

UNIVERSITATEA DIN CRAIOVA
Centrul de Studii asupra Imaginarului și
Raționalității „Mircea Eliade”



UNIVERSITÉ LYON III
Institut de Recherches Philosophiques
de Lyon



SYMBOLON

9

L'imaginaire féminin: la femme et la féminité

Coordinateurs

Jean-Jacques Wunenburger

Ionel Buse

2013

Comité de rédaction

Directeur

Ionel Bușe

Rédacteur en chef

Cătălin Stănciulescu

Rédacteurs: Simina Badea, Cristina Burtea, Marian Bușe, Geo Constantinescu, Guillaume Dujardin, Ion Hirghidus, Ioan Lascu, Ion Militaru, Dana Militaru, Lazar Popescu.

Comité scientifique

Sorin Alexandrescu (Université d'Amsterdam, directeur CESI, Université de Bucarest)

Alberto Filipe Araújo (Université du Minho, Braga)

Corin Braga (Université Babeș-Bolyai, Cluj, directeur du CCI)

Ionel Bușe (Université de Craiova, directeur du CSIR)

Anna Caiozzo (Université Paris Diderot – Paris 7)

Jean Libis (viceprésident de l'Association Internationale „Gaston Bachelard”, Dijon)

Pilar Pérez (Université Autonome de Madrid)

Maryvonne Perrot (Université Bourgogne, codirectrice du Centre „Gaston Bachelard”)

Bruno Pinchard (Université Lyon III)

Giselle Vanhesse (Université de Calabre)

Jean-Pierre Sirroneau (Professeur émérite, Université Pierre Mendès de Grenoble)

Joël Thomas (Université de Perpignan)

Jean-Jacques Wunenburger (Université Lyon III, président de l'Association Internationale „Gaston Bachelard”, Dijon, président de l'Association des Amis de Gilbert Durand, Chambéry, ancien directeur de l'Institut de Recherches Philosophiques de Lyon)

Gheorghe Vladutescu (l'Académie Roumaine et l'Université de Bucarest)

ISSN : 1843 - 4843

ISBN : 978 - 2 - 36442 - 039 - 7, Editions Universitaires de Lyon III

SOMMAIRE

PREFACE	5
BRUNO PINCHARD	
<i>FEMME D'EXIL</i>	7
JEAN LIBIS	
<i>ESQUISSES D'UNE METAPHYSIQUE DU SEIN</i>	20
ANTONIA CRISCENTI	
<i>CULTURE MAFIEUSE, IMAGINAIRE ET ROLE DE LA FEMME DANS LA SOCIETE SICILIENNE. UNE APPROCHE HISTORIQUE</i>	33
HYUN-SUN DANG	
<i>REGARDS SUR LA FEMINITE A TRAVERS LA LECTURE DU PERSONNAGE UNG-NYEO, ET DE L'ARCHETYPE DE L'OURS DANS LE MYTHE COREEN DAN-GUN</i>	44
BLANCA SOLARES	
<i>IXCHEL, LA LUNE ET LES EAUX</i>	53
MARCO A. JIMENEZ GARCIA, ANA MARIA VALLE VASQUEZ	
<i>LE FEMININ DANS LE MONDE PREHISPANIQUE. TRACES D'EROTISME ET L'AUTRE RADICALEMENT</i>	66
MARISTELA OLIVIEIRA DE ANDRADE, JUANA OLIVEIRA DOS SANTOS	
<i>SYMBOLISME FEMININ DANS LES FETES DE L'OURSIDANE ET DE SAINTE LUCIE CHEZ UNE COMMUNAUTE DE PECHEURS DE LA BAIE DE SUIAPE, PERNAMBOUC, BRESIL,</i>	89
FATIMA GUTIERREZ	
<i>LA SAINTE DE L'ABIME KUNDRY: WAGNER ET L'ÉTERNEL FEMININ</i>	102
ION HIRGHIDUS	
<i>L'INSOMNIE DES FEMMES DANS L'ATTENTE D'ULYSSE</i>	113
LAURENCE PICANO-DOUCET	
<i>LE VETEMENT, VECTEUR DE LA FEMINITE DANS LA MATIERE DE BRETAGNE: L'EXEMPLE D'YSEUT ET D'ENIDE</i>	124
STEFANO LENTINI	
<i>LA NEGATION DU FEMININ AU TEMPS DES SORCIERES: LE MALLEUS MALEFICARUM ET LA LECTURE CRITIQUE DE JULES MICHELET</i>	130
GISELE VANHESE	
<i>MAGIE POETIQUE ET PASSION ISIDIENNE DANS L'ŒUVRE DE NADIA TUENI</i>	146

LAZAR POPESCU, MIRELA VIJULIE

LA FEMME DE PROUST, LA FEMME DE JOYCE 160

CATARINA SANT'ANNA

L'ÉQUILIBRE PRÉCAIRE DU FÉMININ ENTRE ANIMA ET ANIMUS: DES CAS AU THÉÂTRE 172

IONEL BUSE

*LA FÉMINITE ET L'IMAGINAIRE SEXUEL DANS LE FILM DE LUIS BUÑUEL, «CET OBSCUR
OBJET DU DESIR»* 190

PAOLO MOTTANA

LA DIVINITE DES EAUX DANS "L'ILE" (SEOM) (2000) DE KIM KI-DUK 198

Préface

Les débats sur le genre sexué vont actuellement bon train dans de nombreuses sociétés, longtemps dans le sillage des mouvements féministes, de plus en plus en fait sous la pression de philosophies ou d'idéologies constructivistes, culturalistes, qui veulent imputer les différences anthropologiques à de seuls choix sociétaux et non en partie à des contraintes naturelles. Ainsi va l'histoire des idées : après avoir, au nom du marxisme et du freudisme, affirmé la toute puissance des déterminismes dans les années 1950-1990, la culture n'étant que le miroir – inversé - de la nature, la pensée dominante, en ce début de siècle, veut à nouveau valoriser la toute puissance de choix culturels, modelables selon des idéaux et des valeurs, contre la résistance de la nature. En marge de ces cycles de théories, qui ne relèvent pas de notre projet herméneutique, que nous disent les imaginaires des genres sexués? Du masculin, du féminin, de l'hermaphrodite?

Ce numéro de "Symbolon" propose de parcourir différentes expressions des symboles et mythes du féminin pour dessiner la physionomie de l'Imago féminine, qui n'est pas le privilège d'un sexe et ne s'y réduit évidemment pas. On peut lire le dossier de plusieurs manières. D'un point de vue historique, les études remontent à l'antiquité grecque homérique, passent par l'imaginaire courtois médiéval et renaissant (d'Yseult à Béatrice) et s'arrêtent plus longuement sur le romantisme européen, de Michelet à Wagner, de Proust à Joyce. D'un point de vue anthropologique et comparatiste, les articles nous permettent des approches de l'imaginaire féminin dans les mythes coréen, brésilien et mexicain précolombien, dessinant ainsi un vaste champ très contrasté. Pourtant à travers les différentes ères et aires culturelles, le féminin y apparaît bien dans sa même structure symbolique et sa dynamique onirique et narrative. Même le corps et le vêtement féminin échappent aux significations réductrices et se prêtent à des rêveries et des symbolisations sans fin. Cette symbolique du féminin, si présente dans les corpus littéraires (libanais, français), a gagné largement aujourd'hui les arts visuels, le cinéma (asiatique ou européen), redéployant les images archétypiques via un nouveau

médium. Même l'étude de quelques stéréotypes réducteurs, comme ceux attendus en Méditerranée, ne fait finalement que révéler par contraste la liberté créatrice des imaginaires du féminin.

Le féminin constitue bien ainsi un archétype universel, générateur de récits, d'héroïnes, de faits et gestes, sources de grandes ambivalences, négative et positive, mortifère ou régénératrice, diabolique ou angélique. L'imaginaire du féminin, plus que d'autres, bénéficie d'une forte bipolarité, ouvrant le chemin à des trajets narratifs et oniriques qui mènent le féminin des Ténèbres à la lumière ou inversement. L'imaginaire féminin se démarque ainsi de toutes les formes d'appauvrissement par stéréotype ou rationalisation, qui ont tendance à figer l'image dans une identité simple et univoque, source des idéologies et mythologies simplificatrices et aliénantes. L'imaginaire livre ainsi des ressources d'une grande fécondité pour doter le féminin de dimensions psychologiques, sociologiques, éthiques et métaphysiques complémentaires, qui permettent au féminin d'accompagner toute narration d'une histoire, lui apportant des valeurs symboliques profondes et complexes. Le féminin par sa plasticité bivalente nourrit donc l'imaginaire mythique de valeurs spécifiques et irréductibles, qui en font un partenaire indispensable des grandes actions, passions et aspirations de l'humanité. Mais cette richesse de l'imaginaire permet aussi de comprendre que la symbolique du féminin se perd lorsqu'il s'effondre en idéologèmes qui ramènent le féminin à la femme, biologique, sociologique ou juridique objectivée dans l'histoire effective. Au contraire, le mythe du féminin, s'il a pu être accusé parfois d'être source des stéréotypes réducteurs, générateur de phallocratie et de patriarcat, peut être abordé aussi comme une grammaire symbolique libératrice, qui permet de combattre les représentations unidimensionnelles des comportements réels dans une société.

Jean-Jacques Wunenburger

Ionel Buse

FEMMES D'EXIL

BRUNO PINCHARD

Université Lyon III

Bruno Pinchard is a Dante specialist and looks for some new relations between men and women through medieval Fin' Amor and Dante's philosophy and poetry. But, against René Nelli or Denis de Rougemont, he thinks that it is not the idealization of woman which is the key of this kind of spirituality, but the common experience of Hell and the duty to go through the Earth towards the Antipodes. A new glance about Dante's exile, and about modern exile is a consequence of this kind of considerations about men and women's intercourse.

Keywords: Femme, genre, enfer, antipode, exil

Dante n'entre jamais en vain dans une vie. Si ce n'est pas par la connaissance qu'il transmet, c'est au moins par l'art d'agir et d'être homme dont il montre l'exemple. L'œuvre est sans doute traversée de part en part par une promesse de vision, mais elle ne délaisse jamais la part humaine de ce «transumanar». Une formule résume assez cette authenticité humaine: «operare per noi virtuosamente¹», agir à notre point de vue en homme d'honneur et une telle action appartient à la part de bonheur qui nous est réservée, même s'il faut la partager avec la félicité contemplative.

Cette unité de la félicité humaine est caractéristique de la manière dantesque et se distingue fortement de l'ascétisme sacerdotal. Malgré le poids d'une tradition millénaire, quelque chose retient Dante de hiérarchiser d'une façon trop simple la contemplation et l'action. Ce quelque chose a un nom: c'est le malheur, et ce visage du malheur qu'est l'exil. Parce qu'il connut la honte et la souffrance de l'exil, Dante restera fidèle à Aristote et se souviendra de la part de fortune et de chance qu'il faut à un homme pour être dit heureux.

¹ Dante Alighieri, *Convivio*, dans *Opere minori, Tomo I, Part II*, a cura di Cesare Vasoli et Domenico de Robertis (désormais *Conv.*), Riccardo Ricciardi Editore, Milano, Napoli, 1988 (nous citons tout Dante dans cette édition, sauf la *Divina Commedia*, que nous préférons dans l'édition Vandelli, Milano, 1987), IV, XXII, 11. «Trasumanar»: *Par. I*, 70.

Mais à la différence de l'éthique aristotélicienne, Dante dispose d'un argument autrement radical pour montrer qu'un homme ne peut être heureux sans dignité pratique. Parce que toute la joie dantesque dépend d'un principe purement contingent, la rencontre d'une jeune fille de Florence, parce que Dante soumet tout son savoir et toute sa vertu au service de cette féminité à laquelle est suspendue la «vie nouvelle», le bonheur se voit marqué d'une part irréductible de contingence. Béatrice, même bienheureuse, est la part finie du bonheur infini de la *Commedia*, — Béatrice placée à l'articulation des fins pratiques et de la connaissance béatifique, Béatrice tout entière vouée à l'échange entre l'envol de l'âme et l'histoire terrestre. Si le courage pratique de Dante est liée à l'exil, l'unité de la pratique et de la contemplation repose sur le caractère pratique de l'amour qui gouverne l'ontologie courtoise de notre auteur. L'exil imposait l'humanité jusque dans la forme du bonheur, Béatrice impose la vulnérabilité d'une chair, fût-elle glorieuse, au principe de tout déploiement de la semence terrestre vers la culture parfaite. Désormais, nous savons qu'il n'y aura plus d'exil que d'amour, amour d'une ville, amour d'une femme, amour d'une politique, tous les trois marqués par le deuil d'un amour unique. Tel est le prix d'un regard. Ce regard invente un bonheur nouveau.

Même si, dans la *Vita nuova*, la rencontre de Béatrice tient plus d'un accident cosmique que des aléas d'une simple rencontre, Dante a voulu fonder toute ontologie, toute connaissance et toute joie dans le salut d'une jeune femme, un salut *qui pouvait lui être retiré*. La circonstance du retrait pèsera durant toute l'œuvre sur l'éternité des lumières qu'elle permet de rejoindre. Ce bonheur qui passe par la mort pouvait passer pour être inaccessible aux conditions, il est plutôt l'apothéose des conditions, la condition à nulle autre pareille, la condition qui se soumet définitivement toutes les formes de l'inconditionné.

Nous appellerons ainsi *regard* l'éternité qui convient à un bonheur qui ne peut se soustraire à la contingence d'un sourire. Le regard n'est pas seulement l'œuvre des yeux, il est la résistance d'une qualité contingente jusque dans l'ordre de la nécessité. Il suspend tout absolu à ce qu'un voile se lève et qu'une audace virgineale impose son règne. Dans le regard le régime de l'être est soumis aux lois nouvelles de l'amour. Avec cet amour de principe, l'éthique rencontre une détermination encore inconnue à la pensée par concepts et la philosophie pratique, de scolastique, devient courtoise. C'est ce moment que nous voulons saisir en lisant le Dante pratique.

Pour lire Dante dans l'intégralité de ses pouvoirs, il faut donc renoncer à toute lecture séparée de la «philosophie de Dante», mais rassembler sans cesse tous les éléments de son savoir dans cette fondation unique de l'unique amour qui résume son action dans le domaine de l'esprit. On peut, si l'on veut, déjà conclure de cette exigence inouïe que l'œuvre sera de part en part une «éthique», puisqu'elle se fonde sur cet usage de la volonté que suppose tout amour, mais il faut éviter aussitôt de réduire cette éthique à une simple réorientation au sein d'un ordre préalable à la pure initiative amoureuse. Si éthique il y a, elle est projetée dans la vitesse propre à la circulation amoureuse et elle ne peut que répondre à la redéfinition générale de tout rapport à l'être que programme le dernier vers de la *Commedia*: «Amor che move il sole e le altre stelle», ce qui est assez marqué la puissance de refondation et de totalisation de l'amour par rapport à l'être.

Dans la lettre XIII, la *Divina Commedia* est explicitement rangée dans le genre de la poésie morale². On a voulu y voir le premier mouvement d'une philosophie «humaniste» préférant la volonté à l'intellect. Ce jugement n'est pas arbitraire, il est abstrait. Le libre-arbitre ici convoqué est un libre-arbitre pour *Béatrice*, une liberté pour l'amour, ou dans la condition de l'amour. Cette classification par genre ne fait que traduire que l'œuvre est là pour accomplir la prophétie amoureuse qui clôt la *Vita nuova*:

Après ce sonnet, m'apparut une vision admirable, dans laquelle j'ai vu des choses qui me firent décider de ne plus dire au sujet de cette bienheureuse jusqu'à ce que je puisse plus dignement traiter d'elle. Et de parvenir à ce but je m'efforce, autant que je peux, comme elle le sait en toute vérité³.

Au cœur d'une de ses plus puissantes élaborations sur la nature de l'intellect, Dante donne à entendre sa conception de la part pratique de la pensée humaine:

La puissance intellectuelle dont je parle est non seulement ordonnée aux formes universelles et aux espèces, mais encore aux formes particulières selon une extension définie: c'est pourquoi l'on a l'habitude de dire que c'est par extension que l'intellect spéculatif devient pratique, lui dont la fin est d'agir et de produire. Je dis cela pour les actions qui sont réglées par la

² Authentique ou pas, le texte est de grande portée: «le sujet de toute l'oeuvre pris dans son sens allégorique est l'homme pour autant qu'il mérite et démerite par la liberté de son arbitre. [...] Le genre de philosophie est donc [...] l'activité morale, ou éthique; car, qu'il s'agisse du Paradis ou de l'oeuvre entière, celle-ci a été trouvée non pour la spéculation, mais pour l'oeuvre accomplie.», Lettre XIII, § 11 et 16.

³ Dante Alighieri, *Vita nuova* (désormais VN), § XLII.

prudence politique, et pour les productions qui sont réglées par l'art. Mais toutes sont des servantes de la spéculation comme de ce meilleur en vue de quoi la Bonté première a produit dans l'être le genre humain. C'est ce qui explique ce passage de la *Politique*: «ceux qui dominent par l'intelligence sont naturellement faits pour commander aux autres.»⁴

Individu parmi l'individu, Béatrice appartient à cette «extension» de la particularité à partir de l'universel. Que peut une *extension*? Seule la politique dantesque permet de le savoir.

Le genre humain a une fin, non seulement comme collection des âmes intellectives, mais dans son universalité propre. Il y a une œuvre spéculative du genre humain pris dans sa totalité par rapport à laquelle toutes les activités particulières ne sont que des moyens. Quelle est cette œuvre? Ce sera d'actualiser en permanence la puissance totale de l'intellect possible sur toute la surface de la terre, d'abord dans la spéculation, ensuite dans l'action sous la direction de celui-ci, selon cette fameuse extension déterminée.

Pour Dante, ce but presque divin ne peut se réaliser que dans la paix et c'est pourquoi la terre entière est invitée, selon le rythme des jours et des nuits, des civilisations et des règnes successifs, à s'unir sous l'autorité d'un Empereur, condition d'une telle actualisation mondiale de l'intelligence. Toute pratique est donc subordonnée à la spéculation, mais la spéculation repose elle-même sur un acte mondial de l'intelligence qui définit une fois pour toutes le caractère politique de la pensée parvenue à son terme. La métaphysique de l'intellect ne saurait ainsi échapper à un gibelisme conçu dans toute son audace terrestre. L'extension est donc à la fois un supplément limitatif à la pensée pure et le site depuis lequel doit se réaliser la condition primordiale de tout accomplissement de l'esprit. Ce paradoxe se concentre dans la volonté de l'empereur.

Que veut en effet l'Empereur ainsi placé au centre de l'actualisation de toute réalité terrestre, et que veut l'Empereur de Dante gardien de Rome? Non seulement, évidemment, la perpétuation de la providence de Rome dans l'histoire, mais encore il doit vouloir la participation de tous les pouvoirs *au grand deuil qui possède la terre*. Sans cette clause, la tâche de l'empereur ne saurait couronner l'attente des «servantes» pratiques de la souveraineté gibeline. La Bonté resterait obscure à elle-même, elle ne connaîtrait pas la nature du monde qu'elle éclaire et actualise. Ici, il est nécessaire de lire la *Monarchie* avec le souvenir des enseignements de la *Vita*

⁴ Dante Alighieri, *Monarchia* (désormais M), I, III, 9-10.

nuova et de confronter la *théorie* politique au destin réel des hommes.

Selon la première œuvre de Dante, un grand deuil possède la terre et les grands de la terre doivent en porter l'épreuve. Dante en effet les invite à considérer l'œuvre tragique de l'histoire dans le visage d'une jeune morte:

Quand elle fut partie de ce siècle, la ville dont j'ai parlé «Florence» est restée comme veuve, dépouillée de toute dignité. Alors, encore en larmes dans cette cité désolée, j'ai écrit aux principes de la terre pour leur enseigner en quelque manière sa condition, en prenant cet exorde de Jérémie le prophète, qui dit: «Quomodo sedet sola civitas», comme elle est assise seule la cité!⁵

Pourquoi la cité veuve que gouvernement malgré tout les grands est-elle «dolente», pourquoi se plaint-elle, pourquoi sa citoyenneté doit-elle revêtir la condition d'un deuil essentiel, un deuil qu'elle sait déjà, mais que les princes ne connaissent pas encore, ou dont ils ne mesurent pas toute l'étendue? «Ella ha perduta la sua Beatrice», elle a perdu sa Béatrice⁶! En elle meurt la précondition absolue de toute identité à soi d'un sujet fondamentalement voué à l'amour. Mais en elle meurt encore le principe de toute vie sociale et de toute espérance terrestre.

Cette plainte est si universelle que Dante ne se contente pas de l'adresser au peuple ou à ses gouvernants, il faut encore que tous les gueux qui courent sur les routes de la via Francigena, tous les pèlerins de Rome ou encore les familiers de la voie de Saint Jacques, eux aussi doivent entendre la plainte et colporter le deuil par toute la terre.

Qu'est-ce qu'un pèlerin de saint Jacques selon Dante? C'est le pèlerin qui porte sa dévotion sur la sépulture de l'apôtre qui est mort le plus loin de sa patrie. Voilà donc un deuil qui court sur toute la surface de la terre et qui ne s'arrête qu'avec les dernières terres de l'occident avant la mer. Cette plainte propagée vers l'ouest permet de relire dans sa plénitude la philosophie impériale de Dante.

Tout d'abord nous savons que les activités pratiques ont été

⁵ VN, § XXX. La citation est tirée des *Lamentations* de Jérémie. I, 1. C'est en effet cette citation qui ouvre la grande lettre apocalyptique aux cardinaux de Florence (Lettre XI). Pourtant nous sommes alors en 1314, tandis que tout le monde s'accorde pour dater la *Vita nuova* de la fin du XIII^e siècle. Faut-il parler d'une correction ultérieure de Dante à son oeuvre de jeunesse pour la relier à ses combats nouveaux? Ou Dante a-t-il écrit *deux fois* aux grands de la terre en citant Jérémie? Ou, là comme ailleurs, toute l'oeuvre future n'est-il que l'accomplissement d'un programme précisément défini dès la *Vita nuova*, et exclusivement défini autour de Béatrice?

⁶ VN, XL

nommées des servantes. Or les servantes servent les femmes et non les hommes. Les servantes pratiques servent la féminité de la spéculation, selon le principe biblique dont Dante fait grand usage:

De cette science, Salomon dit: «Soixante sont les reines, et quatre vingt les concubines adorées; et des jeunes servantes il n'y en a pas de nombre: mais unique est ma colombe et ma parfaite». Il appelle toutes les sciences reines et amoureuses et servantes; mais il appelle celle-là colombe, parce qu'elle est sans souillure de contestation⁷.

Cette féminité de la sagesse, qui révèle la vraie mesure de l'Eros de l'empereur s'il est digne de Salomon, nous l'avons retrouvée blessée par la mort de Béatrice. Après cette mort, la Terre est gaste et l'empereur n'est plus qu'un roi-pêcheur, et c'est précisément la nouvelle que Dante cherche à propager à Florence comme dans tout l'occident: les pouvoirs sont morts, la science suprême est allée chez les morts, il n'y a plus d'empire que sous la terre, et c'est d'ailleurs auprès de ce séjour de Proserpine que Dante ira chercher des preuves des empires à venir.

Il est donc urgent, si nous voulons restituer la philosophie pratique dantesque dans sa complexité réelle, de distinguer les fins légitimes de l'homme et la situation réelle de la spéculation sur la terre privée de son empereur. On ne peut faire l'économie de la mort terrestre de la vérité et si l'intellect doit actualiser la terre tour à tour selon ses pôles opposés, il faut aller chercher du côté de l'île des morts sous la terre, la montagne du Purgatoire, le seul site où s'envoler aux côtés de la sagesse politique intégrale car le deuil de la spéculation féminine recouvre l'hémisphère nord. La monarchie universelle ne sera providentielle qu'à ce prix. Si Virgile a autorisé l'empire futur par une pérégrination dans les souterrains de l'hémisphère nord, Dante aura cherché plus loin la sagesse de l'empire futur, jusqu'aux antipodes et à l'issue d'une traversée de la terre creuse qui y conduit.

C'est donc une chose de célébrer l'ordre normal de la Monarchie universelle, avec ses partages entre contemplation et action, c'en est une autre de présenter l'ontologie de la Terre Gaste qui traverse l'épreuve d'un deuil qui s'étend à tout l'hémisphère des terres émergées. Si donc l'action dantesque est ainsi fondamentalement «éthique», ce n'est pas par quelque anticipation d'un humanisme de la volonté à venir, comme Etienne Gilson

⁷ Conv., II, XIV, 20. La citation est tirée du *Cantique des cantiques*, VI, 7, qui devient ainsi la grande ressource métaphorique pour une relecture amoureuse du savoir, et cela bien évidemment depuis saint Bernard.

ou Eugenio Garin ont pu le soutenir, avec des évaluations bien entendu différentes, mais pour proposer un savoir proportionné à un temps en gésine, temps plus favorable à l'attente du Lévrier vengeur qu'au règne accompli de la Paix.

S'il y a donc une «éthique» de Dante, c'est une éthique pour temps de détresse, une éthique que Dante, jeté dans l'exil, ne va pas hésiter à articuler sous le nom de sa famille, de son clan, de sa *gens*, les «*Frangipani*», ceux qui rompent le pain: ce sera une éthique du pain dur et du retrait des cimes de la contemplation décidément hors de la portée des intellects humains. Tel est l'enjeu du *Convivio*, oeuvre inachevée, mais qui assure l'articulation entre l'oeuvre poétique courtoise et l'épopée de l'exil:

Et moi donc, qui ne siège pas à la table bienheureuse, mais qui, ayant fui la pitance du peuple, aux pieds de ceux qui y siègent, je ramasse quelque chose qui tombe d'eux, et connais la vie misérable de ceux que j'ai laissés derrière moi par la douceur que je ressens dans ce que je ramasse peu à peu. Mu par la miséricorde, en ne m'oubliant pas pour autant, j'ai réservé quelque chose pour les malheureux, que j'ai exposé à leurs yeux, il y a déjà quelque temps; et en cela je les rendus encore plus grandement avides⁸.

Il n'est question que de misère à l'orée de toute contemplation résolue. Il n'est question que d'exil avant toute démonstration de la vérité. Certes Dante n'est pas le dernier des hommes, et son statut n'est pas celui des plus frappés par le nouveau deuil du savoir. Cependant, il ne peut espérer que le statut d'un intermédiaire entre une impossible pureté et la misère de ceux que le temps frappe à coups redoublés. C'est dans cette situation moyenne qu'il va entreprendre ce «Banquet général» des quatorze chansons d'amour et de vertu dont le pain du commentaire dantesque sera la lumière, celle qui devra effacer toute obscurité qui aurait pu les entacher. Or précisément, c'est dans cette miséricorde du repas en langue vulgaire que nous allons assister à la plus étrange mise en relation entre les deux intellects, le spéculatif et le pratique, et à une remise en cause par un poète des hiérarchies ontologiques et fonctionnelles les plus assurées par la tradition.

Dante nous prévient d'emblée, dans tout banquet, on donne un pain sans impureté. Mais comment lutter contre la souillure du nom de Dante *l'exilé*? Comment faire un vrai banquet, même si ce n'est qu'un banquet pour

⁸ Conv., I, I, 10.

les pauvres? Comment, là encore, contempler, sans retrouver la dure réalité éthique d'un monde injuste et d'un empire impossible? Le sujet de cette détresse est mû par des désirs contradictoires: «Je suis mu par la peur de l'infamie et je suis mu encore par la désir de donner un savoir que personne d'autre ne peut vraiment donner.»: Ah, s'il avait plu au Dispensateur de l'univers que je n'aie jamais eu de raison de présenter ainsi une excuse! car alors personne n'aurait agi en félon à mon égard et je n'aurais pas souffert une peine injuste, la peine, je veux dire, d'exil et de pauvreté⁹.

Voilà quelqu'un soudain qui fait descendre la rigueur de son discours dans la terreur de son épreuve réelle. Cette éthique, qui n'était tout d'abord qu'une simple *extension* des formes intelligibles vers les cas particuliers, devient la scène tragique où se constitue un sujet qui voudrait certes trancher, mais doit subir l'attraction de ses passions et de son histoire. Dante soutient avec une mâle vigueur: «l'illicite et l'irrationnel, c'est le couteau de mon esprit qui doit le purger sous cette forme¹⁰». Mais il faut en venir à des aveux personnels qui rompent avec les règles d'une rhétorique qui veut qu'on ne parle jamais de soi. Mais le soi du malheur est un soi tyrannique et Dante n'y échappe pas. Pour s'excuser enfin, il faut rappeler les circonstances exceptionnelles dans lesquelles le fameux banquet a à se tenir :

par presque toutes les régions où est répandue cette langue, errant, quasiment mendiant, je suis allé, montrant contre ma volonté cette plaie de la fortune qu'on ne manque pas la plupart du temps d'imputer injustement au blessé. Car en vérité j'ai été une épave sans voile et sans gouvernail...¹¹

Avant même de s'attribuer un rôle qu'on ne lui reconnaît guère dans la philosophie, l'éthique de Dante s'est donc emparée du devant de la scène, rendue irrésistible par le malheur que le deuil et l'exil ont fait subir. Le primat de l'éthique chez Dante, on l'a dit, est un primat du malheur. La morale s'est d'abord conquise une place parce qu'il fallait parler de soi et œuvrer pour réparer un honneur qui était tombé dans la boue des disgrâces innombrables. Le deuil de Béatrice est devenu rapidement l'absence de patrie, l'absence de compagnonnage, l'évidence que l'Empereur manquerait longtemps et que les servantes seraient sans maîtresses, se donnant au gré des prétendants.

Au lieu cependant d'enregistrer cette annulation inexorable des

⁹ Conv., I, III, 3.

¹⁰ Conv, I, II, 3.

¹¹ Conv, I, III, 5.

prérogatives du poète, le *Convivio* va proposer une image renouvelée du poète à partir du commentaire de poèmes anciens aux connotations fortement ésotériques. La création en langue vulgaire, le tournant philosophique de l'œuvre sont d'abord des réponses à l'exil et à la perte du rayonnement de la sagesse faite femme. Sous la fustigation de l'éthique, l'œuvre œuvrer prend sa dimension véritable et peut accéder à une noblesse inédite.

Le poète devenu critique ne se contente pas d'une recentration de fait autour d'affects subjectifs qui exigent d'être réglés par une éthique du discours et de l'âme, il propose un véritable essai de philosophie: de cette submersion par la sphère des sentiments, il va tirer plus qu'une nouvelle «extension» de son savoir, il va formuler un primat de l'éthique qui ne ressemble à rien de ce qui l'a précédé et ne ressemblera à rien de ce qui s'esquissera ensuite en son nom.

C'est en effet dans le contexte des aveux pathétiques qui ouvrent l'œuvre au livre I qu'il faut relire le livre II du *Convivio* et son étrange parallélisme entre les ciels et les sciences, quand il s'agit d'élucider pourquoi la première canzone de l'œuvre s'adresse au troisième ciel ou ciel de Vénus. Ce ciel est identifié par Dante, qui reprend alors de très vieilles analogies à vocation pédagogique et initiatique, au ciel de la rhétorique, ciel du matin pour la parole vive, ciel du soir pour l'art d'écrire.

Mais le parallélisme se prolonge plus outre et il permet d'énoncer un résultat proprement stupéfiant: le ciel des fixes est le symbole de la physique et de la métaphysique, mais il n'est pas le dernier ciel. Au-delà de lui, il y a le Ciel cristallin ou Premier mobile, le 9^e ciel. Et, selon le poète, il doit être comparé à rien moins qu'à la Philosophie morale: «car la Philosophie Morale, selon ce qu'en dit Thomas au second livre de l'Éthique, nous ordonne aux autres sciences¹².» La révolution de ce ciel commande au mouvement de tous les autres et à la distribution générale des influx stellaires. C'est à travers son mouvement que nous pouvons voir depuis la terre toute la voûte céleste. Sans ce ciel, il n'y a que mort sur une terre privée de saisons et de mesure du temps:

Et de la même façon, si la Philosophie Morale cessait, les autres sciences resteraient cachées un certain temps, et il n'y aurait ni génération ni vie de félicité, et c'est en vain que les sciences auraient été écrites et trouvées depuis un temps immémorial. Pour cette raison il est plus que manifeste que

¹² Conv. II, XIV, 14-15.

ce ciel a un rapport en soi avec la Philosophie Morale¹³.

La Morale est la matrice du bonheur intellectif. Elle est la vie de tout bonheur et le mouvement de la nature intellectuelle. Par-delà la physique et la métaphysique, par-delà la science des principes et la contemplation désintéressées qu'elles exigent, il y a encore place pour un intéressement suprême qui n'est pas l'intéressement de l'individu seul, mais l'intéressement de tout l'univers à l'accomplissement d'un intellect par le savoir.

Pour nous qui connaissons désormais les conditions de l'éthique dantesque, l'exil et l'amour sont donc plus proches du 10^e ciel ou ciel de la paix que l'être lui-même dans son universalité et son éminence. Au-delà de la Science première, il y a un certain exil premier, une certaine détresse première, un certain deuil et un certain amour qui seront comme la «génération» de toute félicité ultérieure. On le voit, pour qui sait lire ces pages étonnantes, toute la *Commedia* est déjà dans le *Convivio*, comme elle était déjà dans la conclusion de la *Vita nuova*. Rien n'échappe à l'attraction de cet amour.

Les modernes cherchent désespérément, on le sait, à «dépasser» la métaphysique, voilà un dépassement exemplaire dont on a peine à mesurer la profondeur car il ne débouche pas au terme de sa course sur quelque silence mystique ou quelque pathos de l'Autre, il réincarne le discours dans la contingence de son commencement, c'est-à-dire dans la rencontre de Béatrice. La rencontre, telle qu'elle occupe encore le livre de la mémoire sur lequel s'ouvre la *Vita nuova*, est le coup de dé depuis lequel tout ciel, tout savoir, toute destinées deviennent nécessaires. Il n'y a d'ordre que depuis cette fortune, qui est autant ordre que désordre. L'immensité de Dante aura été de transformer en le plus scintillant des ordres de l'être une éthique de la rencontre qui, dans le mythe concurrent de Tristan et d'Iseut, ne conduit qu'au chaos et à la désolation.

La recherche des sources a pu montrer que la référence ici n'était pas tant à Thomas, qu'à Albert, à son *Ethica* et à son *De intellectu* (II, 12), qui révèlent eux-mêmes des sources avicenniennes. Mais c'est mal comprendre l'économie de l'exil que de s'en tenir à cette seule mémoire textuelle. Thomas pour sa part voyait bien que toute architectonique est double, selon l'ordre des choses, et selon l'ordre de l'usage. Mais il ne pouvait concevoir la puissance de cet usage qu'est l'exil. Dante modifie l'ordre des sciences par la tyrannie d'un malheur sans exemple qui éclaire tout le propos sur lequel

¹³ Conv., II, XIV, § 18.

nous avons commencé:

En vérité l'usage de notre esprit est double, c'est-à-dire pratique et spéculatif (pratique, autrement dit opératif) l'une et l'autre sources de la plus grande douceur, quoique celui de la contemplation le soit plus encore, comme on l'a exposé plus haut. Celui de la pratique est un agir de notre point de vue en homme d'honneur [...], celui du spéculatif n'est pas un agir de notre point de vue, mais une considération des œuvres de Dieu et de la nature. Dans l'un comme dans l'autre résident notre béatitude et le comble de la félicité [...]. Telle est, comme il est bien clair maintenant, la douceur de cette graine dont on vient de parler, douceur à laquelle souvent la graine ne parvient pas à cause d'une mauvaise culture ou par une déviation de sa croissance¹⁴.

La jouissance du «*per noi*» finit toujours par régner sur les savoirs malgré tous les naufrages. Ce «*per noi*» donnera lieu à d'autres partages dans la *Monarchia*, à propos du don de la liberté, mais pour insister sur une convergence unique: «par ce don, ici-bas nous trouvons la félicité en tant qu'hommes, et par lui encore nous la trouvons là-bas comme des dieux¹⁵.» Cette centralité du pour soi éthique chez Dante fait de l'œuvrer toute entière une œuvre de la joie et un véritable chemin de théromorphe.

Tel est le paradoxe de Dante. Dès lors que la détresse amoureuse est assumée dans sa réalité fondatrice, alors le chemin de la joie est ouvert. La *Commedia*, tout infernal que soit son commencement, est une épopée de la joie et c'est d'ailleurs pourquoi Dante la place dans le genre «comique», parce que, dit-il, à la différence de la tragédie, elle finit bien! L'œuvre est placée sous le signe de la liberté, et de cette liberté initiale sur laquelle elle s'ouvre, celle de rencontrer la femme qui rend heureux. Mais parce que l'œuvre est ainsi libre à son ouverture, elle permet que se développe la semence de la joie qui repose en nous depuis notre conception. Ainsi l'exil lui-même conduit-il à la joie. C'est qu'il a été emporté, comme l'être en son entier, dans le sillage de l'amour.

Dans le *Purgatorio*, Dante insistera sur la relation inévitable de l'amour et de la liberté, c'est elle qui transforme le choc d'un regard en une décision, et une épreuve insurmontable en une histoire qui ne renonce pas à la joie. En ce sens Béatrice n'est gardienne de l'amour que parce qu'elle est la

¹⁴ Conv., IV, XXII, 11.

¹⁵ M, XII, 6.

gardienne de la liberté qu'il implique. A Caton qui refuse le passage de Dante au Purgatoire, Virgile défendra en ces termes son protégé: «Libertà va cercando¹⁶», il va chercher la liberté. Plus loin, le poète antique formulera un avertissement solennel:

Quand bien même ce serait par nécessité
 Que surgisse tout amour qui au cœur de vous même s'enflamme,
 Il est en vous la puissance de le retenir.
 Béatrice parle de noble vertu
 Pour dire le libre arbitre, aussi tâche
 De le garder à l'esprit, si elle se propose de t'en parler¹⁷.
 On ne parle pas en effet à la légère à la «fille de l'empereur du ciel».

Cette femme impose la noble vertu de la liberté au sommet de la *Commedia*. L'épée de Béatrice transfigure l'ordre de l'être en une épreuve de la liberté dans son cheminement vers le bonheur. Cette épée n'aura laissé intact aucun des savoirs acquis dont Dante est l'héritier accompli, elle aura imposé une redistribution générale de l'architecture, elle aura réuni ce que l'entendement sépare et aura placé au centre de la parole humaine une authenticité de douleur et de joie terrestres que ne concédait qu'à regret l'ancien système théologique.

Après Béatrice, la parole humaine est changée et elle ne portera plus l'être sur les modes antérieurs. Elle n'énoncera plus l'être, elle en recevra l'empreinte passionnelle, elle reconnaîtra l'être au plus près des déchirements de l'histoire et du corps. C'est en effet l'énormité du pouvoir de souffrir et de jouir qui arme l'œuvre de Dante et le destine à travers les siècles. Homère avait encore concédé d'existence de la terre et de la mer, d'une nature donc, comme cadre nécessaire à l'épopée du retour d'Ulysse. Chez Dante, les passions impérieuses réordonnent le cosmos tout entier autour d'un pathos sans exemple qui exige de s'exprimer au cœur des savoirs de la maîtrise et par leur moyen. La douleur et la joie y prennent un tour épiphanique qui ne peut effacer leur profond enracinement humain. L'hermétisme, la gnose, l'alchimie, le blasphème et le sens apocalyptique deviennent les moyens divers dont la douleur s'empare pour se dire jusqu'à rejoindre l'universalité qui lui est propre. Certes l'Empereur est mort, le Temple est profané, et le monde est livré à une chasse sans pitié à l'homme, mais le fuyard qui s'échappe de ces ruines n'est pas seulement un initié qui a perdu sa communauté d'élection, c'est un homme qui sait que le face-à-face

¹⁶ Purg., I, 71.

¹⁷ Purg., XVIII, 70-75.

de la peine et de la joie doit soumettre toute réalité à son jugement dernier, faute de quoi la langue n'est qu'apprise, l'amour est négligé et l'initiation qu'un jeu.

En imposant ainsi la puissance d'un ego qui découvre le droit de parler de soi, Dante fonde à nouveau frais ce «*per noi*» concédé comme à regret par la scolastique de l'être, cette action *pour nous* qui impose notre liberté comme horizon de la compréhension du monde. C'est fonder un règne humain. Il faut dire même plus: l'exil fut la condition pour accéder à cette part de soi qui se soustrait aux attitudes seulement familières. Déjà Homère avait montré que les épreuves souffertes par Ulysse étaient le seul accès à la puissance du retour qui occupait l'âme grecque. De même, avec Dante, l'arrachement à la patrie délivre l'homme de tout provincialisme de l'âme et le contraint à faire le bilan de ses moyens de survie et des instruments de son courage.

Dieu multiplie sans doute les initiatives et cherchera même pour finir à s'attribuer la centralité de l'Amour. Mais l'homme aura commencé par imposer son cheminement, de la sidération amoureuse à la fidélité d'outre-tombe, de l'exil à la félicité, de l'infamie à la noblesse, du latin au vulgaire et de l'œuvre fragmentaire à la rosace totalement accomplie et c'est la rigueur de ce parcours qui restera le patrimoine des initiatives dantesques, jusqu'à l'acte de consentement au dernier chant du Paradis. Il appartiendra sans doute alors à l'intercession de Marie, dans l'ultime prière, de constituer la mémoire indéfectible de ce cycle d'épreuves, jusqu'à la libération du sujet de la tutelle même de son vouloir:

Mais déjà mouvait mon désir et mon vouloir,
Comme une roue qui sans heurt est mue,
L'amour qui meut le soleil et les autres étoiles¹⁸.

Voilà donc ce que peut un «operare per noi virtuosamente», voici ce qu'exige notre aspiration à une joie à notre mesure et c'est à Dieu désormais de manifester comment il reçoit ces provocations du courage humain au sein de sa sagesse et de sa bonté.

¹⁸ Par., XXXIII, 143-145.

ESQUISSES D'UNE METAPHYSIQUE DU SEIN

JEAN LIBIS

Association Internationale Gaston Bachelard, Dijon

To approach the notions of woman and femininity is to expose oneself to the wrath of a debate that is endlessly reborn in modern times, like a sea serpent. However, in her physiology, her morphology, her psychology, the woman lets herself understood through a specifically feminine object, that French simply calls the *breast*. This is the challenge of an ancient fascination that some authors have identified with astonishment. We can speak here of a metaphysical object in the sense that this fascination, as soon as reflected upon, remains mysteriously unknown. If psychoanalysis can half-open us some doors, it is also to Bachelard and to his phenomenology of roundness that we can ask for a guarantee. The work of a great novelist, Cesare Pavese, also provides for in its own way, by its topology of the hill. Beyond any popularization, the breast expresses a kind of pagan sanctity, which does not cease to amaze.

MOTS-CLES: Breast, Sexual difference, Sphere, Bachelard, Roundness, Nest, Pavese, Mound

La question de l'altérité sexuelle est aujourd'hui en France l'objet d'un débat politique qui tourne au ridicule. Obnubilés par un égalitarisme qui, certes nécessaire sur un plan juridique, devient aisément pathologique et pathogène sur un plan ontologique, certains idéologues en sont venus à vouloir extirper de l'enseignement primaire les soi-disant stéréotypes de la différenciation sexuelle. Louable au premier abord, cette intention n'en devient pas moins pernicieuse lorsqu'il s'agit de nier les déterminations sexuelles élémentaires et de les noyer dans une culture fantasmée qui, du reste, demeure toujours-à-venir, inlassablement en suspens.

Le mythe de l'androgynie, dont j'ai tenté jadis de montrer la puissance de séduction et d'intégration, reste plus vivace que jamais¹. En

¹ Jean Libis, *Le mythe de l'androgynie*, Editions Berg International, 1980; ouvrage traduit en espagnol (Editions Siruela, Madrid, 2001) et en roumain (Editions Dacia, Cluj-Napoca, 2005).

même temps sa dimension mythique, son appartenance à l'ordre de l'imaginaire, sont souvent occultées, gommées, manipulées. Comme si le féminin et le masculin avaient réellement vocation de s'identifier l'un à l'autre et de se souder dans une symbiose qui est, le discours d'Aristophane dans *Le banquet* de Platon le montre bien, celle-là même de la mort!

La thèse que je défends au contraire est qu'il existe un registre ontologique qui transcende les variations culturelles et qui s'articule sur le corps même de la femme. En d'autres termes: la féminité n'est ni une chimère, ni une représentation, ni une contrefaçon idéologique, en dépit de sa plasticité culturelle considérable. Cette manière de voir, que je pose en dehors de toute querelle politico-idéologique, s'inscrit dans une énigmatique nécessité, dont ni les fondements ni les aboutissants ne nous sont clairement connus. À la limite, il est possible que la dualité des sexes n'ait pas toujours existé, il est possible aussi qu'elle finisse par se résorber dans une sorte de confusion biologique. Mais, sur le plan historique et proto-historique, l'homme et la femme constituent des déterminations qu'on ne peut éluder sauf à sombrer dans une fantasmagorie idéologique digne du complexe de l'oranger².

Sexuellement parlant, l'homme et la femme pourraient dans un premier temps apparaître paradoxalement comme semblables en ce sens que précisément ils sont l'un et l'autre des êtres sexués, et que d'autre part leurs morphologies semblent devoir s'ajuster l'une à l'autre comme si elles étaient le siège d'une finalité implicite. Tous les Pangloss de service raillés par Voltaire diront que le masculin et le féminin sont faits pour s'unir comme le nez est fait pour porter des lunettes. Ce qui n'est pas faux à ceci près que cette union est corrélative d'un conflit larvé, incessant, évolutif, et jamais terminé. Il faudrait plutôt parler d'une «ubunion»³ dont les avatars les plus récents dans l'histoire moderne ne constituent qu'un des épisodes.

Il n'empêche que convexe d'un côté, concave de l'autre – et il ne s'agit pas là d'une constatation triviale –, le masculin et le féminin semblent posséder quelque chose d'à la fois commun et différent: leur détermination sexuelle.

² Par complexe de l'oranger, j'entends le projet ourdi par quelques idéologues de l'époque stalinienne et visant à cultiver l'oranger dans le nord sibérien.

³ Terme savoureux utilisé par *Le Canard Enchaîné* dans les années 1980.

1) Le sein perturbateur ou l'obscur objet du désir

Or s'il y a bien un élément réel qui semble bousculer cette symétrie paradoxale, c'est l'existence même du sein, en tant qu'il est l'attribut de la femme sans équivalent du côté de l'homme. Disons tout de suite que les faits empiriques qu'on pourrait alléguer pour disqualifier ce point de vue sont hors de circuit. Le sein, qu'il soit d'ailleurs volumineux ou menu, arrondi ou conique, pommé ou poiré, blanc ou brun, est l'apanage même de la femme, alors qu'un homme muni de seins relève de l'aberration physiologique, de la salle de musculation ou de l'artifice culturel. Le sein, le sein dans tous ses états, a d'ailleurs fait l'objet d'un livre totalement surprenant, un peu oublié aujourd'hui. C'est celui de Ramón Gomez de la Serna qui dans sa magnificence baroque, ne sait plus à quel sein se vouer. «Il y a, écrit-il dans une formule lapidaire, des seins de rose pompon, des seins menus, des seins comme une marguerite, comme un petit bouton d'ivoire (...) D'autres fois ils sont en jade, d'autres fois en papier de soie, ou encore des nénuphars ou des camélias»⁴. L'écriture s'émerveille et tourne au foisonnement. Le sein s'épanouit dans l'extrême diversité de la femme mais il demeure l'apanage de la féminité. Le psychanalyste Robert Olivaux y voit aussi sans ambiguïté un «objet cultuel, emblème sacré de la femme, (dont la) fonction impose respect et vénération»⁵. Cette sacralité, éminemment païenne dans son essence, semble parfois oubliée dans les querelles contemporaines absorbées par des conflits et des querelles de société, par les derniers épisodes en date de la guerre des sexes.

Curieusement le sein est un objet par excellence: ce qui se donne à voir, ce qui se manifeste, ce qui apparaît, fût-il le plus souvent dans la situation paradoxale de la dissimulation. Et il faut sans doute qu'il en soit ainsi car le sein est tellement auréolé de désir qu'il échappe immédiatement à sa situation d'objet. À condition que l'on mette entre parenthèses toutes les déterminations socio-culturelles qui le ramènent à sa fonction nutritionnelle ou qui le banalisent dans le cortège éhonté des images publicitaires et de l'érotisme de bazar. Pour méditer sur le sein de la femme, il faut se livrer à une véritable ascèse. Celle-ci est en même temps une mise entre parenthèses des clichés lexicaux, des habitudes sociales, des plaisanteries salaces. Ce qui

⁴ Ramón Gómez de la Serna, *Seins*, première édition espagnole 1917, trad. française André Dimanche, présentation par Benito Pelegrin, 1992.

⁵ Robert Olivaux, «Intermède», in *Imaginaire et inconscient*, 2013, n°32, directrice de publication Marianne Simond.

est visé ici doit faire apparaître un objet complètement métaphysique, une sorte d'idée platonicienne qui serait toutefois totalement incarnée.

Le sein exerce sur l'imagination et le désir une puissante, mystérieuse et durable fascination. Dans l'antiquité déjà, Aphrodite triomphante sort de la mer et dévoile une magnificence inscrite dans la sacralité. Le tableau paradigmatique de Botticelli l'évoque dans une lumière pourtant déjà curieusement humanisée. D'une façon générale, ce sont les peintres et les sculpteurs qui rendront hommage au sein. Peu d'ouvrages ont tenté de sonder, d'analyser ou d'éclairer ce que Novalis a condensé en une formulation unique et inoubliable:

LE SEIN EST LA POITRINE ELEVEE JUSQU'AU MYSTERE⁶

Il est vrai que la raison est prise au dépourvu dès lors qu'elle tente de clarifier cette énigme, qu'on sera bien en droit de qualifier de *métaphysique*. Dans un ouvrage richement iconographié, mais qui tourne très vite à une recension un peu pesante, le chroniqueur Robert Miquel note justement «l'incoercible et absurde attrait sexuel du sein»⁷. Il se garde bien de prétendre éclairer une vaste pulsion immémoriale qui se déploie dans la dimension crépusculaire de l'inconscient collectif. Mettre en avant le plaisir infantile de la succion ne jette qu'une faible et insuffisante lueur sur un ensemble de procès qui semble transcender tout ce qui pourrait s'apparenter à un principe explicatif.

Là où il y a le sein, là aussi est le désir, l'énigme absolue du désir masculin.

2) Les jeux de l'amour et du langage

Peut-être faut-il d'emblée accepter d'achopper sur un problème terminologique. Dans la langue française notamment le mot *sein* a quelque chose de décevant et de réducteur. Il véhicule une platitude phonétique qui ne s'accorde pas avec la densité de son signifié. Qu'il procède du latin *sinus*

⁶ Cet aphorisme étonnant est souvent cité. Cependant je ne suis pas parvenu à en identifier la référence précise. Dans le second des *Hymnes à la nuit*, Novalis assimile le sein des jeunes filles au paradis.

⁷ Sous le nom de plume de Romi, Robert Miquel a publié chez Jean-Jacques Pauvert un livre intitulé *Mythologie du sein*. Abondamment illustré et truffé de citations, l'ouvrage demeure cependant dans un registre espiègle et documentaire.

n'est que relativement consolant. *Sinus* désigne la courbure, la sinuosité, le pli; mais aussi le creux, l'anse, la baie, la cuvette; et ces acceptions géographiques, nous y reviendrons, ont toutefois leur importance. Dans les langues allemande, *der Brust*, anglaise, *the breast*, espagnole, *el seno*, italienne, *il seno* les mots désignant le sein ne sont pas non plus exaltants: le langage semble ici capituler devant une tâche exorbitante. Toutefois l'espagnol *el pecho* offre une variante intéressante sur le plan phonétique. L'argot a tenté de pallier ces manques sans toutefois échapper à une vulgarité de cabaret. Seul le mot *nichon* contient une valeur expressive dans le signifiant lui-même mais il a été banalisé et aplati par l'usage, et contient un relent machiste inacceptable dans le contexte qui nous intéresse.

Toutefois la relative insignifiance du mot *sein* possède heureusement toute une série de contreparties. La paronomase avec les adjectifs *saint* et *sain* ouvrent un champ sémantique très étoffé, dont l'inconscient capte les résonances. La sacralité du sein est offerte en magnificence dans les mythologies égyptienne, hindoue, gréco-romaine, et surtout dans les représentations de la Vierge allaitant qui déploient autour du mystère chrétien par excellence une dévotion épurée et cependant inscrite dans une sensualité que l'iconographie ne se lasse pas de déployer. Cette superposition d'une foi religieuse millénaire et de la fascination exercée par le sein de la femme est au cœur de la métaphysique qui nous occupe: elle en désigne les replis, les interférences, les étrangetés, les équivoques.

Une autre superposition troublante est celle du *sein* de la femme avec le mot allemand *sein*, être. Il y a là sans doute davantage qu'une coïncidence: une sorte de condensé ontologique bouleversant dont la maxime de Novalis est peut-être la transcription inconsciente. Qui plus est: la familiarité du lecteur français philosophe avec la langue propre de Heidegger produit sur ce lecteur des effets saisissants: le sein de la femme est dans le montrer-cacher, la dissimulation, le clair-obscur⁸. Son essence est dans le dévoilement, l'intermittence, la fulguration, à condition qu'on veuille bien écarter la balourdise de l'image publicitaire qui à force de saturation et de vulgarité rejette le sein lui-même dans l'insignifiance la plus totale. Le sein est l'objet mystérieux qui tisse la féminité de la femme. Dévoilé, contemplé, caressé, il est la présence même qui fascine le regard et l'attention. Il est vraiment l'être en présence, l'être -là, le *Dasein*, ce par quoi un rapport au

⁸ D'une façon légère, mais authentiquement poétique, Paul Valéry a saisi cette efflorescence du sein «Ni vu ni connu, le temps d'un sein nu, entre deux chemises», in *Charmes*.

monde toujours recommencé et toujours nouveau se noue entre la chose même, et le sujet médusé. Le romancier japonais Kawabata le dit dans un passage extraordinaire. «Le vieil homme se demandait distraitemment comment il avait pu se faire que le sein de la femelle humaine, seule parmi les animaux, avait, au terme d'une longue évolution, pris une forme si belle. La beauté atteinte par le sein de la femme n'était-elle point la gloire la plus resplendissante de l'évolution de l'humanité?»⁹. C'est bien pourquoi, dès lors que sont écourtées les plaisanteries salaces de quelques mâles patauds et débonnaires, le sein n'est jamais réduit à sa présence physique pourtant si aveuglante: il est l'objet métaphysique par excellence qui désigne la femme comme un registre ontologique irréductible. Le sein est le *da-sein* toujours à la lisière de lui-même et perpétuellement recommencé.

La fascination exercée par le sein sur la plupart des hommes – et sans doute sur beaucoup de femmes elles-mêmes – est complètement énigmatique et incompréhensible. Le psychanalyste Robert Olivaux le dit joliment dans une méditation subtile et poétique. «Vous demandez-vous à quoi vraiment pense cet homme dont un regard, entre deux coups d'œil alentour, plonge à la dérobée dans un corsage? Espère-t-il apercevoir quelque chose qu'il n'ait déjà vu, découvrir, même furtivement, quelque différence avec ce que pourtant il connaît sans doute déjà?». Là encore, s'en tirer par une plaisanterie, ou pire, une gaillardise, relèverait d'une piètre démission et d'un refus du mystère. Fasciné par le sein depuis la plus haute Antiquité, l'homme est, du moins en général, en terrain de connaissance. Il ne découvre pas quelque talisman inconnu comme il découvrirait une figurine extraordinaire cachée dans une tombe de l'ancien Empire. Et pourtant la connaissance s'effondre devant une fascination qui perpétuellement recommence et se charge d'émotions perpétuellement renouvelées. Un désir est ici à l'œuvre, dont la signification reste opaque.

Certes on peut bien dire que ce désir est tissé dans la nostalgie, qu'il renvoie à une euphorie première, qu'il est la récurrence de l'objet premier dont l'éloignement constituera une perte définitive. Tout ce raisonnement, évidemment, semble cohérent. On peut bien dire aussi, comme le fait Joël

⁹ Yasunari Kawabata, *Les belles endormies*, traduit du japonais par R.Sieffert, p.25, Albin Michel, 1970.

Clerget¹⁰, que le sein est, d'abord et bien en-deçà de l'objet signifiant, le sein profond, l'utérus maternel dans lequel se tisse le mystère biologique de la vie; de telle sorte que l'inconscient d'abord à l'œuvre dans la profondeur de la chair poursuit sa propre élaboration dans l'extériorité d'un objet enfin mis à jour et sacralisé comme tel. Du sein aux seins se noue une trajectoire dont toute la vie ultérieure sera inconsciemment dépendante. Cependant la petite fille aussi a tété le sein de sa mère, et pourtant son regard futur ne sera pas le même que celui du garçon. Pour cette raison, et pour d'autres raisons aussi, il n'est pas possible de réduire la fascination du sein à la seule tendance régressive qui nous repousserait vers les sources infantiles de la vie. S'il suffisait, par le détour analytique, à remettre un sujet en relation avec une expérience première pour l'installer dans l'être de la vie, alors oui la fascination du sein s'inscrirait dans une physico-biologie qui serait décapée de son mystère.

Il n'en est rien. L'imaginaire du sein est irréductible.

En tentant de décrypter la pente du désir qui nous attache à cet objet, on peut cependant frayer quelques chemins de clairière qui nous fourniront des lueurs. Gaston Bachelard, tout autant et parfois mieux que Freud et Winnicott, nous ouvre la porte d'une phénoménologie de la rondeur.

3) Une rondeur transcendantale

Le sein est d'abord l'harmonie réussie d'une forme et d'une matière. Au-delà de ses vicissitudes empiriques, le sein incarne la rondeur rêvée, dictée par la vieille et vénérable formule d'Aristote: le cercle est l'image de la perfection. La litanie des seins chantée par le poète espagnol Ramón Gomez de la Serna n'a pas priorité dans sa diversité: c'est le cercle qui l'emporte et s'impose comme le montre toute une iconographie picturale dont l'extraordinaire portrait d'Agnès Sorel par Jean Fouquet offre la quintessence. En dépit du miracle de la multiplication des seins, le sein demi-sphérique est l'idée platonicienne qui convoque à elle le chemin de la plénitude. Les deux seins sont étymologiquement *symboles* l'un de l'autre et constituent le *sphaïros* dont le vieux Parménide exalte lui aussi la vertu ontologique.

¹⁰ Joël Clerget a accepté de me confier le texte d'une communication intitulée «Le sein chronique», et présentée au Symposium de l'Institut de psychanalyse Charles Baudouin, Lyon, le 9 novembre 2013.

À cette perfection de la sphère s'adjoint ici la vertu d'une matière rêvée dans toute sa fermeté, dans toute sa densité. Les seins sont faits d'une substance douce et minérale à la fois. C'est bien pourquoi les métaphores poétiques qui ont tenté de dire la matière même du sein sont souvent répétitives: le marbre y trouve sa vocation essentielle, allée à la blancheur et au bouton de rose qui veut orner la pointe du téton. Ces récurrences poétiques, pour lassantes qu'elles soient, n'en sont pas moins révélatrices d'une rêverie constante et structurée. La chair du sein est une matière spécifique, synthèse de résistance et de douceur, affirmation de fermeté et d'élasticité. De sorte qu'elle convoque à la fois l'émerveillement du regard et l'euphorie d'un toucher qui ne se lassent jamais d'eux-mêmes. Le sein est une matière élémentaire qu'il faudrait ajouter aux quatre Eléments de la cosmologie bachelardienne.

La fascination pour la sphéricité idéale du sein gagne du reste en clarté lorsqu'on la confronte à un des plus étonnants chapitres que Bachelard ait produit dans ses poétiques; celui qui s'intitule «Phénoménologie du rond»¹¹. Se référant en toute liberté à quelques aphorismes poétiques et philosophiques, Bachelard se livre à une sorte de dilatation originale de la rondeur tour à tour rêvée et méditée. Si «la vie est probablement ronde», selon Vincent Van Gogh, c'est rien de moins qu'à la rondeur de l'être qu'il faut élever notre imagination, d'autant plus qu'un philosophe réputé pour son sérieux, Karl Jaspers, écrit que «Das Dasein ist rund» ce qu'on peut traduire littéralement par «l'être-là est rond». Etonnante intuition métaphysique, dont Bachelard nous dit prudemment qu'il n'entend pas la psychanalyser. De fait l'image explicite du sein de la femme n'apparaît jamais dans ce passage. Et pourtant elle est implicitement omniprésente. Bachelard convoque les «images de la rondeur pleine», et concède que «tout ce qui est rond appelle la caresse». En se référant avec émerveillement au *Dasein* selon Jaspers, qui nous renvoie au *Da-sein* heideggérien, il se laisse aller au plaisir ludique de la paronomase, le sein de la femme est le double du «sein» allemand, il est l'être-là lui même dans sa présence irréductible. Plus encore, le philosophe nous convie à une leçon de poétique: «Pour un rêveur de mots, quel calme dans le mot rond! Comme il arrondit paisiblement la bouche, les lèvres, l'être du souffle!».

Il y a dans cette dernière formulation davantage qu'une coïncidence.

¹¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, chap.X.

L'image archétypale du sein essentiel clôt *La poétique de l'espace* en lui conférant une valeur paradigmatique. Mais tout cet ouvrage, pour peu qu'on le lise avec une imagination suffisamment ouverte, est placé sous le double signe de la rotondité et de la féminité, interchangeable en de multiples réseaux. Dans le dernier chapitre déjà cité, c'est l'oiseau selon Michelet qui est fondamentalement rond, un concentré de rondeur. Et celle-ci nous renvoie au nid, puis à l'arbre, sphères emboîtées et refuges successifs qui ont du sens bien au-delà du sens immédiat. À cet égard la relecture du chapitre sur le nid nous comble au-delà de ce qu'on en peut attendre. Bachelard sait très bien que tout positivisme serait mal venu dans ce contexte et que les métaphores du nid peuvent s'avérer aisément frelatées. Il faut donc que l'imagination s'empare puissamment des images du nid et qu'elle en restitue les puissances initiales. Dès lors on va très vite retrouver la valorisation implicite du sein qui nous occupe ici. Ainsi le nid est parfaitement rond; il est tiède; il est chaud; il contient de petits œufs gris-rose. Et selon Michelet, référence féconde!, c'est la pression du sein mille fois répétée qui confère au nid sa dimension douillette et sa rondeur.

On passe totalement à côté de la métaphysique de Bachelard si l'on perd de vue que toutes ses poétiques sont hantées par la recherche du refuge, par la rêverie du repos; ce qui signifie, mais cela est une autre question, que le monde constitue implicitement une menace. *A contrario*, le nid est un sein, et le sein est un nid. On serait tenté de dire: un nichoir. Il est par excellence un refuge et un reposoir dressé contre les menaces du monde. Au mol oreiller du doute que Montaigne ratifie non sans arrière-pensée, on pourrait opposer le doux oreiller de la rêverie que Bachelard present dans tout processus de nidification.

Tissée d'une sensualité subtile et ramifiée, l'écriture de Bachelard est toujours retenue par une pudeur spécifique. De très nombreux passages de *La poétique de l'espace* et de *La terre et les rêveries du repos* sont hantés par l'imaginaire du sein, sans que le mot lui-même apparaisse. Dans l'œuvre de Bachelard en général, il s'avère somme toute assez rare. Il est certes présent, à la fois comme vocable et comme image, dans les *Notes d'un philosophe écrites pour un graveur, Albert Flocon*; disons qu'il est alors de circonstance. En revanche une splendide occurrence surgit dans le texte consacré aux *Nymphéas* de Claude Monet: «Sans doute un jour vient où la fleur est trop forte, trop épanouie, trop consciente de sa beauté pour aller se cacher quand le soir tombe. Elle est belle comme un sein. Sa blancheur a pris un brin de rose, un ton rose-tentation-légère sans lequel la couleur blanche ne pourrait

avoir conscience de sa blancheur. Cette fleur, ne l'appelait-on pas en d'autres temps: *la quenouille de Vénus?*»¹².

La métaphysique du verbe *habiter* est hantée chez Bachelard par l'imaginaire du sein en presque constant filigrane. Parfois il arrive qu'il retrouve la double polarité signalée par Joël Clerget, le sein comme caverne primordiale, et le sein comme source de nutrition et d'allaitement. Entre les deux il faudrait tenir compte du sexe féminin proprement dit, de l'organe sexuel, qui apparaît dans le chapitre sur «Le nid» en un passage saisissant emprunté à Fernand Lequenne: «La signification féminine du nid perché à la fourche de deux rameaux, je viens de la découvrir (...) - N'y touche pas, surtout, n'y touche pas»¹³. C'est là toutefois un chemin différent qui n'est pas celui de notre étude d'aujourd'hui.

Avec ou sans Bachelard, le sein de la femme est le lieu où le penseur se laisse aller à une méditation approfondie. Il est le lieu du repos crépusculaire. Il est la transition entre le jour et la nuit.

4) Le diable sur les collines

Somme toute, il n'est pas complètement étonnant que le sein ait aussi dimension de cosmicité. C'est notamment dans l'œuvre d'un très grand écrivain, Cesare Pavese, que l'on pourra saisir à quel point la fascination pour le sein interfère avec les images telluriques d'une campagne façonnée par le schème du mamelon. Comme ses commentateurs l'ont tous remarqué, la littérature de Pavese est hantée par la présence de la colline. L'écrivain ne fait pas mystère que la colline est d'abord celle de son enfance, qui moutonne dans cette région piémontaise où foisonnent aussi les vignes et les oliviers. Ce paysage de colline détermine une archétypologie fondamentale et l'équivalent d'un destin. Chez Pavese la colline est l'objet d'un désir fondamental, d'un trouble, d'une pulsion obsessionnelle: dans le texte pavésien, la colline est contemplée, regardée, respirée, foulée du pied à qui mieux-mieux. Or le rapprochement avec le sein de la femme, que l'on pressent ici dans une sorte de contagion latente, ne naît pas seulement dans l'imagination du lecteur. Il est à plusieurs reprises très explicitement mentionné par l'auteur lui-même. Dans l'entre-deux des deux collines, le narrateur de *Par chez nous* déclare: «Nous sommes au milieu de deux

¹² Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*, p.10, PUF, 1970.

¹³ *La poétique de l'espace*, p.97.

mamelles; personne n’y songe ici, mais nous sommes au milieu de deux mamelles» Et ceci: «De là on voyait la première colline, brûlée et pelée – c’était tout en vignes – et la pointe du sein en haut qui faisait plaisir à regarder». Rapprochement très présent aussi dans *Le bel été*: «Guido parlait de la colline qu’il voulait peindre comme une femme étendue, les seins au soleil, en lui donnant le fluide et la saveur propres aux femmes»¹⁴. Enfin tout un roman de Pavese, et non des moindres, est hanté par les tribulations de jeunes gens sur les hauteurs qui entourent et prolongent la ville de Turin: il s’agit du *Diable sur les collines*, dans lequel l’intrigue volontairement réduite montre des *ragazzos* en quête de sentiments amoureux insatisfaits, et ceci dans un décor de pinèdes, de bosquets, de collines rondes et de mamelons telluriques.

La colline pavésienne, omniprésente dans son œuvre parfois jusqu’au malaise, est la synthèse entre le sein, la femme et la terre. Dans cette mystérieuse alchimie, le sein est en retour convoqué comme le vecteur radical d’un désir qui va bien au-delà de lui-même. C’est pourquoi la comparaison entre la colline et le sein n’est pas qu’un jeu stylistique ou un cliché métaphorique. La colline est le sein de la terre comme le sein est le mamelon de la femme. On désire fouler les pentes de la colline comme on désire caresser le sein d’une femme: sans savoir bien pourquoi. Souvent le narrateur pavésien est saisi d’une pulsion scopique devant le seul spectacle des collines, qui détermine aussi le désir de les arpenter, de cheminer sur leur ligne de crête. S’y conjugent également les odeurs végétales et le souffle du vent d’été: dans une nouvelle intitulée *Fin août*, la caresse du vent au sommet d’une colline paraît au narrateur d’une telle sensualité que la présence d’une femme à ses côtés s’en trouve presque frappée d’inanité. Ici le renversement est complet: c’est la matière tellurique dessinée et contenue par la colline qui met en jeu un mystérieux désir sans fin. De colline en colline l’homme rêve parfois d’atteindre le bord de la mer, qui est la dissolution de toute forme et la grande matrice de la terre.

Par étapes et par élargissements successifs, une métaphysique du sein est aussi la propédeutique à une philosophie du grand repos. Enracinée au plus fort dans le surgissement de la vie, elle trace autour de l’existence un cercle qui pourrait préfigurer la mort douce.

L’œuvre irremplaçable d’un Pavese élargit la méditation d’un Bachelard sur la rondeur et sur la phénoménologie du nid. De telles

¹⁴ Ces citations sont rassemblées par Dominique Fernandez, *L’échec de Pavese*, p. 362, Grasset, 1967.

approches exaltent ce que je me suis risqué «à appeler une «métaphysique du sein». Elles éclairent en pénombre l'aphorisme génial d'un Novalis écrivant: que «le sein est la poitrine élevée au mystère», qui se transpose aisément ainsi: «le sein est le mystère de la féminité dévoilé dans tout son apparaître».

Une fascination immémoriale est ici en question, ou encore un désir que n'éteint aucune rationalisation. S'il existe, certes, une physique du sein qui intéresse le biologiste, le médecin, le corsetier, le chansonnier, le publiciste et la coquette, toute méditation approfondie sur le sein comme vecteur du désir appartient à la méta-physique. Elle ne peut consister qu'en un questionnement sans fin. Le point de vue des psychanalystes n'est pas pour autant méprisable à ceci près que, comme le dit Bachelard, les psychanalystes pensent trop: ils veulent à tout prix établir des relations et des champs de causalité là où les significations se multiplient, se contrarient, interfèrent et se dissolvent.

Une métaphysique du sein est le contraire de toute gaudriole. Elle tient bon gré mal gré à ceci que la vie ne se donne jamais comme intégralité, qu'elle se déploie seulement en ses efflorescences, en ses clairières, en ses zones d'ombre et ses replis. Le sein de la femme est ce lieu privilégié où se conjugent le désir, le mystère et la convocation conjointe des sens où vacille le principe de raison. Et cependant, par un effet énigmatique, le sein pourtant si fermement érotisé exprime une déssexualisation de la femme. Il déguise à l'extérieur ce que l'intérieur pourrait receler de redoutable.¹⁵ C'est là une dimension qui nous resterait à étudier et qui pourrait faire l'objet d'une autre recherche. Le thème de la Vierge chrétienne, ainsi que celui de la lactation et de la charité romaine y trouveraient leur place.

Il faut ajouter ceci que, si le sein nous signifie quelque chose de la femme et de la féminité, autrement dit s'il appartient à l'ordre du réel en tant qu'il nous fait signe intensément, l'occasion est aussi de dire au passage que le débat actuel sur dualité des sexes appartient essentiellement à l'idéologie, c'est-à-dire à un déni du principe de réalité. Freud a eu le mérite, nous dit-on, de déclarer qu'il n'avait pas compris les femmes, ce qui représentait une attitude d'essentielle reconnaissance de la *féminité*. En écrivant que «le sein

¹⁵ Toute la crainte inspirée par le sexe même de la femme a été étudiée dans de nombreux ouvrages. Par exemple Wolfgang Lederer, *Gynophobia ou la peur des femmes*, trad. Monique Manin, Payot, 1970; ou Sarah Mezaguer, *La femme et la mort en Grèce ancienne*, L'Harmattan, 2012.

est un caillou au soleil»¹⁶, Lacan place lui aussi une belle saillie, il faut l'avouer. Car une fois n'est coutume, cette image a le mérite de l'humilité.

¹⁶ Cet aphorisme de Jacques Lacan est emprunté à l'article de Joël Clerget déjà cité.

CULTURE MAFIEUSE, IMAGINAIRE ET RÔLE DE LA FEMME DANS LA SOCIÉTÉ SICILIENNE. UNE APPROCHE HISTORIQUE

ANTONIA CRISCENTI
Università della Catania

Si les femmes des victimes de meurtres se décidaient à parler comme je le fais moi-même, non pas par haine ou par vengeance, mais par soif de justice, la mafia en Sicile n'existerait plus depuis longtemps.

Serafina Battaglia, 1964

The essay aims at reversing still popular stereotypes on women's role in the criminal mafia world. It also offers a negative and positive representation of women's role which is more conforming to the actual organizational and entrepreneurial mafia system, the latter following the evolution of social structure itself as well as of the female's function and image.

Keywords: women, mafia, Sicilia

1. Préambule

Dans cet essai nous voudrions mettre en lumière la forme stéréotypée qu'a revêtue (et que revêt aujourd'hui encore en partie), dans l'imaginaire social, la femme liée à la mafia par voie de sang, de famille, de mariage ou par affiliation "transversale". Je dis "liée à la mafia" parce qu'en vertu du *stéréotype culturel et social*, la femme n'assume et ne peut assumer de rôles au sein d'une association criminelle de type mafieux: nous verrons qu'il n'en est point ainsi et que, dans l'imaginaire construit et répandu, si la femme n'a joui d'aucune visibilité stratégique, c'est justement parce qu'on ne lui a donné aucun rôle, et que la modification de sa présence dans l'univers mafieux est le résultat de l'évolution sociale, politique et culturelle de la femme.

Un bref préambule

L'imaginaire de toute société, à un moment et dans un lieu donné, crée une série d'attentes au sujet des identités masculine et féminine. Ces attentes tendent à se traduire en stéréotypes de rôles: au lieu de devenir occasion et incitation à une meilleure compréhension de la réalité, les différences entre les genres et aussi entre les individus du même sexe

finissent par se figer et par conditionner et limiter les actions et la pensée sociale et individuelle. Selon le stéréotype masculin traditionnel, encore prédominant même dans la culture occidentale, l'homme doit posséder autonomie, dynamisme, sens de la discipline, logique, courage, rudesse, détermination, esprit d'aventure, rébellion, capacité de domination et virilité. Au contraire, la femme doit être caractérisée par la capacité d'exprimer ses sentiments, la sollicitude, la dépendance, la passivité, la soumission, l'attention envers son prochain, sa progéniture et sa famille.

Comme toutes les constructions sociales, les rôles "de genres" ne sont pas naturels et peuvent se présenter de façons extrêmement différentes d'une société à l'autre et changer au cours du temps; mais quoi qu'il en soit, la perception du masculin et du féminin prévalant dans un contexte géographique et à l'intérieur d'une époque historique influence visiblement la division sociale du travail, celle des tâches domestiques, la possibilité d'accéder à certaines positions et fonctions dans le domaine public.

La condition féminine de l'époque moderne a été fortement marquée par l'idée que la femme, en tant que telle, possède une nature spécifique, liée à sa constitution physique et à sa potentialité reproductrice, qui détermine sa façon d'être. La femme, au contraire de l'homme, ne se définit pas en fonction de ses aptitudes humaines, mais de son identité biologique qui devient synonyme d'inégalité et d'infériorité. A la différence entre les sexes on fait correspondre une nette différenciation des tâches et des milieux d'appartenance: de par sa nature, la femme est vouée aux rôles d'épouse et de mère, sa valeur dépend de sa capacité à prendre soin de sa famille et de sa maison; on ne lui reconnaît pas la capacité et la possibilité de projeter de façon autonome son existence. Au siècle des Lumières, Rousseau – parmi les penseurs, un des défenseurs les plus convaincus de la fondamentale égalité entre tous les hommes et en même temps de l'infériorité féminine – écrit dans *Emile*. "*Il n'y a nulle parité entre les deux sexes quant à la conséquence du sexe. Le mâle n'est mâle qu'en certains instants; la femelle est femelle toute sa vie [...]: tout la rappelle sans cesse à son sexe, et pour en bien remplir les fonctions, il lui faut une constitution qui s'y rapporte*". Au moment même où l'on crée l'espace public, fondé sur le principe universel de l'égalité, où l'on peut se prévaloir de la liberté enfin conquise, la pensée illuministe nie à la femme la possibilité d'y accéder (à l'exception de Condorcet, comme on l'a vu plus haut) et ne lui reconnaît pas le droit d'avoir des droits, si bien que de l'horizon égalitaire est exclue l'autre moitié du genre humain et que le nouvel ordre politique reste une prérogative toute masculine.

La voix d'Olympe de Gouges, révolutionnaire française guillotinée en 1793, restera en effet sans écho pendant de nombreuses années: veuve à dix-huit ans, elle avait décidé de ne pas se remarier et de vivre en célibataire, poursuivant des objectifs d'affirmation personnelle de type artistique et littéraire dans le contexte de la France révolutionnaire. En 1791, elle signa la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, l'adressant à la reine Marie Antoinette: dans le préambule, elle criait toute l'indignation et la souffrance féminine pour l'injustice qui frappait son sexe (genre).

Qu'on pense au parcours effectué par les femmes pour obtenir le droit de vote dans de nombreux pays, dont l'Italie. La proposition d'étendre le droit de vote aux femmes est présentée au Parlement pour la première fois, en Italie, le 18 juin 1867 par Salvatore Morelli, mais elle n'est pas même admise à la lecture. En 1912, lorsqu'on introduit le suffrage universel masculin (Legge 30 giugno 1912, n. 666), la Chambre refuse, par un vote par appel nominal, de concéder le droit de vote aux femmes (209 voix contre, 48 pour, 6 abstentions). Le droit de vote ne sera reconnu aux femmes en tant que droit politique que le 31 janvier 1945, promulgué par le conseil des Ministres (DDL 2 febbraio 1945, n. 23).

Le stéréotype de l'homme par nature supérieur à la femme en vertu de son intelligence et de ses capacités conditionne encore l'univers législatif italien du début du XX^e siècle. A ce propos, la lecture du fondement de l'Institution du mariage qui, même après avoir été éliminé du code civil de tous les pays occidentaux, a continué à faire sentir son poids dans la vie des femmes et dans la construction de l'identité des fillettes et des jeunes filles, est instructive:

“En vertu du mariage est constituée la famille, qui est une société restreinte mais qui, comme toute autre société, a des lois qui lui sont propres et un chef qui la gouverne. Le chef naturel de la société domestique est le mari, parce que sa force, son activité, son intelligence sont supérieures à celles de la femme [...] Le consentement du mari est nécessaire avant tout en cas de donations, sauf bien sûr si elles sont manuelles, en cas d'aliénations et d'hypothèques des biens immobiliers, celles-ci impliquant des transformations et des contraintes patrimoniales: en cas d'emprunts, pour éviter que l'épouse n'épuise son bien de façon irréfléchie avec des prêts ruineux et injustifiés; en cas de cession ou de recouvrement de capitaux, la femme devant être surveillée et conseillée lorsqu'elle est en possession d'importantes sommes d'argent.”

La persistance de modèles définissant en termes anthropologiques et de valeur la différence de genre a influencé – et continue à influencer – les modalités de participation et d’inclusion féminine dans le monde du travail.

2. Il n’y a pas de femmes dans la mafia

L’un des stéréotypes de genre les plus résistants concerne justement l’absence des femmes dans l’univers de la mafia. Qu’elles soient littéraires, cinématographiques, théâtrales ou journalistiques, les représentations nous renvoient une image de la femme – lorsqu’elle existe – tout à fait marginale, en retrait, même physiquement.

La mafia est une créatrice de mythes. Dès le siècle dernier, elle a conquis l’imaginaire populaire avec un mélange de mythologie et de terreur. Les mythes sont en effet efficaces et permettent la construction d’une culture difficile à attaquer. En effet, la mafia a toujours tout fait pour exalter les valeurs chères aux gens communs: selon le “code d’honneur”, le mafieux était le défenseur des intérêts des pauvres gens; il protégeait ses amis en difficulté, ne faisait pas de mal aux femmes et aux enfants et surtout, n’impliquait *jamaïs* les femmes dans les affaires. Il y a peu de temps encore, il était quasiment impossible d’obtenir des informations de nature détaillée. Les enquêteurs eux-mêmes ne s’attendaient pas à ce que les gens transgressent la règle de la loi du silence et, avant l’apparition des “repentis”, les journalistes, les spécialistes eux-mêmes avançaient à t tons, puisant leur matériel dans le folklore local. “L’histoire de la mafia a été, et continue à être en grande partie, une histoire du “concept” de mafia – un concept où d’ailleurs *l’image a primé et continue à primer sur l’idée.*”

La mafia sicilienne plonge ses racines dans le XIX^e siècle, mais même les origines du nom sont obscures (il semble qu’à l’origine l’adjectif mafieux indiquait certains caractères de beauté, de “génialité” physique). Du temps de l’Unité d’Italie, en 1860, fit son apparition dans le sud de l’Italie une classe d’intermédiaires chargés d’administrer les terres en l’absence des grands propriétaires et d’exercer leur contrôle sur les paysans. Ces administrateurs, qui se présentèrent comme les défenseurs des pauvres, finirent par tourmenter aussi bien les paysans que les propriétaires terriens. Au XX^e siècle, la mafia exerçait désormais son pouvoir sur les paysans et les commerçants, et devint à partir de ce moment une société secrète avec une véritable structure et un pouvoir exécutif central, dont les membres inspiraient le respect en faisant régner la peur.

L’expression “Cosanostra” fut utilisée pour la première fois en Amérique du Nord, où les immigrants italiens, qui s’étaient expatriés aux

Etats-Unis au début du XX^e siècle, organisaient des *rackets* de protection pour extorquer de l'argent aux derniers arrivants. Les éléments constitutifs de leur personnalité étaient la violence et la virilité: le "code d'honneur" les liait à leur pays d'origine et donnait une apparence de respectabilité à leur but réel, qui était de s'enrichir de façon parasitaire et frauduleuse. La mafia a toujours su utiliser à son avantage les lois de l'Etat et, en effet, le boom eut lieu durant la période du prohibitionnisme, quand la mafia américaine fit fortune avec les maisons de jeu et les bars clandestins. Toutefois, les autorités des Etats-Unis cherchant à limiter le crime organisé, les mafieux d'origine italienne étaient de temps à autre rapatriés en tant que sujets indésirables. Ces rapatriements forcés contribuèrent à la fortune des organisations criminelles de type mafieux car les contacts avec les Etats-Unis leur permirent d'organiser des trafics illégaux dans leur pays d'origine.

En 1943 les américains firent appel aux membres de la mafia pour envahir la Sicile; en échange, après la guerre, on leur offrit des positions de pouvoir. Dans le désordre qui suivit la Libération (25 avril 1945), le marché noir administré par la mafia fut florissant. En 1957, à Palerme, au cours d'une rencontre historique entre les chefs de *Cosanostra* de New York et ceux de la Sicile, fut établi le protocole du trafic de l'héroïne, et à partir de ce moment-là, ces fils de familles de paysans pauvres commencèrent à s'enrichir. Au cours des années 70, ils firent leur entrée dans la finance et dans le secteur des investissements immobiliers dans le but de recycler les profits, et ils entrèrent ainsi dans le monde des affaires licites. Le pouvoir économique de la mafia et le contrôle exercé sur les gens communs leur ouvrirent les portes des politiciens, qui s'en remirent à eux pour recueillir des voix. En échange, la mafia fut favorisée dans les adjudications pour les travaux publics dans les secteurs hydraulique, immobilier et routier.

Bien que le mot mafia décrive désormais un phénomène générique, il existe dans les différentes parties de l'Italie de grandes différences entre les diverses organisations criminelles. Toutes sont caractérisées par l'usage de la violence, de l'intimidation et de l'imposition du silence, et toutes exercent un contrôle sur la population par le biais de l'extorsion d'argent en échange d'une protection. Chacune a sa *structure hiérarchique rigoureusement masculine*. Lorsque l'organisation est plus fermée, peu de femmes sont activement impliquées, mais lorsque les règles sont plus flexibles et que l'organisation s'apparente à la structure familiale, les femmes y prennent part de façon active, comme on le verra plus loin.

Certes, il y a encore en Sicile et dans le Mezzogiorno en général des situations où les femmes ne sont pas libres comme elles devraient l'être;

toutefois la situation a changé, aussi bien dans la société qu'au sein de l'organisation mafieuse même si, "officiellement, si l'on s'en tient aux déclarations des repentis, la mafia reste unisexue."

3. L'« apparition » des femmes ou du rôle dans l'univers économique et de pouvoir de la mafia

Le rôle de la femme au sein de l'organisation mafieuse, c'est ce qui ressort d'un dossier, *Con e contro. Le donne nell'organizzazione mafiosa e nella lotta contro la mafia* (*Avec et contre. Les femmes dans l'organisation mafieuse et dans la lutte contre la mafia*) est un rôle actif, et de premier plan dans bien des cas, bien qu'il n'atteigne jamais le sommet, comme c'est le cas, du reste, à l'intérieur du système social. Toutefois, la culture socialisée a souvent du mal à divulguer l'image de la "femme responsable" de crime parce que, dans le milieu de la mafia, elle ne peut être que soumise et donc innocente. Quand les premiers "repentis" de la mafia commencèrent à parler, ils mirent en lumière de nombreux aspects de l'organisation, de la vie, des liens, mais ils en mystifièrent d'autres: la mafia, selon leurs comptes rendus, excluait totalement les femmes de son système. Et pourtant, quand les premières femmes témoins commencèrent à collaborer avec la justice, au début des années 90, la quantité d'informations offertes fut si importante que le Rapport au Parlement du Ministère de l'Intérieur de 1996 sur le crime organisé inclut pour la première fois une section consacrée aux femmes, qui révéla sans équivoque leur véritable rôle. Selon cette enquête, si, jusqu'à 1990 une seule femme avait été inculpée d'association mafieuse, en 1995, elles sont 89; et toujours entre 1994 et 1995, le nombre des femmes arrêtées, dénoncées, inculpées pour usage et trafic de stupéfiants, usure, blanchiment d'argent augmentait en quelques années jusqu'à dépasser les 400 unités. De tels chiffres démontraient un changement radical dans le rôle des femmes, comme si ces dernières, exclues jusque-là du chiffre d'affaires de la mafia, en vertu d'une loi de fer interne, avaient soudain commencé à travailler pour les organisations criminelles. La crédibilité de l'analyse concerne son interprétation et surtout la lecture de la genèse du phénomène: il s'agissait sans doute d'un nouveau regard de la part des enquêteurs, des forces juridiques et politiques sur la possible implication des femmes dans les affaires de la mafia et non d'une soudaine apparition sur la scène. Toutefois l'image de la femme de mafia, qu'il s'agisse de l'épouse, de la sœur, de la mère ou de tout autre membre de la famille du mafieux, silencieuse, aveugle, sourde et sans questions, perdura pendant de longues années. Pour ce qui est au contraire de la maîtresse, le comportement de l'opinion

publique et de l'intéressé manifestait une tendance inverse, vivant à l'exhibition de la situation tout en donnant à la femme en question un rayon d'action généralement non consenti à celles de la famille. Relativement indépendantes, les maîtresses créaient autour de l'homme une aura de virilité, qualité essentielle pour le mafieux, et obtenaient en confiance des informations auxquelles les femmes de la famille n'avaient pas accès. Pour cette raison, la police commença (beaucoup plus tard qu'en Amérique, où dans les années 70 déjà s'était diffusé cet usage) à surveiller et à tenter de se rapprocher des maîtresses pour obtenir des informations. Toutefois, il faut arriver aux années 90 pour que la police et la magistrature commencent à croire qu'une femme est capable et disposée à prendre part au monde des affaires. On parla alors abondamment [en 1990, Giacomina Filippello, maîtresse du chef mafieux Natale L'Ala, tué par le clan adverse, témoigna volontairement, déterminant de nouveaux équilibres entre les clans, pour la domination sur les territoires de Campobello di Mazara, en Sicile occidentale, ndr] des femmes qui s'émançaient, mais ce n'était peut-être pas tant leur position à l'intérieur de l'organisation qui changeait que le point de vue des magistrats enquêteurs. Ce comportement, qui persista longtemps en Italie, amena une chercheuse anglaise, Clare Longrigg, à parler d'inégalité culturelle, plus que politique et sociale: "En Sicile, il y a une grande confusion en ce qui concerne la capacité criminelle des femmes. La vénération dans laquelle est tenue la maternité rend les Italiens peu enclins à penser qu'elles sont capables de comportements destructeurs et dangereux, et cette tendance s'est traduite par un nombre élevé d'acquittements pour le moins discutables". Plus communément, les femmes de la mafia sont vues comme des "saintes mères": l'esprit de sacrifice, la loyauté et le silence sont les traits distinctifs de leur personnalité. L'épouse du mafieux reste auprès de son homme même dans les moments difficiles et éduque ses enfants pour en faire de bons gangsters. La mafia se sert de *cette image* comme d'un *instrument de "propagande"*. Le problème est que la presse et l'opinion publique tombent dans le piège et favorisent, par des jugements absolutoires, la persistance d'une image de femme figée dans des stéréotypes usés et anachroniques, et pourtant habilement utilisés par les intéressées elles-mêmes, pour manipuler et orienter l'opinion populaire.

Toutefois, le mythe de la femme de mafia, inexistante et, en tout cas, malléable, est en train de s'effiloche, laissant apparaître un dynamisme et une opiniâtreté qui se traduisent aussi bien par la prise de pouvoir que par l'opposition au pouvoir masculin: on connaît désormais le rôle actif et de commandement que, dans de nombreux cas, la femme a assumé au sein de

l'organisation mafieuse; mais des faits bien souvent sanglants mettent également en lumière son rôle d'antagoniste, s'opposant à la logique criminelle de l'intérieur, contre l'organisation elle-même, quitte à y laisser la vie.

4. Dévoilement et émancipation

Des femmes qui *commandent*, qui *subissent*, qui *combattent*, ouvertement: voilà le nouveau visage de la mafia au féminin.

Il est évident qu'au cours de ces dix dernières années, la présence féminine dans les activités mafieuses a augmenté, même si l'organisation reste officiellement masculine, et même si les hommes tendent à y maintenir des positions importantes; du reste, ceci n'est pas une caractéristique exclusive de la mafia. Toutefois, au contraire de certaines institutions séculaires, figées dans leurs dogmes comportementaux et de modèle, elle sait être flexible et s'adapter aux situations qui se sont modifiées au gré du temps et des changements au sein de la société: changements dans les usages, les règles, les valeurs, dans la culture et la représentation. En effet, elle est caractérisée par la coexistence de composants innovateurs et d'éléments de continuité. Ceci a rendu possible les collusions continues, souterraines et indispensables à sa permanence, avec une interaction constamment renouvelée avec les institutions, comme en témoignent les révélations de ces derniers mois, qui ont mis à nu des aspects inquiétants relatifs à ce qu'on a appelé les "négociations Etat-mafia". Flexible et perméable aux nouveautés du système social, la mafia a su s'adapter aux codes transmis et acquis au cours de la phase historique et politique contemporaine en donnant à la femme, au sein de son organisation, le poids accru qu'elle a obtenu dans la société. Mon propos n'est certes pas d'affirmer que la promotion sociale de la femme passe par son affirmation au sein de l'organisation mafieuse et encore moins que le fait de remplir une charge au sommet d'organisations illicites constitue un indice d'émancipation; je tiens tout simplement à mettre en évidence le fait qu'en raison du renouvellement de l'image de la femme, notre imaginaire a modifié ses canons d'"idéalisation" même à l'intérieur d'organisations criminelles de genre *para-militaires* telles que la mafia. "Dans un monde qui change, les mafieux auront aussi modifié l'idée qu'ils se faisaient de la femme, incapable de garder un secret et dont on ne peut se fier. La *violation de la loi du silence*, au cours de ces dernières années, a été dans la plupart des cas l'œuvre des hommes ("repentis" *ndr*) [...], tandis qu'au contraire, nombreuses ont été les femmes qui ont pris leurs distances par rapports à des parents repentis. De

la sœur de Buscetta, aux femmes de la famille Buffa, en passant par la femme de Pennino et à la famille de Di Filippo, la liste est longue. Ce sont des femmes qui ne peuvent pas être considérées comme les vestales d'un monde en extinction et comme les victimes d'une culture séparée et oppressive. Plus que victimes elles sont complices, et le credo qu'elles récitent devant les médias exprime, plus qu'une fiction, leur adhésion aux codes mafieux, au moment où elles sentent que ce monde, qui comporte des risques mais aussi de nombreux avantages, est en danger". Des femmes comme la mère et la fille du chef mafieux Leoluca Bagarella, celles des familles Brusca ou Riina, sont les apologistes les plus exaltées, s'élevant contre les collaborateurs de justice qu'elles considèrent comme des "dévaste-famille".

En abordant le phénomène mafieux sous le profil du "genre", on ne peut pas faire abstraction du point nodal de l'état des recherches spécialisées sur ce sujet, conduites en grande partie par le groupe du Centre d'études et de recherches "Giuseppe Impastato" de Palerme qui soutient, et emporte à ce sujet une large adhésion parmi les spécialistes, que la mafia est un ensemble d'organisations criminelles, dont la plus importante, mais non pas la seule, est *Cosanostra*; ces organisations agissent à l'intérieur d'un contexte relationnel vaste et ramifié, configurant un système de violence et d'illégalité visant à l'acquisition et à la gestion d'un pouvoir total de la part du sommet, qui utilise son propre code culturel et la pratique pédagogique qui en découle, et jouit d'un certain consensus social. Pour ce qui concerne l'évolution historique du phénomène mafieux, à la lumière de ce registre interprétatif, il faut la lire en termes de *continuité* et *innovation*, et sa persistance s'explique grâce à sa flexibilité et à sa capacité d'adaptation aux différentes réalités historiques et sociales: "Ainsi, des aspects archaïques comme la "domination territoriale" sont refunctionalisés en opportunités et ressources contemporaines comme les trafics internationaux d'armes et de drogue et les systèmes de blanchiment".

La lecture "de genre" relève elle aussi des canons interprétatifs de la grande *capacité d'adaptation* de l'organisation: même si son identité originelle a une forte empreinte masculine, symétrique à celle de la société, son "opportunisme", mentionné plus haut, dicte les règles du nouveau visage qu'elle devra prendre. Le rôle accru des femmes dans la société contemporaine doit avoir son pendant dans l'organisation mafieuse, indépendamment de toute considération d'ordre moral ou d'opportunité.

Aujourd'hui, la confusion à propos de l'image de la femme et l'ambiguïté de position concernant son rôle dans la mafia tend à s'accroître,

ce qui rend encore plus ardue une correcte mise en contexte, même si l'on fait abstraction de la typologie des femmes de mafia à interpréter (les fidèles compagnes, les marraines, les remplaçantes, les responsables des relations publiques, les collaboratrices, les "contre").

Mais laissons parler les faits: le Tribunal de Palerme, présidé par le juge Michele Mezzatesta, rejette en 1983 la requête, avancée par les enquêteurs, de résidence surveillée et de confiscation des biens pour Francesca Citarda bien qu'elle soit "liée à la mafia et insérée dans le réseau touffu des liens avec le tissu social [...] révélé par les enquêtes patrimoniales". La sentence comporte une motivation qui a soulevé les protestations de collectifs et associations citoyennes de grande portée historique et sociale (Unione Donne Italiane, Associazione donne contro la mafia, etc.).

"[...]Le collègue considère [...] qu'à ce jour la femme [...] n'a pas atteint un niveau d'émancipation et d'autorité lui permettant de se dégager de son rôle subalterne et passif [...] de façon à participer de façon paritaire [...], avec une détermination autonome [...] aux affaires dans lesquelles est impliqué le clan familial masculin [...]"

Pour sortir du stéréotype commun, qui crée un imaginaire de longue permanence, dans un tel contexte d'enquête, il est donc nécessaire de partir de l'analyse d'une réalité qui se révèle plus que jamais hétérogène et multiforme, de manière à renverser la traditionnelle procédure qui, du stéréotype, de l'idée fausse, porte à démentir la réalité des faits.

BIBLIOGRAPHIE

- AA.VV., *Gabbie vuote. Processi per omicidio a Palermo dal 1983 al maxiprocesso*, Franco Angeli, Milano, 1992.
- AA.VV., *Donne e mafie. Il ruolo delle donne nelle organizzazioni criminali*, Università degli studi di Palermo, Dipartimento di Scienze penalistiche e criminologiche, Palermo, 2003.
- BARTOLOTTA IMPASTATO F., *La mafia in casa mia*, intervista di A.Puglisi e U. Santino, La Luna, Palermo, 1986.
- CHINNICI G., SANTINO U., *La violenza programmata. Omicidi e guerre di mafia a Palermo dagli '60 a oggi*, Franco Angeli, Milano, 1989
- CRISCENTI GRASSI A., *Socializzazione mafiosa e responsabilità educativa. L'approccio critico di Gaetano Mosca*, CUECM, Catania, 1999.
- DE MAURO M., *La vedova Battaglia accusa*, in "l'Ora", 21 gennaio, 1964.
- LEVI C., *Le parole sono pietre. Tre giornate in Sicilia*, Einaudi, Torino, 1955.

- LONGRIGG C., *Mafia Women*, trad.it. *L'altra metà della mafia. L'anima femminile di Cosa nostra, Ndrangheta e Camorra*, Ponte alle Grazie, Milano, 1997
- LUPO S., *Storia della mafia dalle origini ai giorni nostri*, Donzelli, Roma, 1993.
- MADEO L., *Donne di mafia*, Mondadori, Milano, 1992.
- PINO M., *Le signore della droga*, La Luna, Palermo, 1988.
- PUGLISI A., CASCIO A., (a cura di), *Con e contro. Le donne nell'organizzazione mafiosa e nella lotta contro la mafia*, Centro siciliano di documentazione «Giuseppe Impastato», Palermo, 1987.
- PUGLISI A., *Sole contro la mafia*, La Luna, Palermo, 1990.
- PUGLISI A., *Donne, mafia e antimafia*, LEPDG, Trapani, 2005.
- RIZZA S., *Una ragazza contro la mafia. Rita Atria, morte per solitudine*, La Luna, Palermo, 1993.
- SANTINO U., LA FIURA G., *L'impresa mafiosa. Dall'Italia agli Stati Uniti*, Franco Angeli, Milano, 1990.
- SANTINO U., *La mafia interpretata*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1995;
- SANTINO U., *Storia del movimento antimafia. Dalla lotta di classe all'impegnocivile*, Editori Riuniti University Press, Roma, 2009.
- SIEBERT R., *Le donne, la mafia*, IlSaggiatore, Milano, 1994.
- SIEBERT R., *La mafia, la morte e il ricordo*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 1995.
- TRANSIRICO C., *Braccata. Dal rifugioso greto una pentita racconta*, Sigma Edizioni, Palermo, 1994.
- Tribunale civile penale di Palermo, *Misura di prevenzione nei confronti di Citarda Francesca*, 11 febbraio, 1983.
- ZINGALES L., *Donne, mafia e guai*, Edizioni Lussografica, Caltanissetta, 2000.

**REGARDS SUR LA FEMINITE A TRAVERS LA LECTURE DU
PERSONNAGE *UNG-NYEO*, ET DE L'ARCHETYPE DE L'OURS DANS
LE MYTHE COREEN *DAN-GUN***

HYUN-SUN DANG

Université Jean-Moulin Lyon III

The majority of studies about the story Dan-gun, a myth about the foundation of Korea, which is mainly focused on structure of trinity: Hwan-in, Hwan-ung and Dan-gun, did not spotlighted enough a female character, Ung-nyeo. Not only the view of feminism which criticizes the influence of patriarchal ideology on the perspective of research on mythology, but also those of the symbolism on mythical images which tries to find the signifié of mytheme. It will allow you to re-evaluate the figure of the bear-woman, Ung-nyeo, and will also lead you to disclose an origin of the Korean culture with archetypal images of femininity and interiority. The restoration of these values could be built to equilibrate the spirit of the Korean people through the harmony of Yin and Yang in the Chinese or Korean philosophy, and the coexistent system of imaginary-nocturnal and diurnal, elaborated by Gilbert Durand.

Keyword: Myth *Dan-gun*, Goddess, *Ung-nyeo*, Archetypal image, *Mytheme* of bear, Femininity.

Introduction

Pour traiter la thématique de la femme ou de la féminité, notons en premier lieu que le point de vue s'écarte sûrement à partir du point de départ de la réflexion: que ce soit dans la mesure où il s'attache au sens substantiel, c'est-à-dire celui de la femme contre celui de l'homme au niveau de la sexualité déterminée par la société donnée, ou alors, que ce soit par une recherche du sens du signifié de la féminité en tant que telle, comme nous le donne la notion d'*anima* (- *animus*) dans le sens de la psychologie jungienne élaborée dans le cadre d'une réflexion sur l'archétype. C'est le mouvement du féminisme est considéré dans un premier temps. Il surgissait comme une tendance dérivée du courant marxiste du XX^e siècle, comme pour d'autres mouvements intellectuels dans les différents domaines de recherche en sciences humaines.

C'est à partir de la seconde moitié des années 1980 que de nombreux discours féministes se concrétisent en Corée. Selon l'expansion de la critique féministe ou bien de la féminologie, on commence sous une telle influence à éclairer d'un jour nouveau la présence des déesses dans les recherches en mythologie. C'est-à-dire qu'à mesure de la prise de conscience de l'aspect dominant de l'idéologie patriarcale dans la société, les problématiques telles que la rareté de la déesse qui a le premier rôle dans les mythes, ou encore la sous-évaluation du statut de la divinité féminine dans la structure des récits, commencent à être saisies en tant qu'objets de recherches. Par conséquent, une nouvelle mise en lumière des personnages féminins et leurs acceptions dans les transcriptions de mythes, parviennent à s'accomplir.

Dès lors, l'intention de l'auteur de ce texte repose dans un premier temps sur la considération d'un personnage féminin, *Ung-nyeo*, qui était traité autrefois avec peu d'attention et marginalisé dans des recherches concernant le mythe *Dan-gun*, étudié en général dans le cadre du mythe de fondation ou bien du mythe du fondateur de l'état coréen. Et cherchera à avancer dans un second temps, une interprétation, même tâtonnante, de la féminité archétypale dans l'esprit coréen.

Un mythe de fondation d'Etat: Le récit de *Dan-gun*

Dans «*Histoire de la Corée*» voire aussi «*Histoire de la littérature coréenne*», sont présentés les mythes de fondation, à partir de chapitres respectivement intitulés *Dan-gun, le premier coréen*, et *La littérature de l'Antiquité*, autour de la naissance d'un héros fondateur du premier état de la péninsule coréenne. Etant donné que *Kaech'ŏn-jŏl*, le jour de la fête nationale, est daté du 3 octobre et marque l'anniversaire de l'inauguration du pays, *Dan-gun*(ou *Tan-gun*) est considéré en général comme l'ancêtre du peuple coréen. L'antiquité étant considérée dans l'histoire de la littérature coréenne comme l'époque relative au récit historique de *Dan-gun*, qui correspond en principe au temps de l'âge du bronze, à partir d'où le mythe de *Dan-gun* fut rapporté comme un poème épique à la gloire du héros fondateur éponyme dans les divers documents, comme dans l'une des œuvres les plus anciennes de la littérature autochtone:

Samgukyusad'IL Yeon (1206-1289) ou bien *Chewangungi* (1300) d'YI Seung-Hyu (1224-1300). En particulier, le *Samgukyusa*, qui fut compilé à la fin du XIII^e siècle et fait partie de la liste des trésors nationaux coréens, est le document le plus ancien qui existe actuellement, et qui relate le mythe de *Dan-gun*. Ce texte sur *Dan-gun* équivaut à une première forme de la littérature narrative.

Le récit de *Dan-gun* se présente à partir de la citation empruntée aux deux documents historiques l'un après l'autre: *Wei shu* (魏書) et *Kogi* (古記). On peut se référer à la traduction présentée en français par E. Lee.

Selon le *Wei shu*,

«Il y a deux mille ans, vivait *Dangun* (檀君 ou 壇君) *wanggöm* (王儉, *Seigneur); il établit sa capitale à *Asadal* (阿斯達) et il fonda un royaume qu'il appela *Josŏn*. L'époque correspondait à celle du roi *Yao* (堯)».

Ensuite, il s'écrit dans le *Kogi*,

«Autrefois, *Hwanung* (桓雄), fils de *Hwanin* (桓因), ne cessait de penser au monde terrestre et il cherchait à connaître le monde des hommes. Connaissant les pensées de son fils, *Hwanin* regarda vers *Samwi t'aebaek* (三危太白, *montagne) et il pensa qu'en ce lieu, son fils pourrait apporter le bien-être à l'humanité. Alors il lui donna trois *Ch'ŏnbuin* (天符印, *sceau du ciel) et l'envoya gouverner les hommes. Accompagné de trois mille (serviteurs), *Hwanung* descendit sous le *Sintansu* (神壇樹, *arbre cosmique) situé au sommet du Mont *T'aebaek* (aujourd'hui appelé *Myohyang*) qu'il appela *Sinsi* (神市, *la cité de dieu). Il prit le titre de *Hwanungch'ŏnwang*. Avec l'aide des *P'ungbaek* (風伯, *vent), des *Usa* (雨師, *pluie), et des *Unsa* (雲師, *nuages), il administra les questions relatives aux céréales, à la vie humaine, à la maladie, aux peines, au bien et au mal, et à plus de trois cent soixante problèmes concernant les hommes. Il demeura ainsi en ce monde où il gouverna et enseigna à l'humanité.

A la même époque, il y avait un ours et un tigre qui, vivant dans une même grotte, supplièrent l'être immatériel *Hwanung* de les métamorphoser en êtres humains. Il leur donna une poignée d'armoise à l'effet merveilleux et vingt gousses d'ail en leur disant: "Si vous mangez cela et restez cent jours sans voir la lumière du soleil, vous pourrez prendre forme humaine". Après les avoir mangés, l'ours resta 3-7 jours absolument retiré, coupé de tout et devint une femme. Le tigre, n'ayant pu rester dans sa retraite, ne parvint pas à prendre forme humaine. La femme-ours ne trouvant aucun prétendant, ne cessait de prier sous le *Sintansu* pour que *Hwanung* lui permette d'avoir un enfant. Après s'être métamorphosé en être humain, *Hwanung* l'épousa et en eut un fils qu'il appela *Dangunwanggöm*.

Ce dernier établit sa capitale à *P'yŏngyang* (l'actuelle capitale de l'Ouest), en l'année *kyŏngin*, cinquante années après l'accession au trône du

roi *T'anggao* de la dynastie *Tanget* il désigna son royaume sous le nom de *Josŏn*. Par la suite, il transféra la capitale à *Asadal* dans les Monts *Paegak*, qui est désigné sous le nom de *Gungholsan* (弓忽山) ou bien *Kummidal* (今彌達), et il gouverna le pays pendant mille cinq cents ans. L'année de son avènement (l'année *Kimyo*, soit 1122 ans avant l'ère chrétienne), le roi *Wu* (武王) du royaume de *Zhou* ayant donné l'investiture à *Jizi* (箕子), avec pouvoir de gouverner *Josŏn*, *Dangun* se retira à *Changdanggyong* (藏唐京). Plus tard, il revint à *Asadal* où il se cacha pour devenir un dieu de la montagne; il était alors âgé de mille neuf cent huit ans.»

Lee donne une analyse par laquelle le mythe de *Dan-gun* peut se comprendre en trois parties au niveau de la structure du récit: respectivement la première partie concerne la descente de *Hwan-ung*, la seconde partie la naissance de *Dan-gun*, la troisième partie la fondation de *Gojoseon*. L'analyse se concentre sur la désignation de deux structures principales à partir des éléments relatifs à *Hwan-ung* et *Dan-gun*.

Comme *Dan-gun* est présenté en tant que «Souverain mythique de la Corée, fils du Souverain du Ciel *Hwan-ung* et petit-fils de *Hwan-in*», il est vrai que ces trois personnages sont essentiels dans le mythe au sens de récit de fondation d'un Etat; trois générations *Hwan-in*, *Hwan-ung*, *Dan-gun*. Mais, est-il juste de ne pas considérer le personnage de l'ours avec plus d'importance pour figurer l'apparition de *Dan-gun*? L'ours ne garde-t-il qu'un rôle assistant ou un rôle secondaire? N'est-il que la mise en valeur du patriarcat qui fait ignorer la présence du personnage de la mère de *Dan-gun*, *Ung-nyeo*? Pourquoi disparaît-elle?

Lire la présence du personnage femme, *Ung-nyeo*.

En ne s'attachant qu'à la structure des trois générations-*Hwanin*, *Hwanung*, *Dangun*-la plupart des études autour du mythe *Dan-gun* s'écartait de la mise en valeur du personnage de l'ours c'est-à-dire, *Ung-nyeo* (qui veut dire littéralement ours-femme). Par rapport à cette tendance majeure de la recherche, il serait notable de montrer que l'intérêt porté sur *Ung-nyeo* est plus important après les années 1990, et que l'étude sur la divinité féminine ou la déesse dans les mythes, commence à se concrétiser dans le même temps de l'expansion des discours défendant le point de vue du féminisme.

Cela se retrouve au niveau de la discrimination dans le système sociale, où l'on pourra tout particulièrement s'intéresser au changement des enregistrements de *Samgukyusa* à *Chewangungi* (avec l'écart de la publication de sept ans) par rapport au récit *Dan-gun*. Même si ces deux archives

transmettent les grandes lignes similaires, il existe une différence distincte dans les faits écrits concernant le personnage féminin. C'est-à-dire que ce personnage se présente comme 熊女, l'ours-femme ou bien *Ung-nyeo*, dans l'un, par contre, il se présente comme 孫女, qui veut dire petite-fille (de *Hwan-ung*) dans l'autre, en étant décrit comme «pris en guise de remède à la demande de son grand-père *Hwan-ung* pour être transformée en femme, qui ensuite épousa le *Dansushin* (檀樹神, dieu bouleau), également par l'ordre de *Hwan-ung*». Ce personnage féminin dans le *Chewangungis* semble plus soumis, passif et fragile, par rapport à celui dans le *Samgukyusa* qui souhaitait et choisissait de devenir humain à partir de l'animal au moins grâce à sa volonté. Il est possible de considérer le point de l'auteur du *Chewangungi*, Yi Seung-Hyu, qui était un confucianiste rigoureux, qui respectait fermement l'ordre patriarcal, par lequel les femmes étaient dégradées dans la société. En sachant que le *Samgukyusaa* été rédigé par un moine bouddhiste, le contenu aurait été modifié volontairement dans le *Chewangungi* sous l'idéologie politique du confucianisme de la dynastie *Joseon*. Dans ces circonstances, ce n'est pas exceptionnel que l'ours-femme, *Ung-nyeo*, ne soit ni une héroïne ni un protagoniste qui joue un rôle central dans le récit.

Pourtant, il ne faudrait pas oublier que la naissance de *Dan-gun* rapportée dans la seconde partie, soit centrale dans le récit, sur le plan de la propriété des mythes de fondation d'état. Donc, le rôle du personnage femme, la mère d'un héros, doit être suffisamment apprécié à sa juste valeur, et par conséquent, la composition de la structure retenue comme *Hwan-ung*, *Ung-nyeo*, *Dan-gun* peut concrètement être proposée.

Le «mode de triangulation œdipien» proposé par C. G. Dubois dans son ouvrage, nous fait supposer l'existence de la même forme ainsi schématisée, qui révèle ultérieurement une structure mythique universelle:

Dan-gun
Le Fils, le héros fondateur de *Gojoseon*

Ung-nyeo
L'ours,
La femme de *Hwan-ung*, la mère de *Dan-gun*

Hwan-ung
Le Fils du dieu céleste

Ceci signifie pour nous la nécessité de mieux respecter la présence du personnage féminin, qui a été ignorée dans les recherches par rapport aux autres personnages masculins, mais permet aussi effectivement de retrouver une opposition entre le tigre et l'ours qui devait endurer une initiation pour devenir êtres humains. C'est évidemment l'ours qui réussit cette épreuve très dure et pénible, en n'étant obligé de se nourrir, que de la nourriture peu alléchante, peu appétissante et amère, en restant dans un espace entièrement confiné et isolé pendant une longue période. Dans cette structure synchronique du tigre et de l'ours, n'est-il pas si essentiel de comprendre des symboles archétypaux autour de l'ours?

Rechercher le signifié de l'ours; la féminité et l'intériorité.

Dans les recherches en mythologie coréenne, le sujet de l'ours n'était pas aussi exceptionnel que ne pouvait l'être celui de la divinité féminine, ce dernier ne suscitant que bien rarement l'attention des scientifiques, au moins avant les années 1990. Tandis que le récit autour du tigre est très répandu dans les légendes coréennes, celui de l'ours n'est pas si fréquent dans l'ensemble, et donc, il semblait que l'ours était peu important dans la culture du peuple coréen.

En majorité, afin de prendre en compte d'un côté le mariage de *Hwan-ung* avec *Ung-nyeo*, le fils du dieu céleste avec l'ours-femme, les deux animaux-le tigre et l'ours- sont considérés comme faisant partie des objets du culte, ou bien du totem, surtout par les historiens. Ces derniers étant d'accord avec l'idée que la tribu du culte de l'ours est plus puissante et qu'elle peut alors parvenir à s'unir avec la tribu du culte du soleil. Mais d'un autre côté, après le milieu des années 1990, la perspective des recherches sur l'ours est animée en particulier, par la posture selon laquelle le mythe de l'ours est universelle dans l'aire culturelle de l'Asie du Nord-Est, ce qui revient à dire que le positionnement est différent de celui des féministes dont l'interprétation tend à revaloriser le sens de la présence d'*Ung-nyeo*.

Mais, dans notre cheminement à travers l'étude de l'imaginaire, l'ours-femme ne reste pas toujours comprise comme substance historique, ni conflits des genres entre l'existence féminine qui se bat contre le masculin dominant. C'est-à-dire que l'ours, qui est représenté comme une présence de la féminité, doit être observé et entendu en tant que sens symbolique dans le texte mythique et sacré. Il faudra alors tenter d'aborder le propre sens que détient la figure d'*Ung-nyeo* dans la structure interne du récit, pour ne pas s'éloigner du «dynamisme qualitatif de la structure».

Ung-nyeo est tout d'abord un personnage endurent dans les épreuves initiatiques, en supportant les situations pénibles, qui nous suggèrent certaines valeurs telles que la patience, la constance, la docilité, tout en sachant bien que dans la langue coréenne, l'ours, signifie une personne peu dégourdie, lente d'esprit, peu intelligente, en même temps, ce caractère manifeste le bon cœur d'une personne qui vit dans la vertu, qui est docile et gentille. C'est le tigre qui est provocateur, vaillant et rusé. Tenant compte du fait que c'est l'ours qui gagne dans ces épreuves initiatiques, il est ainsi possible de considérer qu'il n'est pas un archétype d'*Apollon* qui est un héros combatif, pour parler de l'image qui entre en résonance dans le récit, mais plutôt un modèle qui se réalise finalement dans la vie à travers la persévérance et l'endurance des peines. Pour survivre dans le monde, le complexe *Ung-nyeo* invite à s'adapter à un milieu, à se conformer aux circonstances, ou bien à se soumettre à la nature. Ce caractère n'est pas masculin mais plutôt féminin. Nous suggérons alors que c'est un aspect d'*Anima*, ou bien relevant du symbolisme de l'intériorité, compris au sens de ce qui marque l'extériorité et l'intériorité, quant au *type psychologique* proposé par Jung, étant donné que l'extraverti prend son énergie principalement du monde, tandis que l'introverti prend son énergie principalement de lui-même.

Même cet aspect chez *Ung-nyeo* est reproché par quelques chercheurs féministes, à partir du point de vue selon lequel les valeurs qui s'incarnent dans le personnage sont le critère éthique demandé aux femmes saisies par la vision patriarcale, ou bien encore l'image de la femme projetée par l'idéologie patriarcale. Le caractère d'*Ung-nyeo* renvoie alors une image idéale ou souhaitable de la femme chez les coréens; attitude soumise, figure de celle qui prie, dans la patience, le sacrifice, avec la maternité etc. En réaction à cela, il en va ainsi des valeurs de productivité ou de fertilité, et de la conception ou de l'accouchement, qui sont critiquées comme valeurs d'enfermement, quand elles représentent le bon côté de la féminité.



(A): Gaïa dans la mythologie grecque; (B): Ophélie (1852), Huile sur toile, J.-E. Millais

Pourtant, si on ne rejette pas le caractère que comporte un contenant de d'*Ung-nyeo*, en appréciant sa propriété dans le sens de la constellation des images symboliques durandienne qui appartient à l'imaginaire nocturne dans la coexistence avec l'imaginaire diurne, il ne peut jamais être question de sous-estimer les valeurs féminines elles-mêmes. Autrement-dit, comme l'image néfaste de la féminité dans le régime diurne est rétablie dans ses valeurs dans le régime nocturne, si on accorde de l'importance aux signifiés eux-mêmes que portent des images d'*Ung-nyeo*, il n'est pas obligatoirement considéré comme négatif de retrouver ces valeurs autour de la féminité. Ce point de vue nous permettra aussi de rechercher de la masculinité chez le personnage *Ung-nyeo*, car la figure n'est pas fixe, mais plutôt relative ou bien dynamique selon l'interprétation, dans l'idée de l'imaginaire symbolique.

Conclusion

L'ours, la mère du fondateur d'un ancien état de Corée, n'est-il pas une clé pour comprendre l'origine de la culture coréenne? Selon M. Eliade, l'ours est l'animal de la lune qui symbolise à la fois le changement et la renaissance à partir de son habitude hibernale. La lune étant considérée comme une entité qui décroît puis revient à son état initial, ce mouvement continu de croissance et de décroissance se rapporte au rythme de la femme par analogie. Par ailleurs, dans la philosophie chinoise ou bien coréenne, *Yang* (le soleil) est la force lumineuse, chaude, puissante et créatrice alors que *Yin* (la lune) est l'élément sombre, humide, obscur et réceptif, en correspondant respectivement à l'essence de la masculinité et à celle de la féminité.

Si on avait oublié les valeurs symboliques de l'ours pendant une certaine période, autrement-dit, si on se penchait trop majoritairement sur l'interprétation des valeurs du tigre dans les époques antérieures, n'est-il pas possible de revaloriser la symbolique de l'ours? N'est-il pas nécessaire de s'accorder non seulement avec le point de vue du féminisme, mais aussi avec le principe de l'harmonie du *Yin* et *Yang*, ou bien celui des deux régimes antagonistes de l'imaginaire du diurne et du nocturne? Le cheminement qui nous amène à rechercher des symboles de la féminité autour de l'image archétypale de l'ours, va alors pouvoir servir de point d'ancrage avant d'approcher une certaine vision en quête du rétablissement de «l'équilibre vital» et de «l'équilibre psychosocia» de l'imaginaire coréen.



(C) La déesse de l'ours, retrouvée dans la région *Mandchourie*, qui est considérée comme l'image d'*Ung-nyeo*.

IXCHEL, LA LUNE ET LES EAUX

BLANCA SOLARES

¹ *Universidad Nacional Autónoma de México*

A symbol, according to E. Neumann, is a "sculptor of consciousness", a means for moulding/shaping our impulses, not always constructive with our surroundings/environment, nature and men. Are the young and seductive "Goddess I" and the terrible "Goddess O" of ancient Mayans names for the same deity? What does this double representation of the symbolic image of the Goddess imply in the development of culture?

Keywords: Deities of ancient Mexico; myths and symbols of femininity

Selon la cosmovision des anciens Mayas², les êtres humains ont été formés avec de la pâte de maïs afin d'alimenter leurs créateurs par leur propre sang. En effet, à la différence de Dieu, dans la tradition chrétienne, les dieux du panthéon maya ne sont pas des êtres autosuffisants et tout-puissants; ils ont besoin des sacrifices des hommes pour aviver leur création. À l'instar de l'ensemble de la mythologie mésoaméricaine, les hommes et les dieux entretiennent des relations basées sur le principe central de la réciprocité; de la même manière que les dieux assistent les hommes pour résoudre les déficiences et les dilemmes qu'implique la vie quotidienne, les hommes sont tenus de nourrir les dieux à travers leurs prières, leurs rituels et leurs sacrifices. Manquer à ces devoirs fondamentaux pouvait entraîner de graves maux, des maladies, une stérilité, ou encore des désolations qui risquaient de plonger l'univers dans un cataclysme irréversible.

Parmi les innombrables divinités du panthéon maya, nous pouvons citer *Itzamná*, dieu du ciel, ou *Kinich Ahau*, dieu du soleil; *Lahun Chan*, la

¹ Programme *Estudios de lo Imaginario*, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, Universidad Nacional Autónoma de México.

² Les Mayas sont l'un des principaux groupes de l'aire culturelle mésoaméricaine; ils occupent le Sud-Est et le Sud du Mexique jusqu'au Honduras et au Salvador. Cette civilisation s'est déployée sur plusieurs périodes : le Préclassique (ca. 1800 av. J.-C. - 250 ap. J.-C.), le Classique (250 - 900 de notre ère) et le Postclassique (900 - 1524 de notre ère).

planète Vénus ou bien l'un des cinq dieux qui la représentaient; *Oz la hum-ti-ku*, patron des nombres 1 à 13, que les Mayas attribuaient aux treize strates qui divisaient le ciel, complémentaires des neuf niveaux de l'Inframonde; *Ez Chauah*, dieu du cacao et des marchands et *Chaac*, dieu de la pluie, caractérisé par son long nez suspendu, parfois représenté portant une hache de pierre, symbole de la foudre, ou bien une torche qui peut également faire référence à l'éclair ou à une menace de sécheresse. Aux côtés de ce vaste panthéon à dominante masculine, se trouve la déesse *Ixchel* et/ou *Iz Chebel Yax* (épouse d'*Itzamná*) divinité associée à la lune, à la terre, aux eaux, à la régénération et à la fertilité; patronne des tissus, de la peinture et de la broderie, de la grossesse et de l'écriture; dame de l'arc-en-ciel, médiatrice entre le ciel et la terre, mais aussi instigatrice des inondations, des maladies et de la mort³.

La conception ambivalente du féminin – symbolisant à la fois la vie et la mort, ventre et tombe, saint et démon –, ce caractère dual de l'éternel féminin qui fascine autant qu'il effraie, a engendré une multiplicité de mythes et de croyances dans l'imaginaire collectif et religieux de tous les temps et cultures pré-modernes, ainsi que l'ont illustré les travaux de A. Caiozzo et N. Ernoul⁴.

Qui était *Ixchel*?

Dans la pensée des anciens Mayas, cette conception s'exprimait d'une manière particulière. En sa qualité de principale divinité féminine du panthéon maya, *Ixchel* a été considérée et décrite par les chroniqueurs contemporains de la conquête espagnole comme la Déesse de la lune, de l'accouchement, de la grossesse, de la fertilité et de la divination; épouse du soleil ou du ciel, déesse de la terre, des eaux, de la naissance, de la mort, du maïs, de la préparation des aliments et, selon certaines sources, elle parfois même associée à l'écriture. On a le sentiment que chez les Mayas du Postclassique récent, l'image de la Déesse n'a pas été scindée, comme ce fut le cas dans les hauts-plateaux mexicains, en une série de figures et

³ Paul Schellhas, «Representation of Deities to the Maya Manuscript», Peabody Museum Papers 4/1, 1904, avait classé le panthéon maya en attribuant une lettre de l'alphabet à chaque dieu. Aujourd'hui, grâce au déchiffrement de l'écriture en glyptique maya, il est possible de connaître aussi bien le nom que les traits de ces divinités.

⁴ Anna Caiozzo et Nathalie Ernoul (dir.), *Femmes médiatrices et ambivalentes. Mythes et imaginaires*, Paris, Armand Colin, 2012.

d'invocations dont les *topos* et les fonctions auraient été différenciées, mais qu'au contraire persistait l'image d'*Ixchel*, Déesse qui embrassait de multiples aspects cosmiques et culturels: l'évocation de la vie, telle une *unité*. De plus, à la différence de Tenochtitlan, dans le Mexique central, les représentations graphiques de la déesse, par exemple sur les stèles ou bien sur les codex mexicains, n'ont pas pour habitude de l'associer à des caractères guerriers et masculins, sans pour autant renoncer à lui attribuer des traits menaçants.

Parmi les références les plus anciennes à *Ixchel*, se trouve la description qu'en livre Diego de Landa dans sa *Relación de las Cosas de Yucatán*, qui signale que, «en l'an 1517, au moment du Carême, Francisco Hernández de Córdoba quitta le port de Santiago de Cuba avec trois navires en vue de prendre des esclaves qu'il destinait aux mines⁵». Le navire échoua, mais l'équipage réussit à rejoindre une île qu'ils baptisèrent du nom de *Isla Mujeres* [Ile des Femmes], eu égard aux idoles qu'ils y trouvèrent: «des déesses de la terre comme *Aizchel*, *Ixchebeliax*, *Ixbunic*, *Ixbunieta*⁶». Toutes les figurines portaient une ceinture basse «*como usan las indias*» [«ainsi que les portent les Indiennes»], et l'édifice dans lequel elles furent découvertes était construit en pierre⁷. Il pourrait s'agir du site archéologique de San Gervasio, lieu du culte consacré à la déesse et important centre de pèlerinage au Postclassique.

Bien qu'assez «effrayés» par leur découverte, les membres de l'équipage ne se détournèrent pas de leur objectif premier, puisqu'ils «se saisirent des quelques objets en or qu'ils trouvèrent sur le site», probablement en décampant à toute vitesse. Une autre source rédigée au XVI^e siècle, la *Apologética historia sumaria de las Indias Occidentales*, de frère Bartolomé de Las Casas, explique qu'*Ixchel* était l'épouse d'*Itzamná*, et que le couple divin était à l'origine de la création du monde⁸. D'après ce même auteur, les Mayas du Guatemala pensaient que le Vieux Père et la Vieille

⁵ «[...] en el año de 1517, por cuaresma, salió de Santiago de Cuba Francisco Hernández de Córdoba con tres navíos a rescatar esclavos para las minas.» Diego de Landa, *Relación de las cosas de Yucatán* [1566], México, Conaculta, 1994, p. 89

⁶ «[...] de las diosas de aquella tierra como *Aizchel*, *Ixchebeliax*, *Ixbunic*, *Ixbuniet*». Diego de Landa, *ibid.*

⁷ Il est possible qu'il s'agisse du site archéologique de San Gervasio, oracle de *Ixchel*, important centre de pèlerinage du Postclassique, sur l'île de Cozumel.

⁸ Fray Bartolomé de Las Casas, *Apologética historia sumaria* [1552], ed. de Edmundo O'Gorman, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1967, 2 vol., en particulier, vol. 2, pp. 505-506.

Mère se trouvaient dans le ciel, qu'ils y avaient vécu avant et après le déluge. S'appuyant sur les informations fournies par le chapelain Francisco Hernández, Las Casas désigna la déesse comme «Hischen» (*Ixchel*) qu'il considérait comme la mère des «Chiribias» (*Ix Chebel Yax*), génitrice de *Bacabes* et femme d'*Itzamná*, le Créateur. Las Casas raconte qu'il chargea son vicaire, Francisco Hernández, d'aller prêcher aux confins de son évêché du Chiapas d'où ce dernier rapporta des récits «très proches des croyances chrétiennes». Hernández serait en effet parvenu à un village où il découvrit que les habitants croyaient en *Izona-Père* ou Grand Père, en *Bacab-Fils* du Grand Père et en *Echuac*-marchand ou Esprit Saint; en somme, une sorte de Sainte Trinité indigène). À ses yeux, Chiribias (*Ix-chabel-yax*), était la mère du fils du Grand Père et «Hischen» (*Ixchel*), la mère de Chiribias, soit une sorte de sainte Anne indienne. Pour sa part, Landa rapporte qu'*Ixchel* et les autres déesses se trouvaient dans un sanctuaire qui fut détruit au moment de l'évangélisation. Pourtant, aux abords de l'année 1566, Pablo Paxbolon, cacique et gouverneur de Tixchel (au Campeche), déclara que «les idoles [étaient] cachées dans des lieux tenus secrets par les Indiens» et parmi celles-ci une idole qu'ils appelaient *Tabay* et une autre *Yschel*. Il rapporte que dans tous les villages, les religieux se mirent en quête des idoles qui avaient survécu afin de les détruire. Très certainement tiraillés entre la soumission et la protection face à la violence de la table rase exercée à l'encontre de leurs croyances, «ceux qui avaient conservé des idoles partirent à leur recherche et les apportèrent puis les brûlèrent, et [...] ils furent fouettés publiquement dans leur village», ainsi que le signale Pablo Paxbolon⁹.

Dans le *Ritual de los Bacabes* [*Rituel des Bacabes*], le plus important des livres de médecine maya¹⁰ - daté du XVIII^e siècle -, il est avéré qu'*Itzamná* et *Ixchel* vivaient dans les eaux des grottes des quatre directions de l'univers et que, à la différence de la tradition nahua, où la déesse est associée à l'Ouest, *Ixchel* était associée à l'Est, là où naît le soleil. Thompson souligne la relation entre *Ixchel* et l'eau, particulièrement significative dans les formules

⁹ Sur Pablo Paxbolon, voir France V. Scholes et Ralph L. Roys, *Los chontales de Acalan-Tixchel*, Mexico, Centro de Estudios Mayas, UNAM, 1996 [traduction de Mario Humberto Ruz Sosa et Rosario Vega]. Le texte a probablement été rédigé en 1610; il se compose de trois parties, dont un *Relato de sucesos de Acalán-Tixchel, desde los tiempos de Cortés hasta 1604* [Récit des événements de Acalan-Tixchel, depuis l'époque de Cortés jusqu'en 1604].

¹⁰ Mercedes de la Garza, *El legado escrito de los mayas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 43.

magiques destinées à soigner les ulcères (*anal-kak*). La Déesse *Ixchel*, poursuit Thompson, «semble avoir été en très étroite relation avec la lune comme l'indique le titre *Ix U Sihnal* 'Dame de la naissance' et parce que les maladies de type *kak* semblent avoir été placées sous les auspices de la déesse lunaire». Dans le *Ritual de los Bacabes*, ajoute Thompson, la lune reçoit les titres de *Ix Kaknab* (Dame de la Mer) et *Ix Tan Dz'onot* (Mère du Cenote¹¹), toutes deux associées à l'eau. Thompson, considère également qu'*Ixchel* est «une déesse de la terre et, par extension, des récoltes qu'elle fournit». Il explique que *Caban* («terre») est le jour consacré à la Déesse et il identifie son glyphe à une sorte de point d'interrogation en forme de ruban ondulé, représentation généralement assimilée à une boucle de cheveu, symbole de la féminité et plus généralement de la déesse lunaire, «la première femme du monde et la mère des dieux»¹².

Grâce à ces travaux antérieurs, nous pouvons reconstruire une chaîne symbolique, incluant les manifestations auxquelles va se relier notre Déesse: lune – mer – eau – terre – naissance – récoltes – guérison. Partant de l'herméneutique du langage et de l'histoire comparée des religions, nous savons que la logique de la pensée mythique ne résulte point, à la différence de la pensée moderne rationnelle, d'un procédé analytique et causal, mais d'une démarche synthétique et corrélative, qui à travers ses réseaux d'enchevêtrements de symboles, cherche à découvrir le rythme secret qui permet d'unir tout l'univers. Thompson considère qu'*Ixchel* tient ses origines des Mayas Putunes qui lui avaient consacré un sanctuaire à Cozumel (au large du Yucatan), île placée sous l'autorité de cette tribu; la capitale des Mayas Chontales se serait appelée Tixchel, «au lieu d'*Ixchel*». L'auteur affirme qu'il s'agit d'une divinité importante chez les Mayas Pokomchis et que les Itzá-Putunes l'avaient introduite dans la péninsule yucatèque lorsqu'ils conquièrent Chichen Itza¹³. Ces informations permettent de supposer une extension et une diffusion du culte de la déesse chez les Mayas des Basses Terres (nord du Yucatan) bien avant la conquête et entérinent la thèse de Krickeberg relative à «la prédominance du culte solaire qui, chez les Mayas, aurait précédé le culte lunaire, dont la puissante déesse lunaire, au

¹¹ Les *cenotes*, *dzonot*, sont des grottes ou des puits d'eaux cristallines connectés par un réseau de rivières souterraines qui se trouvent essentiellement dans la péninsule du Yucatan. Pour les Mayas, en plus de fournir le liquide indispensable à la vie, le *cenote* constituait une entrée vers l'autre monde.

¹² J. Eric S. Thompson, *Historia y religión de los mayas*, México, Siglo XXI, 2004 [12^a ed.], pp. 294-304.

¹³ *Ibid.*, p. 63.

Yucatan, porte le nom *Ix Chel...*¹⁴. En plus d'être l'épouse du dieu Créateur, Thompson l'identifie comme étant la patronne du tissage, ainsi que le dévoilent les représentations iconographiques où elle tient entre les mains un fuseau ou une pelote de coton, ou bien porte ces attributs dans sa coiffe. Pour sa part, le franciscain López Cogolludo, assimile *Ix Chebel Yax* à la déesse de la peinture et de la broderie, également désignée, dans le *Ritual de los Bacabes*, comme *Ix Hun Tah Dz'ib* «dame, seule maîtresse du pinceau», ou *Ix Hun Tahnok*, «dame, seule maîtresse du tissu», également associée à l'araignée.

Les sources attestent que lors des pratiques magiques, la déesse était munie d'un pinceau rouge (*cheb*) avec lequel elle avait peint la terre ainsi que les feuilles de quelques arbres et la huppe de l'oiseau charpentier. Sur un verre céramique, *Ixchel* apparaît assise sur le glyphe lunaire *Uo* qui porte son lapin, un petit animal aux mœurs crépusculaires et nocturnes, dont on peut distinguer les contours lors de la pleine lune sous les cieux mexicains, et que l'on appelle aussi *El Escriba* [Le Scribe], parce que, sur d'autres jarres en céramique, à l'instar du dieu égyptien Thot de la lune et des scribes, il apparaît tenant un pinceau. [Figure 1]



Fig. 1 Déesse lunaire et lapin.

Une ou deux Déeses?

Parmi les sources iconographiques les plus significatives pour la compréhension du symbolisme de la déesse, se trouvent le *Codex Dresde* et le

¹⁴ "Al culto solar predominante precedió también entre los mayas una época de culto lunar, con la poderosa diosa Lunar que en Yucatán tiene el nombre de Ix Chel". Walter Krickeberg, *Etnología de América*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 333.

*Codex Madrid*¹⁵. Il faut souligner ici la présence d'une déesse jeune identifiée par Schellhas comme «Déesse I», ainsi qu'une vieille divinité munie de griffes et portant une coiffe de serpents, qu'il a classée comme «Déesse O», la première associée fondamentalement à la vie et à la naissance, la seconde à la dégradation, à la vieillesse, au déluge et à la mort.

Jusqu'à aujourd'hui, et en prenant en considération les progrès importants de l'épigraphie maya, de nombreux chercheurs continuent à débattre au sujet de l'identité de la divinité: s'agit-il de deux déesses, dotées de fonctions et d'attributs différents, ou bien d'une seule? *Ixchel*, dont le nom apparaît principalement dans les sources de la période coloniale, est-elle la correspondance phonétique de *Ixik Kab* et de la *Chak Chel* des *Codex Dresde* et *Madrid*, ou bien s'agit-il de divinités dont les attributs, les aires d'influence et les fonctions divergent? En conséquence de quoi on pourrait continuer, ainsi que l'a établi Schellhas il y a plus d'une centaine d'années, à défendre l'hypothèse selon laquelle la «Déesse I» et la «Déesse O» des codex mayas sont deux divinités distinctes, ou bien que ce sont des aspects singuliers d'une même divinité, auquel cas la classification de Schellhas, bien que toujours en vogue, tomberait en désuétude.

La déesse, la terre et la lune

Thompson a pour habitude d'identifier *Ixchel*, surtout avec la lune. Cependant, tout au moins pour Miller et Taube, il serait prudent de ne pas assimiler la jeune «Déesse I» uniquement à l'astre lunaire. De l'avis de ces auteurs, l'association de la beauté, de la jeunesse, de la sensualité, de la fertilité et en particulier de la lune avec la déesse *Ixchel* manque de consistance; en revanche, ils semblent accepter l'association de la vieillesse et de la destruction avec la «Déesse O».¹⁶ En s'appuyant sur leur lecture

¹⁵ La datation et la provenance de ces rares et précieux manuscrits pictographiques continuent à faire débat. John E. Thompson date le *Codex de Madrid* du Postclassique récent (XV^e siècle) et propose comme origine la côte occidentale de la péninsule du Yucatan. Michael Coe et Justin Kerr considèrent quant à eux que ce manuscrit date du XVII^e siècle et provient de Tayasal. Finalement, Alfonso Lacadena et Andrés Ciudad Ruiz pensent que les *Codex de Dresde* et de *Madrid* ont été réalisés entre le XVI^e et le XVII^e siècle. Voir Maricela Ayala, «De la procedencia y el uso del Códice Madrid (Tro Cortesiano)», *Estudios de Cultura Maya*; Laura Sotelo, «El Códice Madrid», in Laura Sotelo, *Los dioses del Códice Madrid, Aproximación a las representaciones antropomorfas de un libro sagrado maya*, México, UNAM, 2002, p. 35-60.

¹⁶ Mary E. Miller et Karl Taube, *The Gods and symbols of Ancient Mexico and the Maya*, Thames and Hudson, London, 1997, p. 147-148.

épigraphique, Vail et Stone soulignent l'association entre la «Déesse I», *Ixik Kab*, et l'élément *kab* (glyphe T171), «terre» et non «lune»; pour autant, la déesse pourrait être associée principalement à la terre. D'après l'interprétation de Schelle et Grube, la tête féminine est l'équivalent de *ixik* (Dame) et ils considèrent que le glyphe-tête de la déesse jeune *Ixik Kab*, doit se lire comme «Dame Terre»; ils admettent toutefois que d'autres préfixes qui accompagnent ce glyphe-visage peuvent fort bien mettre en exergue une association lunaire. Ainsi, le glyphe T58: *sak* («blanc») pourrait par exemple être mis en relation avec la blancheur de la lune puisque, comme l'expliquent les auteurs, le vocable est également associé à la racine du verbe maya yucatéque «tisser»¹⁷. De ce fait, conformément à la lecture épigraphique de son glyphe-visage *Ixik Kab*, la «Déesse I» est en correspondance avec la terre, mais aussi avec la lune, le tissage et, en conséquence, la fertilité. Bien que l'on ait davantage accentué ses affinités avec la lune, ainsi que le soulignent Vail et Stone, il convient de mettre l'accent sur sa nature fertile, ainsi que l'attestent de nombreux témoignages tels que les représentations de scènes de mariage, où la déesse est figurée soit s'accouplant, soit enceinte, ou encore portant son enfant sur le dos [Figure 2].



Fig. 2 Déesse I, *Codex Dresde*

La déesse comme symbole d'entrelacement

Pour sa part, la vieille «Déesse O», phonétiquement appelée *Chak Chel* dans les codex mayas, est généralement représentée avec une seule dent sur la mâchoire inférieure et une série de lignes courtes et verticales qui semblent indiquer ses rides. Selon le *Diccionario Maya Cordemex*, le terme *Chak* fait allusion à une «chose colorée», «très colorée», vermeille ou

¹⁷ Gabrielle Vail et Andrea Stone, «Representations of Women in Postclassic and Colonial Maya Literature and Art», in Traci Ardren (éd.), *Ancient Maya Women*, Walnut Creek, Altamira Press, 2002, p. 210.

brillante; «très ou beaucoup». *Chel* se réfère à «l'arc du ciel» ou «arc-en-ciel», ainsi que le suggère le *Diccionario de Motul*. Cette manifestation atmosphérique qui donne l'illusion de relier le ciel et la terre nous permet de penser que le nom de notre déesse, *Chak Chel*, fait écho à son rôle de médiatrice entre les dieux et les hommes; *Chak Chel* ou *Celle de l'arc-en-ciel*, serait ainsi celle qui est capable de réunir le bas et le haut, intermédiaire entre le céleste et l'humain. C'est dans le caractère même de ces liaisons que résiderait sa force, son pouvoir vital et sacré.

Lorsque Landa évoque les ornements féminins, il stipule que les femmes «avaient pour habitude de s'oindre, comme leurs maris, avec un onguent rouge [...] et que cet onguent était appliqué sur la poitrine, les bras et le dos»¹⁸. Peut-être se réfère-t-il à un rite de fertilité lunaire dont l'objectif est de s'identifier au sang ou au liquide vital offert en sacrifice à la divinité¹⁹. Dans la mythologie maya contemporaine, *Akna* ou *Acná* se réfère à la patronne de l'accouchement qui renvoie à son tour au «petit arqué» ou au nouveau-né, «aux créatures encore gardées» ou «arquées» dans le sein de leur mère²⁰. Thompson identifie cette déesse munie de griffes, portant une coiffe composée de serpents et de pots à la *Déesse Rouge* ou vieille déesse du tissage. Le *Diccionario Maya Cordemex* suggère aussi une autre possibilité: *Ch'el* est un adjectif qui s'applique à la chevelure rousse, au blond à la peau blanche ainsi qu'aux cheveux clairs. Dans ce cas, une traduction proche pourrait être celle de «teint très blanc», auquel cas *Akna* pourrait également être mise en relation avec la lune, comme la jeune «Déesse I». Dans les codex surgit également une association entre l'arc-en-ciel et le serpent, l'un des principaux attributs de la déesse, associé au halo lunaire ou arc-en-ciel ophidien, semblable au bandeau qu'utilisent encore aujourd'hui, en guise de coiffes, les femmes Tzutujil d'Atiteco (Guatemala) dans leurs cérémonies²¹.

¹⁸ “[...] acostumbraban untarse, como sus maridos, un cierto unguento colorado [...] y con aquél se untaban los pechos y brazos y espaldas”, Diego de Landa, *op. cit.*, p. 133.

¹⁹ En ce qui concerne la couleur rouge, rappelons également que la mythologie égyptienne lui attribue simultanément un aspect positif, associé à la fertilité, et un autre funeste, lié au mal, au sang, à la mort et au désert. Voir Erich Neumann, *La Gran Madre*, Madrid, Trotta, 2009, p. 174.

²⁰ María Montoliu Villar, «Aclaración sobre la traducción del nombre de la vieja diosa Ix Chebel Yax, cónyuge de Itzam Ná, en la mitología maya», *Notas Antropológicas*, vol. II. N° 4, México, UNAM, 1982, pp. 26-27.

²¹ Gabrielle Vail et Andrea Stone, *art. cit.*, p. 225.

En somme, la «Déesse I» et la «Déesse O» pourraient être des aspects de la même Ixchel, une réminiscence de l'unité de ses attributs.

Si de nombreux chercheurs continuent à se plonger dans la détermination des caractéristiques spécifiques de chacune des déesses, c'est pour répondre aux formes de pensée dominante, tout habitués qu'ils sont à penser de manière analytique et en termes d'exclusion de tiers, de séparation d'une chose ou d'une autre. La pensée symbolique, en revanche, procède de manière analogique et selon un schéma entrelacé, qui relie l'élément avec le tout. La Déesse évoque ici autant la force sacrée de l'immortalité que celle de la dévastation, car il n'existe pas de symbolisme monovalent ou, comme l'affirme Marius Schneider dans son beau traité sur *L'origine musicale des animaux-symbole*, tout est relié selon le «rythme mystique» de la création. Le soleil est associé à la lune, de la même manière que celle-ci est reliée aux eaux, à l'accouchement, à la terre et au maïs. La lune apparaît et disparaît; elle surgit et se cache, meurt et se régénère. Pour la conscience archaïque, précise Eliade, toutes les choses sont «orchestrées»²², associées en un même réseau cosmique ou sur un immense tissu sur lequel tout s'unifie.

Le déluge provoqué par *Ixchel*, la terrible «Déesse O» qui vide une jarre d'eau et déclenche un déluge, selon la pensée des anciens Mayas, correspondrait aux trois nuits sans lune ou à la mort, à un cataclysme, jamais définitif. Parce que sous le signe d'*Ixchel*, celle de la mort et de la régénération, les catastrophes aquatiques manifestent un aspect supplémentaire de la lune, agent de destruction cyclique des forces épuisées et de régénération dans le plan cosmique²³. [Figure 3] La destruction des formes usées et/ou épuisées reflète la décadence spirituelle de l'humanité, un manque, une catastrophe, mais aussi la nécessité d'offrir à nouveau une cadence à la vie humaine avec son rythme primordial sonore occulté, qui relie et régénère la Nature et les hommes.



Fig. 3. Déesse O, *Codex Dresde*. Vase céramique. Dumbarton Oaks Museum.

²² Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, México, Era, 1972, p. 153.

²³ *Idem*, p. 155.

Les Rituels

D'après Landa, parmi les fêtes consacrées à la Déesse au sein du calendrier rituel, se détache le jour consacré à la Mère – Terre – Lune, patronne des eaux, des grottes et des puits. Ensuite, bien qu'elle conserve l'apparence d'un rituel associé à la déesse des eaux, la cérémonie associée au neuvième mois, *Uo*, «trou dans le sol» ou «trou d'eau»²⁴, était réalisée par des prêtres et des devins, dont elle était la patronne. Lors d'une autre fête consacrée à la déesse *Ixchel* - comme le rapporte Landa - tous les médecins et sorciers participaient à la cérémonie avec leurs femmes, ce qui n'était pas du tout habituel; le rituel se déroulait dans la maison de l'un d'entre eux et commençait après avoir expulsé le démon²⁵.

Dans la planche 3^a du *Codex Dresde*, est représentée une femme sacrifiée, avec les mains et les pieds attachés; son corps est appuyé sur un promontoire qui repose sur deux têtes serpentine, alors que de son ventre béant jaillit une plante cruciforme, associée à l'élément *bil* (Báez-Jorge) qui symbolise la croissance végétale; sur les feuilles apparaît une sorte de semence et sur la partie supérieure de la plante est posé un oiseau [Figure 4].



Fig. 4 Planche 3, *Codex Dresde*

Tous les éléments de la composition donnent aux attributs de la Déesse une connotation de Mère de l'univers. Mais cette planche évoque surtout le mystère de la vie à partir de l'acte sacrificiel, énigme vitale qui, en accord avec la pensée mythique, se réactualisait de diverses manières, à travers le rituel ou l'initiation, dans le *mysterium conjunctis* de la vie et de la mort.

En se basant sur ce qui est enregistré dans les codex, les chroniqueurs affirment que les textes sacrés étaient appris par cœur et que les codex servaient simplement d'appui à l'expression orale; ils guidaient les récits des

²⁴ María Montoliu Villar, «La diosa lunar Ixchel, sus características y funciones en la religión maya», *Anales de Antropología*, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, vol. 21, 1984, p. 67.

²⁵ Diego de Landa, *op. cit.*, p. 172.

rituels et des cérémonies clandestines accompagnées de musique et de chants, de prières et d'offrandes.

La destruction de la culture maya par les envahisseurs et les interdictions successives d'accomplir des rituels, qui étaient certainement pratiqués depuis fort longtemps, selon des modalités diverses, et dont le cœur était l'initiation des femmes et des hommes à leurs fonctions de sustentateurs centraux du mystère divin, eut pour conséquence une déstructuration symbolique sans précédent qui s'est progressivement répandue tout au long de l'histoire indigène, où ont alterné résistance et éradication systématique. Les rébellions armées, les fuites massives depuis les villages indiens fondés par les Espagnols pour répandre l'évangélisation, ne servirent à rien; beaucoup optèrent pour le suicide collectif. Plusieurs sources dignes de foi rapportent que, entre 1519 et 1620, sur les vingt-deux millions d'Indiens qui peuplaient la Mésoamérique, seulement un million avait survécu au génocide²⁶. La marginalisation et la voracité des cinq siècles derniers, tout d'abord la promotion du «petit moi» de la part des conquérants, puis les intérêts exorbitants du marché capitaliste, furent les principaux obstacles à une réélaboration des «structures d'accueil» traditionnelles - *famille, cité, religion* (Ll. Duch) - qui auraient été à même de restaurer, enrichir et transmettre les savoirs, de dépasser la décomposition et la dégradation consécutive du sens profond de leur existence matérielle et spirituelle.

Dans cette perspective, si l'on s'en tient aux travaux entrepris sur les vestiges de la cosmovision indigène, nous ne pouvons qu'être surpris par le fait que, jusqu'au milieu du XX^e siècle, Calixta Guiteras affirmait que dans le village de Chenalho, des hautes terres du Chiapas, les pouvoirs surnaturels s'exprimaient encore comme des «états d'âme de la Terre», conçus comme des possessions à la fois duales et antagoniques, faisant partie d'une indissociable unité. Bien que le terme «Dieu» provienne de l'espagnol, écrite elle, les Indiens se réfèrent non pas à Dieu, mais aux forces du bien et du mal qui se trouvent aussi bien dans l'Univers que dans l'Homme²⁷. Pour les habitants de Chenalho, la Terre féminine est la puissance suprême; toutes les autres forces vitales semblent provenir de ses profondeurs. «On peut facilement provoquer sa colère et elle ne distribue ses dons que si elle le veut bien». D'aucuns affirment aussi: «Elle donne la vie et encourage toutes les

²⁶ Mercedes de la Garza, *op. cit.*, p. 136.

²⁷ Calixta Guiteras Holmes, *Los peligros del alma. Visión del mundo de un tzotzil*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 223 et ss [1^a ed. 1965].

créatures, mais elle est également leur tombeau». «Elle dévore, impitoyablement, tel un monstre, les êtres qu'elle produit²⁸»; elle est omnivore. Elle déchaîne les forces cosmiques: le feu, la pluie, l'éclipse et le tremblement de terre; la maladie et la faim sont les manifestations de son irascibilité; elle punit et elle détruit. On ne peut obtenir sa protection qu'à grand renfort d'attentions et de vigilance envers soi-même; pour s'assurer ses bonnes grâces, on lance des offrandes dans le lac et on élève ses prières vers la lune, en racontant des histoires tout en tissant, afin d'assurer la fertilité.

Traduction de Nadine Béliand

²⁸ *Ibid.*

LE FÉMININ DANS LE MONDE PRÉHISPANIQUE TRACES D'ÉROTISME ET L'AUTRE RADICALEMENT.

MARCO A. JIMÉNEZ GARCÍA¹, ANA MARÍA VALLE VÁZQUEZ²

¹*Profesor la Facultad de Estudios Superiores Actalán – UNAM*

²*Profesora de la Facultad de Filosofía y Letras – UNAM*

Sade ne put supporter la vie qu'en imaginant ce qui était intolérable, C'est seulement ainsi qu'il fut capable de rire et de rester stupéfait. L'érotisme c'est la porte de sortie, c'est l'ignominieuse issue de l'horreur.

Bataille

The central idea is that the horror of what occurred in "radically other" there erotic experiences what we shall call the feminine. The feminine is moist, cavernous, dark, transgression, disfigurement, bestial, death, cruelty, bloody and smelly that is all possibility of life is at terrible representations of prehispanic goddesses. We speak the feminine from the eroticism of the body, the heart and the sacred proposed by Bataille.

Keywords: Other, Feminine, Erotic, Prehispanic

Le féminin comme ce qui est l'autre radicalement

Nous soutenons que l'horreur de ce qui est l'autre radicalement, qui a existé dans l'expérience érotique, correspond à ce que nous appellerons le féminin. Les images terribles et monstrueuses, si habituelles dans les formes de vie préhispaniques sont des manifestations du féminin en ce qui concerne l'érotisme et ce qui est l'autre radicalement. Le féminin c'est l'humidité, le caveux, l'obscur, la transgression, la défiguration, la férocité, la mort qui constitue toute une potentialité de vie. La cruauté, le barbarisme, la puanteur et l'humidité mortifiante et ténébreuse, qui ont existé dans les terribles représentations des déesses préhispaniques, comme Coatlicue ou Cipactli, sont une des plus grandes manifestations de la puissance du féminin.

Les rituels de sacrifice préhispaniques montrent nettement la puissance du féminin, se trouvant au carrefour de ce qui est l'autre radicalement et de ce qui est érotique. Par exemple, comme nous le notons,

parmi les déesses, comme Xilonen, Ilamatecuhtli ou Cipactli, pour en mentionner seulement quelques-unes, on retrouve la représentation de la grotte ou du vagin associé à l'usure sexuelle et de la fertilité mais aussi avec le sang de la menstruation. Ceci on peut le voir dans les rites pré-sacrificiels, en honneur de Tezcatlipoca, dans lequel il y a quatre femmes, qui représentent les déesses Xilonen, Xochiquétzal, Atlatonan et Huixtocíhuatl, qui devaient épuiser sexuellement, presque jusqu'à la mort, l'homme élu grâce à sa force physique et à sa beauté et qui représentait le dieu Tezcatlipoca et qui serait sacrifié en son honneur.

Si quelque part il est évident que le féminin et la femme ne sont pas la même chose, c'est dans le monde préhispanique. Il suffit de lire quelques huehuetlahtolli (paroles des vieux ou des aînés) pour se rendre compte de la place de la femme dans la société, elle représentait la chaleur du foyer, de la survie, de l'affection, des soins, de la tendresse, de l'alimentation (cuisine) et de l'abri (lainage). Alors que le cycle du féminin est tout à fait autre chose. Un exemple de religiosité préhispanique peut se retrouver dans l'adoration de la déesse Tonantzin (notre mère vénérée), c'est elle qui montre nettement le double sens du féminin, d'une part, ce qui a une relation avec la procréation, la vie, l'alimentation, l'élevage des enfants, la fertilité et la terre, et on pourrait même dire avec la tendresse; et d'autre part, comme nous l'avons déjà dit, avec la destruction, la mort, la violence, la sécheresse de la femme vieille et l'humidité de la femme jeune. C'est à travers Tonantzin, dans le monde préhispanique, que les anciens mexicains ont trouvé la synthèse de toutes leurs déesses, sinon comment pourrions-nous nous expliquer, à part la profonde vénération envers elle, les pérégrinations au Tepeyac, endroit où se trouve de nos jours, la Basilique de la Vierge de la Guadalupe, venant de régions si lointaines comme le Guatemala, où l'on parcourait plus de 1500 Km. (Nebel, 2013 :90).

Entre les déesses que nous pouvons nommer, et qui d'une certaine façon font allusion à Tonantzin, on retrouve Ilamatecuhtli (vieille dame), Cozcamiauh (collier d'épis), Teteoinnan (mère des dieux), Toci (notre ancêtre), Ochpaniztli (déesse du maïs mûr), Quilaztli (vieille déesse de la terre), Xochiquétzal (jeune déesse de la terre, déesse des fleurs et de l'amour), Chicomecóatl (sept serpents), Cintéotl (déesse du maïs), parmi beaucoup de divinités. Il n'est donc pas rare que pour les espagnols de la conquête, Tonán (notre mère) ou Tonantzin (notre mère vénérée) fut un symbole très attirant pour mettre à sa place un des plus grands icônes de l'Amérique: la Vierge de la Guadeloupe, divinité importée d'Espagne et naturalisée au Mexique et dans tout le continent, ayant des traits indigènes,

elle est aussi connue comme la Vierge brune. Puissant mythe fondateur, même de nos jours, il dépasse sans doute le catholicisme lui-même, ancré dans ces terres américaines, il s'agit d'un mythe universel semé puissamment et qui continue à reproduire non seulement une croyance et une foi fervente, mais aussi des réflexions anthropologiques, sociologiques et philosophiques.

Le féminin préhispanique conçu comme l'érotisme ou ce qui est l'autre radicalement, peut être observé dans les rites sacrificiels. Par exemple, la description faite par Sahagún, du rite de la déesse Toci, curieusement, elle ne comporte pas l'extraction du cœur ou la décapitation, comme il était courant, sinon que l'on prenait une «vieille» femme, de 40 ans, à qui on arrachait la peau, et était écorchée vive, ce qui voulait dire enlever la terre ou la vieille peau, en recherchant le renouvellement du corps et de la terre, étant donné que l'on faisait allusion à la récolte. Le lien vie/mort, dont nous parlerons postérieurement, est beaucoup mieux exprimé dans la figure du féminin, voire la relation entre le masculin et le féminin dans le monde préhispanique, est ambiguë, les genres se mélangent constamment, cette relation est observable dans beaucoup de mythes ou représentations. De même, la différence entre le masculin et le féminin est habituellement très évidente dans certains mythes ou rituels. Cependant, cet aspect est difficilement observable à partir de notre condition occidentale.

Il faut bien mentionner que dans le monde préhispanique, le féminin n'est pas comparable à une condition biologique, en tant que femelle, il y a toute une construction culturelle et symbolique autour du féminin, qui pénètre toute la société préhispanique. Le féminin est un des supports fondamentaux de toute la société préhispanique. Si pour Dumézil, la trilogie de guerriers, prêtres et paysans, est le fondement de toutes les cultures, il faudrait ajouter, peut-être, que pour les anciens mexicains, l'ingrédient qui maximisait la guerre, les divinités et la terre, était le féminin qui se trouvait au carrefour de l'érotisme et de ce qui est l'autre radicalement.

Le féminin comme action érotique est basé sur la destruction de sa structure et de l'identité qui est régulièrement fermée dans son état normal, chacun des participants du jeu. Le jeu de balle, par exemple, est un presacrificiel de loisirs où l'épuisement, la douleur et le sang sont inévitables. Préliminaires est de causer la mort à l'écoulement de la vie continue. Les joueurs sont ouverts. Il larmes et étoffer toute identité particulière, l'érotisme est exposé à la communauté est un service à la collectivité, leur vie privée est communal. Cela établit une distance de cet érotisme fondée par des personnes issues du secteur privé, il n'y avait donc

aucune particularité dans le monde préhispanique, ses organes érotisés faisaient partie d'une frénésie du public, avait une solution en hordes, peut-être quelque chose proche de violations lynchages séditions et actuelle, avec la différence que ceux étaient liés à une expérience sacrée. Vous savez peut-être cette expérience érotique et sacré plus étroitement à la torture chinoise où le dépouillement, les mutilations et les saignements de torture font partie du corps dans son ensemble et offre au spectateur une transmutation du profane au sacré, où ce articule cette dissolution des identités et le corps lui-même est l'horreur de ce qui s'est passé dans radicalement autre expérience érotique.

Pensez érotisme comme une expérience de vie implique la rupture et la monstruosité des identités liées. Donc, quand nous parlons de l'expérience est évidente "la fragilité de l'identité, [est] révèle non seulement la précarité et au courant d'aucune réglementation, la futilité des actions, mais la turbidité et la métamorphose des identités" (Mier, 2006: 12). Le boueux mutant la situation et brise les variantes des identités déjà précaires, ce qui conduit à l'autre radicalement, quelque chose d'inattendu, incroyable, chaotique, menaçant et catastrophique. Le pouvoir critique et de l'érotisme comme mortuaires preuves identités asymétrie inscrits dans le jeu érotique qui comme expérience de voyage à travers les frontières du connu et des règles. Dans l'érotisme, comme une expérience, d'établir le lien qui permet de «donner quelque chose à l'autre.» Un résultat qui est arbitraire, libre et généreuse, ce qui n'est rien, ce qui est anormalement et devenir, et un autre qui est asymétrique, et son identité transfigurés dissous. L'expérience étant donné l'érotisme, habite le lieu d'absence où il est anormalement libre d'un autre asymétrique. Nul doute que cette expérience dont nous parlons a sa contrepartie, son référent, clairement établie par Marcel Mauss dans les sociétés sauvages par rapport à l'Occident qui continue à être un excès même sa négativité radicale est ce qui nous permet de penser de nous-mêmes et le visage. Il ya un regard illustré, que nous connaissons sa luminosité est telle que les stores, mais une obscurité qui ne peut pas mentir.

Dans l'expérience on appelle l'autre (peu importe qui vous êtes et qui est l'autre) intervention illimitée, une transfiguration de son mode de vie, placées les unes contre le mystère insondable de la déformation de l'autre. Aucune réunion sans casser dissident incroyable et l'identité, la règle et le mode de vie. Dans le lien érotique répond à la chute de l'identité de soi et des autres. Répondre compris comme étant le lieu de la perte, être à la place de l'absence, même en étant à la place de nostalgie. Il répond à l'autre, de ne pas prendre sur l'autre, mais pour faire face à sa défiguration, à sa forme

future. Réponse pas de limites et absolument ouvertes »à la fois est une invention, une transfiguration du mode de vie [...] et la promesse de sens» (Mier, 2006: 9). C'est une réponse au plaisir et à la douleur comme non fondé, illimité et insondable. Vie Épouvantable forme introduite dans les figures monstrueuses, si caractéristique de la pré-hispanique, sont la réponse revendiquée sur l'expérience érotique, Mictlantecuhtli, Chac, Coatlicue ou le même Tezcatlipoca sont ce mystère insondable de déformation, sont la belle mutant de défiguration qui est le radicalement autre.

Sur le seuil de l'abîme de la déformation de l'autre, c'est la rencontre avec l'autre radicalement. Radicalité compris en sa qualité rhizomatique que son caractère négatif. Il contient à la fois le contraire, contraire, diminution et la perte, en négatif, comme la multiplicité infinie original et organique, en décomposition et la putréfaction, où l'appareil continue à être combattu, fragmenté et entravé dans leur volonté de rhizome. Cette horreur subie dans sacrifices préhispaniques où décapités, écorchés, a attiré le cœur et là, il sanglante et déchirée érotisme stupéfait. Je peux faire face origines radicales et le refus de «quelque chose», que «quelque chose» qui est grotesque et horrible, comme Cipactli (vagin denté Terre) d'une part, est la demeure de la semence vitale, d'autre part, est qui castre le germe de la vie. Ainsi, lorsque nous nous référons à la radicalement autre talk rhizome et de déni qui est qui. Le féminin comme l'autre est radicalement fuite de l'altérité. Le radicalisme de l'autre est le territoire de la non-fondé ou catastrophique, est la zone amincissement de l'étrangeté, l'émerveillement et l'unicité. L'altérité est habitée par des rhizomes et non ce que vous êtes. Cette subvertit qualité négative rhizomatique et les formes de vie acceptées, assumées et protégé par des règles sociales montrant le caractère monstrueux mal vie, haineux, anormale et mortelle démoniaque. C'est pourquoi il est de plus en d'autres termes, la mutation du visage, défiguré, profonde et l'anomie. Le lien érotique, comme radicalement autre, face à la putréfaction des identités et la défiguration des formes de vie, les pauses et transgresse la norme. Le lien est fait avec l'autre radicalement, avec le rhizome et le déni qui habite dans le monde ouvert et vide qui est le féminin. La menace ressentie dans le lien avec l'autre radicalement n'est pas de voir ou de penser aux limites du site vous habite, est habitait l'endroit d'absence. La terreur de monstre difforme "n'est pas" en "tout lieu" et "rien" ou au moins "est", si l'on peut positivité au cœur des ténèbres, comme tous ceux magnifique formes de vie donné par Coatlicue, portant un collier de mains et nos cœurs et jamais satisfait cadavres humains ou Mictlantecuhtli, ensanglanté semidescarnado dieu.

D'une manière paradoxale, vous pouvez mettre de côté la singularité que l'érotisme représenté dans sa grande diversité, parce que si quelque chose est insaisissable et insoutenable, c'est ce que contradictoires, de sorte appellent «lien érotique". Avec cette solution, la défiguration et de l'anomie, de grands empires ont été fondés ordonnance exigeant, les institutions, les normes, etc. Pensant que l'érotisme est une évolution lente et progressive de l'état sauvage à une autre civilisation est de vaincre quelque chose de plus humain. Si l'Occident a fait une horreur subtile, technique et délicate beauté, les Indiens d'Amérique ont fait l'horreur, le difforme, l'une manière l'autre radicalement monstrueux et la rugosité de la vie belle.

C'est à partir de cette négativité rhizomatique qui est le féminin comme l'autre radicalement, comme indiqué dans l'érotisme pré-hispanique, il est possible de créer ou de devenir manière, ce qui est faisable tension entre destruction et construction, la dissolution et la fixation, la mort et la vie. Quelques traces de cette expérience catastrophique nous pouvons trouver dans l'érotisme préhispanique.

Vie et mort

Si nous entendons l'érotisme comme l'approbation de la vie jusqu'à la mort, comme le mentionne Bataille, rien de mieux pour l'illustrer que les rares registres du monde préhispanique, même si cela entraîne une grande complexité. De la même façon, si nous entendons la Mésoamérique comme un ensemble de coordonnées géographiques, avant tout autre chose, nous pouvons convenir que parmi les cultures qui se sont constituées dans cette vaste région jusqu'à nos jours, il était possible de trouver une plus grande diversité que dans les cultures indigènes de la Polynésie ou des esquimaux, bien entendu, en parlant de la période antérieure à la conquête espagnole.

En ce sens, le système binaire peut être utile et fonctionnel pour comprendre les catégories symboliques des opposés complémentaires, cependant, nous sommes surpris du résultat que ces couples de symboles offrent, par exemple, selon López Austin «en Mésoamérique il y avait les binômes chaud/froid, force/faiblesse, parfum/puanteur, gloire/sexualité» (2010:29)¹. Convenons que jusqu'à l'opposition entre parfum/puanteur, tout

¹ *Ometeotl* est un bon exemple du sens de la dualité divine. *Ometeotl* est le couple divin de la création. «Dieu deux», «Seigneur et femme de notre chair» c'est le couple masculin-féminin qui réunissait toutes les oppositions de l'univers. Le concept de masculinité c'est la hauteur, ce qui est ardent, lumineux, céleste, divin; et le concept de féminité c'est l'avalissement, la matière, l'obscurité, ce qui est terrestre et aquatique.

est clair, mais quand on met en relation des opposés complémentaires comme la gloire et la sexualité, avec l'honnêteté, nous sommes très surpris. Peut-être, vu de «l'occident» relier le plaisir sexuel avec un certain type de gloire, ce n'est pas étonnant. Il est plus habituel de retrouver la gloire et l'enfer comme des opposés. Il est vrai, cependant, que la gloire chrétienne est asexuée et dans l'enfer il peut y avoir du sexe ou pas, dans notre tradition cartésienne on pourrait, sans doute, attribuer à la gloire ce qui est absent de sexe et à l'enfer ce qui est relatif aux pêchés sexuels. Et c'est justement là, et à partir du texte de López Austin, *La sexualité dans la tradition mésoaméricaine*, d'où surgit l'intérêt de la recherche sur l'érotisme préhispanique. «L'érotisme s'établit dans le plaisir, dans la sensualité, dans l'attraction des sexes, dans le cortège. On ne peut pas l'apprécier complètement dans l'antiquité mésoaméricaine, puisque en grande mesure, nous avons une approche de celui-ci, à travers des sources durement conditionnées par la perception de la culture de la conquête» (López Austin 2010:35). Accordons avec lui quand il présente les difficultés qui existent pour aborder le thème de l'érotisme dans les cultures mésoaméricaines, à partir de certains concepts occidentaux, et spécialement cette grave confusion qui associe simplement l'érotisme avec le plaisir, avec la vie, dans une sorte de négation, d'*oppositorum aeternum* avec la douleur et la mort, comme l'interprète un certain type de platonisme»²

Érotisme. Du corps, du cœur et du sacré

Évidemment, on ne peut pas éluder ou oublier que l'érotisme n'est pas un synonyme de sexualité et encore moins, des organes génitaux. Il n'est pas étonnant de reconnaître que ni le Marquis de Sade, ni la pornographie ancienne ou moderne représentent le plus emblématique de l'érotisme, il suffit d'une larme, d'une image pieuse, d'un pied, d'un cadavre, d'un animal, d'un aliment, d'une fleur, d'une pensée, d'une reproduction familiale, d'une fantaisie, de quelque chose ou de rien pour que l'expérience érotique apparaisse.

² Nous ne croyons pas trop forcer notre lecture des *Lois* de Platon où la douleur et le plaisir sont présentés comme des opposés, puisque pour qu'il y ait douleur, il faut qu'il y ait du plaisir et vice-versa, ils sont inhérents, non seulement dans les termes logiques mais aussi corporaux. Plaisir et douleur comme vie et mort sont des concepts liés, ce sont les deux faces d'une même médaille. Nous pouvons même, extrapoler cette interprétation au thème de l'homosexualité refusé par Platon dans les propres *Lois*.

L'érotisme n'a pas nécessairement un but sexuel ou reproductif, il ne s'agit pas de décharger une force biologique qui nous envahit, ni de reproduire d'autres vies pour perpétuer l'espèce, comme c'est le cas chez les animaux. L'érotisme, c'est une exaltation, c'est la tension constante entre la conscience et l'instinct, une exubérance extrême de la vie, qui ne peut être possible que dans sa corrélation exaspérante.

Vie/mort, ce ne sont pas de simples opposés, on peut dire que c'est un seul mot, *viemort*, c'est pour cela que procréer un autre être, en principe un être moribond, ne peut représenter qu'une activité érotique, ce qui est humain devient plus humain encore. En somme, pro-créez c'est donner la vie à la mort. La continuité vitale, c'est pour nous, en tant qu'êtres discontinus (individus qui meurent de façon singulière), mortels, une condition nécessaire de notre existence. Précisément, l'épuisement de l'érotisme subsiste dans la séparation de la vie et de la mort, mais aussi dans celle du plaisir et de la douleur.

L'érotisme est associé à la culture, dans le sens qu'il va à l'encontre de toutes les normes et les règles socialement établies, en fait, il est discontinu. Ce qui n'implique pas qu'il puisse imposer des lois transitoires à ceux qui participent dans une relation érotique, qui peut même conduire à la folie et à la mort.

Le but de toutes les opérations de l'érotisme, c'est d'atteindre l'être dans son intimité, jusqu'à la défaillance. Le passage de l'état normal à l'état du désir érotique suppose une dissolution relative de l'être, il est constitué tel quel, dans l'ordre de la discontinuité. Le terme dissolution correspond à l'expression courante de la vie dissolue, liée à l'activité érotique. Dans le mouvement de dissolution des êtres, le participant masculin a, en principe, un rôle actif, la partie féminine est passive. Et c'est essentiellement la partie passive, féminine, celle qui est dissolue en tant qu'un être constitué. Mais pour un participant masculin, la dissolution de la partie passive ne peut avoir qu'un sens, celui de préparer une fusion où s'entremêlent deux êtres qui, dans une situation extrême, arrivent tous les deux au même point de dissolution. Toute l'opération érotique a un principe de destruction de la structure de l'être fermé, étant l'état normal de chacun des participants du jeu. (Bataille 2003 :22).

C'est essai ne veut pas approfondir les différentes formes d'érotisme en tant qu'une continuité vitale, dans un milieu de violation et de violence. En faisant appel à Bataille, nous pourrions exposer trois formes d'érotisme qui en réalité conforment une seule; celle qui concerne l'utilité, par rapport au profit que nous obtenons de notre propre corps, ainsi que d'autres, soit

dans l'autosatisfaction sexuelle directe, comme c'est le cas de la masturbation, ou à travers des fantaisies singulières qui n'excluent pas l'angoisse ou le malheur, mais aussi le plaisir ou la douleur que nous infligeons à d'autres corps, en faisant référence à la jouissance³ avec et pour les autres. Sans doute, ce qui encourage l'érotisme c'est la violence, et la plus radicale c'est la mort, dans ce sens, il n'y a pas de désir s'il n'y a pas de domination, d'oppression du corps de l'autre, même de la domination, de la soumission que nous faisons de notre propre corps.

De l'érotisme utilitaire des corps, qui est un peu effrayant et terrible, passons maintenant à l'érotisme amoureux, à celui des amants, des cœurs, comme le mentionne Bataille. S'il est vrai que parfois cette forme d'érotisme provient ou est liée aux corps, elle ne dépend pas nécessairement de ceux-ci, sa matière, pour le dire de cette façon, se trouve dans la force de l'ethos, de la circonstance, de la conjoncture, de l'habitude, du goût, de la beauté, de l'affinité et du sublime. En ce sens, la passion sensuelle peut être plus forte que celle des corps, il existe un motif transcendant qui apparaît brusquement comme une violence substantielle dans les occupations des amoureux. Il s'agit d'une cause, d'un objectif, d'un but qui est au-delà d'eux-mêmes, à tel point que le bonheur est facilement transmutable à la souffrance et à la douleur, fréquemment associées à une promesse imaginaire de bonheur, de plénitude, mais aussi dans la préalable auto-reconnaissance de l'échec, de l'impossibilité. Dans les deux cas, il y a une sorte d'ambiguïté. On croit, on sent qu'on gagne, bien que relativement, on perde, mais malgré tout, on joue, ou au contraire, on expérimente la déception ou la perte, même si on gagne relativement, le pari, c'est de perdre, ce qui est important dans les deux cas, c'est la participation dans le jeu érotique.

L'érotisme est une porte de sortie à notre mortelle et discontinue solitude, un attachement à l'être aimé inabordable, pour se confondre jusqu'à la folie, former un seul cœur, même si les deux qui le précèdent disparaissent. Dans l'union vitale, la mort particulière est inévitable. De telle sorte que l'épouvante, le risque, le danger d'une séparation définitive se manifeste comme la conscience qui garantit les écarts de chaque individualité. C'est pour cela qu'il existe le désir de tuer, tout ce qui nous attache à ce qui est public et courant, ou de se suicider, de mettre fin à la

³ Evidemment, la jouissance ce n'est pas le plaisir, mais nous entendons ce terme comme «l'au-delà du principe du plaisir» comme le cite Freud, c'est-à-dire le lien entre Eros et Thanatos.

douleur insupportable de l'intimité extraordinaire, comme le signale Bataille, c'est dans l'union des amants, un effet de la passion.

Dans l'expérience érotique les corps se déshabillent et les âmes se propagent mais dans le sacrifice la victime est tuée. Il est vrai que la continuité de l'espèce humaine n'est pas altérée par la mort, alors que pour l'individu, c'est tout à fait le contraire. «J'insiste sur le fait, qu'étant donné que la continuité de l'être humain se trouve à l'origine des êtres, la mort ne l'affecte pas; la continuité de l'être est indépendante de celle-ci. Ou même au contraire: la mort *la manifeste*» (Bataille 2003:27).

La mort expiatoire n'est pas un simple meurtre, un accident ou une décadence qui termine la vie, au bout d'un certain temps. Il s'agit de la destruction de quelqu'un pour que la vie puisse se dérouler, la mort est un don, elle décrit que celui qui est sacrifié sort du jeu érotique seulement pour permettre, pour donner aux autres l'opportunité de continuer dans le jeu. Celui qui meurt sacrifié dit quelque chose, il signale un lieu et un temps, il nous énonce la sainteté avec sa mort violente.

La sainteté c'est justement la continuité de l'être, révélée à ceux qui écoutent, dans un rite solennel, à la mort d'un être discontinu. Elle existe comme conséquence de la mort violente, une rupture de la discontinuité d'un être; ce qui persiste et ce que, dans le silence qui nous entoure, expérimentent les esprits tourmentés, c'est la continuité de l'être, qui est rendue à la victime. Seulement une mort spectaculaire, réalisée dans les conditions déterminées par l'austérité et la collectivité de la religion, est susceptible de révéler ce qui normalement échappe à notre attention. [...] Tout nous mène à croire qu'essentiellement, le sacré des sacrifices primitifs est une analogie de la divinité des religions actuelles. (Bataille 2003:27).

Ces trois formes d'érotisme qui se manifestent dans le corps, dans le cœur et dans le sacré, supportent trois importantes traces: la conscience de la mort, la fécondité et la monstruosité. Dans la première, l'érotisme est accepté comme *le dernier instant*, l'instant sublime de la mort où on peut rire ou pleurer, on affirme l'érotisme dans la mort comme la seule fin des tourments de cette vie. Cette évidence de ce qui est inévitable, c'est la conscience de la mort. La fécondité est le fruit de l'ivresse de la *viemort*, car dans l'érotisme on entend la voix du désir et l'extase de la petite mort qui est l'orgasme. Cette exaltation de la vitalité de l'organe, c'est ce qui provoque une rupture avec la raison et donne lieu aux entrailles de la volupté et du délire par l'horreur illimitée. L'érotisme qui se manifeste dans l'orgasme est un désir irrésistible de la vie à travers la mort, c'est l'acte poétique, aussi bien créatif et productif, de la vie débordée qui atteint l'extrême folie. C'est dans cet acte

poétique qu'il y a le principe *pro-crétif, reproductif*, du plaisir sexuel. Et finalement, la monstruosité se manifeste aussi bien dans les corps entremêlés qui en restant suspendus dans l'appétit excessif de la vie, ils expriment la douleur intense de la bataille et le décès inévitable des entrailles; comme dans les horreurs de l'érotisme sacré, de la mort expiatoire, où la monstruosité devient, paradoxalement, *la réalisation de l'épouvante dans les corps décharnés*.

Traces d'érotisme préhispanique

Commençons par l'érotisme amoureux, c'est-à-dire la sensualité, elle représente le goût, la beauté et la sublimité. C'est vrai qu'il n'y a pas d'empreintes abondantes de cette forme d'érotisme dans l'art préhispanique, probablement *Besar tus labios junto a los rieles de la cerca*, chant d'amour dédié à une femme qui se trouve dans les Cantares de Dzitbalche⁴ illustre cette forme érotique:

TZ'UTZ' A CHI T U CAAP COOL HOK CHE	Lai beiltic in kaat ca i[labe]ech h'aach zempeech cii[chpam]ech, tumen cu yan ca chiicpaaceech ti x buutz' ek, tu men ca u tz'iboolteech tac lail u yetel u x lol nichte kaax.
Tz'aex a hatz'uutz nokeex; tz'ooc u kuchul kin h'cimak olil; xeech u tzou tzotzel a pol; tz'a u lemceech ciichcelmil a nok tz'a hatz'utz xanaab; ch'uuycinzah a nuucuuch tuup tu tupil a xicin; tz'a malob oochh'; tz'a u keexiloob a x ciichpan caal; tz'a, uu baakaal hop men hop tu nak a kab. T kailbeilt caa i laac ciichpameech	Chen zacan zacan a nok, h'x zuhuy, xen a tz'a u cimak olil a chee tz'a utz ta puczikal

⁴ Les Chants de Dzitbalche incluent la majorité de l'ancienne poésie lyrique maya qui a survécu. Le titre original de la page c'est : « El libro de danzas de los Hombres Antiguos que era la costumbre hacer aquí en los pueblos cuando no llegaban los blancos » Le titre "Los Cantaras de Dzitbalche" fut donné à la collection par le premier traducteur à l'espagnol, Alfredo Barrera Vásquez, et généralement c'est avec ce nom qu'on le connaît [...] Le manuscrit fut probablement écrit au XVIIIe siècle, cependant, il pourrait bien être une copie d'un manuscrit préalable. Une partie du matériel qu'il contient est évidemment plus ancien, probablement du XV siècle. (FAMSI 2010).

hebiix [maix] maace
uay tu t cahil,
H' Tz'itbalchee' cah.

In yacumaech
X Cichpan Colelbiil.

tumen helae
u zutucil cimac olil
tu lacial uinic
lail cu tz'aile
u yutzil ti teech.⁵

Embrasser les lèvres de la pucelle aimée, de la femme qui est ornée pour son être aimé pour qu'on voie sa sensualité, c'est la force de la circonstance et de l'habitude, c'est la puissance de l'embellissement et du goût pour celle qu'on aime. Contempler la beauté de l'être aimé c'est l'instant sublime du bonheur.

Nous disions que le but de l'érotisme des cœurs, qui est au-delà des amoureux, transforme le bonheur en une profonde tristesse et en une grande douleur. C'est ainsi qu'on peut l'apprécier dans *une exhortation pour attirer la femme aimée*:

Dans la cristalline colline où les volontés sont séparées, je cherche une femme, et je lui chante avec amour des chansons, fatigué des attentions que son amour me donne... J'amène pour m'aider ma sœur la déesse Xochiquétzal... Ces attentions amoureuses me provoquent de la fatigue et des pleurs, hier et avant-hier, ce qui me rend triste et je demande [...] Moi, le jeune guerrier qui luit comme le soleil et j'ai la beauté de l'aube [...] est-ce que par hasard je déclare la guerre? Ce n'est pas une guerre mais la conquête d'une femme. (Gonzalbo y Escalante 2009 : 272).

L'érotisme du cœur provoque la séparation de la volonté en laissant d'une part celle qui est «rationnelle» et d'une autre part, celle qui est réellement amoureuse, c'est cette dernière qui accompagne l'amant, c'est la présence de la déesse du plaisir et de l'amour, de la jeune féminité, belle et

⁵ *Embrasser vos lèvres auprès de la clôture. / Mettez vos beaux habits; / le jour du bonheur est arrivé; / peignez votre chevelure; / faites-vous plus belle / et mettez vos belles chaussures; / ornez vos oreilles/avec vos grandes boucles/ mettez/ une bonne ceinture; et mettez/ les médailles suspendues à votre gorge; /mettez ce que vous enrroulez et reluit autour de vos bras dodus. / Il faut que vous soyez observée, / vous êtes la plus belle, / ici dans ce village dans le site de Dzitbalche. // Je vous aime ma belle dame. / Je veux que vous soyez observée; / vous êtes vraiment très belle, / je vous compare avec la fumée des étoiles / parce que même la Lune vous désire / et les fleurs des champs // Vos habits sont purs et blancs, / pucelle. / Allez, donnez-moi du bonheur avec votre sourire, / ayez de la bonté dans votre cœur, parce que / aujourd'hui / c'est l'instant du bonheur; / tous les gens disposent de votre bonté. (FAMSI 2010).*

gaie. Malgré cette fraternité avec Xochiquétzal, pouvoir supporter cette division du cœur, de l'âme même, c'est ce qui fatigue, afflige et rend triste les amants, c'est la plus grande bataille à livrer, même pour un guerrier.

Toutefois, en tant qu'empreinte de l'érotisme préhispanique, la fécondité peut être appréciée dans plusieurs rites, il y en a un qui nous semble représentatif, c'est la grande fête des seigneurs, appelée aussi *Huey Tecuilhuitl*⁶ où le soleil couchant, lunaire, qui indique la proximité de la nuit, féconde la terre, c'est l'arrivée de l'humidité, des pluies. Xochipilli fertilise Xilonen⁷; le soleil lunaire de l'après-midi et du ponant fertilise la lune croissante, le prince des fleurs, de la danse, de la musique, des plaisirs féconde la déesse vierge et tendre prête pour être prise et mangée. Xochipilli, vêtue comme un perroquet dans cette célébration de la fécondité, représente les guerriers morts, transformés en oiseaux, qui maintenant «répandaient et buvaient du miel partout et butinaient plusieurs fleurs» (Gruulich 1999:395). Le prince fleuri, c'est le premier qui butine, qui essaie, qui suce la fleur, le sexe féminin, donc le grand fécondateur. De l'ivresse de la *viemort* où se trouve l'extase de l'orgasme, Xilonen est fertilisée et offre l'appétissant maïs. Le tlaolli⁸, le maïs, est le fruit de l'érotisme puisqu'il représente un désir irrésistible de la vie à travers la mort. Dans le plaisir de la vie il y a la douleur de la mort, dans la jouissance de la mort il y a la souffrance de la vie. Le soleil meurt, la lune vit, la graine de Xochipilli, qui est l'origine, pénètre la cavité de Xilonen, qui est le destin, le sperme meurt et l'ovule vit. L'homme habillé en perroquet qui incarnait Xochipilli, était sacrifié et lacéré, un prêtre s'habillait avec la peau de la victime et les insignes du Dieu. D'un autre côté, une esclave vierge personnifiait Xilonen, celle qui fut et resta *xilote*, tendre, après avoir dansé gaiement sur le site du sacrifice, elle était décapitée et après on lui arrachait le cœur qui était offert à la sculpture de la Déesse (Gruulich 1999: 382-383). La fête des seigneurs est un accueil

⁶ Ce terme est composé par *Huey* qui veut dire grand, *tecutlin* qui veut dire noble, seigneur, et *ilhuitl* qui signifie fête. Donc la vingtaine *Huey Tecuilhuitl* veut dire «la grande fête des seigneurs».

⁷ Le terme Xilonen se compose par *xilotl* qui veut dire épi de maïs tendre mais comestible et par *nenetl* qui signifie vulve, et peut vouloir dire aussi bien «matrice des épis de maïs» comme «celle qui a vécu en tant que vierge ou tendre»; Donc Xilonen est vierge et en même temps mère du maïs. (Simeón 2007 :766).

⁸ Comme il est déjà bien connu, le maïs était le principal aliment de nos anciens mexicains. Il est surprenant que, d'après Simeón, pour que le maïs fut meilleur ou plus sain même, il était parfumé avec certaines fleurs. (Simeón 2007 : 629).

chaleureux pour le Soleil de l'après-midi, l'astre du ponant, en fécondant la Terre-lunaire.

Il est curieux que parallèlement à cette célébration, il y avait la fête de la fin de la saison des pluies, les rites à Títitl⁹, à la femme vieille. Dans cette fête, on sacrifiait une esclave qui représentait la déesse Ilamatecuhtli¹⁰, femme vieille, ou Tonan, notre mère, elle, contrairement à Xilonen, dansait en pleurant avant de monter à la pyramide pour être décapité et qu'on lui arrache le cœur. C'est ainsi que nous avons deux célébrations parallèles, l'une dédiée à Xilonen, représentant la jeunesse, le rire, ce qui est humide; et l'autre en l'honneur d'Ilamatecuhtli, représentant la vieillesse, les pleurs, ce qui est sec. Dans les deux célébrations, il y avait la course des fleurs, *xochipaina*, qui représentait le sexe de la femme et la menstruation, symbole de fécondité. Dans les deux fêtes, après le sacrifice, les hommes dansaient avec des femmes ornées avec des fleurs, les jeunes filles devaient offrir leurs fleurs aux dieux et finalement les hommes devaient courir pour ramasser les fleurs. Dans le cas d'Ilamatecuhtli, c'étaient des prêtres, hommes qui avaient fait des vœux de chasteté, ceux qui couraient pour brûler les fleurs; alors que dans la fête de Xilonen, c'étaient des jeunes hommes célibataires qui prenaient les fleurs pour les féconder. Ainsi dans la *xochipaina*, la course des fleurs, on célèbre le sexe de la femme comme la fertilité, l'humidité, la naissance et la jeunesse, mais aussi la stérilité, ce qui est sec, la mort et la vieillesse. Même si Ilamatecuhtli est la vieille lune décroissante et Xilonen la lune croissante, toutes les deux sont des cavités ou des vagins, et elles étaient associées, comme les fleurs, à la menstruation et à la fécondité.

Dans la *xochipaina*, les corps, masculin et féminin, sont utilisés pour donner du plaisir, ce sont eux, les hommes, qui cherchent les femmes et ce sont elles, qui les trouvent comme de vraies guerrières, le but n'est pas de féconder mais d'exciter le plaisir qu'implique posséder et dominer le corps.

⁹ C'est le nom de la vingtaine et il a de nombreuses interprétations par exemple: Torquemada le traduit comme «un étroitement, une contraction, un rétrécissement», Molina considère que c'est un dérivé de *titichoa* qui veut dire «raccourcir ou faire plus étroit quelque chose» ou *titicana* «allonger ce qui est rétréci ou froissé», Veytia pense qu'il vient de titi (to-ítitl) «le ventre d'où nous sortons» et c'est justement ce dernier sens qui est approprié pour les rites de la fête de Títitl. Dans ce sens Títitl peut signifier «notre vieux ventre froissé, doublé» c'est la vieille mère-terre-lune, c'est la restauration du monde après le déluge (Graulich 1999 : 233-236)

¹⁰ Il est important de mettre en relief qu'avec Ilamatecuhtli, on fêtait aussi Chantico-Ciahuacóatl, la femme guerrière, la femme aigle. Et comme Athénée, en Grèce, c'est la déesse de la guerre et du feu domestique.

Cet érotisme d'utilité nous pouvons l'apprécier dans le très connu poème de Aquiauhztzin¹¹.

Nican mania, nican mania tlachinolxochitl, chimalli xochitl in tehicolli, huel tematlachtli, yaoxochitl. [...] nel toquichtli, iz maconel titlaihtolli. cuix nel ah oc ticuahcuahuitiuh? Xoconquetza in nonexcon cenca niman, xocontoquio. Xic-hual, cui o xic-hual cui: in nompaca, o xinechhualmaca, in conetzintli, te xontlahteca tihuan. [...] O zo ninicuila, in cuecuetzoca ye nomaton, ye no cuel, ye no cuel, tictzitziquiznequi in nochichihualtzin achi in noyollotzin [...] Nic-hual ihtoa, cue conetl, ma no ce nimiqui. [...]	a huel niqitotia in malacatl, ahuel nocontlaza, in notzotzopaz, noca timoquequeloa, noconetzin [...] Xic hualquixti nonextamal, in titlatohuani Axayacaton, tla cen nimitzmanili, ne oc, in noconeuh, ne oc noconeuh. Xoconahuilti, xic tocuilehui [...] Azo iuh quinequi moyollo, ma zo ihuan, mociahuan. [...] Nimitzahuiltico noxochinenetzin, noxochicamapal, [...] Xic-hualitta no xochitlacuilo, ma tonxichualitta, no xochitlacuilo chichihualtzin. [...] ma no matitech, xinechonantiuh, Xonahuiaacan. [...] Ihuia xoconcochi ¹²
--	--

¹¹ Dans ce poème les femmes de Chalco utilisent des chants ensorcelés pour vaincre les mexicas et ces derniers furent vaincus. On sait que les habitants de Chalco obligèrent Axayácatl, seigneur mexica de 1469 à 1481 et successeur de Motecuhzoma Ilhuicamina, à écouter le *Chalca Cihuacuicatl*, le chant des femmes de Chalco, en le défiant à se montrer comme un vrai homme devant les femmes qui l'ensorcelaient. Les habitants de Chalco, n'ayant ni écus ni flèches vainquirent Axayácatl qui se réjouit avec le chant des femmes, il adopta ce chant comme une incitation pour être content. Tout ceci, d'après le chroniqueur Chimalpahin (León-Portilla 1994: 296-300)

¹² Ici s'étendent, ici s'étendent / les fleurs de l'eau et du feu / celles que les hommes désirent, / celles qui donnent du plaisir: / fleurs de guerre. [...] / Si tu es vraiment un homme, tu dois travailler dur. / Est-ce que tu ne vas pas continuer avec de la forcé? / Fais-le dans mon petit verre chaud, / essaye qu'il s'allume vraiment. / Viens t'accoupler à moi: / c'est mon bonheur. / Donne-moi le petit, laisse-le qu'il se mette à sa place. [...] / Moi, moi, je suis prise, / ma petite main tourne, / allez, allez, viens. / Tu veux toucher mes seins, / presque mon cœur. [...] / Je me dis, viens ma petite, / même si je dois mourir complètement. [...] / je ne peux plus faire danser le fuseau, / je ne peux pas mettre la tige du métier à tisser: / mon petit, / tu te moques de moi. [...] / Retourne-moi comme on le fait avec la pâte du maïs, / toi, mon seigneur, mon petit Axayácatl, / je m'offre complètement à toi, / c'est moi mon petit, c'est moi mon

Elle fait une invitation séductrice pour essayer les plaisirs du corps, malgré la fatigue du début, un harcèlement érotique commence, la femme éméchée, *ahuiani*, le provoque pour qu'il continue avec plus de force, la femme sait comment l'exciter, comment le toucher et comment se laisser caresser les entrailles. Elle ne craque pas devant les quolibets et les essais ratés de pénétration. Les corps s'agitent ardemment, ils arrivent au maximum de l'emportement de la chair. Petit à petit, la fatigue commence à se sentir. Le sang coule avec force dans les organes¹³. Lui, il se redresse, elle complètement trempée à cause des fleurs répandues, l'extase de l'union est arrivée, *no xochitlacuilochichihualtzin*, regarde ma peinture fleurie, mes seins, *ma no matitech xinechonantuih*, allez, avec tes mains, prends-moi, *xonahuiacan*, ayons du plaisir. Les corps moulus et extasiés se fondent, ils perdent leur forme originaire, ils expriment la torture de la bataille et l'agonie des organes qui se trouvent au sommet du plaisir sexuel, ils sont le monstre de la copulation, c'est le creuset qui fond Chaac avec la déesse Lunaire. La descente commence tranquillement. Ils se sont rendus devant la séduction de l'érotisme corporel. *Nic-hual ihtoa, cue noneetl*, je me dis, viens ma petite, *ma no ce nimiqui*, même si je dois mourir complètement, *ihuian xoconcochi*, petit à petit, laisse-toi emporter par le sommeil. Ils savent que la copulation, comme le climax vital, et la propre vie sont un instant suivi de ce qui est inévitable: la mort.

L'érotisme du corps est aussi remarquable dans le célèbre poème de Tlaltecatzin, où, à travers le dialogue avec une *ahuiani*, le plaisir et l'angoisse que provoque la mort s'entremêlent:

¡Tinaan!	In zan ninoquixtiz,
Huelicacihuatl,	quenmanian,
cacahuaizquixochitl,	ca zan niyaz,
zan tonnetlahehuilo,	nipoliuhtuih.
ticahualoz	Ninocahua,
tiyaz,	¡ah notecu!
ximaaz. [...]	Ah niqitohua: ma niyauh,
Intla noyolo quimati,	ma ninoquimilolo,

petit. / Sois content car notre ver se dresse. [...] / Peut-être ton cœur le veut ainsi, / comme ça, petit à petit, / marions-nous. [...] / Je suis venue donner du plaisir / à ma vulve fleurie [...] / Regarde ma peinture fleurie, / regarde ma peinture fleurie: mes seins. [...] / allez, touche-moi avec tes mains / Ayons du plaisir. [...] / Petit à petit, laisse-toi emporter par le sommeil. *Ms Cantares Mexicanos*. BNM, fols. 72r. – 73v. (León-Portilla 1994 : 305-317).

¹³ C'est la déesse *Tahi(n) Higi ny*, des mixes, qui agit dans les veines du pénis. (López Austin 2101 :32).

quiuintia ye noyolia. [...]

ni cuicanitli,
ma ihui¹⁴.

La fleur du maïs, la vulve, c'est doux, c'est un plaisir jusqu'à l'enivrement, les corps se laissent aller et se perdent dans le plaisir même s'ils savent qu'ils finiront décharnés entre les bras de la mort.

Il faut dire que Xochipilli fut aussi un des premiers à avoir «coupé la fleur», c'est-à-dire, qu'il s'unit comme une force céleste au milieu terrestre; comme Chaac qui prit la déesse Lunaire. «Couper la fleur» est une métaphore qui concerne le manque ou la transgression sexuelle, c'est ce qui brise brusquement, comme nous l'avions déjà mentionné, les normes et les règles sociales. C'est ainsi qu'on invite le chanteur à ce manque:

Oncan nechilhuia:

Xixochitetequi

in catlehualt toconnequiz,

ma melelquiza, in tikuicani,

tiquinmacataciz

in tocnihuan, in teteuctin,

in quelelquixtizque in Tlalticpaque. [...]

Nican mochipa tiqualtetequizque

in tlazonepapan, ahuiac xochitl,

yhuan ticuiquihui

in nepapan yectli yan cuicatl.¹⁵

La propre fleur est un symbole de l'excès sexuel qui implique le passage d'un état accepté et normalisé à un état érotique, nié et chaotique. La déformation physique, surtout celle des pieds, est une métaphore préhispanique qui indique la transgression sexuelle (López y Echeverría 2010: 66 et 67). Par exemple, on observe les pieds tordus de la *Cihuatéotl*

¹⁴ Oh mère! / Ma douce et tendre femme, / précieuse fleur de maïs grillé, / tu te prêtes seulement, / tu seras abandonnée, / tu devras partir, / tu resteras décharnée. [...] / Si mon cœur le voulait, / ma vie s'enivrerait [...] / Je n'aurai qu'à partir, / peut-être un jour, / je m'en vais tout seul, / j'irai me perdre. / Je m'abandonne à moi-même, / Ah ! Mon Dieu! / Je dis: je m'en vais, / je veux être couvert comme les morts, / ainsi soit-il. *Ms Cantares Mexicanos*. BNM, feuillets. 30r y v., y *Romances de los señores de la Nueva España*, feuillets. 7 r. – 8 r. (León-Portilla 1994: 77-79).

¹⁵ Là-bas, on me dit: / coupe, coupe des fleurs, / celles que tu préfères, / sois content, toi, chanteur, / tu les lui offriras / à nos amis, les seigneurs, / ceux qui donneront du bonheur au Patron de la Terre. [...] / Ici nous viendrons toujours couper / les précieuses, variées et magnifiques fleurs / et à prendre / les variées et belles chansons. *Cantares Mexicanos*, f. 1r.-2v. (León-Portilla 2008 : 99).

(Codex Vaticanus B, illustration 79), dans le miroir d'obsidienne de Tezcatlipoca (Codex Borgia, illustration 17) qui substitue une de ses extrémités inférieures. C'est un autre exemple évident de ce tortueux social, comme ce lancement irrésistible vers l'érotisme, c'est le corps désarticulé d'un *tlamacazqui*, prêtre, qui le long de son *máxtla*, courageux, peut très bien faire référence à une exaltation phallique. Codex Borgia, illustration 59).



*Chaac avec la Déesse Lunaire.
Leur Position fait penser à une
copulation. Codex Dresde p. 68c*



*Prêtre avec une érection touche le sein de Xochiquétzal
pendant que Xochipilli lui prend les cheveux. Codex
Borgia, illustration 24*

Nous avons vu dans le chant de Aquiauhtzin, la femme éméchée souffre parce qu'elle n'est pas pénétrée, *a huel niquitotia in malacatl*, je ne peux plus faire danser le fuseau, *ahuel nocontlaza, in notzotzopaz*, je ne peux pas placer la tige du métier à tisser, pourquoi n'arrive-t-elle pas à l'exciter? Serait-elle trop sainte pour lui? Lui, non plus, n'arrive pas à la faire lubrifier, elle est sèche, *nihcpichilama*, je suis vieille sans jus, pourquoi ne réussit-il pas à l'allumer, lui aussi pourrait-il être trop saint pour elle? Au moment de la copulation, de l'érotisme corporel, surgit l'orgasme qui est une petite *viemort*, mais ni cette mort, ni cette vie spectaculaire, signalées par Bataille, ne surviennent. Certainement dans l'érotisme du corps, il y a un certain degré de sacrifice, on renonce à soi-même en se donnant à l'autre, on peut même supporter des actes répugnants. Cependant, la mort expiatoire est un don, comme nous l'avons déjà dit, c'est se donner et révèle le sacré, le sacrifice sort du jeu érotique pour que le jeu continue. Si l'érotisme est

ludique et sa forme sacrée n'échappe pas à cette connotation, ce n'est pas par hasard qu'on retrouve tellement de jeux préalables au sacrifice qui ont une relation avec l'érotisme du corps qui cherchent une usure sexuelle. Pendant les fêtes consacrées à Tezcatlipoca, le jeune homme élu par sa force et sa beauté physiques avait droit à avoir quatre femmes pendant un mois, avant son sacrifice, celle-ci symbolisaient quatre déesses représentatives des plaisirs sexuels: Xilonen, Xochiquétzal, Atlatonan et Huixtocihuatl (Codex Florentin, Oartie III. Dans Duvenger 1983: 122). Elles ne donnaient pas de repos à la victime et le menaient à l'épuisement physique. Et aussi, la lutte que la femme disposée au sacrifice devait commencer avec d'autres femmes pendant la fête appelée «barrido de los caminos» (nettoyage des chemins). Ou encore, le célèbre jeu de balle, *tlachtli*¹⁶, balle, par exemple, où l'on célèbre le mouvement¹⁷, rencontre entre opposés, la *viemort*, est le spectacle culte sacré et trouve son sens le plus profond dans le sacrifice. Ceci peut être vu dans les bas-reliefs de El Tajín et dans le terrain de Chichén Itzá. Sahagún dit que sur le *teotlachco*, «le terrain du jeu divin», situé au pied du temple de Quetzalcóatl, «les corps des victimes étaient traînés le long du terrain, et c'était comme si le sol était peint avec leur propre sang» (Codex Florentin, partie III. Dans Duverger 1983: 128). Dans le jeu érotique concernant le sacré, il pouvait y avoir des actions de torture, qui pouvaient offrir des éléments qui motivent à supporter l'infamie. Provoquer des pleurs abondants au moment du sacrifice, c'était un bon augure pour la saison des pluies, c'est pour cela qu'on avait l'habitude d'arracher les ongles des enfants qui allaient être sacrifiés à l'honneur de Tláloc. Dans la fête du feu, du mois Xocotl uetzi, au pied du temple de Huitzilopochtli, les captifs nus attendaient leur mort, après leur avoir attaché les mains derrière le dos ainsi que les chevilles, un prêtre l'amenait en haut de la pyramide et le jetait au bûcher,

«Les chairs de la victime gonflaient, en même temps que les volutes de fumée âcres montaient [...] après avec une branche, des prêtres sortent le corps palpitant du guerrier torturé. Rapidement, ils le placent sur la pierre expiatoire et là, ils lui ouvrent la poitrine pour lui arracher le cœur [...] et quand tous étaient morts, ils partaient chez eux pour célébrer» (Codex Florentin, partie III, Dans Duverger 1983: 130).

¹⁶ Terme dérivé de *tlachia* qui veut dire voir ou contempler donc *tlachtli* peut se traduire comme spectacle.

¹⁷ Nous savons que la balle en caoutchouc, utilisée dans le *tlachtli* s'appelle *ollin*, symbole du mouvement.

Une autre forme du jeu préalable au sacrifice en tant qu'érotisme sacré, c'est le rite appelé, *tlahuahuanaliztli*, «la lacération» le captif avait une corde autour de la ceinture qui était attachée à la pierre expiatoire, ce dernier était jeté au milieu de quatre guerriers, qui avec quatre maillets en bois et une massue ridicule recouverte de plumes au lieu de pointes d'obsidienne, devaient lui provoquer de cruelles et douloureuses blessures sans le tuer. Quand la victime se trouvait au bord de la défaillance, «on le poussait rapidement et on l'étendait sur le bord de la pierre expiatoire; et là, le prêtre suprême de Xippe Tótec, lui ouvrait la poitrine»

La foule devait supporter la répugnante, l'inimaginable douleur de la torture et de la mort. Le sacrifice humain est le renoncement à la vie pour que le jeu érotique puisse continuer. La mort expiatoire, qui peut être froide, obscure et pestilente, nous fait penser au ventre chargé, où le sperme déjà corrompu servait à créer une nouvelle vie¹⁸. Le jeu préalable au sacrifice libère la lutte des forces opposées et permet la mort brutale qui met en pratique l'excitation et l'excès de la *viemort*. La mort par expiatoire étale une énergie vitale en la déchirant et en affirmant la continuité du décès. Nos préhispaniques étaient des sujets dédiés à l'extase de la mort, ils consacraient donc leur vie à l'érotisme.

Du cruel, sanguinaire et surprenant érotisme sacré, émerge la monstruosité représentée par l'épouvante des corps décharnés. Coatlicue¹⁹, Mictlantecutli²⁰ et Cipactli sont seulement quelques représentations du grotesque et de l'épouvante. « La Coatlicue est la créatrice des dieux et des hommes. Sa forme pyramidale, ascendante et descendante, qui sort du fond de la terre, de la demeure des morts, et qui va jusqu'à l'endroit le plus élevé. Tout en elle, c'est la vie et la mort, c'est la force cosmo-dynamique que la vie nous donne et qui se maintient grâce à la mort dans la lutte des opposés » (León-Portilla 2006:118-119). La déesse «falda se serpientes», appelée aussi Tonantzin, notre mère vénérée, et aussi Teteoinan, mère des dieux, porte un collier formé de mains et de cœurs qui se terminent par un crâne humain caché dans sa poitrine, ses mains et ses pieds ont des griffes qui lui

¹⁸ C'est ainsi que López Austin évoque le ventre chargé : « c'est la femme qui portait tout le poids de la vie sexuelle, particulièrement tout ce qui concerne la reproduction. La sexualité était donc associée aux catégories classificatoires concernant le terrestre, le froid, la mort et même la puanteur, le pourri et obscur du ventre chargé » (López Austin 2010 :32).

¹⁹ Ce terme est un dérivé de *coatl*, serpent et de *cueitl*, jupe.

²⁰ Ce terme provient de *mictlantli*, qui fait référence à la demeure des morts et de *tecutli* qui veut dire noble ou seigneur.

permettent de se rassasier de cadavres humains, deux courants de sang en forme de serpent sortent de sa tête, coupée en deux, derrière, elle a des escargots qui sont le symbole des dieux de la terre.

La sculpture de Mictlantecuhtli, dieu du monde des morts, appartenant à *La Casa de las Águilas* (La Maison des Aigles) était recouverte de sang, le dieu apparaît à moitié décharné, peint en jaune et bleu, représentant la putréfaction du corps, ses bras levés qui se terminaient avec des griffes et ses cheveux placés dans les orifices de sa tête, voulaient faire peur aux gens, il y a un foie qui pend de son ventre, l'endroit qui contrôle la vigueur, la digestion et la sexualité.

Finalement Cipactli, lézard, poisson vorace, lié à Tlaltecuctli, monstre de la terre, représente le vagin denté terrestre. Elle conjugue l'ambivalence *vie/mort*, sa qualité tellurique et dentée lui permet d'un côté, être la demeure de la semence, lieu où la vie germe, et d'un autre côté, c'est celle qui émascule le germe de la vie. Cipactli est comparée à Xmucamé, ancienne receleuse avec une gigantesque ouverture, du Popol Vuh, le *hayal haltun* maya peut désigner une cavité pétrée et aqueuse où on meurt (Báez-Jorge 2010: 54-55) Le vagin et la terre sont des lieux où la vie et la mort se produisent. Cipactli, en tant que divinité tellurique «représente la fertilité féminine et la germination des plantes, l'accouplement et les semailles, les humains et le maïs» Báez-Jorge 2010: 55) elle symbolise aussi la stérilité féminine et la castration masculine ainsi comme le terme des plantes, la chasteté et la récolte, le destin et la mort.

Conclusion

Sans aucun doute, le monde préhispanique est érotique car il est lié à la mort. Sinon comment expliquer l'empire mexicain qui surgit en moins de 200 ans, seulement à travers l'enracinement de sa vigueur dans la *vie/mort*; racines qui sans doute, tous ses voisins ont dû avoir pour pouvoir les résister²¹. Bien sûr, dans le Mexique actuel, il y a encore des traces de ces origines, peut-être que la façon singulière que nous avons maintenant pour

²¹ Sans vouloir prétendre parler d'une structure mésoaméricaine, il faut préciser que dans la diversité de cultures qui habitaient ces terres, un trait identitaire se déployait (dans le sens d'identité et de différence), c'était le lien qui existait entre la vie et la mort pas seulement à travers leurs sacrifices, mais aussi au-delà de ceux-ci, et ce lien érotique s'étendait dans l'alimentation, le jeu, les fêtes, etc. En tout cas, on pourrait parler d'un système mythique et rituel, comme une constellation céleste, où confluent les expériences multiples de l'érotisme.

nous relier à la mort est un de nos traits emblématiques de notre érotisme. Sans ce lien dans la vie avec la mort nous perdons la terre et les racines qui nous soutiennent, nous renonçons à la petite et à la grande mort qui sont l'attraction de ce qui est *extra-ordinaire*. Sans doute, cette manière dont nous nous relient avec la viemort peut faire peur car elle révèle l'insolite et l'horreur. En le disant différemment, la mort et l'érotisme se montrent dans notre être monstrueux.

Alors qu'il est impossible de ne pas sentir le contact, comme une caresse ou une lacération, du pénis dans le vagin, il n'est pas possible de ne pas sentir la pénétration de l'érotisme préhispanique dans notre être, en tant que mexicains. D'une certaine forme, notre particulière forme de nous comporter, est faite avec les os de la *viemort* correspondant à nos ancêtres. Les traces de l'érotisme préhispanique habitent dans l'extraordinaire figure de la Catrina, nous sommes les os ludiques, séducteurs, trompeurs, opposés, mortels, sensuels, grotesques et amoureux, recouverts de quelque chose qui n'est plus le *máxtla*. Malgré nos habits et notre chapeau, notre visage décharné se montre. Semblant qui reproduit la tension permanente entre la conscience et l'instinct, le comble extrême et radical de la vie qui n'est possible que dans l'exaspération, dans l'érotisme. Sentir le reflet des empreintes de ces racines-là, est une façon de nous découvrir comme une découverte de soi-même et nous laisser au découvert.

Traductrice Professeur Monique Etienne Ferrandiz

REFERENCES CONSULTÉES

ARQUEOLOGÍA MEXICANA. Editorial Raíces S.A de C.V., México, juillet-août 2010, Vol. XVIII, numéro 104.

_____BÁEZ-JORGE F. "Mitología y simbolismo de la vagina dentada".

_____LÓPEZ AUSTIN, A. "La sexualidad en la tradición mesoamericana".

_____LÓPEZ HERNÁNDEZ, M. ECHEVERRÍA GARCIA J. "Transgresiones sexuales en el México antiguo".

BATAILLE G., *El erotismo*. Tusquets, México, 2003.

DUVERGER C., *La flor letal. Economía del sacrificio azteca*. Tr. Juan José Utrilla. FCE, México, 1983.

FUNDACIÓN PARA EL AVANCE DE LOS ESTUDIOS MESOAMERICANOS INC. (FAMSI, por sus siglas en inglés).

http://www.famsi.org/spanish/research/curl/dzitbalche_intro.html. Récupéré le 27 décembre 2010.

_____ Codex Borgia

_____ Codex Dresde

_____ Codex Vaticanus

GONZALBO AIZPURU P., ESCALANTE GONZALBO P., (direction et coordination) *Historia de la vida cotidiana en México I. Mesoaamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España*. Colegio de México y FCE, México, 2009

GRAULICH M., *Fiesta de los pueblos indígenas. Ritos aztecas. Las fiestas de las veintenas*. Instituto Nacional Indigenista, México, 1999.

LEÓN-PORTILLA M., *La tinta negra y roja*. Antología de poesía náhuatl. Era, El Colegio Nacional, Galaxia Gutenberg, México, 2008.

_____ *Quince poetas del mundo náhuatl*. Diana, México, 1994.

_____ *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. UNAM, México, 2006.

NEBEL R., *Santa María Tonantzin. Virgen de Guadalupe. Continuidad y transformación religiosa en México*. FCE, México 2013.

SIMEÓN R., *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. Tr. Josefina Oliva de Coll, Siglo XXI, México, 2007.

**SYMBOLISME FÉMININ DANS LES FÊTES DE L'OURSINADE ET DE
SAINTE LUCIE CHEZ UNE COMMUNAUTÉ DE PÊCHEURS DE
LA BAIE DE SUAPE, PERNAMBOUC, BRÉSIL**

MARISTELA OLIVEIRA DE ANDRADE; JUANA OLIVEIRA DOS
SANTOS¹

Universidade Federal da Paraíba - Brésil

This article seeks to understand the female symbolism of the Sea Urchin Festival, an event linked with the Saint Lucy Festival, held on December 13, as an expression of the culture and popular religiosity of a fishermen community. These festivals have been carried out during decades by the inhabitants of the area surrounding Suape Bay, but recently this territory has been disputed by the port and industrial complex of Suape, which has caused serious environmental impacts on local biodiversity and has threatened the fishing activity. The analysis of feminine symbolism is based on concepts and theories related to myths, images, rites and sacrifices (Eliade; Lévi-Strauss; Mauss & Hubert; Girard; Segalen). Symbolism is treated here from the perspective of fertility, related both to sociodiversity and sea biodiversity, as a way of remaking the vital cycles of nature and the cosmic rhythm interlinking the human being and divinity.

Keywords: female symbolism; territorial conflicts; biodiversity

Cet article propose des réflexions sur le symbolisme féminin présent dans les rites liés à la fête de l'oursinade chez une communauté de pêcheurs artisanaux de la baie de Suape, située sur le littoral sud du Pernambouc,

¹ Cet article a résulté d'une recherche financée par le gouvernement brésilien (à travers la CAPES), au moyen d'une bourse d'études accordée à Juana Oliveira dos Santos lors de la préparation de son Master en Développement et Environnement à l'Universidade Federal da Paraíba, en 2011-2012.

Brésil. Les récits et les images recueillies sur le terrain, au moyen d'études ethnographiques concernant les rites de cette fête et celle de Sainte Lucie, qui a lieu en même temps, nous ont permis de saisir un symbolisme féminin lié à la fertilité, tant de la femme que de la mer, exprimé par le rite de collecte et distribution d'oursins dans un repas collectif ayant lieu le 13 décembre, jour consacré à cette sainte.

La dimension religieuse et syncrétique de ces fêtes a déjà été l'objet d'analyse en ce qui concerne les rapports entre les rites et les croyances associées à la conservation de la biodiversité, ayant été exprimée par la règle de la prohibition de la pêche pendant la journée de Sainte Lucie (Santos; Andrade 2013), selon laquelle les pêcheurs locaux ne peuvent rentrer dans la mer que pour récolter des oursins. Cet interdit a été considéré comme une pratique de gestion de la pêche, avec le rôle de réduire les pressions de cette activité sur les ressources de la mer.

Tout d'abord, nous avons essayé de comprendre les aspects symboliques les plus remarquables de cet ensemble de rites, auxquels s'associent des croyances religieuses, qui se révèlent comme dimension inconsciente de la vie mythique de cette communauté de pêcheurs. Dans une première tentative d'analyse, nous nous sommes basées sur des concepts et théories concernant les images, mythes, sacrifices et rituels d'Eliade (2002), Mauss (2005), Lévi-Strauss (1986) et Turner (2008), et nous sommes arrivées à la conclusion que les raisons religieuses de l'interdiction cachaient une raison pratique, c'est-à-dire le rôle de la vie mythique en tant que dimension inconsciente de l'action favorisait la conservation des ressources de la mer ainsi que la biodiversité.

Ensuite, nous avons concentré nos efforts sur le déchiffrement de la dimension du symbolisme féminin attaché à la fête de l'oursinade de l'île de Tatuoca (baie de Suape, Brésil), ce qui demandait un approfondissement de l'analyse. Nous avons essayé d'aller un peu plus loin pour envisager les rapports entre nature et culture ainsi qu'entre ciel et terre, guidés par la quête des symboles féminins liés à ces deux fêtes. Notre point de départ a été considérer ces fêtes comme rites conçus comme «action traditionnelle efficace» (Mauss apud Segalen 2005, p.25). Mais Segalen (2005), dans le souci d'éviter l'emploi du concept rituel de façon trop générale, a établi certains paramètres, tels que: avoir une dimension collective; être créateur d'un sens partagé; être capable de transformer le désordre en ordre et de donner sens à l'incompréhensible; produire des actions symboliques exprimées par des signes matériels et corporels, d'entre autres. Au cours de cette recherche,

nous avons trouvé ces caractéristiques dans les rites associés aux fêtes des pêcheurs de la baie de Suape.

Pour mettre en évidence cette séparation entre fête et rite, nous avons fait appel aux fêtes de l'oursinade qui ont lieu dans certaines régions méditerranéennes, mais il semble qu'elles n'ont pas les mêmes connotations religieuses ni engendrent les actions symboliques signalées par Segalen que nous avons vues dans les fêtes de Suape (<http://www.carry-lerouet.com/oursinades.html>, consulté le 04/01/2014). Les pêcheurs de telles régions font une exploitation des oursins à l'échelle commerciale, car ceux-ci sont un fruit de mer prisé dans la cuisine locale. Au contraire, l'oursinne fait pas partie de la cuisine des pêcheurs de Suape, étant plutôt un élément utilisé dans un rite sacrificiel, sa récolte étant mélangée avec une fête religieuse du catholicisme populaire et étant souvent limitée à un seul jour de l'année. Dans la Provence méditerranéenne (France), la récolte des oursins est soumise à des règlements définissant la période où elle est interdite, lesquels constituent un vrai instrument de gestion de la pêche pour éviter la sur exploitation (<http://www.snv.jussieu.fr/bmedia/aimar2/PAGES/262.htm>, consulté le 04/01/2014).

Il faut attirer l'attention sur le choix, par les pêcheurs brésiliens, des oursins pour la mythification, en tant que symbole aquatique non intégré dans leur praxis. D'autre part, il est remarquable qu'ils célèbrent un mythe aquatique en conjonction avec la fête de la vierge protectrice des yeux (Sainte Lucie), qui est rattachée non aux eaux, mais à la lumière, et qui joue le rôle de faire la liaison entre le ciel et la terre (d'ordinaire, les fêtes des pêcheurs et des marins rendent hommage à Notre Dame des Marins ou à Saint Pierre des Pêcheurs). Ainsi, on est devant deux mythes qui proposent des objectifs différents, mais qui ont établi un dialogue entre eux. Selon Lévi-Strauss (1986), les rapports entre les mythes et l'environnement n'ont pas besoin d'être liés à la praxis, parce que les mythes sont également soumis à des exigences mentales inhérentes à l'esprit.

C'est aussi notable la coïncidence du jour de la fête avec l'époque de la reproduction des oursins, caractérisée par la croissance de leurs gonades (organes sexuelles), qui sont soigneusement extraites pour la préparation de la nourriture appelée oursinade, le repas principal offert à ceux qui participent au rite. La diminution des espèces les plus exploitées par la pêche industrielle, ou même artisanale, entraîne une réduction de la biodiversité marine qui préoccupe tant les biologistes et écologistes que les pêcheurs eux-mêmes. Donc, la fête se révèle un phénomène d'intérêt

multidisciplinaire, attirant l'attention de chercheurs des sciences humaines et naturelles.

Le débat entre ces chercheurs, malgré les grandes controverses qui lui sont associées, devra finir parréduire les frontières épistémologiques, historiquement construites, entre la société et la nature. Les apports théoriques de Castro (2002), Descola (2007) et Latour (2004) signalent des changements dans cette prémisse de la pensée occidentale moderne, devenue un axiome difficile à rejeter. Mais d'après ces auteurs, dont les arguments sont plutôt philosophiques, cette prémisse devient de plus en plus faible. Ils ont construit leurs théories à partir de la pensée mythique et des cosmologies de peuples autochtones des Amériques et de l'Océanie, ainsi que de la pensée prémoderne, ayant refusé le caractère universel de la séparation entre nature et culture, entre humains et non-humains.

Au delà des controverses entre les scientifiques des sciences naturelles et des sciences sociales, il y a un débat politique qui a reconnu l'existence de rapports étroits entre la biodiversité et la socio-diversité, lesquelles sont, d'ailleurs, protégées par deux accords internationaux, la Convention sur la diversité biologique (ONU, 1992) et la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles (UNESCO, 2005).

Malgré la tendance à privilégier le caractère synchronique des études sur le mythe et l'activité symbolique (Lévi-Strauss, 1986; Eliade, 2002), nous allons tenir compte aussi des analyses de Turner (2008) sur l'activité symbolique et l'utilisation de métaphores, en raison de leur capacité d'exprimer les processus sociaux de changement et aussi du fait qu'elles se montrent plus proches de la situation vécue par la communauté de pêcheurs ici étudiée. Selon Turner (2008, p. 49):

«Étant donné que je considère les symboles culturels, y compris les symboles rituels, comme l'origine et le soutien des processus impliquant des changements temporels dans les rapports sociaux, et non pas comme entités atemporelles, j'ai cherché à traiter les propriétés essentielles des symboles rituels en tant que des composantes de ces mouvements dynamiques».

Ces rites pratiqués par les hommes et les femmes de l'île de Tatuoca révèlent, par leurs significations, les circonstances actuelles vécues par cette communauté, menacée de perdre leur territoire traditionnel. Depuis les derniers trente ans, la communauté fait face à une grave diminution des ressources marines dans l'estuaire, à cause des installations du Port de Suapeet de chantiers de construction navale, qui ont demandé des travaux

de dragage et de canalisation d'une rivière, lesquels ont eu des effets très nuisibles sur la biodiversité marine.

Ainsi, dans la description des rites, nous allons esquisser le profil de la communauté et son encadrement dans un territoire mythique, en train de subir une expropriation qui lui incorporera à l'infrastructure portuaire et industrielle de la région, en obligeant le déplacement de la fête. En effet, celle-ci a déjà subi un premier déplacement, puisqu'elle était effectuée auparavant à l'île de Cocaia, située également sur la baie de Suape, et déjà occupée par les installations du port.

Pour délimiter le champ théorique et méthodologique conduisant aux opérations pour saisir le symbolisme féminin de cette manifestation culturelle, nous allons partir d'Eliade (2002) et sa proposition, encore imprécise, de faire une espèce de méta-psychanalyse, qui présente des risques épistémologiques. Il s'agit, selon lui, d'une technique plutôt spirituelle pour déchiffrer les contenus des symboles et des archétypes d'une théologie archaïque, en ce qui concerne les rapports symboliques entre le ciel et la terre. Mais nous nous sommes également inspirées des apports de la méthode de Lévi-Strauss (1986), fondée sur des études ethnographiques, malgré son propos de s'appuyer surtout sur le langage des récits mythiques, alors que nous nous sommes appuyées surtout sur des images.

Passons à la description de la communauté concernée vis-à-vis de la problématique de l'expropriation de son territoire, ainsi que de l'appropriation symbolique de celui-ci au moyen de la fête.

La communauté de pêcheurs: l'appropriation et l'expropriation du territoire

La communauté de pêcheurs, composée d'une cinquantaine de familles qui s'occupent de la pêche artisanale combinée avec une agriculture familiale, vit sur la plage de Suape, qui borde la baie de Suape, au sud du Pernambouc. L'île de Tatuoca se situe dans un estuaire formé par trois rivières, la Massangana, la Tatuoca et l'Ipojuca, et devant lequel se dresse une ligne de récifs. La dénomination *Suape* a eu son origine dans la langue tupi, signifiant *chemin sinueux et incertain*. De cette langue provient également la plupart de la toponymie de la région, ce qui permet de supposer que les indiens seraient les ancêtres d'une grande partie de la population locale actuelle.

Cette population subit un processus de changement, car ses membres sont de plus en plus engagés dans d'autres activités pour survivre, malgré la persistance de la pêche. Mais, l'on pourrait dire que c'est au niveau de l'imagination symbolique que cette population se montre encore attachée à

une cosmologie indienne, ainsi qu'à une théologie archaïque, ce qui lui assure un profil de population traditionnelle.

L'étude sur le terrain visant à comprendre les deux fêtes en question s'est déroulée pendant les années 2011 et 2012. Leurs étapes, dès la préparation jusqu'à la réalisation, ont été étudiées au moyen d'entrevues avec les responsables des fêtes ainsi que de photographies prises tout au long des rites. Les visites effectuées ont privilégié les dialogues avec la famille vue par la communauté comme gardienne de la tradition, laquelle a lutté pour garantir la continuité de celle-ci, menacée de disparition en raison des nouvelles installations portuaires et industrielles introduites dans la région.

La pêche est pratiquée dans deux espaces bien délimités: la «mer du dedans», c'est-à-dire l'estuaire, selon le langage des pêcheurs, et la «mer du dehors», c'est-à-dire les eaux situées au delà des récifs. Les deux types de pêche ont subi les effets de la construction du port, qui a entraîné le déboisement de 500 hectares de la mangrove de l'estuaire, berceau de plusieurs espèces exploitées par la communauté, comme des poissons, des crabes et des huîtres. L'extraction de coquilles, effectuée surtout par les femmes ainsi que la pêche dans les eaux de l'estuaire ont fortement subi les effets de cette intervention dans l'environnement (Braga 1998). Pour les pêcheurs de la mer du dehors, les travaux de dragage pour l'installation du port les ont poussés à utiliser le bateau à moteur pour pouvoir trouver plus loin de bonnes conditions de pêche (Ramalho 2007).

Dans ce cadre, il faut remarquer l'existence de disputes territoriales entre la communauté, d'un côté, et l'État et des compagnies privées, de l'autre – disputes qui ne se sont pas limitées au territoire continental, mais ont touché aussi, et surtout, le territoire maritime. Ainsi, l'expropriation du territoire approprié par cette communauté concerne à la fois la terre et la mer, entraînant, outre le déplacement de leur village, la création d'obstacles à l'accès à la mer. L'importance de l'appropriation du territoire maritime pour les pêcheurs artisanaux a été signalée par Maldonado (1993), selon laquelle chaque groupe de pêcheurs crée son territoire de pêche à partir des rapports avec les ressources aussi bien qu'au moyen des liens avec le lieu pour former une tradition.

Le territoire maritime utilisé par ce groupe de pêcheurs constitue un paysage mythique, théâtre de la fête de l'oursinade, et en même temps une zone de protection écologique permanente, appartenant à l'État. Le projet du gouvernement et des compagnies privées prévoit le déplacement de cette population, au détriment de la socio-diversité, un problème qui s'ajoute à la

diminution de la biodiversité marine déjà constatée par les pêcheurs et les biologistes.

Pour définir en quelques mots les deux fêtes, nous commençons par la dévotion à Sainte Lucie, qui est semblable à d'autres dévotions populaires du catholicisme, célébrées en forme de neuvaine et triduum, sans l'intervention d'un prêtre ou de la paroisse, et pratiquées surtout par les femmes, la participation des hommes étant assez secondaire. Les rites sont menés toutes les années du 10 au 13 décembre et finissent avec la procession de l'image de Sainte Lucie dans la nuit du troisième jour. La fête de l'oursinade est menée surtout par les hommes et, d'après ses organisateurs, constitue une cérémonie presque centenaire.

L'entrée dans le processus rituel est marquée par une traversée entre le continent et l'île, effectuée par des bateaux conduits par les pêcheurs et transportant des tentes, de la nourriture préparée par les femmes et des boissons à être servies pendant la fête, qui se déroule dans la journée du 13 décembre. Quelques femmes qui ont participé à cette traversée ont confessé qu'elles ne savaient pas nager, et pour cette raison, au cours du voyage, elles chantaient des hymnes sacrés demandant la protection divine. De cette manière, la traversée vers l'île constitue une étape du rite par laquelle on quitte le monde de la vie quotidienne pour entrer dans le monde sacré, étant donc une véritable procession maritime. Le bateau principal est suivi par d'autres, appartenant aux pêcheurs, ainsi que par des bateaux de plaisance provenant des plages voisines.

La collecte des oursins est effectuée sur la ligne de récifs par un groupe très restreint, formé par des hommes et quelques jeunes filles, membres de la famille gardienne de la tradition. Après la récolte d'environ 7.500 oursins (chiffre estimé lors de la fête de 2012), ceux-ci sont transportés à l'île, où les hommes font un feu avec des palmes de cocotiers, sur lequel se placent les oursins pour la cuisson; ensuite les femmes sont chargées d'ouvrir les oursins pour en extraire leur partie comestible, les gonades, qui sont mises dans un mélange composé de farine de manioc et légumes verts à l'huile. Dans un repas communal, les femmes servent ce plat à ceux qui participent au rite.

La fête de l'oursinade et celle de Sainte Lucie font partie du calendrier religieux et culturel de la municipalité du Cabo de Santo Agostinho, ce qui signifie qu'elles ont été appropriées également par le pouvoir municipal, qui en outre célèbre les deux fêtes en organisant un bal populaire dans le centre de la ville du Cabo. De plus, la fête de l'oursinade a attiré l'attention de l'Institut du Patrimoine Historique et Artistique National

(IPHAN), qui a envoyé des experts pour l'examiner en vue d'évaluer ses caractéristiques selon les critères du patrimoine de la culture immatérielle. Un avis favorable de ces experts lui permettra de devenir un nouvel instrument à être utilisé dans la lutte de ces populations contre l'expropriation de leur territoire.

L'analyse du symbolisme féminin des rites et sa dimension liée à la fertilité

Pour entrer dans l'imagination symbolique des membres de cette communauté de pêcheurs, notre point de départ sera la notion de l'homme symbolique d'Eliade dans ses liaisons avec les rythmes cosmiques de la nature. D'après lui (2002, p. 15): «Cette partie essentielle et impérissable de l'homme – qui s'appelle imagination – est immergée en plein symbolisme et continue à vivre de mythes et de théologies archaïques». Son immense inventaire des religions, symboles et images lui a fourni des éléments pour son analyse méta-psychanalytique. D'autre part, dans ses études sur les mythes indiens de l'Amérique, Lévi-Strauss (1986) s'est basé sur des inventaires de zoologie et botanique, ayant aussi consulté des cartes célestes, ce qui montre les différents points de vue de chacun. Nous allons essayer de conjuguer ces deux points de vue pour analyser les fêtes à partir de ses différentes dimensions symboliques, tant celles liées à l'univers des croyances religieuses, c'est-à-dire le rapport entre l'humain et le divin, que celles liées aux rapports entre l'humain et la nature.

La fête de l'oursinade coïncide non seulement avec la fête de Sainte Lucie mais aussi avec le jour du marin et l'anniversaire de mariage du couple qui organise la fête, célébrés, tous, le 13 décembre. De cette manière, ces fêtes semèlent, exprimant une richesse d'images et symboles, des quels nous avons essayé de saisir particulièrement les symboles féminins vus du côté de la fertilité. Ce jour-là, la pêche est interdite par une règle religieuse attribuée à Sainte Lucie, la protectrice des yeux, selon laquelle le pêcheur désobéissant à cette interdiction peut devenir aveugle, à cause d'une épine d'oursin. En tant que jour du marin, le 13 décembre est aussi un jour de fête pour les pêcheurs de la mer.

Pour aborder le plan des images, il faut d'abord considérer l'île de Tatuoca comme l'image du monde, le microcosme de ces pêcheurs, protégé naturellement de la mer par la ligne de récifs, qui joue un rôle protecteur magique. Le centre est représenté en même temps par l'île et par les récifs, tous les deux se situant sur le plan de la nature. Différemment, les rites de dévotion à Sainte Lucie se déroulent sur le plan de la culture, c'est-à-dire dans le village du pêcheur, où la famille gardienne des fêtes a construit,

devant sa maison, une niche, appelé Grotte de Sainte Lucie, pour abriter une statue de cette dernière.

En ce qui concerne la dévotion à Sainte Lucie, l'image du centre du monde, ou l'espace sacré, n'est pas un temple, mais une grotte, qui représente aussi l'image de l'utérus, symbole de la fertilité du mariage, selon Eliade (2002). Les rites liés à cette dévotion sont menés presque entièrement par les femmes de la communauté, qui prient pendant la neuvaine et le triduum et organisent les processions transportant le drapeau et l'image de Sainte Lucie. Cette dévotion est une manifestation spontanée de la communauté, sans l'intervention de l'église et sans le concours d'un prêtre, étant caractérisée comme une expression du catholicisme populaire.

Du côté des rites de la mer, les hommes se chargent de recueillir et sacrifier les oursins, alors que les femmes les ouvrent, les transforment en nourriture et servent celle-ci à ceux qui participent à la fête.

Par ses formes bivalves, les coquilles rappellent les parties génitales féminines, leur image étant associée à la femme, la lune et la fertilité (Eliade 2002) «En tous lieux, les coquilles, les perles, le crabe se trouvent parmi les emblèmes de l'amour et du mariage» (Eliade 2002, p. 130). Si les oursins n'ont pas de formes bivalves, en compensation, ils ont des propriétés aphrodisiaques, comme d'autres fruits de mer.

Toutefois, le choix des oursins comme des animaux de sacrifice peut avoir résulté également du phénomène de la dégradation du mythe chez les pêcheurs en question. Tant Eliade (2002) que Lévi-Strauss (1986) voient la dégradation du mythe comme un processus de transformation engendré par sa transmission au sein de différents groupes et générations, le mythe subsistant grâce à des règles qui font partie de sa structure profonde. Selon Lévi-Strauss (1986, p. 158),

«L'inventaire de la mythologie américaine que j'ai construit depuis plusieurs années, montre que les mythes, en apparence très différents, résultent d'un processus de transformation qui obéit à certaines règles de symétrie et inversion...»

La règle de symétrie se traduirait par l'association entre la forme ronde et blanche du squelette de l'oursin et l'image de l'œuf cosmique symbolisant le temps cyclique. Selon Eliade (2002), l'action de casser l'œuf serait équivalente à rompre le *samsâra*, dans le récit hindou, signifiant arriver à la transcendance de l'espace cosmique et du temps cyclique (Eliade 2002). Le rite de l'oursinade serait une réponse à l'idée d'un cosmos menacé qui a besoin d'être recréé chaque année au moyen de l'image des œufs cassés

pendant la préparation des oursins. Mais d'après Eliade, il s'agit de trouver dans le symbolisme du centre du monde un axe pour relier le ciel à la terre.

Il ne faut pas oublier la commémoration de l'anniversaire de mariage du couple gardien de la tradition, puisqu'il symbolise le renouvellement d'une alliance faisant partie, lui aussi, des cycles vitaux. Il s'agit d'un type idéal de mariage, plein de tous les sens sociaux et symboliques, lequel, selon Segalen (2005), n'existerait pas en réalité. Toutefois, ce couple semble remplir ce rôle dans les rites.

D'ailleurs, on peut élargir l'analyse en ajoutant la fertilité de la mer, car il s'agit de rites de pêcheurs qui sont une réponse à l'infertilité de la mer, c'est-à-dire à la diminution de ses ressources et de la biodiversité marine. L'abondance des oursins dans cette période de l'année, vue par les pêcheurs comme un fait lié au cycle vital annuel ou au rythme cosmique, active en quelque sorte l'imagination mythique, dont les récits sont faibles et les images, très fortes.

Les rites de collecte et abattage des oursins sont abordés à la lumière de la théorie du sacrifice de Mauss et Hubert (2005 p. 18), où le sacrifice est conçu comme «toute oblation, même celles de nature végétale, où l'offrande, ou l'une de ses parties, est détruite». Notons que dans le sacrifice, le sacrificateur est l'individu ou le groupe qui bénéficie du sacrifice. Dans les rites de l'île de Tatuoca, les oursins sont les victimes, consacrées par le feu et offertes à Sainte Lucie, les sacrificateurs bénéficiés étant les pêcheurs.

Girard (1996), dans sa théorie du sacrifice, attire l'attention sur la violence employée dans les sacrifices et étudie les degrés de violence adoptés par différentes sociétés dans ses rites sacrificiels. Selon lui (1996, p.11): «l'immolation de victimes animales détourne la violence de certains êtres qu'on cherche à protéger, vers d'autres êtres dont la mort importe moins ou n'importe pas du tout». Dans les formes actuelles de sacrifice, il ne s'agit plus de choisir la victime parmi les créatures innocentes pour l'expiation des coupables; selon l'hypothèse de Girard, le sacrifice change sa morale lorsque la société cherche une victime «indifférente» et «sacrifiable» (1996, p.13).

Un autre problème soulevé par Girard (1996) concernant le sacrifice fait à une divinité est la suppression de la divinité par les modernes. Dans l'oursinade de Suape, on peut dire que c'est à Sainte Lucie que le sacrifice serait offert, les oursins pouvant symboliser les yeux de la sainte placés sur un plateau qu'elle tient dans sa représentation traditionnelle, en raison de la forme ronde et blanche du corps intérieur de l'oursin, rappelant un oeil. Donc, on peut dire qu'il y a là un remplacement du sacrifice de l'oeil

humain par une victime animale (l'oursin). Cependant, comme il n'y a pas dans l'oursinade du sang qui coule, le rite peut être également considéré comme une offrande, selon la théorie de Mauss et Hubert (2005) – de même que les yeux de Sainte Lucie sur le plateau constituent eux-mêmes une offrande à Dieu.

Il faut commenter aussi un autre élément présent dans le rite sacrificiel de l'oursinade: le feu à palmede cocotier, utilisé dans la cérémonie. Le symbolisme de ce feu révèle des aspects caractéristiques, tels que l'emploi d'éléments purs, comme les palmes de cocotier avec lesquelles il est fait (palmes que, d'ailleurs, les indiens utilisaient pour cuire des végétaux et des poissons).

Il n'y a pas de temple ou d'autel dans l'oursinade (le feu étant placé sur le sable), car l'île, un espace naturel presque inhabité, constitue un espace sacré. Mauss et Hubert (2005, p. 33), dans ses analyses sur le rôle du feu dans les sacrifices hindous, ont dit que «ce qui est divin dans le feu du sacrifice hindou est transféré au lieu sacrificiel et le consacre.»

On dirait que l'action symbolique de ce rite de pêcheurs dans cette île presque inhabitée a pour but de la consacrer, l'offrande des oursins représentant le désir de restituer la fertilité à la vie marine dans ses cycles naturels. Le rite du feu dans une île nous amène à réfléchir, avec Eliade, sur les liens entre le feu et l'eau. Il mentionne une tradition orientale qui «explique la naissance de la perle comme le fruit d'une foudre qui a pénétré dans une coquille: la perle serait le résultat de l'union entre le feu et l'eau.» (Eliade 2002 p. 147).

Pour Eliade, l'île représente l'image de la création, en raison de sa situation au milieu des eaux, symbolisant, par des images d'immersion et d'émergence, la naissance et la mort à la fois. Ces mouvements se traduisent par l'image de la ligne de récifs, soumise au régime des marées, qui la rend visible pendant la moitié de la journée et submergée durant l'autre.

D'ailleurs, l'importance des yeux pour les pêcheurs est associée au plan de la praxis aussi bien qu'à la capacité à voir les problèmes environnementaux de notre époque. De ce fait, le rite du sacrifice des oursins peut aussi exprimer symboliquement le besoin, des pêcheurs, d'être sensibles aux cycles de la nature pour éviter de la détériorer. Cela serait la condition de survie de la vie marine en respectant ces cycles vitaux et rythmes cosmiques pour restaurer la fertilité perdue.

Pour finaliser nos efforts d'analyse des actions symboliques des pêcheurs, il faut trouver des associations avec les cosmogonies aquatiques liées au symbolisme sexuel, au moyen des coquilles, huîtres et perles, qui

selon Eliade (2002 p. 123) «participent aux pouvoirs sacrés concentrés dans les eaux, la lune et la femme». La lune, qui apparemment n'a pas participé à cette chaîne d'éléments symboliques, est impliquée dans les cycles naturels des marées, ayant des influences directes sur la ligne de récifs qui protège l'île.

Ainsi, le symbolisme féminin est lié à la fertilité du mariage, représentée par le couple gardien de la tradition et les oursins symbolisant les yeux humains offerts en sacrifice à la sainte protectrice des yeux, pour maintenir l'alliance entre le ciel et la terre, entre l'humain et la nature – en vue d'assurer la régularité des cycles vitaux, tant celle de la vie au sein de la communauté, pour assurer sa continuité, que celle de la biodiversité marine.

Dans nos efforts pour analyser le symbolisme féminin associé aux images des rites de cette communauté de pêcheurs, nous sommes d'accord avec la conception de l'imaginaire de Wunenburger (2008), vu par lui comme dimension de l'affectivité et des représentations marquées par l'ambivalence, capables de révéler une «véritable métaphysique». Selon lui (2008, p. 25), la valeur de l'imaginaire «réside nonseulement dans ses productions, mais aussi dans l'usage que l'on en fait. L'imagination oblige, en effet, à formuler une éthique et aussi une sagesse des images».

BIBLIOGRAPHIE

- BRAGA, Maria do Carmo; LIMA, Antônia Santamaria. «Território Estratégico de Suape: diretrizes para uma ocupação sustentável». *Humanae*, v.1, n.3, p.54-65, 2009.
- CASTRO, E. Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- DESCOLA, P. «A propos de Par-délà de la nature». *Tracés*, v. 12, p. 231-252, 2007.
- ELIADE, M. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *Imagens e Símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GIRARD, R. *La violence et le sacré*. Paris: Hachette/Pluriel, 1996.
- LATOURET, B. *Políticas da natureza*. Bauru-SP: Edusc, 2004.
- LÉVI-STRAUSS, C. *O olhar distanciado*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- MALDONADO, Simone Carneiro. *Mestres e mares: Espaço e indivisão na pesca marítima*. São Paulo: Anna Blume, 1993.
- MAUSS, M.; HUBERT, H. *Sobre o Sacrifício*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

RAMALHO, Cristiano Wellington Noberto. *Embarcações do encantamento: trabalho como arte, estética e liberdade na pesca artesanal de Suape, PE*. Thèse de Doctorat. Campinas, SP, UNICAMP, 2007.

SANTOS, Juana O.; ANDRADE, Maristela O de. «Festa da Ouriçada e devoção a Santa Luzia na praia de Suape, PE: expressão sincrética e simbólica da biodiversidade e do território de pescadores artesanais». *Horizonte PUC Minas*, v.11, n. 30, p.545-571, 2013.

SEGALEN, M. *Ritos y rituales contemporáneos*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

TURNER, V. *Dramas, Campos e Metáforas: ação simbólica na sociedade humana*. Niterói: EdUFF, 2008.

WUNEMBURGER, J.-J. *Antropología de imaginário*. Buenos Aires: Del Sol, 2008.

LA SAINTE DE L'ABIME
KUNDRY: WAGNER ET L'ÉTERNEL FEMININ

FÁTIMA GUTIÉRREZ
Universidad Autónoma de Barcelona

Il est des déesses puissantes, qui trônent dans la solitude. Autour d'elles n'existent ni le lieu, ni moins encore le temps. L'on se sent ému de parler d'elles. Ce sont les Mères !

Goethe, *Faust*, II, 1.

In shaping his last and more captivating feminine character, Parsifal's Kundry, Richard Wagner reenacts the "eternal feminine" by appealing to infernal goddesses of ancient lore. He furthermore summons mysterious ladies from the Middle Ages who, like their forerunners, to the romantic soul represent the paradoxical incarnation of both the seductions of the abyss and the bright road to Redemption.

Keywords: Richard Wagner, Parsifal, Kundry, eternal feminine.

Pour modeler son dernier et plus enivrant rôle de femme, Richard Wagner recrée l'« éternel féminin » invoquant des déesses infernales et d'énigmatiques dames du Moyen-Âge qui, à l'image et la ressemblance de leurs aînées, représentent pour l'âme romantique tantôt la séduction du gouffre, tantôt le chemin douloureux de la rédemption. En outre, le maître de Bayreuth dessine Kundry avec les traits caractéristiques des héroïnes qui la précèdent dans son œuvre, car elle possède: la fermeté de Senta (*Der fliegende Holländer* — *Le Vaisseau fantôme* —; l'impérieuse sensualité de Vénus et le détachement d'Elisabeth (*Tannhäuser*), l'orgueil et la colère d'Ortrud (*Lohengrin*); le mystère d'Erda, la beauté de Freia, la souffrance de Sieglinde et l'intensité tragique de Brünnhilde (*Der Ring des Nibelungen* — *L'Anneau du Nibelung* —... Mais, errante et maudite par son rire et par son désir, la messagère wagnérienne du Graal réunira, aussi, dans sa démarche torturée et inconsciente vers la rédemption, les images de Marie Madeleine et de Prakriti, les héroïnes de deux drames wagnériens qui restèrent pour toujours en ébauche: *Jesus von Nazareth* (*Jésus de Nazareth*) et *Die Sieger* (*Les vainqueurs*).

Donc, non pas par hasard, la critique devient unanime lorsqu'elle considère le personnage de Kundry comme l'un des plus réussis, originaux et fascinants de l'œuvre de Richard Wagner. Son imposante cohérence étonne doublement lorsque nous pensons à la diversité de sources où s'abreuve le maître de Bayreuth pour créer sa *fleur du mal*: partant de la mythologie et du folklore les plus traditionnels pour arriver jusqu'aux dernières créations du romantisme allemand en passant par la littérature médiévale et par ses propres créations inédites dont nous ne conservons que les ébauches.

Au commencement du deuxième acte de *Parsifal*, le sorcier Klingsor, associe Kundry à l'enfer, en même temps qu'il l'appelle par les noms d'une reine de Judée et d'une walkyrie (Herodias et Gundryggia) évoquant, peut-être, des réincarnations antérieures. En principe, nous pourrions penser que ces références n'ont rien à voir l'une avec l'autre; or, elles répondent à une stricte cohérence symbolique unie au très vieux mythe européen de la *chasse sauvage*, qui est à la base de la figure légendaire des sorcières dans la tradition médiévale de l'Occident¹.

La lutte contre la sorcellerie trouve son prologue, aux commencements du Xème siècle, dans le canon *Episcopi* (*Évêques*, promulgué en 906) où le chroniqueur et abbé bénédictin franc, Regino von Prüm, condamne la croyance populaire (il la considère une illusion) défendant l'existence de femmes diaboliques qui, dirigées par la déesse Diane (nom latin d'Artémise-Hécate, la divinité grecque, attachée au monde des ombres, qui préside la magie et les enchantements) chevauchent en groupes traversant les cieux nocturnes. À peu près deux siècles plus tard (1159), la figure d'Hérodiade² (la petite-fille d'Hérode le Grand et l'épouse d'Hérode Antipas, tétrarque de Galilée, qui selon les évangiles de Marc (VI, 14-29) et de Matthieu (XIV, 1-12), demande et obtient, par l'intermédiaire de sa fille, l'emprisonnement et l'exécution du Baptiste), transformée, cette fois-ci, en déesse et dirigeant une de ces hordes infernales, fait son apparition dans un texte du philosophe et historien anglais, membre de l'École de Chartres, Jean de Salisbury (secrétaire, ami et premier biographe de Saint Thomas Becket). Ce texte est le *Policraticus* (premier grand traité de science politique du Moyen Âge), influencé, dans son allusion à la sorcellerie, par le canon *Episcopi*. Cette histoire fantastique se propage rapidement à travers toute

¹ Cf. Claude Lecouteux, *Chasses fantastiques et cohortes de nuit au moyen âge*, Paris, Imago, 1999.

² Cf. Jean Virth, *La jeune fille et la mort. Recherches sur les thèmes macabres de l'art germanique de la Renaissance*, Paris. Droz, 1979, p. 79.

l'Europe et, de retour en Allemagne, Diane/Hérodiad prend le nom de Holda, une déesse qui appartient plus au folklore qu'au panthéon germanique et représente la terre et la fertilité; elle est assimilée tantôt à Frigga, l'épouse de Wotan, tantôt à la scandinave Hel, reine des enfers et des morts. Dorénavant toutes les trois deviendront les reines de la nuit qui conduisent les chevauchées sauvages et démoniaques des sorcières et qui mériteront, à côté de la bonne fée Abonde (probablement un avatar de la déesse celte Hippone ou d'Abondance, la divinité allégorique de la mythologie grecque), une longue référence dans la *Deutsche Mythologie* (*Mythologie allemande*, Göttingen, 1835) de Jacob Grimm, que Wagner admirait tant. Or, le nom d'une reine de Judée au centre de cette triade infernale peut sembler surprenant; mais, en plus du rôle maléfique (de femme incestueuse et adultère qui exige la mort d'un juste) assigné à la figure d'Hérodiad par les *Évangiles*, très probablement son nom a aussi souffert d'un faux rapport étymologique avec d'autres mots très semblables, phonétiquement parlant, qui signalent vers un sens très concret; comme, par exemple, le substantif latin *aer* qui signifie «air». Aussi, Diane et Holda ont-elles, traditionnellement, le pouvoir de voler et une légende médiévale européenne³ raconte comment Hérodiad, après la décapitation du Baptiste, insulta (ou embrassa, selon d'autres versions) sa tête et que de cette tête sortit un vent si fort qu'il emporta la femme dans les airs, condamnée à une errance éternelle. Remarquons au passage qu'un des noms de Wotan, comme dieu de l'air et de la tempête, est *Hrjotr* «Celui qui rugit», phonétiquement semblable à Hérode, ou à Hérodiad; peut-être, est-ce à cause de cela qu'au Moyen-Âge la *Chasse Sauvage* était aussi connue comme *Chasse d'Odin* et/ou *Chasse d'Hérode*.

En tout cas, ce mythe va exercer une énorme influence sur l'imaginaire médiéval, de préférence du nord de l'Europe, où il était connu et craint depuis des temps immémoriaux, puis disséminé par tout le continent; les légendes de la *Santa Compañia* en Galice, du *Comte Arnau* en Catalogne, du *Mateo txistu* au Pays Basque, de la *Chasse Hennequin* en Normandie ou de *Kar an Ankou* en Bretagne n'en sont que quelques exemples. Le bruit du vent qui résonne à travers les plaines, les monts et les forêts, ou le vacarme des tempêtes nocturnes étaient, pour les peuples celtes

³ Cf. Waldemar Kloss, «Herodias the Wild Huntress in the Legend of the Middle Ages», *Modern Language notes*, vol. XXIII, n° 3, The Johns Hopkins University Press, 1908, pp. 82-85; et «Herodias the Wild Huntress in the Legend of the Middle Ages II» *op. cit.*, vol. XIII, n°4, pp. 100-102.

et germaniques de préférence, la terrible annonce d'une apparition fantasmagorique: une horde de chasseurs carnassiers qui, sur de *noirs chevaux prompts comme la pensée* (dirait Goethe) et entourée d'une meute de chiens crachant du feu par les yeux et la bouche, descendait du ciel obscur pour arracher la vie du voyageur solitaire qui avait la mésaventure de la rencontrer, s'il ne se lançait sur le sol pour sentir comment piétinaient son dos les sabots glaciaux des chevaux fantômes. Dans la tradition germanique, le chef de la Chasse infernale est Wotan, chevauchant Sleipnir (son coursier à huit pattes), parfois accompagné de la déesse Holda, parfois en tête de ces divinités guerrières et funéraires que sont les walkyries et qui font leur chasse survolant les champs de bataille en choisissant pour le Walhall les plus courageux des guerriers (en écoutant la très connue «chevauchée des walkyries» de Wagner nous trouvons l'image sonore la plus réussie d'une *chasse sauvage*).

Nous avons indiqué comment Holda est assimilée, dans la tradition médiévale, à la Diane des Romains et celle-ci à une figure du Nouveau Testament: Hérodiade; toutes les trois sont cruelles, puissantes et peuvent voler, participant ainsi, selon diverses légendes, de même que les walkyries, à des Chasses Sauvages. Il n'est donc pas contradictoire, chez Wagner, le fait d'appeler Kundry avec les noms d'Hérodiade et de Gundryggia (un appellatif de walkyrie que le maître de Bayreuth construit dans une approche phonétique au nom de Kundry, mais partant du préfixe *gunn* qui signifie «bataille» dans l'ancienne langue des vikings). Et cela immédiatement après avoir associé le personnage à des puissances sataniques, comme le fit la superstition médiévale avec ces reines redoutables qui devinrent les protagonistes des chevauchées infernales dans des nuits de bruits et de fureurs.

Le romantique allemand Heinrich Heine, compose, sur cette tradition, son long poème *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum* (1841), qu'il traduit lui-même en prose française, pour la *Revue des deux mondes*, en 1847, *Atta Troll. Rêve d'une nuit d'été*, et que Wagner dut nécessairement connaître. Les chapitres XVIII et XIX⁴, nous décrivent comment le narrateur, penché à la fenêtre de la sorcière Uraka, découvre Hérodiade dans une cavalcade de spectres, la nuit de Saint-Jean. La magnifique description de la reine

⁴ Que nous pouvons lire en allemand et en français dans le site d'internet d'Agnes Vinas, *Le mythe d'Hérodiade. Salomé en littérature*, [en ligne]. <http://www.mediterranees.net/mythes/salome/index> (page consultée le 12 décembre 2013). Nos citations proviennent de cette page.

fatalement amoureuse du baptiste, nous fait remémorer la figure de Kundry en raison de trois circonstances; en premier lieu, par l'*ambigüité de sa nature*:

Si c'était un ange ou un démon, c'est ce que j'ignore. On ne sait jamais au juste chez les femmes où cesse l'ange et où le diable commence.

En deuxième lieu, par son *éternelle damnation*:

Car elle était vraiment princesse; c'était la reine de Judée, la femme d'Hérode, celle qui a demandé la tête de Jean-Baptiste.

C'est à cause de ce meurtre qu'elle est maudite et condamnée à suivre jusqu'au jugement dernier, comme un spectre errant, la chasse nocturne des esprits.

Finalement, par son rire:

La nuit, elle sort de la tombe, et, en suivant la chasse maudite, elle porte, comme dit la tradition populaire, dans ses mains blanches le plat avec la tête sanglante;

Mais, de temps en temps, par un étrange caprice de femme, elle lance la tête dans les airs en riant comme une enfant, et la reçoit adroitement comme si elle jouait à la balle.

Rappelons que le nom propre «Salomé» n'est même pas mentionné par le Nouveau Testament, où l'on parle simplement de la «fille d'Hérodias», et qu'il faudra attendre jusqu'aux dernières décennies du XIX^{ème} siècle, pour voir la princesse se substituer à la reine dans le rôle principal de l'épisode qui présente la mort de Jean; et cela grâce à des peintres, comme Gustave Moreau, ou à des écrivains comme le français Huysmans mais, surtout, grâce à Oscar Wilde, qui ne représentera pas Salomé comme l'instrument sans malice de la perverse reine Hérodias, mais obéissant à ses propres désirs insatisfaits. Richard Strauss suivra de très près cette conception du personnage.

Mais, Hérodias ne sera pas la seule figure littéraire évoquée grâce au personnage de Kundry dans le *Parsifal* wagnérien; à travers son extrême complexité nous trouverons aussi les traces du *Juif Errant* dans la version du feuilletoniste français Eugène Sue (1844 -1845). D'après l'érudit Gaston Paris⁵, aucune trace du personnage ne peut se trouver ni dans les Évangiles canoniques, ni dans les apocryphes, ni dans aucune autre tradition chrétienne antérieure au XIII^{ème} siècle. Mais, en 1228, dans une chronique

⁵ Cf. Gaston Paris, «Le Juif errant. I et II» in *Légendes du Moyen Age*; Paris, Hachette, 1904, pp. 149-221.

faite par le bénédictin anglais de Saint-Albans, Matthieu Paris, apparaît le récit d'un archevêque arménien qui, visitant son abbaye, raconte comment le portier de Ponce Pilate, nommé Cartaphilus (ce qui nous fait immédiatement penser à Jorge Luis Borges et son conte de l'*Aleph*: «El Inmortal», «L'immortel»), frappe du poing en ricanant, dans le dos du Christ, pour le faire aller plus vite et celui-ci le condamne à marcher sans repos jusqu'à sa seconde venue⁶. Cependant, nous devons attendre jusqu'à la moitié du XVI^{ème} siècle pour voir cette légende se répandre à travers l'Europe grâce à une lettre anonyme qui contenait le récit, probablement apocryphe, de l'évêque allemand Paulus von Eitzen, lequel métamorphose le portier romain en cordonnier juif et lui donne le nom d'Ahasverus. Lorsque le Christ, portant son lourd fardeau, arriva chez lui, il s'y arrêta et s'appuya pour se reposer, mais le cordonnier chassa le Sauveur lui disant de s'en aller où il devait aller; Jésus le regarda fixement et lui adressa ces paroles: *Je m'arrêterai et me reposerai, mais toi tu marcheras jusqu'au jugement dernier*⁷. À la différence du texte médiéval, le nouveau récit va inspirer un grand nombre d'auteurs; mais celui qui nous intéresse le plus est Eugène Sue qui, dans son long feuilleton *Le Juif Errant*, donne une compagne à Ahasverus. Le couple se retrouve, tous les cents ans, durant la Semaine de Passion. La femme fut aussi condamnée à une éternelle errance pour être coupable de la mort du Baptiste. Il s'agit, bien entendu, de la reine Hérodiade. À la fin du roman, ces condamnés à vivre seront, comme Kundry, rédimés et pourront, comme elle, atteindre la consolation de la mort.

Nous venons de voir comment le personnage wagnérien de Kundry est symboliquement apparenté à de terribles déesses de l'antiquité la plus lointaine et à des reines des enfers qui, néanmoins (peut-être en raison de leur beauté), laissent soupçonner aux poètes, comme Nerval ou Heine, la sainteté qui peut se cacher à l'intérieur des abîmes. Or, le maître de Bayreuth semble vouloir tailler dans sa figure des facettes encore plus contradictoires; peut-être pour qu'elle représente, paradoxalement sans équivoque, le concept romantique d'*Éternel Féminin*. Aussi va-t-il réunir, dans sa fascinante Kundry, des traits de la plupart des hautes dames qui font voltiger les voiles de leurs coiffes dans les poèmes médiévaux consacrés au mythe du Graal.

La Kundry du premier acte de *Parsifal* répond à la figure de Cundrie la sorcière du *Parzival* de Wolfram von Eschenbach et, donc, à la Demoiselle

⁶*Ibidem*, pp. 154-155.

⁷*Ibidem*, p.164.

Hideuse (ou Demoiselle de la Mule) dans le *Perceval* de Chrétien de Troyes et à la Demoiselle Noire de l'anonyme *Peredur* gallois.

Dans les trois récits: français, allemand et gallois, une femme, insolente et très peu séduisante, arrive à l'imprévu dans la cour du roi Arthur pour reprocher Perceval/Parzival/Peredur d'avoir été incapable de poser les questions qui auraient pu guérir le Roi Pêcheur et faire reverdir ses terres. La description du personnage faite par Wagner, lors de sa rentrée en scène (saluée par les écuyers, qui se demandent si son coursier «vole», comme «la sauvage amazone»), est troublante et souligne une nature sauvage, pratiquement animale: (*Kundry*) *entre en scène hâtivement, presque titubante. Costume sauvage, jupe troussée, longue ceinture pendante faite de peaux de serpents; cheveux noirs, à peine tressés, volant au vent; teint du visage brun rougeâtre; yeux noirs lançant parfois de sauvages éclairs*⁸. Or, ses devancières médiévales ne sont pas moins bouleversantes: la Galloise a *son visage et ses mains (...) plus noirs que le fer le plus noir qui ait jamais été poissé. Le plus laid, ce n'était pas la couleur, mais la forme de son corps. Elle avait les joues très hautes, un visage aux chairs pendantes, un nez court avec de larges narines, l'un de ses yeux était vert-gris, étincelant, l'autre était noir comme le jais, et profondément enfoncé dans la tête. Ses dents étaient longues et jaunes, plus jaunes que les fleurs du genêt; son ventre commençait au sternum et remontait plus haut que son menton*⁹. La Demoiselle Hideuse ne reçoit pas, de la part de Chrétien un traitement plus indulgent; le clerc de Troyes souligne l'animalité de ses traits: *Ses yeux étaient de simples creux, pas plus gros que des yeux de rat, son nez tenait du chat et du singe, ses lèvres de l'âne et du bœuf, des dents comme du jaune d'œuf tant elles étaient rousses, une barbe qui était celle d'un bouc*¹⁰; de même, il la présente avec un significatif fouet en sa main droite pour reprocher à Perceval tout ce que la Demoiselle Noire reprocha à Peredur¹¹. De son côté, Wolfram souligne aussi la nature sauvage de Cundrie la sorcière, mais il est le seul à la douer de grandes connaissances. Lorsque, dans la cour du roi Arthur, Parzival est admiré des chevaliers et aimé par les dames, tant que l'on dirait que ses

⁸ Richard Wagner; *Parsifal*, (Livret intégral de Richard Wagner, traduction française de Georges Pucher), in *L'Avant-scène d'Opéra*, n° 213, 2003, p. 24.

⁹ *Histoire de Peredur fils d'Evrarc* in *Les Quatre Branches du Mabinogi et autres contes gallois du Moyen-âge* (Traduit du moyen-gallois, présenté et annoté par Pierre-Yves Lambert), Paris, Gallimard, 1993, p. 272.

¹⁰ Cf. Chrétien de Troyes, Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal ou le Roman de Perceval* (Édition et traduction de Charles Méla, d'après le manuscrit Berne 354), in *Romans*. Paris, Le livre de Poche, « La Pochothèque », 1994, p. 1077.

¹¹ Cf. Chrétien de Troyes, *op. cit.*, pp. 1078-1079.

aventures se sont achevées, la sorcière, qui se présente sur une mule haute, est richement habillée mais elle a le nez d'un chien, deux dents de sanglier, des oreilles comme celles d'un ours, le visage velu et des ongles comme les griffes d'un lion¹²; or, elle parle *toutes les langues* (le latin, l'arabe et le français, d'ailleurs elle parle en français à notre héros) et elle est versée en dialectique, géométrie et astronomie. Naturellement, elle fait à Parzival les mêmes reproches que les demoiselles françaises et galloises, mais ses mots sont les plus durs et blessants pour le héros; on dirait que sa langue est plus déchirante encore que son fouet dont *le manche était un rubis et les lanières étaient de soie*. Face à une cour stupéfaite, elle renvoie les chevaliers à l'aventure, en dirigeant Gawan vers le Château des Merveilles et Parzival de retour, en principe, aux domaines du Roi Pêcheur. Lorsque Gawan sort victorieux des aventures qui se succèdent dans la forteresse enchantée de Clinschor (une des dames qui l'habitent est la sœur de Gawan et curieusement s'appelle aussi Cundrie) et y reçoit Parzival et son frère Feirefiz, récemment découvert, Cundrie la sorcière apparaît à nouveau (Livre XV); mais, cette fois, découvrant son blason et sa vraie nature de Messagère du Graal (*Gralsbotin*): *On vit en effet arriver une demoiselle dont les habits splendides, couteux et bien faits étaient taillés à la mode française (...) On y voyait briller l'or d'Arabie dont étaient faites maintes petites tourterelles, l'emblème du Graal. À cause de ses insignes, elle fut l'objet de bien de regards, attirés par la merveille. (...) Sa coiffe était haute et blanche, son visage caché par maints voiles épais qui empêchaient de la voir*¹³. Cundrie demandera, se jetant aux pieds du héros, de lui pardonner son offense pour, immédiatement après, annoncer que c'est lui que le Graal a signalé pour devenir roi et que son épouse Condwiramurs et son fils Loherangrin (Lohengrin) sont appelés eux aussi à l'accompagner à Munsalvaesche, où il pourra guérir la blessure du très souffrant roi Anfortas. Soulignons que, lorsque dans le Château des Merveilles la reine Arnive guérit les blessures de son petit-fils Gawan (Livre XI), elle le fait grâce à la vertu d'un baume reçu des mains de Cundrie et qu'elle lui raconte que *lorsque Anfortas (sic) connut de grandes souffrances et qu'on dut lui apporter aide, ce baume l'empêcha de mourir: il vient de Munsalvaesche*¹⁴. Ce qui nous renvoie directement, chez Wagner, à la première apparition de Kundry qui, dans une chevauchée frénétique, porte à

¹² Cf. Wolfram von Eschenbach, *Parzival* (Traduit par Danielle Buschinger et Jean-Marc Pastré), Paris, Honoré Champion, «Traductions des classiques du Moyen Age», 2010, pp. 384-385.

¹³ *Ibidem*, p. 698.

¹⁴ *Ibidem*, p. 566.

Montsalvat un autre baume qui devrait apaiser la terrible douleur du roi du Graal.

Ces personnages féminins ambigus, répugnants et à la fois séduisants, fréquentent la littérature médiévale et ont leur origine dans la tradition celte où, généralement, ils figurent la Souveraineté. Il s'agit de femmes qui adoptent, le jour, un aspect répulsif et se transforment en jeunes beautés selon les circonstances, généralement pendant la nuit et/ou grâce à un baiser d'amour. Le héros qui est capable de vaincre sa peur ou son dégoût gagne la souveraineté ou un autre trésor interdit aux lâches. Un bon exemple de la *loathly lady* «la dame répugnante», qui exige qu'un homme l'embrasse ou l'épouse, se trouve dans le récit irlandais du IX^{ème} siècle, *Echtra Mac nEchach Muigmedóin* (*Les Aventures des fils d'Eochaid Mugmedon*, qui racontent comment Niall se révèle être le roi suprême d'Irlande en embrassant la dame¹⁵) ou dans le récit populaire de *La fille du roi sous les flots*¹⁶ (où Diarmaid, personnage du cycle Ossianique¹⁷, accepte la compagnie d'une vieille horrible qui devient la plus belle des femmes). Mais, peut être le récit le plus connu, à propos de ce vieux sujet appartenant au folklore et à la tradition arthurienne, est le conte *Ce que veulent les femmes*: lors d'une chasse, Arthur (dans certaines versions il s'agit de son neveu Gauvain) est surpris par un homme armé d'une massue qui lui accorde la vie sauve pour un an, à condition qu'au bout de cette année il lui apporte la réponse à cette simple question: *Qu'est-ce que les femmes aiment par-dessus tout?* Le roi erre à travers tous les pays à la recherche de la réponse, jusqu'à ce qu'il rencontre, la dernière nuit de son délai, une femme horrible qui lui dit qu'elle est seule à la connaître et qu'elle la lui dira si le roi l'épouse. À contre cœur, il accepte et la femme répond immédiatement: *C'est la souveraineté*. Arthur célèbre ses noces et, le soir, il aperçoit à côté de lui la plus belle femme que l'on puisse imaginer, mais soumise aux enchantements d'une sorcière jusqu'à ce que le meilleur des chevaliers lui offre l'amour, la liberté et la souveraineté¹⁸. Nous trouvons la même thématique dans un roman en vers de la littérature moyen-anglaise (conservé dans un manuscrit unique du milieu du XV^{ème}

¹⁵ Cf. Jean Markale, *La femme celte*, Paris, Payot, 1996, p. 84.

¹⁶ Cf. Loys Brueyre, *Contes populaires de la Grande-Bretagne*, Paris, Hachette, 1875, pp. 175-184 et Jean Markale, *op. cit.*, p. 85.

¹⁷ Le récit le plus connu de ce personnage nous raconte ses amours malheureuses avec Deirdre, dont la thématique semble être à la base du mythe de Tristan et Yseult.

¹⁸ Cf. Jean Markale, *La Grande Déesse*. Paris, Albin Michel, 1997.

siècle) *The Weddynge of Sir Gawen and Dame Ragnell* (*Le Mariage de Sire Gauvain et de Dame Ragnelle*): poursuivant un cerf, Arthur est attaqué par un personnage monstrueux qui laissera sa vie sauve, s'il répond, au cours de l'année, à la question— *Que désirent les femmes?* Le roi et Gauvain partent en quête de la réponse. Le premier rencontre une femme vieille et laide, Dame Ragnelle, qui lui promet de répondre à la question si elle épouse le neveu du roi. Celui-ci accède à sa demande et la sorcière redevient belle et jeune. L'érudit Heinrich Zimmer, dans *Le roi et le cadavre*, fait allusion à une ballade, conservée dans un manuscrit de la première moitié du XVII^{ème} siècle, *The Marriage of Sir Gawaine* (*Le mariage de Sire Gauvain*), qui revient sur le même sujet, ainsi que Geoffrey Chaucer, dans son *The Wife of Bath's Tale* (*Le Conte de la Bourgeoise de Bath*), inclus dans ses *Canterbury Tales* (*Contes de Cantorbéry*). Mais ce qui nous intéresse vraiment ici c'est de souligner que ces figures, issues de la tradition celte, peuvent conférer tant la souffrance que le bonheur et appartiennent à la catégorie des femmes chargées de l'initiation du héros. Sages, riches et puissantes (parfaite définition pour la Cundrie de Wolfram), de même que leurs devancières, ces insolentes et horribles commères n'apparaissent pas par hasard dans les différents poèmes mais pour reconduire les héros vers leur authentique et glorieux destin lorsqu'ils risquent de laisser de côté l'«Aventure».

Si la Messagère du Graal de von Eschenbach est le référent principal de la dernière héroïne wagnérienne, nous ne pouvons pas oublier d'autres dames de la Quête qui lui offriront certains traits ou, mieux, certaines fonctions qui vont parachever le fascinant personnage. Lorsqu' au deuxième acte du drame, Kundry, transformée en une femme d'extraordinaire beauté, révèle à Parsifal son nom et la mort de sa mère, elle revêt la même fonction que la cousine du héros dans les poèmes du Moyen-Âge. De sa part, Chrétien de Troyes ne se sert du personnage qu'une seule fois (lorsque Perceval quitte le Château du Graal) et, à la différence des autres récits, c'est le jeune homme qui devine son propre nom, grâce à une question de la demoiselle sur son identité. Il découvre, ainsi, que la jeune femme qui lui reproche la mort de la Dame Veuve est sa propre cousine. Dans le texte de Wolfram, ce personnage acquiert une plus grande importance et un nom propre: Sigune. Parzival la trouve, une première fois, peu après avoir quitté la Forêt Soltane et c'est alors qu'elle lui dévoile son nom. Il la retrouvera en sortant du Château du Graal; à ce moment là, de même que le personnage de Chrétien, elle lui reprochera son silence et lui racontera une partie de l'histoire d'Anfortas, complétée plus tard par l'oncle de tous les deux: l'ermite de Trevrizent.

Mais au cours du deuxième acte de *Parsifal*, pendant la scène de la «séduction», le référent le plus direct du personnage de Kundry sera la belle Orgeluse de Logrois du poème de Wolfram, qui se correspond avec la Jeune Fille Méchante chez Chrétien. Rappelons que, suivant la tradition celte, une figure féminine guide le héros qui ne doit pas perdre le chemin conduisant au succès de son aventure, et que c'est justement cette femme altière et séductrice qui dirige directement Gawan au Château des Merveilles, après qu'une mystérieuse Cundrie la sorcière l'eut arraché, avec Parzival, de la confortable cour du roi Arthur. Soulignons aussi qu'à ce moment là les quêtes de la lance et du Graal (que Wagner unifie), entreprises respectivement par le neveu du roi Arthur et par Parzival, se séparent. Lorsque Gawan sort vainqueur de l'aventure du Lit Périlleux et de sa lutte contre le lion, libérant ainsi les dames du Château des Merveilles, il devra affronter l'aventure définitive du Gué Périlleux. Et c'est après sa culmination qu'Orgeluse dévoile sa nature authentique et gentille. Ensuite, elle avouera être la raison indirecte de la blessure d'un amoureux Anfortas et que Parzival fut le seul chevalier qui refusa ses charmes. Dans le drame wagnérien, Kundry sera la séductrice d'Amfortas et la raison de sa blessure, mais Parsifal l'écartera de lui. Les faits sont semblables mais le sens est absolument différent: Orgeluse attire les chevaliers pour venger son époux assassiné, Kundry doit les séduire à cause d'une malédiction la condamnant à ne pouvoir être sauvée que par l'homme qui pourra refuser son étreinte. Seul Parsifal saura sentir, avec son baiser, toute la douleur close dans le cœur de la femme et la libèrera, enfin, de son infernal châtiment. Même si, tout comme Wotan dans sa dernière scène avec Siegfried, Kundry se rebelle contre cette rédemption qu'elle désire, pourtant, avec le même désespoir que le dieu.

Donc, pour modeler sa dernière et captivante figure de femme, Richard Wagner recrée l'«éternel féminin» invoquant des déesses infernales et d'énigmatiques dames du Moyen-Âge qui, à l'image et la ressemblance de leurs aînées, représentent pour l'âme romantique tantôt les séductions du gouffre, tantôt le chemin douloureux de la rédemption.

Devinez-vous maintenant qui est la merveilleuse et magique créature que Parzival trouve dans le château étrange, où le conduit sa valeur chevaleresque? Devinez ce qui arrive et comment tout finira. Aujourd'hui je ne vous en dis pas davantage! (Lettre de Richard Wagner à Mathilde Wesendonk d'août 1860¹⁹).

¹⁹Richard Wagner à Mathilde Wesendonk: *journal et lettres, 1853, 1871*. Berlin. Alexandre Duncker éditeur, 1905, vol. II, p. 98.

L'INSOMNIE DES FEMMES DANS L'ATTENTE D'ULYSSE

ION HIRGHIDUS

Université de Petrosani

Women's insomnia can take place only in men's absence when they are away in the world with different tasks or are away to rove, to waste time. The cultural prototype of this insomnia belongs to Penelope who manages for 20 years to not defile the marriage-bed. She's under the protection of Hestia, but she's also saved by her own wisdom that turns into a metaphysical understanding of reel and unreel the ball of yarn. Over time, beyond the pattern of Homeric epos, women's insomnia leaves the classical understanding, while Hestia herself hides deepmost into things. She gives place to the intersubjectivity as a new challenge for another Nostos. Only love that manifests in the world is the bridge which links the archaic understanding of home as absolute stability and the modern world. Thus, a modern Ulysses is an immigrant cultural while a modern Penelope is a woman too much in love with shopping.

Keywords: cultural insomnia, nostos, love as order and disorder in world, intersubjectivity.

Introduction à l'insomnie

L'attente d'Ulysse est un thème pérenne pour les femmes, pour les femmes qui défendent l'âtre de la maison. Cette attente suppose un état de lucidité que le sommeil ne peut pas assurer. Le manque de sommeil qui arrive à l'état d'insomnie culturelle est le seul qui détermine l'esprit stable d'une culture. Chaque culture a son manque de sommeil dans l'attente d'une meilleure situation de l'homme dans son propre monde. La femme qui défend l'âtre d'une maison, d'une civilisation est sous la protection d'Hestia, la déesse qui est demeurée chaste pour toujours. Si chaste qu'elle est devenue un principe qui figure toute demeure stable des hommes et des dieux. Une longue file de femmes se sont trouvées sous la protection d'Hestia (Ἑστία) parce qu'elles avaient attendu leurs maris de manière inconditionnée. Une autre longue file d'hommes, obligés de partir pour longtemps de chez eux, sont retournés dans leurs foyers dans l'espoir d'y trouver le feu allumé. Cette stabilité humaine, qui a un correspondant divin

dans le feu sacré, a représenté une préoccupation pour Hésiode, Diodorus Siculus, Platon, Aristophane, Pausanias, Suidas, Ovide et Cicéro. Une disparition des symboles antiques de la stabilité du foyer n'a pas signifié aussi la disparition de la sacralité de ce foyer qui s'est caché toujours plus, prenant des formes toujours plus diverses.

La trop connue Pénélope (et toujours autant oubliée) a été longtemps un symbole pour les femmes qui attendaient l'homme parti à la guerre, celui qui avait été le pilier de la maison. Les occupations qui pourraient rompre le foyer étaient la guerre, le commerce à de grandes distances, les longues campagnes de chasse. Aujourd'hui, si l'on fait un arc au-dessus du temps, ces occupations se sont diversifiées. Rien ne ressemble plus à ce qui a été, le pilier de la maison non plus ne correspond plus entièrement à l'homme, Pénélope non plus ne peut être retrouvée dans toutes les femmes qui attendent. La déesse protectrice de la maison, du feu permanent qui chauffait la famille, s'est perdue dans le bruit des voitures, dans le bruit toujours plus intense des choses en mouvement. La nuit a été envahie par des lumières de plus en plus fortes, ce qui a mené à la destruction d'un cycle cosmique important. La nuit, avec son obscurité germinative, s'est emparée du monde de l'homme, mais aussi de celui des dieux, pour apporter la tranquillité et le repos dans les corps épuisés, pour tranquilliser les esprits trop travaillés par les soucis du jour. Le vêtement de la Nuit avait une capacité de guérison, et lorsque le sommeil devenait impossible pour plus de temps il pouvait suivre une terrible maladie ou un malheur. Le manque de sommeil des dieux et le manque de sommeil des hommes sont alimentés par la préoccupation, par un désir de surveiller le déroulement d'événements. Un exemple est celui de Zeus même, du Chant II de l'Iliade: «*Les Dieux et les cavaliers armés de casques dormaient tous dans la nuit; mais le profond sommeil ne saisissait point Zeus, et il cherchait dans son esprit comment il honorerait Achilleus*»¹. Maître du Rêve², Zeus envoie celui-ci chez Agamemnon pour l'exhorter de commencer au plus vite la guerre contre Troie. Mais la pensée

¹ Homère, *L'Iliade*, Chant II, traduction de Leconte de Lisle,

<http://philoctetes.free.fr/ilchant2.htm>

² Morpheus, fils du Sommeil et de la Nuit, a été le dieu grec des rêves, l'un des mille fils d'Hypnos, qui prenait en rêve une forme humaine, soit sous la forme d'un jeune homme ayant à la main des feuilles de coquelicot, soit sous la forme d'un vieil homme qui portait sur sa tête une couronne de coquelicots et à la main le corne de l'abondance (voir Victor Kernbach, *Dictionar de mitologie generală*, Éd. Științifică și Enciclopedică, Bucarest, 1989, p. 407).

de Zeus est espiègle précisément pour réhabiliter de nouveau Achille après la rupture entre celui-ci et le dirigeant des armées grecques. Les soucis qui suivront et les souffrances de l'armée grecque se transforment dans le manque de sommeil d'Atréide Agamemnon: «*Les chefs des Panakhaiens dormaient dans la nuit, auprès des nefs, domptés par le sommeil; mais le doux sommeil ne saisissait point l'Atréide Agamemnôn, prince des peuples, et il roulait beaucoup de pensées dans son esprit.*»³ Les forces nocturnes qui peuvent produire le repos si nécessaire, peuvent, de même, produire des déviations du code de l'honneur. Il semble qu'il n'y ait pas de libre arbitre, puisque les actions des hommes sont contrôlées par les dieux: «Agamemnon justifie son hostilité envers Achille par le mot *atê*, «la folie de l'auto-illusion»»⁴ qui est produite par la volonté des dieux. Plus que cela, le monde belliqueux des dieux influence négativement le monde de l'homme qui devient, d'un monde de la paix, un monde de la guerre. Les trois forces: Zeus, le Sort et la Furie mènent à la «sortie des gonds», à la confusion la plus grave qui fait des ravages dans un monde qui devrait se coordonner selon les plus hauts principes du gouvernement. D'ailleurs, toute l'épopée de la guerre gréco-troyenne se trouve sous le signe de l'insomnie qui fait que la préoccupation se transforme en souffrance. «La colère» d'Achille Péléide, surgie de la trop humaine avidité d'Agamemnon, est la cause fondamentale qui détermine des pertes significatives dans le camp des Grecs. Selon les dires d'Atréide Agamemnon, au moment de la conciliation avec Achille, les dieux sont coupables d'avoir glissé dans son cœur une «folie sauvage», apportée au milieu de la nuit, qui est associée à l'insomnie. Ce thème est facile à mettre en évidence dans les deux épopées d'Homère. *L'Odyssee* est dominée par le motif de l'insomnie qui domine le monde des hommes de même que celui des femmes. Le voyage que fait Ulysse pour rentrer chez lui dure autant que la guerre troyenne, c'est-à-dire dix ans. Ce *nostos* (νόστος) d'Ulysse représente une ré-initiation au culte d'Hestia. Le chemin vers la maison est, en fait, une aventure de l'esprit humain qui doit passer par des milliers d'épreuves pour arriver de nouveau à la stabilité du foyer. Mais ce thème de l'homme errant est le chemin d'un héros brillant pas tellement par ses faits d'armes, mais par le niveau de sagesse auquel il est arrivé. Le but, qui est le

³Homère, *L'Iliade*, Chant X, traduction de Leconte de Lisle,

<http://www.mediterranees.net/mythes/troie/iliade/chant10.html>

⁴ Eluned Summers-Bremner, *O istorie culturală a insomniei*, Éd. Art, Bucarest, 2008, p. 36.

foyer conjugal, joue le rôle de centre de l'univers. L'arrivée à ce but mérite n'importe quel sacrifice.

Dans l'économie des textes homériques les femmes semblent jouer un rôle second en comparaison à celui de l'homme. Pourtant, lorsque nous parlons de la stabilité du foyer, les femmes détiennent le rôle principal parce qu'elles seules ont la capacité de maintenir le feu sacré et de garder l'ordre de la famille et de la société. Pénélope est l'exemple le plus clair d'intelligence féminine, comparable à l'espièglerie d'Ulysse. D'ailleurs, les deux forment un couple parfait. Tandis que son mari est à la guerre, Pénélope réussit à faire face aux prétendants par la ruse d'une toile qu'elle tisse à l'infini. Ce qu'elle tissait le jour, elle l'effiloçait la nuit, pour tromper les prétendants. Cette ruse est décrite par Antinoüs, l'un des prétendants, qui s'adresse à Télémaque, le fils d'Ulysse: «- *Tèlémakhos, agorète orgueilleux et plein de colère, tu as parlé en nous outrageant, et tu veux nous couvrir d'une tache honteuse. Les Prétendants Akhaiens ne t'ont rien fait. C'est plutôt ta mère, qui, certes, médite mille ruses. Voici déjà la troisième année, et bientôt la quatrième, qu'elle se joue du cœur des Akhaiens. Elle les fait tous espérer, promet à chacun, envoie des messages et médite des desseins contraires. Enfin, elle a ourdi une autre ruse dans son esprit. Elle a tissé dans ses demeures une grande toile, large et fine, et nous a dit: - Jeunes hommes, mes prétendants, puisque le divin Odyseus est mort, cessez de hâter mes noces jusqu'à ce que j'aie achevé, pour que mes fils ne restent pas inutiles, ce linceul du héros Laertès, quand la Moire mauvaise de la mort inexorable l'aura saisi, afin qu'aucune des femmes Akhaiennes ne puisse me reprocher, devant tout le peuple, qu'un homme qui a possédé tant de biens ait été enseveli sans linceul.*»⁵ L'ourdissage du métier à tisser est en fait l'ourdissage et la poursuite d'un plan par lequel on défend l'ordre initial du foyer conjugal. Le maintien de cet ordre suppose deux actes qui se passent dans l'horizon de l'insomnie: l'acte diurne où l'on tisse le linceul pour Laertès par le déroulement de la pelote; l'acte nocturne où la toile est effiloçée par l'enroulement de la pelote. À la lumière du jour on déroule la pelote et on tisse la toile, c'est-à-dire ce que les autres doivent voir, conformément aux normes des cités antiques qui demandent le respect des traditions. À la lumière des torches, la nuit, la pelote se refait. Le tissu de même que la pelote sont des éléments du mensonge et de la tromperie, mais qui sont nécessaires pour défendre l'être initial du foyer, l'ordre préétabli.

⁵ Homère, *L'Odyssée*, II, traduction de Leconte de Lisle,

<http://philoctetes.free.fr/od2.htm>

L'amour en tant que désordre et ordre du monde

Entre Ulysse et Pénélope, membres d'une famille traditionnelle, une autre toile se tisse, celle de l'amour en tant que désordre et ordre du monde. Elle représente une élévation à la pensée philosophique. Pour faire comprendre le mouvement de l'amour du désordre à l'ordre, je fais appel à une compréhension plus profonde des sens qui peuvent se créer. Il y a en nous un trop grand amour pour le confort du sensoriel, lorsqu'on «ne croit plus aux dieux, à la philosophie, à la connaissance», lorsqu'il nous semble que seule la solitude vague a du poids pour le propre être. Mais le monde de l'individu, comme tout ce qui existe, se trouve entre deux possibilités existentielles extrêmes: de la vérité et du non vérité, de l'ordre et du chaos. Si nous nous trouvons dans un temps difficile, c'est que nous faisons la différence entre ces extrêmes possibles. Le mot «ordre» est depuis longtemps implanté en nous et nous courons toute la vie après sa réalisation. Lorsqu'on ne fait pas cela, d'autres nous convainquent d'entrer en ordre, et si eux non plus ne le réussissent pas, on entrera dans le grand Ordre de l'Éternel, lorsqu'on est guéri de l'existence individuelle. La vie de l'individu est, au fond, celle de son esprit, et la maladie fondamentale de l'Esprit est *qu'il est ce qu'il est*, mais qu'il tend vers *autre chose*, soit pour se compléter soi-même, soit pour compléter l'univers de choses dans lequel il vit et il espère. Tout ce qui tend vers autre chose reste sous le signe d'une maladie parfaite. L'existence comme telle est une maladie fondamentale, sous le signe de laquelle reste tout – ce qui est esprit et le reste. L'existence est une maladie de maximale généralité; comparant: elle est comme *La Fille sans corps* d'Eminescu⁶, peut-être un peu plus flottante que tous les concepts pris ensemble. Sous cet aspect, *la maladie* serait bonne et nous désirions ne pas sortir de sous son empire. Mais cette maladie de maximale généralité n'est qu'un *pré-texte*. Elle est si complète en soi, que toute révolte contre elle de la part de l'individu est un non-sens. La philosophie s'est rappelée à soi que parfois l'Existence est malade, qu'ainsi est possible la *trans-formation*. L'esprit même doit son *étant* à une certaine maladie de l'existence que j'appelle la tendance à la complétude. Les maladies créatrices de l'esprit, proposées par Constantin Noica, ne sont autre chose que cette tendance à la complétude de l'esprit. Le paradoxe consiste dans le fait que ces maladies sont nécessaires et indispensables à la culture. L'esprit même est dénommé parfois comme maladie de la création.

⁶ Ce qui peut être compris comme un concept pur qui peut faire l'objet de l'imaginaire.

La tendance à la complétude vient au monde pour accomplir son amour (c'est-à-dire sa Perfection), en se déroulant, en complétant sa destinée malade. La splendeur de la vie est le réel avec le possible ensemble, et par cela le monde de l'individu «acquiert le signe de l'avenir» et tend à la complétude, à l'Unité en tant qu'Être. Mais rien ne peut se pré-faire s'il n'y a pas de recherche intérieure. Et cela est la projection du soi dans l'autre. *Recherche et re-trouvailles* sont en fait les deux «mers chaudes» de la Vie, sont l'explication du lien profond entre Eros et Thanatos. L'individu (avec son Individuel) n'échappe pas à l'amour et à la mort et chacune de ses conquêtes démontre qu'au bout de l'existence individuelle il trouvera la conciliation avec soi, un dépassement de la propre conscience. Les sages qui craignent l'amour arrivent, finalement, par trop de prudence, à un déchiffrement brahmanique de la réalité, à une réflexion vaine dans le désert de la pensée, à la *solitude de la pensée philosophique* même. Quoi d'autre fait Saint Antoine dans la vanité de sa prière, ou quoi d'autre font les ascètes qui fouettent leurs sens jusqu'à l'exil de *l'animal humain* dans les profondeurs de l'inconscient?

La raison, de toute façon, ne peut être séparée du sensoriel et on peut comprendre dans ce sens Platon, pour lequel la science sur les Idées n'est que la science sur l'existence propre, l'élévation de la non vérité et l'entrée dans l'existence du logos, c'est-à-dire dans l'ordre, victoire et reflet du périssable, de l'altérité comme catégorie philosophique – celle-ci étant le créneau de sortie au monde des choses. L'idée se joint à la réalité sensorielle, étant une mesure de l'authenticité de l'existence humaine, et l'Eros fait Platon lier le monde du sensoriel au haut monde des Idées. Ceux qui n'ont pas compris cela sont arrivés à l'ascétisme stérile, croyant que les feux de la chair sont le péché capital, que sans cela l'homme peut se situer dans l'ordre du divin. Mais ils ont oublié que le divin même ne peut se réaliser, dans ses manifestations concrètes, que par l'Eros. Par cela, la Généralité tend vers l'Individuel, Zeus aime Europe et le Dieu chrétien trouve en Marie (dans l'Individuel de celle-ci) la terre féconde où il envoie son Fils. Dans ce dernier cas il s'agit moins de l'Être et plus de la relation et du mode: comment se trouve le Fils envers le Père et inversement, comment travaille *l'identité avec le Deus*⁷ (dans l'acception de Saint Maxim le Confesseur) comme œuvre subsistante et vivante.

La réalisation vivante de l'Eros est, au fond, un ordre de la montée, le franchissement des marches qui mènent et descendent de la Colline de

⁷ en roumain: «deoființimea»

Golgotha. C'est le chemin: La Première Marie – La Deuxième Marie – Salomé – Jeanne. Et comme le comprend quelque part le Confesseur, la première Marie est l'âme qui se trouve sur la marche première des efforts pour la vertu; la deuxième Marie est l'âme qui se trouve sur la marche de la contemplation (connaît la raison des choses), Salomé est l'âme qui a acquis la paix en quittant totalement les passions, où la connaissance est totale et équilibrée; Jeanne est l'âme qui est arrivée à la marche de la douceur et de la fécondité productive.

Toutes ces marches qui mènent à la Parole-Raison, à l'harmonie du Logos, *cause de toutes les choses*, ne peuvent se réaliser que sous le signe de l'Eros, et la *réalisation*, possible seulement par la périssabilité du monde, est accompagnée, en dernière instance, par la pensée ultime et suprême de la Mort. Le mouvement vers l'ordre mène, finalement, à l'annihilation de tout soi individuel, mais sans cela rien ne peut entrer dans le champ de l'Existence (et d'autant moins dans celui de l'Esprit). Généralement, les philosophes, excepté Platon et encore quelques-uns, ont banalisé l'Eros, l'ont fait trop descendre dans le Sensoriel, le séparant de la Raison. Les poètes ont vu plus, faisant de cela la dimension première et ultime du monde. Un triste et fataliste poème d'amour: «Les grands eaux ne peuvent pas éteindre/ l'amour/ et les rivières ne pourraient pas le noyer:/ si l'homme donnait toute la fortune/ de sa maison pour l'amour/ il n'aurait que du mépris» (*La Cantique des Cantiques*) peut dire plus que n'importe quelle théorie sophistiquée – parce que le poète est lui-même soumis, premièrement, aux avatars de l'Individuel. L'Eros commence de toute façon par la naïveté, et celle-ci est le commencement de n'importe quel type de création: *soit divine* – parce que la divinité, dans son absolu, ne se rend pas compte de l'inutilité du monde; *soit humaine*, parce que le génie croit lui aussi, avec naïveté, à l'atteinte possible de l'harmonie. Au bout de *l'altérité* on est attendu par l'ordre synaléthyque, et ce n'est que l'Éternité qui dépasse l'incohérence et l'inconséquence de la pensée. Du désordre à l'ordre c'est le chemin de «Marie à Jeanne», le chemin de «penser» à «ne plus pouvoir penser». Sur tout cela s'étend l'aile d'Eros, qui commence par un gouffre avant l'humain et s'étend noire au-delà de celui-ci. Dans l'économie de ce chemin infini éclaire comme un repère universel l'âtre de la maison. Les retrouvailles, toujours les retrouvailles du chemin vers la maison, donnant du sens au chemin qui a du sens seulement comme «chemin avec la maison», comme le disait jadis Tudor Cățeanu, signifient l'entrée dans l'ordre. Un complètement du foyer, sous la protection bienfaisante d'Hestia, par

l'achèvement heureux du nostos, met fin à l'errance et élève l'amour au rang de principe premier.

L'insomnie du voyage vers l'autre

Si l'identité culturelle est une réalité implicite, où les différences sont seulement d'ordre quantitatif, les évolutions vers l'identification provoquent la compréhension implicite de la différence par rapport à l'Autre. Le contact entre les cultures est dirigé par un mécanisme sociologique par l'intermédiaire duquel s'ouvre la perspective de l'interculturalité. Cela montre que les enjeux identitaires ne se trouvent pas au centre des groupes identitaires, mais à leurs frontières, là où on négociera la différence acceptée par rapport à l'Autre. Le développement d'un sentiment de frontière culturelle représente pour les porteurs d'identité la possibilité d'accéder à l'interconnaissance. C'est le processus d'une «négociation» où l'on décide des proximités et des distances. Tout comme l'identité culturelle fait appel à des «mythes fondateurs» (celui des «grands ancêtres»), l'interculturalité est un voyage assumé vers l'Autre où se produit un syncrétisme mythologique. Il est possible que ce voyage mène à un «relativisme culturel», à une suspension de la critique des valeurs authentiques et à une reconnaissance des limites des propres hiérarchisations. À la fois, la phrase d'Hegel: «personne ne peut sortir de sa propre peau» peut être contredite par le grand spectacle communicationnel de l'interculturalité.

Le voyage vers l'Autre fait partie de la vaste problématique du sujet comme texte. Celle-ci est sortie de son naturel, de ce qu'on peut nommer son être habituel, et cette réalité est soumise à un travail existentiel nouveau et difficile. Le sujet comme texte est l'incorporation de celui-ci dans les rigueurs de la communication, aux règles de déchiffrement strictes dans la plus grande mesure, si on ne veut pas perdre le sens de celui-ci. Le problème du sujet est-il d'actualité ou bien ne représente-t-il que l'écho de tourments intérieurs de l'esprit qui ne trouve pas sa place dans le monde de l'habituel? Si ce problème provient seulement du reste des préoccupations ontologiques, alors il sort de l'actualité pour se situer dans cet indistinct auquel nous a habitués la philosophie depuis quelque temps. Parce que nous devons nous baser sur une première certitude, celle-ci est l'explicitation de la subjectivité comme réalité modératrice entre ce qui est en dehors de nous et ce qui est l'intériorité de l'être comme création de l'unicité. L'individu, avec sa situation dans l'ordre, est l'expression de cette unicité, ce qui fait que l'intime ne soit pas tout simplement le personnel, mais plutôt ce qui est bien gardé pour voir plus tard la lumière de la communauté. Seulement dans

cette lumière de la communauté l'individu se communique soi-même par le don de soi aux autres. Le sujet comme texte est la présentation de la différence entre la corporalité et ce qui est essence spirituelle ou comment la possibilité existe par les éléments de la culture qu'un niveau ontique de la réalité devienne un élément de la transcendance. Ce qui réprime cette possibilité est le niveau d'organisation différent des deux éléments de la différence. L'expérience du sujet dans le monde lui crée un portrait historique et psychologique où entrent les alternatives, les expressions multiples des communautés, les émergentes qui divisent tout état de fait. La description de ces états est, premièrement, compensatoire, qui contrebalance les privations et refuse toute nostalgie d'une image idéale.

Le sujet ne peut se priver en aucun moment de son histoire parce qu'il ne peut ignorer aucune dimension qui représente le travail de l'être. L'importance de l'historicité convient des accumulations de sens, de l'exploitation au maximum de la dimension du passé, tel que celui-ci a été projeté pour devenir présent. Sous cet aspect, le sujet est un résultat des accumulations de différentes strates temporelles et d'une maturation progressive dans le déroulement de l'histoire. Il est une permanente succession de l'image de l'homme, de son état naturel à l'homme postmoderne. La façon dont «le premier homme» a commencé son existence historique est analysée clairement par Hegel: «Il convient et il est approprié pour la considération philosophique de commencer de traiter l'histoire du moment où la rationalité commence à entrer dans une existence terrestre et non pas du moment où elle n'est qu'une possibilité en soi»⁸. L'état de rationalité dont parle le philosophe allemand est une réduction de la problématique du sujet dans l'histoire et si nous dépassons la vision rationaliste restrictive nous devons accepter un passé du sujet au-delà de la société civile et de ce que nous nommons aujourd'hui progrès historique. Jusqu'à la démarche rationnelle du sujet, «l'état naturel» de celui-ci représente une expérience des significations de laquelle nous ne pouvons pas nous priver, parce que celle-ci est devenue for intérieur. Hegel nous dit que: «La raison est la certitude de la conscience d'être n'importe quelle réalité»⁹, c'est-à-dire celle-ci coïncide au moment de la prise de conscience du fait que «Moi c'est Moi». «Le premier homme» hégélien dans son état naturel, dans l'interprétation que donne Francis Fukuyama¹⁰, est conduit par

⁸ G. W. F. Hegel, *Prelegeri de filosofie a istoriei*, Éd. Humanitas, Bucarest, 1997, p. 58.

⁹ G. W. F. Hegel, *Fenomenologia spiritului*, Éd. IRI, Bucarest, 1995, p. 140.

¹⁰ Francis Fukuyama, *Sfârșitul istoriei și ultimul om*, Éd. Paideia, Bucarest, 1992, p. 148.

le désir de se détacher de cet état naturel qui deviendra dans «la lutte pour la reconnaissance» l'éthos guerrier de l'espèce. Une histoire universelle de l'homme, comme l'aurait voulue Kant¹¹, comme ont voulu la réaliser Hegel et Marx, qui achevaient la tradition chrétienne, puis Spengler et Toynbee, avec leur vision cyclique et pessimiste, qui signifie une conclusion définitive de tout ce que représente l'humain, est dominée par l'image dramatique du «dernier homme» qu'apporte en discussion Nietzsche¹² et par la fin de l'histoire.

Le sujet est-il seulement une résonance historique, un effet des déroulements et de la soif de violence? Nous voulons montrer ici qu'il se soustrait à ces faits, qu'il est singularité, n'importe combien il existerait par l'autre. La dé-construction de la singularité du sujet dans notre monde est un artifice par lequel nous pourrions dire que l'historicité de celui-ci s'achève. Cette dé-construction a été annoncée longtemps avant, dès la période de la philosophie classique grecque, mais sous un aspect tout simplement ontologique et gnoséologique.

Le sujet est, en fait, *L'Individuel*¹³ dans son déroulement historique, trajet qui sort du calcul de la logique et de la science. Le drame du devenir historique, comme il prend contour dès la période de l'hellénisme tardif jusqu'à la fin de l'époque moderne, a imposé la récupération de la subjectivité et la situation sur le même palier de l'importance historique et de la généralité. Cela suppose un changement de l'inflexibilité logique, l'acceptation dans les champs du logique d'horizons plus larges, ceux qui ouvrent pour démontrer jusqu'où peut s'étendre le temps imaginaire.

Conclusion

Pouvons-nous trouver une Pénélope perpétuelle? Dans notre monde, pouvons-nous encore bénéficier des services d'Hestia? Celle-ci peut-elle encore se

¹¹ Voir l'essai de Kant de 1784, *Une idée pour une Histoire Universelle du point de vue cosmopolite*, commenté par William Galston, dans *Kant and the Problem of History*, Chicago: University of Chicago Press, 1975, pp. 205-268, commentaire repris par Fukuyama, o. C., pp. 67-70.

¹² Herman Hesse dit, se référant à Friedrich Nietzsche (voir *Aşa grăit-a Zarathustra*, Éd. Humanitas, Bucarest, 1996, p. 405), une chose exceptionnelle sur le « dernier homme » (Le retour de Zarathustra – 1919): Zarathustra est l'homme, il est Moi et Toi. Zarathustra est l'homme que vous-mêmes cherchez en vous...».

¹³ Comprendre *L'Individuel* comme terme de l'Être, près du Général et des Déterminations. Les trois éléments forment ensemble le triangle logique de l'Être, et leur déroulement signifie le parcours du trajet vers le concept pur.

*montrer dans un monde qui est devenu si profane? Voici trois questions auxquelles on ne peut avoir de réponses sûres que si l'on se rapporte de manière critique aux époques historiques. La valeur fondamentale de la maison qui abrite la famille a été anéantie par le monde moderne. Le sens initial du chemin, celui du chemin avec la maison, s'est perdu. La nuit est devenue un autre jour, étant envahie par trop de lumières artificielles. L'insomnie culturelle féconde qui a maintenu les valeurs de la société s'est transformée en une insomnie dépourvue dans la plus grande partie du contenu métaphysique. Le *nostos* est devenu un banal trajet de l'émigrant. La frontière entre les sexes est presque disparue par l'officialisation du « troisième sexe » dans l'Allemagne actuelle. Se référant à une Europe qui ne ressemble pas du tout à celle antique ou médiévale, C. G. Jung nous dit: «L'âme de l'Europe est déchirée par la barbarie infernale de la guerre. Tandis que l'homme est extrêmement préoccupé de remédier aux dégâts extérieurs, la femme se met à guérir – inconsciemment comme toujours – les blessures internes et pour cela elle a besoin comme instrument essentiel de *la relation de l'âme*. [...] Pour cette raison, la tendance inconsciente de la femme se dirige vers l'affaiblissement du mariage, mais non pas vers la destruction du mariage et de la famille»¹⁴. Si ce que dit Jung est vrai, alors il existe encore un espoir de retrouver les valeurs authentiques de l'âtre du foyer sans lesquelles la famille entrerait dans ses derniers instants. Refaire le chemin inverse, de la nuit envahie par trop de lumières et de l'insomnie comme maladie psychique à la nuit bienfaisant du sommeil et à l'insomnie culturelle située sous le rapport de la Préoccupation représenterait un autre *nostos*, une redécouverte de l'homme authentique. Cela non plus ne signifiera la réalisation du *Surhomme*, mais sera d'un pas plus près du franchissement d'un abîme indescriptible, un saut de l'humanité. Lorsque tout cela se déroule sous le rapport de la Préoccupation, l'insomnie, des hommes et des femmes, devient la clé de ce déchiffrement.*

¹⁴ C. G. Jung, *Opere complete, X, Civilizația în tranziție*, Éd. Trei, Bucarest, 2011, p. 154.

LE VETEMENT, VECTEUR DE LA FEMINITE DANS LA MATIERE DE BRETAGNE: L'EXEMPLE D'YSEUT ET D'ENIDE

LAURENCE PICANO-DOUCET

Université Stendhal, Grenoble 3

In the Middle Ages, courteous ladies may be studied through two different women in the twelfth century french poems: Yseut and Enide. These two women, queens, mistresses and wives, can be described by their clothes. The clothes, social markers, can show the bodys or can sublimate the feminity; it becomes a language to say the feminity. It reveals also the secret nature of the women (fairies or magicians) and it enables us to find the trace of the former myt

Keywords: féminine clothes, dress code in the Middle Ages, Imagination of the femininityhs.

L'image de la dame courtoise est présente dans les poèmes français du XIIème et XIIIème siècles à travers des femmes aux destins différents. Par exemple, Yseut et Enide, bien que subordonnées aux héros dans les titres des *estoiresque* nous considérons, ont une place essentielle dans le récit en tant que reines et dames de la cour. Enide peut épouser Erec, l'homme qu'elle aime, et être à ses côtés dans toutes les périodes de sa vie, lui restant fidèle et le soutenant lorsqu'il est accusé de *recreantise*. La vie d'Yseut est différente: épouse du roi Marc, alors qu'elle aime Tristan sous l'emprise du philtre, elle trompe son mari et connaît une existence plus difficile. Le mot femme, rimant souvent avec *dame*, apparaît régulièrement pour les désigner. Leur féminité peut se révéler aussi bien dans leurs actes que par leur apparence extérieure, dont le vêtement est un élément déterminant.

Au Moyen-Âge, comme dans toute époque, l'habit permet à l'Homme de se distinguer de l'animal, de couvrir son corps pour le parer, le protéger et même le dévoiler. Marqueur social, il définit les différentes classes de la société: on est ce que l'on porte. Il «décode» l'identité d'une personne, selon le linguiste Roland Barthes, et peut être considéré comme une forme de langage à une forte valeur sociale.

En 1294, Philippe Le Bel publie un décret qui interdit aux bourgeois de porter les marques vestimentaires de l'aristocratie: l'Homme est identifiable par sa tenue vestimentaire et ne doit pas changer de catégories

sociales hormis pendant la période de Carnaval. Ce temps particulier, au cours duquel tout semble permis et tout semble s'inverser, est propice au déguisement et au changement d'apparence. En dehors des périodes carnavalesques qui autorisent la transgression du «tabou» concernant l'échange de vêtement et par là-même de rang social voire d'identité sexuelle, l'habit est un médium pour dire la féminité.

Le statut d'homme et de femme ne peut qu'être marqué par la manière de s'habiller même si, aux XII^{ème} et XIII^{ème} siècles, on ne parle pas encore de mode. A aucune époque, le code vestimentaire n'a ignoré la différenciation sexuelle ne serait-ce que grâce à des détails de forme et d'ornementation. Si, en ancien français, le vocabulaire désignant les différents types d'habits comme le manteau, la robe, la chemise, par exemple, est mixte, la couleur, les détails et les matières permettent de reconnaître le sexe et le statut social de la personne. Les vêtements sont brodés de fils d'or et agrémentés de pierres précieuses: le manteau et la robe qu'Yseut porte à son retour à la cour rivalisent de broderies, de luminosité et de matières précieuses. Les textes littéraires ont tendance à idéaliser l'apparence des reines et des rois et les descriptions visent à faire rêver. Les *ekphraseis* deviennent courantes, disent la beauté des tenues vestimentaires et du physique. La robe de couronnement d'Enide se pare d'or, mot dont la répétition produit à l'oreille un effet d'accumulation, de profusion pour sublimer la féminité de cette jeune femme, naturellement belle, sur le point de devenir reine. La vêtue marque la naissance de l'héroïne.

Or n'ot mie la chiereenable,
 Car la robe tant li avint
 Que plus belesez an devint.
 Les deus puceles d'un fil d'or
 Li ont galonné son crin sor,
 Mes plus luisanzestoit li crins
 Que li filz d'or qui molt est fins.
 Un cercle d'orovré a flors
 De maintes diverses colors
 Les puceles el chief li metent
 De li an tel guise amander
 Qu'an n'i truisse rien qu'amander.
 Deus fermaillez d'or neelez,
 An un topaceanseelez,
 Li mist au col une pucele,
 Qui fu tant avenanz et bele
 Que ne cuit pas qu'an nule terre,

Tant seüst l'an cerchier ne querre,
 Fust sa paroillerecovree,
 Tant l'ot Nature bien ovree.

Yseut et Enide représentent des canons de la beauté médiévale: leurs visages sont beaux, lumineux, auréolés d'une chevelure le plus souvent blonde et leurs corps parfaits. Chrétien de Troyes et les auteurs des poèmes tristaniens les décrivent selon les règles de l'art poétique des Anciens. Il convient cependant de distinguer le «vêtement que l'on voit» de celui dit «de dessous» ou linge de corps. La chemise est le vêtement de dessous le plus courant au Moyen Âge et Yseut et Enide en sont vêtues dans différentes circonstances.

La première fois qu'Erec rencontre Enide, la jeune femme porte une simple et pauvre chemise blanche:

La dame s'an est hors issue
 Et sa fille, qui fuvestue
 D'une chemise par panzlee,
 Delïee, blanche et ridee;
 Un blanc cheinseotvestudesus,
 N'avoit robe ne mains ne plus,
 Et tant estoit li chainses viez
 Que as costezestoit perciez:
 Povreestoir la robe dehors,
 Mais desozestoitbiaux li cors

Cette simple *chainse* blanche souligne ses formes harmonieuses: le vêtement est un révélateur de la féminité. La beauté de la fille du vavas seur est sublimée par la chemise. Celle-ci, souvent blanche, ouvre sur la femme et ses charmes mais n'est pas faite pour être vue. La femme en chemise devient un objet de désir; le vêtement cache ici une sexualité féminine moins suggérée que dans certains lais de Marie de France. Dans le *Donnei des amants*, Yseut, dans le lit avec son époux, se lève pour rejoindre Tristan: elle est «toute nue si ce n'est sa chemise»:

Tote nue fors sa chemise
 Del lit le reiYsoud s'est mise;
 En un mantelforré de gris
 Alee s'est, cover le vis

De même, dans la forêt du Morrois, quand le roi Marc découvre les amants, la reine n'est vêtue que d'une simple chemise. Romaine Wolf-Bonvin précise qu'exhibée, elle [la chemise] voile le corps d'un effet de nudité. Être en chemise, c'est être nu ». Il y a une forme d'érotisation de la femme.

En effet, la distinction entre féminin et masculin s'opère d'abord au niveau de la silhouette que les habits mettent en valeur. Cela permet alors d'envisager une autre approche complémentaire de la féminité: le corps des héroïnes, à peine dévoilé par un vêtement léger ou moulant, a les caractéristiques d'une femme et non celles d'un homme. Si la chemise dévoile le corps, les robes et tuniques peuvent être ajustées et souligner d'autant plus la grâce de la silhouette féminine, cachée quelquefois par un manteau ample. Le vêtement «que l'on voit» devient un moyen de compléter le portrait physique d'une dame en accord avec sa moralité. Ainsi, quand Yseut trahie par le nain Frocin est accusée d'adultère, elle est conduite au bûcher pour y être brûlée. Elle n'est pas habillée de manière ostensible. Elle inspire alors de la pitié à la foule qui ne la condamne pas et voit en elle, non plus une reine, mais une femme éplorée.

En un bliaut de paille bis,
Estoit la dame, estroitvestue
E d'un fil d'or menu cosue
Si chevelhurtenant a ses piez
D'un filet d'or les ottrechiez.

Plus tard dans *l'estoire*, Yseut, en fuite dans la forêt du Morrois, prend conscience de son état de pauvreté voire de déchéance sociale quand le philtre n'agit plus. Elle déplore la perte de la place qu'elle aurait pu jouer à la cour (vers 2200-2216). Dans le même temps, Tristan constate que, par passion, ils ont tout perdu; ses pensées se tournent vers Yseut et il la voit privée des attributs qui font d'elle à la fois une reine et une femme; il regrette également les habits dignes de son rang de chevalier.

«Tot m'est failli et vair et gris [...]
En bois est, et su peüstestre
En beleschanbres, o son estre,
Protendues de dras de soie»

Après avoir reçu le pardon du roi Marc, la reine Yseut, parée des atours donnés par l'énigmatique ermite Ogrin, revient à la cour

magnifiquement habillée. À la Saint Samson, la reine est accueillie par les trois castes de la société médiévale: d'abord le peuple en liesse, qui a pris soin de décorer la ville, puis les hommes d'église et enfin la chevalerie. Tous sont d'accord pour faire semblant de croire que rien ne s'est passé dans la forêt du Morrois. Le roi Marc ferme les yeux sur le passé et on assiste à une cérémonie qui ressemble partiellement à un mariage»:

Du col lui a oste la chape
 Qui ertescarlatemolt riche
 Ele out vestu une tunique
 Desus un grantbliau de soie.
 De son mantel, que vos diroie?
 Ainz l'ermite qui l'achata,
 Le riche fuer ne regreta.
 Riche ert la robe et gent le cors:
 Les eulz out vers, les cheveus sors.

Le code vestimentaire est en accord avec la moralité du personnage. C'est une reine que la cour accueille: une dame séduisante, bien vêtue qui ne ressemble en rien à une femme adultère en fuite. La pauvre et hâve Yseut, dénudée, affaiblie par l'exil, renaît par la vêtue en reine fière et digne.

Enide est vêtue au moment de sa rencontre avec Erec d'une simple chemise blanche qu'elle gardera pendant tout le voyage pour rejoindre la cour. En effet, Erec refuse qu'Enide soit vêtue convenablement par une autre personne que la reine elle-même. Il préfère qu'elle voyage en chemise plutôt que parée d'une robe de sa cousine. C'est à Guenièvre de l'habiller (vers 1362-1367). On peut trouver trace d'une magie sympathique et l'importance de la notion de don dans le cadeau de la reine. Cette dernière donne sa position, ses sentiments et sa féminité au travers de la robe offerte. Dans le même temps Arthur adoube cent jeunes gens; c'est, pour Enide, «un adoubement au féminin par le costume donné par la reine»remarque Jacques-le-Goff. Enide reçoit son nom dans le même temps que sa robe, à la cour du roi (vers 1993): vêtue conformément aux usages et enfin nommée, elle peut épouser Erec, passant ainsi de l'autorité de son père à celle de son époux.

L'habit renvoie étymologiquement à «la manière d'être, d'agir». Tantôt ample tantôt moult, il devient une marque d'identité, un état civil: la féminité pour les héroïnes éponymes de *Tristan et Yseut* et de *Erec et Enide* se traduit par des habitudes vestimentaires et des codes que les deux femmes vont respecter, ou être encouragées à suivre, dans toutes les

périodes de leur vie. Reines, elles sont vêtues somptueusement; amante en exil dans la forêt du Morrois, Yseut vit en haillons.

Que püent ils, se colormüent?
Lordrasronpent, rains les decirent.

Yseut et Enide sont des femmes de noble lignage, mariées à des rois ou à des futurs rois. Elles peuvent incarner un idéal de la féminité, si ce n'est l'aspect de la maternité qui n'est pas envisagé voire non envisageable dans les *estoires*. Bien qu'elles n'aient pas la même destinée, leurs robes, chemises, manteaux, faits de tissus, racontent leur histoire de femmes, comme un rappel de l'étymologie du texte et du tissu. « Le tissu-texte parle à travers ses motifs et ses figures ». Le vêtement devient une image littéraire de la femme. Leurs habits montrent donc une féminité bien humaine et rappellent incidemment des mythes sous-jacents en évoquant un imaginaire de la féminité. Enide peut représenter aussi la figure de la Reine de Mai: les deux coutumes du roman *d'Erec et Enide* (la chasse au cerf blanc et la fête de l'épervier) aboutissent à l'élection d'une reine de l'amour, tout comme les fêtes de mai célèbrent une jeune reine. Guenièvre d'ailleurs ne s'y trompe pas en lui donnant la seule robe de son coffre faite par la fée Morgane et volée à son insu. Yseut, fée d'Irlande, a des dons de prophétesse (vers 2826) et de guérisseuse; c'est aussi une femme vouivre dont il faut se méfier: vêtue d'un somptueux *siglaton*, altièrre, rusée et sûre d'elle au Mal Pas, elle traverse le gué boueux sur les épaules de Tristan et peut jurer ainsi qu'elle n'est pas coupable d'adultère.

Il faut savoir lire entre les lignes de la trame: les mythes anciens ne disparaissent pas complètement dans les poèmes. A chaque période de leur vie, le vêtement fait signe, révèle la féminité des héroïnes, qu'elles soient tout à tour reines, amantes, fées ou magiciennes: il évoque des mythes, décryptés ou à comprendre encore, pour nous guider dans les secrets de la littérature et sur les voies de l'imaginaire.

**LA NÉGATION DU FÉMININ AU TEMPS DES SORCIÈRES:
LE MALLEUS MALEFICARUM ET LA LECTURE CRITIQUE DE
JULES MICHELET**

STEFANO LENTINI
Universita della Catania

This contribution evokes the theme of denial of women during the time of the witch hunt, with a review of the *Malleus Maleficarum*, perhaps the known manual of the Inquisition. The authors of this manual are openly critical of any form of ambition of women, to be pursued through the control of the body and pedagogical models. In contrast, the critical reading of Jules Michelet rehabilitates the figure of the witch character on the border between reality and imagination, which is defined as a wise woman.

Keywords: Catholicism, social order, womanhood, Middle Ages

«'Nature les a fait sorcières' - C'est le génie propre à la Femme et son tempérament. Elle naît Fée. Par le retour régulier de l'exaltation, elle est Sibylle. Par l'amour, elle est Magicienne. Par sa finesse, sa malice (souvent fantasque et bienfaisante), elle est Sorcière, et fait le sort, du moins endort, trompe les maux».

J. Michelet.¹

1. *Le personnage de la sorcière par Jules Michelet: une frontière entre le réel et l'imaginaire.*

L'histoire de l'imaginaire trouve sa place dans la jeune histoire des mentalités, qui commence grâce aux contributions sur la société féodale de Marc Bloch, sur la représentation des contemporains de Rabelais par Lucien Febvre, et les recherches de Jacques Le Goff sur la vie quotidienne au moyen-âge. Protagoniste d'un renouveau historiographique orientée à la construction de «l'histoire totale» théorisée par Fernand Braudel et développé dans le cadre des «*Annales d'histoire économiques et sociales*»

¹ J. Michelet, *La sorcière*, Garnier-Flammarion, Paris, 1966, p. 5. Édition numérique.

fondées en 1929, la tradition des études annalistes contribue à créer un dialogue bénéfique entre l'Histoire et les sciences humaines, ce qui permet d'articuler les recherches historiques grâce à l'utilisation de sources des plus disparates: de l'iconographie aux traditions populaires et folkloriques, à l'imaginaire, en passant par la littérature et les sources judiciaires. Ces bases deviennent des éléments d'études pour l'histoire.

Jules Michelet (1798-1874)², historien défini par Le Goff comme le *prophète de la nouvelle Histoire*³ dans *La nouvelle histoire* (1979), est le premier à commencer ce genre d'études. En 1862⁴, il écrit un ouvrage sur la sorcière, un personnage considéré comme l'un des plus significatifs de l'évolution historique dessinant la frontière entre le réel et l'imaginaire⁵.

Fort de sa vision puissante de la féminité, de la nature et de la vie⁶, Michelet trace – avec une éloquence singulière – le chemin des études de l'imaginaire⁷. Se servant d'une grande quantité de sources historiques, comme les faits divers, les actes judiciaires et les documents d'archives sauvés de la destruction, il compose son hymne aux sorcières, symbole de la femme rebelle et «rédemptrice d'Eve, maudite par le christianisme»⁸.

² Jules Michelet est l'un des plus fameux historiens français du XIX^{ème} siècle. Il fut contraint de quitter sa chaire d'histoire du collège de France en 1851 pour avoir soutenu les idées libérales de la révolution.

³ Cfr. J. Le Goff (sous la supervision de), *La nuova storia*, Milan 1980, pages 23-29.

⁴ J. Michelet, *La strega*, tr.it RCS, Milan, 2012. Édition numérique.

⁵ Les historiens pensaient aux études faites sur la sorcière de Caro Baroja, pour laquelle il tente de dépeindre son histoire, de l'antiquité gréco-romaines au plus récentes études sur sa région du pays basque, en passant par l'antiquité germanique, les *capricci* di Goya et le romantisme; mais aussi aux travaux de Robert Mandrou, qui se limitent à la France classique et se concentrent sur les phases cruciales du phénomène jusqu'au XVIII^{ème} siècle quand les procès pour sorcellerie se terminent.

⁶ Attentif aux mouvements qu'ils ont touchés en profondeur le «vieux peuple de France», protagoniste de son œuvre, ce peuple *sent* plus qu'il *comprend rationnellement* les pulsions qui portent les humbles vers les croisades, ou les espérances millénaristes. Cfr E. Patlagean, *La storia dell'immaginario* in J. Le Goff (sous la supervision de), *La nuova storia*, cit., p. 292.

⁷ L'imaginaire est sous-entendu par Patlagean comme l'ensemble des représentations qui dépassent les limites imposées par l'expérience et des associations déductives liées à elles. *Ibidem*.

⁸ L'œuvre de Michelet représente le pamphlet le plus violent contre l'inquisition catholique et l'exclusion sociale jamais écrit, mais aussi la naissance de l'ethnographie. Cfr. J. Michelet, *La strega*, cit., p. 2.

2. Hérésie, christianisme et chasse aux sorcières.

Durant les premiers siècles du moyen-âge, les personnes vivant en milieu rural semblent ingénues, car totalement vouées à l'Église et ayant un esprit de piété authentique. Même dans les *Penitenziari* (manuels des confesseurs pour connaître les péchés), les unions entre les personnes de la même famille étaient classés dans les fautes communes, alors que les mariages avec les étrangers étaient considérés comme *libertinage*. Un effet de l'ignorance des habitants des communautés rurales qui ne se mélangeaient qu'entre eux. La femme *réelle*, au contraire de la supervision de *Vierge idéale*, ne comptait que peu au milieu de ce mélange d'hommes et de troupes.

La construction des premières habitations, et donc l'évolution sociale des villages, offrent une modification lente mais importante des us et coutumes de la population rurale: les premiers foyers se créèrent et la femme prit idéalement une image de *pureté et sainteté*: elle craint et honore son mari qui est serfe des autres, mais roi pour elle. Pendant que l'homme chasse et travaille dans les bois, dans l'intimité de sa modeste maison, la femme rêve et imagine. Elle se rappelle les contes traditionnels transmis de mère et fille: des histoires de fées qui aiment «les bonnes fileuses, fi-lent elles-mêmes divinement. On dit: *Filer comme une fée*»⁹.

À la différence de l'ennuyante et ennuyée femme bourgeoise de la ville, la femme de campagne n'a aucune sécurité, elle est abandonnée entre les mains de Dieu. La dévotion chrétienne se mélange aux croyances et traditions païennes qu'elle cultive encore en secret: elle honore les esprits qui se cachent dans les pierres et dans les chênes, et apaise leur soif de lumière avec des bougies¹⁰. Avec «Les yeux baissés sur les fleurs amoureuses, jeune et fleur elle-même, elle fait avec elles connaissance personnelle. Femme, elle leur demande de guérir ceux qu'elle aime. Simple et touchant commencement des religions et des sciences!»¹¹.

Bien que diminué par une rationalité urbaine de moins en moins capable de comprendre la culture paysanne, un «polythéisme de fait» survit à l'expansion du christianisme. Décrit par Jean Delumeau comme une «christianisation incomplète», elle représente une superposition des vieilles croyances religieuses et de celles introduites par l'Église. Le mélange des

⁹ J. Michelet, *La sorcière*, cit., p. 36.

¹⁰ Cfr. J. Michelet, *La strega*, cit., pages 65-66.

¹¹ J. Michelet, *La sorcière*, cit., p. 5.

pratiques païennes et chrétiennes provoque une confusion religieuse¹², surtout pour les populations paysannes et de montagnardes.

L'avènement du christianisme modifie l'idée d'univers, une réalité statique et parfaitement structurée dans laquelle tout est défini et dans laquelle l'homme a des possibilités limitées. Les pratiques magiques et divinatoires du passé sont considérées comme des tentatives de la faible, ingénue et coupable crédulité humaine de pouvoir modifier cette nature immobile par la tromperie illusoire du diable. Ces pratiques finissent par faire l'objet de condamnation de la part des autorités ecclésiastiques, mais aussi politiques.¹³ Déjà au XIII^{ème} siècle, l'Église crée le tribunal de l'inquisition¹⁴ pour enrayer le phénomène des hérésies et, soutenu par le bras séculier, envoie les hérétiques au bûcher¹⁵.

Une folle chasse aux sorcières (peut-être la condamnation la plus violente qui n'eut été jamais infligée aux femmes par l'inquisition catholique) conduisit à la mort des centaines de milliers d'innocents¹⁶, surtout dans les zones rurales, bastion de l'incrédulité et de la superstition¹⁷. La sorcellerie, existante en réalité uniquement dans l'imagination collective, se concrétise de fait: au cours d'un processus inquisitoire d'abord; par la sentence d'un magistrat ensuite, avec pour objectif de séparer la personne de la sorcière et de l'envoyer au bûcher au nom de l'orthodoxie et pour la défense de l'ordre social¹⁸. Ces mêmes prélats, par leurs condamnations, souscrivent implicitement la thèse que de telles pratiques avaient un fondement réel

¹² Cfr. J. Delumeau, *La paura in Occidente (secoli XIV- XVIII). La città assediata*, SEI, Torino 1983, pages 572-573.

¹³ Cfr. R. Astori, *Formule magiche. Invocazioni, giuramenti, litanie, legature, gesti rituali, filtri, incantesimi, lapidari dall' Antichità al Medioevo*, Mimesis, Milan 2000, pages 16-17.

¹⁴ Déjà instituée en 1231 par Grégoire IX pour combattre l'hérésie et dépendant de Rome.

¹⁵ Cfr. J.C. Schmitt, *La storia dei marginali* in J. Le Goff (sous la supervision de), *La nuova storia*, cit., p. 272.

¹⁶ En Grande Bretagne nous en comptons environ 30 000. H. Kamen, *L'inquisizione spagnola*, Feltrinelli, Milan 1966, p. 222.

¹⁷ La chercheuse Margaret Murray, éminente égyptologue s'intéressant aux aspects anthropologiques de l'archéologie, théorisa que le culte des sorcières était une réminiscence d'une religion préchrétienne de l'Europe occidentale. L'auteur présume que ce culte de la fertilité, nommé par cette dernière «culte de Diane» se développa en Égypte. Cfr. M. Murray, *Le streghe nell'Europa occidentale*, tr. it. Garzanti, Milan 1978, p. 7.

¹⁸ Cfr. J.C. Schmitt, *La storia dei marginali* in J. Le Goff (sous la supervision de), *La nuova storia*, cit., p. 275.

auprès des fidèles. C'est pour cette raison que les hérésies pullulèrent dans toute l'Europe jusqu'au XV^{ème} siècle et devinrent populaires, infectant bien souvent les strates inférieures de la société¹⁹.

Définie comme «l'hérésie la plus grande des trois types d'infidélité»²⁰ de l'homme devant Dieu, la sorcellerie apparaît comme la résistance à la foi la plus dangereuse. Les hérésies médiévales vaincues, arrivèrent à l'horizon des vainqueurs – comme des ennemis dignes d'être combattus comme ultime croisade – le monde rural archaïque et la subjectivité féminine, les vrais *humus* qui avaient consentis aux hérésies médiévales d'évoluer et de conquérir de solides consentements, non pas dans une sphère idéale abstraite, mais dans la vie concrète et dans la pensée de nombreuses couches de la population²¹.

Il semble opportun de noter à ce sujet que le phénomène de la chasse aux sorcières et leur répression ne purent être interprétés correctement et bien compris, qu'intégrés à un processus général d'extension du nouveau système urbain aux zones rurales. Cette doctrine était parfois assimilée de façon pacifique, et « très souvent au prix de violences indescriptibles ». Ce processus dura au moins cinq siècles, ralenti par la résistance du conflit entre ville et campagne, entre plaine et montagne, entre culture savante et populaire, entre sciences et religion²².

3. La négation du féminin dans la littérature démonologique: le *Malleus maleficarum*

De la fin du XV au début du XVII^{ème} siècle, le phénomène de la chasse aux sorcières se diffuse. C'est aussi une période où la littérature

¹⁹ Ivi, p. 271.

²⁰ L'infidélité envers Dieu, spécifient les auteurs dans le *Malleus Maleficarum*, consiste à opposer résistance à la foi. Différents cas définissent la gravité du péché: l'opposition à la foi se manifeste envers ceux qui ne l'ont pas encore reçue, c'est le cas des païens, et ceux qui l'ont déjà reçue, c'est le cas des juifs et des hérétiques. Ces derniers seraient donc plus pécheurs que les autres selon les auteurs, qui citent la lettre de Pierre (2,21). « Sarebbe stato meglio per loro che non avessero conosciuto la via della verità, anziché, dopo averla conosciuta, distogliersi da essa ». H. Institor, J. Sprenger, *Il martello delle streghe. La sessualità femminile nel 'transfert degli inquisitori*, a cura di Armando Verdiglione, Spirali, Milan 2003, p. 143.

²¹ Cfr. C. Mornese, R. Astori, *L'eresia delle streghe. Due letture del 'Malleus Maleficarum'*, Lampi di stampa, Milan 2004, p. 14.

²² Cfr. C. Mornese, R. Astori, *L'eresia delle streghe. Due letture del 'Malleus Maleficarum'*, cit., pp. 12-15.

démonologique, une sorte d'encyclopédie qui relève les croyances et les us et coutumes populaires, se développe. Les inquisiteurs sont les auteurs de ce genre littéraire, les seuls adaptés à ce type d'études car à la connaissance de la Sainte Écriture: la légitimation médiévale de l'*auctoritas* de l'intellectuel ecclésiastique et la crédibilité grâce à son prestige étaient dû à son appartenance à un monde dans lequel le seul vrai Dieu avait parlé. L'Église conservait ses paroles grâce aux Saintes Écritures et les transmettait à travers la tradition de leurs propres Pères, et Docteurs.

Il faut donc partir des Saintes Écritures et en particulier de l'Exode (22, 17) pour comprendre les origines d'une folie qui, seulement en Allemagne durant le XVII^{ème} siècle, a donné lieu à l'extermination d'environ 100 000 femmes jugées pour sorcellerie: «pas la moindre sorcière ne doit être laissée en vie». La perversion des inquisiteurs, légitimée par l'*auctoritas*, laisse place aux actes après les paroles²³. Ceux qui en paient le prix sont les plus démunis: les marginaux, les pauvres, mais aussi les boiteux, les vagabonds et les sorcières, considérés comme l'*infima species*.

Un des premiers traités de démonologie se distingue, le *Myrmecia Bonorum, seu Formicarium ad Exemplum sapientiae de Formicis* du dominicain allemand Jean Nider. Le manuel est écrit sous forme de dialogues dans lequel un idiot est éduqué par un théologien. À chaque chapitre, l'auteur fait le curieux choix de comparer les fourmis et les sorcières, ou plutôt les fourmis et les péchés²⁴. L'ouvrage qui a le plus grand succès est le *Malleus Maleficarum*, écrit par Jacques Sprenger avec la collaboration d'Enrico Institoris. La bulle pontificale d'Innocent VIII du 5 décembre 1484, *Summis desiderantes affectibus*, lança la chasse aux sorcières et conféra à Springer et Institoris la mission de punir, incarcérer, corriger les personnes infectées par la perversion hérétique. La première édition date de l'hiver 1486-1487 à Strasbourg, suivie d'une seconde édition en 1487 à Spire. 37 autres éditions furent ensuite produites (dix à Lyon, deux à Paris, trois à Sira, deux à Cologne, quatre à Nuremberg et trois à Venise) portant la production à 35000 mille copies. Un succès notable pour l'époque.

Durant leur longue expérience, les auteurs du *Malleus* ont eu l'occasion de constater que ce sont en majorité les femmes à être attirées par

²³ *Clericus* devint, au fil du temps, synonyme de lettré ou d'alphabétisé, alors que *laicus*, au contraire, d'analphabète). Cfr. A. Vegetti, F. Alessio, *Educazione e filosofia nella storia delle società*, Zanichelli, Bologne 1976, vol. I, pages 349-352.

²⁴ Cfr. G. Bonomo, *Il Malleus Maleficarum*, Palumbo, Palerme –Bologne, 1950, p. 4.

les tentations de Satan²⁵. La raison se trouve dans la structure physique de la femme, laquelle «è stata fatta con una costola curva, cioè una costola del petto ritorta come se fosse contraria all'uomo»²⁶. À cause de sa nature perverse, la femme devient le motif des grandes catastrophes humaines: Troie fut détruite à cause du rapt d'une femme, ou encore Cléopâtre, qui une très mauvaise femme au temps du grand royaume des Romains. Le diable fit pécher Eve et elle séduit Adam. Étymologiquement, le mot lui-même «femme», «*fe et minus*», démontre que la femme a moins de foi que l'homme²⁷.

«Dunque, una donna cattiva per natura, che è più pronta a dubitare dellafede, è altrettanto pronta a rinnegarla, ed è questa la caratteristica fondamentale delle streghe»²⁸.

Les auteurs reportent leurs propres expériences sur des cas de sorcellerie dans leurs traités²⁹. Les difficultés rencontrées durant les interrogatoires et en «interminabili disquisizioni sulla potenza di Satana, sulla sua malizia, sui rapporti che egli ha con le streghe, sui vari crimini a queste attribuiti e via dicendo»³⁰. Fortement convaincus de la réalité de la sorcellerie, animée d'une fureur sacrée contre les sorcières (donc contre le diable) et armés d'une culture bien plus supérieure à celle de leur prédécesseur Nider, ces auteurs réussissent à créer de nouvelles bases à ce problème. Dans ce manuel rempli d'exemples pratiques et de remèdes relatifs à ceux-ci, les deux dominicains enseignaient aux fidèles comment la

²⁵ Les hommes aussi, tout de même, se soumettent à Satan, ma la majeure partie d'entre-eux préfère les arts de la magie à la sorcellerie. Ils s'occupent en général de la pyromancie, géomancie et hydromancie, avec pour objectif de prédire le futur. Ces arts ne sont pas étrangers au diable, mais ils sont différents des maléfices des sorcières, voués au mal. Les auteurs ne se privent pas donc de remercier Dieu pour avoir protégé les hommes de la perfide nature des femmes.

²⁶ H. Institor, J. Sprenger, *Il martello delle streghe. La sessualità femminile nel 'transfert degli inquisitori*, cit., p. 90.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Ivi, p. 91.

²⁹ Le regard de la femme, dans ce cas de la sorcière – est écrit dans le *Malleus* – peut tuer ou blesser gravement: les enfants sont les victimes les plus fréquents du regard des sorcières, qui rendent dangereuse l'air dans un rayon déterminé, même les miroirs sont ternis durant les jours des menstruations. Mais les sorcières frappent aussi grâce au maléfices, opérant par des objets cachés, par exemple des visages en cires dans lesquels on plante des aiguilles. Cfr. G. Bonomo, *Il Malleus Maleficarum*, cit., p.20.

³⁰Ivi, p.3.

sorcellerie, pratique fortement diffusée, était réellement fondée sur un authentique commerce avec Satan et les forces occultes. Dans l'imaginaire des auteurs, les maléfices des sorcières avait pour objectif de satisfaire les besoins des diables. La récompense était la réunion du Sabbat, durant laquelle des banquets immondes (on y mangeait des enfants) était organisées durant une nuit entière, et où l'on s'accouplait véritablement avec les démons au cours de danses obscènes. Pour aller au plus vite à ces rendez-vous fantasmagoriques, la sorcière volait souvent grâce à un bâton oint d'une concoction spéciale³¹.

Aucun livre ne réussit autant que le *Malleus* à diffuser les convictions qu'il prétendait éradiquer.

4. Une lettre critique du *Malleus Maleficarum*: la Sorcière selon Jules Michelet

La relecture critique du *Malleus Maleficarum*, l'un des plus importants manuels de l'inquisition, par Michelet met en évidence un thème d'actualité en cette période d'égalité des chances: la *négation du féminin* au temps des sorcières.

Pour écrire ce volume consacré à la «rédemption d'Eve», Michelet étudie les manuels de l'inquisition³², définis «âneries des dominicains»³³, les actes parlementaires et les comptes-rendus judiciaires. Il observe comment, du XIV^{ème} au XVII^{ème} siècle, la justice est toujours et partout d'une férocité démentielle³⁴. La logique d'une telle justice est exprimée – selon Michelet – dans le *De Strigibus*, où un important docteur de l'Église formule un concept précis: «Pourquoi Dieu permet-il la mort des innocents? Il le fait justement. Car s'ils ne meurent à cause des péchés qu'ils ont faits, ils meurent toujours coupables pour le péché originel»³⁵.

Michelet cible l'origine de la chasse aux sorcières dans le contraste des deux modèles d'éducation: celui des Pères docteurs de l'Église et celle des forêts, où Satan enseignait aux sorcières et aux pasteurs. Assoiffés de

³¹ Ivi, pages 12-14 et *passim*.

³² «*Fouets, Marteaux, Fourmilière, Fustigations, Lanternes*, etc., ce sont les titres de leurs livres». J. Michelet, *La sorcière*, cit., p. 8.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Même «Le spirituel De Lancre, magistrat bordelais du règne d'Henri IV, fort avancé en politique, dès qu'il s'agit de sorcellerie, retombe au niveau d'un Nider, d'un Sprenger, des moines imbéciles du quinzième siècle». J. Michelet, *La sorcière*, cit., p. 8.

³⁵ Ivi, p. 9.

savoir, ils apprenaient les «male» sciences de «la pharmacie défendue des Poisons, et [de] l'exécrable anatomie»³⁶, à travers les expériences sur les animaux et sur les cadavres. Avant même la reconnaissance de l'Église de poisons utiles (Grillandus), elle permit à l'italien Mondino de disséquer deux cadavres de femme, d'abord en 1306 puis en 1315. C'est avec surprise pour les théologiens, que les révélations sur l'anatomie renforcent Satan, l'Église dut collaborer avec l'odieux médecin pour éliminer les sorcières.

L'Église du XIV^{ème} siècle déclarait que si une femme avait osé guérir sans avoir étudié, elle aurait été considérée sorcière et donc tuée. «Mais comment étudierait-elle publiquement!» - se demande Michelet - «Imaginez la scène risible, horrible, qui eût lieu si la pauvre sauvage eût risqué d'entrer aux Écoles! Quelle fête et quelle gaieté!»³⁷. Contraire à la médecine que connaissaient les chrétiens, l'homéopathe téméraire manipulait les poisons, qui pouvaient guérir de certaines maladies si utilisés à petites doses. Pour trouver ces remèdes, elle cherchait au milieu des gravats et des endroits inaccessibles des herbes et plantes qui auraient anéanti les douleurs des accouchements. Elles réussissaient à démontrer qu'en changeant l'alimentation et l'habillement une maladie de la peau pouvait perdre de sa vigueur³⁸.

Dans la lecture critique proposée par Michelet, au contraire de ce que soutient le *Malleus*, les femmes (ou les sorcières) sont considérées comme sages et savantes. Elles se dédient aux devoirs de cures et de guérison et apaisent les douleurs par les plantes. Au fond, elles opposent l'empirisme au fatalisme et réclament un changement du *status quo*³⁹. En effet, le *Malleus* spécifie que le *genre de femme* majoritairement exposée à la sorcellerie est celui abandonné à trois vices: *l'infidélité, l'ambition et la luxure*⁴⁰. Nous ne nous arrêtons pas sur ce dernier (qui selon les inquisiteurs était le vice dominant de la femme), mais nous reporterons ci-dessous en note d'une anecdote qu'utilisaient les auteurs pour répondre à la question posée dans le chapitre VII, deuxième partie: «*Comment les sorcières savent enlever aux hommes le membre viril*» et qui démontre comment un langage mystifiant

³⁶Ivi, p. 14.

³⁷ Ivi, p. 15.

³⁸ Ivi, pages 108-109 et *passim*. Plus précisément Michelet fait référence à l'usage de la toile, remplacée par la laine, qui semblait avoir atténué les effets de la lèpre.

³⁹ Cfr. N. Vassallo, *Voglia di donna, voglia di donna* Préface à J. Michelet, *La strega*, cit., pages 6-7.

⁴⁰ Cfr. H. Institor, J. Sprenger, *Il martello delle streghe. La sessualità femminile nel 'trasfert degli inquisitori*, cit., p. 95.

transforme une grande désillusion d'amour, aux effets tangibles, en une tolérée (mais tout autant honteuse et odieuse) violence utilisée pour recouvrir la virilità de l'homme⁴¹.

Sur le premier point, l'*infidélité*, nous avons déjà spécifié qu'elle se manifeste comme une *résistance* à la foi. La considération de *l'ambition comme vice des femmes* nous semble particulièrement significatif d'une vision qui *renie le féminin*. Sprenger écrit:

« c'è da meravigliarsi se operano molte stregonerie contro gli uomini, che esse vogliono emulare. Infatti, per quanto riguarda l'intelletto e la comprensione delle cose spirituali, esse sembrano appartenere ad una specie diversa da quella degli uomini, e questo viene richiamato dall'autorità e dalla ragione con vari esempi della Scrittura. Terenzio dice: Le donne sono deboli d'intelletto, quasi come i bambini. E Lattanzio: Tranne Temistia, nessuna donna ha mai saputo di filosofia »⁴².

Le *Malleus* ne dit rien de nouveau par conséquent, tout du moins par rapport à certaines positions de l'Église ou à des thèses philosophiques antiques et médiévales (même à certaines modernes et contemporaines). L'esprit de la *déviance* de la sphère féminine domine: elles sont la cause de l'impuissance des hommes, elles les émasculent, elles sont naïves, infidèles,

⁴¹ "Nella città di Ratisbona un giovane aveva un legame con una fanciulla. Quando volle lasciarla, perse il membro virile come effetto di un sortilegio e quello che gli appariva e che lui toccava era solo un corpo piatto. Preoccupato per questo fatto andò a bere vino in una taverna, si sedette un momento e si mise a parlare con una donna che era arrivata lì, svelandole nei particolari la causa della sua tristezza fino a mostrarle il corpo come prova. Quella, che era furba, gli domandò se sospettava di una donna. Lui disse di sì e fece il nome della donna, raccontando l'accadimento. Allora lei disse: «Se per indurla a restituirti la tua integrità non ti bastano le maniere gentili, bisognerà che usi qualche violenza». E allora il giovane, al crepuscolo, si appostò sulla strada da cui abitualmente passava la strega e quando la vide si mise a pregarla di renderle l'integrità fisica. Lei si dichiarò innocente e affermò di non sapere nulla. Allora gettandosi su di lei, le passò un panno intorno al collo e premendo con forza la stringeva dicendo: « Se non mi rendi l'integrità, morirai per mano mia». Lei non poteva più gridare e cominciò a diventare tumefatta e nera in volto: «Liberami», diceva, «e ti guarirò». Il giovane sciolse il nodo e allentò la morsa e la strega lo toccò tra le cosce con la mano dicendo: «Adesso hai quello che desideri». Come raccontò in seguito, il giovane, prima ancora di assicurarsene con la vista e con il tatto, aveva avvertito distintamente che il membro gli era stato restituito soltanto dopo essere stato toccato dalla strega." Ivi, p. 214.

⁴² Ivi, p. 90.

malicieuses, mais surtout bavardes et *ambitieuses*. Elles sont représentées comme la *femelle* et la *sorcière*, des stéréotypes qui permettent le contrôle total des femmes⁴³.

La conséquence de telles positions se reflètent dans les modèles d'éducation médiévaux, orientés vers la séparation des classes sociales⁴⁴: une classe aristocratique, l'autre populaire⁴⁵, et à l'intérieur de ces groupes selon le genre. Longuement éduquées à ne pas s'instruire, car leur avenir n'avait pas besoin d'éducation scolaire, les femmes apprenaient ce qui leur était utile entre les quatre murs de la maison, par leur mère, grand-mère, tantes et cousines⁴⁶. Une formation à l'entretien et aux travaux de maison, à laquelle la *conséquente et nécessaire* négation de toute possible élévation ou *ambition* sociale était renforcée.

Mais Michelet définit la Sorcière comme le seul médecin du peuple durant un millénaire: alors que les empereurs, rois et papes avaient à disposition des médecins formés à Salerne, le peuple consultait la *Saga* ou la *Sage-femme*⁴⁷. Si elle ne réussissait pas à les guérir, ils l'insultaient et la déclaraient *Sorcière*.

En 1527 à Bâle, Paracelse renie ses connaissances médicales et prétend ne pas savoir quoi que ce soit au-delà de ce qu'il a appris des sorcières (des femmes)⁴⁸. Son livre sur les *Maladies des femmes*, première œuvre dédiée à ce sujet, provient de l'expérience des femmes, ces sorcières qui étaient des sages-femmes. En ces temps la femme n'aurait jamais accepté au médecin homme. De plus, à part les médecins (Arabes ou Juifs) que seuls les rois pouvaient se permettre, la médecine du moyen-âge se pratiquait

⁴³ Contrôle effectué historiquement et également à travers le corps: dans les normes féodales, les fors du Béarn affirmaient clairement que «le premier fils du paysan est considéré comme fils du seigneur, car il peut être son œuvre. La mariée devait aller au château et lui porter les «pitances du mariage». Cfr. J. Michelet, *La strega*, cit., p.72.

⁴⁴ Voir à ce sujet A. Santoni Rugiu, *Breve storia dell'educazione artigiana*, Carocci, Rome 2008.

⁴⁵ L'imaginaire aristocratique est véhiculé par le livre, connecté à une vision mystique et théologique de la religion: celle du peuple est limitée à la parole, au rite qui simplifie le message religieux, refuse la formalisation des comportements humains pour admirer le vrai «bas» de l'homme, au corps, au sexe, les imposant comme des valeurs subversives. Cfr. F. Cambi, *Storia della Pedagogia*, Laterza, Roma-Bari 2002, p. 110.

⁴⁶ A. Santoni Rugiu, *Piccolo dizionario per la storia sociale*, ETS, Pise 2010, p.47.

⁴⁷ J. Michelet, *La sorcière*, cit., p. 7.

⁴⁸ *Ibidem*.

uniquement aux portes de l'église, devant le bénitier: «Vous avez péché, et Dieu vous afflige. Remerciez; c'est autant de moins sur les peines de l'autre vie. Résignez-vous, souffrez, mourez. L'Église a ses prières des morts »⁴⁹.

5. *Réflexions conclusives.*

Si nous voulions démontrer que le christianisme «il a constitué non pas le tremplin et les racines démocratiques et scientifiques de l'Europe, mais le frein et les mauvaises herbes qui ont suffoqué son développement » - note Piergiorgio Odifreddi - «nous devrions nous boucher le nez et parcourir l'histoire malodorante du sang des victimes des croisades et les fleuves des bûchers de l'inquisition»⁵⁰. Une histoire ne peut être facilement reléguée aux «choses d'un autre temps», vu que notre époque vit et pratique avec violence de nouvelles croisades et de nouvelles inquisitions⁵¹. La fécondation in vitro ne plaît guère et la parthénogenèse est perçue comme une monstruosité, on préfère célébrer la fécondation «naturelle», les relations et le rapport sexuel naturelles⁵².

Le christianisme en général et le catholicisme en particulier n'ont pas été seulement des phénomènes spirituels (ou imaginaires) mais ils ont interféré et continué à interférer lourdement sur la vie civile de Nations (réelles) entières. Au point que – note Odifreddi – l'anticléricalisme arriva à représenter «plus une défense de la laïcité de l'État qu'une attaque à la religion de l'Église». Une défense qui devrait être exercée par les institutions et les représentants du peuple mais qui, malheureusement, est contrecarrée encore aujourd'hui par la connivence entre les autorités spirituelles et le pouvoir qui gouverne⁵³.

⁴⁹ Ivi, pages 78-79.

⁵⁰ Cfr. P. Odifreddi, *Perché non possiamo essere cristiani. E men che mai cattolici*, Longanesi, Milan 2009, p. 11.

⁵¹ Nous partageons l'analyse de l'Auteur sur son analogie entre la conquête des puits de pétrole des musulmans, ou le référendum contre la bioéthique, par rapport à la «guerre» pour la libération du Saint sépulcre des infidèles, ou au procès contre l'héliocentrisme. *Ibidem*.

⁵² N. Vassallo, *Voglia di donna, voglia di donne* in J. Michelet, *La strega*, cit., p.10.

⁵³ Ivi, p.12. Dans son œuvre Goya, même s'il ne pouvait pas être explicite en raison de l'Inquisition, il a dit que les hommes et les femmes devaient se libérer de la tyrannie et la superstition, la torture, les massacres étaient des accessoires pérennes du pouvoir, civils ou religieux. Dans *les Caprices* il établit un parallèle masqué entre la sorcellerie, parfois considérée comme ridicule (Capriccio 65), et les activités du clergé: il souligne la similitude entre les sorcières et les moines dans l'obéissance de

«Par une perversion d'idées monstrueuse, le moyen âge envisageait la chair, en son représentant (maudit depuis Ève), la *Femme*, comme impure. La Vierge, *exaltée comme vierge, et non comme Notre-Dame*, loin de relever la femme réelle, l'avait abaissée[...]. La femme même avait fini par partager l'odieux préjugé et se croire immonde. Elle se cachait pour accoucher. Elle rougissait d'aimer et de donner le bonheur»⁵⁴.

Après les *Penitenziari*, l'Église publia les *Directoria* pour l'inquisition contre l'hérésie, le péché le plus grand. Mais l'hérésie suprême, la sorcellerie, a nécessité l'exigence de *Directoria speciali*, les *Marteaux des sorcières*, encore plus appuyés par le zèle dominicain et qui atteignit son paroxysme dans le *Malleus* de Sprenger.

«Ce solide scolastique, plein de mots, vide de sens, ennemi juré de la nature, autant que de la raison, siège avec une foi superbe dans ses livres et dans sa robe, dans sa crasse et sa poussière. Sur la table de son tribunal, il a la *Somme* d'un côté, de l'autre le *Directorium*. Il n'en sort pas»⁵⁵.

Quand ce qui concerne le savoir et l'éthico-comportementale et éthico-comportementale catholique se mélangent et fusionnent, tout ce qui n'appartient pas à la *vérité catholique* devient ambiguë, donc à éliminer: le *Malleus*, comme le fruit d'une seconde création après celle divine, prétend mettre de l'ordre dans les restes du chaos originel, afin de *recréer* un monde idéal, qui n'est plus à l'image de Dieu, mais de la bureaucratie ecclésiastique, qui s'est autoproclamée divine⁵⁶.

La série d'exigences du *Malleus* décline un «modèle pédagogique» de type *non critique*⁵⁷ élaboré sur le critère fondamental de l'*exclusion-inclusion*,

leurs hiérarchies respectives, avec la déférence des jeunes à l'ancienne. Cfr. R. Huges, *Goya*, Mondadori, Milan 2005, p. 218.

⁵⁴ J. Michelet, *La sorcière*, cit., p. 86.

⁵⁵ Ivi, p.126.

⁵⁶ C. Mornese, R. Astori, *L'eresia delle streghe. Due letture del 'Malleus Maleficarum'*, cit, pp.21-22.

⁵⁷ Un modèle de «pédagogie critique est théorisé par Antonina Criscenti. Voir à ce sujet *Pedagogia critica e complessità sociale*, C.u.e.c.m., Catane 1996, et A. Criscenti, *Progettare la formazione per i minori. Saggio di pedagogia critica*, C.u.e.c.m., Catane 2010. Selon ce modèle, l'approche critique dans le milieu éducatif conduit à l'exclusion de l'autoritarisme à la faveur d'attitudes mentales *fallibilisti*, elle suppose la participation/inclusion de tous les individus à connaissance de la science. Cfr. A. Criscenti, *Progettare la formazione per i minori. Saggio di pedagogia critica*, cit., p. 164.

qui ne détermine pas «la vérité», mais «la vérité catholique»⁵⁸ où «toute ambiguïté est retirée»⁵⁹.

Les femmes sont exclues, car *ambitieuses*, hypnotisées par la figure de la sorcière qui obéissent à un pouvoir invisible et coupables de provoquer la dissolution de l'*ordre sociale*⁶⁰.

Le potentiel hérétique de la parole des femmes⁶¹ risquait d'échapper à l'emprise des hommes et porta à la nécessité de maintenir l'*ordre* également par le contrôle des modèles pédagogiques⁶². Il n'est pas étonnant, observe Martine Sonnet à ce sujet, qu'entre le XVII et le XVIII^{ème} siècle, années du conflit entre la réforme et la contre-réforme, une nouvelle attention particulière vers l'instruction des femmes se développa⁶³. Les réformateurs catholiques comprenant que le rôle de chaque petite fille, future mère et potentielle éducatrice, peut décider du processus de reconquête religieuse. Cette intuition porta l'Archevêque de Paris à confier le *Couvent des nouvelles catholiques* à François de Salignac de la Mothe, plus connu sous le nom de Fénelon, avec pour objectif d'instruire et d'éduquer les jeunes protestants convertis selon un modèle éducatif, tracé dans son fameux traité *De l'Education des Filles*, à la *négarion* de chaque *aspiration culturelle ne convenant pas aux femmes*⁶⁴.

⁵⁸ Cfr. H. Institor, J. Sprenger, *Il martello delle streghe. La sessualità femminile nel 'trasfert degli inquisitori*, cit., p.48.

⁵⁹ Ivi, p. 263.

⁶⁰ Si la méchanceté des femmes n'existait, même sans mention de la sorcellerie, à ce point le monde serait privé d'innombrables dangers. Cfr. H. Institor, J. Sprenger, *Il martello delle streghe. La sessualità femminile nel 'trasfert degli inquisitori*, cit., parte VI.

⁶¹ Elles «veulent qu'on leur dise tout, et elles veulent aussi tout dire; elles sont vaines, et la vanité fait parler beaucoup; elles sont légères, et la légèreté empêche les réflexions qui feraient souvent garder le silence». F. Fénelon, *De l'Education des Filles*, version rtf, p. 3. [Http://athena.unige.ch/](http://athena.unige.ch/)" Fénelon, *De l'Education des Filles*. 07/01/2014 – 15.00.

⁶² Sur ce thème, nous nous permettons de signaler S. Lentini, *Modelli formativi forti e deboli nella storia della cultura occidentale e processi di inclusione/esclusione sociale*, dans le «Bollettino della Fondazione Nazionale Vito Fazio Allmayer», 1/2, 2010.

⁶³ Ce qui était le privilège de quelques-uns atteint maintenant de nouvelles couches sociales en raison de la multiplication des congrégations qui se consacrent à l'enseignement des jeunes. Cfr. M. Sonnet, *L'educazione di una giovane* dans G. Duby, M. Perrot (supervisé par), *Storia delle donne. Dal Rinascimento all'età moderna*, Laterza, Rome-Bari 1997, p.112.

⁶⁴ Cfr. C. Covato, *Il silenzio e la parola. Identità di genere e storiografia dell'educazione* in L. Bellatalla, P. Russo (supervisé par), *La storiografia dell'educazione. Metodi, fonti*,

BIBLIOGRAPHIE

- ASTORI R., *Formule magiche. Invocazioni, giuramenti, litanie, legature, gesti rituali, filtri, incantesimi, lapidari dall'Antichità al Medioevo*, Mimesis, Milan 2000.
- BELLATALLA L., RUSSO P. (supervisé par), *La storiografia dell'educazione. Metodi, fonti, modelli e contenuti*, Franco Angeli, Milan 2005.
- BONOMO G., *Il Malleus Maleficarum*, Palumbo, Palermo –Bologne 1950.
- CAMBI F., *Storia della Pedagogia*, Laterza, Rome-Bari 2002.
- CRISCENTI A., *Pedagogia critica e complessità sociale*, C.u.e.c.m., Catane 1996.
- CRISCENTI A., *Progettare la formazione per i minori. Saggio di pedagogia critica*, C.u.e.c.m., Catane 2010.
- DELUMEAU J., *La paura in Occidente (secoli XIV- XVIII). La città assediata*, SEI, Torin 1983.
- DUBY G., PERROT M. (a cura di), *Storia delle donne. Dal Rinascimento all'età moderna*, Laterza, Rome-Bari 1997.
- FENELON F., *L'educazione delle giovinette*, tr. it. Paravia, Torin – Bari – Milan – Florence 1901.
- HUGES R., *Goya*, Mondadori, Milan 2005.
- INSTITOR H., SPRENGER J., *Il martello delle streghe. La sessualità femminile nel 'transfert degli inquisitori*, a cura di Armando Verdiglione, Spirali, Milan 2003.
- KAMEN H., *L'inquisizione spagnola*, Feltrinelli, Milan 1966.
- Le GOFF J. (a cura di), *La nuova storia*, Mondadori, Milan 1980.
- LENTINI S., *Modelli formativi forti e deboli nella storia della cultura occidentale e processi di inclusione/esclusione sociale*, in «Bollettino della Fondazione Nazionale Vito Fazio Allmayer», 1/2, 2010.
- MICHELET J., *La strega*, RCS, Milan 2012.

modelli e contenuti, Franco Angeli, Milan 2005, p.208. «Occupez-la d'un ouvrage de tapisserie qui sera utile dans votre maison, et qui l'accoutumera à se passer du commerce dangereux du monde; mais ne la laissez point raisonner sur la théologie au grand péril de sa foi. Tout est perdu, et si elle s'entête du bel esprit, et si elle se dégoûte des soins domestiques. La femme forte file (Note 6), se renferme dans son ménage, se tait, croit et obéit». F. Fénelon, *De l'Education des Filles*, cit., p. 40. [Http://athena.unige.ch/](http://athena.unige.ch/) Fénelon, *De l'Education des Filles*. 07/01/2014 – 15.00.

MORNESE C, ASTORI R., *L'eresia delle streghe. Due letture del 'Malleus Maleficarum'*, Lampi di stampa, Milano 2004.

MURRAY M., *Le streghe nell'Europa occidentale*, Garzanti, Milan 1978.

Odifreddi P., *Perché non possiamo essere cristiani. E men che mai cattolici*, Longanesi, Milan 2009.

SANTONI RUGIU A., *Breve storia dell'educazione artigiana*, Carocci, Rome 2008.

SANTONI RUGIU A., *Piccolo dizionario per la storia sociale*, ETS, Pise 2010.

VEGETTI M, ALESSIO F., *Educazione e filosofie nella storia delle società*, Zanichelli, Bologne 1976, vol. I.

Sitographie

<http://athena.unige.ch/>

<http://classiques.uqac.ca//>

MAGIE POÉTIQUE ET PASSION ISIDIENNE DANS L'ŒUVRE DE NADIA TUÉNI

GISÈLE VANHESE
Universita della Calabria

This essay is based on the methodology of myth criticism in order to deal with the literary treatment of the image in the poetry of Nadia Tuéni. The first part demonstrates how Tuéni's thoughts assimilate poetry to magic. In the second part, we show that various poetic procedures correspond to these reflections on magic with the scope of transfiguring the visible through that which she calls "word-images". In the third part, we study, within a Bachelardian perspective, a number of important elementary images linked to the cosmos of water present in Tuéni's work, in particular feminine water and the sea voyage as the complex of Charon. Finally the fourth part analyses the soteriological role of the poetry in respect to the Isidian quest of the dead child.

Keywords: Magic, Image, Mother, Water, Death.

«Oh! combien de "Shéhérezade" ont raconté le monde pendant mille et une nuits, aux hommes qui à leur tour l'ont transcrit»¹ (L. P., p. 24) affirme l'écrivaine libanaise Nadia Tuéni (1935-1983). Quel est ce monde évoqué par les «Shéhérezade»? Quelles couleurs et quelles saveurs a-t-il? Dans la *Lettre du Voyant* où il a tracé la poétique de la modernité, Rimbaud ne reconnaissait-il déjà pas que

Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, l'homme, – jusqu'ici abominable, – lui ayant donné son renvoi, elle sera poète, elle aussi ! La femme trouvera de l'inconnu ! Ses mondes d'idées

¹ N. Tuéni, *Les Œuvres poétiques complètes*, Texte établi, annoté et présenté par J. Hatem, Beyrouth, Éd. Dar An-Nahar, 1986 (L. O. P.); *La Prose. Œuvres complètes*, Texte établi, annoté et présenté par J. Hatem. Préface de S. Anhoury, Beyrouth, Éd. Dar An-Nahar, 1987 (L. P.). Toutes les citations de ces deux volumes seront désormais suivies de la page.

différeront-ils des nôtres? – Elle trouvera des choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses; nous les prendrons, nous les comprendrons².

Au-delà de l'influence de l'Illuminisme qui a fortement marqué l'auteur du *Bateau ivre*³, les critiques n'ont pas assez noté qu'il utilise le terme baudelairien même d'«inconnu» pour indiquer l'orientation de la poésie future que créera la femme. On sait combien la recherche de l'inconnu est emblématique pour Baudelaire qui scelle, avec ce vocable, son testament dans le dernier poème du *Voyage* (« Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau ») en un périple abyssal que continuera Rimbaud. Nadia Tuéni se situe directement dans cette lignée d'explorateurs de l'inconnu, avec une œuvre qui associe indissolublement la femme, la poésie et la magie. Comme la parole d'Héraclite, son dire énigmatique et scintillant s'adresse «aux vagabonds de la nuit, aux mages, aux possédés, aux bacchantes, aux inspirés»⁴.

Qui était Nadia Tuéni? Rien ne prédisposait Nadia Hamadé – qui avait très jeune épousé Ghassan Tuéni, homme politique et diplomate – à l'expérience de la création poétique. Mais en 1962 meurt sa petite fille, atteinte d'un mal incurable. Ce drame provoque dans la vie de la jeune femme une rupture cataclysmique. Elle-même est frappée, en 1965, d'un cancer. Apocalypse personnelle qui coïncide bientôt avec la guerre du Liban et qui lui révèle son Moi le plus profond, substrat archétypal qui aimantera toute son œuvre. Blessée « par les couteaux de la douleur »⁵, elle commence alors à composer des recueils poétiques dont l'importance n'a cessé de grandir. Après une lutte ininterrompue contre la maladie, dont son journal nous livre un témoignage bouleversant, elle meurt en 1983. Elle nous a légué une œuvre essentielle et deux fils au destin tragique, Makram, lui-même poète qui meurt dans un accident de voiture à Paris à l'âge de vingt-deux ans, et Gebran, tué par l'explosion d'une voiture piégée à Beyrouth, le 12 décembre 2005.

² A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, Édition établie, présentée et annotée par A. Adam, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979, p. 252.

³ A. Adam, « Notices, notes et variantes », in A. Rimbaud, *op. cit.*, p. 1077.

⁴ Héraclite, *Fragment 17*, in Y. Battistini, *Trois présocratiques*, Paris, Gallimard, 1968, p. 32.

⁵ Empédocle, *Les Purifications, Fragment 112*, *op. cit.*, p. 179.

1. Poésie et magie

À la suite de Baudelaire, pour qui «manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire»⁶, Nadia Tuéni reconnaît – elle aussi – l'union entre poésie, alchimie et magie, mais elle ajoute que c'est la femme qui est la plus douée pour la réaliser:

C'est peut-être elle qui redécouvrira en poésie, cet esprit magique, héritage des alchimistes de toujours, cet état d'esprit qui doit réaliser dans l'œuvre la transmutation véritable du langage [...]. Contrairement à ce qui est généralement admis, le fait d'être plus soumise aux influences telluriques et planétaires, constitue un avantage lorsqu'il s'agit de création artistique (L. P., p. 29)⁷.

Elle cite comme modèle «“Al Khansâ”, le plus grand poète-femme de langue arabe» (L. P., p. 36). Deux caractéristiques de la poétique féminine retiennent son attention: «la véritable œuvre poétique est toujours en situation prophétique» (L. P., p. 49) et les « mots-images » (L. P., p. 11) dont elle dira qu'ils « ont une valeur magique » (L. P., p. 104). Mots talismaniques. Dans cette perspective, la poésie possède véritablement une fonction démiurgique: «Toute tentative aboutit à une recreation du monde par le verbe» (L. P., p. 244). Le fondement de la transmutation poétique s'origine dans la perception visionnaire: «En vérité, la poésie est magie. Le poète est le magicien qui d'un mot nous permet d'accéder à la perception de ce “monde perdu”, où l'homme ne lutte pas contre ses moyens de vision» (L. P., p. 17). Monde perdu qui est, pour Nadia Tuéni, le monde archétypal de l'inconscient. Selon Zahida Darwiche Jabbour, toute la poésie tuénienne raconte «l'histoire d'une âme assoiffée du spirituel, s'épanouissant dans le royaume de la nuit qui s'installe au cœur du jour grâce à la vision»⁸. Parallèlement aux thèmes médiateurs – la Lune, l'Arbre, le Feu, l'Androgyne, la Roue – qui se déploient dans l'univers poétique tuénien, les

⁶ Ch. Baudelaire, « Critique littéraire », in *Œuvres complètes*, Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec. Édition révisée, complétée et présentée par C. Pichois, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1961, p. 690.

⁷ Cf. «Et j'essaie de faire œuvre magique, tout comme les alchimistes d'autrefois» (L. P., p. 93). Sur ce sujet, on lira A. Sorrenti, «Nadia Tuéni e l'alchimia della parola poetica », in G. Vanhese (ed.), *Multiculturalismo e multilinguismo. Multiculturalisme et multilinguisme*, «Quaderni del Dipartimento di Linguistica», Università della Calabria, n. 25, 2010, pp. 239-262.

⁸ Z. Darwiche Jabbour, *Poésie et initiation dans l'œuvre de Nadia Tuéni*, Beyrouth, Éd. Dar An-Nahar, 1992, p. 132.

images instaurent un «régime nocturne» de l'écriture où se fondent, dans une indistinction troublante, les divers règnes du visible et de l'invisible. Nadia Tuéni dit la nuit rédemptrice, le soleil meurtrier, la mer généreuse, la terre de plénitude, le désert mystique, le feu destinal et l'étoile porteuse d'espérance.

Dans un cosmos où tout se tient par un réseau inextricable de liens magiques, un rapport isomorphe s'établit entre le microcosme et le macrocosme. Et ce sont les images qui ont pour rôle de dévoiler orphiquement l'unité première. «La lumière a bandé son arc» (L. O. P., p. 136): cette vision ne semble-t-elle pas sœur de celles d'Héraclite ou d'Empédocle pour qui les puissances de la nature étaient encore des forces, des présences hiérophaniques et non de pures abstractions? Dans «la rapide signature de l'éclair» (L. P. C., p. 216), «les vents [...] bûchers qui s'allument» (L. O. P., p. 67), les «fontaines mères du soir» (L. O. P., p. 197), l'image pressent comme le symbole, fondement du mythe, le mystère de l'être. Elle possède véritablement, dans cette perspective, une fonction d'illumination révélatrice. L'affirmation « Et l'envers des roses / n'est que leur substance chantée autrement! » (L. O. P., p. 12) ne rejoint-elle pas les cycles orphiques d'Empédocle qui déclarait: «Naissance n'est qu'un nom donné par les hommes à un moment de ce rythme des choses»⁹?

Dans l'espace exigü d'un vers, sont condensés l'évocation de l'enfant disparue, devenue une créature de l'invisible, l'inquiétant dédoublement de la mère en la fille et les puissances numineuses du vent: «Mon amour, mon absente, et je t'habite unique sur le parcours des vents» (L. O. P., p. 144). La lecture du poème comme celle de l'image, elle-même parfois assimilée à un «poème en miniature»¹⁰, est donc inépuisable, pareille à celle du mythe: «Chaque image un matin» (L. O. C., p. 371) écrit Nadia Tuéni. Pouvoirs épiphaniques que capte la parole. Par une savante alchimie, Nadia Tuéni réussit à maintenir constamment son dire dans l'énigme telle la profération oraculaire, projetant le lecteur dans un au-delà du dicible. Comme l'observe Zahida Darwiche Jabbour, cette aventure poétique est « liée essentiellement à la quête de l'ombre puis à la quête de Soi »¹¹. Et certaines images possèdent même une véritable fonction sotériologique. Elles tentent en effet de dépasser les contradictions et les fractures qui marquent la finitude humaine, pour reporter l'être à la plénitude primordiale où se réconcilient la

⁹ Empédocle, *op. cit.*, p. 155.

¹⁰ P. Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Éd. du Seuil, 1975, p. 121.

¹¹ Z. Darwiche Jabbour, *op. cit.*, p. 114.

vie et la mort, le conscient et l'inconscient, l'*animus* et l'*anima*, l'ombre et la lumière.

2. Transfigurations de l'«arrière-pays»

Manière unique d'habiter le monde, la poésie de Nadia Tuéni est issue de noces singulières: «Langage et paysage s'accouplent et se fondent pour donner naissance au corps du poème, à l'architecture essentielle de l'œuvre» (L. P., p. 51). Plus loin elle parlera d'un «sol primordial», terre poétique originelle inoubliée:

Et c'est à partir du sol primordial que le poète va entreprendre ce que Bachelard appelle « *la-rêverie-de-l'homme qui marche, la rêverie-du-chemin* ».

Plus tard, bien plus tard, au cours du voyage au-delà des souvenirs, la terre poétique demeure physiquement inscrite en nous, comme une maison natale et, comme une maison natale, la terre du poète est un ensemble d'images, dans lequel il puisera le restant de sa vie (L. P., p. 52).

Il est tout à fait étonnant de retrouver chez Nadia Tuéni les grandes catégories abyssales¹² que Lucian Blaga a révélées pour les dimensions de l'espace et du temps. Nadia Tuéni distingue, elle aussi, plusieurs matrices spatiales pour son arrière-pays imaginal et les relie aux divers plans où elles se manifestent, en particulier celui du symbole et celui de l'image qui coïncide en fait avec la métaphore révélatrice blaghienne:

Si cet arrière-pays est montagneux, la phrase sera dure, concise, l'image taillée à la manière d'une sculpture, le symbolisme rocailleux, coloré, le ciel omniprésent.

Si cet arrière-pays est désertique, la phrase aura le souffle et la profondeur d'un verset, l'image sera aveuglante, le symbolisme mystique, et partout... l'infini !

Si cet arrière-pays est aussi plat que celui de Jacques Brel, la phrase sera longue, l'image brève, le symbolisme végétal, et partout l'unité.

Enfin, si cet arrière-pays est liquide, les mots du poète auront ce profil à la fois doux et violent des hautes-mers, ses images la géométrie des oiseaux, sa symbolique la transparence de l'eau qui dort ou alors au contraire la brutalité des tempêtes... et puis toujours un départ qui s'amorce (L. P., p. 51).

Cette spatialité intérieure se révèle dans le recueil *Liban: 20 poèmes pour un amour*, litanie sensuelle et sacrée où à chaque poème correspond un

¹² Consulter la mise au point sur cette problématique de I. Bușe, « Lucian Blaga : de la matrice stylistique à l'imaginal », *Bachelardiana, Immaginale*, n. 3, 2008, pp. 19-30.

site aimé: Beyrouth, Byblos, Tripoli, Saïda, Tyr, Deir el-Kamar, Beit-Eddine, Jisr el-Qadi, Annâya, Balamand, Anjar, Baalbeck... Dans le miroitement solaire se dessine pourtant une autre Méditerranée, plus secrète, «pays où les ombres sont un secret langage» (L. O. P., p. 236). Toute l'œuvre de Nadia Tuéni tente de rédimmer le réel tragiquement divisé par la conscience apollinienne et par la terreur de l'histoire pour retrouver l'unité ontologique originelle. Le régime nocturne de l'imaginaire, qui domine la plupart de ses recueils, convoque les images de fusion, d'intégration et d'intimité qui unissent la Nuit, la Femme, la Lune et la végétation. Nous retrouvons dans cette poésie les principaux éléments que Mircea Eliade a mis en évidence dans la mystique lunaire: «C'est ainsi par exemple, que depuis des temps très reculés, en tout cas dès l'époque néolithique, en même temps que la découverte de l'agriculture, le même symbolisme relie entre eux la Lune, les Eaux, la Pluie, la fécondité des femmes, celle des animaux, la végétation, le destin de l'homme après la mort et les cérémonies d'initiation»¹³. Pour Nadia Tuéni, le poète est ce «sèmeur d'éclats de lune» qui vient «dessiner à coups de mots / le nouveau profil de la terre» (L. O. P., p. 328).

La plupart des évocations/visions se fondent sur les correspondances entre les divers règnes du visible – les piliers du « temple » baudelairien – que dévoilent de grandes images. Métaphores et comparaisons saisissent le passage d'une substance à une autre et transmutent véritablement le réel comme dans ce vers, où Jad Hatem¹⁴ découvre une influence directe de l'alchimie: «C'est ainsi que la rose enfantera le sel » (L. O. P., p. 79; «sel/qui avait goût de rose», L. O. P., p. 140). C'est surtout avec la métaphore *in praesentia* que la métamorphose est la plus frappante car elle semble s'effectuer directement sous nos yeux. Pour le Groupe μ ¹⁵, le comparant et le comparé coexistent dans le même syntagme sans la présence du terme de liaison. La juxtaposition en apposition, chère à Victor Hugo, révèle encore plus violemment l'assimilation «indue»¹⁶ dans «les yeux vautours» (L. O. P., p. 85), «l'enfance-Voie lactée» (L. O. P., p. 114), l'«oiseau-poignard» (L. O. P., p. 171), la «tendresse-brouillard» (L. O. P., p. 321), «les vaisseaux-nuages» (L. O. P., p. 98). Autres métasèmes se réalisant *in praesentia*, les nombreuses comparaisons s'articulent sur le «comme» (et ses dérivés comme « tel »),

¹³ M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Éd. Payot, 1991, p. 140.

¹⁴ J. Hatem, *La Quête poétique de Nadia Tuéni*, Beyrouth, Éd. Dar An-Nahar, 1987, pp. 54-56.

¹⁵ Groupe μ , *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, p. 114.

¹⁶ Groupe μ , *ibidem* : « Les métaphores *in praesentia* se ramènent à des syntagmes où deux sèmes sont assimilés indûment ».

«pareil », «semblable»...), «outil particulier et symbole général de l'analogie, [...] arcane premier»¹⁷: «la fuite du cri comme une étoile » (L. O. P., p. 174), « Bientôt la terre arrêtée en plein vol, / s'ouvrira comme grenade» (L. O. P., p. 324), « La mort est rouge comme un feu de pastèques » (L. O. P., p. 197), « ses mendiants semblables à d'anciennes pythies » (L. O. P., p. 278).

Par sa fulgurance, la métaphore *in absentia* s'apparente, elle, à une vision. Les mots deviennent des intersignes et la plupart des images, par leur séduction énigmatique, semblent émaner d'un univers auquel seul le poète a accès: « tu m'as offert l'interdit de tes visions » affirme Nadia Tuéni (L. O. P., p. 21). Tout se charge d'insolite. Insolite qui « a partie liée avec l'idée d'un Seuil, de limite entre deux mondes »¹⁸:

Déjà la terre désespérante, déjà la *lune lisse* sur fond de pierres, déjà l'incendie des musiques pour une immense poésie qui en moi s'insinue, infranchissable torrent de pluie au bord d'un espace interdit (L. O. P., p. 249).

Migration entre les différents règnes que reflète spéculairement le passage entre isotopies diverses, la métaphore est voyage, transfert d'une forme à une autre dans l'ondoisement du visible en une dissolution et coagulation alchimiques infinies. Chez Nadia Tuéni, le lecteur suit oniriquement les multiples chemins du texte-labyrinthe à la recherche d'un fil d'Ariane, d'un sens toujours réinventé. La montagne, l'eau et la terre sont substances inductrices d'une rêverie *en anima*. L'eau surtout se révèle matière des songes, l'homme franchissant dans son sommeil les portes nervaliennes «d'ivoire et de corne»:

alors sous la montagne où l'eau croise la terre
l'ivoire et le sommeil étendent les moissons (L. O. P., p. 87).

La muse devient Pythie aux longs cheveux obscurs, la poésie devient révélation oraculaire, prophétie onirique et voyance lunaire. Ou encore « Sybille au visage muré sur le secret de la Réalité qu'elle révèle changeante comme l'eau des fleuves »¹⁹. Les images instaurent en fait un univers héraclitéen (« L'homme et le fleuve coulent », L. O. P., p. 378); les choses et les mots sont emportés dans un mouvement irrésistible vers leur au-delà.

¹⁷ P. Caminade, *Image et métaphore*, Paris, Bordas, 1970, p. 51.

¹⁸ M. Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, Éd. José Corti, 1993, p. 280.

¹⁹ Y. Battistini, *op. cit.*, p. 23.

Tout se transforme dans la roue des réincarnations, la grande transhumance qu'appelle le poète. Le nomadisme – et ses synonymes «transhumance» (L. O. P., p. 123) et «migration» – se propose comme un modèle d'énonciation créatrice. Le «Je» poétique coïncide avec l'identité nomade: «Avec les migrations je vais» (L. O. P., p. 230; cf. p. 143). L'écriture devient transfiguration, Nadia Tuéni retrouvant l'essence prophétique du dire arabe. Dans cette perspective, les images acquièrent un rayonnement épiphanique et ontologique. Parlant de l'écart provoqué par le trope, Michel de Certeau ne remarque-t-il pas que celui-ci est « sortie, exil sémantique, déjà extase»²⁰. De son côté, Paul Ricœur note lui aussi que l'image coïncide avec le «moment *extatique* du langage»²¹ où la création poétique semble nous projeter dans une dimension autre, initiatique.

3. Une Méditerranée secrète

«Il y a entre Méditerranée et poésie, depuis toujours, une sorte de pacte – écrit Salah Stétié. Peut-être parce que la mer, cette mer-là, suffisamment engageante et familière pour que l'homme de l'aube des temps osât s'y risquer, fut la première à ouvrir devant la rêverie de l'homme l'espace du voyage. Et la poésie d'abord est voyage»²². Cet horizon matriciel, Nadia Tuéni le nomme « arrière-pays » (L. O. P., p. 329). Trois kratophanies, pour utiliser une expression de Mircea Eliade, le dominant: la Montagne, le Désert et la Mer qui, associée à la grande constellation symbolique de l'Eau²³, va irriguer puissamment son œuvre. Ne déclare-t-elle pas: «La mer... la mer... la seule qui m'habite» (L. O. P., p. 358)? On reconnaîtra, dans cet imaginaire aquatique, l'arrière-pays «liquide» où les mots du poète auront « ce profil à la fois doux et violent des hautes-mers, ses images la géométrie des oiseaux, sa symbolique la transparence de l'eau qui dort ou alors au contraire la brutalité des tempêtes» (L. P., p. 51).

En fait, l'écriture poétique est souvent assimilée, chez Nadia Tuéni, à un voyage, où les métaphores filées sont empruntées au vocabulaire maritime:

²⁰ M. de Certeau, *La fable mystique, 1. XVIe - XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 198.

²¹ P. Ricœur, *op. cit.*, p. 313.

²² S. Stétié, *Ur en poésie*, Paris, Stock, 1980, p. 59.

²³ Pour l'importance de l'eau dans la poésie tuénienne, voir N. H. Fakhouri, *La Quaternité de la parole poétique de Nadia Tuéni*, Beyrouth, Éd. Dar An-Nahar, 1998, pp. 57-77.

Soleil ô soleil,
 éteint par l'eau du souvenir,
 lorsque nous parcourions l'immobilité des jours,
 à bord d'un regret.
 De longitude en horizon,
 le ciel une larme à la main (L. O. P., p. 307).

Le véritable départ se déroule presque toujours sur la mer, ce déplacement spatial préfigurant une migration spirituelle et peut-être même une transmigration. Comme le relève Gaston Bachelard, « à tout au-delà s'associe l'image d'une traversée » et « tout un côté de notre âme nocturne s'explique par le mythe de la mort conçue comme un départ sur l'eau »²⁴. Traversée qui apparaît, selon nous, dans le poème *Je et le temps*:

Condamné par ma naissance aux malaises de l'existence dans le temps, à la fois malheureux de subir l'état d'être, et paniqué par ce qui seul peut y mettre fin, c'est-à-dire la mort, je m'en vais, roulé comme un galet, d'adaptations en découvertes, de luttas en sommeils, jusqu'à cette plage inconnue, où lancé par la vague je finis.
 Mon temps s'est achevé (L. O. P., p. 343).

Si la mer représente la grand réceptacle de l'inconscient, où l'âme plonge pour reconstituer le Soi archétypal, elle est aussi la matrice des eaux primordiales. « L'immersion dans l'eau est suivie dans le processus alchimique, remarque Jad Hatem, par la conjonction et la mort »²⁵. Nadia Tuéni retrouve ici le mythe ancestral de la navigation mortelle, de la mort considérée comme traversée vers l'Ailleurs. « La Mort ne fut-elle pas le premier Navigateur? » se demande Bachelard. « Le héros de la mer est un héros de la mort. Le premier matelot est le premier homme vivant qui fut aussi courageux qu'un mort »²⁶. Le galet, lancé par la vague, devient ainsi homologue au navigateur parti vers l'Au-delà.

Bachelard a montré comment un des quatre éléments domine toujours notre imaginaire et a mis en évidence « la loi des quatre patries de la Mort ». L'attrance fatale pour l'eau est provoquée ici par une rêverie de dissolution, de réintégration dans l'ordre cosmique qui cache sans doute aussi un désir de renaissance. Pour Héraclite, l'anéantissement aqueux indiquait l'étape ultime de la voie descendante. L'eau communique alors avec les puissances réunies de la Nuit et de la Mort. Son devenir nocturne

²⁴ G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, Éd. José Corti, 1979, resp. p. 102 et p. 103.

²⁵ J. Hatem, *op. cit.*, p. 47.

²⁶ G. Bachelard, *op. cit.*, p. 100 et p. 101.

s'ouvre sur un horizon funèbre. Le voyage sur l'eau coïncide avec le dernier départ. « Mourir, c'est vraiment partir – écrit Bachelard – et l'on ne part bien, courageusement, nettement, qu'en suivant le fil de l'eau, le courant du large fleuve. Tous les fleuves rejoignent le Fleuve des morts »²⁷. C'est cet au-delà, pays de nulle part, qu'évoque – pour nous – un poème de *La Terre arrêtée*:

Toi dont les yeux se voilent lorsque chante l'oiseau indéfinissable
Et n'a pas tort celui qui revient à la nuit sans autre vêtement qu'un regard
La clé des portes lui est toujours offerte
Si tu donnes ton corps en même temps, les vagues retourneront d'où elles
viennent
Le nulle part des hommes est au fond de la mer
Le bonheur se retrouve dans la pierre qui s'effrite à la terre et au vent
Aux sables que l'on dit mais qui n'enterrent pas
Au jardin dessiné sur un souffle qui tombe
Et que j'irai chercher nulle part devant moi
Et la mer excessive (L. O. P., p. 408).

4. Sous le signe d'Isis

L'eau maternelle et féminine devient alors abyssale (« les fonds de l'eau ne peuvent être qu'abîmes », L. O. P., p. 48). Descente vertigineuse (« toutes ces eaux qui chutent », L. O. P., p. 137) vers ce que Gaston Bachelard nomme l'eau stymphalisée et qui apparaît chez Nadia Tuéni comme eau (ou mer) morte (L. O. P., p. 76, p. 120, p. 181). Homologue au Soleil de la nuit, l'Eau noire devient « l'élément qui se souvient des morts »²⁸. L'eau se charge de douleur. Elle se leste de toutes les ténèbres de notre condition. À cette phase de *nigredo* et d'épreuves correspond ce que Mircea Eliade nomme « l'ère sombre », âge de décomposition, celle en particulier provoquée par la guerre qui dévaste la terre libanaise: « L'époque sombre est assimilée à l'obscurité, à la nuit cosmique. Comme telle elle peut être valorisée dans la mesure précise où la mort représente une "valeur" en soi; c'est le même symbolisme que celui des larves dans les ténèbres, de l'hibernation, des semences qui se décomposent dans le sol pour rendre possible l'apparition d'une forme nouvelle »²⁹.

Il est certain que l'œuvre de Nadia Tuéni comprend une descente au royaume de la mort, une *nekuia*, car son expérience poétique s'origine toute entière dans la quête de l'enfant perdue: « L'enfer est peuplé d'une âme

²⁷ G. Bachelard, *op. cit.*, p. 102.

²⁸ G. Bachelard, *op. cit.*, p. 78.

²⁹ M. Eliade, *op. cit.*, p. 162.

douce et tendre» (L. O. P., p. 11) confesse-t-elle dès son premier recueil, *Les textes blonds*. De nombreux poèmes vont évoquer le périple de la mère à la recherche de la petite fille partie dans l'invisible, de l'autre côté du miroir. Une constellation thématique significative surgit en effet pour unir à l'Au-delà l'image du départ sur la mer, l'enfant morte, le miroir et la Nuit:

Et mes yeux sont un port
d'où partent des navires
dont on dit qu'ils sont beaux
comme un enfant qui pleure
dans la nuit des miroirs (L. O. P., p. 408).

Dans un autre poème, Nadia Tuéni affirme: «Je dors dans les mémoires brisées / couchée sur les genoux d'un enfant / qui ne verra jamais les trésors d'un herbier / parce qu'il est trop mort» (L. O. P., p. 86). L'errance dans le labyrinthe mémoriel peut être assimilée, elle aussi, à une descente dans l'Hadès, mais seul le devenir temporel, arrivant à son échéance, permettra au «Je» de pénétrer un jour, lui aussi, dans l'Au-delà. Nadia Tuéni retrouve ici la grande image de l'eau qui thématise le passage du Temps, ce temps qui «navigue» sur l'eau triste:

La tristesse des choses
est nécessaire à l'eau
pour que navigue sur les larmes
le temps (L. O. P., p. 346).

L'Eau, le Temps, la Mort se confondent dans un même héraclitéisme emblématisé par le devenir nocturne du Fleuve de larmes, Nil spirituel chez Nadia Tuéni. Assimilant le passé à une eau profonde, la rêverie bachelardienne en révèle le sens abyssal: « Et quand vient la fin, quand les ténèbres sont dans le cœur et dans l'âme, quand les êtres aimés nous ont quittés et que tous les soleils de la joie ont déserté la terre, alors le fleuve d'ébène, gonflé d'ombres, lourd de regrets et de remords ténébreux, va commencer sa lente et sourde vie. Il est maintenant l'élément qui se souvient des morts »³⁰. Eau stymphalisée, « eau noire » (L. O. P., p. 120) qui hantera *Juin et les Mécréantes* de ses sortilèges occultes.

La petite fille elle-même s'en est allée fleurie comme Ophélie – personnage mythique qui sera nommé (L. O. P., p. 9) dans les *Textes blonds* – vers des pays «glauques»:

une petite fille est partie

³⁰ G. Bachelard, *op. cit.*, p. 78.

frêle et fleurie
vers d'autres pays
infinis et glauques.
pour un temps sans fin
sans retour (L. O. P., p. 10).

Les allusions obsédantes à la chevelure (en particulier avec le terme « blonds » du titre du premier recueil) convoquent elles aussi obliquement le thème de l'Eau. Comme l'affirme Bachelard, dans sa belle étude sur l'eau féminine, « l suffit qu'une chevelure dénouée tombe – coule – sur des épaules nues pour que se réanime tout le symbole des eaux »³¹. Intuition que Nadia Tuéni retrouve dans *Juin et les mécréantes*: « Elle se baigne en été dans les eaux peu profondes des chevelures humides » (L. O. P., p. 126). C'est alors tout le paysage qui s'ophélise: « Le vent et ce qui bouge s'est noyé il y a longtemps, à la fin de l'été » (L. O. P., p. 117). Chaque être devient un « vivant noyé »:

Moi le vivant noyé
moi qui dors sous les ruines de tous les lendemains
de tous les mots que je ne dirai pas
je ne reverrai plus le soleil aux couleurs de vitrail
ni le bonheur des nuits (L. O. P., p. 115).

«L'enfant s'endort avec des rêves de mer rouge» (L. O. P., p. 213): mer de sang régénérateur, eau germinale, *rubedo* qu'il faut infiniment franchir dans un enfantement à rebours. Dans son itinéraire qui la mène, par la voie descendante, vers la Mort, Nadia Tuéni rencontre la grande figure d'Isis, qu'elle évoque dans les dernières lignes qu'elle écrit en 1983:

Tandis que le Nil et ses cavaliers mâchent
le sable en poussière impériale,
l'ombre mouillée d'Isis dort
sur un bras d'enfant (L. O. P., p. 381).

Ici, c'est l'enfant qui protège et accueille la mère isidienne sur le Seuil de l'Au-delà. Si le terme « ombre » rappelle le royaume de la Mort, « mouillée » se réfère à l'élément Eau qui a accompagné la traversée vers l'Au-delà. Nadia Tuéni retrouve, avec la valorisation de la Femme comme Grande Déesse et Terre-Mère, le schème dramatique des mythologies paléo-orientales fondées sur les cycles éternels des naissances, morts, renaissances, que thématisent l'Arbre et la végétation si présentes dans son œuvre.

³¹ G. Bachelard, *op. cit.*, p. 115.

L'Arbre, comme l'ont bien montré Jad Hatem et Zahida Darwiche Jabbour, symbolise ici l'éternel retour de la roue des existences. Il est, reconnaît Gilbert Durand, «l'emblème d'un définitif triomphe de la fleur et du fruit, d'un retour par-delà les épreuves temporelles et les drames du destin, à la verticale transcendance»³².

Mystique agraire archaïque qui intègre désormais l'homme au devenir cosmique et rend moins tragique son destin et sa finitude selon la « métaphysique lunaire » qu'a illustrée Mircea Eliade: «C'est pour cela que le symbolisme et la mythologie lunaires sont pathétiques et tout à la fois consolateurs, puisque la lune commande en même temps la mort et la fécondité, le drame et l'initiation»³³. Vie et mort, lumière et ténèbres. *Coincidentia oppositorum* qu'incarnent Nadia Tuéni – druze par son père et catholique par sa mère – et sa poésie qui unit l'Occident et l'Orient. En choisissant de restituer en français l'éclat magique et secret de sa Méditerranée, elle dessine un lieu où l'universel sensible devient présence et la terre un séjour authentique. Son œuvre s'inscrit parmi celles de ces écrivains qui « au territoire mental du français, un peu gris parce qu'il est de vieille et prudente Europe [...], apportent une autre poussière, éclatante, des couleurs fastes et vives, des saveurs moins élaborées peut-être mais plus fortes, un éblouissement inconnu, le souffle court ou long d'une autre respiration»³⁴. Ce souffle traverse la poésie de Nadia Tuéni pour l'insérer dans une Méditerranée spirituelle, que baigne une éternelle lumière d'octobre, de maturation et de néant, de gloire et de finitude. Chant orphique scintillant, mais qui n'oublie pas les sombres demeures.

A côté de la célébration de la vie, la poésie tuénienne est marquée du sceau de la mort qui se révèle aussi à travers une «rhétorique profonde». N'observe-t-elle pas: «les mots, les mots respirent au rythme de la mort» (L. O. P. p. 214)? La présence de la Mort transmute les mots en intersignes et la plupart des images, par leur séduction énigmatique, semblent émaner d'un univers interdit auquel seul le poète a accès («tu m'as offert l'interdit de tes visions », L. O. P., p. 21). Tout se charge d'insolite. Insolite qui « a partie liée avec l'idée d'un Seuil, de limite entre deux mondes»³⁵. Nadia Tuéni incluera désormais, au cœur d'une poésie de lumière, le noyau assombri d'une parole nocturne. Soleil noir des alchimistes, issu de l'inconscient le plus profond:

³² G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1969, p. 369.

³³ M. Eliade, *op. cit.*, p. 162.

³⁴ S. Stétié, *Archer aveugle*, Cognac, Fata Morgana, 1985, p. 184.

³⁵ M. Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, Éd. J. Corti, 1993, p. 280.

«Ô soleil de la nuit libre comme la mort» (L. O. P., p. 303). La muse devient Pythie aux longs cheveux obscurs, la poésie devient révélation oraculaire, prophétie onirique et voyance lunaire. Ou encore «Sybille au visage muré sur le secret de la Réalité qu'elle révèle changeante comme l'eau des fleuves»³⁶. Plus que le jour brillant de la Méditerranée, c'est donc la Nuit et sa «ténébreuse unité» qui sont désirées et évoquées.

Comme le note Jad Hatem, «la magie de l'acte poétique lui a permis de se frayer une voie vers les royaumes conjugués de l'image et de la découverte de soi»³⁷.

³⁶ Y. Battistini, *op. cit.*, p. 23.

³⁷ J. Hatem, *La Quête poétique de Nadia Tuéni*, Beyrouth, Éd. Dar An-Nahar, 1987, p. 16.

LA FEMME DE PROUST, LA FEMME DE JOYCE

LAZAR POPESCU¹, MIRELA VIJULIE²

¹Université «Titu Maiorescu», Bucarest

²Collège National «Ecatarina Teodoroiu», Târgu-Jiu

This intervention aims at an excursion over the masterpiece of the two great novelists of 20th century, the French Marcel Proust and the Irish James Joyce. It intends to highlight the feminine imaginary in their work, with both similarities and essential differences.

Keywords: feminine imaginary, subjective novel, brainstorming, aesthetic knowledge.

L'imaginaire féminin, le thème proposé, peut supposer aussi le roman de même que d'autres domaines qui, à leur tour, peuvent être des expressions de l'imaginaire. Même dans ce sens se prononce Jean-Jacques Wunenburger dans son livre *L'Imaginaire*: «Fantasme, souvenir, rêverie, rêve, croyance invérifiable, mythe, roman, fiction, sont autant d'expressions de l'imaginaire d'un individu, mais aussi d'un peuple, à travers l'ensemble de ses œuvres et croyances. Font partie de l'imaginaire les conceptions préscientifiques, la science-fiction, les croyances religieuses, les productions artistiques qui inventent d'autres réalités (peinture non réaliste, roman etc.)»¹.

Sous l'influence de l'intuitionnisme de Bergson, Proust écrit un roman subjectif, poétique et phénoménologique, aussi à l'approche d'Edmund Husserl. Joyce à son tour favorise parfois le flux de la conscience et ainsi favorise un côté du roman subjectif dans son texte romanesque. Et l'intuition, selon l'opinion de Gilbert Durand, se manifeste à l'aide... de l'image: «Cette voie privilégiée plutôt l'intuition par l'image que la démonstration par la syntaxe»².

Point du tout accidentel le choix de ces deux romanciers, Proust et Joyce, pour une démarche concernant l'imaginaire féminin s'est fondé non seulement sur la valeur incontestable de leur œuvre mais aussi sur les

¹ Jean-Jacques Wunenburger, *L'imaginaire*, Presses Universitaires de France, Paris, 2003, p. 5.

² Gilbert Durand, *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Hatier, Paris, 1994, p. 18.

possibilités de l'imaginaire de reconstruire le passé. Voici un fragment d'une observation de J.-J. Wunenburger écrit – on dirait – (surtout !) pour Marcel Proust: «L'imaginaire sert en effet à doter les hommes de mémoire, en leur fournissant des récits qui synthétisent et reconstruisent le passé et justifie le présent.»³

De plus, le roman s'attache en quelque sorte à l'imaginaire, le roman est dans un sens le tout, (la vérité c'est le tout! – Hegel), mais l'imaginaire est, dit le même Wunenburger, holistique, une expression de la totalité: «L'imaginaire est du côté de ce qu'on appellera du holistique (totalité) et non de l'atomistique (élément)».⁴

D'ailleurs, comme souligne Florence Godeau, dans un article très bien articulé, au début du XXème siècle l'imaginaire féminin du roman européen présente deux aspects: misogynie ou idéalisation, mais tous les deux sont «des sources de malentendus».⁵ Le premier aspect est repris un peu plus loin dans le même article: «Reste que le vieux code puritain et le vieux discours misogyne se survivent en quelque sorte à eux-mêmes. Presque aussi sévèrement que dans la Grèce antique, la femme, au XIXème siècle, demeure une éternelle mineure, ou une poupée, à l'image de Coppélia ou de l'inoubliable Nora d'Henrik Ibsen (*Et dukkehjem*, 1879).»⁶

Chose plus ou moins surprenante, l'imaginaire et la poésie moderne se rencontrent sur certaines coordonnées, étant tous les deux alogiques. Hugo Friedrich s'est prononcé dans ce sens sur la poésie moderne dans son livre *La Structure du lyrisme moderne*. Gilbert Durand dit à son tour à l'égard de l'imaginaire les choses suivantes: «L'imaginaire dans ses manifestations les plus typiques (rêve, rêverie, rite, mythe, récit d'imagination, etc.) est donc alogique par rapport à la logique occidentale, depuis Aristote sinon Socrate.»⁷ Au point de vue chronologique Proust appartenait à une période esthétique dont nous parle le même auteur dans ces lignes: «Une autre période <contemporaine> de ces sensibilités et de cet imaginaire venant

³ Jean Jacques Wunenburger, op.cit., p. 75. *L'effacement: Le déni du sujet féminin et sa dénonciation dans quelques récits du tournant des XIXème et XXème siècles*, p. 2 (version électronique).

⁴ Idem, ibidem, p. 11.

⁵ Florence Godeau, Université Jean Moulin – Lyon 3, *De l'assujettissement à l'effacement: Le déni du sujet féminin et sa dénonciation dans quelques récits du tournant des XIXème et XXème siècles*, p. 2 (version électronique).

⁶ Idem, ibidem, p. 8.

⁷ Gilbert Durand, op.cit., p. 57.

contester l'iconoclasme occidental est celle qui irrigue encore notre bassin sémantique actuel, qui naît dans les ruissellements des décadentismes, des symbolismes des années 1860 à 1914 – 1918. Sous l'imaginaire en place confirmé par les réussites de la révolution industrielle, à partir des *Fleurs du mal*, de la peinture symboliste aussi bien que de son contraire, l'impressionnisme naturaliste, dans le sillage des premières <remythologisations> freudienne, wagnérienne, zolienne, ruisselle un imaginaire nouveau en opposition à l'humanisme romantique s'épuisant en plat moralisme positiviste ou socialiste.»⁸

Certes, entre les deux auteurs il a y plusieurs différences et non seulement à l'égard de l'imaginaire féminin. Mais avant de voir de quoi il s'agit, écoutons pourtant le même Gilbert Durand: «Il en va tout différemment du pluralisme, lorsque l'on constate – comme l'ont fait, entre autres, Eliade et Corbin – l'existence de phénomènes se situant dans un espace et un temps tout autres. C'est le *illud tempus* du mythe (et semble-t-il, selon Eliade, qui est aussi romancier, de bien des récits profanes, tels le conte, la légende, le roman...), qui contient son temps propre – en une sorte de relativité généralisée spécifique, <non dissymétrique> (Olivier Costa de Beauregard), c'est-à-dire où passé et avenir ne dépendent pas l'un de l'autre, et où les événements sont capables de réversion, de relecture, de litanies et rituels répétitifs... C'est ce que la philosophie présocratique avait repéré sous le terme d'**énantiotropie**, c'est-à-dire de rebroussement, de <volte-face>».⁹

Chez Proust le passé est parfois **illud tempus** du roman (mythe), mais moins chez Joyce, peut-être seulement au cas du flux de la conscience, parce que chez celui-ci les choses sont en **maintenant**, dans le moment présent, le présent est beaucoup plus présent chez Joyce que chez Proust... Joyce est plutôt... à la recherche du temps présent!

Se référant au psychisme, Gilbert Durand constatait à un moment donné: «Il se divise au moins en deux séries d'impulsions: celles qui proviennent de sa partie la plus active, la plus conquérante, l'**animus** souvent se présentant sous les traits de la grande image archétypique (c'est-à-dire type archaïque, primitif, premier) du héros vainqueur du monstre; celles, par ailleurs, qui sont promues par sa partie la plus passive, la plus féminine, la plus tolérante, l'**anima** qui se présente souvent sous la figure de

⁸ Idem, ibidem, pp. 70-71.

⁹ Idem, ibidem, p. 53.

la mère, ou encore de la Vierge...».¹⁰ Mais au cas de Proust, plus que chez Joyce, le héros doit combattre contre un monstre à part: celui-ci est le temps. Le temps que Marcel le narrateur surmonte par l'œuvre. Il se protège de la mort par le livre...

Certes, il y a parfois des différences assez grandes entre Proust et Joyce à l'égard de l'imaginaire féminin...

L'imaginaire féminin du narrateur Marcel est représenté par **la jeune fille vue dans le sommeil**, mais aussi dans le rêve avec des références archétypales, bibliques. Dans le rêve, il croit, ou plutôt dans le sommeil, une femme naissait de sa cuisse comme effet d'une position erronée. S'agit-il d'une révélation **de la femme intérieure** on pourrait dire, comme dans le Yoga, de **l'anima** de Carl Gustav Jung, ou d'un éveil du yin dans le yang? De toute façon, il y a, semble-t-il, aussi des données qui supposent aussi certaines liaisons avec la réalité. Si la jeune fille vue dans le rêve avait les traits d'un être réel, il voulait la retrouver. Mais le plus souvent il l'oubliait. Le rêve s'essuyait.

Il y a aussi des situations où on peut rencontrer **le régime nocturne de l'image** attaché aussi à la féminité, le narrateur se figure la grotte dans... le dortoir... Et point du tout accidentel fait son apparition, un peu plus loin, la lune, l'astre féminin. Le narrateur rêve de quelques chambres d'été où il aimerait s'identifier avec la nuit chaude au moment où **le clair de lune** s'arrête près de son lit. De plus, on peut dire que l'image de **la mère, la maternité** représente une constante proustienne. L'enfant **se sépare difficilement d'avec elle**, la mémoire du cordon ombilical persiste dans ces lignes... Il y a une certaine affection de Marcel aussi pour la grand-mère, mais un ressentiment envers la tante dont le comportement envers la grand-mère n'est pas correct selon l'avis de celui-ci.

La femme de Proust reste une chimère beaucoup de temps, le narrateur nous avoue qu'il aimait plus... l'amour et le théâtre. D'ailleurs à ce moment-là il n'avait d'accès ni à la femme, ni au théâtre... C'est pourquoi la fascination pour les actrices était alors la fascination pour l'inaccessible. Et les actrices sont assez nombreuses, dit le narrateur: Sarah Bernhardt, Berma, Bartet, Madeleine Brohan, Jeanne Samary... C'est ainsi que s'explique l'admiration de Marcel pour son oncle Adolphe, grand ami des actrices...

Pas trop loin Marcel connaîtra une femme de mœurs légères, bien sûr dans une visite chez oncle Adolphe. On est loin d'être à l'ombre des jeunes

¹⁰ Idem, *ibidem*, pp. 24-25.

filles en fleur... Et on peut retenir à présent le «courage» du jeune homme qui salue cette courtisane... Mais chez Joyce le courage va beaucoup plus loin... Par exemple dans *Portrait de l'artiste en jeune homme* où, à un moment donné, on peut rencontrer les fantasmes érotiques. Stephen Dedalus voit passer dans la rue des femmes en de longues robes en couleurs éclatantes. Il se demande s'il était arrivé ou non dans le quartier juif. Il est abordé par une jeune femme dans la maison de laquelle il ira... Il est accablé et, en dépit de ses hésitations, il cède à la passion charnelle... Aspects plutôt viscéraux de l'éros dans lesquels la femme et l'imaginaire féminin sont plutôt dévalorisés...¹¹

Revenant chez Marcel, le narrateur proustien, on voit que dans son cas l'été favorise la rêverie, il rêve de l'air frais de la montagne, mais la saison chaude suppose aussi la rêverie érotique. Le rêve d'une femme qui l'aurait aimé était souvent présent à son esprit... Un rêve qui suppose aussi la fraîcheur des eaux courantes... Naturel en quelque sorte... L'eau, disait Gaston Bachelard (*L'Eau et les Rêves*), représente l'élément féminin. Mais la lecture des livres de Bergotte (Anatole France) modifie la projection de Marcel sur l'imaginaire féminin! L'image de la femme n'est plus située sur le mur orné de fleurs violettes, mais devant le portail d'une... cathédrale gothique! De toute façon, à la différence de Joyce, l'imaginaire féminin de Proust est riche. L'image de la courtisane est à présent plus exacte à l'aide du personnage Odette de Crécy qui jette son mari Charles Swann, autrement un homme intelligent et cultivé, dans l'enfer de la jalousie.

À un moment donné on rencontre une configuration du féminin comme idéalité (pour le narrateur Marcel) par la personne de mademoiselle Swann; la preuve du fait qu'elle est idéalisée est donnée par les mots du narrateur qui considère que connaître cette demoiselle est pour lui une chance, un privilège! De toute façon, elle est privilégiée, car elle est l'amie du grand écrivain Bergotte! Marcel veut beaucoup la connaître. Un peu plus loin on apprend que son nom est Gilberte, mais à présent elle semble à Marcel un peu insolente... Mais sa mère, Odette de Crécy, est l'amante de Charlus. La courtisane revient... Et elle est despotique dans la relation avec sa fillette!

Chez Joyce ces aspects sont envisagés avec plus de cruauté. Mais cette cruauté n'était pas une influence disons du naturalisme, il s'agissait

¹¹ James Joyce, *Portrait de l'artiste en jeune homme*. Traduit en roumain par Frida Papadache, Édition pour la Littérature universelle, Bucarest, 1969, pp. 162-164.

d'une influence du comportement des jésuites chez lesquels Joyce avait été instruit pendant son enfance d'écolier. Les jésuites avaient une expression très dure, même cruelle à l'adresse des passions... Ainsi dans le chapitre XV du roman *Ulysse*, intitulé *Circé* on rencontre l'image de la prostituée. Il est minuit, Léopold Bloom entre par Mabbot Street et retrouve ainsi le quartier des bordels. Cet aspect est celui d'un féminin dégradé ou en dérision. Bloom rencontre Stephen Dedalus qui est totalement ivre! Il va rencontrer une jeune prostituée (anglaise à l'origine) nommée Zoé Higgins (en ancien grec Zoé = Vie!?) qui lui confirme la présence de Stephen là-bas...

Stephen essaie de jouer au piano, il veut payer des filles pour tout le monde, mais Bloom intervient. Stephen divague souvent, amuse les gens et les entraîne dans une danse presque chaotique. Il finit par détruire le bec de gaz...

Bloom discute avec la tenancière Bella Cohen (Circé) sur les dommages. Stephen a une dispute avec deux soldats, Bloom calme les esprits. Linch, l'ami de Stephen, part avec la prostituée Kitty... Un soldat frappe Stephen quand même... Mais Bloom profite de la présence du fiacre de Corny Kalleher, charge Stephen Dedalus et décampe.

Un chapitre plutôt cauchemardesque... Circé a transformé les marins d'Ulysse en porcs. Le quartier des bordels et l'île de Circé... l'Île d'Eéa...

Revenons maintenant au héros proustien. Un héros moins agité, semble-t-il... Dans ce cas l'imagination de Marcel fait apparaître toute sorte d'obstacles: les parents et les grands-parents de Gilberte lui semblent «géants comme les dieux»! L'aspect suivant porte sur la rêverie érotique qui parfois, chez Proust, se trouve en liaison étroite avec les rêveries de la terre! Telle ou telle représentante du féminin n'est pas LA FEMME, mais un «fruit nécessaire et naturel de la terre.» Par conséquent on peut parler non seulement chez Gide des «nourritures terrestres», mais aussi chez Proust. Mais ici on est en quelque sorte aussi à l'approche des aspects de la fin du roman de James Joyce *Ulysse*... Dans le dernier chapitre, chapitre XVIII intitulé *Pénélope* où l'action se passe entre deux et trois du matin, Léopold Bloom s'est endormi, mais en rentrant dans le lit conjugal, il a réveillé sans vouloir sa femme Molly. Et maintenant elle pense à sa journée (et surtout à la venue de son amant), à ce qu'elle croit être celle de son mari Léopold (car elle soupçonne une relation de celui-ci avec une autre femme), à son enfance passée à Gibraltar, à ses amants passés et futurs, à son corps, à sa fille, au désir... À un moment donné elle se souvient la demande en mariage de Bloom, elle repense à tout le charme qu'elle a déployé ce jour-là et aussi à sa réponse: «... et je l'ai attiré sur moi pour qu'il sente mes seins tout parfumés

oui et son cœur battait comme un fou et oui j'ai dit oui je veux bien Oui». ¹² Il s'agit donc ici d'un monologue, un texte de huit phrases immenses sans ponctuation. Molly, cette Pénélope impure, demeure seule, car Bloom s'est endormi, et peut retracer sa vie autant que sa journée. On peut parler d'elle comme d'une sorte de déesse Mère antique et on peut la comparer avec la Terre... Huit phrases parce que huit est le chiffre de l'infini... Et sans ponctuation comme dans la poésie surréaliste...

Un aspect important: les femmes n'ont pas la parole dans *Ulysse*. À ce point de vue le discours de Joyce se situe en quelque sorte à l'approche du discours misogyne, tandis que celui de Proust, sauf quelques aspects, est pourtant à l'approche de l'idéalisation du féminin...

Chez Proust, Marcel le narrateur ne sépare pas les êtres humains d'avec la terre! Chose qui peut envoyer en quelque sorte à la formule de Martin Heidegger «l'œuvre d'art propose la terre!» Une «illumination» de Proust... Et elle n'est pas la seule dans le roman. Et aussi chez Proust on rencontre, à un moment donné, une liaison étrange entre l'imaginaire féminin et l'imaginaire végétal! La beauté profonde de la forêt de Roussainville, nous dit le même narrateur, est similaire à la présence d'une jeune paysanne qu'il peut embrasser... Cette jeune fille est comme une plante locale, dit Marcel. Évidemment, il s'agit d'un rêve... La reine de la forêt n'apparaîtra jamais! (*Swann I*).

Il y a des moments (*Swann II*) où il semble qu'on saute de la réalité dans le mythe. Le soir, au moment où les lumières commencent à s'éteindre, Swann recherche Odette dans l'obscurité de sous les arbres des boulevards... Il sursaute lorsqu'il voit l'ombre d'une femme, comme s'il cherchait, comme Orphée, Eurydice!... Dans l'imaginaire féminin de Swann la jalousie qui s'y installe considère que madame Verdurin est une proxénète, car celle-ci semblait inciter Forcheville à s'approcher d'Odette de Crécy. Le salon devient un enfer... Dans l'imaginaire de Swann, Odette est tantôt cruelle, froide et infidèle, tantôt charmante et bonne. Il est **jaloux**. Peu à peu, elle commence à **dominer**.

Un peu plus tard, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, l'imaginaire féminin de Marcel devient hésitant. Il ne peut plus reconstituer les traits du visage de Gilberte! Il est malheureux lorsqu'il apprend qu'il n'est pas sympathique aux parents de celle-ci! Et Odette sait, pourtant, l'anglais,

¹² Idem, *Ulysse*, tome 2, Édition Univers, Bucarest, 1984, p. 444 (notre traduction).

langue inconnue pour Marcel. Gilberte à son tour l'éblouit parfois, car elle... n'obéit pas à son père!

Mais il y a aussi des épisodes, comme chez Joyce, où apparaît le dérisoire féminin. Bloch, l'ami de Marcel aide celui-ci pour avoir accès aux maisons de tolérance et il connaît Rachel... Mais dans d'autres situations Marcel et non pas Swann est jaloux lorsqu'il voit Gilberte avec un jeune homme. Mais, un peu plus tard, il sera indifférent... Les intermittences de l'âme, explique le narrateur... Et à présent Françoise, la vieille servante, représente la féminité naïve, ignorante...

Devant la Mer Marcel est rêveur, une rêverie intense semble le dominer. C'est ainsi que se dessine un imaginaire féminin des mythes où sont présentes les nymphes. «Par quel privilège, un matin plutôt qu'un autre, la fenêtre en s'ouvrant découvrit-elle à mes yeux émerveillés la nymphe GlauKonomène, dont la beauté paresseuse et qui respirait mollement, avait la transparence d'une vaporeuse émeraude à travers laquelle je voyais affluer les éléments pondérables qui la coloraient? Elle faisait jouer le soleil avec un sourire alanguiné par une brume invisible qui n'était qu'un espace vide réservé autour de sa surface translucide rendue ainsi plus abrégée et plus saisissante, comme ces déesses que le sculpteur détache sur le reste du bloc qu'il ne daigne pas dégrossir.»¹³

Chez Joyce, dans le chapitre II de son roman *Ulysse* on peut rencontrer un imaginaire féminin religieux. Deasy introduit le thème de la femme comme source du péché. Après avoir parlé du péché de la pomme commis par Ève, il compare la cause de la Guerre de Troie, l'enlèvement d'Hélène par Paris avec Kitty O'Shea qui selon son avis a fait tomber l'Irlande aux mains des Anglais. Kitty O'Shea y est une référence à Hélène.

Mais chez Proust le féminin est approfondi, alors que chez Joyce cela se passe rarement. Dans le monologue de Molly, peut-être... Dans d'autres situations il ne s'agit que d'une ébauche de celui-ci. Le cas de la séquence dans laquelle Lydia Douce s'incline et salue l'avocat George Lidwell... Pourtant, il y a assez d'ambiguïté. Le pathos de l'amour est plusieurs fois dévalué! Les deux barmaids, certes, représentent les sirènes... Mais Bloom quitte le bar et évite leur chanson...

¹³ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. À l'ombre des jeunes filles en fleur*. Tome II, Paris, Librairie Gallimard, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 3, Rue de Grenelle, 1925, p. 8.

Étant en proie à ses chimères, Marcel croit que la lettre qui l'attendait à Balbec est assurément celle d'une jeune et belle laitière, mais, en réalité il s'agit d'une lettre de... Bergotte ! Il faut retenir le fait que la laitière apparaît aussi chez Joyce. Mais dans une autre perspective... Même dans le chapitre I du roman *Ulysse* on peut interpréter de deux manières le passage avec la laitière. Au point de vue mythologique, elle est l'incarnation de Mentor, le précepteur de Télémaque, mais elle peut être aussi Athéna (Athéna aux yeux de la chouette qui encourage le fils d'Ulysse qui veut chercher son père). Joyce insiste sur la perception de Stephen à l'égard des yeux de la laitière. Au point de vue politique, la laitière représentait l'Irlande exploitée par les Anglais, Mulligan étant le traître. Voici le fragment, la citation: «Vieille et mystérieuse, elle y avait pénétré venant d'un monde du matin, une émissaire peut-être.»¹⁴

Chez Proust, au cas de son narrateur, le miracle féminin est vu et pressenti dans un mouvement du verbe et de l'âme: «Ce n'était peut-être pas, dans la vie, le hasard seul qui, pour réunir ces amies les avait toutes choisies si belles; peut-être ces filles (dont l'attitude suffisait à révéler la nature hardie, frivole et dure), extrêmement sensibles à tout ridicule et à toute laideur, incapables de subir un attrait d'ordre intellectuel ou moral, s'étaient-elles naturellement trouvées, parmi les camarades de leur âge, éprouver de la répulsion pour toutes celles chez qui les dispositions pensives ou sensibles se trahissaient par de la timidité, de la gêne, de la gaucherie, par ce qu'elles devaient appeler <un genre antipathique>, et les avaient-elles tenues à l'écart; tandis qu'elles s'étaient liées au contraire avec d'autres vers qui les attiraient un certain mélange de grâce, de souplesse et d'élégance physique, seule forme sous laquelle elles pussent se représenter la franchise d'un caractère séduisant et la promesse de bonnes heures à passer ensemble.»¹⁵

Marcel, le narrateur, se trouve déjà «à l'ombre des jeunes filles en fleur»! Mais il les croit «les très jeunes maîtresses de coureurs cyclistes.»¹⁶

D'ailleurs l'image d'une femme a aussi le rôle d'animer le paysage et de faire croître sa beauté: «C'est un grand charme ajouté à la vie dans une station balnéaire comme était Balbec, si le visage d'une jolie fille, une marchande de coquillages, de gâteaux ou de fleurs, peint en vives couleurs

¹⁴ James Joyce, *Ulysse*, tome I, p. 18 (notre traduction).

¹⁵ Marcel Proust, *op.cit.*, p. 84.

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 86.

dans notre pensée, est quotidiennement pour nous dès le matin le but de chacune de ces journées oisives et lumineuses qu'on passe sur la plage.»¹⁷

Mais il semble qu'il (Marcel, le narrateur) aime plutôt une image, celle du féminin, qu'une jeune fille quelconque: «Je n'en aimais aucune les aimant toutes, et pourtant leur rencontre possible était pour mes journées le seul élément délicieux, faisait seule naître en moi de ces espoirs où on briserait tous les obstacles, espoirs souvent suivis de rage, si je ne les avais pas vues.»¹⁸

Chez Joyce, parfois, le féminin est accompagné par la pauvreté ou même la misère. Un peu plus tard fait son apparition Dilly, la sœur de Stephen Dedalus. Léopold Bloom feuillette des livres érotiques, puis achète un roman érotique pour sa femme. Les sœurs Katey et Boody Dedalus doivent se contenter d'une maigre soupe de pois cassés...

On peut rencontrer dans le chapitre XI du même roman de Joyce, chapitre intitulé *Les Sirènes*, le féminin dans sa séduction. Miss Douce et miss Kennedy accompagnent Simon Dedalus qui chante une mélodie triste. Bloom quitte le bar et rencontre une prostituée (le féminin dégradé) qu'il évite. Blazes Boylan regarde la blouse décolletée de la jeune vendeuse blonde de Thornton.

Mais il y a des situations où James Joyce a un humour et une ironie féroces! C'est le cas du chapitre XIII du roman *Ulysse*, chapitre nommé **Nausicaa**, plein de présences féminines. Deux jeunes filles, Cissy Caffrey et Edy Boardman, et un bébé sont sur la plage de Sandymount. Un peu plus loin, Gerty Mac Dowell écoute les sons de la messe donnée dans une église qui est située non pas trop loin... Elle pense à sa toilette et à son bien-aimé... La vie lui semble comme un conte de fée... Aspects d'un féminin rêveur! Pourtant, Gerty se sent attirée, un peu plus tard, par un homme mûr, aux habits noir qui est exactement Léopold Bloom et, au moment où tout le monde admire un feu d'artifice, elle laisse se déchaîner ses pulsions érotiques, se penche en arrière, retrousse sa jupe et offre à cet homme-là l'image de ses cuisses et de ses dessous... Mais finalement celui-ci se rend compte du fait qu'elle est boiteuse!...

L'idéal romantique vaincu par la chair! Gerty annonce en quelque sorte le dernier chapitre où Molly se déchaîne... À l'ombre des jeunes filles en fleur c'est le désir... Humour et ironie s'y rencontrent maintenant pour

¹⁷ Idem, ibidem, p. 119.

¹⁸ Idem, ibidem, p. 121

dévoiler ce qui se cache derrière l'aspect angélique des jeunes filles en fleur. Et si le féminin y devient viscéral, le masculin de la séquence avec Léopold Bloom nous semble errant, voyeur et même masturbateur...

Proust évite de telles séquences narratives, même si dans son roman il y a des lesbiennes ou des homosexuels... C'est le cas de l'une de ses bien-aimées, Albertine, que Marcel, le narrateur, connaîtra à l'aide du peintre déjà célèbre Elstir. Il apprend de celui-ci qu'elle appartenait à la petite bourgeoisie très riche: «Elstir me dit qu'elle s'appelait Albertine Simonet et me nomma aussi ses autres amies que je lui décrivis avec assez d'exactitude pour qu'il n'eût guère d'hésitation. [...] Cette fois j'avais situé dans un milieu interlope des filles d'une petite bourgeoisie fort riche, du monde de l'industrie et des affaires.»¹⁹

Il y a aussi des situations où l'exploration de l'imaginaire féminin détermine la réalisation de quelques portraits gracieux comme dans ce cas: «Chez Andrée par exemple, la finesse des yeux doux semblait rejoindre le nez étroit, aussi mince qu'une simple courbe qui aurait été tracée pour que put se poursuivre sur une seule ligne d'intention de délicatesse divisée antérieurement dans le double sourire des regards jumeaux. Une ligne aussi fine était creusée dans ses cheveux, souple et profonde comme celle dont le vent sillonne le sable.»²⁰

Pour un seul instant le groupe d'Albertine est vu dans une lumière exceptionnelle, les jeunes filles en fleur semblent être semblables à des déesses. Et le narrateur Marcel essaiera dans un autre tome, *Albertine disparue*, une sorte d'autoanalyse, voulant se comprendre mieux par rapport à ses sentiments envers Albertine: «Ce n'était pas que je n'aimasse encore Albertine, mais déjà pas de la même façon que les derniers temps. Non, c'était à la façon des temps plus anciens où tout ce qui se rattachait à elle, lieux et gens, me faisait éprouver une curiosité où il y avait plus de charme que de souffrance.»²¹

Seul le temps peut provoquer l'oubli, même l'oubli de l'image de la femme aimée: «Une autre personne chez qui l'œuvre de l'oubli, en ce qui concernait Albertine, se fit probablement plus rapide à cette époque, et me permit par contre-coup de me rendre compte un peu plus tard d'un nouveau

¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 131.

²⁰ Idem, *ibidem*, p. 219.

²¹ Idem, *À la recherche du temps perdu. Tome VII. Albertine disparue* * *. Paris, Librairie Gallimard, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1925, p. 7.

progrès que cette œuvre avait fait chez moi (et c'est là mon souvenir d'une seconde étape avant l'oubli définitif), ce fut Andrée.»²²

Qu'est-ce qu'on pourrait gagner à la fin de cette petite incursion dans l'imaginaire féminin de ces deux grands romanciers? Un peu de connaissance esthétique, peut-être, sous le signe de Nietzsche: «C'est pourquoi, selon Nietzsche, la pensée, au contact des forces spontanées de la vie, produit d'abord des métaphores, dont les concepts sont des versions usées, fatiguées. <Qu'est-ce que la vérité? Une multitude mouvante de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes, bref, une somme de relations humaines qui ont été poétiquement et rhétoriquement haussées, transposées, ornées, et qui, après un long usage, semblent à un peuple, fermes, canoniales et contraignantes: les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores qui ont été usées et qui ont perdu leur empreinte et qui entrent dès lors en considération non plus comme pièces de monnaie, mais comme métal>».²³

²² Idem, *ibidem*, p. 68.

²³ F. Nietzsche, *Le livre du philosophe*, Garnier – Flammarion, 1991, p. 123 in Jean-Jacques Wunenburger, *L'imaginaire*, Presses Universitaires de France, Paris, 2003, p. 73.

L'IMAGINAIRE DU FÉMININ CHEZ LA FEMME ET LA CRISE DE MÉDÉE

CATARINA SANT'ANNA¹
UFBA-Université Fédérale de Bahia

“L'émotion est, d'un côté, feu alchimique, dont la chaleur porte tout à l'existence et brûle tout le superflu (omnes superfluitates comburit). D'autre côté, l'émotion est ce moment où l'acier, coupant la pierre, produit une étincelle: l'émotion est la source principale de toute prise de conscience. Il n'y a pas de transformation de l'obscurité en lumière, ni de l'inertie en mouvement sans émotion.

C.G.JUNG. *Les Archétypes et l'inconscient collectif*, § 179.

The article discusses the topic of the “female imaginary in women” through the dramatic journey of Medea, the protagonist of the homonym play by Euripides. Conflictual relations between *anima* and *animus* at the constitution of the female psyche, find in Medea an expressive richness of shapes and stages of integration, which changes the character into a complex material, but at the same time with an almost didactic clarity to the study of the “female principle”, in an integration crisis of its different, opposite, but complementary psychic dimensions. In order to understand the intermediation of the contradictory elements at the diachronic theatrical “narrative” of Medea, we will consider the classic archetypal images of women, with particular support of Gilbert Durand, C.G. Jung, J. Duvignaud, among others.

Keywords: female imaginary; theater; *anima*; *animus*; crisis, Medea

¹ Catarina Sant'Anna est professeure d'Études Théâtrales à l'UFBA-Université Fédérale de Bahia/Brésil et a enseigné au Département des Arts du Spectacle, de l'Image et de l'écran, de la Faculté de Lettres, Sciences du Langage et Art, de l'Université Lumière Lyon 2/France. Dirige l'ARTCRI-Groupe de Recherches sur l'Art de la Scène, Image et Imaginaire, PPGAC/UFBA-CNPq.

Tout d'abord, qu'est-ce que le féminin? Car s'il ne se cantonne pas seulement aux femmes, il sied bien aux femmes. D'où le fait que le phénomène du "féminin" se rattache immédiatement et naturellement au "sexe" féminin. Une identité toutefois se pose en contreface à l'égard de son altérité: c'est ainsi que le féminin se dessine par rapport à son opposé, le masculin. L'imaginaire du féminin se voit de ce fait inscrit dans des jeux de miroirs et de contre-miroirs, d'images et de contre-images – dans des enjeux complexes, contradictoires, valables, par conséquent, dans la construction du féminin et du masculin à la fois. Des approches disciplinaires (et même transdisciplinaires) les plus différentes – sociologiques, anthropologiques, historiques, psychologiques et psychanalytiques, biologiques ...- ne perdent pas de vue la dualité féminin-masculin. Mais il nous semble que l'art du théâtre (comme d'ailleurs la littérature) met en mouvement presque didactique des constellations d'images qui illustrent l'équilibre précaire entre le féminin et le masculin dans la constitution de notre psychique, en tant que forces essentielles constitutives de l'androgynie archétypal, mythique. C'est l'énerverment de ces forces psychiques contraires, antagonistes et complémentaires, féminines et masculines, qui viennent s'exposer alors ici, à travers le théâtre (siège des "ombres collectives", selon Jean Duvignaud). Le personnage féminin tragique de Médée constitue aussi un mythe ancien qui traverse les siècles tout en s'adaptant aux nouvelles réalités historiques et sensibilités sociales, en gagnant de nouveaux mythes, mais sans jamais perdre toutefois son noyau originel - l'enfanticide, peut-être la plus importante transgression en question de féminin.

Qu'est-ce que le drame de Médée peut-il nous apporter pour la compréhension de l'imaginaire du féminin? Nous proposons d'exposer la réponse en trois mouvements: tout d'abord, dans (1) *Les visages du féminin - du biologique au cosmologique*, on s'interroge sur les attributs imagés du féminin, en considérant des apports junguiens aussi que durandiens. Ensuite, dans (2) *Drames et dimensions mythiques de la féminité néfaste dans le mythe littéraire de Médée*, on essaie de saisir la logique dramatique et ses efforts pour communiquer la complexité du féminin en Médée; et, pour finir, la (3) *Conclusion: l'insupportable contradictoire en Médée*, à partir des mots inspirés de Gilbert Durand.

1. *Les visages du féminin – du biologique au cosmologique*

Les Mères ! Mères! Que cela sonne étrange !
GOETHE, *Faust*, 1ère partie, Galerie Obscure²

*Sans conflit par contre il n'y a pas conscience de la "personalité". (...) Un pas
quelconque en avant , pour plus petit qu'il soit, sur le sillage
de la prise de conscience, crée le monde".*

C.G.JUNG, *L'Archétype et l'inconscient collectif*, § 177

Le féminin n'est pas une condition psychique-physique achevée, ni absolue non plus; il n'a pas une forme unique, mais se trouve plutôt matricé en raison d'un large éventail de combinaisons changeantes d'*anima* et d'*animus* associées différemment selon plusieurs facteurs. Une polarisation radicale féminin-masculin ferait perdre à la psyché sa potentielle richesse caractérisée par une androgynie originelle. Une gamme considérable de termes – féminin, féminité, féminoïde, féminisé, féminisant ... – semble signaler que le phénomène est plus vaste et plus nuancé, concernant la femme comme matrice originaire, mais concernant aussi l'homme et tout le reste - l'animé, l'inanimé, le matériel et l'immatériel, la nature... en allant du plan biologique au plan cosmologique et métaphysique. Un phénomène qui embrasse donc une multitude d'incarnations d'une sorte d'essence qui constituerait un archétype, un complexe imagé à forte charge émotionnelle. Quelle serait donc le trait minimal irréductible du féminin, qui le ferait se distinguer du masculin?

Outre des sèmes comme douceur, chaleur, passivité, bonté, protection, compassion, tendresse, remarquons que le fait d'engendrer vie dans son propre corps reste jusqu'à présent le trait majeure du féminin – un aspect biologique, des dispositions biologiques toutes graves de conséquences symboliques pour l'imaginaire du féminin, comme l'a bien développé Gilbert Durand. Puisque les menstrues ("les eaux mères"), le cycle menstruel est isomorphe de la lune et des eaux, par un processus de féminisation, appuyé sur le folklore universel, quand les phases lunaires liées aux "règles" mensuelles féminines contribuent décidément pour cercler de mystère, d'ombre et d'obscurité les femmes. Les images de la lune changeante de forme (dévorée? dévoratrice? naît, meurt et renaît...? lumière

² Goethe, *Fausto*. Trad. de Jenny Klabin Segall. Belo Horizonte : Ed. Itatiaia; São Paulo : Ed. da Universidade de São Paulo, 1981, p. 255.

et obscurité, reine de la nuit... qui cache des secrets ..), et celles du sang (mort, danger, souillure, drame..) et des eaux (de tout genre, y compris la mer dangereuse ou les lacs profonds..) viennent s'entremêler dans des constellations denses de signifiés symboliques pour produire notamment la "Mère Terrible", la "Femme Fatale", la "Sorcière", la "Marâtre", où se joignent aussi des aspects ou éléments de la nature, de la végétation, des animaux, de l'espace, etc. (mais, à cause de l'ambivalence des symboles, le cycle lunaire se lie aussi aux cycles agricoles et remet également à la fécondité). G. Durand signale que c'est "l'isomorphisme terrifiant, à dominante fémininoïde, qui définit la poétique du sang, poétique du drame et des maléfices ténébreux, car, comme note Bachelard (*L'eau et les rêves*, p. 89), 'le sang n'est jamais heureux'³, d'où la symbolisation fémininoïde de la chute comme féminité lunaire et menstruelle se réaliser pour des raisons de "physiologie gynécologique" et non pas pour des raisons sexuelles⁴. Mais cette féminisation du symbolisme néfaste remet à l'angoisse devant le temps et peut glisser à une "féminisation positive", par le recours imaginaire de l'euphémisation, réalisé de la même façon, inconsciemment, dans le sens de domestiquer Kronos. Mais pour la compréhension de la figure de Médée, il faut évoquer aussi, avec Durand, la question de l'ambivalence touchant la libido, puisque celle-ci est un "vecteur psychologique à pôles répulsif ou attractif" et aussi par une duplicité foncière de ces deux pôles en eux-mêmes: "l'amour peut, tout en aimant, se charger de haine ou de désir de mort, tandis que la mort pourra être aimée d'une sorte *d'amour fati* qui imagine en elle la fin des atterissements temporels"⁵ – tous ces deux cas ont lieu dans la figure émotionnelle particulièrement convulsive, troublante de Médée.

Carl Gustave Jung écrit un chapitre fondamental sur le féminin du point de vue du "maternel" - ce sème qui enrichit le sémantisme du féminin comme le montrent des vocables comme maternité, materner, maternel, maternelle...- et dans lequel l'auteur propose des différents types de féminité selon les types de relations entretenues entre la femme et sa mère. Ces aspects révèlent des rapports inextricables des femmes avec elles-mêmes, des femmes avec la mère, des femmes avec d'autres femmes en général, des femmes avec les hommes. Sans parler des relations de l'homme avec sa mère à lui, avec les femmes en général et avec la femme aimée, et avec soi-même.

³ Gilbert Durand. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Bordas, 1969, p. 120.

⁴ Ibidem, p. 133.

⁵ Ibidem, p. p. 221.

À côté de cela, l'imaginaire du féminin embrasserait aussi les images acquises/construites au sein des valeurs d'une société selon son histoire et même sa géographie, selon son patrimoine culturel de croyances et de traditions plus ou moins passibles d'actualisation au fil des temps. L'imaginaire du féminin se met de ce fait en permanent mouvement dans les trois dimensions de la culture, comme conçues par G. Durand - c'est-à-dire, sur le plan du patent, de l'émergeant et du latent, ou autrement dit, sur le plan de l'inactuel et du permanent (du côté des archétypes) et du côté de l'actuel et du quotidien – du côté des différentes expressions symboliques des archétypes. Et il reste évident que les images littéraires du féminin, ou de certain féminin, pourront révéler aussi, de passage, des aspects de l'imaginaire masculin du féminin, ou de l'imaginaire féminin du féminin, selon le sexe de l'écrivain en l'occurrence. Puisque, selon Jung, pour les deux sexes, la "mère personnelle" est porteuse de l'archétype du maternel et, de ce fait, "elle n'est pas seulement la condition préalable physique, mais aussi psychique de l'enfant".⁶

Pour comprendre l'existence de l'*anima* et de ses figures possibles, selon Jung, outre le concept d'archétypes (images primordiales particulières à l'espèce humaine, présentes en chaque psyche, comme dispositions vivantes inconscientes qui instinctivement pré-forment pensées, sentiments et actions⁷), il faut considérer aussi les concepts de "projection" (attribution à une réalité externe de fantaisies, d'images de sa propre psyche, comme si elles n'appartenaient pas à sa propre psyche) et de "syzygie" (conjonction d'opposés). Puisque *anima* et *animus* sont des contenus inconscients, des formes d'énergie psychique indissociées, qui peuvent être projetées, dans un processus automatique qui ne cesse que s'il devient conscient.

De ce fait, l'archétype de la mère assumerait une multitude inépuisable de formes symboliques, avec des valorisations bénéfiques (fées, par ex.) ou maléfiques (sorcière, dragon, serpent..), ou ambivalentes. Jung dresse une longue liste d'images symboliques de cet archétype, dont par exemple: la mère et la grand-mère, la marâtre et la belle-mère, la nourrice, la bonne d'enfant, une femme quelconque, la déesse, le Paradis, Jerusalem Céleste, l'Église, l'Université, la ville ou pays, le Ciel, la Terre, forêts, mer, eaux tranquilles, la matière, le monde souterrain, la lune, lieu de naissance,

⁶ Jung, Carl Gustav, *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Traduit de l'allemand par Dora Mariana R. Ferreira da Silva e Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 2000. 447 p.; p. 190, § 188 dans le texte original.

⁷ Ibidem, p. 90-91.

terre labourée, jardin, rocher, grotte, arbre, fontaine, puits profond, utérus, tombeau, toute forme creuse, etc.⁸

Ainsi, une "mère universelle" symbolique vient se plaquer sur la "mère individuelle", réelle, concrète: "c'est davantage l'archétype projeté sur la mère qui octroie à celle-ci un caractère mythologique et ainsi lui confère autorité et même numinosité"⁹. Jung relègue la psychologie masculine en toile de fond, en disant que le complexe maternel chez "le fils n'est pas pur, dans la mesure qu'il y a une dissemblance quant au sexe"¹⁰, produisant de ce fait des "phénomènes animiques complexes": "seulement chez la femme on peut examiner les effets de l'archétype de la mère libre de l'interférence de l'*animosité* et cela ne marche que si un "animus compensatoire n'y est déjà installé"¹¹.

Pour aller vite, Jung présente des cas essentiels, positifs et négatifs, du complexe maternel chez la femme, avec des conséquences sur l'homme:

(1) la femme dont l'hypertrophie, exacerbation, intensification des instincts maternels la rend inconsciente de sa propre personnalité - devenue inconsistente, voire anéantie-, en raison d'une forte projection sur la mère; sa vie est "vécue dans les autres, à travers les autres", mais elle reste incapable d'un vrai sacrifice; ses enfants sont sa propriété; et son seul but est d'accoucher, le mari n'étant qu'un objet, un instrument de procréation. Mais dans le cas positif, cette forte projection sur la mère, peut surcharger celle-ci de riches signifiés qui la rendent une image louée et source de "tout devenir être", de transformation, retour au foyer..., enfin, *mater natura*, *mater espiritualis* – une image innée en nous, selon Jung;

(2) la femme dont les instincts maternels sont complètement éteints et dont l'Eros est exacerbé, mais caractérisée aussi pour une emphase anormale sur la personnalité d'autrui, en raison d'une jalousie de la mère, du besoin de la dépasser, et dont les relations amoureuses sont passionnées et sensationnelles en elles-mêmes, mais qui s'épuisent vite une fois l'homme (marié) conquis; ses entreprises futures de vie étant en général "désastreuses". Mais du côté positif, cette féminité peut être utile à la société, selon Jung, quand par l'exacerbation de l'eros, elle récupère l'homme de la prépondérance du maternel-féminin. C'est elle qui trouble la dangereuse accommodation des mariages censés idéaux, dû en vérité à une "réduction du

⁸ Ibidem, p. 91-92 (§ 156 dans le texte original).

⁹ Ibidem, p., 93.

¹⁰ Ibidem, p. 95-96.

¹¹ Jung, *op. cit.*, p. 103.

mariage à une identité inconsciente des conjoints” . Cette quatrième féminité provoque, alors, un conflit moral, valable pour la découverte de la personnalité. Cette femme, élément perturbateur, n’est exclusivement destructrice, sauf en des cas pathologiques, selon Jung¹².

(3) la femme dont l’identification avec la mère bloque sa propre initiative féminine, et la rend inconsciente de sa personnalité et de son instinct maternel; tout ce qui rappelle la maternité – responsabilité, lien personnel, nécessité érotique- produit en elle des sentiments d’infériorité; admire la mère, dépend de la mère, mène une existence d’ombre, est succédée par la mère, mais peut devenir tyrannique envers la mère, “sous le masque de loyauté et dévouement”; son vide, son indéfinition féminine, son inexpérience et besoin d’aide, son apathie et sentiments d’infériorité (qui simulent une “innocence offensée”) attirent toutes les projections masculines – l’homme se revêt de magnanimité et supériorité chevaleresque envers elle et joue le rôle de ravisseur en l’enlevant de sa mère. Par contre, selon Jung, celle qui s’identifie à sa mère “par la paralysation de ses propres instincts, ne sera nécessairement une nullité sans espoir”; le vide peut se remplir et des “dons valieux” venir à jour et sa personnalité devenir consciente à travers un mari sauveur/protecteur, lequel, en besoin d’affirmer sa propre masculinité, va se bénéficier de ses projections sur elle et réussir avec l’aide discrète de cette femme. Et non pas sans une certaine “animosité”, Jung affirme: *“Mais finalement, le vide est un grand secret féminin, c’est absolument étrange à l’homme, le creux, l’autre abyssal, le yin. Malheureusement cette nullité qui suscite compassion (je parle ici comme homme) est - dirais-je presque ainsi – le mystère puissant de l’inaccessibilité du féminin. Une telle femme est pure et simplement destin”*¹³.

(4) la femme qui ne s’identifie pas avec sa mère, et dont la défense contre la mère produit un moyen terme entre exacerbation de l’éros (elle ne sait ce qu’elle veut, mais se marie pour échapper à la mère, ou prend un mari semblable à la mère) et blocage des instincts maternels; selon Jung, la sexualité ne marche pas, les fils ne sont pas bienvenus, les devoirs maternels lui semblent insupportables, elle a des irritations et impatience face aux exigences de la vie conjugale; elle se montre contre la communauté, la société, les conventions; elle a des troubles menstruels, horreur à la grossesse, etc., et se développe “naturellement l’intelligence” dans la quête de briser le pouvoir de la mère par la critique intellectuelle et une culture

¹² Ibidem, p. 105 (§ 180 dans le texte original).

¹³ Jung, *op. cit.*, p. 106 (§ 183 dans le texte original).

supérieure (“contre la stupidité, erreurs logiques, formation déficiente” de la mère – d’où l’émergence des traits masculins généralement dans ce type de femme. Bref, c’est une compagne désagréable et exigeante pour l’homme, selon Jung. Mais ce complexe maternel négatif peut devenir positif lors de la seconde moitié de la vie de ce genre de femme, dès qu’elle renonce à combattre la mère dans le sens plus personnel et restrictif. Elle peut ainsi devenir pour le mari une amie, une guide spirituelle, une conseillère compétente, etc: “une part de la vie est perdue, mais le sens de la vie est sauvé”¹⁴. Cette découverte tardive de la féminité maternelle, “conduite par une intelligence froide, développe une efficacité propice” et incarne “une rare combinaison de féminité et intelligence masculine”¹⁵, non seulement vue de l’extérieur mais aussi sur le plan de l’intimité animique, en contruisant “des ponts pour l’esprit masculin”, elle est plus “transparente” pour l’homme, qui projette sur elle de complexes maternels positifs.

Pour ce qui nous intéresse ici, il semble que la figure de Médée réunit des traits notamment du quatrième type de féminité ci-dessus, même si nous ne pouvons pas soumettre ce personnage de femme et déesse, à une analyse rigoureuse de ce genre.

Il reste la leçon junguienne: “D’autant plus l’archétype s’écarte de la conscience, d’autant plus celle-ci devient claire et le premier s’assume une forme mythologique chaque fois plus nette”¹⁶.

2. *Drame et dimensions mythiques de la féminité néfaste dans le mythe littéraire de Médée*

Notre vie “ intérieure” elle-même se joue comme un drame [...].

Nul échappe au spectacle ou à la théâtralisation de l’existence.

Jean DUVIGNAUD. *Spectacle et société*, 1970

Comme affirme J.Duvignaud, l’oeuvre d’art “semble être dans un perpétuel inachèvement”. Le drame serait soutenu par une “architecture cachée” - quelque aspect de l’existence qui est construit au même temps qui se dramatise, se donne à voir, à représenter. D’où le fait de l’art dramatique constituer avant tout une “cérémonie”, selon l’auteur, un jeu solennel, et la

¹⁴ Ibidem, p. 106 (§ 186 dans le texte original).

¹⁵ Idem.

¹⁶ Jung, *op. cit.*, p. 109 (§ 188 dans le texte original).

représentation définir “toujours un supplice”¹⁷ incarné dans un individu. Selon Duvignaud, la Grèce qui a inventé le théâtre, la tragédie, n’est pas celle de l’Iliade, patriarcale voire tribale, mais celle qui a créé la ville. Théâtre et tragédie auraient commencé “peut-être avec la mise en scène urbaine des dieux campagnards (...). la ville convoque les dieux anciens, ceux qui hantèrent le monde rural et qui hantent encore nos esprits. Elle les représente, elle les supplicie en scène avec ce trouble plaisir qu’on éprouve collectivement à voir souffrir et à anéantir ce qui profondément encore nous attache”¹⁸. De ce fait, la scène porterait un essaim d’images et de situations compactées dans un court récit d’environ deux heures maximum, dans une sorte de puissante condensation onirique, imaginaire, dont il nous fallait découvrir la leçon – la leçon du mythe, pour parler avec G. Durand. Dans la tragédie cela se ferait à partir aussi des effets cathartiques des péripéties tragiques, quand l’être d’exception, l’anormal, sort du cadre des valeurs communes et des normes admises, les transgresse, en exprimant des désirs, des peurs, des passions inavouées, ces contenus psychiques atypiques tenus à l’écart de la banalité quotidienne de la vie collective.

Pour les relations entre Drame et Imaginaire, c’est Gilbert Durand qui en fait une bonne synthèse lorsqu’il commente la “structure d’harmonisation des contraires”, en évoquant la notion d’harmonie dans la musique comme “agencement convenable des différences et des contraires”, pour glisser ensuite vers l’universelle “harmonie rythmique” dans l’imagination sonore - qu’il explique, disons, en termes d’une “dramaturgie”: “à la fois l’accord mesuré des temps forts et des faibles, des longues et des brèves, et à la fois, d’une façon plus large, l’organisation générale des contraires d’un système sonore”¹⁹. Mais la notion de drame Durand l’explique plutôt comme un contraste dramatique, une dialectique des antagonistes et non par une exclusion antithétique: ni unification mystique, ni confusion des termes en jeu; les oppositions sont sauvegardées, les “thèmes ne restent jamais statiques mais se développent en s’affrontant”. Durand fait appel à Etienne Souriau (*Les Deux-cent mille situations dramatiques*) qui théorise dans l’univers dramatique la “tension interhumaine” comme “l’arc-boutement” dans l’harmonie de l’oeuvre théâtrale et responsable de son dynamisme. Durand passe par les symphonies et opéras et par le “drame théâtral proprement dit” – tragédie

¹⁷ Jean Duvignaud : *Spectacle et société*. Paris, Denoël, 1970, p. 13.

¹⁸ Ibidem, p. 41.

¹⁹ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 404-405.

classique, comédie, drame shakespearien, romantiques- pour ensuite identifier ce genre de contraste à la péripétie théâtrale ou romanesque, en suggérant que tout drame met en jeu au moins deux personnages, dont "l'un représente le désir de vie et d'éternité, l'autre le destin qui entrave la quête du premier"; mais un troisième peut surgir pour motiver la querelle entre les deux premiers. Durand évoque les "combinatoires dramatiques" conçues par E. Souriau et le fait de la nécessité d'obstacles, d'une résistance comme condition pour avoir un drame²⁰. Durand va plus loin et affirme que la littérature dramatique avec ses péripéties figurées et espérances trouve son inspiration "de l'affrontement éternel de l'espérance humaine et du temps mortel, et retrace plus ou moins les lignes de la primitive liturgie et de l'immémoriale mythologie".

Quant aux rapports entre littérature et mythes, Pierre Brunel trouve injuste à l'égard de la littérature une dénonciation que fait Lévi-Strauss quant au fait de la littérature constituer une dégradation du mythe, un déplacement, une dilution, et affirme, avec Georges Dumézil, que c'est au contraire grâce au réservoir de mythes qu'est la littérature (Homère, Sophocles...) que c'est possible connaître les mythes: "c'est à partir des traditions littéraires qu'on arrive aux hypothèses sur ce que les a précédées". Selon Brunel, le mythe est déjà littérature et l'analyse littéraire retrouve le mythe dans un moment ou autre, comme le démontrent la mythanalyse et la mythocritique²¹. Puisque la nature du mythe est de se constituer en récit, de raconter (sa première fonction), en organisant des symboles, des archétypes en récit; d'expliquer (seconde fonction) comment un être a-t-il commencé à être; et de révéler (troisième fonction) un être, un dieu, configurant alors une "ontophanie"²².

La *Médée* théâtrale d'Euripide appartient au mythe ancien de Médée qui traverse les millénaires calqué sur quelques traits constants, sur des données estables, bref des *invariants*, jusqu'à nos jours. Le récit d'Euripide reste canonique: une princesse (Médée) aide par amour - en n'hésitant pas dans cette action de faire du mal à sa propre famille à elle-, un héros navigateur (Jasão) à accomplir une mission assez difficile (conquérir la Toison d'Or); tâche accomplie, il l'épouse et s'enfuit avec elle; plus tard, après avoir eu ensemble deux fils et d'avoir vécu d'importantes péripéties

²⁰ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 405.

²¹ Pierre Brunel. *Dicionário de Mitos Literários*. Trad. de Carlos Sussekind et all. Brasília: UNB; Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. 939 p. Page XVI.

²² Pierre Brunel, *ibidem*.

partout, le héros décide d'abandonner Médée et ses enfants pour se marier avec une autre princesse plus jeune, en n'hésitant pas à laisser Médée et ses fils être bannis en exil. Médée alors se venge de son époux en tuant leurs propres enfants avant de partir indègne sur un char ailé du soleil.

Des variations du mythe cependant reflètent les choix des plusieurs écrivains au long du temps, selon l'esprit des temps et des saturations symboliques, avec des émergences et des disparitions de sèmes et thèmes. De ce fait, Médée peut se présenter plus ou moins néfaste, selon la valorisation plus accentuée de certains de ses traits féminins, ce qui entraîne par conséquent des variations aussi sur plan du récit. Sans parler des fantasmes un peu plutôt personnels des écrivains eux-mêmes aux prises de leurs *anima* et de leurs *animus* – d'où l'empathie ou une explicite misogynie (celle attribuée à Euripide, par exemple) envers Médée.

Ce qui ressort des récits est la grande ambivalence de Médée, déjà construite par Euripide en ses grands traits, comme se suit: il s'agit d'une redoutable sorcière qui peut guérir et rajeunir les gens, mais qui peut les tuer également de la même façon; d'une femme passionnée qui peut aider et qui peut nuire voire écraser l'objet de sa passion, ou de son amour (son frère Apsyrtos, Jason, ses enfants...); une princesse savante et douée dans les arts de la science, collaboratrice, mais aussi une citoyenne révoltée, une "femme barbare", une étrangère qui critique les lois de la polis favorables seulement aux hommes; affronte et tue les princes et se voit sans cesse en exil; une femme amoureuse qui a choisi de constituer une famille avec l'homme aimé, mais qui est capable aussi de renier le mariage, la soumission au mari, à la maison, à la maternité elle-même, pour une vie plus aventureuse comme celle des hommes, plus élargie; une mère qui peut donner la vie à des enfants (gester, couvrir, accoucher...) et qui peut enlever la vie à ces mêmes enfants; et qui peut tuer les enfants d'un homme (Créon, Jason), comme peut aussi favoriser un homme à devenir père (le roi Egée) - dans les deux cas à l'aide aussi de ses dons et sortilèges; une citoyenne qui peut collaborer avec des gouvernants, mais aussi renier sa patrie, et faire périr maints princes dans son trajet, comme Pélidas, Créon ..; qui peut être vraiment fragile et à l'écoute de son entourage (en Euripide, le Choeur des Femmes, la Coryphée, la Nourrice, Egée...) mais aussi se revêtir d'une force bestiale et aveugle aux conseils de quiconque (Médée et le Choeur, par ex.); qui peut croire et se laisser aller par les beaux mots d'un homme (Jason), mais aussi être capable de se méfier et de rester en toute lucidité et froideur en face de ce genre de discours masculin (Jason ...); dit autrement, Médée peut être naïve et se laisser tromper au moyen de faux jugements, malgré sa fameuse

intelligence (avant la conquête de la Toison d'Or), mais aussi agir de façon rusée elle-même, en posant la raison avant ses émotions et ses sentiments (en face de Créon, de Jason et même d'Égée, respectivement, à la fin de la tragédie). Sans épuiser cette liste de traits psychologiques opposés, il faut remarquer que Médée peut se faire plutôt femme mortelle et se soumettre par amour à un homme, mais aussi récupérer sa posture hautaine de déesse immortelle (dans ce cas, vengeresse, guerrière douée de *métis* - *polymétis* comme les héros et dieux grecs) en raison de déception, d'orgueil blessé, de trahison, d'ingratitude vers elle – c'est quand ressurgit en dominance Médée la petite-fille d'Hélios et fille d'Éétès et de la déesse Hécate, et qu'ayant épuisé ses espoirs de femme, n'hésite pas à s'échapper de la furie de Jason, à la fin de tout, sur un char traîné vers le ciel par des dragons (ou serpents) ailés, et ayant à ses pieds ses enfants morts, pour poursuivre sa vie en exil aux côtés d'un roi accueillant et doué de rectitude, diplomatie et d'instinct maternel (Égée, roi d'Athènes, terre d'Euripide).

Ces ambivalences dans les traits et dans le discours de Médée ont été jugées par maints critiques (même de nos jours) comme relevant d'incohérence, fruit d'une construction dramaturgique malménée, confuse - peut-être même comme résultat des collages par Euripide d'éléments disparates provenant de sources les plus diverses. Mais pour la majorité, Médée reste le chef d'oeuvre de l'auteur et placé parmi les plus grandes tragédies anciennes, voire la plus réussie.

En fait, le mythe de Médée lui-même est déjà un amalgame de traditions très anciennes touchant le personnage de cette femme en Colquide, en Tessalie, en Corinthe, en Thèbes, en Athènes, un peu partout en Grèce Ancienne. Le thème de l'enfanticide, par exemple, existait déjà, mais non pas engendré exprès par Médée elle-même; il y avait ce rituel à Corinthe de s'utiliser d'enfants pour apaiser les dieux lors de terribles maux sur le pays. Ainsi que les motifs d'intelligence (savoirs scientifiques) de Médée dans la manipulation des herbes et la fabrication de breuvages (activité masculine dans le monde grec archaïque)²³; et le thème de son aide au chef des argonautes (Jason); et son pouvoir de rajeunir les gens par le cuisson, mais aussi de tuer par ruse, de la même façon, ses ennemis. En résultat, ses successifs banissements, exils, sa condition de femme étrangère partout, barbare - d'abord chérie, puis détestée-, toujours à provoquer des effets de fascination et de répulsion presque à la fois, en raison aussi de son grand courage.

²³ Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 613-614.

Le thème de la femme en exil, de l'étrangère mystérieuse voire dangereuse (sans doute par son lien et présence dans les récits de la légende maritime des argonautes), spécialement dans son aspect de femme "barbare", "incivilisée" sera bien exploité notamment au XX^{ème} siècle dans le contexte des décolonisations. Pierre Brunel nous offre un survol sur des différentes productions au long des siècles, dont nous retenons spécialement ce qui s'ensuit: *Médée Exilée* (1602) où l'auteur italien M. Zoppio raconte le retour de Médée en Colchide, avec son fils Medo, pour reconquérir le pays natal. Ou Médée en 1926, en tant que princesse nègre, selon le dramaturge allemand Hans Henny Jahan; ou en 1931, dans le drame de H.R.Lenormand *Ásia*, où elle surgit comme une princesse indochinoise victime des protectorats français et face à la xenophobie et à l'exil; ou en 1936, dans *La Victoire sans ailes*, du nord-américain Maxwell Anderson elle provient de Malasie et vit le racisme et le puritanisme des habitants de Salém en 1800; ou une inadaptée face à la civilisation des villes, dans *Médée*, roman de Léon Daudet en 1935; ou en 1946, dans l'ouvrage de l'autrichien F.Csokor, *Médée Post-belliqueuse*, située dans les Balkans grecs pour remettre à lute des guerilleros pendant la deuxième Grande Guerre; ou dans *Médée 55*, de Elena Soriano, comme femme espagnole en exil pendant la guerre civile, dans un pays latin-américain imaginaire; ou *Médée, l'Étrangère*, de Williy Kyrklund, en 1967, en opposant l'univers africain de Médée à celui grec et contemporain de Jason; ou *Médée, l'Africaine*, de Jim Magnuson, qui peint Médée en 1968, dans le contexte de la colonisation portugaise au XIX^{ème} siècle; ou bien la *Médée* (1971, de A.G. Vergel) déplacée aux conquêtes espagnoles au Pérou...²⁴

Enfanticide, fratricide, régicide, parricide, l'image inquiétante de Médée réunit pratiquement tous les visages de l'archétype de la féminité néfaste. Et non pas seulement. Elle à vrai dire semble concentrer tous les aspects de la féminité tout court, ou, autrement dit, toutes les femmes. Un critique de nos jours dans une intéressante approche sur la réalité et signifié scénique de Médée, propose de remplacer le traditionnel "Qui parle?" par "Que signifie le fait de parler ainsi?", ou encore "Quelle forme d'apparence se construit à travers ces mots-là?"²⁵ Mais pour ce qui nous concerne ici, disons que, soit dans le texte d'Euripide, soit dans toutes les versions qui le

²⁴ Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 613-619.

²⁵ Pierre Judet de la Combe, "Médée, quelqu'un - traduction pour la mise en scène de Jacques Lassalle", in *Tragédie Grecque. Défi de la scène contemporaine* [Études Théâtrales, N. 21: 111-122, 2001. 132 p., Centre d'Études Théâtrales, Université catholique de Louvain, p. 112.

précèdent ou qui le suivent, c'est plutôt "les ombres collectives" (en jeu dans le théâtre, selon J. Duviganaud) qui y parlent par la bouche de Médée et des ses interlocuteurs ou commentateurs dans les textes. L'ombre faite de nos inquiétantes insoumissions aux règles et à la banalité du quotidien médiocre qui nous nivèle et réifie, femmes et hommes et nous fait trembler, en réactualisant en nous par les mythes les mémoires des originaires possibilités archétypes de tout ce qui existe. Médée s'offre en contraste, audacieux et transgressif de toutes les normes, face aux "femmes ordinaires" du Choeur des Femmes, à la Coryphée et à la Nourrice: elle est "un roc", "un fléau de mer", "torrent de fureur", "regard d'une lionne", "oeil sombre", "comme un taureau", elle échappe à la mesure conseillée par la doxa, elle est démesurée, force vitale, force de la nature – pour le bien et pour le mal-, sans remords finalement, agissant dans une autre échelle de valeurs, surhumaines. C'est n'est pas par hasard qu'Euripide lui fait dire au héros (déchu) Jason à la fin: "Je t'ai enlevée toute crainte".

Mais tant de force féminine, sur le plan de la vie profane du social historique frôle le "féminisme", un féminisme avant la lettre dont les textes d'Euripide font preuve et qui répond largement pour leur actualité de nos jours. D'ailleurs, les duels verbaux entre Médée et Jason, aux tirades longues ou courtes, semblent donner raison aux femmes aussi qu'aux hommes, tous les deux sexes aveugles en face de leurs possibilités de bien accorder des forces féminines et de forces masculines en équilibre énergétique psychique, pour la bonne intégration d'*anima* et d'*animus*.

À ce propos, il est intéressant que les deux personnages, Médée et Jason, s'accusent entre eux employant pratiquement les mêmes mots, culpabilisent l'un l'autre presque de la même façon, déplorent les mêmes traits et attitudes dans l'un et l'autre dans des jeux spéculaires qui contredisent les critiques sur un manque de cohérence et de structure dans ce drame. Euripide fait renverser les rôles masculin et féminin, non seulement dans les cas des sentiments maternels - Jason se plaint du fait des hommes ne pas pouvoir avoir des enfants sans l'aide féminine; Égée se plaint de ne pas pouvoir avoir des enfants; Créon se laisse manipuler par Médée quant elle évoque qu'il a des enfants et doit donc la comprendre et lui concéder encore un jour avant l'exil. Mais il y a aussi d'autres sortes d'inversion d'attributs concernant le féminin et le masculin: la faiblesse, la compassion, la pitié, l'accueil chez l'homme versus la force de volonté, la froideur, la cruauté et hostilité chez la femme; le rôle classique de suppliante de la femme s'inverse et fait de Jason face à Médée, à la fin, un être captivant et digne de toute pitié de la part du public; le besoin d'une vie tranquille

sûre sans imprévus caractérise Jason en contreposition au besoin d'aventure et la prise de risques chez Médée ("Je préférerais lutter trois fois sous un bouclier que d'accoucher une seule."). Est-ce tout simplement en raison de sa fameuse "misogynie" qu'Euripide a-t-il construit ainsi sa pièce théâtrale?

Nous croyons que cette logique dramatique faite d'oppositions de contraires tout le temps se doit à la nature même du drame d'être construit sous la forme de conflit. Mais ces oppositions semblent, par ses enjeux spéculaires, signaler plutôt des possibilités de complémentarité en profondeur entre les termes, que proprement un impas sans issue. Mais, tragédie oblige, il n'y a pas de négociation, ni de synthèse, ni entre les personnages, ni à l'intérieur des personnages eux-mêmes apparemment. Si Médée semble se sortir bien des épisodes, elle ne le fait qu'en tant que déesse, car en tant que femme elle ne réussit absolument pas. De reste, Jason ne réussit non plus en tant qu'homme: car il lui manque y compris une certaine royauté propre d'un héros, quand il abandonne Médée pour vivre mieux et avec confort en Grèce. Il est utile d'évoquer ici l'aspect faussement éthique que Jason attribue à ses choix pour convaincre Médée à s'exiler, en lui disant que son mariage avec une autre serait bon pour lui, pour Médée et pour les enfants: *"Comme l'a souligné avec force H. Rohdich, Euripide a transformé cette trahison en affirmation philosophique: Jason pose que la raison est le seul guide de l'existence; il confond alors la raison stratégique (le calcul des meilleures chances de succès pour lui et sa famille) et la maîtrise rationnelle de soi, dans le contrôle des affects. Dans le conflit qui la lie à Jason, la violence de Médée n'est pas d'abord l'expression d'une passion irrationnelle, mais la réponse à cette crispation sur une norme éthique, dont elle démontre la démente"*²⁶.

Or, il nous semble que la façon dont Médée démontre par contre "la démente" de la "norme éthique" de Jason – et par conséquent celle des lois en général qui régissent dans la *polis* les relations entre hommes et femmes – s'avère également démentielle. La convulsion émotionnelle de Médée joue un rôle cathartique pour "l'hygiène psychique" (expression prêtée à Jung) féminine; et aussi pour celle masculine, je dirais. Le "logos" manqué du projet rationnel de vie (matricide) de Jason, qui prétendait écarter/tuer sa "mère" Médée sans aucun conflit et sans émotions, se heurte contre les débordements et tous les excès de Médée, cette sorte de "mère" passionnée qui perd son "fils" Jason construit par elle, devenu le héros de la Toison d'Or grâce à elle. Les projections dans les deux sens sont prêtes à remonter à la conscience claire, à sortir de l'ombre, mais tous les deux personnages y

²⁶ Pierre Judet de la Combe, *op. cit.*, p. 120.

résistent, notamment Jason – qui ainsi faisant “reste irrémédiablement à la merci de sa conscience et de ses concepts rationaux concernant ce qui est correct ou non”, pour employer ici ces mots de Jung²⁷: “Jamais oublier que le monde existe parce que ses opposés sont maintenus en équilibre. Le rationnel est contrabalançé par l'irrationnel et ce qu'on planifie par ce qui est donné”²⁸. Pour Jung, l'acte de se débarrasser d'un archétype ne se fait pas sans douleur ni sans conflit, puisqu'il faut, disons, plonger dans l'ombre (épuisier à l'extrême un archétype) pour émerger à la lumière libératrice. De ce fait, la forme dramatique, basée sur le conflit, joue bien la fonction de représenter ce moment délicat de passage des contenus de l'inconscient à la conscience: “La provocation du conflit est une vertu luciférienne, dans le sens propre du mot. Le conflit engendre le feu des affects et émotions et, comme tout feu, celui-ci a deux aspects, c'est-à-dire, celui de la convulsion et celui de la génération de lumière”²⁹.

3. Conclusion: l'insupportable contradictoire en Médée

La figure théâtrale et mythique de Médée serait emblématique du féminin en crise, pour avoir dépolarisé les forces d'*anima* et d'*animus* de sa psyché, en faveur de la prédominance du seul *animus*.

De toute façon, Médée ne semble pas punie à la scène finale. Malgré ses régicides, parricides, fratricide, infanticide, elle échappe indemne, en portant avec elle ses enfants morts et qu'elle offrira en solennel sacrifice ailleurs – ceci, une trace du mythe originel (Médée aurait tué ses enfants par hasard en cérémonie rituelle religieuse et non pas comme criminelle tout court): Médée: [...] *C'est moi qui de ma main les ensevelirai. Je les porterai au sanctuaire d'Héra, la déesse d'Acrae, pour qu'aucun de mes ennemis [...]. Et sur cette terre de Sisyphe, nous instituons à jamais une fête solennelle et des cérémonies, en expiation de ce meurtre impie. Pour moi, je vais sur le territoire d'Erechtée vivre avec Égée, fils de Pandion. Toi, comme il convient, tu mourras, misérable! Misérablement, frappé à la tête par un débris d'Argo, et tu auras les amers résultats de ton nouvel hymen*”³⁰ Médée s'élèvera vers les cieux dans un char envoyé exprès par son grand-père, le Soleil, pour la sauver: “...(Jason

²⁷ Jung, *op. cit.*, p. 102-103 (§ 174 dans le texte original).

²⁸ Ibidem, p. 103.

²⁹ Jung : *op. cit.*, p. 105 (§ 179 dans le texte original).

³⁰ Euripide : *Médée*, in *Théâtre Complet* 4, Garnier-Flammarion, 1966, p. 157 (entre les vers 1369-1390).

s'élançe pour l'atteindre.) *Ta main ne me touchera jamais. Voilà le char que le Soleil, père de mon père, m'a donné comme rempart contre une main ennemie*".³¹

Ce qui ressort de la complexe féminité de Médée c'est, somme toute, le caractère contradictoire de ses discours et de son profil de femme - ce qui a fait d'ailleurs certaine critique juger incohérente cette pièce d'Euripide, comme nous avons déjà dit ici plus haut..

Paraphrasant Gilbert Durand, disons que Médée concentre en soi le mal et le bien, le masculin et le féminin, la femme et la déesse, le désir d'amour et de destruction, mais tout cela bien exposé d'une façon diachronique dans le récit théâtral. Autrement dit, les traits de Médée se succèdent linéairement en rapport causal, selon une sorte de *rationalisation du contradictoire* de son psychisme en "convulsion dramatique" (ce terme de Jean Duvignaud). Selon Durand, "*tout mythe a fatalement comme structure de base – comme infrastructure – la structure synthétique qui tente d'organiser dans le temps du discours l'intemporalité des symboles. C'est ce qui fait qu'à côté de la linéarité poussée du Logos, ou de l'Epos, le Mythos apparaît toujours comme le domaine qui échappe paradoxalement à la rationalité du discours. L'absurdité du mythe, comme celle du rêve, ne provient que de la surdétermination de ses motifs explicatifs*"³².

Pour conclure, dans le cas de Médée l'ambivalence du féminin-masculin et de *l'anima-animus* devient diachronique (sous la forme de plusieurs péripéties dramatiques successivement au long du temps du récit) pour n'être plus pensée "en même temps et sous le même rapport" (pour employer l'expression de G. Durand). Car "*la coïncidence des contraires dans un unique objet est insupportable même pour une mentalité primitive*"³³. D'où l'impossibilité peut-être de bien figurer l'androgynie, du moins discursivement. Reste dans notre imaginaire cette espèce de soleil-noir, faite d'ombres et lumière, puisque Médée descend à la fois d'Astrhée (nuit étoillée) et de Persès, dieux de la lumière, ou d'Hélios, le soleil lui-même. Pour nous rappeler, femmes et hommes, notre ménaçant côté d'ombres³⁴ mais aussi notre penchant décisif et exaltant vers la lumière, tous les deux

³¹ Euripide: *op. cit.*, p. 155 (entre les vers 1310-1340).

³² Gilbert Durand: *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Bordas, 1969, p. 431.

³³ *Op. cit.*, p. 344.

³⁴ L'archétype junguien de "l'ombre" se réfère aux pulsions primitives et égoïstes de la sexualité, d'un côté, et du pouvoir, d'autre côté. La cruauté et la violence sont d'autres aspects de l'ombre. Nos ombres personnelles dériveraient des ombres collectives. Voir Anthony STORR. *Les idées de Jung*. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo : Cultrix, 1978 [1973], 123 p. Page 57.

essentiels à notre santé psychique, à condition d'être maintenus conscients et en équilibre, bref bien intégrés.

BIBLIOGRAPHIE

- BRUNEL P., *Dicionário de Mitos Literários*. Trad. de Carlos Sussekind et all. Brasília: UNB; Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. 939 p.
- DURAND G., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Bordas, 1969. 550 p.
- DUVIGNAUD J., *Spectacle et société*. Du théâtre grec au happening, la fonction de l'imaginaire dans les sociétés. Paris, Denoël, 1970. 164 p.
- EURIPIDE, Médée, in *Théâtre Complet 4* [Les Légendes d'Athéna]. Traduction, notices et notes par H. Berguin et G. Duclos. Paris, Garnier-Flammarion, 1966. 442 pp. 115-159.
- JUDET de la COMBE P., "Médée, quelqu'un - traduction pour la mise en scène de Jacques Lassalle", in *Tragédie Grèque. Défi de la scène contemporaine* [Études Théâtrales, N. 21: 111-122, 2001. 132 p., Centre d'Études Théâtrales, Université catholique de Louvain.
- JUNG C.G., *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Traduit de l'allemand par Dora Mariana R. Ferreira da Silva e Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 2000.
- STOR A., *As Idéias de Jung*. Trad. par Álvaro Cabral. São Paulo: editora cultrix, 1978. 123 p.

FEMINITE ET SEXUALITE MASCULINE DANS LE FILM DE LUIS BUÑUEL «CET OBSCUR OBJET DU DESIR»

IONEL BUSE
Université de Craiova

By his age, his bourgeois social status and education, Mathieu seems to dominate his relationship with Conchita. But his potential virility must be accomplished by the possession of the young woman who paradoxically resists all his attempts. Only through this quest of the woman is revealed the symbolism of femininity which in turn contributes to the achievement of manhood. Woman and man are self-seeking one through the other. That is, their polarity is necessary for the fulfillment of their identity.

Keywords: Mathieu, Conchita, the symbolism of femininity

Le dernier film de Luis Buñuel, *Cet obscur objet du désir*, (1977), selon un scénario inspiré d'un roman de Pierre Louÿs, *La Femme et le Pantin* (1898) nous offre plusieurs possibilités d'interprétation de l'imaginaire féminin et la féminité, qui entrecroisent la psychanalyse, le surréalisme, le structuralisme figuré etc. Le roman de Pierre Louÿs a inspiré auparavant d'autres scénarios de film: en 1920, *The Woman and the Puppet*, un film de Frank Lloyd, avec Geraldine Farrar; en 1928, *La Femme et le Pantin*, un film muet de Jacques de Baroncelli, avec Conchita Montenegro; en 1935, *The Devil is a Woman*, un film de Josef von Sternberg, avec Marlène Dietrich; en 1959, *La Femme et le Pantin*, film de Julien Duvivier, avec Brigitte Bardot. Les multitudes des scénarios cinématographiques éprouve un intérêt majeur pour le thème du roman et pour l'éternel féminin dans l'époque de la naissance de la psychanalyse freudienne, selon laquelle l'homme a toujours dans sa tête une femme, une femme qui le domine souvent et le manipule comme une marionnette. D'ailleurs on dit que l'homme domine la femme par la force de sa virilité (biologique ou héroïque) et il est dominé à son tour par la sexualité séductrice de celle-là. Est-elle suffisante cette facile dichotomie pour comprendre l'imaginaire de la féminité?

A la recherche de la femme?

Le scénario du film est bien simple, mais pas simpliste. Un riche veuf parisien d'âge mûr Mathieu (Fernando Rey) tombe amoureux d'une jeune émigrante andalouse de dix-huit ans, Conchita (Carole Bouquet et Angela Molina) et devient l'esclave de son propre désir. L'action commence par un geste étrange de Mathieu qui jette un seau d'eau sur Conchita sur le quai de la gare avant le départ du train de Sevilla à Madrid. Il est obligé après d'expliquer la motivation de son geste à ses compagnons du voyage: un psychologue, un juge parisien et une dame avec sa fillette. Donc il se met à raconter l'histoire de son étrange amour à ses compagnons. Il a connu Conchita comme sa nouvelle femme de chambre, après une annonce du travail dans un journal, et il s'est senti attiré par elle. Conchita évite à répondre à ses gestes affectueuses et quitte la maison. Par hasard les deux se revoient quelque temps après en Suisse à Genève. Les trois garçons, les compagnons de Conchita volent Mathieu. La fille le reconnaît et s'excuse. Le motif du vol est d'acheter des billets de train pour rentrer à Paris. Ils sont de joueurs à la guitare et Conchita danseuse. Leur organisateur du spectacle les a abandonnés. Le cinéaste espagnol met en évidence la contradiction entre le riche parisien distingué et les jeunes immigrés d'origine espagnole. Pour Mathieu est une occasion inespérée de revoir la jeune fille et de lui demander son adresse parisienne. Et en partant, Conchita laisse tomber son mouchoir comme une invitation d'amour. Mathieu inspire profondément son odeur. En rentrant à Paris, il la cherche chez elle où connaît sa mère, une veuve pieuse et vénale en même temps qui est capable de vendre sa fille pour l'argent, même si elle ne le dit pas. Mathieu leur rend visite plusieurs fois, mais Conchita se refuse-t-elle toujours à lui. Son obsession pour la jeune fille augmente. Pourquoi se refuse-t-elle à lui? A-t-elle un amant? Est-elle frigide? Est-il trop vieux? On assiste à un jeu de l'amour bien dirigé par Conchita qui lui offre petit à petit quelque chose, mais jamais l'obscur objet de son désir ultime, en lui reprochant le fait qu'il ne cherche que son corps. En plus elle lui dit qu'elle est encore vierge (*mozita*). On ne sait pas si elle joue seulement son rôle de séductrice qui se moque de l'obsession sexuelle de Mathieu ou il s'agit des caprices d'une jeune vierge qui sort d'une communauté traditionnelle andalouse. En tout cas elle s'offre partiellement à lui et se refuse en même temps. En profitant de sa position sociale Mathieu donne une grande somme d'argent à la mère de Conchita pour conduire la jeune fille chez lui. Mais Conchita considère que Mathieu veut l'acheter comme un objet du plaisir. Après quelques disputes sur ce sujet elle accepte finalement d'aller avec lui à sa maison de la campagne à Courbevoie. Même

si elle se promet pour le soir, elle se refuse encore une fois à lui. Elle porte une sorte de culotte de chasteté qui protège l'objet du désir. Mathieu est désespéré. Il ne peut pas le dénuer. Il pleure. Même si Conchita lui fait déclaration d'amour, elle dit toujours «plus tard». Elle n'est pas encore prête. Mathieu raconte toujours à ses amis qu'il s'agit d'amour et qu'il a l'intention de se marier avec elle. Pour moment il ne peut pas. Ce serait un acte de faiblesse. Dans une autre soirée Conchita cache dans sa chambre un de ses camarades. Ils dorment dans le même lit. Mathieu le découvre et il chasse les deux de la maison. Il est même d'accord avec la proposition d'un ami-juge d'expulser Conchita et sa mère en Espagne. Le problème n'est pas résolu. Mathieu souffre énormément et se décide après quelques semaines de partir pour Sevilla avec son valet. Comme par hasard elle trouve Conchita dans une boîte de nuit comme danseuse. Mathieu est heureux, mais quand il découvre que son amour danse aussi toute nue dans une chambre obscure devant les clients étrangers, il devient furieux. Mais c'était la première fois quand il pouvait la voir déshabillée. Conchita le calme en invoquant sa virginité, mêmes'il n'a pas la possibilité de vérifier. Aveuglé par l'amour, Mathieu lui satisfait le désir d'avoir une maison toute seule. Conchita lui promet s'offrir à lui, mais dans la soirée promise Mathieu ne peut pas entrer dans la cour de la nouvelle maison. La porte est fermée tout comme son objet du désir. La fille s'amuse et se moque de lui. *J'ai horreur de toi*, dit-elle. *Je suis libre, Mathieu!* Elle fait du sexe (ou simule), au-delà de la porte, devant lui, avec son jeune compagnon, le guitariste. Mathieu est de nouveau désespéré et décide de quitter Sevilla. Avant de partir, Conchita lui rend la visite en s'excusant pour son jeu d'amour. Rien n'était vrai. Elle a simulé le jeu sexuel devant lui, son compagnon étant homosexuel. Alors Mathieu se rappelle de la parole nietzschéenne de son valet: *Quand tu vas chez les femmes n'oublie pas ton fouet*, et il frappe trois fois Conchita. *Tu ne connais les femmes*, reproche-t-elle à Mathieu. Elle a peur mais en même temps elle est heureuse. *Je sais maintenant que tu m'aimes, Mathieu*, dit-elle. Mathieu prend des billets de train et il monte dans le train Sevilla – Madrid. Ici a lieu l'incident avec le seau d'eau. Mais quand il termine de raconter son histoire est surpris par Conchita qui entre dans son compartiment et jette elle aussi un seau d'eau sur lui. Le final du film trouve les deux amoureux à Paris. Le scénario est parsemé de temps en temps d'explosions terroristes à Paris et à Sevilla. Un monde instable? Un désordre social? Un désordre amoureux?

Les symboles de la féminité séductrice

Dans son dernier film, Buñuel utilise aussi certains thèmes et symboles de ses créations cinématographiques antérieures. Beaucoup d'interprétations voient dans *Cet obscur objet du désir*, l'idée d'émancipation de la femme qui ne veut plus être aimée en tant qu'objet, mais en tant que sujet de l'amour. D'où l'idée d'une virilité déchue dans une époque de la crise des valeurs de la bourgeoisie. Ce qui nous intéresse est de savoir si au-delà de l'interprétation sociologique on peut définir la féminité par la quête de l'homme qui poursuit son «obscur» désir. Mais la quête de la femme pour Mathieu n'est pas n'importe quel désir sexuel. Elle a une importance «métaphysique» (on peut dire) parce qu'elle implique l'intégralité de son être. La femme est son Graal. On assiste à une dispute permanente entre l'homme et la femme dans la construction imaginaire de la féminité en même temps avec la manifestation de la virilité. L'unité des contraires est bien gardée par l'opposition nécessaire, permanente et fluide. Au-delà de ce qui se passe dans le monde, le plus essentiel reste ce *coincidentia oppositorum* qui semble être plus importante même que les actes du terrorisme.

Une interprétation strictement psychanalytique semble trop réductrice. Mathieu est à la recherche de son objet du désir sexuel, mais il parle toujours de passion et d'amour. Bien sûr qu'il veut posséder Conchita et il fait tout pour la posséder physiquement. Il a même l'intention de l'épouser. Mais le jeu de l'amour est un jeu plein d'images et de symboles par lesquels Buñuel construit un monde à part. L'imaginaire est une autre réalité. Les symboles ne sont pas seulement le résultat d'une répression des désirs, mais de l'imagination. On assiste à une confrontation entre les deux régimes des images, diurnes et nocturnes, confrontation qui définit la féminité, mais aussi la virilité. Il y a d'un côté une confrontation entre Mathieu et Conchita déclenchée par le désir sexuel de Mathieu, mais aussi une confrontation entre l'*anima* de Mathieu et l'*animus* de Conchita. Mathieu est à la recherche de l'objet de son désir, mais aussi à la recherche de son *anima*. Il souhaite une vie en *anima*. Posséder sexuellement Conchita n'est qu'un aspect de la quête. Mathieu n'est pas un simple mâle à la recherche d'une femelle. Il est un homme qui cherche une femme qui est toujours multiple. D'ailleurs le symbole du double est présent par le double visage de Conchita. Une Conchita d'une beauté froide (Carole Bouquet) diurne et une autre plus chaleureuse et provocatrice, nocturne (Angela Molina). D'ailleurs, la nocturne possède tous les symboles de la féminité séductrice: la chevelure, la musique, la danse, les paroles d'amour, le corps et même le sang. Elle est plus ambiguë que l'autre en mélangeant bien les symboles

d'intimités et de l'amour avec les symboles de la vierge et de la vamp. Conchita, la nocturne, reçoit Morenito, son camarade, le guitariste, dans sa chambre de la maison de Mathieu et dort avec lui dans le même lit. On ne sait pas s'ils font amour ou non. La nocturne simule (ou pas) aussi à minuit le contact sexuel avec Morenito devant Mathieu à Sevilla. En même temps, elle fait des déclarations d'amour à Mathieu en l'appelant en espagnol *mio amor*. Elle l'embrasse passionnément et admire ses yeux.

Le motif du double se manifeste aussi par la présence des autres femmes : la mère de Conchita qui va souvent à l'église. Elle accepte en même temps l'argent de Mathieu pour offrir Conchita à lui. Le double, mère-fille, semble être un ensemble féminin à double visage. Mathieu rencontre chaque fois les deux femmes: Conchita, la vierge, et sa mère soi-disant «pieuse» qui affirme qu'elle n'est pas comme les autres femmes: «Rosario dans les mains et le diable sur la jupe».

La nuit est le symbole féminin par excellence. Toutes les grandes passions se passent pendant la nuit. Mathieu et Conchita arrivent à la maison de campagne pendant la nuit dans une panne d'électricité. Conchita l'implore de fermer la fenêtre, les rideaux et d'éteindre la lumière pendant leur amour inaccompli. A-t-elle peur de la lumière où Mathieu a peur de ténèbres de la nuit, de la féminité? En tout cas au minuit les forces de Conchita se multiplient. Elle fait (ou simule!) l'amour avec Morenito. Mathieu assiste impuissant devant la porte.

L'ambiguïté du corps est aussi un symbole de la féminité. Pourquoi l'ambiguïté? Parce qu'il est partiellement nu. Conchita se déshabille devant Mathieu, mais elle ne laisse voir que la première moitié supérieure de son corps. Il se multiplie dans le miroir, mais toujours incomplètement. L'objet du désir de l'homme reste encore interdit. Conchita se promet plusieurs fois à Mathieu, mais au dernier moment elle le refuse. Elle porte un étrange corset-culot comme une ceinture de chasteté. Mathieu a tout: ses jambes, sa chevelure, ses seins, ses lèvres, mais pas encore la coupe de l'intimité. D'où ses viriles frustrations qui sont aussi les frustrations de son *anima*. Il a l'accès à la nudité intégrale de Conchita, mais toujours comme un voyeur. Il regarde Conchita qui danse complètement nue, mais pour les autres. En même temps il la regarde nue dans son jeu d'amour (la simulation!) avec Morenito.

Le symbole de la chevelure est aussi bien représenté dans le film. Symbole féminin nyctomorphe, la chevelure est le premier objet de la féminité présent dans l'imaginaire de Mathieu. Dès la première rencontre il est attiré par sa chevelure séductrice. Il la caresse. Il sent son odeur tout

comme l'odeur du mouchoir. Dans une autre séquence du film Conchita lui offre sa chevelure parmi les barres d'une fenêtre. C'est une promesse, mais aussi un refus du poil intime, inguinal. Conchita lui donne ses lèvres rouges, ses seins de vierge, pendant la nuit, mais pas «l'objet du désir».

La chevelure, le poil, sont liés au symbolisme de l'eau et de l'onde. D'ailleurs Gilbert Durand les voit subordonnés à ce symbolisme. L'eau est présente souvent dans le film. D'abord par le geste de Mathieu qui jette le seau d'eau sur Conchita. Que signifie son geste? La négation de la négation? Mathieu, comme Ulysse, semble mettre fin à cette eau séductrice par une eau virile qui remplace par euphémisation les armes masculines. L'eau présente dans le film par des lacs et rivières de la promenade de l'amour est symbole de la fluidité féminine séductrice. Il s'ajoute ici le symbole du sang. Le sang est présent deux fois en films. Une fois comme résultat de la confrontation entre les deux amoureux: la virilité de Mathieu qui frappe Conchita sur le nez (après la nuit de la vampe-Conchita) qui a simulé (ou non !) l'acte sexuel avec Morenito devant lui. Dans le final du film le sang est présent aussi sur un blanc vêtement de broderie déchiré. Il s'agit peut-être d'un sang menstruel ou de la défloration, des symboles nyctomorphes de la corporalité féminine. Mathieu regarde la femme qui restaure la broderie. Il semble avoir l'air d'un vainqueur fade.

Le final du film semble à dénouer le mystère surréaliste du sac qui se produit à plusieurs reprises dans le film. Il est porté par quelqu'un, mais aussi par Mathieu. Une seule allusion est faite par son valet qui raconte qu'un ami de lui considère les femmes «un sac d'excréments». Au-delà de l'aspect misogyne, on peut l'interpréter dans le sens du mystère de la corporalité nocturne et de la sexualité charnelle. D'ailleurs son mystère est dévoilé au moment que la couturière sort du sac la broderie blanche taché de sang. Le symbolisme des couleurs semble être réduit aux couleurs noir, blanc et rouge (les couleurs de la veuve, de la vierge et de la vamp). Toutes les trois appartiennent à la nuit. La couleur blanche de la vierge c'est aussi une couleur séductrice de la nuit: la chemise de broderie blanche, la culotte-ceinture de la chasteté, etc.

En ce qui concerne la musique et la danse, elles appartiennent aussi à la féminité. La seule chose qu'aime Conchita est la danse andalouse. Elle est accompagnée toujours d'un petit groupe de jeunes guitaristes flamenco parmi les quelles Morenito qui est homosexuel. Par sa musique, Morenito met en valeur les qualités du corps féminin de Conchita. Par son orientation sexuelle il est plutôt un camarade qu'un amant de Conchita. La musique et la danse sont séductrices pour les hommes, tout comme la chanson des

sirènes. Par rapport à Ulysse, Mathieu ne résiste pas « au chant » de Conchita et il finit dans ses bras. La fin d'Eros dans les bras de Thanatos? Les bras de la sirène Conchita sont empoisonnés par le refus de la pénétration. L'aspect misogyne de la parole de Nietzsche (*Quand tu vas chez les femmes n'oublie pas ton fouet*) envoie à quelque chose de plus profond. Le fouet peut symboliser aussi, à l'origine, l'arme phallique apollonien de la virilité qui lutte contre la nuit. Elle est absolument nécessaire pour la pénétration, qui représente une agression pour la vierge. Conchita séduit Mathieu par ses charmes, en même temps elle a peur de lui et se défend par ses caprices manipulateurs. Dans la crise de la jalousie, après l'épisode de l'humiliation de Mathieu devant la porte nocturne, Conchita est frappée par celui-ci. Conchita pleure, mais paradoxalement elle sourit et devient heureuse: *Je sais maintenant que tu m'aimes, Mathieu*, dit-elle. Ce sont les larmes de l'amour. Cette fois c'est elle qui le suit par le train à Madrid. Est-ce que Mathieu a gagné? Peut-être. Conchita lui retourne la dette en jetant sur lui le même seau d'eau. Après cet épisode Conchita l'accompagne chez lui à Paris ce qui détermine à croire quela quête de Mathieu se termine, même si la dernière séquence suggère la continuation de leur petite dispute amoureuse.

Conclusion

L'ambiguïté laissée par Buñuel qui reconnaît qu'il aime la séquence surréaliste du final (quelqu'une qui sort d'un sac la chemise déchirée, tachée de sang et se met la restaurer) nous fait à penser à la polarité virilité-féminité, nécessaire pour définir les opposés l'un par l'autre dans cette équation érotique. Par son âge, sa position sociale bourgeoise et par l'éducation, Mathieu semble dominer sa relation avec Conchita. Mais sa potentielle virilité doit s'accomplir par la possession de la jeune femme qui résiste paradoxalement à toutes ses tentatives. Seulement dans cette quête de la femme se dévoile le symbolisme de la féminité qui participe à son tour à l'achèvement de la virilité. Femme et homme sont à la recherche de soi l'un par l'autre. C'est-à-dire, leur polarité est bien nécessaire pour l'accomplissement de leur identité. Si la femme est toujours provocatrice et séductrice, le jeu de l'amour n'est jamais fini pour une virilité qui cherche sa propre identité par la recherche de la féminité, son désir intime, existentiel, son *anima*. Ce Graal de l'homme, l'éternel féminin est, d'un côté, le pôle opposé contre lequel la virilité prépare ses armes, et d'autre côté, ce qui représente la raison d'être de la virilité. L'unité des deux opposés se maintient par «la lutte» érotique permanente, qui du point de vue de l'obtention du plaisir sexuel peut aller jusqu'au sadisme. La lutte est double.

L'*anima* de Mathieu qui souhaite l'intimité chaleureuse de Conchita lutte elle aussi contre l'*animus* de la vierge qui s'oppose à la défloration et qui représente même une forme domestique d'agression. La vierge a peur de l'agression et elle se défend en quelque sorte. Au moment donné, Mathieu pleure comme un enfant après l'échec de «pénétrer» la culotte de chasteté. C'est son *anima* triste qui appartient à une virilité qui semble à épuiser les moyens de «la lutte». L'*anima* est triste aussi quand la femme réelle ne l'accueille pas. L'*anima* est perturbée quand la féminité séductrice se masculinise comme dans les divers dérapages du féminisme. Quand le processus de l'hybridation commence à dominer les relations érotiques, quand les hommes se féminisent et les femmes se masculinisent, l'opposition homme-femme devient faible et leur archétypes contra sexuels eux aussi. Le monde érotique s'uniformise et risque de devenir unipolaire et identitaire. L'éternel féminin disparaît dans le néant des objets-plaisirs d'une société consumériste.

LA DIVINITE DES EAUX DANS "L'ILE" (SEOM) (2000) DE
KIM KI-DUK

PAOLO MOTTANA
Universita della Milano-Bicocca

In the Kim Ki-duk's film *The Isle* (2000), we can witness to the cruel and lovely at the same time meeting between a man wounded by his own violence and a silent woman who manages a small watery world, that is a metaphor of the terrible fight between life and death. The film, slowly and implacably, shows us the feminine symbolic of nature, water, animal and human being in a cruel and saving characterization of which takes advantage the male principal character to heal his wounds and make his transformation.

Keywords: Kim Ki-duk, water, wound, fish, blood, feminine

«Nul ne comprenait le parfum
du magnolia sombre de ton ventre.
Nul ne savait que tu martyrisais
un colibri d'amour entre tes dents.

Mille petits chevaux perses s'endormaient
sur la place baignée de lune de ton front,
tandis que moi, quatre nuits, j'enlaçais
ta taille, ennemie de la neige.

Entre plâtre et jasmins, ton regard
était un bouquet pâle de semences.
Dans mon cœur je cherchais pour te donner
les lettres d'ivoire qui disent *toujours*,

toujours, toujours: jardin de mon agonie,
ton corps fugitif pour toujours
le sang de tes veines dans ma bouche,
ta bouche sans lumière déjà pour ma mort.»

Federico Garcia Lorca (*Divan du Tamarit*)

Prologue

Comment endiguer l'impression envahissante, sérieuse, morbide et lancinante que la vision du film *L'île* de Kim Ki-duk (2000) diffuse, lentement mais opiniâtrement?

De quoi parle-t-il, qu'est-ce qu'il nous montre, où est –ce qu'il nous amène, effectivement, ce film, quelle est sa dérive?

Ce film qui déchire et coud sans cesse, qui contamine et inonde, qui mûrit dans une eau dévastée, presque du poison, la forme immobile d'un microcosme où se retrouvent, invisibles, les fils de toutes les toiles, celles qui relient Uranus et la Terre, et celles plus fines qui enchainent les corps, les sens, les natures, les règnes: végétal, animal, minéral. Une eau qui évoque le paysage indiqué par Bachelard quand il parle de la poétique d'Edgar Allan Poe. Eau "lourde", "silencieuse", "sombre", "insondable".

Les images, sélectionnées soigneusement, les plans, répétitifs et hypnotiques, nous descendent dans une perspective statique, presque monoculaire, littéralement entraînée dans une brume dense, juste par moments remuée par les eaux dans lesquelles elle jette ses racines filamenteuses. Dans cette perspective, qui soude ensemble l'eau et le ciel dans une seule matière en métamorphose perpétuelle, dans un échange sans cesse, l'œil du réalisateur semble consommer une expérience bizarre, son propre rituel inexorable, comme si la densité en dissolution de l'élément liquide était le scénario idéal dans lequel célébrer un rituel de sexe et de sang, un rituel d'initiation, auquel ne peuvent que participer tous les autres éléments, reliés par la même placenta insaisissable: les plantes, les animaux, les hommes, le chien, le bateau, le scooter qui cède lui-même aux flatteries de la lagune, les poissons, les grenouilles, la pluie. Un monde contaminé et contagieux, sidéré dans son dynamisme immeuble par un mal inexorable.

Le synopsis est essentiel: la jeune Hee-jin loge des petites baraques à des gens qui pêchent, des maisons en miniature ancrées dans un bassin aquatique que l'on présume relié à la mer. La femme leur vend de la nourriture et des outils à pêche, pendant le jour, et son corps pendant la nuit. Un jour un jeune, Hyun-shik, qui a tué son ex copine à cause de son infidélité, arrive sur l'île dans laquelle se trouve le lac. L'homme paraît persécuté par le souvenir de l'homicide et a l'air d'avoir cherché ce lieu pour consommer son suicide, mais Hee-jin le lui empêche et le séduit. Leur relation doit toutefois traverser un rituel complexe, cruel et sanglant pour s'accomplir et afin que les blessures réciproques, et peut-être pas seulement celles-ci, soient soignées.

Cosmos d'eau

Kim Ki-duk réalise son aquarium corrompu, un monde grouillant en miniature, microcosme et macrocosme réunis ensemble, dans un scénario qui dévoile et en même temps cache tout son artifice théâtral, le peu de minuscules maisons-jouets construites en dessus de la matière fluide, et dans ces maisons des figures d'homme prisonnières, amenées à leur retraite par un bateau qui ne peut qu'évoquer le trépas infernal plutôt qu'un transit d'évasion, notamment pour le personnage triste et pourtant fascinant de Charon: figure merveilleuse, silencieuse et obscure, dans laquelle semblent converger la Sirène et la Méduse, l'Erinye et la Furie, l'Harpie et la Nympe lunaire d'un rituel plus ancien que l'homme, qui de l'homme – des hommes en fuite, des hommes à la dérive – semble accueillir l'invocation désespérée à se dissoudre, à se transformer en eau, dans ce vase féminin qui, dans sa redondance symbolique remarquée, se manifeste à la fois comme lagune, bateau, vagin.

Un endroit aux apparences sacrales où on assiste à l'épiphanie d'une divinité mineure mais extrêmement puissante, archaïque, la femme du lac, à l'expression morne et aux yeux très sombres, qui ourdit sa propre trame invisible et pourtant inexorable, punitive contre ceux qui ne savent pas accueillir avec le dévouement voulu le don de soi qu'elle dispose, inexorable avec les animaux, dont elle sait être parente, blessée et capable de blesser, la seule à être parfaitement à l'aise dans un monde amniotique dont elle connaît et domine le dynamisme impassible.

Tous les autres personnages, hommes et animaux, apparaissent ses otages, enfermés dans des maisons minuscules, plus des repaires ou des cellules que des habitations, simulant des jouets d'enfant, presque simulant un monde de poupée, où toutefois la loi qui gouverne le destin des isolés n'est absolument pas ludique ou pitoyable. Des hommes et des femmes confinés au milieu de l'eau, (personne ne semble capable de nager), ils sont tous à la merci de la volonté de la femme de les rejoindre, de les transporter, de leur rendre leur liberté, et encore, de les approvisionner en nourriture et en amour, comme s'ils étaient les victimes d'un jeu apparemment obscur, mais toutefois en même temps broché d'une logique perceptible, qui devient plus lisible au fur et à mesure: dans la pièce d'eau foncée et lourde la femme loge des hommes et des femmes à la dérive, des individus en fuite, des prostituées, qu'elle enferme dans des cellules d'isolement, où ils vont se régénérer ou mourir, chercher et se chercher, pêcher et être pêchés.

Dans ce cosmos, toute chose est en relation avec tout, pas seulement sur le plan fonctionnel d'un écosystème mais surtout sur le plan symbolique,

à cause des métaphores et des métonymies, qui font de l'homme un poisson et du poisson un homme, aussi bien que des blessures réciproquement provoquées une syntaxe irrécusable, implacable telle qu'un destin. C'est un uni-vers où tous sont des proies et des pillards, dans un échange sans cesse, et où la douleur, la mort et le sexe constituent les formes essentielles de liaison, les formes archétypiques, radicales. Un scénario dur, extrême, tragique, qui ne s'éclaire que durant la scène finale, la scène libératoire d'un drame qui pour tout le reste du temps subjugue et délire, *solve et coagula*, en accord avec la métamorphose pérenne évoquée par le mouvement cyclique du monde aquatique. C'est un rituel de répétition qui avance dans un climax de violence et de mort jusqu'à ce que la déesse silencieuse du lieu, *numen loci*, décide, après une sorte de "mariage alchimique", de se retirer et de se dissoudre dans sa propre matière quintessenciée.

Des blessures désirées

C'est elle qui décide qui sauver et qui perdre, qui peut recevoir ses dons et qui doit soupirer après eux, qui soigner et qui abandonner, qui maintenir à la surface et qui laisser tomber au fond de l'eau, ou bien qu'y pousser. Sa gestion paraît inspirée par un Eros sauvage et primitif, mais dans la trame de la narration ne manque pas de capacité d'attente au caractère enfantin, inattendue et tendre, qui trouve sa métaphore la plus voyante dans le jeu exhibé de la balançoire, sur laquelle la femme s'abandonne souvent durant ses moments de repos, qui est un symbole du perpétuel aller et venir de toute chose, de l'eau, de la vie, de la mort, de l'amour, de la douleur. Et ce sera justement d'une miniature de cette balançoire que l'homme inconnu, blesseur et blessé, le jeune suicidaire, lui fera cadeau, démontrant une sensibilité affine, déjà pressentie par Hee-jin lorsqu'il refuse, lui seul parmi tous, de tuer un poisson pêché qu'il restitue aux profondeurs de la lagune, le substituant avec un poisson en fer-blanc, dans une fiction ironique.

C'est peut-être exactement cette transgression de la loi du lac, très petite et pourtant inattendue, qui rend tous des pêcheurs ou des pêcheés, qui sollicite l'attention de Hee-jin, maintenant occupée presque à restituer l'équilibre à un système subtilement troublé. Mais l'attention de la femme est également attirée par la volonté obstinée de auto-anéantissement du jeune, qui même dans cette quête a la tendance à se soustraire à la vocation curatrice que Hee-jin incarne (en tant que mère et en tant que prostituée) dans son monde aquatique. Séduite elle-même par la renonce de l'homme à

se rendre à son tribut (rendre hommage et recevoir des hommages, donner et recevoir des dons) la femme est attirée par Hyun-shik.

Leur danse est au début un petit théâtre de séduction, mais le contact est difficile, dur. L'homme est blessé et n'arrive pas à dissoudre son grumeau de douleur au sein de la femme, qu'il faillit violer. Or, il arrive ensuite à avoir une relation sexuelle avec une jeune prostituée qui ne l'intéresse évidemment pas au niveau émotionnel, dévoilant ainsi à quel point toute piège du sentiment soit pour lui insupportable. Mais la divinité des eaux foncées en restera violemment irritée et se montrera implacable et vindicative, d'abord neutralisant sa rivale, l'emprisonnant dans une des petites maisons les plus au large de son royaume et ensuite grâce à la collaboration fraternelle de l'eau du lac, son alter ego, prête à recevoir le corps lié de la rivale qui durant la nuit essaie de s'enfuir, la tuant.

Hee-jin sera toutefois forcée par cet "accident" à accomplir un nettoyage de mort prolongé, faisant disparaître rapidement avec la femme, son proxénète et toute autre trace (le scooter abandonné) au fond du lac. Sous sa gestion muette et inflexible tout semble échouer et s'évanouir dans l'eau foncée, complice et artisanne, qui est en charge de retenir et de faire disparaître dans son sein tout signe qui puisse la trainer elle aussi dans le naufrage.

Hommes comme poissons, poissons comme hommes

De petits gestes féroces trament l'encerclement du jeune homme, comme des cercles dans l'eau, alors que les poissons paraissent des témoins, muets eux aussi, des violences qui s'abattent dans l'espace enfermé. Hommes comme poissons, poissons comme hommes, jusqu'à l'apothéose célébrée à la manière d'un rituel de purification, dans laquelle l'homme et la femme se blessent profondément avec des hameçons. Ils les enfoncent dans leur chair, comme tribut à un univers à la recherche de victimes, de gestes sacrificiels; lui au fond de sa gorge, elle au fond de son sexe, comme pour rendre manifeste leur différence et hisser sur l'autel du supplice, dans ce véritable théâtre de la cruauté qui est le monde de l'île, leur parties les plus représentatives, métonymiques, peut-être archétypiques: le lieu de la parole pour l'homme, le lieu de la génération pour la femme.

D'abord ce sera l'homme à se sacrifier. Sacrifice et salut simultané, quand la police inspecte l'endroit, Hyun-shik est submergé sous le bateau, les hameçons enfilés dans la gorge, suspendu dans le liquide régénérateur. Ensuite, vers la fin, ce sera elle qui poussera les hameçons au fond de son

ventre pour rappeler l'homme qui veut l'abandonner, avec un cri (le seul vers d'elle dans tout le film) aux sonorités sauvages et surhumaines.

Les deux devront se sauver réciproquement, après le geste sanglant et sacrificiel, encore suspendus à un hameçon, tirés par le fil de la canne à pêche, juste comme des poissons, et comme les poissons et les autres animaux, ils sont eux aussi étroitement entrelacés dans la rencontre inéludable de l'amour et de la tragédie qui semble sceller dans ce film le sens profond des liens et de leur coût. Là où la figure symbole de cette loi sévère est le poisson sectionné par un des hôtes pour en tirer du *sushi* et restitué à l'eau encore capable de nager et de s'éloigner, une vie qui résiste même à la violence la plus intolérable.

L'œuvre de guérison est, au contraire, un petit miracle de délicatesse et d'ironie dans un film et dans une poésie d'ailleurs peu enclins à l'humour. Elle d'abord et lui ensuite vont se relayer dans l'extraction méticuleuse, délicate, soignée des hameçons: de la bouche de l'homme, du vagin de la femme. Et plus tard, de la même manière, ils vont se relayer à caresser et éventer, avec un grand éventail, les parties douloureuses, devant l'eau, l'un dans les bras de l'autre. Ce sont des scènes d'assainissement réciproques, de petites béatitudes, une syncope légère dans le processus nécessaire et décisif de la douleur.

Regressus in uterum

L'accès à la femme, à son féminin obscur, qui célèbre entièrement la symbolique d'un amour pas assaini et civilisé, fait de lutte et de sang, de douleur et de mort, de plaisir et de perte, ne peut se passer qu'en vertu d'une immolation radicale, d'une transformation en eau, poisson, profondeur – l'enfoncement dans la latrine (elle aussi symbolique) au centre de la petite maison, au moment de l'inspection des gendarmes, sera l'enjeu symbolique demandé à Hyun-shik-. Mais cette immolation est reflétée de manière symétrique dans l'acte que la femme s'inflige elle-même se mettant en commun dans la baisse physique et symbolique avec le niveau de la matière à laquelle les deux se confient, l'univers aquatique, espace de transmutation.

Seulement quand tout cela a été consommé, quand les chairs ont saigné, quand la lagune a accueilli les victimes et le sérum charnel inhérent à toute transformation, l'homme pourra être traîné, avec la femme, à bord de la petite maison et les deux pourront la repeindre ensemble en jaune vif, décrétant avec ce geste le lever d'une aube soudaine, d'une résurrection inattendue. A celle-ci suivra le passage lent et silencieux – le véhicule

devenu corps pneumatique – à la dernière métamorphose, celle de la dissolution dans l’“uterum”.

On voit Hyun-shik, dans l’avant-dernière scène du film, qui, resté seul, marche dans l’eau, dans une portion de lagune adjacente à la première, dont elle est peut-être une extension utopique. Ici il pénètre dans le vagin de la femme, symbolisé par une petite forêt de bambou située au centre du lac, comme la porte d’un parcours de descente au même temps dans le cosmos (la nature) et dans le corps (la femme).

Dans la dernière image du film, enfin, il restera seulement la femme, plongée, nue dans son bateau, eau elle-même, vraisemblable simulacre de l’initiation, les vestiges de la dissolution dans l’invisible à laquelle les événements ont donné lieu.

La puissance de la “déesse”

Ce film vient d’ailleurs, d’un lieu différent, un lieu de nature sauvage et d’un nouveau affleurement abyssal de principes mythiques et de sacrifices primordiaux. La femme même est peut-être une réminiscence des divinités aquatiques de l’Inde ancienne, Nagaraya, les divinités serpents, sensibles aux formes de vie de la nature. Mais elle célèbre une passion radicale qui semble dériver directement de la cruauté raffinée et contaminée, entre orient et occident, de Mishima et d’Artaud, elle met en scène la dénudation et l’écorchement des éléments essentiels de tout rapport érotique, le désir, la violence, la blessure, la destruction, la dissolution réciproque. Dans cet espace artificiel et pourtant ayant les caractères de la nature vierge, où toute trace humaine apparaît comme un jouet suspendu dans les bras d’un univers étranger, maléfique, contagieux, une divinité aquatique, féminine, implacable, organise le rituel de la mort et de la résurrection du mâle dans son ventre.

Figure qui supervise la loi des sympathies et des césures implacablement mais fondamentalement selon une mesure d’équité et de restitution, la Sirène interprétée par Hee-jin retrouve les significats occultes d’un rituel ésotérique, celui de toute œuvre de transmutation réussie, traversant et faisant traverser, sans aucune dissimulation, plutôt avec une complicité intègre et féroce avec tout autre élément présent, et surtout en féconde unité avec le monde animal, la *nigredo* du supplice le plus aigu, arraché à sa propre chair, et l’assainissement-renaissance – aussi en vertu de sa propre faillite – dans un lieu de pure dissolution, selon la loi cyclique dont elle paraît être l’incarnation.

Il reste enfin, indélébile, dans nos yeux et dans notre âme, l'image que l'auteur nous confie pour abandonner le théâtre *élémental* de sa magistrale fiction: le corps très beau et désirable de la femme, le poil du pubis comme une petite forêt primordiale, retenu comme s'il était sous verre, dans la vitrine qui se balance, soit le bateau semi-sombré qui oscille lentement : de l'eau sur l'eau dans l'eau...

Centre de Recherches sur l'Imaginaire et la Rationalité Mircea Eliade

Centre de Recherches sur l'Imaginaire et la Rationalité « Mircea Eliade » (fondé le 4 novembre 1998 à l'Université de Craiova dans la présence de Jean-Jacques Wunenburger, Maryvonne Perrot, Jocelyne Perard et Ramona Boca-Bordei de l'Université de Dijon) est une formation pluridisciplinaire qui organise des séminaires, des colloques sur l'imaginaire et la rationalité, sur les problèmes de la création et de la réception des œuvres philosophiques, artistiques et scientifiques. Le présent centre se trouve en relation de collaboration avec le Centre « Gaston Bachelard » de l'Université Bourgogne, Dijon, l'Institut de Recherches Philosophiques, Université Jean Moulin, Lyon III, l'Observatoire Européen du Plurilinguisme de Paris et d'autres centres de recherches sur l'imaginaire et implique des chercheurs des départements et des facultés de : Droit et science sociale, Lettres.

Directeur : Professeur de philosophie Ionel Buse - Université de Craiova

Présidents d'honneur: Professeur Jean-Jacques Wunenburger, l'Institut de Recherches Philosophique Université de Lyon III, professeur Maryvonne Perrot, Université de Bourgogne, codirecteur du Centre « Gaston Bachelard » de Dijon, professeur Ramona Boca-Bordei, Université de Bourgogne, Dijon, professeur Gheorghe Vladutescu, l'Academie Roumaine et l'Université de Bucarest.

Coordonnateurs de programmes et de publications :

Imaginaire et rationalité : Ionel Buse - Symbolon et Cahiers « Mircea Eliade »
La philosophie de la science : Catalin Stanculescu - Logos
L'imaginaire du surréalisme : Ioan Lascu - Cahiers du surréalisme
George Popescu - L'imaginaire romantique
Geo Constantinescu - L'Imaginaire hispanique

Traductions : Ioan Lascu, Geo Constantinescu, George Popescu, Lazar Popescu.

L'équipe de recherches : Ionel Buse, Ioan Lascu, Catalin Stanciulescu, Roxana Ghita, Catalin Ghita, Geo Constantinescu, George Popescu.

Collaborateurs : Stefan Melancu, Marian Buse, Ion Hirghidus, Sabin Totu, Laura Codrina Ionita.

Le comité scientifique international : Jean-Jacques Wunenburger, Maryvonne Perrot, Ramona Boca-Bordei, Jean Libis, Bruno Pinchard, Francesca Bonicalzi, Pierre Guénancia, Dragomir Costineanu, Sorin Alexandrescu, Eric Emery, Giselle Vanhese, Jean Gayon, Pilar Perez, Alberto Felipe Araujo, Renato Bocali, Jean-Pierre Sirroneau, Anna Caiozzo, Alain Pessin, Daniele Rocha Pitta, Jean-Luc Narbone, Jacques Thiers.

Thèmes abordés en 1998 -1999

Séminaires : *L'herméneutique symbolique des contes des fées*, Ionel Buse ;

Bachelard et la poïétique, Irina Mavrodin ;

Mythos et logos, Ion Ceapraz ;

Structures archétypales dans la dramaturgie de Mircea Eliade, Gratiela Popescu ;

Parutions 1998

Jean-Jacques Wunenburger, *La vie des images* (trad. roum. par Ionel Buse), Ed. Cartimpex, Cluj, 1998 ;

Thèmes abordés en 1999-2000

Séminaires : *Mythe et symbole dans la prose fantastique de Mircea Eliade*, Ionel Buse

La phénoménologie de l'icône, Marian Buse ;

L'impact de la littérature française d'après-guerre dans l'espace roumain, Ioan Lascu ;

Thèmes abordés en 2000-2001

Séminaires : *L'impact de la critique littéraire française sur la critique littéraire roumaine*, Sonia Cuciureanu ;

Mircea Eliade et le nouvel humanisme, Ionel Buse ;

Colloque : *Aspects du mythe* (11-12 juin, 2001, sous la dir. de Ionel Buse);

Participants: Dragomir Costineanu, Ioan Lascu, Marian Buse, Gheorghe Vladutescu, Ion Ceapraz, Sonia Cuciureanu, Catalin Stanciulescu, Stefan Melancu, Ion Hirghidus, Horia Dulvac.

Parutions 2000

Jean Libis, *L'eau et la mort* (trad. roum. par Laurentiu Ciontescu- Samfireag), Ed. Cartimpex, Cluj, 2000 ;

Jean-Jacques Wunenburger, *Le sacré*, (trad. par Mihaela Calut), Ed. Dacia, Cluj, 2000 ;

Jean-Jacques Wunenburger, *L'homme politique* (trad roum. par Mihaela Calut), Ed. Alfa Pres, Cluj, 2000 ;

Ionel Buse, *L'herméneutique symbolique des contes des fées*, Ed Alfa Pres, Cluj, 2000.

Thèmes abordés en 2001-2002

Seminaires : *Le retour du mythe et le nouveau paradigme de la rationalité*, Ionel Buse ;

L'imaginaire d'Albert Camus, Ioan Lascu ;

Archétype et image chez Gilbert Durand et Lucian Blaga, Marian Buse.

La postérité critique de Mircea Eliade, Gheorghe Vladutescu.

Colloque : *La double vocation de Mircea Eliade* (sous la dir. de Ionel Buse) 18-19 mars; Participants: Gheorghe Vladutescu, Dragomir Costineanu, Ion Ceapraz, Ioan Lascu, Catalin Stanciulescu, Ion Hirghidus, Geo Constantinescu, Marian Buse, Horia Dulvac, Stefan Melancu, Cosmin Dragoste.

Parutions 2001

Aspects du mythe (sous la dir. de Ionel Buse) nr. 1 Symbolon, Ed. Universitaria, Craiova, 2001;

Approches poétiques (sous la direction de Irina Mavrodin), nr. 1, Ed. Scrisul Romanesc, Craiova, 2001 ;

Conférence : Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie et pensée visuelle*, 19 avril 2002, Université de Craiova, Centre « Mircea Eliade ».

Parutions 2002

Cahiers Mircea Eliade nr.1 (sous la dir. de Ionel Buse), Ed Universitaria, Craiova, 2002;

Approches poétiques (sous la dir. de Irina Mavrodin), nr. 2, Ed. Universitaria, Craiova, 2002;

Dana-Marina Dumitriu, *Metafora culinara în expresiile franceze, (La métaphore culinaire dans les expressions françaises)*, Ed. Aius, Craiova, 2002 ;
Symbolon nr. 2 Imaginaire du politique (s. la dir. de Ionel Buse)
Universitaria, 2002.

Thèmes abordés en 2002-2003

Séminaire: *Mircea Eliade et la politique*, Centre « Mircea Eliade », le 13 mars 2003.

Conférence: Jean-Jacques Wunenburger, *Imaginaire et rationalité 2*, Centre « Mircea Eliade », le 6 juin, 2003.

Séminaire : *L'écriture plurilingue*, Centre Mircea Eliade, 16 oct. 2003.

Séminaire : *L'imaginaire féminin*, Centre Mircea Eliade, le 27 novembre 2003.

Parutions 2003

Logos (s. la dir. de Ion Ceapraz et Catalin Stanciulescu), Universitaria, 2003 ;

Cahiers du surréalisme (s. la direction de Ioan Lascu), Universitaria, 2003 ;

Ionel Buse, *Logica pharmakon-ului* (La logique du pharmakon), Paideia, Bucarest, 2003 ;

Dana-Marina Dumitriu, *Ça tombe comme à Gravelotte* (Expressions françaises avec des noms propres), Ed. Aius, 2003.

Thèmes abordés en 2003-2004

Séminaire: *L'imaginaire lusitain*, Centre Mircea Eliade, 20 janvier 2004 ;

Conférence : Jean-Jacques Wunenburger, *Imaginaire et rationalité 3*, Centre « Mircea Eliade », le 5 avril 2004 ;

Conférence : Gerard Sondag, *L'image figurative*, Centre « Mircea Eliade », le 6 avril, 2004.

Parutions 2004

Carrefour des littératures nr.1 (s. la direction de Dana-Marina Dumitriu) Ed. Universitaria, 2004 ;

Cahiers « Mircea Eliade » nr. 2 (s. la direction de Ionel Buse), Universitaria, 2004, Craiova ;

Ionel Buse, *Métamorphoses du symbole. Figures de l'imaginaire dans la prose fantastique de Mircea Eliade*, Ed. Dacia, Cluj, 2004.

Thèmes abordés en 2004-2005

Conférence: Gheorghe Vladutescu, *L'Imaginaire de Platon*, Centre « Mircea Eliade », le 10 novembre, 2004 ;

Conférence: Mircea Dumitru, *Filosofia drepturilor omului*, le 11 mars, 2005.

Conférence : Ionel Buse, *Mythes politiques de l'Europe*, Centre Mircea Eliade, le 15 mars, 2005 ;

Conférence : Bruno Pinchard, *Le pensée de R. Guénon*, Centre « Mircea Eliade » le 25 mai 2005 ;

Conférence: Jean-Jacques Wunenburger, *Imaginaire et rationalité 4*, Centre Mircea Eliade, le 15 juin, 2005 ;

Séminaires : *Kant et la philosophie des images*, Centre « Mircea Eliade », le 20 novembre 2004 ;

Mircea Eliade et la postérité critique, Centre « Mircea Eliade », le 28 février 2005 ;

Les philosophes roumains et l'imaginaire, Centre « Mircea Eliade », le 12 mai, 2005.

Parutions 2005

Ionel Buse, *Filosofia si metodologia imaginarului*, Scrisul românesc, Craiova, 2005 ;

Jean - Jacques Wunenburger, *Imaginarile politicului*, Paideia, 2005, trad. de Ionel Buse si Laurentiu Ciontescu Samfireag ;

Jean-Jacques Wunenburger, *Ratiunea contradictorie*, Paideia, 2005, trad. de Dorin Ciontescu-Samfireag si Laurentiu Ciontescu-Samfireag ;

Thèmes abordés en 2005-2006

Colloque national *Holisme, néopragmatisme et diversité culturelle*, Centre « Mircea Eliad », Université de Craiova, les 14 et 15 septembre, 2006.

Parutions 2006

Jean Pierre Sironneau, *Milenarisme si religii moderne*, Dacia, 2006, trad. de Ioan Lascu ;

Ionel Buse, *Introduction à la pensée roumaine*, Université Lyon III, 2006 ;

Thèmes abordés en 2006-2007

Séminaire: *L'imaginaire de l'altérité*, le 6 mars, 2007, s. la dir. de Ionel Buse, Centre Mircea Eliade, Université de Craiova ;

Colloque international : *Mircea Eliade et la pensée mythique* », les 24 et 25 mai 2007, Université de Craiova (s. la direction de Ionel Buse et Jean-Jacques Wunenburger), participants : Jean-Jacques Wunenburger, Jean Libis, Jean-Pierre Sironneau, Sorin Alexandrescu, Bruno Pinchard, Alberto Filipe Araujo, Joël Thomas, Maryvonne Perrot, Sonia Rovitto, Pilar Perez

Camarero, Corin Braga, Ionel Buse, Marius Ghica, Lorena Stuparu, Sabin Totu, Marian Buse, Codrina Laura Ionita, Catalin Ghita, Catalin Stanciulescu, Adriana Neacsu, Dorin Ciontescu-Samfireag, Andreea Andrei, Constantin Mihai, Gabriela Boangiu, Edmond Defechereux.

Parutions 2007

Symbolon, nr. 3 *Imaginaire et rationalité*, Universitaria, Craiova, 2007 (s. la direction de Ionel Buse et Catalin Stanciulescu) ;

Jean Libis, *Prolegomene la o metafizica bachelardiana*, Fundatia Alfa, Cluj, 2007, trad. de Dorin Ciontescu Samfireag ;

Maryvonne Perrot, *Bachelard et la poétique du temps*, Dacia, 2007, trad. de Laurentiu Ciontescu-Samfireag si Dorin Ciontescu-Samfireag ;

Ionel Buse, *Democratie en rouge caviar*, Fundatia Alfa, Cluj, 2007 ;

Thèmes abordés en 2007-2008

Séminaires : *La philosophie de Ion Petrovici*, le 9 octobre 2007 (Centre « Mircea Eliade », invités : Gheorghe Constantinescu, Catalin Stanciulescu, Cosmin Dragoste, Vasile Salan, Ionel Buse, Ion Ceapraz, Savu Totu) ;

Constantin Noica et la pensée roumaine, le 4 décembre 2007 (Centre « Mircea Eliade », invités : Ion Ceapraz, Ion Hirghidus, Catalin Stanciulescu, Ioan Lascu, Gabriela Boangiu, Marian Buse, Sabin Totu, Ionel Buse) ;

Sur l'authenticité, le 16 juin, 2008 (Centre « Mircea Eliade », conférences : Ionel Buse, Stefan Melancu, Ion Hirghidus, Dorin Ciontescu-Samfireag, Catalin Stanciulescu).

Parutions 2008

Symbolon nr. 4, *Mircea Eliade et la pensée mythique*, s. la dir. de Ionel Buse et Jean-Jacques Wunenburger, ISBN Université Lyon 3 ;

Ionel Buse, *Du logos au mythos*, L'Harmattan, Paris, 2008 ;

Thèmes abordés en 2008-2009

Conférences : Ionel Buse, *L'anthropologie de l'imaginaire chez Gilbert Durand et Mircea Eliade*, Centre « Mircea Eliade », le 24 février 2008;

Jean-Jacques Wunenburger, *L'imaginaire médical*, le 20 juin 2009, Centre « Mircea Eliade » ;

Table ronde : *Les amis de Constantin Noica*, le 4 décembre 2009, Centre « Mircea Eliade ».

Parutions 2009

Jean-Jacques Wunenburger, *L'imaginaire*, trad. en roumain par Dorin Ciontescu Samfireag, Ed. Dacia, Cluj-Napoca ;

Marian Buse, *Archetype et image chez Gilbert Durand et Lucian Blaga*, EUC, 2009 ;

Ioan Lascu, *Un aisberg deasupra marii. Eseu despre opera postuma a lui Ion D. Sîrbu*, EUC, 2009 ;

Symbolon nr. 5, *L'imaginaire des orientes*, s. la dir. d'Ionel Buse et Jean-Jacques Wunenburger, ISBN Université Lyon 3.

Thèmes abordés 2009-2010

Conférences : Mariana Zamfir, UAEMexic, *La bioéthique aujourd'hui*, le 24 mai 2010, Centre « Mircea Eliade » ;

Bruno Pinchard, *Les méditations mythologiques*, Librairie C'ARTE, le 25 septembre, 2010.

Parutions 2010

Bruno Pinchard, *Méditations mythologiques*, trad. en roumain par Dorin Ciontescu Samfireag, Ed. Dacia, Cluj-Napoca ;

Symbolon nr. 6, *L'imaginaire des catastrophes*, s. la dir. d'Ionel Buse et Jean-Jacques Wunenburger, ISBN Université Lyon 3 ;

Lazar Popescu, *Intre Efes si Nazaret*, Ed. Universitaria, 2010.

Thèmes abordés en 2010-2011

Colloque international : *Interculturalité et intercommunication* (en espagnol, roumain, allemand). Programa del Encuentro Internacional entre la Universidad de Craiova, CSIR „Mircea Eliade” y UAEMex, con la participacion de UNIWien. Fechas: Lunes 30 mayo al viernes 3 de junio de 2011. Sede: Universidad de Craiova. Comite Organizador: Ionel BUSE, Geo CONSTANTINESCU, Irma GARCIA LOPEZ, Emma GONZALEZ CARMONA, Jana POCRNJA, Catalin STĂNCIULESCU, Mariana ZAMFIR.

Parution 2011

Symbolon 7, Centre « Mircea Eliade » et l'Université Lyon III, coordinateurs Jean-Jacques Wunenburger et Ionel Buse, *L'imaginaire des saisons et des climats*.

Thème abordés en 2011-2012

Seminaires : *Bachelard – le témoignage reveur*, Centre « Mircea Eliade », Ionel Buse;

Colloque : *El horizonte epistémico y ético de la interculturalidad*, 27 de junio 2012, s. la dir. de Mariana Zamfir, UAEM Mexic, Toluca, Ionel Buse et Catalin Stanciulescu, Université de Craiova, Centre « Mircea Eliade ».

Parutions 2012

Symbolon 8, *Bachelard : art, littérature, science*, Centre « Mircea Eliade » et l'Université Lyon III, coordinateurs Jean-Jacques Wunenburger et Ionel Buse
Holism, neopragmatism si diversitate culturala, coord. Ion Ceapraz et Catalin Stanciulescu, Ed. Universitaria, 2012.

Thème abordés en 2012-2013

Conférences : Jean-Jacques Wunenburger, Centre « Mircea Eliade » : *Gaston Bachelard et l'homme intégral* et Hyun –Sun Dang, *L'Imaginaire coréen*, le 2 oct. 2012 ;

François - Robert Girolami, professeur à l'Université Paris XII, *La pensée française des Lumières, ses influences sur les constitutions européennes*, Centre «Mircea Eliade », le 4 juin 2013 ;

Marco Antonio Jiménez Garcia, professeur à l'UNAM, Mexico, *Alteridad e imaginario prehispanico*, Centre « Mircea Eliade », le 5 septembre 2013.

Parutions 2013

Ionel Buse, *Mythes populaires dans la littérature fantastique de Mircea Eliade*, L'Harmattan, Paris, 2013.

Ion Militaru, *Critica ratiunii avare*, Editura Academiei, Bucuresti, 2013.

Sponsor : Fundația RAZA AURIE Tg. Jiu - Gorj