de l'écrivain. Enfin, cette approche doit être dynamique, c'est-à-dire qu'il faut s'intéresser à la ville littéraire non pas comme à un rapport mimétique, mais dialectique entre ses composantes. Dans cette perspective, l'interaction dynamique est généralement analysée par la critique par un mouvement inverse à celui qu'elle attribue à l'écrivain, supposément parti de la ville pour aboutir à l'œuvre. On considère que ce dernier instaure spontanément une relation dialectique entre des éléments hétérogènes (la ville réelle et l'imagination),

et qu'il participe concrètement à l'élaboration de la ville littéraire en tant qu'expression hybride.

En abordant la critique issue de ce présupposé, on constate que la démarche s'est développée diversement selon l'inspiration, les projets intellectuels et le positionnement théorique des auteurs. Parmi les critiques qui ont travaillé sur la ville littéraire de Balzac, on peut citer Roger Caillois, Pierre Citron, Karlheinz Stierle et Walter Benjamin¹. Tous présentent une approche dynamique de la ville et une conception tripartite et dialectique de cette dernière (la forme esthétique est la synthèse du réel et de l'imaginaire). Leur analyse équivaut à un procédé de traduction: de l'opacité vers l'intelligibilité de la ville littéraire. A l'objet insolite, complexe qu'est la ville littéraire il faut trouver une forme herméneutique adéquate, qui puisse rendre compte à la fois de sa nature hybride et de son fonctionnement dialectique. La raison principale de ce positionnement herméneutique est le déplacement des enjeux, le passage de la question – que représente la ville littéraire? – à – qu'est-ce que la ville littéraire? La ville de Balzac est un objet. C'est un personnage, un monstre, une femme, un navire. Un organisme. Une constellation. Un mythe, enfin. Le mot est lâché. Et effectivement, quelle forme mieux que le mythe peut rendre compte de l'opacité de la ville littéraire?

Le mythe

Je n'envisage pas de définir le mythe en tant que tel mais seulement de définir les caractéristiques qui en font un modèle privilégié pour l'analyse de la ville littéraire. Le mythe, en tant que forme de discours particulière, tant au niveau du contenu qu'il exprime que de sa structure, se distingue radicalement du discours « sérieux », logique : la distinction entre *muthos* et *logos*, évoquée par Thucydide, radicalisée par Platon, a été consommée tout au long de l'histoire. Qu'on l'étudie du point de vue de l'histoire, de l'anthropologie, de la sociologie, du discours ou de la poétique, le mythe est avant tout une forme destinée à exprimer la présence d'une dimension autre dans le rationnel, à rendre intelligible un élément qui ne l'est pas, soit que son origine remonte à trop loin pour que l'on s'en souvienne, soit que sa nature soit insaisissable. Le mythe est donc le langage de l'hybridité, du

¹ Caillois, R., *Le mythe et l'homme*, Gallimard, Paris, 1938 ; Citron, P., *La Poésie du Paris de Balzac* in *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Minuit, 1961, vol. 2 ; Stierle, K., *La capitale des signes. Paris et son discours*, Maison des sciences de l'homme, Paris, 2001 ; Benjamin, W., *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, éd. du Cerf, Paris, 1989.

rapport incompréhensible qu'entretiennent deux natures différentes, à commencer, bien sûr, par celles de l'homme et de la divinité ; il s'agit toujours de l'incursion du sacré, du supranaturel ou de l'imaginaire dans le réel. Le but du mythe est de résoudre par un mouvement dialectique l'écart entre deux espaces hétérogènes par une synthèse signifiante et représentative. Dans *La philosophie des formes symboliques*, Ernst Cassirer dédie un chapitre à la forme spatiale du mythe. Il y distingue justement ce processus:

La distinction spatiale primaire, celle qu'on ne cesse de retrouver, de plus en plus sublimée dans les créations plus complexes du mythe, est la distinction entre deux provinces de l'être : une province de l'habituel, du toujours-accessible, et une région sacrée, qu'on a dégagée et séparée de ce qui l'entoure (...) L'espace là aussi [dans le mythe] agit comme un schème par l'application duquel des éléments très différents et, au premier regard, parfaitement incomparables peuvent se rapporter l'un à l'autre. (...) la médiation spatiale aboutit à une médiation spirituelle entre ces éléments et à la synthèse de toutes les différences dans une grande totalité qui constitue le plan de référence du monde mythique.¹

Dans le même chapitre, Cassirer définit le discours mythique comme un système d'organisation et de classification qui vise à reconstituer l'unité d'origine de la spatialité: « On voit (...) les deux traits essentiels du sentiment mythique de l'espace, la *qualification* et la particularisation générales, qui lui servent de point de départ, et la *systématisation* vers laquelle il ne cesse néanmoins de tendre. »²

C'est-à-dire que le discours mythique, selon Cassirer, part d'éléments hétérogènes qu'il ramène, par l'intermédiaire d'un système de représentations, à l'image d'une totalité. Cette démarche est bien celle des critiques qui cherchent à saisir l'intelligibilité de la ville littéraire en tant que forme d'expression particulière mêlant réel et imaginaire. L'exercice dialectique visant à réconcilier ces deux natures différentes et à les faire apparaître ensemble dans une seule et même représentation ne peut se passer, à un moment ou à un autre, du mythe. Ce dernier peut s'appliquer à une thématique très large : du héros de Caillois à la modernité de Stierle ou à la pure forme poétique telle que l'analyse Citron. Il peut également éclater en constellation de thèmes et de symboles, comme c'est le cas chez

¹ Cassirer, E., *La philosophie des formes symboliques. 2. La pensée mythique*, Minuit, Paris, 1972, pp. 111-114.

² Ibid. p. 119.

Benjamin. Mais la structure dialectique de l'analyse, en tant que forme exemplaire, correspond toujours par mimétisme à celle du mythe : on cherche l' « image de, la représentation de » la ville littéraire, on tente de dissoudre l'opacité esthétique, d'en définir les différentes constituantes et de les transmettre, enfin, sous la forme d'un ensemble intelligible uni.

Le mythe, bien sûr, ne consiste pas uniquement en un processus dialectique, il peut s'agir de tout autre chose. Encore faut-il définir de quel type de mythe l'on parle: mythe littéraire ou mythe de la ville? Les approches sont multiples ; s'agit-il d'une étude historique, sociale, anthropologique, herméneutique ? Dans ce dernier cas, fait-on de la mythocritique ou de la mythanalyse¹ ? La notion de mythe est extrêmement vaste ; sa variabilité constitutive, son besoin de se répéter et finalement de se dépasser elle-même dans un mouvement dialectique font que les approches envisageables sont infinies.

Mon but est de restreindre la réflexion à certaines composantes du mythe qui concernent directement la manière d'aborder la ville littéraire dans son intelligibilité et dans sa forme. Je souhaite montrer, d'une part, la présence de cette forme chez les différents analystes de la ville de Balzac, et d'autre part, la diversité de ses manifestations.

Le mythe du Paris balzacien

Dans son ouvrage *Le mythe et l'homme*, Roger Caillois consacre un chapitre au mythe de Paris². Le mythe est celui de l'individualité émergeant au sein d'un environnement hybride et mythogène. Paris reprend à sa charge la fonction des puissances divines ou occultes qui déterminent la vie des individus, et ce faisant, se mue en une entité mixte, à la fois réelle et supranaturelle. L'opacité de la ville littéraire est dès lors désamorcée, décomposée en deux parties distinctes dont la réunion en une entité mythique justifie l'existence, tant au niveau de la forme, dichotomie résolue dialectiquement, que de l'esthétique comme moteur de la narration : « la fissure idéale qui séparait le Paris des apparences du Paris des mystères est comblée. Les deux Paris qui, au début, coexistaient sans se confondre sont maintenant réduits à l'unité. Le mythe s'était d'abord contenté des facilités de la nuit et des quartiers périphériques, des ruelles inconnues et des catacombes inexplorées. Mais il a gagné rapidement la pleine lumière et le

¹ Cf Brunel, P., *Mythocritique. Théorie et parcours*, PUF, Paris, 1992.

² Caillois, R., *Le mythe et l'homme*, Gallimard, Paris, 1938.

cœur de la cité »¹. La forme du mythe est transposée à la ville et mimétiquement reproduite : les formes concordent. Cela signifie que le Paris de Balzac, en raison de son adéquation à la trame mythique, est réduit à une entité nouvelle, légitimement opaque, destinée à susciter la venue du héros moderne, et à lui permettre de se mesurer à elle : « Rapidement, le mythe se développe : à la cité innombrable s'oppose le Héros légendaire destiné à la conquérir »². L'esthétique balzacienne est ainsi décomposée et recomposée, indépendamment de ses intentions et de ses caractéristiques propres, en une représentation juste mais arbitraire. Cette dernière, comprise comme problématique du mythe, revêt un caractère collectif et peut s'appliquer à d'autres auteurs ; c'est-à-dire qu'elle exclut la possibilité d'une réflexion sur la structure interne du texte, sur les particularités d'une configuration spatiale interdépendante des autres entités du discours et régie par une certaine pensée de l'espace.

La démarche de Pierre Citron est différente, et pas grand-chose, à priori, ne permettrait de la rapprocher de celle de Caillois. Toutefois, le mythe comme forme d'investigation remplit chez lui la même fonction. L'ouvrage de Citron, *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, se base explicitement sur la forme mythique et sur son évolution dans la littérature sur Paris. L'originalité de Balzac, selon Citron, est d'avoir fait évoluer au cours de son écriture l'image de Paris, métaphore ou allégorie, d'une forme à une autre dans une complexité croissante : du vaisseau à la femme, de la femme au monstre, du monstre au monde, etc. Il évoque également comme caractéristique balzacienne la pluralité des personnages et conséquemment des points de vue sur la ville, caractéristique qui permet de saisir cette dernière dans une grande diversité et de lui conférer une densité accrue. Mais la dimension mythique à laquelle n'échappe pas Balzac est au centre de l'analyse de Citron ; c'est elle qui détermine son interprétation du sens, de l'esthétique et de la structure de la représentation balzacienne. Selon lui, le but de Balzac est d'atteindre à une représentation totale (mythique) de la ville, et pour ce faire, il lui faut unifier les deux pôles opposés de cette dernière. Ces pôles, suivant l'image utilisée par Balzac, prennent des formes différentes. Citron détermine ainsi plusieurs couples d'oppositions : le corps et l'âme ; le physique et l'imaginaire ; le matériel et le social, etc. Cette dichotomie, représentée sous forme allégorique ou métaphorique, est constitutive de la ville. En considérant

¹ Stierle, K., *La capitale des signes. Paris et son discours*, Maison des sciences de l'homme, Paris, 2001, p. 191.

² Ibid., p. 186.

cette dernière comme un être vivant, en parvenant à la représenter comme telle, comme un être mixte mais uni, Balzac s'inscrit dans la tradition mythique étudiée par le critique, il en remplit les exigences. Selon Citron, l'auteur y parvient par le dynamisme de son écriture : «L'or n'est que la matérialisation d'autres courants que décèle le visionnaire Balzac. Ceux de l'esprit se croisent et se mêlent avec les courants physiques qui parcourent « cette ruche à ruisseaux noirs » (...). C'est ici le cœur même du Paris poétique de Balzac, et il rejoint l'essentiel du mythe : avant tout, il est énergie »¹. C'est donc par l'entrecroisement des dichotomies, par le dynamisme de leur résolution en une représentation « vivante » que la forme de la ville de Balzac peut être calquée sur celle du mythe : selon les termes de Cassirer, *qualification* et *particularisation* des éléments, puis *systématisation* dialectique. Il serait faux de dire que Citron ne se préoccupe pas des caractéristiques de la poétique balzacienne ; c'est justement là qu'il cherche la clef de la résolution dialectique. Mais une fois encore, recourir d'office à la structure mythique, c'est réduire la structure du Paris de Balzac à un schéma et sa pensée de l'espace à un système d'oppositions.

A notre parcours de l'interprétation mythique de la ville de Balzac, manquent encore deux figures incontournables : Karlheinz Stierle et Walter Benjamin. Dans son ouvrage intitulé en allemand *Der Mythos von Paris: Zeichen und Bewusstsein der Stadt*, Stierle traite lui aussi du mythe. Il s'agit chez lui du mythe de la modernité parisienne comme émergence d'une nouvelle forme d'intelligibilité de la ville: celle de la lisibilité. Reprenant ce terme à Benjamin, il en fait le principe fondateur de son étude. Son approche, sémiologique, vise à découvrir derrière chaque détail de l'écriture, mais aussi derrière la posture de l'observateur, le signe d'une tentative du texte à rendre intelligible le fonctionnement nouveau de la métropole émergente. Cette lisibilité, selon Stierle, est la particularité du Paris du XIX^{ème} siècle. Devenue capitale des savoirs, la ville se donne à lire par une sorte de littéralité latente. La lisibilité est donc la clef de l'opacité esthétique de la ville littéraire. Stierle embrasse un nombre d'éléments extrêmement vaste de la vie parisienne. Conscient de la difficulté à rendre compte de cette dernière (entité visible et invisible, fondamentalement double) sous la forme une représentation unique, il attribue à Balzac et à son dessein de représenter la société dans son ensemble, la lisibilité comme outil. C'est elle qui permet de déchiffrer les différentes significations de la ville, d'amener le visible et l'invisible au même degré de perception, et de

¹ Citron, P., *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Minuit, 1961, vol. 2, p. 220.

leur conférer, par un processus dialectique, une unité mythique. Le Paris de Balzac est en quelque sorte un texte dans le texte, et vaut par sa capacité à se traduire en signes, « la grande ville [étant] l'espace sémiotique où aucune matérialité ne reste non sémiotisée »¹. Cette approche a l'avantage de chercher à saisir la dimension mythique dans son ensemble, sans privilégier un thème particulier. Toutefois, Stierle est amené à reconnaître lui-même l'impossibilité d'un tel dessein : « Dans le passage d'une œuvre à l'autre, l'expérience de la ville ne parvient jamais à son terme, mais seulement à chaque fois à un pressentiment plus profond de la totalité, qui se dérobe, d'un univers de vie qui en tant que tel ne peut apparaître suffisamment »². Le mythe ne peut pas avoir (et traditionnellement, n'a pas) la fonction de révéler une polysémie généralisée. Stierle s'attaque à l'opacité esthétique même; mais au lieu chercher à percevoir sa signification, d'en saisir les enjeux en tant que constituante essentielle du discours sur la ville, il tente de la résoudre, de la dissiper par une systématisation dialectique. Là encore, l'analyse s'éloigne d'une part des particularités de la spatialité balzacienne, et d'autre part de son inscription dans le dessein global de l'écrivain.

Benjamin, enfin, recourt au mythe d'une façon totalement différente. On peut même dire que sa démarche est opposée à celle de Stierle, en cela qu'il ne vise non pas à contourner ou à démanteler l'opacité esthétique de la ville littéraire, mais à l'interpréter. Son approche est basée sur la lisibilité de l'opacité, sur la conception de cette dernière en tant que langage. Recueillant les « rebuts » de l'histoire (ce qui n'a pas été remarqué), il part du principe que c'est justement dans leur non visibilité, dans l'opacité qui entoure leur relation au monde, au temps, que réside le sens historique. Ce dernier n'est pas patent ; il doit être dégagé de l'oubli. Le mythe joue un rôle particulier dans cette entreprise herméneutique : il est l'élément nocif, le mensonge qui déforme l'histoire et la falsifie : « Défricher des domaines où seule la folie, jusqu'ici, a crû en abondance. (...) Toute terre a dû un jour être défrichée par la raison, être débarrassée des broussailles du délire et du mythe. C'est ce que l'on veut faire ici pour la terre en friche du XIX^{ème} siècle »³. Il s'agit de dénoncer les croyances établies par le mythe et de rétablir le sens perdu de l'histoire. En vérité, Benjamin s'attaque d'avantage à la mystification qu'au mythe, mais ce dernier est le moyen le plus sûr d'arriver à la source du problème. Dans son intention de démanteler le mythe et de rétablir une

¹ Stierle, K., *La capitale des signes. Paris et son discours*, Maison des sciences de l'homme, Paris, 2001, p. 3.

² Ibid., p. 273.

³ Benjamin, W., *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, éd. du Cerf, Paris, 1989, p. 473.

vérité historique sortie de l'oubli, Benjamin recourt à la structure même du mythe. Il la décompose dans l'ordre inverse de celui dans lequel elle a été élaborée : sa conception dialectique de l'histoire, dans une certaine mesure, rebrousse celle de la mystification. La dialectique utilisée par Benjamin à l'égard du mythe est donc radicalement différente de celles rencontrées jusqu'à présent dans les analyses de la ville littéraire. Elle n'est pas reprise mimétiquement, dans le but de re-présenter la ville sous un aspect organisé, celui de l'unité mythique, mais de redécouvrir, sous la structure de cette dernière, les espaces dévalorisés, oubliés : il s'agit d'ébranler la structure du mythe, et de procéder à sa dé-systématisation. Cette entreprise, si elle ne nous aide pas à comprendre la spécificité de la ville balzacienne, nous aide du moins à cerner l'aspect limitatif et déterministe que peut prendre la structure mythique en tant que système herméneutique. La démarche de Benjamin visant à décaler la perspective dialectique et à reconsidérer la ville sous un autre angle de vue, son intérêt pour l'opacité en tant que langage constitutif de la ville, sont autant d'indices de la possibilité, si ce n'est de la nécessité, de réinterroger les bases à partir desquelles s'élabore l'analyse de la ville littéraire. Benjamin est l'un des rares critiques à ne pas avoir considéré l'opacité esthétique d'office comme résultat d'une hybridité manifeste, et à ne pas s'être attachés à la résoudre, à la faire disparaître avant même de l'avoir comprise ou du moins interrogée. Il a procédé *avec* et non *contre* elle.

Le mythe en question

L'esthétique de la ville littéraire, par sa forme, est très proche du mythe. C'est par l'intermédiaire de ce dernier qu'elle est souvent approchée, et par son intermédiaire également qu'on arrive à définir, ou du moins à pressentir sa complexité. Toutefois, nous avons vu que l'approche mythique a tendance à enfermer son objet dans un schéma descriptif. Il nous incombe à présent de définir, outre ses apports, ses faiblesses.

Parmi la diversité des optiques adoptées, nous avons constaté que l'approche mythique se rapporte toujours à une structure dialectique visant à présenter une certaine homogénéité, une vision globale, de la ville littéraire. L'approche mythique présente un certain nombre d'avantages. Premièrement, celui d'avoir une vision englobante de son objet. Deuxièmement, de décrire sa structure plurielle, et enfin de synthétiser cette dernière. Les revers de ces avantages sont les suivants : premièrement, la vision englobante se révèle souvent limitative – sur le plan de la signification propre de l'objet ainsi que dans son rapport à l'ensemble du

texte et à la pensée de l'écrivain. Deuxièmement, sa description structurelle est mimétique, elle procède par analogie ; elle surimpose au texte un schéma général qui, s'il n'est pas faux, ne se révèle pas pour autant pertinent sur le plan herméneutique. Troisièmement, la synthétisation n'est pas nécessairement une solution concluante. La résolution dialectique du mythe est applicable à toute ville littéraire, mais au-delà de l'archétype, elle ne permet pas une analyse approfondie de l'esthétique et de la thématique d'une œuvre.

Conclusion

Il y a en définitive dans l'approche mythique une grande difficulté à accepter la ville littéraire en tant que langage élargi, métaphysique, présentant d'autres dimensions que celles de l'euclidien et du fantastique résolues dialectiquement. Cette acceptation passe par la remise en question de la définition de la ville littéraire comme structure fondamentalement double (réel/imaginaire). Le mythe, en tant que structure herméneutique, se révèle donc insuffisant pour saisir le sens de la ville littéraire de Balzac, pour comprendre la pensée spatiale qui la sous-tend et la relie aux autres éléments du discours. Cette constatation, à laquelle nous sommes arrivés par l'analyse systématique des différentes approches mythiques de la ville de Balzac, nous amène à réfléchir à une autre conception herméneutique pour l'appréhension de la ville littéraire. N'ayant malheureusement pas la place de l'évoquer concrètement dans cet article, nous n'en donnerons que les lignes générales. La démarche que nous proposons consiste à délaissier l'approche symbolique et structurale du mythe pour appréhender la ville littéraire à partir de la pensée spatiale qui lui est propre. Cela implique un retour aux textes balzaciens, notamment aux *Etudes philosophiques*, à l'*Avant-propos* et aux préfaces. A partir de là, on pourra déterminer quels sont, au-delà du symbole, les représentations et les thèmes balzaciens qui expriment le rapport de l'homme à la grande ville, sa profondeur et sa virtualité. La ville littéraire ne consiste pas uniquement en un rapport nouveau au temps et à l'espace, aux métamorphoses de la modernité : elle s'intègre aux croyances humaines, à l'univers physique et métaphysique du XIX^{ème} siècle. La spécificité de l'écriture balzacienne est de faire se rencontrer et communiquer, au sein de la ville, différentes couches de croyances et de connaissances : les découvertes de Cuvier et la mystique de Swedenborg y cohabitent étrangement, ouvrant au lecteur un univers inédit et mobile.

La ville littéraire doit donc être considérée comme conception spatiale de l'écrivain, exprimant sa perception du rapport de l'homme au monde. Comprendre le fonctionnement de cette représentation revient à réinterroger sa nature : quelles sont les dimensions à l'œuvre dans la spatialité balzacienne ? Par quel moyen entrent-elles en relation, et quel en est le sens ? Le réel et l'imaginaire sont deux éléments secondaires de la spatialité balzacienne. Au centre de cette dernière se trouve une pensée du mouvement ; celui de l'humanité qui se démène, entre foi et doute, dans l'univers matériel qu'elle s'est élaborée. C'est du moins ainsi que l'écrivain définit sa conception du rapport de l'homme au monde dans son *Avant-propos* de la *Comédie humaine*:

En lisant attentivement le tableau de la Société, moulée, pour ainsi dire, sur le vif avec tout son bien et tout son mal, il en résulte cet enseignement que si la pensée, ou la passion, qui comprend la pensée et le sentiment, est l'élément social, elle en est aussi l'élément destructeur. En ceci, la vie sociale ressemble à la vie humaine. On ne donne aux peuples de longévité qu'en modérant leur action vitale. (...) La pensée, principe des maux et des biens, ne peut être préparée, domptée, dirigée que par la religion. (...) J'écris à la lueur de deux Vérités éternelles : la Religion, la Monarchie, deux nécessités que les événements contemporains proclament, et vers lesquelles tout écrivain de bon sens doit essayer de ramener notre pays.¹

Bibliographie

- Balzac, Honoré de, *Œuvres complètes*, Paris, G. le Prat, 1956-1963
Barbérès, P., *Balzac et le mal du siècle. Contribution à une physiologie du monde moderne*, Gallimard, 1970
Barthes, R., *Sémiologie et urbanisme* in *L'aventure sémiologique*, Seuil, Paris, 1985
Benjamin, W., *Paris, capitale du XIXe siècle*, éd. du Cerf, Paris, 1989
Blanchot, M., *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955
Brunel, P., *Mythocritique. Théorie et parcours*, PUF, Paris, 1992
Butor, M., *Improvisations sur Balzac*, la Différence, Paris, 1998
Caillois, R., *Le mythe et l'homme*, Gallimard, Paris, 1938
Cassirer, E., *La philosophie des formes symboliques. 2. La pensée mythique*, Minuit, Paris, 1972
Chauvin, D., Siganos, A., Walter, P. (dir.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Imago, Paris, 2005
Chevalier, L., *Le problème de la sociologie des villes*, in Gurvitch, G., *Traité de sociologie*, PUF, Paris, 1967
Citron, P., *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, vol. 2, Minuit, 1961

¹ Balzac, Honoré de, *Avant-propos* de la *Comédie humaine*.

- De Certeau, M., *L'invention du quotidien*, Gallimard, 1990
Derrida, J., *Mythologie blanche* in *Marges de la philosophie*
Detienne, M., *L'invention de la mythologie*, Gallimard, 1981
Eliade, M., *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963
Foucault, M., *Des espaces autres* (1967) in *Dits et Ecrits*, vol.4, Paris, Gallimard,
1984
Lévi-Strauss, C., *Anthropologie structurale*, Pocket, Paris, 2012
Platon, *La République*, *Œuvres complètes*, t. 6, Belles Lettres, Paris, 1996
Poulet G., *Études sur le temps humain, II*. Plon, 1952, p.122-193
Stierle, K., *La capitale des signes. Paris et son discours*, Maison des sciences de
l'homme, Paris, 2001
Vernant, J.-P., *Les origines de la pensée grecque*, PUF, Paris, 2012
Vernant, J.-P., *Mythe et société en Grèce ancienne*, Maspéro, Paris, 1982

**LES LIEUX DE LA VIE ET DE L'IMMORTALITÉ DANS LE
CIMETIÈRE MARIN DE VALÉRY**

**THE PLACES OF LIFE AND IMMORTALITY IN VALÉRY'S
LE CIMETIÈRE MARIN**

**LOS LUGARES DE LA VIDA Y DE LA INMORTALIDAD EN LE
CIMETIÈRE MARIN DE VALÉRY**

Corina-Amelia GEORGESCU¹

Résumé

Les thèmes présents dans le poème, la mort/la vie, l'idéal/la réalité concrète, matérielle, créent une sorte de trajectoire devenant de véritables « lieux » physiques : la terre, la mer et le ciel acquièrent ainsi des équivalences spirituelles respectivement la mort, la vie et la perfection. Le poète glisse de l'un à l'autre essayant de les transformer en arrêts sur le long chemin qui mène de la recherche obstinée de l'absolu à la décision sage de s'arrêter pour profiter du « lieu » VIE tout petit que celui-ci soit sur la carte de l'infini.

Mots-clés : lieux, mer, terre, ciel

Abstract

The themes present in the poem, death/life, ideal/material reality create a kind of trajectory becoming genuine « places » : earth, sea, sky receive spiritual equivalents such as death, life, perfection. The poet oscillates among them trying to turn them into stops on the long way leading from an obstinate search of the absolute to the wise decision to stop in order to take advantage of the « place » named LIFE as little as it might seem on the map of the infinite.

Key-words : place, sea, earth, sky

Resumen

Los temas presentes en la poesía, muerte/vida, ideal/realidad concreta, material, crean una especie de trayectoria convirtiéndose en lugares verdaderos : tierra, mar, cielo reciben equivalentes como muerte, vida, perfección. El poeta oscila entre ellos inteniendo de les transformar en paradas en el camino conduciendo de la búsqueda obstinada del absoluto a la decisión de pararse para disfrutar del « lugar » llamado VIDA tan pequeño que el podría ser sobre el mapa del infinito.

Palabras clave : lugar, mar, tierra, cielo

Considéré généralement par le public comme poète difficile qui essaie de soumettre la sensibilité à la raison, Valéry garde son charme pour ceux qui réussissent à dépasser le seuil de son hermétisme. Connu et

¹ georgescu_c@yahoo.fr, Université de Pitesti, Roumanie.

reconnu pour le poème *Le Cimetière marin*, Valéry provoque tant par son hermétisme que par sa préoccupation pour d'expliquer ses démarches littéraires.

Publié pour la première fois en 1920 dans *La Nouvelle Revue Française*, il sera inclu ultérieurement dans le recueil *Charmes* (1922). En essayant d'expliquer le point de départ formel du poème lié à l'idée que la forme précède le fond, Valéry fait une mention passagère sur « un certain lieu » qui a marqué sa vie :

Cette dernière condition exigea bientôt que le poème possible fût monologue de „moi” dans lequel les thèmes les plus simples et les plus constants de ma vie affective et intellectuelle, tels qu'ils s'étaient imposés à mon adolescence et associés à la mer et à la lumière d'un certain lieu des bords de la Méditerranée, fussent appelés, tramés, opposés... »¹ (Variété III, p. 60)

Dans ce témoignage, Valéry établit ses propres correspondances entre les thèmes de sa vie affective et intellectuelle et la mer et la lumière d'un certain lieu situé aux bords de la Méditerranée en soulignant son importance et sa magie qui avait réussi à dépasser le passage du temps. La distance temporelle, mais aussi spatiale qui éloigne Valéry de la ville de Sète, sa ville natale, n'éteint pas sa liaison avec cet endroit qu'il envisage comme le lieu privilégié d'une méditation sur un sujet à la fois grave et banal comme le doublet vie-mort.

Cette méditation entraîne un jeu continu entre plusieurs lieux comme si le poète faisait la figure d'élément unificateur par son regard qui oscille entre la terre avec son cimetière sur la plage, la mer et le ciel. C'est d'ailleurs cette oscillation que nous nous proposons de surprendre en mettant en évidence son importance pour l'évolution de la pensée du poète-contemplateur du début du poème à la volonté de vivre clairement exprimée à la fin de celui-ci.

La première strophe est fondée sur l'opposition terre-mer où la terre est le lieu de la mort par l'existence des tombes, tandis que la mer est celle qui „palpite” comme un cœur en devenant ainsi l'image de la vie par sa dynamique continue évoquée indirectement par le verbe mentionné. Métamorphosée en toit par une association qui fait référence à la forme des tuiles qui se superpose à celle des vagues, la mer n'est pas uniquement garante de la tranquillité („toit tranquille”), mais aussi d'une certaine

¹ Valéry, P., *Variété III, IV et V*, Paris, Folio Essais, 2002, p. 60.

hauteur, d'une certaine stabilité suggérée par toutes les connotations déterminées par l'association toit-abri.

*Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes;
Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, toujours recommencée
O récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux!*

Le regard du poète dessine un triangle entre la terre, la mer et le ciel auquel renvoient l'allusion à Midi, mais aussi « le calme des dieux ». Le point-fort du triangle reste pourtant la mer dont le nom est répété deux fois comme si le poète voulait souligner la capacité de retour, son mouvement continu appelé par le préfixe d'itération « re- » placé au début du verbe « commencer ». Le blanc évoqué par les colombes qui sont l'image des voiles des navires devient le fil qui relie la première strophe à la deuxième où cette couleur se « lit » dans la présence de plusieurs termes tels : *pur, écume, paix*. Cette strophe est celle qui place l'accent de la contemplation sur l'axe reliant la mer au ciel, la mer devenant principe de la lumière (*éclairs, diamant*), tandis que le ciel passe sur une place seconde étant l'élément qui assure l'équilibre entre l'agitation de la mer et le soleil qui se repose. A part les endroits concrets présents dans la poésie, la jonction des termes *travail, se concevoir, ouvrages* contribuent à la « construction » d'un lieu immatériel qui est la poésie :

*Quel pur travail de fins éclairs consume
Maint diamant d'imperceptible écume,
Et quelle paix semble se concevoir!
Quand sur l'abîme un soleil se repose,
Ouvrages purs d'une éternelle cause,
Le temps scintille et le songe est savoir.*

La mer redevient, dans la strophe suivante, le point de mire du regard du poète et sa seule préoccupation. L'eau est, à tour de rôle, *stable trésor, temple simple, masse de calme, visible réserve, eau sourcilleuse, oeil*. Ces qualifications portent en elles l'idée de calme et stabilité (*stable, temple, calme, réserve*), reprenant les mêmes connotations de la première strophe ; cet écho au début de la poésie transparait par la présence du mot « toit ». La strophe est construite sur deux types d'allitérations, une allitération en [t], consonne sourde qui réussit à rendre par cette qualité le calme, l'absence du bruit, et une allitération en [l], consonne liquide à même de rendre la caractéristique essentielle de la mer. Celle-ci est assimilée à un

oeil couvert d'un voile et qui, sous le silence apparent (la paix *semble* se concevoir) cache tant de mystères.

*Stable trésor, temple simple à Minerve,
Masse de calme, et visible réserve,
Eau sourcilleuse, Oeil qui gardes en toi
Tant de sommeil sous une voile de flamme,
O mon silence! . . . Édifice dans l'âme,
Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit!*

La contemplation qui avait comme objets la terre, la mer et le ciel, change de direction; ce n'est plus le poète qui contemple les lieux, c'est lui qui devient objet de contemplation, en invitant le ciel de le regarder :

*Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui change!
Après tant d'orgueil, après tant d'étrange
Oisiveté, mais pleine de pouvoir,
Je m'abandonne à ce brillant espace,
Sur les maisons des morts mon ombre passe
Qui m'apprivoise à son frêle mouvoir.*

Cette strophe s'ouvre sur une interpellation faite par le poète au ciel qui doit être témoin à son changement ; les deux adjectifs épithètes qui qualifient le ciel (*beau, vrai*) définissent la perfection, l'absolu faisant du ciel un endroit emblématique de la constance, une sorte de point de repère de l'immuable qui s'oppose à l'éphémère. Cette instance en apparence oisive, lieu de repos pour le soleil, cache des pouvoirs inattendus qui ne font qu'approfondir l'opposition entre le passager et l'éternel établie dans le premier vers. A un bout, il y a l'orgueil de l'homme, à l'autre, la grandeur de l'absolu. Ce moment de prise de conscience est douloureux car le poète se rend compte qu'il ne peut dépasser sa condition de mortel (*Sur les maisons des morts mon ombre passe*), son appartenance à la terre qui est acceptée avec une résignation évidente (*Je m'abandonne*).

Le retour à la terre est visible dans la dixième strophe :

*Fermé, sacré, plein d'un feu sans matière,
Fragment terrestre offert à la lumière,
Ce lieu me plaît, dominé de flambeaux,
Composé d'or, de pierre et d'arbres sombres,
Où tant de marbre est tremblant sur tant d'ombres;
La mer fidèle y dort sur mes tombeaux!*

Le cimetière y devient « fragment terrestre » où le non-animé domine : il y a l'or, la pierre, le marbre. Tout est marqué par la froideur caractéristique au royaume des ombres désigné clairement par le syntagme « mes tombeaux ». Cet endroit le séduit (*Ce lieu me plaît*) car il a quelque chose de sacré. La terre est le lieu de la mort et réussit à contagier la mer qui ne « palpite » plus, mais dort. Pourtant, elle a une grande qualité : elle est « fidèle » et cette qualité est reprise dans la strophe suivante où la mer devient une « chienne splendide ». Cette fidélité semblable à celle d'un chien est liée à la permanence, à la continuité de la mer qui s'oppose à et qui doit éloigner « l'idolâtre » qui est ici assimilé au poète :

*Chienne splendide, écarte l'idolâtre!
Quand solitaire au sourire de pâtre,
Je pais longtemps, moutons mystérieux,
Le blanc troupeau de mes tranquilles tombes,
Éloignes-en les prudentes colombes,
Les songes vains, les anges curieux!*

Il fait appel à la mer d'éloigner l'être vouant un culte à l'absolu ou mieux tout ce qui pourrait tenir à celui-ci (*Les songes vains, les anges curieux!*). Le poète s'assimile à un berger qui pâit ses moutons ; la métaphore tombeau-moutons repose sur la couleur blanche directement évoquée dans le quatrième vers. Les deux verbes synonymes *écarter* et *éloigner* incluent l'idée de la distance qui doit être instaurée entre l'absolu décevant (*vains*) visé jusqu'à un certain point et la prise de conscience qui fait place à la réalité concrète.

En contraste avec la mer qui cache ses mystères sous un « voile de flammes » (strophe 3), la terre « sèche » le mystère des morts. Conscient de cette disparition du mystère spécifique à la terre, le poète dirige son regard de nouveau vers le ciel qui, par l'image du Midi, représente la perfection :

*Les morts cachés sont bien dans cette terre
Qui les réchauffe et sèche leur mystère.
Midi là-haut, Midi sans mouvement
En soi se pense et convient à soi-même
Tête complète et parfait diadème,
Je suis en toi le secret changement.*

L'image de la perfection rendue par Midi et, implicitement par le ciel et la hauteur de celui-ci, a comme caractéristique principale l'immobilité, l'absence de tout mouvement (*sans mouvement*) car celui-ci est auto-suffisant (*convient à soi-même*) ; d'ailleurs, l'avant-dernier vers

évoque d'une manière répétée le cercle comme marque de la perfection sous la forme de « *Tête complète* » et du « *parfait diadème* ». Selon certains critiques, « l'homme est vu comme un principe du changement dans l'univers : en s'adressant à Midi, symbole de la perfection absolue (*Midi là-haut, Midi sans mouvement*), le poète proclame fièrement : *Je suis en toi le secret changement.* »¹

*Ils ont fondu dans une absence épaisse,
L'argile rouge a bu la blanche espèce,
Le don de vivre a passé dans les fleurs!
Où sont des morts les phrases familières,
L'art personnel, les âmes singulières?
La larve file où se formaient les pleurs.*

Le passage presque abrupte du haut du ciel (strophe 13) aux profondeurs de la terre (strophe 15) ne fait qu'accentuer l'opposition entre les états possibles : l'aspiration à la perfection, à l'immatérialité, à l'immortalité, d'une part, et la décision ultime d'accepter la réalité, la matérialité et la mort. *Midi là-haut, Midi sans mouvement* s'oppose d'une manière très concrète à *l'argile rouge*. Les verbes « ont fondu », « a bu » suggère une fusion, une dissolution, une forme d'engloutissement de l'être humain par la terre. Le syntagme « la blanche espèce » désigne les ossements des mort, mais le nom collectif indique sans équivoque l'idée que nul individu n'y échappe. Les yeux évoqués à travers les larmes (*où se formaient les pleurs*) deviennent le territoire des larves qui rongent, appartiennent à la terre. L'image surprise renferme un réalisme brut et choque le lecteur.

L'image dure de la mort qui exclut tout, paroles (*les phrases familières*), art (*art personnel*) et tout ce qu'il y a dans l'âme s'oppose par son immobilité à l'image de la vie telle qu'elle apparaît dans la vingt-deuxième strophe de la poésie :

*Non, non! . . . Debout! Dans l'ère successive!
Brisez, mon corps, cette forme pensive!
Buvez, mon sein, la naissance du vent!
Une fraîcheur, de la mer exhalée,
Me rend mon âme . . . O puissance salée!
Courons à l'onde en rejaillir vivant.*

¹ Austin, L., *Poetic Principles and Practice*, Cambridge University Press, 1987, p. 264.

La négation placée en tête du premier vers de la strophe marque le refus, le rejet de cet absolu immobile ; de plus, cette double négation montrant la décision prise définitivement, est suivi par l'adverbe « debout » qui suggère le mouvement. En fait, celui-ci représente le refus de l'immobilité antérieure. Ce mouvement physique est doublé par le mouvement du temps qui passe, par les instants successifs ; Steven Shankman¹ constate que le poète lui-même admet l'importance de la vie qu'il avait d'ailleurs anticipée en plaçant un vers de Pindar en épigraphe (*O, mon âme, n'aspire pas à la vie immortelle, mais épuise le champs du possible.*) : « The poet encourages himself nonetheless to live in time [...], even if temporal existence may pale before the brilliance of the Absolute. »²

Vivre dans le temps signifie vivre la vie et non pas attendre la perfection de l'absolu. Cela est le sens du vers de Pindar qui suggère que les mortels devraient jouir de chaque instant de vie sans attendre la perfection d'une hypothétique vie immortelle. L'appel du poète à son corps équivaut à un appel à la matérialité qui doit l'emporter sur l'immatérialité représentée par « la forme pensive », la réflexion. Le verbe « boire » employé à l'impératif indique un désir d'absorption du vent, principe dynamique par excellence. Coïncidence ou non, le même verbe avait été employé quelques strophes auparavant pour montrer comment la terre s'emparait des mort. Cette fois-ci, il acquiert une connotation positive étant celui qui aide le corps prêt à absorber le vent qui devient ainsi un moteur générateur de la vie. Dans ce contexte, la mer revient dans le paysage étant une source de « fraîcheur » et de vitalité. L'emploi d'un pluriel intégratif (*courons*) montre un être humain qui accepte la jonction avec la mer en reconnaissant en elle le lieu de la vie.

Contrairement à la strophe antérieure qui débute par une négation, l'avant-dernière strophe débute par l'adverbe « oui » qui s'efforce de créer ou de refaire un équilibre. Les allitérations en [d] et en [R] du premier vers reprennent le bruit de la mer, ainsi que l'allitération en [p] du deuxième.

*Oui! grande mer de délires douée,
Peau de panthère et chlamyde trouée,
De mille et mille idoles du soleil,
Hydre absolue, ivre de ta chair bleue,
Qui te remords l'étincelante queue
Dans un tumulte au silence pareil*

¹ Shankman, S., *In Search of the Classic. Reconsidering the Greco-Roman Tradition, Homer to Valéry and Beyond*, The Pennsylvania State University Press, 1994, p. 138

² « Pourtant, le poète s'encourage de vivre dans le temps, même si l'existence temporelle pouvait pâlir devant l'éclat de l'Absolu. » (notre traduction)

La mer est à la foie « peau de panthère » par l'éclat des vagues, « chlamyde » et « hydre », l'hydre étant l'animal mythologique à plusieurs têtes qui avaient le pouvoir magique de se régénérer si une de ses têtes avait été coupée. Le préfixe itératif « re- » suggère le cycle répété d'un serpent qui se mord la queue emmenant devant le lecteur la figure du cercle avec ses connotations d'éternel recommencement. La strophe abonde en liquides pour rendre le spécifique de la mer, tandis que le dernier vers comporte une intensité donnée par la disposition des effets sonores qui le soutiennent : les deux antonymes « tumulte » et « silence » contiennent, chacun, un parallélisme inattendu commençant et finissant par le même phonème [t], respectivement [s]. Le rapprochement jusqu'à la superposition opéré par l'intermédiaire de l'adjectif « pareil » s'explique le fait qu'un bruit continu devient l'équivalent du silence.

Cette avant-dernière strophe pourrait être lue comme un modèle réduit du poème tout entier, comme une image métonymique dont la composition obéit, au niveau sémantique, syntaxique et surtout phonétique à des lois spécifiques qui rendent impossibles une paraphrase, un résumé ou une traduction.¹

Les jeux des sonorités commencés dans la strophe antérieure se poursuivent dans la dernière strophe du poème par les allitérations en [v], consonne sonore qui reproduit le bruit du vent, les allitérations en [R] et [l], les liquides qui évoquent l'eau de la mer. Le vent, principe dynamique par excellence, « se lève » ce qui équivaut à une sorte d'éveil, de prise de conscience de cet élément naturel. Celle-ci se superpose à la prise de conscience du poète qui se décide d'opter pour la vie authentique, en renonçant à l'idéal. L'idée de mouvement est soutenue par les deux verbes antonymes du deuxième vers, « ouvrir » et « refermer » ; leur ordre n'est pas indifférent, le dernier étant celui qui attire l'attention et reste dans la mémoire du lecteur. D'ailleurs il y a d'autres verbes de mouvement dans cette strophe : *jaillir, s'envoler, rompre*.

*Le vent se lève! . . . il faut tenter de vivre!
L'air immense ouvre et referme mon livre,
La vague en poudre ose jaillir des rocs!
Envolez-vous, pages tout éblouies!
Rompez, vagues! Rompez d'eaux réjouies
Ce toit tranquille où picoraient des focs!*

¹ Zima, P., *La Négation esthétique : le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, L'Harmattan, Paris, 2002, p. 113.

Le dernier vers reprend l'image avec laquelle le poème s'ouvre : la mer-toit. La disparition des pages qui s'envolent s'ajoute à la joie des eaux de la mer qui remplace le vent.

La poésie revient à l'image d'ouverture comme pour refermer un cercle. Les thèmes présents dans le poème, la mort/la vie, l'idéal/la réalité concrète, matérielle, sont doublés par une sorte de trajectoire constituée à partir des « lieux » physiques tels la terre, la mer et le ciel qui acquièrent des équivalences spirituelles respectivement la mort, la vie et la perfection. Le poète glisse de l'un à l'autre essayant de les transformer en arrêts sur le long chemin qui mène de la recherche obstinée de l'absolu à la décision sage de s'arrêter pour profiter du « lieu » VIE tout petit que celui-ci soit sur la carte de l'infini.

Malgré toutes les possibles interprétations que l'on puisse donner à un texte et surtout à un texte tel celui de Valéry, il y a une seule vérité qui nous reste et qui s'impose sur cette « myriade » d'impressions qui s'en dégagent : « Il n'y a pas de vrai sens d'un texte. Pas d'autorité de l'auteur... Une fois publié un texte est comme un appareil dont chacun peut se servir à sa guise et selon ses moyens...»¹

Bibliographie

- Austin, Lloyd, *Poetic Principles and Practice*, Cambridge University Press, 1987
Shankman, S., *In Search of the Classic. Reconsidering the Greco-Roman Tradition, Homer to Valéry and Beyond*, The Pennsylvania State University Press, 1994
Zima, P., *La Négation esthétique : le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, Paris, L'Harmattan, 2002
Valéry, P., *Charmes*, Paris, Gallimard, 1926
Valéry, P., 1957-1960: *Œuvres*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade»
Valéry, P., *Variété III, IV et V*, Paris, Folio Essais, 2002

¹ Valéry, P., 1957-1960: *Œuvres*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 1507.

**MYTHE ET THÉÂTRE, LIEUX DE L'IMAGINAIRE DANS
L'ANTIQUITÉ GRÉCO-ROMAINE**

**MYTH AND THEATRE, DOMAINS OF IMAGINARY IN GREEK AND
ROMAN ANTIQUITY**

**MITO Y TEATRO, LUGARES DEL IMAGINARIO EN LA
ANTIGÜEDAD GRIEGA Y ROMANA**

Diana-Adriana LEFTER¹

Résumé

Notre travail propose une approche contrastive de deux «lieux» de manifestation de l'imaginaire humain : le mythe et le théâtre, tels qu'ils (co)existaient dans l'Antiquité grecque et romaine. Nous montrons dans notre article qu'il s'agit de deux formes de manifestation de l'imaginaire humain tout d'abord non littéraires, qui se sont développées ensemble et qui ont eu, dans l'Antiquité grecque et romaine des rôles similaires : le rôle politique, celui religieux et celui cathartique. En effet, mythe et théâtre recréent dans une réalité autre ou dans un espace (scénique) autre, le monde terrestre, avec une même hiérarchie, une même structure, les mêmes angoisses.

Mots-clés : mythe, théâtre, imaginaire, rituel, représentation

Abstract

Our paper is a contrastive study of two domains of imaginary : the myth and the theatre, as they (co)existed during the classical Greek and Roman Antiquity. We demonstrate in our paper that myth and theatre are two ways in which human imaginary manifests, they are both, at their very beginning, non-literary expressions and they had a common existence during Antiquity, as well as similar roles: a political role, a religious one and a cathartic one. In fact, the myth recreates a reality, while the theatre, as representation, recreates a space, both resembling the human real world: same structure, same hierarchy, and same troubles.

Keywords : myth, theatre, imaginary, ritual, representation

Resumen

Nuestro trabajo propone un estudio contrastivo sobre dos lugares / dominios de manifestación del imaginario: el mito y el teatro, en las formas en las cuales ellos co(existían) en la Antigüedad griega y romana. Mostramos en nuestra ponencia que se trata de dos formas de manifestación del imaginario humano no literarias en sus primeras formas, las cuales se han desarrollado paralelamente y las cuales han tenido funciones

¹ diana_lefter@hotmail.com, Université de Pitesti, Roumanie

similares: la función política, aquella religiosa y aquella catártica. De hecho, el mito y el teatro re(crean) el mundo de los humanos en otra realidad o en otro espacio, que tienen la misma jerarquía, la misma estructura y las mismas ansiedades.

Palabras clave: mito, teatro, imaginario, ritual, representación

Le mythe et le théâtre ont parcouru, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, un long chemin ensemble. Pendant tout ce temps, ces deux formes d'expression tout d'abord sociale, politique et ensuite littéraire, se sont influencées réciproquement et, dans beaucoup de cas, le mythe a constitué la matière première du théâtre. En tant que forme littéraire, le théâtre a hérité du mythe sa fonction sociale et cathartique, car la représentation théâtrale est encore aujourd'hui un lieu de rencontre du public avec l'histoire représentée sur la scène, un lieu de réflexion sur les faits et les personnages représentés. Par le passage de l'oralité à la littérature, au théâtre plus précisément, le mythe n'a pas perdu sa valeur ou sa force initiales ; tout au contraire, il s'est enrichi de nouvelles significations, bien que parfois il se soit trouvé dans un état d'ankylose.

Certes, les mythes et la mythologie suscitent l'intérêt des récepteurs les plus divers, plus ou moins avisés. Il y a, d'une part, les amateurs / aimants de la mythologie, une sorte de « consommateurs » sincères mais profanes de celle-ci, pour lesquels les mythes sont tout simplement le produit de l'imagination, dans le sens de productions fictionnelles, au même titre, par exemple, que les contes. D'autre part, il y a les spécialistes – fussent-ils des théoriciens des religions, des anthropologues, des philosophes, des littéraires, etc., qui ont une approche méthodique des mythes, bien que souvent leurs directions théoriques ne soient convergentes. Quoi qu'il en soit, les spécialistes tendent à être d'accord sur un fait : les mythes sont le produit de la pensée mythique de l'homme et on peut les aborder avec les instruments spécifiques des différentes sciences.

Mythe et théâtre, lieux de l'imaginaire

La religion grecque n'a jamais été un système unifié. Dès l'époque archaïque, des tendances plus spontanées, pendant irrationnel et mystique d'une religion civique organisée et figée, existent. Il est néanmoins important de souligner que la religion grecque est avant tout un ensemble de pratiques, destinées à se concilier les divinités ou à permettre aux humains de conformer leurs actions aux volontés divines.

La Grèce antique a légué à l'Europe les fondements du concept occidental de mythe, par les « récits qui restent animés d'une vie étonnante, indépendamment de la catégorie générique dans laquelle on s'efforce de les

insérer ; ces récits qui constituent part de l'histoire (véridique) de la communauté et qui sont donc en mesure de mettre à jour quelques-uns des paradoxes de nos propres conceptions. »¹

Toutefois, le mythe, tel qu'il existait, tel qu'il était pratiqué et tel qu'il a été vécu dans l'espace hellénique, ne correspond pas tout à fait à notre définition moderne du terme. D'ailleurs, Claude Calame fait une remarque essentielle quant à l'existence du mythe dans la Grèce antique : « Les Grecs n'ont jamais ni élaboré un concept unitaire et défini du mythique, ni reconnu dans le trésor de leurs propres récits un ensemble répondant de manière précise aux contours de cette catégorie. »²

Cette remarque très pertinente est soutenue par l'absence de toute mention sur le mythe entendu dans le sens moderne dans la *Poétique* d'Aristote, où « mythos » dénote l'intrigue du récit tragique. Par contre, ce que la modernité a transformé en « mythe », ce sont les récits grecs qui parlent de la vie des dieux et des héros : « *Aussage, account, histoire ou racconto*, le mythe se présente sous les espèces de l'énonciation et du récit. Il met en scène dans un temps transcendant des personnages surhumains, tels les dieux. En conséquence, produit de l'imaginaire, le mythe est dépourvu de valeur de vérité, même si, avec la fonction volontaire fondatrice qu'on lui attribue, il fait autorité au sein de la communauté qui l'a produit. »³

Ce que nous retenons de cette définition de Claude Calame, c'est le caractère narratif du mythe⁴ - le récit, le caractère fondateur et le caractère a priori véridique, dans le sens où il ne peut pas être soumis à la preuve de vérité. Nous ajouterions à tout cela le caractère explicatif, législatif et religieux. Dans le monde classique gréco-romain, le mythe est une manière

¹ Calame, Claude, *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque. La création symbolique d'une colonie*, Editions Payot, Lausanne, 1996, p. 11.

² Calame, Claude, *op. cit.*, p. 9.

³ Idem., p. 12.

⁴ Calame réitère cette idée dans un autre ouvrage, *Poétique des mythes dans la Grèce antique* : « En tant que produit du processus symbolique, comme produit du poïein créateur de mondes fictionnels, tout récit à nos yeux mythique est aussi un récit « poïétique » et poétique. En Grèce antique comme dans d'autres cultures, le mythe n'existe que dans les formes narratives et poétiques qui constituent le mode de réalisation nécessaire d'intrigues sans statut d'un ordre ontologique autre que textuel. » (Calame, Claude, *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Hachette, Paris, 1986, p. 46.) La même narrativité du mythe est affirmée aussi par Jean-Pierre Vernant : « [...] ces traditions narratives (les mythes et les récits traditionnels d'autres peuples) si différentes qu'elles soient, présentent entre elles et par rapport au cas grec, des points communs pour les apparenter les uns aux autres. » (Vernant, Jean-Pierre, *L'Univers, les dieux, les hommes*, Paris, Seuil, 1999, p. 9).

orale et figurative, en première instance, d'expliquer le monde environnant, la nature, la société, même l'homme. Il fonctionne aussi comme loi, au sens où les actions humaines pourvues d'une valorisation négative : vol, viol, inceste, meurtre, etc. apparaissent punis dans les mythes, qui servent ainsi de code moral ; enfin, les mythes établissent les rapports entre l'homme et le monde divin, entre l'homme et le cosmos – c'est la valeur religieuse : « On entrevoit ainsi dans le mythe les premières lueurs d'une pensée civilisée. »¹

Pour Vernant², dans le monde grec, le mythe se distingue du récit historique, qui s'est « constitué en quelque façon contre le mythe »³ et qui porte sur des événements proches du point de vue temporel, racontés d'une manière exacte et du récit littéraire, qui est une pure fiction « qui se donne ouvertement pour telle et dont la qualité tient avant tout au talent et au savoir-faire de celui qui l'a mis en œuvre. »⁴ Il s'ensuit que le mythe est aussi une forme narrative, portant sur des événements passés dans un temps reculé et dont on n'a pas le souci d'exactitude, événements racontés avec un certain savoir-faire, notamment artistique :

*Tout autre est le statut du mythe. Il se présente sous la figure du récit venu du fond des âges et qui serait déjà là avant qu'un quelque conteur en entame la narration. En ce sens, le récit mythique ne relève pas de l'invention individuelle, ni de la fantaisie créatrice, mais de la transmission et de la mémoire. Ce lien intime, fonctionnel avec la mémorisation rapproche le mythe de la poésie qui, à l'origine, dans ses manifestations les plus anciennes, peut se confondre avec le processus d'élaboration mythique.*⁵

Quelle que soit la perspective dans laquelle nous nous plaçons – ethnologique, religieuse, psychologique ou littéraire – une évidence s'impose pour ce qui est du mythe : le mythe dans la société hellénique archaïque est une *histoire* et se présente sous la forme d'un récit, c'est-à-dire il *raconte*. Cette structure narrative est fondamentale; elle permet de définir le mythe, par opposition au symbole ou à l'allégorie, qui sont des figures non narratives. C'est aussi ce qui distingue le mythe du thème, qui relève du concept abstrait.

¹ Calame, Claude, *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque. La création symbolique d'une colonie*, Editions Payot, Lausanne, 1996, pp. 14-15.

² Vernant, Jean-Pierre, *L'Univers, les dieux, les hommes*, Paris, Seuil, 1999.

³ Vernant, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 10.

⁴ Idem., p. 10.

⁵ Idem., p. 10.

Mythe et théâtre, un cheminement ensemble

La perspective que l'homme moderne a sur le mythe est sans doute une littéraire, littéralisée et littéralisante, dans le sens que le mythe, tel que nous le connaissons aujourd'hui, représente le triomphe de l'œuvre littéraire sur la croyance religieuse, puisque les mythes ont été transmis dans et par la littérature, avec peu d'éléments relatifs au contexte culturel, religieux, social et politique qui accompagnait le mythe ethnologique, primitif. La connaissance et la non-connaissance de ce contexte marque la différence majeure dans la perception moderne du mythe, par rapport à celle antique, classique. Parce que, il faut le dire dès le début, le mythe, dans le monde hellénistique et romain n'est pas, ou n'est pas en première instance une forme littéraire, mais la manifestation allégorique des croyances religieuses profondes, des visions sociales et politiques qui préoccupaient le monde et l'individu, une « forme de comportement humain »¹ et « un élément de civilisation »², bref, une représentation religieuse et sociale des angoisses profondes de l'individu, une pratique sociale. C'est là, dans la représentation comme forme de manifestation sociale et religieuse, que le mythe rencontre le théâtre dans l'Antiquité grecque.

L'histoire de la religion grecque, territoire culturel, non pas seulement religieux où l'on trouve les premières manifestations du mythe dans son sens classique, qui naît aux alentours du II^{ème} millénaire pour finir au IV^{ème} siècle de notre ère, avec l'adoption par l'empereur Constantin du christianisme comme religion d'État, a connu une évolution complexe. La pensée grecque, à ce stade déjà avancé d'évolution, constitue un lieu privilégié de rencontre entre une religion civique polythéiste, habitée de superstition et de rationalité, et une réflexion littéraire et philosophique dont les enjeux sont notamment la conception d'un principe divin unique, source de justice, et celle de l'immortalité de l'âme, qui ouvre à une redéfinition du rapport personnel au divin.

Dans le monde grec, le mythe n'est pas seulement partie de la vie religieuse, mais il fait partie de la vie quotidienne, notamment politique, de la cité. La vie quotidienne du Grec est ponctuée de pratiques rituelles qui attestent l'omniprésence de la religiosité et de la croyance instinctive aux

¹ Eliade, Mircea., *Mituri, vise si mistere*, Editura Univers Enciclopedic, Bucarest, 1998, p. 5.

² Idem., p. 5.

forces obscures dans l'organisation de la société: profane et sacré y sont indissolublement liés. Deux pratiques sont définitoires pour le rapport entre le citoyen grec et le mythe: le sacrifice et la divination.

A son tour, le théâtre, dans sa structure parvenue jusqu'à nos jours – même si avec des modifications notables par rapport à sa forme primaire – est d'origine attique. Il est à mentionner que le théâtre attique du siècle V avant J.C. est le premier théâtre à expression verbale, chantée et parlée, dans le monde occidental, bien que d'autres régions aient connu aussi le développement de certaines formes théâtrales avec des mimes, en pays dorien et en Sicile.

Comme Claude Calame le souligne, le mythe a pour contexte le plus fréquent le rituel. Pour nous, le théâtre, envisagé sous son côté de représentation théâtrale, est justement l'un des rituels dans lesquels le mythe se manifeste. La représentation théâtrale est un rite en soi : elle se déroule dans un espace sacralisé, où, par la forme même de l'odéon, les spectateurs et les acteurs sont séparés du monde profane, de l'espace profane ; pendant la représentation, le temps extérieur est suspendu et le temps que les acteurs et les spectateurs vivent est celui interne du « récit » mis en scène ; les acteurs, souvent avec la participation active des spectateurs, réitèrent, par chaque geste actorial, un geste divin. Par ces manifestations rituelles et ritualisantes, le mythe s'intègre dans la communauté :

Les récits que nous appréhendons comme « mythiques » n'existent qu'actualisés et produits dans des formes de récitation, dans des formes littéraires attachées à des circonstances d'énonciation nettement définies. Il revient en particulier à ces formes, qui correspondent en général à des manifestations ritualisées, de présenter et d'intégrer des récits dits « mythiques » à une communauté de croyance donnée.¹

Ainsi, l'étude du théâtre comme forme finalement « écrite », permet-elle de retracer dans la contemporanéité le cheminement du mythe dans le monde grec :

[...] dans le domaine de la fabrication et de l'écriture de l'histoire, une perspective discursive et énonciative est susceptible de montrer comment la mise en discours, par des procédés qui sont loin d'être uniquement narratifs, reformule des événements considérés comme fondateurs pour les restituer à la communauté chargés d'une portée idéologique et pragmatique. Recréations souvent spéculatives

¹ Calame, Claude, *Mythe et histoire dans l'Antiquité. La création symbolique d'une colonie*, Lausanne, Payot, 1996, p. 48.

*d'espaces, reformulations narratives de temporalités, configurations raisonnées d'actions pour en faire des représentations actives dans la culture dont elles sont issues. Pour être accepté par la communauté de croyance dans laquelle la manifestation symbolique doit s'insérer, le fonctionnel doit se combiner avec le vraisemblable.*¹

L'apparition du théâtre, tout d'abord de la tragédie dans le monde grec ancien est intimement liée à l'existence du mythe, dans le sens où ce dernier est préexistant et offre à la forme dramatique une *materia prima* qui s'était exprimée jusqu'alors dans l'épopée, par exemple. Il s'agit, en effet, de deux manières différentes mais non pas opposées d'appréhender la vie religieuse et sociale². Les Grecs, les Athéniens surtout, prennent de plus en plus conscience de la vie (politique) de leur cité et de ses institutions, tels le droit et la démocratie : « L'apparition de la tragédie témoignerait ainsi de la prise de conscience par l'homme, de sa responsabilité face aux institutions qu'il fonde et qu'il utilise.. Pour le dire simplement, l'homme prend acte du caractère social - et donc humain – de la réalité sociale. »³

Pour Merlin Donald⁴, l'apparition de la tragédie correspondrait au seuil de transition entre la pensée mythique et celle théorique, ce qui relève le caractère humain de l'acte politique. Cela revient à dire que, dans le passage du mythe à la tragédie, il ne s'opère pas un changement de « matière », mais de manière, de perspective : si dans le mythe tout est réglé par l'action des dieux ou de la nature, du surhumain donc, dans le théâtre, l'homme découvre sa liberté, il est donc capable d'agir : « Dans le monde du mythe, les faits sociaux ne sont pas séparés de la sphère de la nature : le droit, le langage, les décisions et les actions des hommes s'harmonisent avec les rythmes de la nature. Une telle perspective, appliquée à l'action humaine, ne s'encombre ni du problème de la liberté, ni de celui de la responsabilité ; les événements se déroulent, en quelque sorte comme les phénomènes naturels. La tragédie exprime la découverte de la liberté sur un mode d'autant plus dramatique qu'elle pose, sans la résoudre, la question

¹ Calame, Claude, *Mythe et histoire dans l'Antiquité. La création symbolique d'une colonie*, Lausanne, Payot, 1996, p. 6.

² « La tragédie témoigne d'une importante mutation cognitive et politique : la loi, le droit et le langage s'affirment désormais comme des pratiques humaines, les hommes prennent conscience de la réalité du monde qu'ils ont inventé : celui de la réalité sociale. La tragédie est le lieu où cette prise de conscience se produit et s'exprime, sans être encore résolue. » (Danblon, Emmanuelle, « Du tragique au rhétorique », in Hoogaert, Corinne dir., *Rhétoriques de la tragédie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 58.)

³ Danblon, Emmanuelle, *op. cit.*, p. 50.

⁴ Donald, Merlin, *Origins of the Modern Mind : Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1991.

cruciale de ses fondements. »¹ Pourtant, cela ne veut pas dire qu'avec la tragédie il s'opère une émancipation de l'homme de la divinité : sa vie en est toujours réglée et le rapport de force ne change pas ; seulement l'homme découvre sa liberté de prendre part à la chose divine ; par le théâtre, par la tragédie, qui est « notoirement un genre politique. »²

Une même *materia prima*, deux formes de manifestation : le mythe et le théâtre

Le mythe et le théâtre ne sont pas, en premier lieu des phénomènes d'ordre littéraire, mais plutôt des phénomènes sociaux, strictement donc liés à la vie de la cité et de la communauté, lieux de manifestation de l'imaginaire social et religieux.. Le théâtre fait partie d'une fête publique, à la fois religieuse et civique. Comme phénomène lié aux fêtes religieuses propres à la cité, le théâtre s'inscrit dans un cycle annuel, une sorte de calendrier sacré respecté par toute la communauté. Le but unique du théâtre, mieux dit du spectacle théâtral est la communauté, il vise à établir une relation stricte entre les lois sociales – exprimées jusqu'alors dans des mythes – et les membres de la communauté. Ainsi, par exemple, en 406, la pièce *Œdipe à Colonne*, de Sophocle, rappelle que le héros de Thèbes est venu mourir en Attique et que, suite à son geste, il est devenu le protecteur de la cité. Le cadre de la pièce est donc à la fois politique et civique.

Le théâtre est, dans sa manifestation première, un phénomène de masse, auquel les membres de la communauté participent en tant qu'acteurs ou en s'affirmant en tant que chorèges. L'implication des spectateurs dans le spectacle théâtral était d'autant plus grande que tout le monde connaissait les airs de la pièce de théâtre, y participant en tant que spectateurs-acteurs à rôle non silencieux parfois.

Présent déjà dans les épopées d'Homère et Hésiode et dans la poésie lyrique de Pindare et de Sapho, le mythe trouve son expression privilégiée dans le théâtre, forme originellement non-littéraire de manifestation sociale. Cela vient d'une caractéristique fondamentale du mythe, celle de montrer, de mettre en scène, de faire voir, car le mythe « [...] met en scène dans un temps transcendant des personnages surhumains, tels les dieux. »³ Ce que fait le théâtre, c'est de re-porter dans le temps présent, celui de la représentation théâtrale, l'histoire racontée par le mythe ; le théâtre peut se

¹ Danblon, Emmanuelle, *op. cit.*, p. 50.

² Vernant, Jean-Pierre, Vidal-Naquet, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1972.

³ Calame, Claude, *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Hachette, Paris, 2000, p. 12.

faire alors *rite*, en se donnant pour but de reprendre fidèlement l'histoire mythique et de glorifier un/des dieux et *forme mythique participative* par l'implication du spectateur dans une histoire à visée exemplaire. Ce que le théâtre et le mythe proposent en égale mesure, c'est, comme le montrait Véronique Gély-Ghedina¹, une image, une représentation, qui est le point de rencontre entre ces deux formes de manifestation non-littéraires en première instance. Le théâtre devient la représentation sociale du mythe et, dans le même temps, un lieu de rencontre dont le but principal est le débat des grands problèmes : la vie de la cité et la relation avec le divin.

Si Lévy-Strauss définissait le mythe en termes de phénomène qui existe simultanément dans la langue et au-delà de la langue², en partant de la distinction saussurienne langue / parole, nous dirions que le théâtre antique représente l'une des paroles possibles de cette langue qu'est le mythe. Un fond mythique dont les symboles, les thèmes et les héros sont partagés par toute une société, trouve une actualisation dans la représentation théâtrale antique. Claude Calame mentionnait lui aussi que, par la « mise en discours », dans un discours théâtral dirions-nous, un discours qui est à la fois verbal et visuel, le mythe s'enrichit de variantes multiples, compte tenu des situations concrètes de « mise en discours » : « [...] chaque version ou formulation de ce que nous appelons un mythe doit être considérée comme le résultat d'une mise en discours singulière et spécifique, en relation avec la situation d'énonciation précise. »³

Le mythe, mieux dit le récit mythique et le théâtre, mieux dit la représentation théâtrale sont deux lieux de manifestation de l'imaginaire. Les deux sont des lieux où l'on recrée le monde. Dans le cas du mythe, il

¹ Gély-Ghedina, Véronique, « Théâtralité du mythe ? » in Larue, A. (dir.), *Théâtralité et genres littéraires*, Publications de la Licorne, Poitiers, 1995.

² Ce constat part de la distinction saussurienne entre langue et parole, les deux aspects complémentaires, l'un structural, l'autre statique. La langue se situe dans un temps réversible, dans le sens qu'elle peut évoluer, tandis que la parole se trouve dans un temps irréversible : ce qui a été produit ne peut plus être effacé. Or, le mythe se définit lui aussi par un système temporel qui combine les propriétés du temps réversible et du temps irréversible. Le mythe porte toujours sur des événements qui se sont passés dans un moment du passé, avant la création du monde, au commencement du monde, mais dans le même temps il représente une structure permanente : le mythe porte simultanément sur le passé, le présent et le futur.

Ainsi, Lévi-Strauss arrive-t-il à parler du mythe comme d'une modalité du discours dans laquelle la valeur de la formule *traduttore traditore* tend pratiquement à s'annuler, parce que la substance du mythe ne se trouve pas dans la modalité de la narration ou dans la syntaxe, mais dans l'histoire qu'il raconte. (Lévi-Strauss, Claude, *Antropologia structurala*, Editura Politica, Bucuresti, 1978., p. 252 et suiv).

³ Calame, Claude, *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Hachette, Paris, 2000, p. 48.

s'agit, comme George Dumézil le remarque, d'une correspondance entre le monde divin et celui des hommes, le monde des dieux n'étant, finalement, que le reflet du monde terrestre, de son organisation, de ses tensions et de ses buts fondamentaux.¹ Dans le cas du théâtre, par la représentation / mise en scène, il s'agit de reconstruire, sur la scène, un monde vraisemblable mais non pas vrai, une représentation fictionnelle de la société, qui existe pourtant dans la société qui y laisse son empreinte, car il faut le rappeler, dans le monde grec et romain les spectateurs étaient eux aussi participants à la manifestation théâtrale. Le rôle du théâtre dans l'Antiquité grecque est réglé par le cadre dans lequel il se déroule, la cité, espace dans lequel le théâtre remplit une triple fonction : politique, sociale et cathartique.

En faisant du mythe sa matière première, la valeur du théâtre grec dépasse la seule importance littéraire et esthétique, pour acquérir également une valeur anthropologique et historique, prédominantes dans les premières manifestations dramatiques. Les créations théâtrales montrent, à travers leurs personnages qui sont des héros mythiques, les pulsions profondes de l'humanité, les personnages revêtant ainsi une forte importance psychologique. A ce point, il faut absolument souligner que, chez les Grecs, mythe et histoire se confondent, étant les deux aspects d'un passé collectif et ayant une portée citoyenne immédiate : « [...] à travers les mythes, il s'agit aussi de porter un regard sur les questions sensibles dans le présent. Le théâtre est profondément civique, politique en ce sens premier du terme. »²

Comme Jacques Schérer³ le remarque, le théâtre grec, surtout la tragédie, fait des mythes l'unique matière, ce qui est encore une preuve du lien inextricable qu'attache ces deux formes d'expression antique :

Toutes les tragédies grecques conservées ont pour sujet des mythes. Par contre, les sujets mythiques ne passent pas dans les genres littéraires non théâtraux. Œdipe ne figurera ni dans le roman, ni dans le dialogue platonicien, ni (et c'est bien dommage) chez les historiens. Le passage est toutefois possible dans l'épopée, puisque la Guerre de Troie fournit à la fois des sujets de poèmes épiques et des sujets de tragédies. Dans l'ensemble, une relation étroite s'inscrit dans les faits entre mythe et théâtre. Il y a dans la liberté et la plasticité du mythe quelque chose qui le rend particulièrement propre à la création dramatique.⁴

¹ En faisant l'analyse des religions des peuples indo-européens, Dumézil formule l'hypothèse conformément à laquelle la structure sociale de ces peuples retrouve un équivalent dans la structure du monde divin et dans la répartition des fonctions divines.

² Viala, Alain, *Histoire du théâtre*, PUF, Paris, 2005, p. 16.

³ Scherer, Jacques, *Dramaturgies d'Œdipe*, PUF, Paris, 1987.

⁴ Scherer, Jacques, *op. cit.*, p. 139.

Les héros de l'histoire deviennent donc des héros mythiques ; ainsi ils ne sont plus perçus comme de simples personnages historiques, mais des êtres exemplaires. Cette forte valorisation du héros historico-mythique ouvre une nouvelle perspective sur l'approche du théâtre : *sa dimension politique* :

[...] dans la reprise et l'interprétation des mythes, ce théâtre explore les fondements des lois, les rapports entre les humains et les valeurs, et la constitution même des codes de valeur de la Cité. Et, en tout cas, il est manifeste que ce théâtre constituait une célébration de la communauté : il était donc politique dans sa raison sociale même, en son temps. C'est dans la mesure où il a été constitué en répertoire, dans une civilisation hellénistique qui conservait les mythes essentiels de sa souche mais qui ne les intégrait plus dans la logique des Cités que d'autres lectures en sont devenues possibles.¹

Le rôle cathartique vient du fait que, tout en étant une manifestation collective, le théâtre est en égale mesure une manifestation qui implique l'individu ; un individu qui, lui, se rattache à une psychologie unitaire et collective, comme le remarque Charles Mauron :

[...] la polis athénienne du V^e siècle forme une unité psychique encore très dense. Il est plus exact de la traiter comme une personnalité globale que d'y trop distinguer l'individu et son milieu. Le théâtre représente une des fonctions de cette personnalité – fonction complexe, mais qui ressemble fort à une prise de conscience profonde, solennelle, religieuse, avec exploration des angoisses et des présages, recherche des solutions justes, espoir d'une foi rajeunie.²

Dans le même temps, il existe une forte relation entre le théâtre comme manifestation sociale et le cadre – politique, historique, social – où elle se déroule ; à ce point, il faut souligner que la polis athénienne n'est pas stable, elle se désintègre surtout avec la guerre de Péloponnèse, ce qui change le cadre général et monolithe du théâtre : la cité n'est plus une unité socio-politique, mais la macro-représentation de la maison. Cette mutation est évidente dans le théâtre également, où les relations entre les personnages deviennent de plus en plus proches des relations familiales.

Présent dans la thématique théâtrale, le mythe l'est aussi dans la représentation théâtrale et plus matériellement, dans l'espace de la représentation. Avec les pièces des grands auteurs grecs, le théâtre passe du statut de manifestation non littéraire à celui de forme littéraire et préserve sa

¹ Viala, Alain, *Histoire du théâtre*, PUF, Paris, 2005, p. 19

² Mauron, Charles, *Psychocritique du genre comique*, José Corti, Paris, 1985, p. 109.

relation étroite avec le mythe. Avec la mise en texte du théâtre, le mythe passe lui aussi à la littérature, mais il ne cesse pas d'être une présence tangible dans le spectacle théâtral. Le mythe est ainsi présent dans la vie des individus non pas par l'histoire exemplaire présentée dans la pièce de théâtre, mais aussi comme présence tangible lors de la représentation.

La structure, la forme et l'organisation spatiale des théâtres grecs en font la preuve: tout d'abord par la présence de la statue de Dionysos – expression matérielle du dieu protecteur du théâtre et aussi par la place réservée aux dieux, séparée de l'espace occupé par les spectateurs, et qui n'est jamais occupée. L'espace des humains et celui des divins ou des acteurs représentant les divins et nettement séparé et marqué par des transitions: les premiers s'assoient dans la partie appelée *theatron*, signifiant l'endroit d'où l'on regarde, séparée de la zone des acteurs par une distance considérable; l'*orchestra* désigne l'endroit où l'on danse, où se tiennent les acteurs et le chœur, mais aussi l'espace qui accueille le *thymele*, à savoir l'endroit où l'on place la grande statue de Dionysos, qui y reste pendant toute la représentation. En vertu de la présence de cette statue dans l'*orchestra*, les rituels, les libations, les prières et les sacrifices sont intégrés dans l'action de la pièce. Jouissant de la présence de la matérialité du mythe, l'orchestre se constitue dans un espace transitoire, où coexistent les dieux – leurs représentations actuelles ou statuaire – et les hommes. Enfin, l'espace placé à la hauteur, la terrasse aménagée en haut de la scène et elle était dévolue exclusivement au monde des dieux.

Conclusions

Mythe et théâtre, un couple inséparable, dès l'Antiquité jusqu'aux temps modernes. Ils se développent en parallèle et représentent deux manifestations de la spiritualité humaine qui traversent ensemble le chemin de la littéralisation. Formes de manifestation sociale, politique, à forte composante cathartique à leurs débuts, le théâtre et le mythe se transforment, avec la mise en texte opérée par les grands auteurs dramatiques grecs, en littérature, sans perdre pourtant leur rôle premier de pratique sociale collective.

Bibliographie

- Anzieu, Didier, « Dramaturgies psychanalytiques des mythes » dans *Psychanalyse et culture grecque*, no. 1/1970
- Brunel, Pierre, *Mythe et littérature in Langue, discours, société*, Seuil, Paris, 1975
- Brunel, Pierre coordonnateur, *Mythes et littérature*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1994

- Caillois, Roger, *Le mythe et l'homme*, Gallimard, Paris, 1938
- Calame, Claude, *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Hachette, Paris, 1986
- Calame, Claude, *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque. La création symbolique d'une colonie*, Editions Payot, Lausanne, 1996
- Calame, Claude, « Illusion de la mythologie » in *Nouveaux actes sémiotiques 12*, Pulim, Limoges, 1990
- Danblon, Emmanuelle, « Du tragique au rhétorique », in Hoogaert, Corinne dir., *Rhétoriques de la tragédie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003
- Detienne, Marcel, *L'invention de la mythologie*, Gallimard, Paris, 1981
- Donald, Merlin, *Origins of the Modern Mind : Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1991.
- Durand, Gilbert, *L'imagination symbolique*, P.U.F., Paris, 1964
- Durand, Gilbert, *A propos du vocabulaire de l'imaginaire...* in *Recherches et Travaux*, numéro 15, 1975
- Durand, Gilbert, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992
- Durand, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Dunod, Paris, 1992.
- Durand, Gilbert, *Introduction à la mythodologie, mythes et sociétés*, Albin Michel, Paris, 1996
- Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963
- Eliade, Mircea, *Imagini și simboluri*, Humanitas, Bucaresti, 1994
- Eliade, Mircea, *Mituri, vise și mistere*, Editura Univers Enciclopedic, Bucaresti, 1998
- Gély-Ghédina, Véronique, « Théâtralité du mythe ? » in Larue, A. (dir.), *Théâtralité et genres littéraires*, Publications de la Licorne, Poitiers, 1995.
- Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1958
- Vernant, Jean-Pierre, *L'Univers, les dieux, les hommes*, Paris, Seuil, 1999
- Vernant, Jean-Pierre, Vidal-Naquet, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1972
- Delmas, Christian, *La tragédie à l'âge classique*, Paris, Seuil, 1994
- Mauron, Charles, *Psychocritique du genre comique*, José Corti, Paris, 1985
- Viala, Alain, *Histoire du théâtre*, PUF, Paris, 2005

**LE RÊVE « LYRIQUE » OU « HALLUCINÉ » YOURCENARIEN –
LIEU DE L'IMAGINAIRE ?**

**THE „LYRIC” AND “HALLUCINATED” YOURCERNARIAN
DREAM - PLACE OF THE IMAGINARY?**

**EL SUEÑO “LÍRICO” Y “ALUCINANTE” YOURCENARIANO-
¿LUGAR DEL IMAGINARIO?**

Alexandrina MUSTĂŢEA¹

Résumé

*Nous considérons que le rêve en littérature est un des lieux de l'imaginaire, du fait qu'il propose un monde alternatif au monde réel, un monde « lyrique » et « halluciné », fonctionnant d'après les lois à la fois du fantastique et du merveilleux, qu'il enchevêtre, en se situant à mi-chemin entre les deux. Ce point théorique sera soutenu par l'analyse d'un rêve yourcenarien inclus dans le recueil *Les Songes et les Sorts – L'Île des Dragons*. La grille de lecture que nous mettons à l'œuvre dans notre article combine les approches thématique, narratologique et poétique, non pas de manière systématique, mais suivant les méandres du texte et les suggestions méthodologiques séquentielles qu'il offre.*

Mots-clés : authentique /inventé, fantastique / merveilleux, poétique.

Abstract

*We think that the dream in literature is one of the places of the imaginary, by the fact that it suggests an alternative world to the real one, a “lyric” and “hallucinated” world, which works at the same time according to the laws of fantastic and miraculous, that it overlaps, being situated midway between them. This theoretical aspect will be sustained by analyzing a Yourcenarian dream included in the volume *Dreams and Destinies -The Island of the Dragons*. The reading grid that we use in our article combines the thematic, narratological and poetic approach, not systematically, but following the meanders of the text and the sequential methodological suggestions that it offers.*

Keywords: authentic/ invented, fantastic/ miraculous, poetic.

Resumen

*Consideramos que el sueño en la literatura es uno de los lugares del imaginario, por proponer un mundo alternativo al mundo real, un mundo “lírico” y “alucinante” que funciona al mismo tiempo según las leyes del fantástico y del milagroso que las sobrepone, colocándose a medio camino. Este aspecto teórico estará apoyado por el análisis de un sueño yourcenariano incluido en el volumen *Los sueños y las suertes - La isla de los dragones*. La rejilla de lectura que utilizamos en nuestro trabajo combina el enfoque*

¹ alexandrinamustatea@yahoo.com, Université de Pitesti, Roumanie.

temático, narratológico y poético no de una manera sistemática sino siguiendo los meandros del texto y las sugerencias metodológicas secuenciales que ese ofrece.

Palabras clave: auténtico/ inventado, fantástico/ milagroso, poético.

L'onirisme traverse toute l'œuvre de Marguerite Yourcenar, l'auteur assignant aux rêves, essentiellement, deux fonctions différentes mais complémentaires, celle d'outil autobiographique et/ou biographique, en tant qu'expression de l'intériorité, et celle de motif littéraire à même de dessiner une époque ou une conception du monde. L'onirisme devient ainsi la trace scripturale d'un type particulier d'imaginaire, à l'œuvre dans la création de l'écrivain, et la marque stylistique d'une écriture artiste.

Oscillant entre l'authenticité et l'invention, entre la mémoire-document et la fiction, le rêve fait l'objet exprès du recueil *Les Songes et les Sorts*, paru en 1938 chez Grasset et republié en 1991 par Gallimard, complété d'un *Dossier des « Songes et les Sorts »*, qui contient des notes relatives aux songes, des corrections du texte de 1938, des citations diverses sur le sujet, etc., appartenant à l'auteur même, qui avait eu l'intention de publier une seconde édition augmentée et corrigée, non matérialisée de son vivant.

Le recueil représente la transcription de ces rêves que Marguerite Yourcenar appelle, dans la préface du volume, *rêves lyriques* ou *hallucinés*, propres au destin individuel, reconnaissables par « une certaine intensité des couleurs, une impression de solennité et de raréfaction mystérieuses, où il entre presque de la terreur, et quelque peu d'extase »¹, ce qui les distingue des *rêves domestiques*, habituels, communs à tous les dormeurs.

Si dans quelques uns de ces rêves texte et métatexte se rencontrent, comme dans cet exemple tiré de *L'Eau bleue*² :

C'est à peine un rêve : cette vision tout d'une pièce, tout d'une couleur, échappe aux conventions nocturnes : pas d'affabulation, pas de changements à vue, pas de personnages, pas de péripéties, aucun des trucs de coulisses du songe. Inerte, endormie, je me sens immergée dans les pures profondeurs d'un océan bleu, fluide comme l'air d'un matin de printemps, transparent comme le plus clair cristal, et les mots d'aigue-marine et de saphir sont opaques et lourds comparés à ces précieuses couches liquides dont le moindre mouvement, le simple poids de mon corps se maintenant en équilibre entre deux profondeurs me font sentir la douce pression fraîche.

¹ Yourcenar, Marguerite, *Les Songes et les Sorts*, Préface, Editions Gallimard, 1991, p.1539-1540.

² Idem., p. 1559.

où l'auteur maintient une ligne de démarcation entre le rêve proprement dit et les remarques en marge de celui-ci, dans d'autres on plonge directement dans le rêve, sans aucun commentaire liminaire ou ultérieur, comme c'est le cas de *L'Île des Dragons*¹, texte sur lequel nous concentrons notre attention dans ce qui suit.

J'habite avec un jeune homme et une jeune fille dans le plus étroit des logis de Venise. Notre chambre est située sous le toit, au dernier étage d'une maison compliquée qui domine de très haut un enchevêtrement rose et roux de terrasses, de mâts, de campaniles, de maigres chats errants et de nid d'hirondelles. (p.1561)

Ce type d'incipit *in medias res* favorise la lecture en clé littéraire, fictionnelle, le lecteur étant tenté d'oublier que l'auteur prétend transcrire de mémoire des rêves authentiques, situés à distance dans le temps, marqués par des thèmes et des motifs récurrents. D'ailleurs il est difficile à accepter qu'une telle fidélité de la mémoire, traduite en une multitude de détails infinitésimaux soit vraiment possible, ce qui accrédite l'idée de textes fabriqués ou au moins métamorphosés poétiquement dans le processus d'écriture en cours. Leur publication même est un signe évident d'intention artistique de la part de l'écrivain.

L'Île des Dragons se présente donc comme une histoire étrange. L'incipit introduit les personnages – la rêveuse, narratrice homodiégétique, et un jeune couple sans noms, et situe l'action dans un espace vraisemblable - une Venise vue du haut d'un logis quelque peu aérien, ce qui donne au paysage, par la vue plongeante, une allure mystérieuse. Le choix des détails signale déjà qu'il ne s'agit pas d'une description réaliste, sans que quelque chose de précisément anormal, d'irréel se fasse percevoir. On est encore plutôt dans la zone floue de l'inattendu, du surprenant, au moins au point de vue poétique.

L'incipit ne comporte pas de notation de nature temporelle, l'indicatif présent, temps fort de la narration entière, y étant le seul indice, implicite d'ailleurs, concernant le moment où commence cette « aventure » de la rêveuse. Par la suite, l'emploi du présent va dynamiser l'action, constituée comme succession de moments actuels, relatés à la manière du reportage. Nous y voyons l'unique modalité employée par l'auteur pour rappeler qu'elle transcrit un rêve et pour signaler de la sorte que son texte entre dans la catégorie des « documents authentiques ».

Le texte avance par une alternance de descriptions et d'actions, les premières servant à dessiner les lieux où se déroulent les secondes, tout en

¹ Yourcenar, M., *op.cit.*, pp.1561-1564.

introduisant les objets qui permettent l'intrusion et le développement de l'insolite, voire du fantastique. Celui-ci s'insinue insensiblement. L'écrivain sait très bien doser les effets, utilisant la technique de la temporisation, à même de rendre les lieux et les événements étranges encore plus saillants.

Le premier lieu décrit est la chambre habitée par les trois. Lieu de l'imaginaire de par le manque apparent de raison de cette cohabitation, qui devient étrange par la suite, vu que la narratrice assiste impassiblement aux scènes d'amour charnel des deux autres, son « principal souci » étant de « rajuster continuellement la persienne qui bat, et laisse entrer dans la chambre la poussière et d'irritants rayons de soleil. » (p.1561). Lieu de l'imaginaire également de par l'amas curieux d'objets, inutiles pour la plupart, mais minutieusement décrits, de manière presque hyperréaliste¹, qui leur donne un relief particulier, souligné également par leur mise en scène théâtrale et picturale en même temps :

Notre unique chambre n'est meublée que de quelques tapis de laine tissés en Asie centrale et teints de belles couleurs hiératiques, de ces tapis au poil rude et serré qui agace la main et qu'imprègne encore la sueur des mules. Il y a aussi toute une batterie de cuisine en aluminium, et une pile de valises anglaises encombrantes et luxueuses dont on ne parvient jamais à faire jouer les serrures. Au centre de la chambre, une malle dalmate toute rouge contient une série de boîtes fabriquées à l'aide d'anciens livres évidés de leur contenu, comme en vendent à Paris les marchands de bibelots et les confiseurs de luxe, et à l'intérieur desquelles on a soigneusement classé toutes les espèces de graines de tournesol, de cumin et d'anis, et toutes les sortes de plumes d'oiseaux. (p.1561)

Comme la chambre est trop petite, on déménage. La narratrice ne participe pas à la prise de la décision, elle n'est pas au courant de ce qui se passe, elle reste en quelque sorte en marge de l'action, à la fois spectateur et acteur passif, impassible, regardant de l'extérieur les choses qui la concernent également : « La jeune fille a décidé de déménager : comme nous ne nous inquiétons pas du choix d'un nouveau logement, je suppose qu'il est déjà préparé pour notre arrivée. » (pp.1561-1562). Ce *nous* apparemment inclusif associe la colocataire à une action dont elle est exclue. Il suggère tout au plus une acceptation passive. Cette sorte d'effacement du personnage crée une impression de flou, de dématérialisation, propres à l'état de rêverie.

¹ Nous nous rallions à l'idée de « monstration » de Mellier (v. Mellier, D., *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Editions Champion, Paris, 1999, p. 161), qui consiste à rendre visible, de manière excessive et hyperréaliste des irréalités.

Tandis que le jeune homme s'en va rechercher un déménageur, inutile d'ailleurs, comme nous le verrons immédiatement, et une barque, la jeune fille empile dans les valises un bric-à-brac d'objets qui traînent sur le plancher de la chambre :

des cravates et des livres, des réveille-matin et des revolvers, et une fastueuse collection de chemise de nuit roses, et les magnifiques couvertures qui résistent mollement, forment des bourrelets épais qui débordent le couvercle des valises, et dont les franges se prennent dans les serrures. (p.1562)

A partir d'ici, l'étrange tout d'abord, le fabuleux ensuite, occupent le devant de la scène. Aussi, les uns après les autres, objets et personnes prennent-ils « la route aérienne » pour descendre dans la barque qui les attend en bas pour les emporter vers le nouveau logement : les valises et la malle dalmate sont jetées par la fenêtre, puis les trois, « dédaignant la porte et l'escalier » sautent dans le vide, se tenant par la main, leur propre pesanteur les « dépose doucement dans la barque déjà trop chargée, qui oscille et s'enfonce au ras de l'eau luisante et plate » (p.1562).

La narratrice prend le gouvernail et constate que tout se transforme, les maisons disparaissent, le canal devient « la surface salubre et profonde de la mer ». On se retrouve tout d'un coup au large, aspirant une brume violette. C'est un second lieu de l'imaginaire, créé par l'idée de métamorphose ; si normalement le paysage change avec le déplacement spatial, ici la transformation n'est pas mise en rapport direct avec l'avancement de la barque, mais elle est perçue par le personnage regardant comme miraculeuse, par sa soudaineté et par la disparition brusque des maisons et des canaux. La dissolution de la ville doit être comprise dans le sens propre, dans la mesure où la métamorphose et l'évanouissement des objets et des états font partie de l'arsenal technique du fantastique littéraire. La barque qui avance doucement « dans cette ouate silencieuse » « sans voiles, sans rames, sans moteur » renforce, par son air fantomatique, l'impression d'étrangeté, de fantastique, si bien induite par la description.

La séquence suivante dessine un troisième espace imaginaire, qui verra la disparition du jeune couple. « Assise à l'avant, appuyée contre l'épaule de son compagnon, la jeune femme pleure tout bas des larmes tristes comme la mer » (p.1562). Une partie des bagages est engloutie par la mer. Ils touchent terre et les voilà dans la cour extérieure d'un château fort, situé sur un îlot, tandis que la barque s'écarte de la rive, « à une distance infime où nous ne pourrions plus jamais l'atteindre » (1563). Suit la description du château, dont la forme « épouse étroitement la forme

irrégulière de l'îlot sur lequel il est construit » et qui « semble vide » ; la narratrice s'arrête après sur les détails de la porte du château :

Une grande porte basse au cintre arrondi comme un porche d'église romane se devine à peu de distance de l'endroit où nous sommes, mais le brouillard la fait paraître plus éloignée qu'elle n'est en réalité, et quelques marches de pierre blanche la surélèvent au-dessus du pavement gris de la cour.(p.1563)

Cette porte pas comme les autres, hermétiquement fermée, attire le jeune couple, ses battants semblent être faits d'aimant et leurs vêtements chargés de limaille de fer. Attraction angoissante mais irrésistible. Car, derrière elle « doivent grouiller des créatures gigantesques et difformes, encore plus répugnantes que terribles, qui ressemblent à la fois à des serpents, à des chauves-souris, à des chenilles » (p.1563).

L'emploi aléthique du verbe *devoir* après la répétition du verbe *sembler* à peu de distance souligne l'idée que la narratrice ne sait rien de précis, elle ne fait que des suppositions, de sorte que tout plane dans le mystère. Mais quand ses compagnons disparaissent l'un après l'autre derrière la porte close, elle sait qu'elle ne se rouvrira plus. Certitude qui ne l'effraie pas, bien qu'elle se trouve seule face à « l'immensité gémissante de la mer ».

Enfin, le dernier lieu de l'imaginaire est la mer elle-même. Ce n'est pas une mer quelconque, elle semble prendre vie, produisant des effets fabuleux. Elle soulève la rêveuse, recouvrant l'endroit où elle est assise et les vagues la bercent doucement. La barque n'est plus là, enfoncée dans les profondeurs de l'eau. Seule la malle dalmate émerge, pour qu'elle se transforme, dès qu'elle est touchée, en un panier rouge portant un enfant. La corbeille s'enfonce à son tour, seuls les corps des deux êtres sont insubmersibles. Ils flottent ensemble, tandis que les cheveux du nouveau-né poussent miraculeusement, s'enroulant autour de la narratrice comme des racines d'algues.

Ce rêve/texte poétique va, dans son évolution/construction, du presque réel ou du vraisemblable vers l'insolite, le surprenant, l'étrange, pour plonger en plein fantastique/merveilleux. Cette progression s'accompagne de l'évanouissement périodique des objets et des lieux, de leur métamorphose, caractéristiques à la fois du rêve et de la littérature fantastique. C'est un glissement presque insensible et continu d'un état à l'autre, qui se produit naturellement, sans causer l'étonnement de la rêveuse/narratrice et sans susciter de commentaires de sa part.

Le rêve, au moins tel qu'il apparaît chez Yourcenar, partage des traits évidents d'une part avec le fantastique, d'autre part avec le merveilleux, deux notions bien distinguées par la majorité des théoriciens du fantastique.¹ Ce qu'il a en commun avec le fantastique est essentiellement le surgissement de l'étrange, du mystère, dans le réel; l'absence d'hésitation des personnages et partant du lecteur entre admettre et ne pas admettre l'existence du surnaturel tient du merveilleux; le problème de la vraisemblance ne se pose même pas, celui de la crédibilité que l'on accord ou non à l'histoire non plus. L'interprétation du rêve, qui est un lieu commun des psychanalystes et des amateurs non professionnels, est hors de question. Yourcenar laisse le lecteur sur sa faim, son but n'étant pas celui de chercher et/ou de transmettre des significations cachées dans les rêves, mais de les décrire et d'en faire des textes littéraires. La preuve qu'il s'agit de littérature, au-delà de la réalité ou de l'invention de ces rêves, est l'écriture elle-même, une écriture artiste. Situé entre l'onirique, le fantastique et le poétique, ce rêve yourcenarien semble illustrer l'idée de Tz. Todorov² selon laquelle l'origine du fantastique et, ajouterions nous, de l'onirique, se trouve dans le discours figuré. Même si nous ne prenons pas à la lettre cette affirmation, nous considérons qu'un des traits essentiels du fantastique littéraire est justement la prise des figures, essentiellement des métaphores, dans le sens propre. De la sorte, la métaphore est souvent génératrice non seulement de valeur poétique, mais également de développement fantastique /ou onirique.

Marguerite Yourcenar peint avec les mots, imagine des mondes à l'aide des métaphores et des comparaisons, construit des rêves en déconstruisant des réalités, tout cela par son *alchimie verbale*.

Bibliographie

Castex, P.-G., *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951

Mellier, D., *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Éditions Champion, Paris, 1999

Todorov, Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, (1970, 1ère édition), Collection Points, Paris, 1976

Yourcenar, M., *Les Songes et les Sorts*, Éditions Gallimard, 1991

¹ cf. Castex, P.-G., *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951.

Todorov, Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, Editions du Seuil, (1970, 1ère édition), Collection Points, Paris, 1976.

² Todorov, Tz., *op.cit.*, p. 86.

**LA MAIN DE MICHEL TREMBLAY, REALITE DES ILLUSIONS ET
DES ARTIFICES**

**LA MAIN OF MICHEL TREMBLAY - THE REALITY OF ILLUSIONS
AND THE HYPOCRISY**

**LA MAIN DE MICHEL TREMBLAY, LA REALIDAD DE LAS
ILUSIONES Y LA HIPOCRESÍA**

Šárka NOVOTNÁ¹

Résumé

Le but de notre article consiste à présenter la Main, rue qui correspond géographiquement au boulevard Saint-Laurent à Montréal, telle qu'elle apparaît dans l'œuvre de Michel Tremblay, dramaturge et écrivain québécois. Dans son univers littéraire, la Main est promue au lieu de l'imaginaire par excellence car elle représente un monde parallèle où il s'avère possible de réaliser des rêves sur la scène des cabarets ou/et d'y acquérir l'identité désirée. C'est pourquoi les spectacles des cabarets de la Main deviennent ontologiques : c'est toute la réalité qui veut être costumée et travestie. En dépit de cette subversion (presque carnavalesque) de la réalité, celle-ci reste toujours présente en fonctionnant comme un miroir de la culture majoritaire. Par conséquent, la Main de Tremblay symbolise l'intersection de l'imaginaire religieux, urbain et western dont la présence nous essayons de démonter particulièrement à l'aide de Sainte Carmen de la Main.

Mots-clés : la Main, travestis, réalité, rêve, Michel Tremblay

Abstract

This article tries to present la Main - the street which corresponds with the St. Lawrence Boulevard (Montreal, Canada) - in the work of M. Tremblay, Quebecian author and play-writer. In Tremblay's literature universe la Main is elevated to be an exceptional place of the imaginary, since it represents such a parallel world, where it is possible to accomplish own dreams or/and reach a desired identity. Because of this reason the theatre plays in various cabarets and clubs on la Main street become to be ontological, since their goal is to conceal the reality. Despite of this (almost carnavalesque) subversion, the reality does not stop to be visible as the image of the majority culture. Finally la Main becomes to symbolize the junction of the religious, town and western imaginary and we try to point these imaginaries specially in the case of St. Carmen de la Main.

Key words: la Main, transvestites, reality, dream, Michel Tremblay.

¹ 262791@mail.muni.cz, Université Masaryk, République tchèque.

Resumen

El objetivo de nuestro artículo consiste en presentar la Main, la calle que corresponde geográficamente al boulevard San Lorenzo (Montreal, Canadá), tal como aparece en la obra de Michel Tremblay, dramaturgo y escritor quebequés. Dentro de su universo literario, la Main llega a ser el lugar del imaginario por excelencia, puesto que resulta transformarse en la encarnación de un mundo paralelo: allí, en escenas de cabarés, parece posible realizar los sueños más nítidos e íntimos o/y conseguir una identidad deseada. En consecuencia, los espectáculos de cabarés de la Main se convierten en ontológicos, ya que principalmente tratan de esconder la realidad. Pese a esta subversión (casi carnavalesca) de la realidad, ésta queda siempre presente y funciona como un espejo de la cultura mayoritaria. En suma, la Main de Tremblay simboliza una intersección del imaginario religioso, urbano y «western» y la presencia de estos imaginarios intentaremos demostrar, apoyándonos particularmente en Santa Carmen de la Main.

Palabras clave: la Main, travestis, realidad, sueño, Michel Tremblay

Introduction. La spectacularisation de l'être sur la scène de la Main

Le boulevard Saint-Laurent, connu également sous le nom de la Main, représente une rue jouissant du caractère particulier étant donné qu'il traverse la majeure partie de Montréal en menant « de son Vieux-Port jusqu'à ses quartiers bourgeois, en passant par les nombreuses "strates ethniques" »¹. En effet, cette diversité fait de lui la rue la plus représentative de Montréal et Eric Barbeau d'ajouter : « [à] bien écouter, on pourrait en tirer plusieurs leçons d'histoire urbaine. De même âge que Montréal, elle en dit aussi long sur ce que nous sommes que tous les monuments de la ville rassemblés »².

C'est déjà son nom qui s'en montre la preuve éloquent : son appellation familière la Main atteste l'emprise et la présence de l'élément anglophone dans le décor urbain de son imaginaire, mais elle témoigne en même temps de la révolte contre les normes ; contre l'influence omniprésente de l'Église catholique : « [à] l'époque de la fondation, un nom d'origine vaticane comme St. Laurent était donc tout-à-fait approprié pour la "route principale" de Montréal. Mais si plus tard on l'a familièrement – et judicieusement – rebaptisée la *Main*, c'est juste pour se débarrasser du préfixe catholique dont on l'avait d'abord affublée »³.

En dépit du fait que la Main s'avère une rue rebelle tentant de ridiculiser le discours religieux dominant, ses dogmes et images restent

¹ Barbeau, Eric, « La *Main* d'une rive à l'autre », *Ciel variable*, n° 19, 1992, p. 9.

² *Ibid.*, p. 8.

³ *Ibid.*, p. 9.

toujours patents, même lorsqu'il est question de la vie nocturne de la ville: « [l]e Faubourg Saint-Laurent, mecque internationale du divertissement nocturne, se divise comme suit [...] : au nord de la rue Sherbrooke, le divertissement nocturne commercial socialement et politiquement acceptable, au sud, dans le quadrilatère où se croisent les rues Saint-Laurent et Saint-Catherine, le monde illicite »¹.

Une telle division sera encore plus visible sous la lumière du jour : la différence entre la Main et le reste de la ville ressemblera en résultat au jeu carnavalesque où le bas ne peut pas se former sans la négation (et conséquemment sans la présence plus ou moins implicite) du haut. L'œuvre de Michel Tremblay est sensible à cette différence dont la portée s'avère ontologique. Or, l'univers de la Main y est promu à une réalité parallèle et faussement idéale où les planches des cabarets nocturnes permettent de réaliser le rêve d'un être qui sera néanmoins toujours réduit au déguisement éphémère de la réalité. D'ici résulte la spectacularisation de l'être (même mise en abyme) qui fait de la Main un lieu de l'imaginaire par excellence en dépendant de la réécriture du réel et d'un certain jeu carnavalesque : en effet, *primo*, il s'agit l'obligation tragique de « jouer », de dissimuler en dehors de la Main; *secundo*, il est question de la possibilité de réaliser son idéal en tant qu'artifice apparemment ontologique.

Le processus de la réécriture, la mise-en-œuvre de l'imagination,² trouve dans l'univers littéraire de Michel Tremblay un halo de sainteté vu que la réalité lunatique de la Main dépend du *logos* qui représente d'ailleurs sa pierre angulaire et qui rend possible le rétablissement d'un monde idéal. Celui-ci est souvent constitué de références littéraires et de motifs provenant des imaginaires les plus divers.

Tel est aussi le cas d'Edouard, rêveur et lecteur assidu, désirant être femme puisqu'

[u]n prince, ça se tient raide pis ça l'a l'air constipé même quand c'est beau ! Une princesse, ça peut faire c'que ça veut [...]. Je l'sais que tant ça c'est rien que dans les vues pis dans les pièces de théâtre pis dans les romans mais c'est là que j'veux vivre ! [...] Surtout La duchesse de

¹ Bélanger, Anouk, « Montréal vernaculaire/Montréal spectaculaire : dialectique de l'imaginaire urbain », *Sociologie et sociétés*, vol. 37, n° 1, 2005, p. 22. Nous évoquons la période du second mandat du maire Jean Drapeau (1960-1986) au cours de laquelle furent créés et publiés les ouvrages dont le présent article parlera.

² En termes philosophiques, l'*aïsthêsis*, sentir (souvent corporel) reposant sur le désir fait naître la *poiêsis*, création nourrie de l'imagination. Cf. Slatman, Jenny, *L'expression au-delà de la représentation : sur l'aïsthêsis et l'esthétique chez Merleau-Ponty*, Peeters, Leuven, 2003, p. 97.

Langeais que j'ai lu trois fois parce que j'me disais que tant qu'à être fou, j'voudrais être fou de même !¹

Edouard, lui aussi, peut finalement faire ce qu'il veut dans l'univers de la Main en devenant non seulement la princesse, mais La duchesse de Langeais, souveraine incontestée du boulevard Saint-Laurent et créatrice du monde fantaisiste des travestis : « [e]lle avait mis le Coconut Inn au monde [e]lle les avait pourtant toutes mises au monde, les vieilles [...], les jeunes [...], les "intermédiaires" aussi [...] Ses enfants étaient beaux, le Coconut Inn était bout du monde, la Main était son royaume »².

Ce royaume ne représente pas seulement un monde superficiel du divertissement : la subversion carnavalesque est censée aboutir à la sublimation du bas, de la vie quotidienne et de la sexualité perçue comme aberrante. Conséquemment, le jeu carnavalesque cache la tragédie collective où, dans la pièce *Sainte Carmen de la Main* (1976) sur laquelle portera le présent article, le haut représenté par l'imaginaire religieux et les principes de la tragédie grecque s'oppose au bas, en l'occurrence, aux imaginaires western, du tango et du mélodrame.

A la recherche du *logos* universel de la Main

Les principes de la tragédie antique se caractérisent par une certaine atemporalité se rattachant au « passé mythique [mais ils réfèrent également à l'] actualité politique »³, à des coordonnées spatio-temporelles précises⁴ qui leur attribuent la possibilité d'actualisation. Dans le cas de la *Sainte Carmen de la Main*, sa parution remonte

à l'époque où le Québec prenait la parole pour affirmer son identité socio-politique, culturelle et linguistique [...] Fable socio-politique, elle est une parabole au sens le plus large, Carmen étant devenue, au travers des références mythiques et littéraires qu'elle appelle, figure emblématique à la fois du peuple en général, qui résiste à

¹ Tremblay, Michel, *La duchesse et le roturier*, in Tremblay, Michel, *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, Leméac, Montréal, 2000, p. 469.

² Id., *Des nouvelles d'Edouard*, op. cit., p. 614-618.

³ Romilly, Jacqueline de, *La tragédie grecque*, Presses Universitaires de France, Paris, 1982, p. 157.

⁴ La tragédie est d'ailleurs une « forme d'art datée [qui, en tant que telle, fournit] un document ontologique [qui prétend interpréter] l'être de l'étant en totalité ». Taminioux, Jacques, *Le théâtre des philosophes. La tragédie, l'être, l'action*, Jérôme Millon, Grenoble, 1995, p. 5.

*l'ordre établi, et de l'artiste qui pose la question de sa place, de son engagement et de sa responsabilité dans la vie de la cité.*¹

En l'occurrence, le protagoniste de la pièce, la chanteuse Carmen incarne « la réaction contre la menace de l'assassinat de la langue et de l'identité québécoise »². Elle personnifie donc artiste, poète au sens antique du terme :³ or, « [c]es poètes étaient, en effet, des citoyens. Ils vivaient engagés, parce que le statut même de la cité impliquait une participation constante et profonde. Mais leur œuvre de poètes consistait le plus souvent à transcender ses intérêts du moment et à les transposer en intérêts humains »⁴.

Telle est également la vocation de Carmen qui tente d'atteindre la transcendance en prétendant sauver la Main et d'attribuer à tous les artifices la valeur ontologique. Carmen veut conséquemment être une incarnation du *logos*, expression ontologique de la Main grâce auquel elle obtiendra un nouvel sens, une confirmation de sa réalité lunatique. Une telle transfiguration de la parole frôle le sens du rôle christique lorsque le Verbe se donne pour devenir la chair.

Pourtant, la mission salvatrice de Carmen se heurte à la division de la ville. Or, hors de la Main, l'artiste n'est qu'une « putain sur la rue Saint-Laurent »⁵. Un autre obstacle sera fourni par les chansons western, à savoir le moyen choisi de la salvation car elles nient (de manière presque ironique) l'authenticité de l'expression recherchée. En résultat, la confiance aux apparences illusoire des scènes de cabaret, la réécriture de la réalité par le biais des chansons western représentent l'*hamartia*, faute initiale et fatale qui déclenche la tragédie inévitable.

Carmen de la Main, soleil taché de sang

Dans la tragédie grecque, un des rôles des chœurs consistait à formuler les problèmes visant la transcendance : la condition humaine, la fatalité, etc.⁶

¹ Sadowska-Guillon, Irène, « "Sainte Carmen de Montréal" », *Jeu : revue de théâtre*, n° 57, 1990, p. 93.

² *Ibid.*, p. 94.

³ Il n'est pas sans intérêt de noter que le nom de Carmen signifie en latin chanson ou, plus généralement, poème.

⁴ Romilly, Jacqueline de, *op. cit.*, p. 166.

⁵ Tremblay, Michel, *A toi pour toujours, ta Marie-Lou*, Leméac, Montréal, 1971, p. 67.

⁶ Romilly, Jacqueline de, *op. cit.*, p. 163-173.

Telle est également la tâche des chœurs dans la pièce de Michel Tremblay. Néanmoins, ses chœurs attestent à nouveau la subversion carnavalesque vu que le dramaturge fait surgir sur la scène des chœurs, à savoir le chœur des prostituées avec son coryphée Rose Beef et le chœur des travestis guidé par Sandra. Le bas de leur mode de vide fait face au transcendant assuré par l’imaginaire religieux. À titre d’exemple, il faut souligner la métaphore qui accompagne l’apparition de Carmen, « [u]ne métaphore brillante : *Le soleil, c’est Carmen*. Qui réchauffe la grisaille de ses rythmes latins. Et qui inspire espoir [...] »¹. Le soleil et l’espoir qu’il incarne fait de lui un des symboles de Jésus Christ. Toutefois, lorsque le soleil se lève au-dessus de la Main, un pressentiment effrayant l’accompagne :

CHŒUR I – Une grosse boule de feu rouge.
CHŒUR II - Sang. [...]
SANDRA – Y faisait noir, pis tout d’un coup...
CHŒURS I et II – Le soleil est v’nu au monde comme un coup
de poing rouge au bout d’la Catherine !²[...]
CHŒURS I et II – Je le sais pourquoi c’que le soleil se lève de
même à matin !
 Dans un bruit d’enfer Carmen sort de l’ombre comme une
 apparition.
CHŒURS I et II – C’est pour Carmen ! [...]
CHŒURS I et II – Aujourd’hui, la Catherine s’est fait faire un
lifting pis la Main s’est lavée ! Carmen est là [...]
SANDRA – Est-tait tellement belle... Même sans costume a
rayonnait comme le soleil !
CHŒURS I et II – Le soleil, c’est Carmen !³

La joie qui accompagne le retour de Carmen de Nashville qui devait lui apporter des améliorations vocaliques se rapproche de la célébration de l’apparition de Jésus.⁴ Tel un messie, la chanteuse illumine les ténèbres

¹ Vigneault, Louis, « Le *Chant* de Sainte Carmen de la Main », *Le Droit*, http://www.lapresse.ca/le-droit/arts-et-spectacles/disques/201306/20/01-4663375-le-chant-de-sainte-carmen-de-la-main.php?utm_categorieinterne=trafficdrivers&utm_contenuinterne=cyberpresse_lire_aussi_4647168_article_POS5, consulté le 17 septembre 2013.

² Tremblay, Michel, *Sainte Carmen de la Main*, Leméac, Ottawa, 1989, p. 13-14.

³ *Ibid.*, p. 18-20.

⁴ Le symbole du soleil ainsi que la joie de l’apparition de Jésus sont par exemple saisi dans l’hymne « Soleil, ô Jésus Christ ». En l’occurrence, rappelons particulièrement quatre strophes initiales et soulignons que l’hymne est chantée dans la période du Carême ; ce qui

symboliques dont la profondeur est accentuée par l'accumulation des signes maléfiques :¹ le temps qui divise le lever et le coucher est relativisé, il paraît ralenti car son écoulement semble dépendre du show de Carmen.²

L'enjeu du spectacle attendu consiste à exhiber le drame de l'artiste luttant pour l'expression authentique. Toutefois, le séjour aux États-Unis apporte un clivage entre avant et maintenant et, sur la base de leur comparaison, la mission salvatrice trouve sa négation immédiate dans le bas qui la réduit à un déguisement carnavalesque :

BEC-DE-LIEVRE – Sa peau... Sa peau est plus douce qu'avant. Plus blanche. Pis à l'a maigri. Ah, mais pas trop. Est-tait juste un p'tit peu trop grasse quand est partie, mais là... est parfaite ! [...] Est blanche comme une colombe. [...] A se tient plus droite qu'avant. Quand à s'approche de toé... t'as l'impression d'être rien. T'as juste envie de l'adorer [...].³

signifie qu'elle exprime la joie de l'arrivée de Jésus Christ juste avant sa crucifixion : « Soleil de Dieu, ô Jésus Christ/Le jours se lève sur la terre/Que ta justice et ta bonté/Viennent briller dans nos ténèbres.//Maître du temps, tu le bénis/Et ta patience dit à l'homme/L'appel pressant de ton amour/A se tourner vers la lumière.// Ramène-nous au lieu du cœur/Et que le grain de ta Parole,/Plus vigoureux que le péché,/Lève en moisson et surabonde.//Voici le jour qui est le tien :/Tout refléurit en ta jeunesse./Voici le jour qui nous conduit/De par ta grâce, vers ta grâce.// ». L'union des *topoi* de western (dont l'imaginaire est fourni par les chansons de Carmen) avec les symboles de l'imaginaire religieux qui accompagnent l'apparition de Carmen change en une autre dénonciation de fausseté : la lumière qui appartient à Carmen n'est que la lumière des projecteurs qui lui procure seulement un instant éphémère de la gloire. Tremblay souligne cette signification par le biais du jeu avec le mouvement du soleil : le bout du monde représente le bout de la Sainte-Catherine en tant qu'horizon mythifié, plus loin, derrière cette frontière imaginaire, des règles de la morale chrétienne règnent (en prouvant l'impossibilité du salut que Carmen désire « prêcher ») : le soleil ne se couche pas à l'ouest (à Far West), mais dans une taverne de la Main : « CHŒURS I et II – A soir, le soleil se couchera pas non plus dans l'ouest. [...] Parce que c'est à soir que le soleil revient chanter pour nous autres ! C'est à soir que le soleil revient chanter... pour moé ». *Ibid.*, p. 21. Finalement, le symbole religieux du soleil se rattache dans la pièce uniquement au corps et au costume, à savoir à une apparence superficielle forcément dépourvue de valeur ontologique : « SANDRA – Son nouveau costume... [...] SANDRA et ROSE BEEF - ... comme le soleil ? ». *Ibid.*, p. 26-27.

¹ Si l'imaginaire religieux accompagne la structuration de la pièce, il faut ajouter que des corps célestes (dont l'apparition est souvent marquée par des signes inhabituels) présagent l'apocalypse. Voir notamment Luc 21 : 25-26 et Joël 2 : 31.

² Toutefois, la rue voilée des ténèbres et peuplée des prostituées frôle en même temps un autre imaginaire : le décor du mélodrame (ou tout simplement celui du kitsch en tant qu'imitation invraisemblable de la réalité).

³ *Ibid.*, p. 26.

La salvation prétendue repose sur des mauvaises bases : comme le révèle Bec-de-Lièvre, habilleuse de Carmen, le changement n'est que superficiel et le costume se montrera, au fur et à mesure, l'obstacle infranchissable : il n'est pas seulement question du déguisement fautif de la réalité mais aussi du déguisement en cow-girl que Carmen a adopté en tant que le symbole de l'idéalisation de la liberté et de la révolte contre son entourage. Le costume s'interpose donc entre elle et le monde d'où résulte forcément la mésinterprétation de la réalité qui avait provoqué, aux Etats-Unis déjà, plusieurs doutes :

CARMEN – T'aurais dû les voir, à Nashville... « Vous êtes certaine que vous pouvez toute traduire ça en français vous-même ? » qu'y me disaient, au commencement. Pis moé j'leur répondais : « Je les sais pas si c'est en français que j'les traduis, mais faites-vous-en pas, y vont me comprendre, là-bas ! » [...] J'comprends que c'est qu'y veulent dire, ces chansons-là [...] comme si j'les avais faites moé-même.¹

Une simple traduction et répétition des *topoi* de l'imaginaire du western ne contribuera jamais à créer l'expression de la Main. Or, « [c]omme répétition, l'expression constitue un nouveau sens à partir d'une tradition donnée »² et le processus créatif de Carmen signifie forcément la négation de la tradition : or, le western est lié aux coordonnées spatio-temporelles très précises.³ Bien que le désir de l'acquisition de la liberté soit un thème récurrent de l'imaginaire western,⁴ celle-là trouve sa représentation dans les « vastes plaines du Far West »⁵ en s'opposant entièrement au décor urbain de la Main.

En corollaire, la chanson de Carmen rappelle le fantasme, scénario volontariste de la réalité, qui ne la reflète que de manière invraisemblable.

Le rêve ontologique de la taverne

Si la réalité reste toujours costumée, la question ce qu'elle est vraiment s'impose. D'un côté, la réalité paraît être l'espace des artifices

¹ *Ibid.*, p. 22-23.

² Slatman, Jenny, *op. cit.*, p. 165.

³ Bérubé, Robert-Claude, « Aimez-vous le western », *Séquences : la revue de cinéma*, n° 31, 1962, p. 59.

⁴ Cf. Nepveu, Pierre, « Sur la piste du western et du country », *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, n° 187, 2002, p. 5-6.

⁵ Chassay, Jean-François, «Eloge du faux », in David, Gilbert ; Lavoie, Pierre (eds.), *Le Monde de Michel Tremblay. Tome I : Théâtre*, Lansman, Carnières, 2003, p. 141.

ontologiques ; la scène à l'abri de la théâtralité qui permet aux travestis de vivre leurs rêves purement subjectifs. D'un autre côté, Tremblay décrit la Main par le biais des images mélodramatiques :¹ la rue est dominée par Maurice, son roi criminel et Tooth Pick, sa main droite et c'est leur règne qui change le boulevard en lieu de terreur, de putréfaction et de mort dont l'extension se manifeste particulièrement au niveau métaphorique qui fait rassembler la rue à une toile d'araignée visqueuse. Carmen désire s'en échapper, mais elle reste « sa créature » ;² elle dépend de Maurice qui lui avait rendu possible sa carrière de chanteuse : « CARMEN - [...] T'as mal tissé ta toile, Maurice, pis un bon jour l'araignée pourrait ben mourir étouffée au milieu des mouches ! [...] Y faudrait que la Main pis la Catherine aient peur de toé comme la peste, Maurice, pis que toé tu règnes dessus comme un rat sur un corps à vidanges ! »³.

Une fuite désespérée de cette toile est justement le chant, formation du *logos* :

CHŒURS et BEC-DE-LIEVRE – Carmen a chanté que je pourrais ben me réveiller un jour ! [...] Pis que si j'me réveillerais, la taverne pourrait entendre parler de moé !

TOUS - Tout le monde a toujours eu honte de moé ! Mais Carmen m'a dit j'étais belle pis que je pourrais sortit de la taverne ! [...] Reste pas assis ! [...] Carmen m'a offert de m'aider. Ah ! J'oublierai jamais sa dernière chanson ! [...]

CHŒURS I et II – Tout le monde chante ! [...] Même les beus ! Y savent pas au juste c'qu'y chantent, mais y chantent ! Le temps est comme suspendu. J'chanterais de même jusqu'à la fin de mes jours !⁴

Toutefois, la distance qui sépare Carmen de la réalité ainsi que du monde qu'elle veut sauver ne promet qu'un espoir très passager, qu'un spectacle du bonheur éphémère : « MAURICE - [...] même si y se réveillent, y vont ben finir par se rendormir devant le premier baveux qui va leur offrir une traite, aie pas peur ! Pis tes belles idées de liberté vont se changer en

¹ En l'occurrence, nous nous permettons de renvoyer à l'article « Tremblay : marginaux en chœur » de Jean-Cléo Godien qui traite en détail la présence des éléments mélodramatiques dans la pièce en question. Cf. Godin, Jean-Cléo, « Tremblay : marginaux en chœur », *Théâtre québécois II*, Bibliothèque québécoise, Québec, 1988, p. 257.

² Sadowska-Guillon, Irène, « "Sainte Carmen de Montréal" », *op. cit.*, p. 93.

³ Tremblay, Michel, *Sainte Carmen de la Main*, *op. cit.*, p. 30.

⁴ *Ibid.*, p. 60 -78.

rêve d'alcoolique ! [...] ceux qui aboutissent sur la Main, y veulent pas être sauvés ! »¹

Le tango du monde méprisé

L'impossibilité du salut et l'inexistence de l'avenir résonne de manière des plus éloquentes dans l'imaginaire du tango.² Celui-ci apparaît sur la Main grâce à Gloria et s'empare au fur et à mesure du schème de toute la pièce : « Au son d'un tango argentin très énergique, Gloria fait son entrée [...] CHOEURS I - [...] R'gardez-là monter la Main... CHOEUR II - Une vraie reine déchue ! »³.

Sa solitude, son exil forcé, bref, la marginalité font de Gloria une vraie interprète de tango⁴ et, conséquemment, celle de la Main : ses propres sentiments reflètent la rue en mettant en relief le *topos* principal de l'imaginaire du tango : l'arrêt dans le présent qui conditionne l'évocation nostalgique du passé dont la comparaison mutuelle provoque une tension angoissante :⁵ « GLORIA - [...] Toute sent le suif, sur la Main, depuis quequ's'années... [...] Avant, quand j'ouvrais le châssis du salon j'voyais un corset de néons pis j'entendais des gars soûls chanter "La cumparsita". Aujourd'hui, par le châssis de mes bécosses j'vois le fleuve des fois... »⁶.

La comparaison d'un certain « avant » et d'aujourd'hui était déjà présente lors de l'apparition de Carmen. A l'encontre de l'artificialité inauthentique de celle-ci, le tango fonctionne comme synthèse dramatique des temps, mais aussi des espaces du décor urbain caractérisable par sa superficialité : il évoque l'exil, la perte existentielle de l'individu dans une grande ville. Le tango vise l'universalité puisqu'il est susceptible de proposer (chaque soir, au cours de chaque spectacle) « la recreation d'un monde méprisé [...] dans [son] propre langage établissant des normes et conventions propres »⁷. C'est pourquoi l'imaginaire du tango s'avère

¹ *Ibid.*, p. 67-68.

² Cf. « [D]ans l'horizon du présent rétrospectif, l'homme est enfermé en soi-même sans la possibilité d'un futur. Les éclairs du futur n'illuminent que le paysage sombre, froid et insensé de la mort [...] ». Pelinski, Ramón, « Dire le tango », *Études françaises*, vol. 17, n° 3-4, 1981, p. 125.

³ Tremblay, Michel, *Sainte Carmen de la Main*, *op. cit.*, p. 35-36.

⁴ Pelinski, Ramón, « Dire le tango », *op. cit.*, p. 124-125. Cf. « Ça faisait longtemps que j'étais pas sortie de chez nous. Vivre dans le port, au-dessus d'un garage, c'est pas toujours drôle ». Tremblay, Michel, *Sainte Carmen de la Main*, *op. cit.*, p. 37.

⁵ Pelinski, Ramón, « Dire le tango », *op. cit.*, p. 123.

⁶ Tremblay, Michel, *Sainte Carmen de la Main*, *op. cit.*, p. 37-38.

⁷ Vilariño, Idea, *Las letras de tango*, Schapiro, Buenos Aires, 1965, p. 12.

convenable pour l'expression de la Main et capable de dénier le *logos* que Carmen désire prêcher : « GLORIA - [...] T'en parlais tellement du Colorado dans tes premières chansons – que j'avais fini par penser que c'était un boulevard, à quequ'part dans le nord de la ville ! As-tu fini par rencontrer un cheval en parsonne, au moins ? »¹.

Même si les chansons de tango qui font de Gloria la vraie impératrice de la Main représentent également un faux déguisement de la réalité, elles reflètent la nostalgie du quartier méprisé, la philosophie de la taverne qui, dans l'instantanéité du présent, fait revivre les images liées à « la subjectivité souffrante : solitude, angoisse, désespoir, amertume [...], cynisme »².

En résumé, Gloria n'est pas un soleil, comme l'est Carmen, elle ne forme qu'une grisaille banale, c'est-à-dire qu'elle ne cherche donc pas le sublime, la salvation ; elle se contente de la facilité, des oripeaux des artifices ontologiques qui brillent un bref moment sous le feu des projecteurs : « CHŒURS I et II – A l'a mis ses derniers oripeaux. [...] Mais même en loques a réussi à se donner des airs d'impératrice. [...] Quand Gloria me regarde chus t'un feu d'artifice. Mais quand Gloria regarde ailleurs... Chus pus rien »³.

L'hybris punie et le chant silencieux du désespoir

A mesure que le tango s'empare de la scène, d'autres images s'effacent sous son emprise : le bref triomphe de Carmen s'achève par la mort western à coups de carabine, mais l'entrée de Gloria qui lui succède immédiatement réduit son histoire à un court épisode⁴ dans un spectacle de cabaret.⁵

¹ Tremblay, Michel, *Sainte Carmen de la Main*, *op. cit.*, p. 38.

² Pelinski, Ramón, « Dire le tango », *op. cit.*, p. 124.

³ Tremblay, Michel, *Sainte Carmen de la Main*, *op. cit.*, p. 36. Si la structuration de la pièce nous suggère de prêter l'attention particulière aux apparences superficielles, il nous faut remarquer que Gloria en fournit l'exemple éloquent : l'acceptation religieuse de son nom insinue la louange de Dieu, sa célébration joyeuse soulignant ses qualités prodigieuses. Grâce au jeu sous-jacent des symboles, l'interprète de tango est presque ironiquement prédestinée à la gloire et à vaincre Carmen par ses propres armes.

⁴ Selon la terminologie du théâtre antique, l'« [é]pisode [représente une] partie de la tragédie limitée par deux chants du chœur ». Romilly, Jacqueline de, *op. cit.*, p. 188.

⁵ Cf. « TOOTH PICK – On va fermer le club pour une semaine. A partir de lundi prochain Gloria va reprendre sa vraie place. [...] *Au milieu de criaileries, de hoquets, de borborygmes, de sons inarticulés, en plein cœur d'une musique sud-américaine anémique et souffreteuse, sous les feux criards d'éclairages d'un goût douteux, Gloria paraît sur la*

La mort de la chanteuse et l'extinction corrélative de l'espoir de la salvation sont accompagnées de la disparition des chœurs dont la dernière réplique n'est qu'un soupir monosyllabique :¹ le silence des chœurs peut exprimer l'impuissance de retrouver une vérité universelle puisque celle-ci se montre inexistante dans l'ambivalence carnavalesque.

En outre, leur résignation s'avère finalement une parole silencieuse, un geste significatif communiquant leur désespoir vis-à-vis de la tragédie individuelle qui acquiert des dimensions collectives.² Or, la fin tragique ne signifie pas seulement la punition (individuelle) de l'*hybris*, péché mortel reposant sur le désir d'être démiurge d'une nouvelle réalité susceptible de remplacer la médiocrité tragique et condamnatrice du milieu dont Carmen elle-même est originaire. A ce point précis, la tragédie dépasse des frontières individuelles en traduisant l'inexistence de l'avenir ainsi que celle de toute salvation, comme le présage d'ailleurs l'imaginaire du tango.

Conclusion

La Main représente lieu privilégié dans l'univers littéraire de Michel Tremblay étant donné qu'elle rend possible la réalisation des rêves par l'intermédiaire de la réécriture de la réalité. Une telle réécriture fournit conséquemment la base du déguisement carnavalesque censé effacer la différence (souvent à peine discernable) entre le haut et le bas, entre la Main, monde des illusions et le monde environnant, celui des dogmes religieux et des rôles sociaux clairement distribués. Par conséquent, l'imaginaire de la Main se fonde sur le déguisement et la théâtralité d'où résulte la spectacularisation de l'être.

Telle est également la représentation du boulevard dans la pièce de théâtre *Sainte Carmen de la Main*. Celle-ci se structure sur les principes de la tragédie grecque en traduisant la recherche du sublime, de la transcendance impossible.

scène où Carmen vient de triompher. Seules ces deux dernières paroles : "mi coração" sont audibles ». *Ibid.*, p. 88-89.

¹ Cf. « CHŒURS I et II, *tout bas* – Ah ! *L'éclairage s'éteint complètement sur le double chœur* ». *Ibid.*, p. 87.

² La mort de la chanteuse témoigne de la tragédie sublime qui dépasse les frontières du mélodrame. Elle ne veut pas incarner une scène terrifiante, bien au contraire, elle symbolise la mort de l'espoir et de l'illusion, la condamnation à la grisaille des airs latino-américains de Gloria. Par extension, l'épisode de Carmen est un miroir de la condition humaine de la Main.

Une telle transcendance consiste dans la tentative de retrouver, à l'aide des divers imaginaires, une expression authentique qui soit susceptible d'attribuer à la réalité lunatique de la Main la valeur ontologique ou, en termes religieux, sa salvation.

Toutefois, cette salvation se montre impossible puisque l'univers de la Main incarne le plus bas et le plus irréel ; ce qui le réduit à jamais à une simple scène du jeu carnavalesque.

Bibliographie

- Barbeau, Eric, « La *Main* d'une rive à l'autre », *Ciel variable*, n° 19, 1992
- Bélanger, Anouk, « Montréal vernaculaire/Montréal spectaculaire : dialectique de l'imaginaire urbain », *Sociologie et sociétés*, vol. 37, n° 1, 2005
- Bérubé, Robert-Claude, « Aimez-vous le western », *Séquences : la revue de cinéma*, n° 31, 1962
- Chassay, Jean-François, «Eloge du faux », in David, Gilbert ; Lavoie, Pierre (eds.), *Le Monde de Michel Tremblay. Tome I : Théâtre*, Lansman, Carnières, 2003
- Godin, Jean-Cléo, « Tremblay : marginaux en chœur », *Théâtre québécois II*, Bibliothèque québécoise, Québec, 1988
- Nepveu, Pierre, « Sur la piste du western et du country », *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, n° 187, 2002
- Pelinski, Ramón, « Dire le tango », *Études françaises*, vol. 17, n° 3-4, 1981
- Romilly, Jacqueline de, *La tragédie grecque*, Presses Universitaires de France, Paris, 1982
- Sadowska-Guillon, Irène, « "Sainte Carmen de Montréal" », *Jeu : revue de théâtre*, n° 57, 1990
- Slatman, Jenny, *L'expression au-delà de la représentation : sur l'aïsthésis et l'esthétique chez Merleau-Ponty*, Peeters, Leuven, 2003
- Tremblay, Michel, *A toi pour toujours, ta Marie-Lou*, Leméac, Montréal, 1971
- Tremblay, Michel, *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, Leméac, Montréal, 2000
- Tremblay, Michel, *Sainte Carmen de la Main*, Leméac, Ottawa, 1989
- Vigneault, Louis, « Le Chant de Sainte Carmen de la Main », *Le Droit*, http://www.lapresse.ca/le-droit/arts-et-spectacles/disques/201306/20/01-4663375-le-chant-de-sainte-carmen-de-la-main.php?utm_categorieinterne=trafficdrivers&utm_contenuinterne=cyberpresse_lire_auss_i_4647168_article_POS5, consulté le 17 septembre 2013
- Vilariño, Idea, *Las letras de tango*, Schapiro, Buenos Aires, 1965

**LES TOPOÏ DE L'IMAGINAIRE GALANT DANS LES CONTES DE
FÉES DU XVIIIÈ SIÈCLE**

**THE TOPOÏ OF THE GALLANT IMAGINARY IN FAIRY TALES OF
THE XVIIIth CENTURY**

**LOS TOPOÏ DEL IMAGINARIO GALANTE EN LOS CUENTOS DE
HADAS DEL SIGLO XVII**

Christine ROUSSEAU¹

Résumé

Les espaces pseudo-naturels investis par les héros galants des contes de fées de la fin du XVIIIe siècle s'inscrivent tous dans une mise en scène du spectaculaire, une machinerie merveilleuse qui déforme à l'excès territoires et habitats pour les (re)créer à l'aune d'une mondanité hyperbolique. Palais et jardins précieux ou forêt mythique, ces topoï imaginaires à la référentialité paradoxale, se mettent en scène et sont les lieux nécessaires et passages obligés du genre.

Ces lieux de l'imaginaire contribuent à l'élaboration du récit en ce qu'ils forment un réceptacle dramatique, pathétique et surtout esthétique aux aventures héroïques. La topographie merveilleuse offre ainsi un écrin en harmonie avec l'exceptionnalité des protagonistes, un décorum ostentatoire défini par un modèle galant en quête d'un exotisme familial.

Mots-clés : topographie, ornement, hyperbole, spectacle, foisonnement

Abstract

The pseudo-natural areas invested by the gallant heroes of fairy tales of the late XVIIIth century are all part of a performance of what is spectacular, a wonderful machinery which excessively deforms the territories and housing to (re)create them from a hyperbolic society. Whether they are precious palaces and gardens or mythical forests, these imaginary topoï, with a paradoxical referentiality, are the necessary locations of the required standards of the genre and are turned into theatrical performances.

Those places of the imagination contribute to the development of the story they forming a dramatic, pathetic and above aesthetic gathering place for the heroic adventures. The beautiful topography thus provides a nest in harmony with the specialty of the protagonists, an ostentatious decorum defined by a gallant pattern in search of a familiar exoticism.

Keywords : topography, ornament, hyperbole, show, proliferation

Resumen

Los espacios seudonaturales ocupados por los héroes galantes de los cuentos de hadas de finales del siglo XVII, forman parte de una puesta en escena de lo espectacular,

¹ christine.rousseau44@free.fr, Université Stendhal-Grenoble 3, France

una maquinaria maravillosa que deforma excesivamente los territorios y áreas para (volver a) crearlos en términos de una mundanidad hiperbólica.

Palacios y jardines preciosos, selvas míticas, estos topoï imaginarios con una referencialidad paradójica, se juegan de las representaciones y son los lugares necesarios y obligatorios del género.

Estos lugares de la imaginación contribuyen al desarrollo de la historia ya que forman un receptáculo dramático, patético y sobre todo estético a las aventuras heroicas. La topografía maravillosa proporciona un ejemplo de armonía con la excepcionalidad de los protagonistas, un decoro ostentoso definido por un modelo galante en busca de un exótico familiar.

Palabras claves: topografía, adorno, hipérbola, espectáculo, abundancia

Les espaces investis par les personnages des contes de fées de la fin du XVII^e siècle s'inscrivent tous dans une mise en scène (du) spectaculaire, une machinerie merveilleuse qui dé/re/forme à l'excès territoires et habitats pour les (re)créer à l'aune d'une mondanité hyperbolique.

Ces lieux de l'imaginaire emphatique contribuent à l'élaboration du récit en ce qu'ils forment un réceptacle dramatique, esthétique et pathétique aux aventures héroïques. En concordance avec l'état d'esprit du personnage ou sa situation narrative (euphorie amoureuse ou dysphorie de l'enfermement par exemple), la topographie merveilleuse offre un écrin en harmonie avec l'exceptionnalité des protagonistes, une scénographie ostentatoire définie par un modèle galant.

La multiplicité des lieux et l'énumération, voire l'accumulation des éléments décoratifs hypertrophiés qui les composent, participent de l'imaginaire du foisonnement mis en place et en pratique dans les contes. Mêlant intimement fantasmagorie et référentialité, les décors s'appuient sur des évocations contemporaines et les subliment à travers le prisme de l'écriture merveilleuse qui autorise toutes les libertés architecturales et déjoue les lois de la physique.

Nous verrons comment l'hyperbole transfigure les lieux du conte pour les adapter aux exigences mondaines et en quoi l'exubérance de ces éléments hétéroclites édifie une mise en scène du spectaculaire en contribuant à la construction diégétique.

Architectures débridées

Les lieux de résidence des protagonistes des contes de fées mondains présentent une unité dans l'hyperbole en ce qu'ils proposent la répétition des mêmes types d'habitats somptueux et exubérants, quelle que soit leur

localisation, terrestre, aquatique ou souterraine¹. Comme le souligne Raymonde Robert dans son ouvrage *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIème à la fin du XVIIIème siècle*,

*à qui les lit un peu vite, les descriptions de ces luxueuses demeures paraissent toutes constituées des mêmes éléments, associés, sous tous les climats, à l'idée de richesse et de splendeur.*²

Les palais investis par les protagonistes semblent en effet tous bâtis avec les mêmes matériaux précieux et affichent un même désir d'ostentation spectaculaire. Le faste en vigueur chez les protagonistes royaux transparait dans un appareil immobilier qui concentre une collection extravagante de gemmes et de matières rares.

Les constructions inventorient ainsi des quantités « de jaspe, de porphyre et de nacre », « d'argent bruni et de cuivre de Corinthe »³ ou sont même entièrement constituées « d'or pur »⁴ comme le palais de la reine de l'Île des Plaisirs tranquilles, et possèdent des murs faits « de transparentes émeraudes »⁵ dans celui de la fée du Désert ou « de nacre de perles dont les ornements étaient de corail et de lapis » et des « colonnes torsées de cristal de roche de douze pieds de haut »⁶ dans le palais offert par la fée Turbodine au couple héroïque.

Afin de rendre compte de la profusion des matières précieuses, certaines descriptions se limitent à des énumérations qui exposent la richesse des lieux, à l'image de la structure du palais de la reine Plaisir qui présente « des lambris, des plafonds et des parquets d'agate d'Orient, de

¹ Rappelons l'hégémonie du personnel royal qui propose des habitats correspondants. Les rares cas de héros rustiques offrent peu de descriptions de leurs lieux de vie qui sont rapidement ou totalement évacués de la narration.

² Robert R., *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIème à la fin du XVIIIème siècle*, [1982], Claire Debru, Nadine Jasmin (éd.), Champion, Paris, 2002, p. 372.

³ Toutes nos références aux contes renvoient à l'édition dirigée par Nadine Jasmin, intitulée « Bibliothèque des Génies et des Fées », que nous abrégeons en BGF 1 (tome 1 de l'édition qui comporte les contes de Mme d'Aulnoy), BGF 2 (tome 2 de l'édition qui comporte les contes de Mlle Lhéritier, Mlle Bernard, Mlle de La Force, Mme Durand et Mme d'Auneuil), BGF 3 (tome 3 de l'édition qui comporte les contes Mme de Murat) et BGF 4 (tome 4 de l'édition qui comporte les contes de Perrault, Fénelon, Mailly, Préchac, Choisy et les contes anonymes), suivi de la pagination. L'orthographe, la syntaxe et la typographie y ont été modernisées.

BGF 3, p. 225.

⁴ BGF 1, p. 240.

⁵ BGF 1, p. 556.

⁶ BGF 3, p. 312.

turquoise, d'onyx, de cornaline et d'aventurine, de toutes couleurs » ou des meubles qui le garnissent parmi lesquels se trouvent « un sofa d'aventurine couleur de feu, [...] une banquette d'agate, des fauteuils de lapis, des tabourets de cornaline, et des canapés d'ambre, travaillés au tour »¹. Le narrateur de *Jeune et Belle* exhibe la gratuité des mentions topiques de l'architecture décorative en soulignant l'indifférence du prince qui admire la princesse et « ne remarqua presque pas » les « Quatre colonnes d'améthyste d'une beauté parfaite [qui] soutenaient un dais d'une étoffe magnifique, jaune et argent, en broderie de perles. »² Le détachement du héros révèle la supériorité de la beauté de la jeune fille qui dépasse toutes les beautés terrestres, mais manifeste également la convention de l'apparat (im)mobilier d'un genre qui (se) construit par supplément et excédent tels que l'habitude en affaiblit la portée.

Sans Parangon offre une synthèse des lieux communs des palais féériques mondains. L'excellence du héros dans tous les domaines l'amène à créer un nouveau château pour la fée Clairance qui lui prête sa baguette magique pour le réaliser. La description du bâtiment reprend alors les différentes caractéristiques des palais rencontrés dans la plupart des textes merveilleux de l'époque. La construction est tout d'abord « d'une étendue prodigieuse », les matériaux utilisés sont le « marbre », le « jaspe », « l'or, l'azur, les broderies, les belles peintures, et les cristaux » ; les pièces sont meublées « de glaces et de belles statues de marbre et de bronze, avec des peintures merveilleuses » ; enfin « L'or était si commun dans ce superbe palais, que tout en était couvert jusqu'au toit »³. La description qui occupe une page entière du récit participe à l'ornementation du conte et permet par ricochet de définir l'exceptionnalité du héros qui est capable d'accomplir, entre autres facultés, des prodiges architecturaux.

Les mondes exotiques traversés par les héros sont dirigés par des rois et reines dont les palais utilisent les mêmes codes architecturaux. Qu'il s'agisse de personnages humains, de fées ou de gnomes, l'habitat correspond toujours à la fonction et étend, dans une régularité aristocratique, l'apparat luxueux. Dans *Le Parfait Amour*, Irolite et Parcine-Parcine traversent successivement trois royaumes sur lesquels s'arrête la narration pour offrir à la fois une description pittoresque et épuiser les ressources de la bague magique qui les fait aller de l'un à l'autre. Le double emploi du passage dans les différents domaines (terrestre, marin et de feu) souligne

¹ BGF 3, p. 223-224.

² BGF 3, p. 133.

³ BGF 4, p. 699.

l'artificialité du procédé qui doit surexploiter l'objet féérique pour relancer l'intrigue. Chaque entrée dans un nouveau monde est alors l'occasion d'une description originale qui manie poncifs somptuaires et particularités dépayantes. La salle du palais du roi des Gnômes est « soutenue par des colonnes de terre luisante » mais elle est également « couverte d'ornements d'or »¹ ; les murs du palais aquatique « n'étaient que grandes nappes d'eau, qui tombant sans cesse également, formaient des salles, des chambres, des cabinets », et, dans les grottes de coquillages où sont conduits les amants, « brillaient le corail, les perles et toutes les autres richesses de la mer »² ; enfin les héros arrivent dans un palais « tout de feu »³ où on leur sert « un grand souper délicat et bien entendu » suivi d'« un feu d'artifice d'une beauté merveilleuse »⁴. Importés dans un territoire exotique, les critères définitoires des palais restent identiques : l'opulence et la richesse président à la réalisation de tous les éléments des édifices. Les auteurs transposent alors d'un monde à l'autre les *habitus* mondains et recréent un environnement favorable aux intrigues de type romanesque. Quelle que soit donc l'implantation géographique de la construction, les demeures seigneuriales sont toutes composées avec les mêmes principes d'exubérance des couleurs, des matériaux, des agencements, en une topique hyperbolique récréative. La multiplication des lieux affiche alors une hégémonie du modèle aristocratique, agrémenté de quelques variations fantaisistes et piquantes. Ainsi dans *La Chatte blanche*, la princesse invite son hôte dans un appartement où

*tout était tapissé d'ailes de papillon, dont les diverses couleurs formaient mille fleurs différentes. Il y avait aussi des plumes d'oiseaux très rares, et qui n'ont peut-être jamais été vus que dans ce lieu-là*⁵.

A l'opposé, dans *Le Rameau d'or*, le château de l'enchanteur est d'abord encerclé de « ronces [qui] étaient si hautes, qu'il semblait qu'on n'y avait pas marché depuis cent ans »⁶ et à l'intérieur l'héroïne découvre une salle qui

était tapissée d'ailes de chauves-souris, il y avait douze chats pendus au plancher, qui servaient de lustre, et qui faisaient un miaulis à faire perdre

¹ BGF 3, p. 73.

² BGF 3, p. 75.

³ BGF 3, p. 76.

⁴ BGF 3, p. 77.

⁵ BGF 1, p. 761.

⁶ On notera la référence amusée à *La Belle au bois dormant* de Perrault.

patience, et sur une longue table douze grosses souris attachées par la queue, qui avaient chacune devant elle un morceau de lard où elles ne savaient atteindre : de sorte que les chats voyaient les souris sans les pouvoir manger, les souris craignaient les chats et désespéraient de faim auprès d'un bon morceau de lard.¹

La description devient alors une saynète sadique qui annonce l'agressivité du propriétaire. Ces lieux, qui se détachent des palais luxueux par leur utilisation de matériaux originaux, conservent la même topique de l'excès définitoire qui s'appuie sur la profusion imagée de ses éléments constitutifs.

Les palais et châteaux forment donc le cadre privilégié des aventures des héros qui résident, se rendent et sont uniquement accueillis dans des constructions à leur image, leur offrant un écrin à la mesure de leur statut et participant de l'ostentation généralisée du genre merveilleux mondain.

Cependant, ces intérieurs mondains sont trop explicites, trop référentiels pour être totalement a/intemporels. Ancrés dans la sphère galante, ils évoquent les pratiques aristocratiques du siècle, comme l'indique Raymonde Robert :

Quand elle entreprend de créer le décor merveilleux du monde idéal de la féerie, l'imagination des conteurs recourt donc au meilleur moyen de satisfaire l'autocomplaisance de ses lecteurs : elle transcrit pour eux, dans le registre du discours hyperbolique, les modèles qu'elle emprunte - probablement pas à leur univers personnel, la plupart des auteurs n'étant pas très riches - mais à des réalisations exemplaires auxquelles le groupe social des privilégiés identifie son image collective.²

La re/récréation verbale offerte par les contes invite à une lecture standardisée du merveilleux qui transpose des exemples contemporains pour les intégrer et les normaliser dans un univers qui autorise par définition une exagération débridée.

Prolongeant les constructions monumentales ostentatoires, les espaces naturels apparaissent modelés et modélisés selon les mêmes principes d'une démonstration esthétique de la profusion et de la magnificence.

¹ BGF 1, p. 324.

² Robert, R., *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIème à la fin du XVIIIème siècle*, [1982], Claire Debru, Nadine Jasmin (éd.), Champion, Paris, 2002, p. 388.

Re/récréations naturelles

Loin d'offrir une représentation authentique et rigoureuse de la nature qu'ils évoquent, les contes de fées la magnifient par une re/composition humaine qui la transforme, la sublime et l'accorde à ses désirs et ses pratiques aristocratiques. Partant, des végétaux luxuriants, agencés et façonnés selon les codes de l'esthétique contemporaine, servent à réaliser mobilier, jardins et édifices divers. Mêlant merveilleux et référentialité, la nature est alors *architecturée* pour offrir une création originale au service des aventures galantes.

Éléments d'un pittoresque remarquable, de nombreux objets et constructions utilisant des végétaux décorent les résidences des protagonistes. Dans *Jeune et Belle*, toute la cabane du héros est « tapissée d'un tissu de jasmin et de fleurs d'orange ; les rideaux de son lit étaient de la même espèce, relevés par des guirlandes d'œillet et de roses »¹ et un des appartements de la fée Jeune et Belle est uniquement meublé « de myrtes toujours fleuris » à l'image du reste du petit château, aménagé « seulement de fleurs »² ; dans *L'Heureuse Peine*, la reine découvre « six jeunes hommes magnifiquement vêtus, endormis sur des lits de gazon sous des pavillons de feuillages »³ ; dans *Anguilette*, la cour se repose près du château d'Hébé sur « des sièges de gazon »⁴ ; dans *Le Turbot*, Rissette et Turbodine s'assoient sur « un siège de mousse couvert de fleurs »⁵ pour converser et, pour se délasser, la reine de l'île des Roches et Rissette se promènent « dans un labyrinthe d'orangers »⁶.

L'imaginaire du conte façonne donc la nature pour répondre aux besoins physiques et de divertissements des personnages et permettre de renouveler avec fantaisie le décor. Sublimée par le merveilleux, la nature devient alors une (re)construction idéalisée, exempte de vraisemblance, qui ajoute aux nombreuses extravagances féeriques.

Les jardins des palais sont l'occasion de prouesses sculpturales qui exaltent l'arrangement de la nature par le talent des protagonistes. Souvent identiques dans leur composition, les jardins évoquent un Versailles codifié et standardisé dont ils reprennent les fontaines, les bassins et les multiples

¹ BGF 3, p. 123.

² BGF 3, p. 132.

³ BGF 3, p. 182.

⁴ BGF 3, p. 94.

⁵ BGF 3, p. 319.

⁶ BGF 3, p. 319.

parterres. Ainsi, le roi magicien qui survole le monde, descend près de la terre pour admirer :

des jardins qui lui parurent d'une beauté enchantée, des parterres faits de différentes manières, chargés de toutes les plus belles fleurs qu'on se peut imaginer, des bassins remplis d'une eau vive et claire, poussée dans les airs en cent figures différentes, autant de jets d'eau, qui s'élevaient d'une hauteur prodigieuse.¹

La profusion des tournures hyperboliques qui refusent toute *mimesis* offre une représentation normalisée des *topoi* horticoles des contes, où la régularité des motifs prévaut sur la créativité de l'imaginaire.

Véritable hypotypose, la traversée des jardins du palais créé par Sans Parangon se transforme en une apologie de la maîtrise des éléments de la nature par l'homme. Le parc est envahi de jeux d'eau qui montrent la virtuosité du savoir-faire humain à travers « de grands bassins de marbre blanc, avec des jets d'eau, des nappes, des gerbes et des cascades »², ainsi que la conception paysagiste de la nature, agencée pour le plaisir de la déambulation grâce à :

de charmants parterres et de belles allées d'orangers, en sorte qu'on se trouvait toujours embarrassé à choisir par où l'on commencerait la promenade, parce qu'on aurait souhaité de tout voir à la fois.³

La variété des techniques hydrauliques et leur mise en valeur hyperbolique, telles les « rivières, qui au lieu de serpenter comme elles font ailleurs, remontaient dans le ciel, et rejaillissaient jusques dans les nues »⁴ glorifient la suprématie de l'artifice sur la nature.

De même, quand la fée Turbodine offre au couple héroïque un palais à la mesure de leur amour, elle n'oublie pas de l'intégrer à un jardin qui fait l'objet d'une description avant et après celle du palais. Le parcours de visite des lieux permet ainsi de doubler la longueur de l'interruption diégétique et de s'attarder sur le pouvoir de la fée et de ses créations mondaines. Le premier espace végétalisé est un guide pour atteindre le bâtiment principal ; composé de « cinq allées merveilleuses d'orangers, de rosiers, de grenadiers, et de jasmins d'une grandeur extraordinaire »⁵, le chemin vers le château

¹ BGF 4, p. 514.

² BGF 4, p. 699.

³ BGF 4, p. 699-700.

⁴ BGF 4, p. 699.

⁵ BGF 3, p. 311-312.

introduit la diversité chromatique de l'ensemble. La deuxième partie des jardins qui fait pendant se compose d'un parc où les substances se mêlent. L'organique est ainsi investi d'orfèvrerie, de céramique et de cristallerie qui structurent, rigidifient et subliment les éléments naturels. Le vocabulaire fusionne et transcende les matières, à l'image du buis dont « la broderie était d'or émaillé de vert », des « vases de cristal et de porcelaines des plus fines remplis de fleurs inconnues » et des « palissades couvertes de fruits de toutes les saisons »¹ où les plantes semblent émerger du minéral et des boiseries dans une intrication ornementale qui rappelle l'art rococo². La longue suspension descriptive qui se poursuit sur plusieurs pages et énumère parmi les décors les occupations des protagonistes semble avoir des difficultés à clore le conte (le mariage du couple héroïque devrait conventionnellement mettre un terme au récit) dans une prorogation complaisante qui s'égrène lentement. Lors de nouvelles précisions sur les jardins, les personnages entrent en confidence et le texte reprend avec deux récits secondaires rétrospectifs. La représentation du cadre fournit ainsi un moyen privilégié de ralentissement diégétique, description apparemment superflue et pourtant essentielle dans la poétique du conte mondain. C'est en effet un des marqueurs de la reconnaissance et de la définition héroïques, comme un moyen de production esthétique : le discours du décor est également un discours décoratif qui participe de la profusion généralisée du conte.

Quand elle n'apparaît pas ostensiblement marquée de la main de l'homme, la nature est (re)présentée comme un cadre idéal pour accueillir les intrigues héroïques, un lieu de perfection qui semble être spontanément généré. La description de l'île de la Félicité évoque ainsi dans son ensemble un lieu édénique par l'exceptionnalité des éléments qui la constituent :

[...] l'air y était tout parfumé, la rosée d'excellente eau de Nafre et de Cordoue, la pluie sentait la fleur d'orange[r], les jets d'eau s'élevaient jusqu'aux nuées, les forêts étaient d'arbres rares et les parterres remplis de fleurs extraordinaires, des ruisseaux, plus clairs que le cristal, coulaient de tous côtés avec un doux murmure, les oiseaux y faisaient des concerts plus charmants que ceux des meilleurs maîtres de musique, les fruits y venaient naturellement sans être cultivés³.

¹ BGF 3, p. 313.

² Voir à ce sujet Laufer, R., *Style rococo, Style des « Lumières »*, José Corti, Paris, 1963. Voir également Maistre Welch, M., « La satire du rococo dans les contes de fées de Madame d'Aulnoy », *Revue Romane*, n° 28-1, 1993, p. 75-85.

³ BGF 1, p. 135-136.

Le tableau vivant que découvre le prince Adolphe ouvre une série de descriptions du même goût (jardins, palais, nymphes) qui le conduisent jusqu'à la reine de l'île. La progression géographique du personnage est ainsi corrélée à une progression de l'exposition des différentes beautés qui culmine avec celle de l'héroïne. Chaque étape de son parcours s'appuie sur la précédente et ajoute de nouveaux éléments de magnificence dans une surenchère esthétique pour offrir un écrin conforme et proportionné à la perfection de l'héroïne.

Ainsi les lieux des contes s'harmonisent à l'état ou l'état d'esprit du héros. Quand l'héroïne de *Serpentin vert*, devenue la reine Discrète, est emmenée dans son nouveau domaine, elle découvre un lieu enchanteur où

[...] les myrtes et les orangers joignaient leurs branches ensemble pour former de longues allées couvertes, et des cabinets où le soleil ne pouvait pénétrer ; mille ruisseaux de fontaines qui coulaient doucement contribuaient à rafraîchir ce beau séjour¹.

L'atmosphère apaisante correspond à la nouvelle sensibilité et à la nouvelle apparence de la princesse qui s'intègre alors logiquement dans cet environnement adéquat. Esthétisée, la nature est ainsi au service du plaisir de la reconnaissance lectoriale dans une re/récréation mêlant référentialité architecturale et fantaisie créative.

Décor *a priori* naturel, espace du merveilleux par excellence, la forêt des contes occupe un territoire à part, une zone hors du temps qui concentre tous les espoirs et les malheurs des personnages. Lieu de transition et de transgression, la forêt est souvent un lieu obligé du parcours héroïque, passage choisi ou subi, qui transfigure la destinée du personnage.

La forêt, lieu de tous les possibles²

La forêt semble tout d'abord résister à la transformation humaine en ce qu'elle apparaît hyperbolique par *nature*. L'introduction narrative souvent opportune et la mise en scène superlative systématique qui caractérisent l'exposition des forêts en font un lieu (re)marqué et particulièrement stratégique.

Réinvestissant l'archétype de la forêt profonde et obscure véhiculée par le folklore populaire, les descriptions théâtralisent un espace au fort

¹ BGF 1, p. 596-597.

² Sur l'imaginaire de la forêt, voir Harrison, P., *Forêts, essai sur l'imaginaire occidental*, Flammarion, Paris, 2010.

pouvoir évocateur. La principale caractéristique des forêts merveilleuses réside dans son immensité, démesure marquée par de nombreux superlatifs. Ainsi, dans *Peine Perdue*, le lieu de résidence habituel de la fée se situe dans « une forêt à perte de vue où il ne paraissait pas que l'on pût jamais voir le soleil » et son château « était dans l'endroit de la forêt le plus écarté, et où le bois était le plus épais »¹. C'est également « dans le plus épais de la forêt »² que se tient nécessairement l'ancre affreux d'un dragon et c'est « dans l'endroit du bois le plus épais »³ que l'on consulte les fées ; le bûcheron essaie de perdre le Petit Poucet et ses frères « dans une forêt fort épaisse »⁴, puis il les conduit lors de sa seconde tentative « dans l'endroit de la forêt le plus épais et le plus obscur »⁵ pour être plus sûr de réussir dans son entreprise. C'est enfin « dans une des plus sombres allées de la forêt »⁶ que Laideronnette croise pour la première fois Serpentin vert, son *alter ego* héroïque. L'emploi du superlatif dramatise la scène par un décor inquiétant qui prépare l'intrusion du monstre et répond à son apparence sinistre. Qu'il s'agisse de présenter le lieu lui-même ou un élément qui en émane, les descriptions sont très courtes et soulignées par une exagération modalisante (et modélisante) qui permet de convoquer facilement l'imaginaire du lecteur. La forêt est ainsi un motif merveilleux nécessairement hyperbolique qui renvoie en premier lieu aux mythes et aux croyances comme à une actualité morbide exagérée par l'imaginaire collectif⁷. Les conteurs jouent ainsi sur des représentations communes qui ancrent les récits dans un potentiel effrayant.

Manipulant les évocations de la forêt, les auteurs peuvent également aménager leurs propres définitions du lieu et même les renverser pour les faire coïncider à leur versatilité. Dans *L'Île de la Magnificence*, le prince Esprit, qui vient de fuir le palais de la fée Plaisir pour avoir commis une erreur vénielle, arrive dans une forêt « si vaste que, quoiqu'il marchât presque tout le jour, il n'y trouvait point d'issue »⁸, forêt dont « le couvert en

¹ BGF 3, p. 398.

² BGF 2, p. 518.

³ BGF 4, p. 509.

⁴ BGF 4, p. 242.

⁵ BGF 4, p. 244.

⁶ BGF 1, p. 578.

⁷ Quand Perrault dans *Le Petit Chaperon rouge* ou Mlle Lhéritier dans *Les Enchantements de l'Eloquence* mentionnent la présence de loups dans les forêts de leurs récits, ils transposent la réalité du siècle et les nombreuses attaques de loups recensées dans les villages.

⁸ BGF 3, p. 235.

était à l'épreuve des rayons du soleil les plus pénétrants »¹. Superficie et densité sont ici accentuées à un point tel que la forêt semble d'une grandeur infinie et totalement impénétrable. Néanmoins, aussitôt après la rencontre avec un rossignol qui lui confie une mission, la dimension du lieu préalablement élevée au maximum qui impressionnait le personnage se trouve réduite au minimum puisqu'il « sortit en peu de temps de la forêt »². Selon les besoins de la dramaturgie merveilleuse, l'espace s'étend ou se condense avec désinvolture et complaisance, soulignant la liberté et l'arbitraire des choix auctoriaux. Dans le même conte, le prince Mémoire, qui vit des aventures identiques à celles de son frère Esprit, sort sans difficulté de la « grande forêt »³ dans laquelle il était entré pour se cacher, cependant qu'une première description précisait la particulière obscurité du lieu. La rapidité de l'action, simplement évoquée par l'expression « Ils sortirent de la forêt »⁴, affiche le désintérêt et la désinvolture de l'auteur qui s'est précédemment attardé sur le récit rétrospectif du personnage secondaire rencontré par le prince dans la forêt. Une fois utilisée comme lieu emphatique de convergence, la forêt est évacuée pour laisser la place à la poursuite des aventures héroïques. Elle a donc essentiellement servi de raccord narratif artificiel et ostentatoire aux différentes intrigues. Le passage dans la forêt revêt en effet pour les protagonistes de ce conte un enjeu diégétique majeur : c'est l'acquittement d'un service auprès des personnages en difficulté qui compense la faute initiale et leur permet de rentrer au palais de la fée Plaisir auréolé de gloire. Lieu transitionnel par excellence, la forêt est ici le pivot symbolique des parcours héroïques.

Opportunément, les héros se perdent, découvrent ou sont envoyés dans des forêts qui leur permettent de réaliser les péripéties essentielles à la concrétisation de leur destin. Dans *Gracieuse et Percinet*, Grognon, qui tente d'éliminer sa belle-fille, la fait escorter par des gardes jusque « dans une grande forêt où personne n'osait passer, parce qu'elle était pleine de lions, d'ours, de tigres et de loups »⁵. L'énumération des bêtes féroces renforce la dangerosité du lieu qui devient un espace de potentielles tortures exceptionnelles. Alors que la présentation initiale correspond au projet fatal de la marâtre, la princesse est en effet abandonnée « au milieu de cette horrible forêt »⁶, la suite du texte, qui introduit l'arrivée de Percinet dans le

¹ BGF 3, p. 234.

² BGF 3, p. 235.

³ BGF 3, p. 246.

⁴ BGF 3, p. 250.

⁵ BGF 1, p. 160.

⁶ BGF 1, p. 160.

même espace, transfigure totalement le lieu et propose une mise en scène mondaine surprenante. Les arbres portent alors « plusieurs lustres remplis de bougies »¹ et une allée conduit à un palais de cristal. Selon les changements de projets du narrateur, la forêt est décrite et connotée positivement ou négativement et passe d'un mode à l'autre sans transition ni réelle motivation, si ce n'est la nécessité de renouveler le récit.

La densité sylvestre est également souvent source d'égarement pour des princes chasseurs qui font alors des rencontres déterminantes pour leur destin : dans *Grisélidis*, le prince découvre l'héroïne éponyme sous une « sombre [...] verdure »² ; le prince des *Enchantements de l'éloquence*, en chassant un sanglier dans une forêt proche de la fontaine où Blanche va puiser de l'eau, la blesse et en tombe amoureux ; dans *Ricdin-Ricdon*, le prince se perd deux fois en forêt où il déjoue d'abord l'illusion d'un démon qui, sous l'apparence d'une belle princesse, lui offre son amour, puis entend les mots magiques qui permettront à Rosanie de se libérer de l'emprise du même démon ; dans *Quiribirini*, le prince, s'étant enfoncé dans la forêt en poursuivant un cerf, découvre dans le serpent qu'il a sauvé de la mort, le magicien Bienfaisant qui lui fait don du pouvoir d'intégrer le corps de n'importe quel animal récemment mort. Les pratiques aristocratiques sont ici un moyen commode d'introduire une péripétie essentielle à la progression narrative. L'insertion de l'événement dans un espace pourtant proche (les forêts entourent ou côtoient les palais royaux), mais dont la localisation particulière n'a jamais été découverte auparavant, affiche le caractère extraordinaire de la conjoncture, favorisé par le prodige de la forêt.

Le double hasard (l'égarement ou l'arrivée imprévue dans la forêt et la rencontre) particulièrement bienvenu est ainsi à l'origine d'un rebondissement diégétique de premier ordre qui réoriente le parcours héroïque et le conduit sur le (bon) chemin de sa destinée. La coïncidence toujours heureuse, se révèle souvent à double détente : outre le plaisir temporaire d'un compagnon de route, d'une distraction, ou même d'un but en soi (quand il s'agit de conquérir une femme), le héros bénéficie *in fine*, par un retour du bienfait qu'il a effectué, d'une aide déterminante pour son épiquisme ultime.

Lieu de refuge, la forêt permet enfin d'échapper à un malheur, une malédiction ou une poursuite ennemie. Souvent après une longue marche (nouvelle épreuve physique pour des personnages princiers), les héros arrivent dans des forêts qui s'avèrent être d'un réconfort bienveillant en leur

¹ BGF 1, p. 161.

² BGF 4, p. 116.

procurant commodément des moyens de subsistance ou de répit. Quand il rapporte l'origine de sa transformation en lion, Grandimont explique qu'il s'est caché « promptement [dans] la forêt la plus proche »¹. Fuyant les quolibets de la cour qui la désolent, Rosanie « passa dans les jardins, et en se promenant toujours, se trouva dans un bois fort épais qui était au bout du parc. »² Le décor naturel ténébreux est alors en harmonie avec l'*ethos* du personnage qui cherche à disparaître. De même, Gracieuse, qui doit supporter le mariage de son père avec l'affreuse Grognon, s'écarte du palais et rejoint « un petit bois fort sombre »³ où elle laisse éclater ses lamentations. Le prince Guerrier, qui désespère de ne pouvoir revoir la princesse Désirée, part secrètement de la cour pour chercher la solitude et arrive « dans une vaste forêt, si sombre par l'épaisseur des arbres, si agréable par la fraîcheur de l'herbe et des ruisseaux qui coulaient de tous côtés »⁴ à l'intérieur de laquelle il trouve asile chez une vieille femme. La forêt est ainsi le lieu privilégié des épanchements solitaires des personnages qui trouvent un écho environnemental décoratif à leurs plaintes. Théâtralisée, la forêt s'harmonise justement avec l'*ethos* du personnage et amplifie le *pathos* de la scène.

Loin de se limiter à une étendue couverte d'arbres, la forêt est parfois habitée (de nombreuses fées y ont leur palais) et singulièrement incrustée de constructions décoratives diverses qui dénaturent le modèle primitif et référentiel pour en proposer un nouveau, plus conforme à l'idéal du merveilleux mondain. Ainsi dans la forêt de *L'Île de la Magnificence* se trouvent :

*[...] de belles fontaines dont les eaux étaient merveilleuses, l'on n'y faisait pas vingt pas sans trouver des arbres chargés de toutes sortes de fruits, des millions d'oiseaux de toutes espèces y faisaient des concerts continuels, de petites rames que l'on rencontra de temps en temps formaient des cabinets propres à se reposer.*⁵

Pure création mondaine, la forêt n'a plus rien des profondeurs terrifiantes habituelles, mais exhibe une civilité édénique qui repose sur une hyperbole généralisée, où la multiplication des objets, eux-mêmes intrinsèquement amplifiés, étend l'espace dans un élargissement infini.

¹ BGF 3, p. 250.

² BGF 2, p. 146.

³ BGF 1, p. 155.

⁴ BGF 1, p. 708.

⁵ BGF 3, p. 234.

De même, dans *Le Mouton*, l'héroïne Merveilleuse s'étonne de trouver, au milieu de la forêt où elle a été abandonnée, un gros mouton « couché sur des fleurs d'oranges » et protégé du soleil par « un pavillon de drap d'or suspendu en l'air »¹. L'espace se réduit à un cadre artificialisé par la créativité divertissante de la transposition des *habitus* royaux.

La nature est ainsi adaptée, modelée et recrée pour correspondre au fonctionnement hégémonique du conte : l'aristocratie merveilleuse. Quand ils investissent des espaces naturels, les héros y (re)établissent leurs conventions environnementales et fabriquent un univers qui utilise les moyens de la nature pour les (re)composer.

Lieu de ressources multiples, la forêt devient un embrayeur narratif important qui accueille et dérouté fréquemment les personnages pour les sublimer et actualiser leur statut héroïque. Lieu de passage, de transition et de transfiguration, la forêt incarne un merveilleux particulièrement efficace qui déclenche et révèle les destins. Toujours introduite par des superlatifs qui marquent son inquiétante profondeur et partant sa potentialité infinie, la forêt, théâtralisée, dramatisée et parfois dénaturée, est un espace pseudo-naturel qui concentre de nombreux fantasmes et fantasmagories.

La scénographie ostentatoire des espaces du conte (dé)montre principalement la fonction ornementale des lieux investis par les protagonistes. Cependant (pré)fabriquée, esthétisée et dramatisée, la topographie merveilleuse est autant au service de l'apparat héroïque que de la construction narrative. Se substituant à l'action en de longues descriptions ou énumérations expansives et redondantes ou se réduisant à de courtes mentions superlatives qui exhibent la genericité topique, la théâtralisation des lieux offre un cadre d'apparat qui s'harmonise avec les désirs et les pratiques des héros galants.

Proposant un écrin de choix aux aventures des protagonistes, les espaces sont façonnés pour correspondre à l'hégémonie du beau et satisfaire le plaisir visuel fondé sur une extériorisation emphatique. S'inscrivant dans un paradigme de l'exceptionnalité, les lieux de l'imaginaire merveilleux orchestrent la narration par leur présentation hyperbolique : c'est ainsi, grâce à l'ornementation démesurée qui (dé)marque les lieux stratégiques, que sont annoncées et révélées les péripéties majeures, à l'origine du renversement ou de l'accomplissement des destinées héroïques.

¹ BGF 1, p. 412.

Bibliographie

Corpus d'étude

- Mme d'Aulnoy, *Contes des fées suivi des Contes nouveaux ou les fées à la mode*, Bibliothèque des génies et des fées, tome 1, Paris, Champion, 2004
- Mlle Lhéritier, Mlle Bernard, Mlle de La Force, Mme Durand, Mme d'Auneuil, *Contes*, Bibliothèque des génies et des fées, tome 2, Paris, Champion, 2005
- Mme de Murat, *Contes*, Bibliothèque des génies et des fées, tome 3, Paris, Champion, 2006
- Perrault, Fénelon, Mailly, Préchac, Choisy et anonymes, *Contes merveilleux*, Bibliothèque des génies et des fées, tome 4, Paris, Champion, 2005

Ouvrages de références

- Defrance, A., *Les contes de fées et les nouvelles de Mme d'Aulnoy (1690-1698) : L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*, Droz, Genève, 1998
- Harrison, P., *Forêts, essai sur l'imaginaire occidental*, Flammarion, Paris, 2010
- Jasmin, N., *Naissance du conte féminin. Mots et merveilles : Les Contes de fées de Madame d'Aulnoy*, Champion, Paris, 2002
- Laufer, R., *Style rococo, Style des « Lumières »*, José Corti, Paris, 1963
- Robert, R., *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIème à la fin du XVIIIème siècle*, [1982], Claire Debru, Nadine Jasmin (éd.), Champion, Paris, 2002
- Maistre Welch, M., « La satire du rococo dans les contes de fées de Madame d'Aulnoy », *Revue Romane*, n° 28-1, 1993, p. 75-85
- Sermain, J-P., *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, Desjonquères, Paris, 2005
- Thirard, M-A., *Les contes de fées de Mme d'Aulnoy : une écriture de subversion*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 1999

**FEMME ET FROIDEUR DANS LES NOUVELLES DE
THÉOPHILE GAUTIER**

**WOMAN AND COLDNESS IN
THÉOPHILE GAUTIER'S SHORT STORIES**

**MUJER Y FRIALDAD EN LAS NOVELAS
DE THÉOPHILE GAUTIER**

Răzvan VENTURA¹

Résumé

Théophile Gautier présente par ses personnages féminins une vision à même de détruire l'osmose entre le réel et l'imaginaire. La femme de ses nouvelles renvoie aux traits sculpturaux caractéristiques à un art antique : une tension entre le contour et le volume, le manque de couleur, mais surtout la hantise de la mort. Sont ainsi contredites la chaleur du sentiment romantique et le caractère total de la restitution réaliste. Les frontières de l'art de l'écrivain avec la sculpture (la recherche du contour) et avec la peinture (non par couleur, mais par l'éclat) renvoient à l'idée que tout monde, y compris celui littéraire, s'avère être incomplet. La femme infirme ainsi le sentiment de sûreté qu'engendrait le fictif dans l'univers romantique. Ce rapport du personnage avec la sensation est moins lié au fantastique (l'hésitation réel – imaginaire, essentielle pour le fantastique, selon Tzvetan Todorov, n'est pas toujours évidente), qu'à un sentiment moderne de l'incomplétude, qui frôle un certain tragique de son univers.

Mots-clés : hantise, froideur, fragmentaire, incomplétude

Abstract

By the agency of his female characters, Théophile Gautier introduces a vision which is prone to destroy the osmosis between the real and the imaginary. The woman who appears in his short stories reflects the sculptural characteristics of an ancient art: a tension between shape and volume, the lack of color, and especially the obsession with death. Thus, the warmth of the romantic feelings and the complete characteristics of the realistic reproduction are denied. The boundaries that separate the writer's art from the sculpture (search for form) and the paintwork (characterized not by color, but by brightness) render the idea that the world, including the literary one, proves to be incomplete. Thus, the woman reverses the sense of security created by fiction in the romantic universe. The way in which the character perceives the sensation is less related to the fantastic (the hesitation between real and imaginary, which is essential for the

¹ razvan69@clicknet.ro.

fantastic, according to Tzvetan Todorov, is not always obvious), than to a modern sense of incompleteness, that borders a certain tragic aspect of his universe.

Keywords: obsessive fear, aloofness, fragmentary, incompleteness

Resumen

Théophile Gautier presenta a través de sus personajes femeninos una visión capaz de destruir la ósmosis entre lo real y lo imaginario. La mujer de sus novelas envía a rasgos esculturales característicos a un arte antiguo: una tensión entre el contorno y el volumen, la falta de color, pero sobre todo la obsesión de la muerte. Se contradicen por lo tanto el calor del sentimiento romántico y el carácter total de la restitución realista. Las fronteras del arte del escritor con la escultura (la búsqueda del contorno) y con la pintura (no por el color, sino por el brillo) envían a la idea de que todo el mundo, incluso el literario, resulta incompleto. La mujer infirma de esta manera el sentimiento de seguridad que engendra lo ficticio en el universo romántico. Esta relación del personaje con la sensación está menos ligada al fantástico (la vacilación real-imaginario, esencial para lo fantástico, según Tzvetan Todorov, no es siempre evidente), que a un sentimiento moderno de insatisfacción que roza un cierto trágico de su universo.

Palabras-clave: obsesión, frialdad, fragmentario, insatisfacción.

Peut-être assez peu d'écrivains français sont si reliés à l'idée de froideur que Théophile Gautier. Le technicisme excessif de son lyrisme a encouragé une telle vision, dont les apôtres semblent avoir laissé de côté un certain caractère unilatéral. Théophile Gautier a acquis ainsi une réputation de technicien de la littérature et de praticien rigoureux de l'art des lettres. Aussi, la clef de lecture d'un tel auteur pourrait-elle être trouvée dans la bizarre « archéologie littéraire » imaginée par Baudelaire dans l'article qu'il lui dédie¹. Si jamais la langue française arrive à n'être qu'une langue morte, les principes et la grâce de cette langue alors disparue seront ravivés par la création de Théophile Gautier, pense Baudelaire.

La création de Théophile Gautier est structurée autour de la perception du sujet, ce qui fait que l'information qu'on nous transmet soit dès le début sujette à la caution. Gautier exprime ainsi le réel, mais, en romantique, le personnage qui l'exprime la soumet non pas à sa création, mais plutôt à sa perception. La perception de l'objet chez Gautier est surtout un acte du désir, le regard de l'écrivain s'avère être gourmand, mais ce qu'il perçoit semble plutôt le repousser. Et la femme est elle aussi soumise à cette dialectique du désir et du rejet.

¹ Baudelaire, Charles – *Théophile Gautier dans L'Art romantique – Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1954, p. 1103.

La pétrification

La structure fondamentale sur laquelle s'appuie cette figure de la femme est celle de la pétrification. La modernité de Gautier a déterminé sans doute Tzvetan Todorov de l'invoquer afin d'illustrer la suppression de la frontière entre le sujet et l'objet, entre la matière et l'esprit – caractéristique à la littérature fantastique. Ce qui n'implique pas seulement la démarche de ressusciter une matière, mais aussi celle de fixer un contour dans des cadres qui restent vifs tout de même. Premièrement, la femme de Gautier s'apparente à l'immobilité sculpturale par ses traits corrects. Clary, comparée à la Diane antique, a « les mains fines et correctes » (*Laquelle des deux*), Plangon a les pieds parfaits et « des bras ronds et purs comme ceux d'Hébé, la déesse aux bras de neige » (*La chaîne d'or ou l'amant partagé*). Le rapport à l'art classique assure la pérennité et garantit la valeur de l'image, mais en même temps écarte le personnage de la vie. Ainsi, ce n'est pas par hasard que Plangon a « le visage mat et blanc, les bras morts et pendants » et que Ctésias baise « ses bras froids et ses belles mains ». Mais cette manière de cultiver l'image correcte peut aussi ressusciter tel fragment d'histoire : Cléopâtre a « un nez sévère et droit, en façon de camée » (*Une nuit de Cléopâtre*). Les lignes sont découpées avec exactitude, ce qui renvoie à une rigueur de la manière dont ce monde est circonscrit, mais aussi à une hantise de la perfection. Les contours si clairement définis renvoient à la considération du corps humain en tant que moment isolé de l'œuvre d'art, selon l'idée de Vianu qui considérait l'isolation en tant que premier moment de l'œuvre¹. Gautier ne dissimule nullement son penchant vers l'art plastique au cours de ses évocations de figures féminines. Heureusement pour l'esprit poétique, c'est justement le définitif qu'il fuit dans ses portraits. Il y aurait ainsi une tension entre le contour et le volume du monde environnant, marquée par la manière dont les traits sévères et corrects en tracent les contours. L'univers autour duquel Théophile Gautier applique son pinceau serait ainsi circonscrit par une certaine indétermination que l'écrivain cherche à annuler grâce à la fermeté de tels contours. Mais cette hantise de la ligne est accompagnée par une négation implicite du volume, car la ligne ne suit pas un critère précis. C'est le regard de Gautier qui semble incapable de comprendre tout un volume et s'arrête à la condition de la ligne. Son univers fuit la profondeur de l'espace parce que c'est surtout le sens pictural qui est mis en jeu.

¹ Vianu, Tudor – *Estetica*, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 93-98.

Le mécanisme de l'art de Gautier nie ainsi l'humanité de la femme aimée et le naturel du sentiment. En exhibant l'artificiel du vécu, l'écriture de Gautier fait joindre la mort à l'évocation de la perfection convoitée, car l'essentiel pour l'écrivain semble être de solidifier ces traits corrects.

L'éclat du blanc

Le deuxième trait de la femme chez Théophile Gautier concernerait justement ce sens pictural – il s'agit de la blancheur éblouissante. En soi, le blanc représente une non-couleur, mais le sens pictural de l'écrivain remplace dans ce cas la couleur par l'éclat. Par conséquent, ce n'est pas tant la couleur celle qui carresse le regard chez Gautier, mais l'intensité avec laquelle l'objet s'impose (par éclat) au regard humain. Le corps féminin attire et repousse en même temps, les yeux du mâle le contemplent – mais une certaine froideur du corps l'empêche de le caresser tranquillement. Le héros de *La Cafetière* est ébloui de ce que cette femme qui ne danse pas est la concrétisation de la perfection, avec sa « peau d'une blancheur éblouissante » ; de même, Omphale ravit par « des épaules et un sein d'une forme parfaite et d'une blancheur éblouissante » (*Omphale ou la tapisserie amoureuse*) ; telle Anglaise nous montre une « peau d'une blancheur éblouissante à rendre jaune le lait, la neige, le lis, l'albâtre, la cire vierge, et tout ce qui sert aux poètes à faire des comparaisons blanches ; » (*Jettatura*). La blancheur favorise une relation avec un monde de l'au-delà ; en fait, la femme de *La Cafetière* est morte depuis deux ans et Omphale descend purement et simplement d'une représentation du réel – une tapisserie. Le blanc semble « figer » le regard dans une fascination déterminée surtout par une certaine netteté des contours d'un réel mécanique.

Bien sûr, cette non-couleur doit s'imposer aux yeux du lecteur par son éclat, mais aussi par un certain prestige livresque, dont Gautier lui-même est conscient, la preuve en étant la dernière occurrence. L'écriture de Gautier s'avère ainsi être une méta-écriture, par l'intermédiaire de laquelle l'écrivain jette un coup d'œil ironique sur la littérature romantique. La répétition de l'épithète *éblouissante* pourrait s'inscrire au sein du même regard ironique ; il s'agit d'une méta-écriture de l'épithète obligatoire, mais plutôt vide, à même pourtant d'occulter tout autre trait et de justifier ainsi le fragmentarisme de la perception du personnage de Gautier. L'indétermination de ce qui est perçu est ainsi « complété » par l'ommission de ce qui ne l'est pas.

La minéralisation

L'étape suivante dans cette transformation de la femme est la minéralisation. Par la froideur, le minéral contredit la vie ; par sa transparence, il la reflète. Lors d'une soirée, on voit « les épaules des femmes, lustrées, satinées, trempées d'une molle sueur » qui « semblaient des agates ou des onyx dans l'eau » (*Onuphrius*) ; de même, les jeunes filles du Nid de rossignols « étaient devenues pâles comme des agates et presque aussi transparentes ». La fraîcheur s'accompagne ainsi de la solidité minérale et de la transparence de la pierre précieuse, qui rejettent plutôt le récepteur, lequel reste cependant prisonnier d'une fascination de la vie.

Dans la minéralisation il y a sans nul doute un étrange mélange entre le solide et le liquide, entre l'opaque du matériel dur et la transparence de l'éclat de la pierre. C'est l'eau qui humanise cette dureté, en caressant la surface et en pénétrant la matière, en fondant le minéral dans le liquide, en donnant l'illusion de la totale interpénétration : Angela de *La Cafetière* a « des prunelles bleues, si claires et si transparentes, que je voyais son âme à travers aussi distinctement qu'un caillou au fond d'un ruisseau ». Mais cette visibilité s'accompagne d'une distance affective et la transparence est seulement une illusion. Le regard du héros ressent cette froideur du blanc ; son être se sent rétréci au contact du minéral. Dans la femme n'est plus visible ce sentiment sécurisant de son rapprochement : le blanc luisant blesse presque le regard de l'homme ; et en la touchant, on ressent plutôt l'écart par rapport au corps de l'autre.

La pâleur

À la minéralisation et à la fraîcheur on ajoute un autre trait significatif – la pâleur. La pâleur est un des premiers signes attestant l'écart du personnage par rapport à la vie ; ainsi, dans *Jettatura*, Alicia pâlit (« sous le regard inquiet de Paul et ne conservait de coloré que deux petites taches roses au sommet des pommettes »), elle a froid sans pouvoir se réchauffer ; plus tard, après que le commodore lui eût fait part quant aux sentiments de Paul pour elle, elle est encore « d'une blancheur extrême » et, de plus, « deux petites taches semblables à deux feuilles de rose du Bengale tombées sur une coupe de lait nageaient sur sa pâleur ». Le sang est souvent un élément de contraste ; contemplant le corps inanimé de la belle Clarimonde, le héros de *La Morte amoureuse* juxtapose « La pâleur de ses joues, le rose moins vif de ses lèvres, ses longs cils baissés et découpant leur frange brune sur cette blancheur... ». La perpétuelle croyance du héros que la vie n'a pas

quitté ce corps génère ce mouvement incessant de « réconciliation » entre la vie et la mort ; le sang paraît recirculer sous la pâleur de la mort ; la température du bras semble ne pas avoir pas changé ; les larmes du personnage sont tièdes (la chaleur de la vie jointe à la fraîcheur de la mort) ; un baiser sur les lèvres mortes est à même de rendre la vie à Clarimonde. Cette ambiguïté entre la mort et la vie fait croire le héros de *La Pipe d'opium* qu'une femme « d'une pâleur exsangue » serait une statue et le teint de « cire vierge » revient sous la plume de Gautier (ici, mais aussi dans *Deux acteurs pour un rôle*). Ainsi, le corps féminin aboutit à une condition d'objet ; non seulement il n'est pas destiné à engendrer la vie, mais il semble être un réceptacle de la mort chez Gautier. Le corps tant désiré se rapproche de la condition du cadavre ; aussi, l'esprit du personnage contemplateur ne perçoit-il aucune différence entre le moi et le monde extérieur.

La ressemblance du corps féminin à une statue constitue aussi un reflet de la hantise de la perfection. Regardons « l'exquise perfection des formes de Plangon » (*La chaîne d'or ou l'amant partagé*), que seuls le ciseau de Cléomène ou le pinceau d'Apelles pourraient exprimer ; la « perfection des formes merveilleuses » qui orne le corps de statue de Nyssia (*Le Roi Candaule*), modelé par la nature comme par jalousie envers les œuvres des sculpteurs grecs ; ou les beaux traits purs du col d'Arria Marcella (*Arria Marcella*). Il ne s'agirait dans ces lignes que des reflets d'une esthétique parnassienne, visibles dans la plupart des cas lorsque Gautier veut concrétiser son admiration pour telle ou telle partie du corps. Mais c'est justement ce sentiment qui fait pétrifier l'organique – l'écriture fige tel trait : les pieds d'une jeune fille de *La Pipe d'opium* ressemblent à « ces beaux pieds de jaspe qui sortent si blancs et si purs de la jupe de marbre noir de l'Isis antique du Musée » ou Nephté a « des bras d'une rondeur exquise et des pieds plus parfaits que les pieds de jaspe de la statue d'Isis ».

Mais tous ces portraits s'écartent de l'organique, ils frôlent une perfection d'automate et ils dépassent la vie de manière à déshumaniser l'univers. De cette manière disparaît la symbiose du sentiment humain avec la nature, le corps est amputé surtout en ce qui concerne la dimension organique. La femme chez Gautier perd toute capacité d'engendrer la vie, sa froideur (souvent) physique se prolonge en ce qui concerne la capacité d'engendrer, elle ne complète pas la vie du héros masculin, mais – plus encore – elle rend compte de l'incomplétude de la vie. La description du corps féminin est essentiellement une forme de monologue chez Gautier ; elle paraît exempte du dialogue intérieur qui caractérise essentiellement

toute convoitise amoureuse. D'une part, la chaleur du sentiment romantique est mue vers l'observation détachée et, souvent, partielle – mais sans que l'on explique tel point de vue. De cette manière, la réalité nous est présentée ou restituée d'une manière partielle.

Une explication serait le fait que le corps féminin semble avoir du mal à manifester son appartenance à l'organique. Il n'a le droit de trahir aucune faiblesse, tout en risquant un certain immobilisme. Il faut souligner qu'étroitement lié à la perfection est un certain idéal de pureté que Gautier attribue au monde antique – et c'est pourquoi la vie manque souvent aux corps de ses personnages. Le corps de Clarimonde est semblable à « une statue de marbre de baigneuse antique plutôt qu'à une femme douée de vie » ou à « une statue d'albâtre faite par quelque sculpteur habile pour mettre sur un tombeau de reine » (*La Morte amoureuse*). Il arrive d'ailleurs qu'une forme soit confondue avec une statue, telle la femme de *La Pipe d'opium*. La statue est le triomphe absolu de la pureté, car Gautier n'éprouve nullement de sympathie pour toute forme de mélange et la *pureté grecque* revient souvent sous sa plume (*Les Roués innocents*, *Militona*). La réticence manifestée à l'égard du mélange relève d'un classicisme sous-jacent et en même temps constitue une prémisse de l'instauration d'un nouveau monde, où le plaisir du visuel prédomine devant la pensée. De ce point de vue, on pourrait donc parler d'un anti-classicisme, car le classique préfère le moral à la jouissance des sens, même visuelle, appartenant à la peinture, et de plus il ne privilégie pas le mélange des genres.

Cette esthéticité du regard masculin convoitant la femme constitue pourtant en même temps un signe d'incomplétude. Le regard est dirigé seulement vers le fragment, il semble rendre compte de l'incomplétude de l'univers, il sépare plus qu'il n'unifie. Le corps féminin est ainsi source d'inquiétude, il semble avoir du mal à se détacher de sa condition pour se soumettre au regard d'une convoitise, car la description du corps féminin est essentiellement une forme de monologue chez Gautier ; elle paraît exempte du dialogue intérieur qui caractérise essentiellement toute convoitise amoureuse. D'une part, la chaleur du sentiment romantique est mue vers l'observation détachée et, souvent, partielle – mais sans que l'on explique tel point de vue. De cette manière, la réalité nous est présentée ou restituée d'une manière partielle, car la description du corps féminin s'articule autour de ce que nous appellerions un « mythe de l'écriture » . L'écriture de Gautier est foncièrement incomplète, parce que les épithètes sont de nature à ôter au corps décrit l'ingénuité. La démarche de Gautier commence par être représentative, mais elle devient assez vite constructive. La perception de l'écrivain est surtout une perception blessée ; reste alors l'intellectualité de

la construction. Chez Gautier la langue ne peut pas exprimer le réel, car il n'y a pas d'information qui soit cohérente. Le réel nous est restitué par fragments, mais il n'est pas source de convoitise – plutôt d'inquiétude.

D'ailleurs, la froideur est encore accentuée par le regard du personnage masculin qui est rarement emporté par la chaleur du sentiment. L'homme se trouve dans la plupart de cas dans l'attente de la femme, mais le sentiment l'emporte peu souvent sur le jugement froid. Aussi, la beauté jouit-elle rarement du prestige de la vie chez Gautier : « Morte ou vivante, statue ou femme, ombre ou corps, sa beauté était toujours la même ; » (*La Morte amoureuse*). C'est plutôt la tendance romantique vers le contraste qui pourrait expliquer parfois des images où « un rouge sourire » rejoint « des dents blanches » (*Une Nuit de Cléopâtre*). Ailleurs, Gautier s'avère un peintre à un sens de la couleur beaucoup plus fin et il travaille avec des nuances, tout en accompagnant son sens d'observation de l'allusion livresque : « son teint, ordinairement d'une blancheur de cire vierge, avait pris sous les morsures du froid des nuances de rose de Bengale » (*Deux acteurs pour un rôle*).

Ce sont pourtant ce manque de sûreté et cette incomplétude qui renvoient à une certaine inquiétude de l'écrivain devant le réel et qui assurent la modernité de Gautier. Parnasienne par froideur, romantique par la description, la femme de Gautier est donc tout aussi moderne par la construction qui prend la place de la représentation.

Bibliographie

Gautier, Théophile, *La Mille et Deuxième Nuit – Intégrale des nouvelles*, Omnibus, 2011

Baudelaire, Charles – *Théophile Gautier dans L'Art romantique – Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1954

Pandulescu, Silvia – *Baudelaire, Charles* dans Ion, Angela (coord.) – *Dicționar de scriitori francezi*, Iași, Polirom, 2012

Vianu, Tudor, *Estetica*, ELU, București, 1968