

VERBUM

ANALECTA NEOLATINA

Tomus XXIV, Fasciculus 2
Budapestini, anno Domini MMXXIII

Editor-in-chief

MÁRTON GERGELY HORVÁTH
(Pázmány Péter Catholic University, Budapest)

Editorial Board

| | |
|------------------|--|
| ANIKÓ ÁDÁM | (Pázmány Péter Catholic University, Budapest) |
| DÓRA BAKUCZ | (Pázmány Péter Catholic University, Budapest) |
| BIAGIO D'ANGELO | (University of Brasília) |
| GYÖRGY DOMOKOS | (Pázmány Péter Catholic University, Budapest) |
| GIUSEPPE FRASSO | (Catholic University of the Sacred Heart, Milan) |
| ZOLTÁN G. KISS | (Eötvös Loránd University, Budapest) |
| MARIA INMACULADA | |
| ILLANES-ORTEGA | (University of Seville) |
| ÉVA MARTONYI | (Pázmány Péter Catholic University, Budapest) |
| ARMANDO NUZZO | (Pázmány Péter Catholic University, Budapest) |
| ELVIRA PATAKI | (Pázmány Péter Catholic University, Budapest) |
| NÓRA RÓZSAVÁRI | (Pázmány Péter Catholic University, Budapest) |
| ÁGNES TÓTH | (Pázmány Péter Catholic University, Budapest) |



PÁZMÁNY

Pázmány Péter Catholic University
Faculty of Humanities and Social Sciences

Invited Editor: ÁGNES TÓTH (Pázmány Péter Catholic University)

Editorial Advisory Board:

Báder, Petra (Eötvös Loránd University, Hungary) • Baditzné Pálvölgyi, Kata (Eötvös Loránd University, Hungary) • Berta, József Tibor (University of Szeged, Hungary) • Bors, Edit (Pázmány Péter Catholic University, Hungary) • Bran, Răzvan (University of Bucharest, Romania) • Buzek, Ivo (Masaryk University, Brno, Czechia) • Colombo, Michele (Stockholm University, Sweden) • Davoine, Patrick (Lyon Catholic University, France) • Doležalová, Pavla (Masaryk University, Brno, Czechia) • Dytrt, Petr (Masaryk University, Brno, Czechia) • Enăchescu, Mihai (University of Bucharest, Romania) • Ertl, Péter (Eötvös Loránd University, Hungary) • Földváry, Kinga (Pázmány Péter Catholic University, Hungary) • Frazer-Imregh, Monika (Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary) • Gacoin-Marks, Florence (University of Ljubljana, Slovenia) • Garzón Duarte, Eliana (District University Francisco José de Caldas, Colombia) • Gécseg, Zsuzsanna (University of Szeged, Hungary) • Gerhalter, Katharina (University of Graz, Austria) • Gordon Peral, María de los Dolores (University of Seville, Spain) • Gougelmann, Stéphane (Jean Monnet Saint-Étienne University, France) • Gutiérrez Rubio, Enrique (Palacký University Olomouc, Czechia) • Gyimesi, Tímea (University of Szeged, Hungary) • Hayek, Kátia (Masaryk University, Brno, Czechia) • Heidinger, Steffen (University of Graz, Austria) • Huszthy, Bálint (Eötvös Loránd University, Hungary) • Huszthy, Júlia Alma (Eötvös Loránd University, Hungary) • Huțanu, Monica (West University of Timișoara, Romania; University of Belgrade, Serbia) • Ilian, Ilinca (West University of Timișoara, Romania) • Juhász, Balázs (Eötvös Loránd University, Hungary) • Kahl, Thede (Friedrich Schiller University Jena, Germany; Austrian Academy of Sciences, Austria) • Kovács, Katalin (University of Szeged, Hungary) • Kruppa, Tamás (University of Szeged, Hungary) • Laranjinha, Natalia (Algarve University, Portugal) • Lukácsi, Margit (Pázmány Péter Catholic University, Hungary) • Martí, Tibor (Research Centre for the Humanities, Institute of History, Hungary) • Martínez Linares, María Antonia (University of Alicante, Spain) • Matic, Gordana (University of Zagreb, Croatia) • Mátyus, Norbert (Pázmány Péter Catholic University, Hungary) • Medveczká, Mária (Comenius University Bratislava, Slovakia) • Menczel, Gabriella (Eötvös Loránd University, Hungary) • Outeirinho, Fátima (University of Porto, Portugal) • Paolini, Michele (Comenius University Bratislava, Slovakia) • Pellérdi, Márta (Pázmány Péter Catholic University, Hungary) • Perez, Claude (Aix Marseille University, France) • Prosenec, Irena (University of Ljubljana, Slovenia) • Radosavljević, Petar (University of Zagreb, Croatia) • Radvánszky, Anikó (Pázmány Péter Catholic University, Hungary) • Rodríguez García, Cristina (Masaryk University, Brno, Czechia) • Santiago Alonso, Gemma (University of Ljubljana, Slovenia) • Sorescu-Marinković, Annemarie (Institute for Balkan Studies of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade, Serbia) • Szabó, Dávid (Eötvös Loránd University, Hungary) • Szijj, Ildikó (Eötvös Loránd University, Hungary) • Szilágyi, Imre (Eötvös Loránd University, Hungary) • Volpilhac, Aude (Lyon Catholic University, France) • W. Somogyi, Judit (Pázmány Péter Catholic University, Hungary)

Technical editor: ZOLTÁN G. KISS (Eötvös Loránd University, Budapest)

Editorial correspondence should be addressed to

VERBUM, PPKE BTK Institute of Classical and Romance Languages

H-1088 Budapest, Mikszáth Kálmán tér 1, Hungary

E-mail: horvath.marton.gergely@btk.ppke.hu

ojs.ppke.hu/verbum



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

ISSN 1588-4309

INDEX

Au carrefour des arts et de la nature

| | |
|--|-----|
| Avant-propos | 229 |
| GÉZA SZÁSZ | |
| Du paysage du naturaliste à la beauté du paysage : perceptions de la nature dans les récits de voyage (fin XVIII ^e – début XIX ^e siècle) | 231 |
| EDIT BORS | |
| Pour une lecture écopoétique des récits des catastrophes naturelles au 19 ^e siècle | 247 |
| TIMEA GYIMESI | |
| Une écologie narrative à la Darriussecq – Proème pour <i>Anthropocène</i> de Nicolas Guiraud | 263 |
| ANDREA GRASSI | |
| Le retour à la nature à travers le sacrifice. <i>Médée</i> (1969) de Pier Paolo Pasolini | 279 |
| ANIKÓ ÁDÁM | |
| La perception sensible de l'eau – la poétique du mouvement et de l'infini | 299 |
| ÁGNES TÓTH | |
| Maurice Carême, poète du végétal | 311 |
| RECENSIONES | 329 |

Au carrefour des arts et de la nature

Avant-propos

Qu'il s'agisse de la crise du climat ou de celle du coronavirus, la nature s'impose avec véhémence dans la sphère humaine. Les rapports de l'homme à la nature sont constamment remis en évidence, parfois dans une attitude de respect réciproque, parfois selon des intérêts personnels dominants. Soit, dans une vision dynamique, l'homme observe la nature, la contemple, la transforme, voire l'exploite; soit, s'y intégrant selon une perception statique jusqu'à s'y confondre, l'individu renonce à son rôle de pilote pour s'y isoler selon les fibres de repli de son instinct conservateur. Face à ce dilemme, les questionnements sont multiples de la philosophie, de l'éthique, de la politique, de l'écologie, etc.

Le présent volume aborde le thème sous l'angle spécifique des arts. Les arts, quelles qu'en soient les expressions, ont la capacité d'exprimer des idées; en réalité, peu reconnues, voire combattues. C'est la raison pour laquelle la mise en discours, en images ou en scène de l'implication complémentaire de l'homme et de la nature est une plate-forme essentielle pour alimenter la réflexion sur les enjeux qu'elle sous-tend.

Les différentes contributions qui sont l'objet de ce volume ont le mérite de mettre en évidence le même sujet, tout en l'abordant selon des facettes complémentaires et spécifiques, comme autant de composants d'un même jeu de lumières sur la relation interactive entre l'homme et la nature.

S'appuyant sur des récits de voyages en Hongrie écrits en français à la fin du 18^{ème} siècle et au début du 19^{ème} siècle, Géza Szász étudie la présentation des divers aspects de la nature. Il énonce comment l'intérêt de ces récits change le discours naturaliste des voyages en un témoignage vécu; comment, aussi, devient perceptible l'image fournie par la nature selon son état intact et celle de la nature « transformée » par l'homme.

Edit Bors, dans des genres de discours variés du 19^{ème} siècle, nous propose une analyse écopoétique pour y déceler les relations entre l'homme et la nature, mettant l'accent sur la vulnérabilité de l'homme vis-à-vis d'une situation environnementale extrême.

Dans un contexte plus contemporain, Timea Gyimesi, explore la relation dynamique entre l'homme et la nature dans une optique écologique et écocritique où la nature n'est plus extrinsèque. Il met en évidence comment l'engagement de l'artiste, transmetteur d'une aptitude esthétique et cognitive, joue un rôle important dans le développement de cette relation; c'est le cas de Marie Darrieussecq. En présentant la contribution de l'écrivaine à l'album de photos de Nicolas Guiraud, *Anthropocène*, Timea Gyimesi met en évidence l'écriture « écologique » darrieussecquienne dans un contexte de déséquilibre incessant entre l'homme et la nature.

Andrea Grassi, poursuivant une analyse du film *Médée* (1969) de Pier Paolo Pasolini, mène une réflexion sur la dichotomie entre la dimension archaïque et archétype de la nature, selon son secret et sa sacralité, et les conceptions imposées par la modernité; le dialogue entre la nature et l'homme n'est plus possible. Cette contribution met en évidence l'importance de la documentation de la civilisation archaïque oubliée de nos jours et qui a perdu son impact dans la vie moderne.

La recherche d'un dialogue entre l'homme et la nature, l'un et l'autre avec leurs secrets et leurs mystères, est le sujet de la contribution de Anikó Ádám qui base sa réflexion sur la nature de l'eau en tant qu'élément esthétique, à travers les écrits du tournant des 18^{ème} et 19^{ème} siècles chez Jean-Jacques Rousseau et de François René de Chateaubriand. La nature offre à l'homme un espace de contemplation, de réflexion, d'expériences esthétiques, d'où l'aspiration instinctive de l'homme de fusionner avec la nature.

Le volume se termine avec une analyse du motif végétal, de la tendance à la découverte fusionnelle avec la nature dans l'œuvre de Maurice Carême, poète belge du 20^{ème} siècle. La nature, souvent mise en valeur comme une source de création poétique, offre à l'écriture une forme et un éveil dynamique. Dans sa perception poétique, l'homme remet à l'avant-plan la qualité de la sensibilité esthétique, celle qui le guide dans la compréhension du monde et dans sa responsabilité face à la nature.

Ágnes Tóth

Du paysage du naturaliste à la beauté du paysage : perceptions de la nature dans les récits de voyage (fin XVIII^e–début XIX^e siècle)

Géza Szász
Université de Szeged
szaszgeza@gmail.com

Abstract

The paper aims to study the evolution of the representation of nature in travel literature between the 18th and 19th centuries. It seems that the representation of nature constitutes a novelty in the 18th century. The first group of texts, that of the naturalists, can inform us about a new interpretation of the notion of nature as well as about the possible ways of writing nature in the 18th century. For this reason, we will first study some excerpts from *Voyages dans les Alpes* by Horace Bénédict de Saussure. He is exalted in front of intact nature, a true scientific object. The second part of the presentation will be devoted to the presentation of the various aspects of nature in the accounts of the trips made in Hungary during the years 1830–1840. In general, for travellers, unspoiled (or messy) nature depreciates while the cultural landscape (tamed nature) is enhanced.

Introduction

Lors du voyage, du moins avant la révolution de transports des XIX^e et XX^e siècles, il est inévitable que le voyageur ne se mette, d'une manière ou d'une autre, en contact avec la nature. Espaces inhabités, prairies, montagnes, forêts, mers et océans sont traversés, l'exposition aux forces de la nature est directe, les occasions de s'émerveiller, de les prendre en horreur ou de les contempler ne manquent pas : d'autant plus que la vitesse du déplacement permet largement l'observation. Or, la perception de la nature dans le récit de voyage n'est pas une constante dans l'histoire du genre et ne paraît que tardivement. Dans la

recherche hongroise, ce constat a été fait par Sándor Gyömrei dans un livre publié en 1934 : pendant longtemps, le paysage environnant, pourtant facteur important de l'espace physique du voyage, n'occupe pas beaucoup de place dans les récits. Un autre trait se fait aussi remarquer : dans les récits, les péripéties du voyage (donc *le vécu*) l'emportent largement sur la description de l'entourage (*le vu*)¹. Par conséquent, le récit de voyage est centré sur la personnalité de l'auteur. Certes, l'incommodité évidente de tous les moyens de transport ainsi que les dangers du voyage ont largement favorisé ce type d'écriture.

Selon Gyömrei, le manque de la représentation des paysages, et, dans un sens plus large, de la perception de la nature se fait aussi observer dans l'histoire de la peinture. Il considère que les premières perceptions du paysage (donc de l'environnement naturel) servaient plutôt des buts d'interprétation, à l'exemple du « paysage héroïque » des peintres hollandais du XVII^e siècle. La nature désordonnée reste encore longtemps un sujet repoussant ; sa mise en valeur doit attendre la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Mais cette mise en valeur est tout à fait relative : la nature (sauvage) n'est appréciée qu'en tant que contrepoint de la civilisation urbaine « pourrie ». La définition du paysage est ainsi négative ; il n'est pas apprécié en soi-même, mais uniquement comme refuge devant des dangers (moraux)². Gyömrei stipule que le triomphe lent des beautés de la nature était l'œuvre de la première moitié du XIX^e siècle, où les auteurs romantiques anglais et français (Byron, Chateaubriand, Lamartine) sont arrivés à les dépouiller de toute connotation sociale. Pour mieux apprécier ses arguments, on est sollicité de lire *Manfred* de Byron, *Le lac* de Lamartine ou les romans d'inspiration américaine de Chateaubriand³.

Si cette interprétation ne doit pas être entièrement réfutée, nous pensons que d'autres influences, d'ordre esthétique, philosophique, scientifique, ou relevant tout simplement de la pratique du voyage ont aussi concouru à cette transformation. Nous nous proposons d'en présenter brièvement celle des sciences naturelles. En pleine vogue au XVIII^e siècle, elles concentrent leur discours, presque par définition, autour de la notion de la nature. Cela nous intéresse d'autant plus que les pratiquants de cette activité scientifique sont encore désignés (et se désignent) à l'époque par le terme « naturaliste ». L'examen de

¹ S. Gyömrei : *Az utazási kedv története [Histoire du goût du voyage]*, Budapest : Gergely, 1934 : 96–98. Le livre de Gyömrei reste l'unique ouvrage hongrois sur le goût du voyage édité au XX^e siècle.

² *Ibid.* : 13–40.

³ *Ibid.* : 42–64.

leurs textes peut nous renseigner sur une nouvelle interprétation de la notion de la nature aussi bien que sur les écritures possibles de la nature au XVIII^e siècle. Pour cette raison, nous étudierons d'abord quelques extraits des *Voyages dans les Alpes* d'Horace Bénédicte de Saussure, éminent naturaliste genevois. La deuxième partie de l'exposé sera consacrée à la présentation des divers aspects de la nature dans les récits des voyages effectués en Hongrie pendant les années 1830–1840. Le cas échéant, nous évoquerons (comme nous l'avons fait plus haut) les résultats de la recherche hongroise, pour renseigner le lecteur sur les approches de la question.

Définir la nature, observer la nature : les conseils de Saussure

Être naturaliste au XVIII^e siècle signifiait aussi être voyageur assidu et observateur attentif. C'est du moins l'avis d'Horace Bénédicte de Saussure, qui, afin d'éviter les erreurs des « spéculations de cabinet », a pris très tôt la décision de parcourir les montagnes d'Europe occidentale. Grâce aux observations faites sur le terrain et aux échantillons rapportés, il a pu développer une nouvelle Théorie de la Terre. Il peut aussi être considéré comme le concepteur de la méthode du voyage naturaliste (et du discours naturaliste dans le récit de voyage).

Ce voyageur expérimenté sinon aguerri, doté du goût de la philosophie, expose dans le *Discours préliminaire* de ses *Voyages dans les Alpes* les principes de sa démarche et son approche de la Terre⁴. C'est à ce propos qu'il donne ce qui pourrait être considéré comme son interprétation de la nature.

Nous signalons d'emblée que le mot « nature » est d'un usage fréquent dans ce texte ; mais, dans la plupart des cas, il s'agit d'une utilisation comme synonyme de « caractère ». Une fois nos résultats « nettoyés » de ces éléments « superflus », on peut se poser des questions sur l'interprétation de la nature chez Saussure. Quel concept se dégage-t-il de son texte ? Fait-il une distinction entre nature « sauvage » (ou chaotique) et nature « domptée » (ou ordonnée) ? Il est assez facile de répondre à cette deuxième question : si la distinction n'est pas aussi nette, on trouve une approche différente de la nature intacte (donc située loin des habitations humaines) et celle modifiée par les effets de la présence humaine. Pour le géologue, la première variante sera bien sûr plus attirante et plus utile. Ce motif est d'ailleurs à l'origine des voyages de Saussure.

⁴ H.-B. Saussure : *Voyages dans les Alpes : Discours préliminaire*, Genève : Minizoé, 1998.

Si l'on reste dans cette logique, la haute montagne est un exemple idéal de la nature intacte. Difficile d'accès, exposée à la rudesse du climat, elle est demeurée non seulement inhabitée mais aussi inexplorée jusqu'aux dernières décennies du XVIII^e siècle⁵.

[...] c'est surtout l'étude des montagnes, qui peut accélérer les progrès de la théorie de ce globe. Les plaines sont uniformes, on ne peut y voir la coupe des terres et leurs différents lits, qu'à la faveur des excavations qui sont l'ouvrage des eaux ou des hommes; or ces moyens sont très insuffisants, parce que ces excavations sont peu fréquentes, peu étendues, et que les plus profondes descendent à peine à deux ou trois cents toises. Les hautes montagnes au contraire, infiniment variées dans leur matière et dans leur forme, présentent au grand jour des coupes naturelles, d'une très grande étendue, où l'on observe avec la plus grande clarté, et où l'on embrasse d'un coup d'œil, l'ordre, la situation, la direction, l'épaisseur et même la nature des assises dont elles sont composées, et des fissures qui les traversent. [...] Mais pour observer ces ensembles, il ne faut pas se contenter de suivre les grands chemins, qui serpentent presque toujours dans le fond des vallées, et qui ne traversent les chaînes de montagnes que par les gorges les plus basses : il faut quitter les routes battues et gravir sur des sommités élevées d'où l'œil puisse embrasser à la fois une multitude d'objets. Ces excursions sont pénibles, je l'avoue; il faut renoncer aux voitures, aux chevaux mêmes, supporter de grandes fatigues, et s'exposer quelquefois à d'assez grands dangers⁶.

En ce qui concerne le concept de la nature, il est au moins double sinon multiforme. La première approche pourrait être qualifiée de panthéiste, au sens que la nature est ici l'ensemble des phénomènes et des forces qui entourent la civilisation voire l'existence humaines. Elle devient omniprésente et éternelle; à son opposé se trouve l'homme, créature éphémère, infiniment petite, sinon insignifiante. Le rappel de l'ascension de l'Etna illustre à merveille cette approche.

⁵ Cf. C. Reichler : *La découverte des Alpes et la question du paysage*, Chêne-Bourg–Paris : Georg, 2002.

⁶ H.-B. Saussure : *Voyages...*, *op.cit.* : 22–23.

Il semble qu'une vraie dévotion envers la nature s'empare de l'auteur. Il finit par reprendre les propos de Lucrèce, « *Chantre de la Nature* » :

[Le naturaliste] reconnaît ensuite au couchant de l'Etna, les montagnes de la Sicile, et à son levant, celles de l'Italie. Ces montagnes, qui sont presque toutes de nature calcaire, furent anciennement formées dans le fond même de la mer qu'elles dominent aujourd'hui; mais elles se dégradent, comme les laves de l'Etna, et retournent à pas lents dans le sein de l'élément qui les a produites. Il voit cette mer s'étendre de tous côtés au-delà de l'Italie et de la Sicile, à une distance dont ses yeux ne distinguent pas les bornes : il réfléchit au nombre immense d'animaux visibles et invisibles, dont la main vivifiante du Créateur a rempli toutes ces eaux; il pense qu'ils travaillent tous à associer les éléments de la terre, de l'eau et du feu, et qu'ils concourent à former de nouvelles montagnes, qui peut-être s'élèveront à leur tour au-dessus de la surface des mers.

C'est ainsi que la vue de ces grands objets engage le philosophe à méditer sur les révolutions passées et à venir de notre globe. Mais si au milieu de ces méditations, l'idée des petits êtres qui rampent à la surface de ce globe, vient s'offrir à son esprit; s'il compare leur durée aux grandes époques de la nature, combien ne s'étonnerait-il pas, qu'occupant si peu de place et dans l'espace et dans le temps, ils aient pu croire qu'ils étaient l'unique but de la création de tout l'univers : et lorsque du sommet de l'Etna, il voit sous ses pieds deux royaumes qui nourrissaient autrefois des millions de guerriers, combien l'ambition ne lui paraît-elle pas puérile. C'est là qu'il faudrait bâtir le Temple de la Sagesse, pour dire avec le Chantre de la Nature, *Suave, mari magno*⁷...

Venir en Hongrie : des voyages minéralogiques aux paysages pittoresques

Le manque de la représentation de la nature peut être constaté si l'on se penche sur les récits des voyages exécutés en Hongrie par des Français (ou

⁷ En italiques dans l'original. H.-B. Saussure : *Voyages...*, *op.cit.* : 26-27.

publiés en français) au cours du XVIII^e siècle. On parle certes d'une production viatique fort limitée : la liste des récits de voyages en Hongrie ou de textes apparentés à un voyage exécuté au XVIII^e siècle publiés en français sous forme de livre imprimé encore avant la fin du siècle et présents dans les bibliographies de la Hongrie en langue française, contient seulement sept ouvrages⁸. Cette faiblesse numérique ne permet pas de formuler des conclusions relatives à l'intérêt pour la nature du Bassin des Carpates.

La première moitié du XIX^e siècle se fait remarquer dans ce domaine par d'importants changements. Après une longue pause de presque trois décennies imposée par les guerres révolutionnaires et napoléoniennes, on est témoin d'abord de la reprise des voyages en Hongrie, et plus tard d'une véritable vogue. Parallèlement, la représentation de la nature évolue : des remarques éparses sur le climat et sur le terrain, on parviendra aux jugements sur la beauté (ou la laideur) des paysages.

Il paraît que le goût pour la Hongrie fut initié par un voyage minéralogique, exécuté par François Sulpice Beudant en 1818. Le géologue français arrive en mai 1818 en Hongrie, et y passe cinq-six mois aux frais du roi Louis XVIII, afin de découvrir et décrire les richesses minérales du pays. Il publie quatre ans plus tard les résultats de son voyage dans un livre composé de quatre volumes⁹. Il est vrai, les mines de Hongrie étaient célèbres depuis le Moyen-Âge, et la formation des ingénieurs des mines a aussi eu une bonne réputation en France à la fin du XVIII^e siècle. Il en témoigne d'une part les lettres de Montesquieu sur le mines de la Haute-Hongrie¹⁰, ainsi qu'un rapport publié en septembre 1794 dans *Le Moniteur* par le chimiste Antoine-François Fourcroy, alors membre du

⁸ E. Hanus & H. Toulouze : *Bibliographie de la Hongrie en langue française*, Budapest–Paris–Szeged : Institut Hongrois–Bibliothèque Nationale Széchenyi, 2002 : 62–76.

⁹ F.-S. Beudant : *Voyage minéralogique et géologique en Hongrie pendant l'année 1818*, Paris : Verdière, 1822. Cf. I. Kont : *Bibliographie française de la Hongrie (1521–1910), avec inventaire sommaire des documents manuscrits*, Paris : Ernest Leroux, 1913 : 57. Voir aussi C. Horel : « De l'exotisme à la modernité : un siècle de voyage français en Hongrie (1818–1910) », in : M. Payet & F. Tóth (eds.) : *Mille ans de contacts. Relations franco-hongroises de l'an mil à nos jours*, Szombathely : Berzsenyi Dániel Főiskola Francia Tanszék, 2001 : 97–119, pp. 97 et 107.

¹⁰ En fait, ces lettres reflètent une perception utilitaire de la nature : le plus important est de connaître les richesses naturelles du pays, afin de les exploiter ou situer le pays dans la hiérarchie des nations européennes. Le contenu des lettres de Montesquieu ainsi que leur caractère ont été présentés par la recherche hongroise dès le début du XX^e siècle. Voir à ce propos L. Rácz : « Montesquieu Magyarországon » (« Montesquieu en Hongrie »), *Akadémiai Értesítő* 25, 1914 : 168–177.

Comité de salut public et initiateur du projet de la future École polytechnique¹¹. Néanmoins, une autre motivation a aussi poussé Beudant vers la Hongrie. C'est son analogie avec des pays lointains où la France ne s'est pas encore installée ou qui sont trop loin pour les expéditions scientifiques. Ce trait est bien mis en exergue dans la dédicace au roi :

Sire,

La protection spéciale que V. M. accorde aux sciences m'a fourni l'occasion de me livrer exclusivement à une des parties les moins avancées de l'Histoire naturelle, dans le riche établissement qu'elle a fondé pour en hâter les progrès.

La munificence de V. M. m'a procuré les moyens de visiter la Hongrie, ce royaume jusqu'à présent si peu connu, et cependant si digne de l'être, tant par la nature de ses richesses générales que par son analogie avec plusieurs contrées du nouveau continent¹².

C'est, pour nous, le signe d'un intérêt de type nouveau, dont la Hongrie pourrait profiter. Nous retrouvons ici l'aspect utilitaire pur et dur.

Le *Voyage* de Beudant marque aussi le début d'une nouvelle ère par d'autres traits. Beudant est effectivement le premier des voyageurs français réellement venus en Hongrie qui avoue d'avoir consulté des ouvrages sur le pays avant son départ et même après son retour. C'est d'ailleurs sous l'impression de son voyage qu'il décide d'ajouter un aperçu historique à son récit¹³. Il devient alors un vrai promoteur du voyage en Hongrie.

La nature-paysage : les voyages des années 1830–1840

Dans la partie qui suit, nous examinerons les manières de représenter la nature dans les récits des voyages exécutés en Hongrie. Comme cela fut dit, elles peuvent être étudiées principalement à travers les discours sur les paysages qui se déroulent sous les yeux du voyageur. Notre entreprise concernera surtout les

¹¹ L. Kövér : « Jacobus Tollius magyarországi mozaikjai » [« Les mosaïques de Hongrie de Jacobus Tollius »], *Aetas* 28, n° 3, 2013 : 5–23, p. 12.

¹² F.-S. Beudant : *Voyage minéralogique...*, *op.cit.* : t. I, pp. I–II.

¹³ *Ibid.* : III–IV. Pour l'*Introduction* (aperçu historique, géographique et démographique), voir *ibid.* : 1–118. Pour la méthode suivie pendant le voyage et l'itinéraire, voir *ibid.* : 119–128.

situations qui donnent lieu à parler de l'environnement naturel et les termes dans lesquels on en parle. Notre corpus se composera cette fois des récits de voyage parus en français en France pendant la décennie entre 1837 et 1847.

On doit d'abord signaler que la vogue des voyages en Hongrie, « lancée » par François-Sulpice Beudant, se maintient jusqu'à la veille des révolutions de 1848. Si la publication des récits a parfois connu d'assez longues pauses (comme entre 1827 et 1833, et de 1833 à 1836), il n'en demeure pas moins que nous sommes témoins d'une production abondante. Dans le cadre de nos recherches, nous avons pu recenser une vingtaine de textes (récits, mémoires, articles de revues) originaux ou traduits d'une autre langue résultant d'un voyage en Hongrie¹⁴. Ce qui veut aussi dire que les quelque vingt-cinq années séparant la publication du récit de Beudant et le printemps des peuples ont donné lieu à trois fois plus de textes que l'ensemble du XVIII^e siècle ! Ce constat nous a aussi obligés de limiter le corpus exploité dans le cadre de notre étude. Le lecteur trouvera donc seulement les citations jugées les plus pertinentes, avec les commentaires indispensables.

Notre deuxième remarque est relative aux motifs de l'intensification des voyages et de la publication des récits. Il serait flattant d'attribuer ce phénomène au seul intérêt pour la Hongrie et à une sympathie ressentie par les Français envers les Hongrois, anciens défenseurs de la chrétienté contre les barbares. Ce trait entrant sans doute en jeu chez certains¹⁵, d'autres raisons s'avèrent plus puissantes.

Certes, on peut être témoin en France d'un intérêt grandissant à l'égard de l'Europe centrale. La recherche et les sources à notre disposition ont aussi prouvé l'existence de ce phénomène¹⁶. Pourtant, ce nouvel intérêt n'était pas essentiellement dirigé vers la Hongrie : la tragédie de la Pologne et les mouvements slaves naissants (dont la propagande a été renforcée par des émigrations résidant à Paris) étaient à son cœur, et la Hongrie n'entrait souvent en jeu qu'en tant que puissance opprimante (par la magyarisation forcée).

¹⁴ G. Szász : *Le récit de voyage en France et les voyages en Hongrie (XVIII^e–XIX^e siècles)*, Szeged : JATEPress, 2005 : 46–53.

¹⁵ Pour une présentation plus récente et critique des interprétations (parfois militantes) du rôle des « sauveurs », voir S. Csernus : « La Hongrie, rempart de la Chrétienté : Naissance et épanouissement de l'idée d'une mission collective », in : C. Delsol, M. Maslowski & J. Nowicki (eds.) : *Mythes et symboles politiques en Europe centrale*, Paris : PUF, 2002 : 107–123.

¹⁶ G. Szász : *Le récit...*, *op.cit.* : 49.

Il y a aussi des facteurs qu'on appellerait volontiers « techniques », mais qui sont, comme par accident, « historiques ». On notera d'abord le retour de la paix en Europe après plus de deux décennies de guerres. Le développement des moyens de transport, avec notamment la mise en service des bateaux à vapeur et la construction des premières lignes des chemins de fer a aussi contribué à rendre le voyage plus commode et moins périlleux¹⁷. Ensuite, la révolution de juillet 1830 a provoqué le départ de beaucoup de partisans de la Restauration, à l'exemple du baron D'Haussez, ancien ministre de la Marine ou le maréchal Marmont, ancien compagnon d'armes de Napoléon Bonaparte, revenu à la fidélité aux Bourbons. Dans ce contexte, l'Autriche, une des bastions de l'Europe de la Sainte Alliance, s'offrait comme refuge idéal. Et l'Autriche était, par le jeu de l'histoire, la puissance dont le territoire couvrait toute l'Europe centrale, de la Pologne jusqu'à la Serbie et les principautés roumaines. Donc, toute une « foule » sillonnait les routes de l'Europe. Plus d'un de ses membres disposaient d'une grande culture et aussi du regard critique. Leur loisir était aussi suffisant pour mettre à l'écrit les choses vues et les jugements qu'ils en formulaient. Il est ainsi né un nouveau goût pour le voyage. On constate cependant une importante modification : la relation scientifique est d'abord relégué au second plan et disparaît ensuite progressivement des récits. Si François-Sulpice Beudant a lancé la « vogue de la Hongrie », ceux qui viennent après lui, s'ils ne rejettent pas encore entièrement les observations scientifiques, mettent au cœur de leurs récits soit le vécu du voyage soit la représentation du pays et de ses problèmes sociaux, économiques et politiques. De tous les successeurs de Beudant, seul le maréchal Marmont, venu en Hongrie en 1831 et 1834, s'occupera encore des détails minéralogiques – mais ce sera exactement au sujet des mêmes endroits que dans les lettres de Montesquieu, écrites un siècle plus tôt¹⁸.

Comment le nouveau type du voyageur approche-t-il la nature ? Une première analyse, numérique, des textes nous permet déjà d'évaluer la fréquence des termes. Mais le nombre élevé des occurrences du mot « nature » est, encore une fois, trompeur. Il sera peut-être plus important et plus instructif d'examiner le contexte et, surtout, la qualification de la nature (ou des paysages).

Si la représentation ou l'évocation des paysages est, en général, largement instrumentalisée par les voyageurs pour des fins de comparaison et d'analogies,

¹⁷ F. Reboul-Scherrer : *L'art de vivre du temps de George Sand*, Paris : Nil éditions, 1998 : 197–203.

¹⁸ A. Marmont : *Voyage du maréchal duc de Raguse en Hongrie, en Transylvanie, dans la Russie méridionale, en Crimée, et sur les bords de la mer d'Azoff, à Constantinople, dans quelques parties de l'Asie-Mineure, en Syrie, en Palestine et en Égypte*, t. I, Paris : Ladvocat, 1837 : 49–51.

notre regard doit d'abord tourner vers la manière dont les auteurs hiérarchisent les différents types de paysages. Or, il se trouve que sur les trois types de paysages que nous pouvons distinguer dans les récits, à savoir le paysage désertique, le paysage culturel et le paysage urbain, les plus appréciés sont ceux où la présence humaine a laissé des traces. Cela s'avère notamment si l'on examine le nombre des occurrences relatives aux différentes catégories de paysages¹⁹. Pour un pays comme la Hongrie, encore sous-peuplé au début du XIX^e siècle, et disposant par conséquent de grandes étendues inhabitées (notamment dans les parties centrales), la représentation des paysages culturels et urbains l'emporte, et de très loin, sur les zones de la nature intacte. La présence de ces dernières ne dépasse guère un cinquième du chiffre total des représentations.

Comment expliquer ce constat qui paraît au premier abord « contre nature » ? Les voyageurs ont-ils « mal perçu » les réalités hongroises ? Sans vouloir imputer une soi-disant « erreur » à quiconque, nous tenons à signaler que selon les statistiques contemporaines, moins de 25% des Hongrois habitaient en ville au début du XIX^e siècle, et ce taux n'a pas considérablement augmenté avant 1848²⁰. Nous devons alors prendre en compte l'approche des voyageurs, venus d'un pays en pleine expansion urbaine et, peut-être encore plus, les conditions matérielles du voyage. C'est-à-dire que dans le cas des voyages en chaise de poste ou en bateau à vapeur, les haltes ou étapes se faisaient principalement en ville. On peut ainsi affirmer que le voyageur avait plus de temps à observer en ville qu'ailleurs.

Il est aussi très instructif de voir de près les termes utilisés dans les descriptions. Le paysage urbain est décrit avec l'utilisation d'un vocabulaire social, politique et historique. La représentation du paysage culturel emprunte les substantifs au domaine de la nature (en désordre ou en ordre) : terres, forêts, arbres, cours d'eau, jardins... C'est à ce propos qu'on rencontre des adjectifs très valorisants, comme *riche*, *vif*, *délicieux*, *riant*, *animé*. Le paysage désertique, donc la nature intacte se caractérise par des adjectifs de connotation négative, qui suggèrent un aspect mélancolique : *triste*, *nu*, *dépouillé*...²¹

Cette généralisation cache bien sûr beaucoup de nuances. Ainsi, le maréchal Marmont, s'il considère principalement les paysages culturels, consacre des

¹⁹ G. Szász : *Le récit...*, *op.cit.* : 74–81.

²⁰ Gy. Mérei (ed.) : *Magyarország története tíz kötetben* [*Histoire de la Hongrie en dix volumes*], t. 5/1 (1790–1848), Budapest : Akadémiai, 1980 : 434.

²¹ G. Szász : *Le récit...*, *op.cit.* : 80–81.

passages entiers à la contemplation de la nature pour décrire le pays entre Esztergom et Selmecebánya. Il en résulte une image presque bucolique :

De Gran [Esztergom], en remontant la rivière de ce nom, on se rapproche des montagnes, qui forment les contreforts des Karpathes. Au moment où l'on quitte ces plaines riches mais uniformes, on éprouve une sensation délicate. Des eaux vives sortent de chaque mamelon, des arbres séculaires décorent toutes les pentes, et l'on se croit transporté dans les cantons les plus beaux et les plus importants de la Suisse²².

Et c'est encore lui qui, un peu plus loin, constate avec amertume le manque de cultures dans les montagnes de la Haute-Hongrie, et se réjouit de revenir ensuite dans un paysage plus culturel :

Après Neusohl [Újbánya], je vis Chremnitz [Körmöcbánya], qui renferme les mines d'or dont je viens de parler. Le pays qui environne cette ville est triste, nu, et dépouillé. [...] De Chremnitz à Presbourg [Pozsony] on retrouve des plaines fertiles et une nature riche et féconde²³.

La nature « sauvage » peut-elle être belle ? Si, dans le cas de Marmont, la réponse reste équivoque, la même question pourra se poser lors de la lecture du récit d'Édouard Thouvenel²⁴. Le futur ministre des Affaires étrangères de Napoléon III, venu en Hongrie en 1838, encore comme jeune étudiant en droit, nous a laissé un des récits les plus contradictoires ; du moins pour la représentation de la nature. Si, dans son texte, on repère le même penchant pour valoriser le paysage culturel que chez les autres auteurs, la rudesse du paysage et l'aspect inhabité n'excluent point les considérations esthétiques. Cette affirmation est aussi soutenue par la relation sur le coude du Danube, au nord de Pest. Le voyageur, descendant le Danube en bateau à vapeur, passe, entre Esztergom et Pest, par ce site naturel, considéré aujourd'hui comme un des plus touristiques de la Hongrie. Montagne, eau, forêts : tout est réuni pour capter le regard et émerveiller :

²² A. Marmont : *Voyage du maréchal...*, *op.cit.* : 45.

²³ *Ibid.* : 50-51.

²⁴ E. Thouvenel : *La Hongrie et la Valachie : Souvenirs de voyage et notices historiques*, Paris : A. Bertrand, 1840.

À partir de Gran, le pays prend une physionomie sévère. Les Alpes noriques et les Carpathes poussent leurs dernières ramifications jusqu'au Danube et l'enferment entre des murailles de verdure. Le château de Vissegrade décore l'un des plus beaux sites de la rive. Un donjon quadrangulaire, où le roi Salomon fut enfermé par son cousin Ladislas, et quelques pans de murs, lézardés et noircis, voilà tout ce que les hommes et les siècles ont laissé subsister de cette résidence royale qu'un légat du pape appelait le Paradis terrestre. [...] De Vissegrade à Pesth, les scènes du paysage sont variées et pittoresques, et le Danube acquiert un majestueux développement²⁵.

En ce qui concerne Xavier Marmier, auteur du dernier récit de voyage publié sous forme de livre avant 1848²⁶, et seul homme de lettres voire « écrivain professionnel » parmi les voyageurs étudiés, il ne fait pas vraiment exception à la règle. On retrouve chez lui la même approche et les mêmes considérations. Le paysage le plus apprécié sera celui qui est animé par des activités humaines. Le voyageur recourt à tout un éventail d'expressions pour marquer l'opposition entre nature ordonnée et celle laissée toute seule. De plus, la simple paresse (ou négligence ?) humaine serait responsable de la conservation de la « mauvaise nature » :

En face de Presbourg, le Danube coule indolemment le long des bords de l'Au, vertes prairies parsemées d'arbres et de maisonnettes, jardins anglais où le peuple de la ville se rassemble tous les jours de fête; puis le fleuve reprend sa course rapide et aventureuse et se divise, s'empare de plusieurs bassins et court de droite à gauche à travers champs. Au milieu de ces embranchements apparaissent deux grandes îles, l'une de vingt-deux lieues, l'autre de quatorze lieues de longueur; toutes deux si fécondes qu'on les appelle les jardins d'or. Sur ces rives s'élèvent plusieurs villages considérables et plusieurs villes [...].

Mais il faut quitter ces paysages riants et animés pour descendre le long des plaines silencieuses et tristes qui s'étendent jusqu'aux pieds des Carpathes. Là, sur un espace de cent vingt milles carrés,

²⁵ *Ibid.* : 11-14.

²⁶ X. Marmier : *Du Rhin au Nil. Tyrol, Hongrie, provinces danubiennes, Syrie, Palestine, Egypte. Souvenirs de voyages par...*, t. 1, Paris : A. Bertrand, 1846. (Le voyage a eu lieu en 1845.)

on ne trouve que des marécages, ailleurs des sables incultes. Là, on voyage tout un jour sans apercevoir un village, une métairie. Pas un arbre n'étend ses rameaux sur la terre aride, pas un être humain n'apparaît dans ces steppes désolées. En Hollande, en France une grande partie de ce sol infructueux serait bientôt rendue à l'agriculture. De l'aveu même des gens du pays, qui font la plus sombre peinture de ces déserts hongrois, il ne serait pas difficile de cultiver ces plaines de sables, de dessécher ces marais ; mais ici on n'en a pas encore senti le besoin²⁷.

Conclusion

En guise de conclusion, nous ferons quelques remarques sur l'évolution de la perception de la nature. On dira en premier lieu que l'entrée de la nature dans les récits de voyage ne doit pas être liée à un seul courant de pensée (et encore moins à des textes concrets), et des influences non-littéraires doivent aussi être prises en compte.

On a aussi vu que l'évolution n'était pas linéaire. Qui plus est, de fortes contradictions peuvent aussi se présenter. Si Horace Bénédicte de Saussure idéalise la nature intacte avant la fin du XVIII^e siècle, un demi-siècle plus tard, en pleine période romantique, il est bien des auteurs pour qui le paysage cultivé, la nature domptée représentent plus de valeurs que la nature sauvage. Ceci est valable notamment pour les voyages en Hongrie au cours du premier XIX^e siècle. Si leur initiateur, le minéralogiste François Sulpice Beudant s'intéressait principalement aux richesses du sol et devait encore se comporter en naturaliste, ses successeurs se font plutôt remarquer par l'appréciation de la *nature transformée* par l'homme. La présence des jugements positifs relatifs au paysage culturel, au détriment de la nature intacte (alors que celle-ci l'emporte encore très largement chez Saussure), illustre à merveille ce changement de perception et de représentation. Ceci dit, il faut aussi affirmer que les approches peuvent se mêler à l'intérieur du même récit. Le regard et l'interprétation de l'auteur peuvent varier, et le même type de paysage peut suggérer des conclusions opposées.

²⁷ *Ibid.* : 108–110.

Prudence donc si l'on essaie de saisir les traits généraux de la représentation de la nature dans les récits de voyage. Il se peut bien que ces traits généraux n'existent pas. Nous devons alors identifier la définition et l'interprétation de la nature chez chaque auteur et dans chaque récit de voyage.

Bibliographie

- Beudant, F.-S. (1822) : *Voyage minéralogique et géologique en Hongrie pendant l'année 1818*, Paris : Verdière.
- Csernus, S. (2002) : La Hongrie, rempart de la Chrétienté : Naissance et épanouissement de l'idée d'une mission collective. In : C. Delsol, M. Maslowski & J. Nowicki (eds.) : *Mythes et symboles politiques en Europe centrale*, Paris : PUF. 107–123.
- Gyömrei, S. (1934) : *Az utazási kedv története* [Histoire du goût du voyage]. Budapest : Gergely.
- Hanus, E. & H. Toulouze (2002) : *Bibliographie de la Hongrie en langue française*. Budapest–Paris–Szeged : Institut Hongrois–Bibliothèque Nationale Széchenyi.
- Horel, C. (2001) : De l'exotisme à la modernité : un siècle de voyage français en Hongrie (1818–1910). In : M. Payet & F. Tóth (eds.) : *Mille ans de contacts. Relations franco-hongroises de l'an mil à nos jours*. Szombathely : Berzsenyi Dániel Főiskola Francia Tanszék, 97–119.
- Kont, I. (1913) : *Bibliographie française de la Hongrie (1521–1910), avec inventaire sommaire des documents manuscrits*. Paris : Ernest Leroux.
- Kövér, L. (2013) : Jacobus Tollius magyarországi mozaikjai [Les mosaïques de Hongrie de Jacobus Tollius]. *Aetas* 28, n° 3 : 5–23.
- Marmier, X. (1846) : *Du Rhin au Nil. Tyrol, Hongrie, provinces danubiennes, Syrie, Palestine, Egypte. Souvenirs de voyages par...*, t. 1, Paris : A. Bertrand.
- Marmont, A. (1837) : *Voyage du maréchal duc de Raguse en Hongrie, en Transylvanie, dans la Russie méridionale, en Crimée, et sur les bords de la mer d'Azoff, à Constantinople, dans quelques parties de l'Asie-Mineure, en Syrie, en Palestine et en Egypte*, t. I. Paris : Ladvocat.
- Mérei, Gy. (ed.) (1980) : *Magyarország története tíz kötetben* [Histoire de la Hongrie en dix volumes], t. 5/1 (1790–1848). Budapest : Akadémiai Kiadó.

- Rácz, L. (1914) : Montesquieu Magyarországon [Montesquieu en Hongrie]. *Akadémiai Értesítő* 25 : 168–177.
- Reboul-Scherrer, F. (1998) : *L'art de vivre du temps de George Sand*. Paris : Nil éditions.
- Reichler, C. (2002) : *La découverte des Alpes et la question du paysage*. Chêne-Bourg-Paris : Georg.
- Saussure, H.-B. (1998) : *Voyages dans les Alpes : Discours préliminaire*. Genève : Minizoé.
- Szász, G. (2005) : *Le récit de voyage en France et les voyages en Hongrie (XVIII^e–XIX^e siècles)*. Szeged : JATEPress.
- Thouvenel, E. (1840) : *La Hongrie et la Valachie : Souvenirs de voyage et notices historiques*. Paris : A. Bertrand.

Pour une lecture écopoétique des récits des catastrophes naturelles au 19^e siècle

Edit Bors

Université Catholique Pázmány Péter

bors.edit@btk.ppke.hu

Abstract

During the 19th century, the flood was the natural disaster most often represented in pictures due to its greater visibility or its spectacular character. Thus, disasters occur in various discursive genres, such as in prints, in the press or in literary texts. The ecopoetic approach that we will adopt in this study will allow us to rethink our relationship to nature in such a way as to emphasize questions of form and writing to present nature through the prism of ecological problems including the disturbed relationship between human and non-human in natural, urban or industrial environments. It is in this spirit that we will propose to study here the questions of writing in various genres of discourse of the 19th century, relating to natural disasters, in particular in prints, short stories and naturalist novels.

1 Introduction

L'écopoétique, qui s'est développée dans les dernières décennies a pour objectif premier d'étudier la littérature dans son rapport avec l'environnement. Ce faisant, elle présente la nature à travers le prisme des problèmes écologiques y compris la relation perturbée entre l'humain et le non humain dans des environnements naturels, urbains ou industriels. Au lieu d'adopter un militantisme explicite, comme fait l'écocritique dans le monde anglo-saxon (Buekens 2019), l'écopoétique vise à repenser notre relation à la nature de façon à mettre l'accent sur les questions de la forme et de l'écriture : « [...] il est intéressant de voir par quelles formes d'écriture les auteurs décrivent le monde naturel et d'examiner les fonctions et les effets des stratégies rhétoriques et des figures

de style dont les auteurs se servent pour problématiser l'environnement. » (Buekens 2019).

L'approche écopoétique des différents genres de discours ne suppose ni une relation mimétique entre les procédés poétiques et la nature (rythme, sonorités), ni un choix thématique particulier : « La valeur écologique d'un texte littéraire ne serait donc pas uniquement une question thématique ou une question de choix générique, mais avant tout une question d'écriture, c'est-à-dire d'esthétique et d'imagination, qui sont les critères propres à l'activité artistique. » (Blanc et al. 2008 : 23). Nous partageons aussi l'hypothèse de Blanc et al. (2008), selon laquelle la littérature ou les autres documents culturels, contemporains ou non, peuvent proposer un nouveau regard sur l'écologie. Depuis le 19^e siècle, les textes littéraires et non littéraires réagissent au mouvement de l'industrialisation et de l'urbanisation en décrivant « la nécessité d'opposer à la vision purement utilitaire et technique de l'environnement une relation plus globale dont l'imaginaire littéraire se fait l'espace d'exploration » (Blanc et al. 2008 : 20). En vue de pouvoir contribuer aux discussions sur l'approche écopoétique des textes littéraires et des documents culturels, nous nous proposerons d'étudier ici les questions de l'écriture dans des genres de discours variés du 19^e siècle, ayant trait aux catastrophes naturelles, notamment dans les estampes, nouvelles et extraits de roman naturalistes. L'objectif de cet article est aussi de démontrer qu'une lecture écopoétique, qui porte attention principalement sur l'analyse des moyens langagiers, nous permettra de mieux comprendre l'évolution de la pensée écologique dans les sciences humaines.

2 La mise en discours des catastrophes naturelles

2.1 Genres de discours et catastrophes naturelles

Au cours de 19^e siècle, l'inondation est la catastrophe naturelle la plus souvent représentée dans l'imagerie d'actualité en raison d'une plus grande visibilité ou de son caractère spectaculaire (Maguet 2016). Ainsi, les catastrophes sont représentées dans des genres discursifs variés, comme dans l'estampe¹ qui regroupe des œuvres éditées en de multiples exemplaires dont on distingue deux types majeurs : des estampes à vocation d'information et des estampes de

¹ Le terme estampe désigne toute image obtenue par pression d'un papier contre une matrice encrée (Poulard 2005 : 73).

reproduction (gravées d'après les peintures de maître). L'Image d'Épinal, basée sur la technique de la gravure sur bois de fil², est une estampe au sujet populaire et de couleur vive vendue par des colporteurs (Tétu 2008).

En même temps, l'illustration est en plein essor avant que la photographie ou le cinéma plus tard n'imposent l'image comme support majeur de l'information (Tétu 2008). Même si les gravures sont fort éloignées du réalisme photographique, faisant partie de l'imagerie populaire, elles se diffusent rapidement et largement sous la forme de gravures de qualité (artistiques) ou de gravures représentant l'événement du moment à l'aide des scènes liées à des personnages et à leur environnement (Tétu 2008). Ces gravures, tout paradoxalement, utilisent des signes ou motifs conventionnels, partant inactuels, pour représenter l'actualité (Tétu 2008). La lecture de ces gravures suit deux axes (Tétu 2008) : l'axe des invariants (par exemple les courbes de la Seine pour Paris) et l'axe anecdotique avec l'insertion dans la gravure des personnages concrets qui justifient leur diffusion. Les thématiques, qui correspondent en général à une fait-diversification de l'actualité, s'inspirent des accidents, des crimes et des sinistres, des portraits, et sont souvent à la base des images qui contribuent à la construction du mythe de la Gloire du Premier Empire.

Bien évidemment, au 19^e siècle, c'est la presse quotidienne régionale qui véhicule principalement l'information locale et fonctionne comme une agora où des idées sont échangées (Le Lay & Rivière-Honegger 2009). Ces récits de presse sont particulièrement propices à l'analyse des événements hydrologiques paroxystiques. On distingue quatre éléments caractéristiques des articles de presse ayant trait aux inondations (Le Lay & Rivière-Honegger 2009) : la nature du phénomène paroxystique, son attribution causale, les problèmes et remèdes évoqués par le journaliste. Le journaliste a donc recours à des patrons textuels préétablis : il fait la description de la catastrophe, il rapporte les mesures d'urgences adoptées par les décideurs, il dresse le bilan des victimes et des dommages et le cas échéant, il annonce une souscription en faveur des inondés (Le Lay & Rivière-Honegger 2009). Le journalisme est souvent considéré comme un discours référentiel, censé rendre compte des faits en adoptant un ton de neutralité, alors que la littérature disposerait d'une plus grande liberté dans ses relations avec la réalité (Boucharenc et al. 2011). Dans le même esprit, contrairement aux tendances d'uniformisation de la

² La nouvelle technique, la gravure sur bois « de bout » permet une plus grande précision du dessin tout en tolérant la pression de la presse. La gravure sur cuivre sera utilisée pour reproduire des illustrations documentaires, scientifiques et pédagogiques (cf. Tétu 2008).

langue de la presse, la langue littéraire se caractériserait par l'invention et la singularité. Toutefois, au 19^e siècle, le journal est essentiellement composé de littérature. Il existe, en effet, entre les formes littéraires et les formes journalistiques, de nombreux phénomènes de contamination réciproque, une circularité dynamique, qui tiennent également au fait qu'entre la sphère des gens de lettres et celle des « journalistes », la collusion est presque totale. Par conséquent, le discours littéraire est fortement lié à la fictionnalisation de la quotidienneté. C'est le cas, entre autres de Zola qui, conformément à sa méthode naturaliste, prépare *in situ* l'écriture de son roman *Germinal* en se rendant en 1884 à Anzin pour voir personnellement la situation des mineurs du bassin de Valenciennes. Ses *Notes sur Anzin* constituent une riche documentation qu'il reproduit dans son roman pour créer une géographie et topographie minières (Mitterand 2002). Rappelons pourtant que l'effondrement de Voreux n'est qu'une adaptation historique, celle du puits de Marles (1866). D'après les historiographes, lors de cette catastrophe, les pièces du cuvelage se sont brisées provoquant l'éboulement des terres et un flot d'eau sans pourtant faire des victimes. Le thème des catastrophes naturelles apparaît aussi dans d'autres œuvres de Zola, qui, inspiré d'un fait divers sur les crues terribles de la Garonne en 1875, démontre les rapports étroits entre l'homme et les forces de la nature dans sa nouvelle intitulée *L'inondation*.

2.2 Procédés discursifs dans le récit des catastrophes naturelles

Pour étudier l'imaginaire de la catastrophe, Lepage (2019) propose quatre axes d'étude : l'étude de la temporalité, de la spatialité, du dispositif énonciatif et de l'agentivité. Les deux premiers axes d'étude ont pour fonction de structurer le discours. Tandis que la notion de la temporalité, répétitive ou étendue dépassant la vie humaine, met en valeur la puissance des éléments naturels, la spatialité porte sur l'étude de la relation que l'humain entretient avec son environnement. Le troisième axe d'étude, le dispositif énonciatif se rapporte à la dialectique entre individualité et collectivité exprimée par les jeux d'énonciation. Plusieurs procédés sont mentionnés, entre autres, l'énonciation blanche pour poser des constats, l'énonciation lyrique pour accentuer le drame, l'énonciation avec effacement du *je* pour mettre en avant le collectif et

le manque d'agentivité³ pour peindre l'humain comme un être passif en proie à des désastres.

Adam (2014) étudie les particularités textuelles de la narration de l'événement à partir des genres de la presse écrite traitant des catastrophes naturelles. En règle générale, les brèves engagent un grand nombre d'acteurs, un lieu quelconque (quartier, village, ville, région) et un État qui est chargé de gérer la catastrophe. Au niveau local, on assiste à l'emploi fréquent de la construction passive avec un agent exprimé ou effacé. Comme le précise Adam (2014 : 127) :

Cette structure micro-linguistique est parfaitement adaptée à la narration d'une catastrophe naturelle car en choisissant d'effacer l'agent, l'accent est plus nettement mis sur l'état résultatif du procès et sur la ou les victimes qu'avec la forme qui choisit d'exprimer l'agent en établissant potentiellement ses responsabilités.

L'agent exprimé met souvent sur scène un événement non humain constituant la cause de la catastrophe. Cet événement peut éventuellement être accompagné d'expansions relatives qui pourvoient l'agent d'une caractérisation forte ou d'une amplification dramatique (Adam 2014 : 129) évoquant des passions humaines (« par les éléments déchaînés »). Plus fréquente est la phrase passive avec effacement de l'agent pour accentuer l'état résultant des événements dramatiques. Dans les deux cas, la dramatisation passe aussi bien par le lexique que par la syntaxe. Les procédés de caractérisation et le choix de certains types de phrase mentionnés par Adam peuvent être aussi considérés comme des marqueurs de modalité (Garric & Calas 2007 : 63) dont on distinguera ici deux occurrences majeures. Certains types de modalités d'énoncé impliquent soit des réactions émotionnelles (modalités affectives) soit un jugement de valeur (modalités axiologiques). A ces deux types de modalité d'énoncé correspondent des marqueurs lexicaux et syntaxiques variés (adjectifs et verbes subjectifs, interjections, exclamations, répétition, comparaison, etc.) En revanche, les modalités de message regroupent les types de phrase (constructions emphatiques, passives, impersonnelles) et portant essentiellement sur l'organisation sémantique, elles sont responsables de la distribution des informations véhiculées par le message.

La narration des catastrophes naturelles, rapportées par une pluralité des voix, présente aussi des marques de la polyphonie. Adam (2014 : 136) insiste sur

³ Voir la définition de la notion de l'agentivité : « la faculté et la puissance d'action d'un être ou d'une collectivité à agir sur le monde, les choses ou d'autres êtres » (Lepage 2019 : 111).

la fonction textuelle des témoignages qui apparaissent au cœur des articles et sur le rôle énonciatif des témoins. Le témoignage proprement dit se caractérise par deux types de compositions (Revaz, cité par Adam 2014 : 137), dans le cas de la *relation*, il s'agit d'une narration linéaire, alors que dans la *mise en récit*, le locuteur a recours à une mise en intrigue. La présentation des témoins repose sur deux éléments : sur le fait d'assister à l'événement et sur le fait de remplir une fonction énonciative quelconque dans l'intrigue. Ce dernier a été théorisé par Petitjean (1987) qui distingue entre homo-énonciateurs, présents comme personnage dans l'histoire racontée, comme victimes, témoins individués ou anonymes et para-énonciateurs, des personnages à la lisière de l'histoire racontée, qui servent moins à raconter qu'à expliquer.

3 Lectures écopoétiques des catastrophes naturelles dans les estampes et dans le discours littéraire naturaliste

3.1 Les catastrophes naturelles dans les estampes



Figure 1 : Grandes inondations de 1856 (<http://tinyurl.com/5c3ncvm3>)

L'estampe ci-dessus reproduit les grandes inondations de 1856 (Maguet 2016) qu'elle représente à l'aide de la technique de gravure sur bois de fil coloriée au pochoir (Imprimerie Pellerin, Épinal). On reconnaît sur l'image le motif de la dévastation totale qui est emprunté à l'imagerie de la guerre, et des lieux communs de l'imagerie d'actualité (barques de réfugiés pris en charge par l'autorité militaire). Toute la scène, dont la localisation reste vague, présente l'inondation à travers le regard de l'empereur en vue d'illustrer la rencontre du pouvoir et du cataclysme (Maguet 2016)⁴. Selon les axes de lecture proposés par Tétu

⁴ Voir la transcription du texte. Grandes inondations de 1856. / Dans les premiers jours de juin, par un concours inouï des circonstances atmosphériques, les eaux des principales rivières de l'Empire se sont élevées à une hauteur extraordinaire. La Saône, le Rhône, l'Isère, la Garonne, l'Allier, la Loire et d'autres rivières importantes ont surmonté leurs rives, renversé leurs digues, et se sont répandues dans les vallées. D'épouvantables désastres en sont résulté. L'inondation a porté la ruine et la désolation parmi les populations. Elle a tout détruit ou tout dévasté dans son passage. A la nouvelle de ces terribles événements, S.M. l'Empereur s'est empressé d'aller répandre lui-même ses bienfaits au milieu des populations désolées, et de leur porter, par sa présence, la plus puissante des consolations. Partout Sa Majesté a été saluée par les cris de VIVE L'EMPEREUR! qui semblaient redoubler à chaque pas. L'Empereur était profondément ému; il était pâle; il contemplait tant de désastres avec une impression de tristesse profonde; les larmes roulaient dans ses yeux. Sa Majesté a distribué personnellement des secours aux victimes de l'inondation qui se pressaient en foule autour d'elle, puisant dans un sac plein d'or que tenait le général de Niel. Tantôt à cheval ou en bateau, l'Empereur a visité toutes les vallées inondées. A Avignon la plus grande partie de la ville était couverte par les eaux. Pour se rendre à Tarascon, qu'il voulait aussi visiter, et dont il était encore séparé par cinq kilomètres d'eau, d'arbres à fleur d'eau, de grandes ruinées, apparaissant à sa surface comme autant des écueils, il a sauté dans un bateaulet comme un soldat de marine, seul avec un batelier. Six hommes de Cent-Gardes étaient à terre et voulaient le suivre, l'Empereur a levé la main, et montré trois doigts ouverts, ce qui voulait dire qu'il n'y avait de place que pour trois. C'est ainsi qu'il est arrivé au secours de Tarascon, à travers les courants d'eau et une forêt d'arbres, et parcourant, dans son bateau, les rues de cette ville entièrement envahie par les eaux, il a porté des consolations et des secours aux habitants réfugiés dans les étages supérieurs de leurs maisons. Il a été ramené par le même batelier, qui l'a transporté sur ses épaules, passant dans l'eau et la terre détrempée, et l'a déposé jusque sur le chemin de fer, aux cris de joie de toute une population qui admirait un pareil dévouement. / La visite de l'Empereur aux victimes de l'inondation, a produit sur les populations de ces contrées désolées une impression que rien ne saurait rendre. L'Empereur leur a apparu comme une seconde Providence. Sa marche s'est accomplie au milieu des larmes de la reconnaissance et des bénédictions publiques. Jamais l'amour et le dévouement réciproques d'un peuple et de son souverain ne s'étaient montrés d'une manière plus éclatante. L'Empereur n'était pas moins profondément touché de ces témoignages de confiance et d'affection, que ne l'étaient les populations de son empressement à se rendre au milieu d'elles pour y partager et soulager leurs souffrances. Son cœur ne le trompait pas en lui inspirant la résolution d'accourir sur le lieu du désastre pour y exercer le plus bel attribut de la puissance, celui de consoler le malheur. / Pendant le cours de ces terribles journées de nombreuses scènes de désolation se sont succédé :

(2008), on distingue clairement deux dimensions complémentaires : l'axe des invariants qui est relatif aux lieux communs et à l'imagerie de la guerre et l'axe anecdotique qui se focalise sur les bienfaits de l'Empereur.

Le rapport entre le texte et l'image a ceci de particulier que l'image n'illustre pas le texte et le texte ne commente pas l'image qui devient ainsi un signe universel du déluge. Les axes de lecture présentent aussi des inégalités, alors que l'axe des invariants prédomine dans la représentation visuelle, le texte est régi par l'axe anecdotique. Cependant, grâce à la tonalité pathétique qui caractérise les deux parties, le récit, tout comme l'image, est centré aussi bien sur la représentation de la souffrance humaine que sur le dévouement des personnes qui viennent secourir « les populations » en détresse.

On voit bien que le scripteur emprunte des techniques d'écriture au journalisme. Le texte de l'estampe est constitué d'une présentation de la catastrophe, au début, et d'un bilan, à la fin avec l'annonce d'une souscription et d'une offrande en faveur des victimes. Le corps du texte est destiné, comme le précise Le Lay & Rivière-Honegger (2009), à la description des mesures d'urgences prises par le pouvoir, dans notre cas, par l'Empereur lui-même qui participe en personne aux actions de sauvetage. La mise en récit de la catastrophe met donc l'accent sur les actes généreux du souverain et sur les sentiments du respect et de l'admiration que ressentent les habitants réfugiés. A la fonction rhétorique

là une mère fuyait dans l'eau, emportant son enfant dans ses bras; plus loin des malheureux, réfugiés sur des toits, appelaient des secours que personne n'osait leur porter; d'autres, grimpés sur un arbre dont le pied était miné, allaient être entraînés et périr, lorsque des personnes dévouées arrivèrent avec des barques et parvinrent à les sauver. Que des traits d'héroïques dévouements se sont passés! que de nobles et belles actions pourraient être citées! Partout les populations ont été admirables; le clergé n'a pas failli à sa noble mission et à son ministère apostolique; nos braves soldats aussi ont été partout sublimes de courage et de dévouement. – Un désastre de quelques jours a tout détruit dans ces malheureuses contrées; il a tout renversé, la cabane du pauvre comme l'habitation somptueuse du riche. Là où régnait l'activité, la vie et le bonheur, ont succédé le silence de la mort, les douleurs de la faim, le désespoir et les sanglots de la misère. Un grand nombre de personnes ont péri, et plus de 20,000 se sont trouvées sans abri, sans asile et sans pain. / Pendant que l'Empereur distribuait lui-même aux inondés plus de 600,000 francs sur sa cassette, l'Impératrice, émue comme lui de tant de misères, exprimait au ministre de l'Intérieur le désir qu'une souscription fût immédiatement ouverte pour les soulager, et lui a remis, en son nom et au nom du Prince impérial, une double offrande. Ainsi placée sous l'auguste et touchant patronage de l'Impératrice et de son Fils, la souscription s'est ouverte dans les mairies du département de la Seine et dans tous les départements de l'Empire. / Le Corps Législatif s'est aussi associé avec empressement à la pensée de l'Empereur, et il a voté une somme de douze millions de francs, pour être distribuée en secours aux victimes des inondations. / Fabrique de PELLERIN, imprimeur-libraire, à Épinal. – Propriété de l'éditeur (déposé?)

du pathos correspond sur le plan de l'écriture l'emploi des figures rhétoriques de l'exagération (*L'Empereur leur a apparu comme une seconde Providence*) et une très forte modalisation. Il apparaît clairement que les modalités d'énoncés (Garric & Calas 2007) (*épouvantable, désastre, désolation, terrible, ému, tristesse profonde, dévouement, affection, souffrance, malheureux, admirable, douleur, etc.*) abondent dans le texte. Les termes négatifs dénotent surtout le malheur des homo-énonciateurs (les victimes) et les termes positifs se rapportent principalement aux actes dévoués des para-énonciateurs (les soldats, le clergé, l'Empereur, l'Impératrice). On voit aussi un grand nombre d'acteurs (Adam 2014), responsables de la polyphonie (Petitjean 1987) des voix différentes qui sont transmises à travers le point de vue du scripteur. Ces voix sont ainsi formulées indirectement au discours indirect ou sous forme du discours narrativisé⁵ (*appelaient des secours, bénédiction publique*). Les modalités de message (Garric & Calas 2007) ne correspondent qu'en partie aux critères observés par Adam (2014) : la majorité du texte, conformément au désir de constituer un mythe de l'Empereur charitable, est composé de phrases à la voix active, seul le bilan est formulé à l'aide des constructions passives qui soulignent l'état résultatif du procès.

3.2 Les catastrophes naturelles dans le discours littéraire naturaliste

Dans *L'inondation*, Zola réécrit l'histoire des crues de la Garonne sous la forme d'un récit à une seule voix, dans lequel la catastrophe est racontée dans tous ses détails du point de vue de l'homo-énonciateur (Petitjean 1987), seul survivant du désastre. La catastrophe mise en scène dans cette nouvelle correspond aux principes fondamentaux du récit (Adam 2001) : la succession et la transformation d'événements constituent une unité thématique avec un intérêt humain indéniable. Ce déluge provoque un changement brusque dans la vie campagnarde idéalisée des personnages dont les réactions progressives face à l'arrivée des crues est décrite avec une cruelle précision : avoir confiance en la nature d'après les expériences du passé, minimiser le danger, ne pas se rendre compte de l'aggravation de la situation, cacher le péril, prévoir des plans de sauvetage, se lancer dans des actes de sauvetage, lutter contre la mort, accepter

⁵ Dans le discours narrativisé, les mots rapportés ne transparaissent que par un verbe ou substantif comportant dans leur sémantisme une notion de parole. Dans le récit, on devine qu'il a dû se produire dans le monde de référence quelques discours directs mais ils sont réduits à leur simple expression (Perret 1994 : 101-102).

de mourir. Aux changements de comportement décrits plus haut correspond la transformation de l'espace quotidien en un lieu apocalyptique :

- (1) Au loin ronflait la coulée énorme des eaux. Nous n'entendîmes même plus ces éboulements de maisons, pareils à des charrettes de cailloux brusquement déchargés. C'était un abandon, un naufrage en plein Océan, à mille lieues de la terre⁶.

La métaphore de l'océan, dans l'exemple (1), ainsi que la comparaison qui la précède, évoquent une vision apocalyptique de la nature. Le sentiment d'abandon, qui accompagne la détérioration rapide de l'environnement, est renforcée ailleurs par l'imagerie de la guerre dans laquelle les forces de la nature sont présentées comme des puissances incontrôlables privant l'homme de son agencité :

- (2) Maintenant, les vagues arrivaient en une seule ligne, roulantes, s'écroulant avec le tonnerre d'un bataillon qui charge⁷.
- (3) La rivière, après s'être ruée à l'assaut du village, le possédait jusque dans ses plus étroites ruelles. Ce n'était plus une charge de vagues galopantes, mais un étouffement lent et invincible⁸.

Dans les récits de catastrophe naturelle de notre corpus, le monde animalier fait son apparition comme l'annonciateur de la souffrance partagée avec l'homme :

- (4) Les moutons étaient charriés comme des feuilles mortes, en bandes, tournoyant au milieu des remous. Les vaches et les chevaux luttaient, marchaient, puis perdaient pied. Notre grand cheval gris surtout ne voulait pas mourir ; il se cabrait, tendait le coup, soufflait avec un bruit de forge ; mais les eaux acharnées le prirent à la croupe, et nous le vîmes abattu, s'abandonner⁹.

⁶ Zola (2011 : 29).

⁷ Zola (2011 : 11).

⁸ Zola (2011 : 12).

⁹ Zola (2011 : 12).

Dans tous les exemples précédents (1)–(4), la dramatisation résulte surtout du grand nombre de figures rhétoriques (comparaisons, métaphores, personnifications) dont de l'hypotypose qui présente les scènes de la catastrophe avec une vivacité telle que le lecteur voit la tragédie se dérouler devant ses yeux. L'imparfait combiné à l'adverbe faux-déictique *maintenant* (Maingueneau 1993) a aussi pour fonction de mettre sur un pied d'égalité le temps de l'événement et celui de la lecture en impliquant le lecteur dans le déroulement du drame.

Dans *L'inondation*, en raison des terribles crues, on voit la nature se métamorphoser en un lieu menaçant semant la mort et le désespoir. Dans *Germinal*, la destruction de l'environnement est due à une catastrophe minière qui, vue de l'extérieur, est relatée à travers le point de vue de deux personnages-témoins du roman :

- (5) Mais Négrel eut un cri de douleur. M. Hennebeau, qui avait reculé, pleura. Le désastre n'était pas complet, une berge se rompit, et le canal se versa d'un coup, en une nappe bouillonnante, dans une des gerçures, Il y disparaissait, il y tombait comme une cataracte dans une vallée profonde. La mine buvait cette rivière, l'inondation maintenant submergeait les galeries pour des années. Bientôt, le cratère s'emplit, un lac d'eau boueuse occupa la place où était naguère le Voreux, pareil à ces lacs sous lesquels dorment des villes maudites. Un silence terrifié s'était fait, on n'entendait plus que la chute de cette eau, ronflant dans les entrailles de la terre¹⁰.

L'extrait (5) raconte l'effondrement de la mine à travers le regard des personnages dont la réaction émotionnelle traduit le caractère tragique de l'événement (*eut un cri de douleur; pleura*). Une modalisation forte s'observe tout au long du passage grâce aux subjectivèmes nominaux (*désastre, silence terrifié*) et aux comparaisons (*il y tombait comme une cataracte dans une vallée profonde; pareil à ces lacs sous lesquels dorment des villes maudites*) qui contribuent à une visualisation affective de la catastrophe. L'organisation temporelle du récit est soumise d'une part au point de vue subjectif : la série d'imparfaits a pour fonction d'assurer une vision intérieure du procès et de suspendre la chronologie temporelle en réunissant les événements tragiques dans un plan d'ensemble¹¹. A cette vision cinématographique des événements concourt l'emploi de l'adverbe faux-déictique (*maintenant*) et du pronom personnel *on*. Le

¹⁰ Zola (1978 : 516).

¹¹ Le plan d'ensemble, terme cinématographique, donne des informations descriptives sur un lieu concret et en même temps, des informations liées aux personnages.

premier, jetant un pont entre la description de l'événement et de sa lecture, rapproche émotionnellement l'événement au lecteur, le dernier, avec une sorte d'effacement des frontières (Maingueneau 2009), provoque une confusion des points de vue du scripteur, des énonciateurs, des interlocuteurs et du lecteur qui, grâce à son imagination visuelle¹² et auditive, est lui-même entraîné dans l'observation des faits.

Dans l'exemple suivant, la tension dramatique qu'on observe lors du sauvetage à la suite de l'éboulement d'une mine de charbon, est en rapport étroit avec le grand nombre de prédicats verbaux. On voit que style verbal, comme dans l'exemple précédent, est un procédé de dramatisation puissant :

- (6) En effet, le rôle devenait de plus en plus distinct. C'était ce rôle continu qui guidait les travailleurs ; et, maintenant, il semblait souffler sous les pioches mêmes. Brusquement, il cessa. Tous, silencieux, se regardèrent, frissonnants d'avoir senti passer le froid de la mort, dans les ténèbres. Ils piochaient, trempés de sueur, les muscles tendus à se rompre. Un pied fut rencontré, on enleva dès lors les terres avec les mains, on dégagea les membres un à un. La tête n'avait pas souffert. Des lampes l'éclairaient, et le nom de Chicot circula. Il était tout chaud, la colonne vertébrale cassée par une roche¹³.

L'organisation temporelle du récit de sauvetage se fonde sur l'alternance de l'arrière-plan et du premier plan¹⁴. On voit que l'arrière-plan est principalement régi par la série d'imparfaits (*devenait, guidait, semblait*) ayant pour fonction d'esquisser le cadre de l'événement et de donner une vision intérieure et subjective de l'événement¹⁵. Le passage d'un plan à l'autre est assuré par un adverbe de transition hétérogène¹⁶ (*brusquement*), susceptible d'apporter un dynamisme aux événements du premier plan grâce à la série de passé simples (*cessa, se regardèrent, enleva, dégagea*) qui assurent une progression rapide du

¹² « La création de cette image mentale n'exige pas l'observation directe, [...], mais elle est le résultat de la vision interne qui se compose des mêmes éléments que la perception de la réalité : forme, mouvement, informations sur les couleurs. Cette vue intérieure, mentale joue un rôle indispensable dans la formation des associations, des notions et de leurs signes, ainsi que l'identification de l'objet et les caractères le désignant. » (Ádám 2019 : 37)

¹³ Zola (1978 : 218).

¹⁴ Maingueneau (1993 : 57–61).

¹⁵ Cf. Jaubert 1993.

¹⁶ Cf. Weinrich (1973).

procès. Tout comme, dans l'exemple précédent, l'adverbe faux-déictique (*maintenant*) combiné avec les temps du passé, perd son caractère déictique pour produire une double temporalité narrative¹⁷ qui place au même niveau temporel le temps de l'événement et celui de la lecture en impliquant émotionnellement le lecteur dans le récit.

Dans cet extrait, la dramatisation de l'événement est due en grande partie aux procédés de la progression thématique¹⁸. Les thèmes de l'arrière-plan suivent une progression à thème constant, en revanche, les événements dramatiques s'organisent selon une progression à thèmes dérivés. L'hyperthème (*Chicot*), qui renvoie à la victime qu'on essaye de retrouver, est introduit avec retardement, alors que les thèmes (les parties du corps de la victime) sont mentionnés progressivement, ce qui provoque chez le lecteur une certaine tension tout au long de la lecture du passage.

Le genre romanesque traitant des catastrophes naturelles représente généralement une grande diversité de points de vue¹⁹. L'éboulement de la mine, vécu de l'intérieur par les victimes, animalières ou humaines, engendre un récit aux multiples voix :

- (7) En bas de puits, les misérables abandonnés hurlaient de terreur. Maintenant, ils avaient de l'eau jusqu'au ventre. Le bruit du torrent les étourdisait, les dernières chutes du cuvelage leur faisait croire à un craquement suprême du monde ; et ce qui achevait de les affoler, c'était les hennissements des chevaux enfermés dans l'écurie, un cri de mort, terrible, inoubliable, d'animal qu'on égorge²⁰.

Dans cet espace souterrain apocalyptique, les personnages sont dépourvus non seulement de leur sens d'orientation et de leur capacité d'interprétation, mais aussi de leur agentivité : au lieu de pouvoir agir, ils subissent les conséquences inéluctables des événements tragiques. La temporalité est suspendue,

¹⁷ Cf. Maingueneau (1993).

¹⁸ La répartition de l'information en thème varie d'une phrase à l'autre dans le développement d'un texte. B. Combettes distingue différents types de progression thématique : la progression à thème constant, la progression linéaire et la progression à thèmes dérivés (Maingueneau 1993 : 157-163).

¹⁹ La notion de point de vue (ou de voix) présente l'avantage d'attribuer des contenus à une source dont les paroles ne sont pas effectivement prononcées, mais sont souvent des pensées (Maingueneau 2009 : 113).

²⁰ Zola (1978 : 533).

au lieu de voir une succession des faits, on assiste à une juxtaposition des perceptions visuelles et auditives et des réactions émotionnelles. Le style verbal y cède donc la place à un style substantif (Smadja et Piat 2009) (*terreur, bruit, chute, craquement, hennissement, cri*) qui condensent les sensations des victimes en une forme nominale concise.

4 Conclusion

La lecture écopoétique du corpus étudié nous a permis de nous focaliser sur le rapport entre l'homme et son environnement. L'homme-victime, qui affronte les forces de la nature se trouve dépourvu de son agentivité, en revanche, l'homme-sauveteur est capable de prendre part activement dans l'adoucissement de la souffrance. Malgré les différences énonciatives, textuelles et discursives des genres de discours que représentent les exemples du corpus, l'accent est mis sur la dimension humaine que ce soit la détresse de la victime, le courage du sauveteur, l'effarement du témoin ou la générosité du représentant du pouvoir. C'est ce qui explique la scénographie (Maingueneau 2009) spécifique qui gouverne les œuvres : une tonalité pathétique avec une modalisation excessive dans l'estampe et le jeu des temporalités, des spatialités et des points de vue dans le texte littéraire. Outre la fonction du témoignage que justifie la base factuelle des textes, l'estampe vise plutôt à la propagande, alors que les textes littéraires naturalistes, conformément à la théorie esthétique dont ils s'inspirent, placent le monde humain et animalier dans une situation environnementale extrême afin de démontrer leur vulnérabilité face aux cataclysmes qui traversent leur milieu naturel.

Bibliographie

- Adam, J.-M. (2014) : *Genres de récits. Narrativité et généricité des textes*. Louvain-la-Neuve : Harmattan-Academia.
- Adam, J.-M. (2001) : *Les textes. Types et prototypes*. Paris : Nathan.
- Ádám, A. (2019) : Lire & voir. In : F. Soulagés, A. Ádám & A. Radvánszky (eds.) *Lire & vivre. Études sur l'expérience de la lecture*. Paris : L'Harmattan. 35–44.

- Blanc, N., D. Chartier & T. Pughe (2008) : Littérature & écologie : vers une écopoétique. *Écologie & politique* 36 : 15–28. <https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique-sciences-cultures-societes-2008-2-page-15.htm>
- Boucharenc, M., D. Martens & L. van Nuijs (2011) : Croisées de la fiction. Journalisme et littérature. *Interférences littéraires/Littéraire interférenties* 7 : 9–19. <http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/517>
- Buekens, S. (2019) : L'écopoétique : une nouvelle approche de la littérature française. *Elfe XX–XXI* 8, <http://journals.openedition.org/elfe/1299> (consulté le 21 décembre 2020).
- Garric, N. & F. Calas (2007) : *Introduction à la pragmatique*. Paris : Hachette.
- Jaubert, A. (1993) : Le déploiement littéraire du temps verbal. In : C. Vetter (ed.) : *Le temps, de la phrase au texte*. Lille : Presses Universitaires de Lille. 193–204.
- Le Lay, Y.-F. & A. Rivière-Honegger (2009) : Expliquer l'inondation : la presse quotidienne régionale dans les Alpes et leur piedmont (1882–2005). *Géocarrefour* 84/4, <http://journals.openedition.org/geocarrefour/7555> (consulté le 04 août 2022).
- Lepage, É. (2019) : Imaginaire de la catastrophe. Une lecture écopoétique de *La Carte des feux* de René Lapierre. *Études littéraires* 48/3 : 97–113. <https://id.erudit.org/iderudit/1061862ar>
- Maguet, F. (2016) : Grandes inondations de 1856. *Histoire par l'image*. <http://histoire-image.org/etudes/grandes-inondations-1856> (consulté le 21/07/2022).
- Maingueneau, D. (1993) : *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Dunod.
- Maingueneau, D. (2009) : *Analyser les textes de communication*. Paris : Armand Colin.
- Mitterand, H. (2002) : Zola à Anzin : les mineurs de Germinal. *Travailler* 1/7 : 37–51. <http://www.cairn.info/revue-travailler-2002-1-page-37-htm>
- Moreau, Y. (2015) : Des catastrophes « hors sujet ». *Communications* 96/1 : 5–18. <https://www.cairn.info/revue-communications-2015-1-page-5.htm>
- Petitjean, A. (1987) : Les faits divers : polyphonie énonciative et hétérogénéité textuelle. *Langue française* 74 : 73–96.
- Smadja, S. & J. Piat (2009) : Le triomphe du nom et le recul du verbe. In : G. Philippe & J. Piat (eds.) *La langue littéraire*. Paris : Fayard. 155–177.
- Tétu, J.-F. (2008) : L'illustration de la presse au XIX^e siècle. *Semen* 25. <http://journals.openedition.org/semen/8227> (consulté le 21 juillet 2022).
- Perret, M. (1994) : *L'Énonciation en grammaire du texte*. Paris : Nathan.
- Poulard, F. (2005) : Marchands d'estampes à Paris : statuts et jugement esthétique. *Ethnologie française* 35/1 : 73–80.

Zola, É. (1978) : *Germinal*. Paris : Presses Pocket.

Zola, É. (2011) : *L'inondation et autres nouvelles*. Atramenta (epub). <https://www.atramenta.net/lire/inondation-et-autres-nouvelles/28146>

Une écosophie narrative à la Darrieussecq – Proème pour *Anthropocène* de Nicolas Guiraud¹

Timea Gyimesi
Université de Szeged

Abstract

This article proposes an ecosophical approach to the work of Marie Darrieussecq in a context circumscribed by the philosophical works of Gilles Deleuze, Félix Guattari, Baptiste Morizot, Bruno Latour, D. J. Haraway, and then gives a reading of the cover text for Nicolas Guiraud's photo album, *Anthropocène* (2017), drawing on Emanuele Coccia's concept of *landscape*. In the light of the ecological context outlined, Darrieussecq's programme of *making a world* out of what *disintegrates* takes on a collective dimension where to fabulate is to remain in (social, mental, environmental) disorder. For inhabiting the disorder does not happen without *becoming-with*, without daring to go out and garden one's forest, one's biotope – as a sow, as a clone, as a writer, but always taking up the pen to write before it is too late...

*Le paysage, tout paysage n'est rien d'autre qu'une sorte
de musée de la Nature contemporaine².*

Préliminaires écosophiques

Depuis ses débuts en 1996, le travail artistique de Marie Darrieussecq ne cesse d'intriguer. Son univers toujours perturbant paraît encore mieux résonner avec les crises contemporaines que dans les années 2000. À la recherche d'une écriture inédite, ses livres s'inscrivent ouvertement dans un projet « politique³ »,

¹N. Guiraud : *Anthropocène*, Paris : Poursuite, 2014. Publié à l'occasion de l'exposition, Paris, Galerie Temple, 10–26 avril 2014.

²E. Coccia : *Le Semeur : De la nature contemporaine*, Arles : Fondation V. Van Gogh, 2020 : 16.

³Voir à ce propos : A. Gefen : *La littérature est une affaire politique, Enquête autour de 26 écrivains français*, Paris : Éditions de l'Observatoire/Humensis, 2022 : 329–337.

l'œuvre de Darrieussecq se réclame aujourd'hui d'une relecture écologique⁴. L'écocritique, affirme Alexandre Gefen en 2021, commence à devenir en France « une grille herméneutique essentielle⁵ » situant au cœur de l'intérêt l'idée de l'engagement de l'artiste pour les causes telles que l'environnement, la défense de l'écosystème, la disparition de la biodiversité, le réchauffement climatique, la migration ou le rapport non-équitable entre vivant et non-vivant, etc. Reconfigurés sur ce défi, certains traits de l'univers darrieussecquien moins perçants au déchiffrement systématique deviennent maintenant plus pénétrants, plus lisibles. On dirait que la perspective écologique et écocritique faisant appel à une *cosmopolitese*⁶ dans notre vivre-ensemble avec la nature, met sous un éclairage nouveau les romans que la critique littéraire avait d'abord tendance à interroger dans un contexte générique (autour de l'autofiction) assignant à la prose de Darrieussecq plus de valeur esthétique et poétique intransitive que transitive. Nonobstant, cette prose a toujours été politique et engagée pour la cause féministe et animale. L'effort pour traduire une nouvelle sensibilité à valeur biopolitique et éthique, ainsi que l'engagement pour une nouvelle épistémologie censée pouvoir rendre compte de nous dans notre devenir – nous, les autres animaux –, devenir dont la compréhension profonde reste des plus urgents de nos jours, constituent l'arrière-fond de l'engagement écologique de Marie Darrieussecq.

Son programme d'écriture écologique consiste – pour aller vite, et pour repérer d'autres interlocuteurs de cet œuvre – à vouloir « vivre avec le trouble », sans crainte, sans répit. Par ce titre de l'essai programmatique de Donna J. Haraway⁷, on entend souligner que la prose de Darrieussecq, en nous confrontant à nos peurs et idées reçues, en provoquant un inconfort cognitif, ne cesse de

⁴ Voir entre autres S. Posthumus : « Écocritique : vers une nouvelle analyse du réel, du vivant et du non-humain dans le texte littéraire », in : G. Blanc, É. Demeulenaere & Wolf Feuerhahn (ed.) : *Humanités environnementales*, Paris : Éditions de la Sorbonne, 2017 : 161–179 ; relativement au tournant animal voir : S. Milcent-Lawson : « Un tournant animal dans la fiction française contemporaine ? », *Pratiques* 181–182, 2019 : <https://doi.org/10.4000/pratiques.5835> ; A. Simon : « Déterritorisations de Marie Darrieussecq », *Dalhousie French Studies* Vol. 93, Winter 2010 : 17–26, <https://www.jstor.org/stable/41705554>.

⁵ A. Gefen : « De l'écologie à l'écocritique », *Esprit* n° 472, mars 2021, <https://esprit.presse.fr/article/alexandre-gefen/de-l-ecologie-a-l-ecocritique-43241>.

⁶ « [...] une cosmopolitese : il s'agit de retrouver et d'inventer les égards ajustés envers les autres formes de vie qui font le monde, d'être enfin un peu cosmopoli », B. Morizot : *Manières d'être vivant*, Arles : Actes Sud, 2020 (epub).

⁷ D. J. Haraway : *Vivre avec le trouble* (trad. par Vivien García), Paris : Les Éditions des mondes à faire, 2020.

semmer et susciter le trouble. Selon Haraway, c'est exactement ce qu'il faut faire : semer le trouble au lieu de s'adapter aux désastres ; l'habiter et vivre *avec* pour en tirer de nouvelles pratiques de vivre-ensemble ; décupler la capacité d'agir et développer les sensibilités qui sont, à l'heure actuelle, défaillantes, insuffisantes, déficitaires. Or, c'est exactement à quoi Marie Darrieussecq nous invite déjà dans son premier roman, *Truismes*⁸, lorsque, à travers la fable dystopique d'une métamorphose animalière, elle met en scène un devenir-animal qui confronte le lecteur à ses peurs ancestrales, à ses a priori catégoriels.

Quant à la thématique de « l'humain devant la nature », et surtout en ce qui concerne la difficulté à saisir la complexité conceptuelle des trois éléments ainsi réunis (l'humain-devant-la nature), on insiste avec Bruno Latour sur « l'instabilité de la (notion de) nature⁹ », et, partant, sur la nécessité d'une relation dynamique que l'humain se doit d'entreprendre avec la nature. Cela implique une agentivité quitte à brouiller le paradigme occidental basé sur les oppositions binaires (nature/culture, homme/animal, corps/âme, etc.). La nature, à prendre sur ce mode relationnel, n'est plus à l'extérieur de nous, elle n'est pas de l'autre côté de nous. Dans la même ligne de pensée, Emanuele Coccia dit dans son bel essai sur *Le Semeur* de Van Gogh en identifiant dans le paysage une « modernité de la nature », que

[c]haque espèce est le territoire agroécologique de l'autre : chaque être est le jardinier d'autres espèces mais aussi le jardin d'autres espèces encore, et ce qu'on nomme « monde » n'est finalement qu'une relation de culture réciproque (jamais purement définie par la logique de l'utilité, ni par celle du libre usage). En ce sens il n'y a pas d'espaces sauvages, parce que tout est cultivé et parce qu'être au monde signifie jardiner d'autres espèces, et en même temps et avec le même geste être l'objet de l'ensemencement des autres¹⁰.

Ainsi, la nature n'étant plus pensable en termes d'opposition avec la culture, sa déterritorialisation implique-t-elle aussi celle du régime scopique qui l'érigea et la fonda¹¹. Dans la perspective du grand partage entre nature et culture, entre

⁸ M. Darrieussecq : *Truismes*, Paris : P.O.L., 1996.

⁹ Voir en particulier le premier chapitre dans B. Latour : *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris : La Découverte, 2015 : 15-55.

¹⁰ E. Coccia : *Le Semeur...*, *op.cit.* : 15-16.

¹¹ Voir aussi B. Latour : *Face...*, *op.cit.* : 27 et sq.

science et art dont nous sommes les héritiers et assimilée à l'objet (paysage, extériorité non codée), la tradition occidentale s'approprie cette nature dans une vision optique ou, mieux encore, par la contemplation, en l'investissant de valeurs anthropomorphiques, morales et psychiques. C'est cette acception que la peinture de paysage¹² et la poésie romantique n'ont eu de cesse de réitérer, ayant fait de la nature le lieu par excellence du sublime, bref un endroit plein de promesses de sens à même d'incarner la vérité de la nature humaine. Or, « la « nature » a rendu le *monde* inhabitable¹³ », objecte Latour; ainsi la pensée écologique telle qu'elle se définit de Latour à Timothy Morton¹⁴, ne signifie point « l'irruption de la nature dans l'espace public, mais la fin de la « nature » comme concept permettant de résumer nos rapports au monde et de les pacifier¹⁵ ». Dans une perspective politique, Latour propose de penser le sujet en tant que sol, territoire, espace, et se met par là même dans la lignée de la géophilosophie de Deleuze et Guattari.

Pour pallier la désorientation générale qui caractérise notre société contemporaine, Latour souligne le rôle privilégié de l'artiste qui non seulement enregistre les mutations en cours, les dégâts provoqués par l'Anthropocène, mais nous apprend aussi, en développant nos capacités esthétiques, cognitives et attentionnelles, à mieux « résister au désastre¹⁶ ». L'artiste crée de nouvelles perceptions et compréhensions du réel, inaccessibles à l'esprit formaté par l'épistémologie classique, par ou sous « l'Ancien Régime Climatique¹⁷ ». Le territoire vers lequel il s'ouvre, tient du concept de déterritorialisation de Deleuze et Guattari. C'est dans cette dynamique déterritorisante que se trouvent interconnectés et inextricablement liés, vivants et non-vivants, humains et non-humains, animaux, végétaux, minéraux, plantes, esprits, fantômes, concepts, sujets, langues, agencés pêle-mêle, tous ensemble, dans leur devenir. Les arts – tout comme finalement les sciences – auront ce territoire à reterritorialiser. Passeur, arpenteur, surfeur¹⁸, athlète¹⁹, tous des philosophes, deviennent di-

¹² *Ibid.* : 29.

¹³ *Ibid.* : 51.

¹⁴ T. Morton : *La Pensée écologique* (trad. par C. Wajsbrot), Paris : Zulma Essais, 2019.

¹⁵ B. Latour : *Face...*, *op.cit.* : 51.

¹⁶ I. Stengers : *Résister au désastre, Dialogue avec Marin Schaeffner*, Marseille : Wildprojet, 2019.

¹⁷ B. Latour : *Face...*, *op.cit.* : 33.

¹⁸ G. Deleuze & F. Guattari : *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris : Minuit, 1992 : 70.

¹⁹ *Ibid.* : 70 et 163.

plomates²⁰, tout comme l'artiste qui commence à « prendre en charge [...] un certain état de la planète²¹ » : pister²², cartographier ce territoire ne va pas tout seul, il faut le *fabuler*... Selon Morizot, dans la lignée de Deleuze, c'est par le lien de la *fabulation*²³ que la nature devient – à la prendre par le milieu dans son agencement écologique – le sol à inventorier, le territoire à arpenter.

Or, quoi de plus approprié pour les arts que de créer des mondes possibles ? Ce qui étonne c'est plutôt l'intérêt que les sciences portent aux arts. De Latour à Haraway, les travaux d'Emanuele Coccia, d'Isabelle Stengers, de Baptiste Morizot, de Viciane Despret ou d'Anna Tsing traduisent ce retournement épistémologique, cette « reconnexion vertigineuse²⁴ » entre sciences et littératures. L'art du récit, comme Anna Tsing appelle son entreprise, vient non seulement déterritorialiser les partis pris scientifiques mais procède – comme le dit Marielle Macé dans sa préface du dossier thématique dirigé par elle dans *Critique* – à « l'élargissement des sujets à connaître, des liens à honorer, des voix à entendre²⁵ ». C'est à partir de ce « mode d'observation²⁶ » et de cette écoute autre, de toute évidence *moléculaire*, que les livres de Marie Darrieussecq parlent, en prêtant voix à « un peuple qui manque²⁷ ».

Si ce nouvel agencement épistémologique nous semble heureux c'est qu'il s'inscrit dans la continuité directe de la géophilosophie deleuzo-guattarienne qui déplie sur un même plan « les trois grandes formes de la pensée, l'art, la science et la philosophie²⁸ ». Interconnectées les unes aux autres, ces formes de la pensée entrent en communication par leurs bordures interstitielles, par le

²⁰ Cf. B. Morizot : *Sur la piste...*, *op.cit.* : 26–27 ; Idem. : *Les diplomates, cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*, Marseille : Wildproject : 2016.

²¹ Voir les propos de Darrieussecq dans A. Gefen : *La littérature...*, *op.cit.* : 331.

²² « Pister, c'est bien plus ambigu et suspendu que lire : c'est traduire. Traduire des signes donnés par un vivant qui est simultanément alien et parent. Traduire des « intraduisibles » », B. Morizot : *Manières...*, *op.cit.*

²³ Sur la fabulation voir : G. Deleuze & F. Guattari : *Qu'est-ce que ...*, *op.cit.* : 161–162 ; G. Deleuze : *Critique et clinique*, Paris : Minuit, 1993 : 13.

²⁴ M. Macé : « Vivre dans un monde abimé », *Critique* 860–861, 2019 : 3–55, p. 4.

²⁵ *Idem.*

²⁶ Voir la préface d'Isabelle Stengers in : A. Lowenhaupt Tsing : *Le Champignon de la fin du monde*, Paris : La Découverte, 2017.

²⁷ Cf. G. Deleuze : *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris : Minuit, 1985 : 282–291 ; G. Deleuze & F. Guattari : *Qu'est-ce que ...*, *op.cit.* : 104–106, 167.

²⁸ G. Deleuze & F. Guattari : *Qu'est-ce que ...*, *op.cit.* : 186.

biais des intercesseurs²⁹ appelés respectivement personnage conceptuel, figure esthétique et observateur partiel³⁰. Les intercesseurs d'aujourd'hui, après le tournant empirique qui vient décloisonner les disciplines, sont ces agents – tous en quelque sorte pisteurs³¹, philosophes, artistes et scientifiques, truchements³² – qui ont pris conscience de l'urgence à apprendre à habiter autrement le monde.

Deux éléments restent encore à clarifier en vue du cadre conceptuel dans lequel les réflexions sur le travail de Darrieussecq prennent sens. Premièrement, il faut revenir sur l'adjectif « écologique » par lequel nous qualifions l'écriture darrieussecquienne, et qui, comme tel, désire aller au-delà de l'acceptation usuelle, car directement connecté non pas à *une* écologie unique, mais à *trois*, dans la perspective de *Trois écologies* de Félix Guattari. En effet, face à une perspective simplement « technocratique », Guattari revendique « une articulation éthico-politique de l'écologie », qu'il appelle *écosophie*³³. En tant que « jonction conceptuelle », l'écosophie tient donc ensemble trois écologies : l'écologie environnementale, l'écologie sociale et l'écologie mentale³⁴. Voici que l'écologie mentale s'articule dans une telle perspective écosophique :

Le sujet ne va pas de soi; il ne suffit pas de penser pour être, comme le proclamait Descartes, puisque toutes sortes d'autres façons d'exister s'instaurent hors de conscience tandis qu'il advient, lorsque la pensée s'acharne à se saisir elle-même, qu'elle se mette à tourner comme une toupie folle, sans rien accrocher des Territoires réels de l'existence, lesquels, de leur côté, dérivent les uns par rapport aux autres, telles des plaques tectoniques sous la surface des continents. Mais plutôt que de sujet, peut-être conviendrait-il de parler de composantes de subjectivation travaillant chacune plus ou moins à leur propre compte. [...] Ces vecteurs de subjectivation ne passent pas nécessairement par l'individu; lequel, en réalité, se

²⁹ *Ibid.* : 72, 79; G. Deleuze : *Pourparlers*, Paris : Minuit, 1990 : 171.

³⁰ Voir G. Deleuze & F. Guattari : *Qu'est-ce que ...*, *op.cit.* : 111–127.

³¹ Voir en particulier B. Morizot : « L'art du pistage » in : *Sur la piste animale*, Arles : Actes Sud, 2018 : ch. 4.

³² B. Morizot : *Sur la piste...*, *op.cit.* : 26.

³³ Cf. F. Guattari : *Trois écologies*, Paris : Galilée, 1989 : 12.

³⁴ F. Guattari : « Qu'est-ce que l'écosophie ? », Entretien avec Félix Guattari de Eric Braine et de Jean-Yves Sparfel, *Terminal* 56, 1996 : 19–32, <https://doi.org/10.3406/chime.1996.2073> (consulté le 28 juin 2022). Pour la définition des trois écologies voir aussi F. Guattari : *Trois...*, *op.cit.* : 21–22.

trouve, en position de « terminal » à l'égard de processus impliquant des groupes humains, des ensembles socio-économiques, des machines informationnelles, etc³⁵.

On comprend pourquoi cette perspective est à même de jeter une lumière nouvelle sur le travail artistique de Darrieussecq, en ce qu'il, d'un livre à l'autre, ne cesse de créer des « subjectivations » inédites préoccupé par la traduction des concrescences écosophiques émergentes : êtres humains et non-humains, animaux, végétaux, fantômes, sensations et certainement des mots³⁶.

Deuxièmement, s'impose l'idée programmatique de penser par le milieu ou « être au milieu » dont *Trois écologies* participe au même titre que la philosophie technique de Simondon avec le concept de transductivité, ou encore l'agentivité, mot d'ordre de notre contemporanéité pragmatico-écologique de Haraway et de Coccia à Anna Tsing³⁷. Aussi le concept de milieu se répercute-t-il dans les concepts géophilosophiques de *Mille plateaux* : rhizome, devenir, déterritorialisation, agencement, etc. Si le milieu nous intéresse, c'est que le travail artistique de Darrieussecq fait milieu avec ce contexte philosophico-théorique. Le mobiliser (comme dispositif) nous paraît nécessaire pour comprendre à fond le programme « écosophique » de Darrieussecq brillamment esquissé d'abord en 2001 devant le micro de Martha Holmes et de Becky Miller.

Le monde est aussi fait d'électrons, de microbe, d'ondes, de planètes... bientôt sans doute de clones, d'OGM, de nouveaux sons, de nouvelles odeurs..., et.... Je participe au mouvement permanent de défricheurs. Je veux ouvrir des yeux sous les yeux des lecteurs, des oreilles sous leurs oreilles, une nouvelle peau sous leur peau. À quoi sert un livre qui ne propose pas de voir le monde comme s'il se dévoilait pour la première fois ? Pour ce travail, il faut des phrases nouvelles, des formes nouvelles, de nouvelles postures d'écriture³⁸.

³⁵ F. Guattari : *Trois...*, *op.cit.* : 23–24.

³⁶ « [...] je ne participe pas au débat public dans mes romans, je fais autre chose. Je m'occupe des mots [...] » entretien d'A.-S. Sprenger, « Le cauchemar de Marie Darrieussecq », *Le Matin Dimanche* 20, août 2017 : 40–41, p. 41. Accessible sur le site <https://mariedarrieussecq.com/entretiens>.

³⁷ « Au milieu des choses » est le titre de la quatrième partie de A. Lowenhaupt Tsing : *Le Champignon de la fin du monde*, Paris : La Découverte, 2017.

³⁸ Entretien publié et téléchargeable sur le site <https://mariedarrieussecq.com/entretiens>. Consulté le 28 juin 2022.

Puis, quelques années plus tard, en 2010 :

Qu'est-ce qui est inspirant ? C'est quand les lignes se déplacent. On n'écrit pas parce qu'on a entendu une bonne histoire, ou parce que le coucher de soleil est inspirant ce soir. On écrit parce qu'un mouvement, même infime, se produit, et que notre perception en est modifiée. Cette grosse cloche qu'est notre tête se met à résonner. On entend quelque chose qui jusque-là nous avait laissés sourd. Un rythme s'ébauche, des cercles d'onde, une vision. J'essaie d'expliquer ici ce qui échappe. Le sentiment qu'il existe quelque chose dans une zone hors mots, une zone hors de tout repérage préexistant. J'ai envie de pénétrer dans cette zone, avec des mots. La pulsion d'écrire naît peut-être là. D'aller vers ce qui ne parle pas³⁹.

À vouloir identifier les démarches par lesquelles Darrieussecq entend s'acquitter de ce travail de défricheur, il suffit de faire appel à l'écosystème narratif qu'elle met en place de son écriture, écosystème en perpétuel déséquilibre, trouble et troublant⁴⁰ nous confrontant à des paysages modulatoires, haptiques (espace lisse des mers, vagues, plis, « lieux indécis et fluctuants⁴¹ », bordure, jointure, zone d'indiscernabilité, forêt, etc.) dans lesquels avancent, grimpent⁴², bougent des sujets en devenir, des êtres de la métamorphose. Femmes, la truie de *Truismes* (1996), le fantôme de *Naissance des fantômes* (1998), le surfeur de *Précisions sur les vagues* (2008) et d'autres intercesseurs, autant de personnages conceptuels ou figures esthétiques : « la mère-écrivain » dans *Connaissances des singes*⁴³, la randonneuse⁴⁴, Marie Rivière dans *Le Pays* (2005), Solange et

³⁹ M. Darrieussecq : « Le corps tel qu'il s'impose », in Villa Gillet & Le Monde : *Les Assises internationales du roman 2010 : Le roman, tout dire ?*, Paris : Christian Bourgois, 2010 : 97-103, p. 98.

⁴⁰ Cf. à ce propos T. Gyimesi : « Des espaces-fantômes de Marie Darrieussecq », *Verbum Analecta Neolatina*, XV/1-2, 2014 : 86-97 ; Idem : « Être poreux au monde ». Du dynamisme moléculaire de l'(auto)fictif à la Marie Darrieussecq », J.-M. Devésa (ed.) : *Eidolon* 113, 2015 : 65-73, <https://books.openedition.org/pub/16543>.

⁴¹ M. Darrieussecq : *Le Pays*, Paris : Galilée, 2005 : 179.

⁴² Pour les traits dynamiques des personnages conceptuels voir G. Deleuze & F. Guattari : *Qu'est-ce que...*, *op.cit.* : 69.

⁴³ Nouvelle de 2005 publiée dans M. Darrieussecq : *Zoo*, Paris : P.O.L, 2006, 37-54.

⁴⁴ Nouvelle de 1988 couronnée du Prix du jeune écrivain, publiée dans *Zoo*, *op.cit.* : 155-180.

Kouhouesso dans *Il faut beaucoup aimer les hommes* (2013), Viviane et le cliqueur dans *Notre vie dans les forêts* (2017), Rose dans *La Mer à l'envers* (2019) ou l'insomniaque de *Pas dormir* (2021), etc. Toutes à même de créer de percepts et affects inédits (sur l'animal, le monstre, la peur, la folie, la honte, l'amour, la posthumanité, les clones, la migration, les classes sociales, enfin bref, sur l'écosystème instable de notre monde, de notre cerveau). Ce sont – pour le dire avec Deleuze et Guattari – des « devenirs non humains de l'homme » et des « paysages non humains de la nature⁴⁵ ».

Or, au-delà d'un simple constat du caractère opératoire des concepts deleuzo-guattariens dans la description de cet univers, nous avons cherché à montrer que ce programme artistique participe bel et bien d'une pensée (géo)esthétique et géophilosophique telle qu'elle se développe de *Mille Plateaux* à *Qu'est-ce que la philosophie?* en passant par *Logique de la sensation*⁴⁶. De fait, il s'agit d'invalider le paradigme mimétique (à savoir le privilège de la vision optique, la « géométrie du point⁴⁷ », la perspective) et son sujet cartésien par *modulation*, en vue d'une épistémologie *nomade*, d'une *critique clinique* prometteuse d'opérations méticuleuses au long des « lignes qui se déplacent⁴⁸ » (schizoanalyse). C'est dans ce contexte qu'il faudrait comprendre ce que nous avons défini comme l'enjeu majeur de l'écriture darrieussequienne à savoir son « devenir imperceptible » que l'autrice réalise en restant au milieu : toujours « entre (équilibres, territoires, genres, identités), toujours à côté, toujours en attente⁴⁹ ».

À la lumière du contexte écologique esquissé, le programme de Darrieussecq, toujours porté par le désir d'écrire, de « faire monde⁵⁰ » ou « monder⁵¹ » avec ce

⁴⁵ G. Deleuze & F. Guattari : *Qu'est-ce que...*, *op.cit.* : 160.

⁴⁶ G. Deleuze : *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris : Éditions de la Différence : 1981.

⁴⁷ T. Gyimesi : « Des espaces... », *op.cit.* : 88.

⁴⁸ M. Darrieussecq : « *Le corps tel qu'il...* », *op.cit.* : 98, rapproche son travail artistique de celui de Deligny sur les autistes et ses lignes d'erre.

⁴⁹ T. Gyimesi : « Des espaces... », *op.cit.* : 97. Voir aussi les phrases de Darrieussecq qui laisse comprendre la profonde affinité entre la pensée deleuzienne et le travail de l'écriture : « Quand j'écris je deviens invisible. [...] Si je n'atteins pas ce moment de l'invisibilité, si le corps ne devient pas le texte, ce n'est pas la peine. »

⁵⁰ Le terme de D. Haraway « worlding » cité par B. Latour : *Face...*, *op.cit.* : 49–50. Latour n'oublie pas de rappeler la généologie de ce pluralisme de l'univers, en faisant appel à William James et à Whitehead, cf. *Ibid.* : 50, note 65.

⁵¹ « [...] monder sonne un peu bizarre à l'oreille, mais sera juste » (*idem.*).

qui « désintègre⁵² », revêt une dimension collective dans son intimité⁵³ la plus bouleversante où fabuler – *de quoi ?*, de nous, les autres animaux⁵⁴ – veut dire rester dans le trouble (social, mental, environnemental), et qui plus est, l’anticiper. Car on l’a compris, habiter le trouble ne va pas sans « devenir-avec⁵⁵ », sans « s’enforester⁵⁶ », sans oser sortir⁵⁷ et jardiner sa forêt, son biotope – en truie, en clone, en écrivaine, mais toujours en prenant le stylo pour écrire avant qu’il ne soit trop tard...

« Nous avons de l’avenir sur terre, oui⁵⁸. »

C’est ce programme que Darrieussecq réalise lorsqu’elle accepte, en véritable personnage conceptuel, de contribuer à l’album de photos de Nicolas Guiraud, *Anthropocène*⁵⁹. Ce qui rend cette rencontre plutôt déconcertante de prime abord, c’est la forme que la contribution prendra : puisqu’il ne s’agit pas d’introduire les photos avec une préface ou d’écrire une postface explorant le parcours de la séquence photographique. Le texte qu’elle propose a l’air d’un fragment inédit d’une fiction postapocalyptique ; comme si seules ces deux pages avaient survécu au grand cataclysme, aux multiples *déplacements*⁶⁰, c’est du moins ce que laisse sous-entendre l’artifice du dispositif. Les deux pages,

⁵² « Quelque chose me traverse, on peut appeler ça le monde, et me désintègre et recrée sur la page. », M. Darrieussecq : « *Le corps tel qu’il...* », *op.cit.* : 101.

⁵³ « La repolitisation de la littérature est advenue par le retour de l’intime. », in A. Gefen : *La littérature...*, *op.cit.* : 330.

⁵⁴ C. Trout : « Les animaux et nous chez Marie Darrieussecq : une coexistence indispensable », *Dalhousie French Studies* Vol. 115, Winter 2020 : 11–19, <https://doi.org/10.7202/1067880ar> ; A. Simon : Marie Darrieussecq ou la plongée dans les « mondes animaux », *Dalhousie French Studies* Vol. 98, Spring 2012 : 77–87, <https://www.jstor.org/stable/23621673>.

⁵⁵ D. J. Haraway : *Vivre...*, *op.cit.* : 33.

⁵⁶ B. Morizot : *Sur la piste...*, *op.cit.* : 17–29. Souvent est-il question chez Darrieussecq de s’enforester.

⁵⁷ « Notre génération a osé quitter la France mentalement et elle a osé changer de vocabulaire. Ce sont bien des actes politiques. », in A. Gefen : *La littérature...*, *op.cit.* : 331–332.

⁵⁸ N. Guiraud : *Anthropocène*, *op.cit.* : la quatrième de couverture (texte de M. Darrieussecq).

⁵⁹ Voir les photos sur le site <https://www.nicolasguiraud.com/works/5>.

⁶⁰ « – Surtout depuis le dernier déplacement. Parlait-elle de la terre ou de la mer, d’Europe ou de Jupiter, des satellites, du fleuve, de l’ancienne ville, des migrants ? Elle se moquait, peut-être. », N. Guiraud : *Anthropocène*, *op.cit.* : la quatrième de couverture (texte de M. Darrieussecq).

paginées 47 et 48, suivent les quarante-six photos, sauf qu'elles serviront de couverture pour l'album : le texte de Darriussecq devient illustration, image de couverture en faisant *paysage* avec le reste.

Entre les deux pages de couverture (avec des phrases naturellement tronquées au début et à la fin), se déploie la série des photos : toutes des *paysages* qui font état de la nature telle qu'elle se présente devant la caméra du photographe. Non pas dans sa splendeur humaniste, dans sa beauté triomphante, avec sa végétation luxuriante, grandiose ; la nature y est plutôt incolore et terne, grandiose et belle certes, mais non humanisée, non magnifiée par le regard. Guiraud se démarque de l'iconographie avérée de la nature, en la neutralisant dans une autosuffisance simple. La présence humaine y prend la forme de ces traces que l'homme, *l'anthropos* a laissées derrière soi : blessures, croûtes, balafres, cicatrices d'anciens ouvrages d'art hors d'usage, des bâtiments et sites abandonnés, d'installations industrielles sinistrées, une nature donc que le génie civil de l'Anthropocène a bel et bien exploitée, abîmée. De même pour les rares figures humaines (épuisées certainement par l'accélération à laquelle les deux cents ans de l'Anthropocène donnèrent lieu), ces figures, si elles font leur apparition dans la séquence, restent comme jetées dans leur contingence, incompréhensibles, éloignées de l'a priori d'une intelligibilité humaniste. Une femme, un homme, n'est-ce pas, les témoins « de la dissolution totale de la frontière qui sépare l'homme de la nature⁶¹ », pour reprendre ici l'heureuse formule introductive de la présentation ? L'humain dans son être-là ne fait plus appel à la transcendance coercitive néanmoins salvatrice en vue de serrer le lien entre nature et culture. Cela reviendrait à recourir au « modèle écologique qui continue à puiser dans la vieille tradition théologique⁶² ». Or, le nouveau modèle, appelé par Coccia modèle agricole, qui serait à l'origine de la révolution de la peinture moderne chez Van Gogh, et vers lequel la concrescence des photos et du texte-couverture se tourne, ce modèle consiste à « penser toute relation interspécifique⁶³ » : une agentivité irréductible qui transforme tout en paysage⁶⁴. Sans doute ces photos montrent-elles dans leur composition et gravité non esthétiques, non empathiques, l'état actuel du monde, le trouble, mais, ce faisant, elles traduisent

⁶¹ Voir sur le site <https://www.nicolasguiraud.com/works/5>.

⁶² E. Coccia : *Le Semeur...*, *op.cit.* : 14–15.

⁶³ *Ibid.*, 15.

⁶⁴ *Ibid.*, 8.

aussi, et non sans envergure « [l]’avènement d’un monde enfin débarrassé de l’idée même de nature⁶⁵ ».

Alors, comment inventer une modernité de la nature aujourd’hui? Il nous paraît que c’est par la fiction – dont on ignore et le début et la fin, et qui loin de vouloir commenter ne fait qu’affleurer les photos de Guiraud. C’est donc par la fiction que le recueil crée un *dispositif*, en l’occurrence celui du paysage, comme « dispositif ontologique⁶⁶ », par où pouvoir regarder, par où *com-prendre*, à savoir appréhender *ensemble* l’Anthropocène. Si la prose de Darrieussecq participe de l’intelligibilité des photographies, c’est qu’elle propose en deux pages « tirées » d’un roman d’anticipation, un état des lieux et un programme d’agir. S’inscrivant visiblement dans les préliminaires de *Notre vie dans les forêts*, le fragment de cette SF⁶⁷ postapocalyptique offre aux photos une *perspective modulatoire*⁶⁸, un regard que le spectateur contemporain adoptera peut-être pour sortir du « point de vue réaliste du trompe-l’œil⁶⁹ » que les photos de nature de Guiraud désirent également dépasser (notamment en utilisant moins de lumière, moins de soleil) à l’encontre d’une esthétique de désolation qu’il est difficile de conjurer. Pour Coccia, dans un contexte pictural, « le paysage est [...] l’inverse de la perspective, car il n’est pas question d’objectiver une vision ou de rendre visible un objet à un sujet qui le contemple⁷⁰ ». Si Van Gogh réussit à « tout transformer en paysage⁷¹ » dans sa recherche de « dépasser le cadre du mimétisme de l’école de Barbizon⁷² », c’est qu’il parvient à minorer (moduler) « l’être humain qui ne doit aucunement l’emporter sur le

⁶⁵ Voir sur le site <https://www.nicolasguiraud.com/works/5>.

⁶⁶ E. Coccia : *Le Semeur...*, *op.cit.* : 9.

⁶⁷ Les sens que Haraway assigne aux lettres SF résonnent avec le contexte darrieussequeien. Voir D. J. Haraway : *Vivre...*, *op.cit.* : 9–10.

⁶⁸ Par soustraction, par variation continue, par capture de forces. « [l]a modulation c’est l’opération du Réel », G. Deleuze : *Cinéma 2...* *op.cit.* : 42; « un moule temporel, variable et continu, auquel seul convient le nom de modulation à strictement parler » et Deleuze cite Simondon dans la note 128 : « il n’y a jamais arrêt pour démoulage, parce que la circulation du support d’énergie équivaut à un démoulage permanent; un modulateur est un moule temporel continu... Mouler est moduler de manière définitive, moduler est mouler de manière continue et perpétuellement variable » (*L’individu et sa genèse physico-biologique*, Presses Universitaires de France, pp. 41–42), G. Deleuze : *Francis Bacon...*, *op.cit.* : 126.

⁶⁹ E. Coccia : *Le Semeur...*, *op.cit.* : 9.

⁷⁰ *Ibid.* : 8–9.

⁷¹ *Ibid.* : 8.

⁷² *Idem.*

reste des acteurs non humains⁷³ ». Comment « métamorphoser » la perspective en *paysage* à la Darrieussecq ?

Les deux femmes du récit (deux cyborgs, deux « moitiés », Viviane et Marie ?) contemplent leur monde (au sens fort du terme⁷⁴), d'en haut, d'une falaise (dans une iconographie contemplative des critiques sociales du cycle de *Bas-de-Cuir* de F. Cooper). On constate avec elles (ou avec la narratrice qui dit « je » à la fin) les dégâts (état des lieux) : l'abattement des arbres, les explosions et les trous qu'elles creusent et qui finiront par devenir habitables, la disparition du delta, les changements de la flore et du faune dus aux grands *déplacements*. On regarde le désastre avec elles, leur conversation dérange puisqu'elle n'en est pas une, on sait tout, pourquoi parler ?, les données sont « communément partageables, facilement vérifiables⁷⁵ », on ne fait que constater, simplement.

Le pays d'en bas s'était dépeuplé quand l'embouchure du fleuve avait été décidée là plutôt que là. D'un grand coup d'épaule, le fleuve avait changé de lit. Les marécages s'étaient asséchés, les digues de roches et de béton s'étaient élevées, solides. La côte avait vidé la forêt de son eau et de ses habitants. Des champs avaient poussé sur le delta, et les oiseaux avaient migré d'un coup. Les essences des arbres avaient progressivement changé. Moins hauts, moins denses. [...] La taille des animaux s'était modifiée⁷⁶.

À cette mise en perspective de la catastrophe, après un détour vers « la bipédie généralisée » puis une réflexion sur la nature troublée du savoir en mode posthumain (reste à comprendre le danger cognitif qu'impliquerait la disparition des nuances entre savoir et ne pas savoir, la différence entre un « [j]e sais » et un « [e]lle disait qu'elle savait, mais nous ne savions pas »), à cette mise en perspective suit le programme d'agir : « il fallait qu'on descende, il fallait rejoindre les autres » – pourquoi ? pour avoir par où écrire, et par extension, rester vivant. Puisque « [...] nous restions vivants. Nous avons de l'avenir sur terre, oui⁷⁷ ». Comprenons la portée de cette phrase au passé sur la

⁷³ *Idem.*

⁷⁴ Selon Le Robert, *contempler* vient du latin *contemplari*, de *cum* « avec » et *templum* « espace des présages ».

⁷⁵ N. Guiraud : *Anthropocène, op.cit.* : la quatrième de couverture (texte de M. Darrieussecq).

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ *Idem.*

survivance, avec une référence à un avenir et ce dans un soi-disant roman d'anticipation dont la majeure partie a probablement disparu dans le cataclysme, dans les déplacements... Cette phrase sur la couverture de l'*Anthropocène* pourrait-elle servir de programme d'agir? Enfin, l'humain ou ce qu'il devient avec ses prothèses, tant qu'il aura le cerveau, la mémoire, fera partie du paysage, fera paysage avec le trouble, ou plutôt non : il ne fera paysage que tant qu'il gardera la mémoire de ce qui est en passe. Tant qu'il saura et maintiendra l'écart troublant entre « elle disait qu'elle savait, mais nous savions pas » et « [v]oilà ce que je savais ». On pense avoir compris pourquoi lancer un appel « exactement maintenant » – pour créer ces cerveaux, ces mémoires, ces vies qui manqueront.

La lueur d'Europe s'éteignait sur l'Ouest et je songeais qu'exactement maintenant, au moment où les scieurs reprenaient le travail, au moment où les nôtres allumaient leur premier feu au pied de la falaise, au moment où s'éveillaient, à dix par mètre carré, les poulets de l'élevage, au même moment exactement sur l'Europe l'atmosphère recrée s'épaississait et les plantes poussaient dans les serres des pionniers. Au même moment : il aurait fallu deux cerveaux, deux mémoires, deux vies⁷⁸.

Darrieussecq est l'artiste des déplacements. Aux déplacements « de la terre ou de la mer, d'Europe ou de Jupiter, des satellites, du fleuve, de l'ancienne ville, des migrants⁷⁹ » s'ajouteront les déplacements de frontière dans nos catégories, dans notre imaginaire, dans notre réalisme cognitif et émotionnel comme autant de fabulations sur l'humain et son écosystème, en animal, en posthumain, en écrivaine, en créatrice d'un « musée de la Nature contemporaine⁸⁰ ». Dans cette étude nous avons présenté le travail écosophique de Darrieussecq en général et avec Guiraud en particulier : il nous semble que ce travail assume pleinement le difficile office que Coccia assigne à ce « nouveau type de musée » qu'il faudrait que les artistes contemporains explorent, et « dont la mission n'est plus la préservation du passé, mais la production active et consciente de l'avenir⁸¹ ».

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ E. Coccia : *Le Semeur...*, *op.cit.* : 16.

⁸¹ *Idem.*

Bibliographie

- Coccia, E. (2022) : *Le Semeur : De la nature contemporaine*. Arles : Fondation Vincent Van Gogh.
- Darrieussecq, M. (2017) : Le cauchemar de Marie Darrieussecq. Entretien d'A.-S. Sprenger. *Le Matin Dimanche*. 20 août 2017 : 40–41. <https://mariedarrieussecq.com/entretiens>.
- Darrieussecq, M. (2010) : Le corps tel qu'il s'impose. In : Villa Gillet & Le Monde : *Les Assises internationales du roman 2010 : Le roman, tout dire ?* Paris : Christian Bourgois. 97–103.
- Darrieussecq, M. (2005) : *Le Pays*. Paris : Galilée.
- Darrieussecq, M. (1996) : *Truismes*. Paris : P.O.L.
- Darrieussecq, M. (2006) : *Zoo*. Paris : P.O.L.
- Deleuze, G. (1985) : *Cinéma 2. L'Image-temps*. Paris : Minuit.
- Deleuze, G. (1993) : *Critique et clinique*. Paris : Minuit.
- Deleuze, G. (1980) : *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris : Éditions de la Différence.
- Deleuze, G. (1990) : *Pourparlers*. Paris : Minuit.
- Deleuze, G. & F. Guattari (1992) : *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Minuit.
- Gefen, A. (2021) : De l'écologie à l'écocritique. *Esprit* n° 472, mars, <https://esprit.presse.fr/article/alexandre-gefen/de-l-ecologie-a-l-ecocritique-43241>.
- Gefen, A. (2022) : *La littérature est une affaire politique, Enquête autour de 26 écrivains français*. Paris : Éditions de l'Observatoire/Humensis.
- Guattari, F. (1996) : Qu'est-ce que l'écologie ? Entretien avec Félix Guattari de Eric Braine et de Jean-Yves Sparfel. *Terminal*, n° 56, 19–32, <https://doi.org/10.3406/chime.1996.2073> (consulté le 28 juin 2022).
- Guattari, F. (1989) : *Trois écologies*. Paris : Galilée.
- Guiraud, N. (2014) : *Anthropocène*. Paris : Poursuite, 2014. Publié à l'occasion de l'exposition, Paris : Galerie Temple, 10–26 avril 2014.
- Gyimesi, T. (2014) : Des espaces-fantômes de Marie Darrieussecq. *Verbum Analecta neolatina*, XV/1–2, 2014 : 86–97.
- Gyimesi, T. (2015) : « Être poreux au monde ». Du dynamisme moléculaire de l'(auto)fictif à la Marie Darrieussecq. In : J.-M. Devésa (ed.) *Eidolon* n° 113 : 65–73. <https://books.openedition.org/pub/16543>.
- Haraway, D. J. (2020) : *Vivre avec le trouble* (trad. par V. García). Paris : Les Éditions des mondes à faire.

- Latour, B. (2015) : *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*. Paris : La Découverte.
- Lowenhaupt Tsing, A. (2017) : *Le Champignon de la fin du monde*. Paris : La Découverte.
- Macé, M. (2019) : Vivre dans un monde abimé. *Critique* n° 860–861, 3–55.
- Milcent-Lawson, S. (2019) : « Un tournant animal dans la fiction française contemporaine? », *Pratiques* 181–182. <https://doi.org/10.4000/pratiques.5835>.
- Morizot, B. (2016) : *Les diplomates, cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*. Marseille : Wildproject.
- Morizot, B. (2020) : *Manières d'être vivant*. Arles : Actes Sud (epub).
- Morizot, B. (2018) : *Sur la piste animale*. Arles : Actes Sud.
- Morton, T. (2019) : *La Pensée écologique*, [trad. par Cécile Wajsbrot]. Paris : Zulma Essais.
- Posthumus, S. (2017) : Écocritique : vers une nouvelle analyse du réel, du vivant et du non-humain dans le texte littéraire. In : G. Blanc, É. Demeulenaere & W. Feuerhahn (eds.) *Humanités environnementales*. Paris : Éditions de la Sorbonne. 161–179.
- Simon, A. (2010) : Déterritorialisations de Marie Darrieussecq. *Dalhousie French Studies* Vol. 93, Winter : 17–26. <https://www.jstor.org/stable/41705554>.
- Simon, A. (2012) : Marie Darrieussecq ou la plongée dans les « mondes animaux ». *Dalhousie French Studies* Vol. 98, Spring : 77–87, <https://www.jstor.org/stable/23621673>.
- Stengers, I. (2019) : *Résister au désastre, Dialogue avec Marin Schaeffner*. Marseille : Wildproject.
- Stengers, I. (2017) : Préface. In : A. Lowenhaupt Tsing, *Le Champignon de la fin du monde*. Paris : La Découverte.
- Trout, C. (2020) : Les animaux et nous chez Marie Darrieussecq : une coexistence indispensable. *Dalhousie French Studies* Vol. 115, Winter : 11–19, <https://doi.org/10.7202/1067880ar>.

Le retour à la nature à travers le sacrifice. *Médée* (1969) de Pier Paolo Pasolini

Andrea Grassi
Université de Franche-Comté
andrea.grassi@univ-fcomte.fr

Abstract

Pasolini's resumption of the ancient myth of Medea aims to understand where we have come from and to alert us to the dangers of what has been lost. In fact, *Medea* was released in the time of the *miracolo economico*, during which a big part of the Italian landscape was completely disfigured by uncontrolled industrial development. At the same time, the legalisation of abortion and divorce – two subjects against which Pasolini always took a reactionary stance – were also beginning to be discussed in Italy. Life, in these new profane societies, risks being as useless as it is empty. Hence Pasolini's provocation: what if Medea's sacrifice of her children, instead of responding to a vengeful crisis, reveals in fact an act of supreme love reaffirming a secret, but also more natural, equality between life and death?

1 Introduction

Dans les premières scènes du film *Médée* (1969), Pasolini confie à la voix du Centaure Chiron une réflexion sur la nature et le sacré qui semble avoir le caractère à la fois d'un enseignement (le Centaure, en effet, s'adresse à un Jason encore enfant) et d'un avertissement : « Tout est saint, tout est saint. Il n'y a rien de naturel dans la nature, mon garçon. [...] Quand la nature te paraîtra naturelle, tout sera fini¹ ». Pasolini lui-même l'a indiqué : cette distinction faite par le Centaure entre la nature et le naturel, ainsi que la conception de la *vraie*

¹ P. P. Pasolini : *Médée (film)* [*Medea*, 1969], Paris : Carlotta Films, CIPA & Allerton Films, 2004 : 4 min 17 s.

nature comme un espace sacré, en un certain sens mythique, trouve sa pleine correspondance dans la pensée exprimée par Mircea Eliade dans son *Traité d'histoire des religions* de 1949 : « [Eliade] dit exactement la même chose : la caractéristique des civilisations paysannes, et donc des civilisations sacrées, est qu'elles ne trouvent pas la nature « naturelle »² ». Seulement, en s'appropriant le concept d'un autre, Pasolini en fait comme toujours une relecture complètement personnelle, de manière à mieux pouvoir le relier au contemporain à travers plusieurs clés d'interprétation relevant aussi bien de l'approche anthropologique, par exemple, que de l'approche psychanalytique ou politique. Et c'est ainsi que dans sa *Médée*, juste après avoir écouté le Centaure communiquer la leçon d'Eliade sur la nature et le sacré, nous découvrons en réalité que ce personnage n'avait « jamais été qu'une image, vue en caméra subjective par Jason³ », et que tout ce qu'il lui avait enseigné jusque-là n'appartenait qu'à un passé lointain, désormais révolu. Ce qui, dans l'économie du discours que nous nous apprêtons à engager au sujet de Pasolini et de son jugement, à travers *Médée*, sur la position de l'homme moderne face à la nature, pourrait se résumer comme suit : de même que Jason, qui représente dans le film pasolinien la figure même de l'homme moderne, de même l'homme bourgeois occidental a-t-il certainement dû savoir, autrefois, distinguer la *vraie* nature de sa version dénaturée – à cet égard, il nous semble évident que Pasolini, né dans une Italie qui commençait tout juste, avec le fascisme, à aspirer à son propre développement industriel, se réfère en particulier aux traditions paysannes avec lesquelles tous les Italiens de son temps ont été plus ou moins directement en contact dans leur enfance. Mais le problème sur lequel Pasolini attire l'attention avec *Médée*, c'est qu'à l'instar de Jason, l'homme moderne, lui aussi, semble désormais avoir tout oublié du passé.

Médée est un film auquel Pasolini n'arrive pas par hasard, mais dans le sillage de sa redécouverte du mythe antique entamée en 1967 avec *Œdipe Roi*⁴. Par la reprise de l'histoire de *Médée* d'Euripide aussi bien que de celle d'*Œdipe Roi*

² P. P. Pasolini : « Il sogno del centauro » [1983], in : W. Siti & S. De Laude (eds.) : *Saggi sulla politica e sulla società*, Milan : Mondadori, 1999 : 1401–1545, p. 1480. Trad. de l'auteur. Ainsi dans le texte en langue originale : [Eliade] dice esattamente la stessa cosa : che la caratteristica delle civiltà contadine, e quindi delle civiltà sacre, è di non trovare la natura « naturale ». »

³ P. P. Pasolini : « Visions de la Médée » [*Medea*, 1970], in : P. P. Pasolini : *Médée*, Paris : Arléa, 2002 : 33–107, p. 38.

⁴ Ajoutons par ailleurs que c'est précisément dans ces années-là, en particulier en 1968, que naît le projet de Pasolini de tourner *L'Orestie* d'Eschyle en Afrique, entre la Tanzanie et l'Ouganda. Le film n'a finalement pas été réalisé. Ce qui reste de ce projet est *Carnet de notes pour une Orestie*

de Sophocle, il s'agit pour lui de comprendre d'où nous venons et ce que nous avons perdu de notre passé ; en quelque sorte, comme le propose Christophe Mileschi, de « dire où nous ne sommes plus, et de nous alerter sur les dangers qui s'attachent à ce qui a été perdu⁵ ». Mais alors, pourquoi *Médée* ? Sans conteste, le film présente au moins une clé allégorique facile à décoder. En mettant en scène la rencontre entre Jason et Médée, prêtresse royale en Colchide où le rapport avec la nature conserve encore une dimension archaïque et inviolable, il est clair que le cinéaste italien a également en tête sa propre époque : la rencontre entre ces deux personnages antithétiques est en effet similaire à celle dont il a été lui-même témoin pendant les années du miracle économique, au cours desquelles une grande partie des traditions et des paysages ruraux italiens furent complètement défigurés par un développement industriel incontrôlé. Mais l'histoire de la Médée de Pasolini est aussi celle d'une mère qui tue ses enfants, et qui accomplit un tel geste non plus uniquement par vengeance contre Jason, comme c'est le cas chez Euripide, mais suivant une logique plus large – nous en verrons par la suite les termes exacts – de récupération d'une sorte de hiérogamie cosmique, de perpétuation du cycle régénérateur de la nature. Dès lors, quel sens donner à ce geste inouï ?

Le point de départ de notre parcours – souvenons-nous à ce propos des premiers mots du Centaure de *Médée* – réside dans le fait que, dans l'œuvre de Pasolini, le questionnement de la nature (entendue ici au sens purement physique : comme environnement, comme paysage) est consubstantiel à celui du sacré. Le sacré, bien entendu, qui n'est pas à confondre avec le religieux, même s'il est indéniable, en termes généraux, qu'une catégorie ne peut jamais être pleinement pensée en dehors de l'autre. Ainsi, pour comprendre la notion de sacralité chez un intellectuel fondamentalement athée comme Pasolini, précisons dès à présent, grâce à une première distinction faite par Francesco Faeta, qu'il existe au moins deux itinéraires conceptuels le long desquels cette notion se décline : d'une part, comme « dimension poétique de l'existence⁶ » et, de l'autre, comme « dimension archaïque de l'existence⁷ ». Suivant cette

africaine (1970), le documentaire réalisé par Pasolini lui-même lors de ses visites en Afrique. Le film-documentaire a été présenté au Festival de Cannes (hors-concours), en 1967.

⁵ C. Mileschi : « La Médée de Pier Paolo Pasolini », *Cahiers du Théâtre Antique* 20, 2016 : 253–260, p. 255.

⁶ F. Faeta : « Dare immagini alla manifestazione del sacro », in : A. Felice & G. P. Gri (eds.) : *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, Venice : Marsilio, 2013 : 13–28, p. 17.

⁷ *Idem.*

distinction, sur un premier versant pour ainsi dire éthique, prend les contours du sacré pour Pasolini tout ce qui s'oppose a priori à l'existence prosaïque de l'homme moderne, à la dimension mercantile et utilitaire de sa vie. Il y a par exemple quelque chose de sacré, et non plus nécessairement de religieux, dans le sentiment profond et humble du pauvre paysan qui s'excuse presque d'exister. Suivant cette même perspective, il y a également du sacré dans la poésie, dans l'acte même qui lui préside, lequel renvoie en fait à un besoin de transcendance et manifeste un accord spirituel avec le monde. D'autre part, sur un second versant plus historique – il s'agit de la « dimension archaïque de l'existence » évoquée au préalable –, le sacré, pour Pasolini, renvoie aussi à une vérité qui est toujours en rapport avec l'horizon du passé. C'est notamment le monde populaire, qu'il soit proche (les années de pré-industrialisation de l'Italie) ou lointain (*Edipe Roi* et *Médée*) : dans tous les cas, il s'agit du monde d'avant l'avènement du consumérisme moderne, où selon Pasolini la vie se serait encore articulée autour de l'essentiel, à savoir les valeurs de fraternité et les traditions, l'acceptation du mystère et la subordination de l'homme à la nature.

Si l'on essaie de combiner les deux versants (l'éthique et l'historique) à partir desquels cette notion est effectivement proposée chez Pasolini, sacrifier revient donc à laisser à la nature son mystère, ses secrets et à s'interdire d'agir sur elle. Si bien que, face à l'horreur d'un infanticide, le doute surgit de façon presque immédiate : comment inscrire le sacrifice de la Médée de Pasolini dans un cadre malgré tout cosmogonique ? Avec cet acte accompli par son héroïne, de quelle nature et de quel sacré Pasolini nous parle-t-il vraiment ?

2 Une nature susceptible, qui ne « parle » que lorsqu'elle le juge bon

Repartons de cette phrase de Pasolini tirée d'une interview du 12 juillet 1968 : « Je suis athée ; mais mon rapport avec les choses est plein de mystère et de sacré. Pour moi, rien n'est naturel, même pas la nature⁸ ». Et maintenant, passons à cette autre, qui ouvre son essai de 1967, *I segni viventi e i poeti morti* : « Le langage le plus pur qui existe au monde, le seul qui puisse en fait être

⁸ Fragment d'interview cité en exergue à l'ouvrage de G. Conti Calabrese : *Pasolini e il sacro*, Milan : Jaka Book, 1994. Trad. de l'auteur. Ainsi dans le texte en langue originale : « Io sono ateo ; ma il mio rapporto con le cose è pieno di mistero e di sacro. Per me niente è naturale, nemmeno la natura. »

appelé LANGAGE, est le langage de la réalité naturelle. Par exemple, celui des rangées de peupliers, des prairies vertes et du Lambro, qui m'a « parlé » près de Milan dans les dernières scènes d'*Edipe*⁹ ». D'une part, en utilisant une image poétique, Pasolini soutient que la nature lui « parle », et qu'elle le ferait à travers son propre langage : celui de la « réalité naturelle », le « plus pur qui existe au monde ». En même temps, comme cela apparaît dans la première citation, Pasolini insiste sur le fait qu'il y a toujours quelque chose dans la nature qui ne lui permettrait pas de la percevoir comme « naturelle ». La nature est là, en somme, comme si elle était entièrement *autre* et constituait une « chose » distanciée, quasiment inviolable. Dès lors, comment déchiffrer son langage ? Et si, tout d'un coup, la nature cessait de « parler » ?

Le noyau de sens de la première partie ainsi que de la partie centrale de *Médée* nous semble se dégager essentiellement de ces deux questions et nous ne tarderons pas à voir comment le cinéaste italien y a répondu. Néanmoins, afin de rendre notre parcours plus compréhensible, nous présenterons d'abord les séquences principales des deux premières parties du film où le questionnement de la nature et du sacré figure justement au centre de l'attention.

Le film s'ouvre dans un espace lagunaire, où le personnage du Centaure – personnage absent de la tragédie d'Euripide – tient à Jason encore enfant des propos sur les origines divines du monde et le caractère sacré de la nature. Dans sa lagune, devant un Jason silencieux, le Centaure apparaît complètement immergé dans l'espace de la nature ; l'osmose, accentuée sans doute par la nature mythique de ce personnage mi-homme mi-animal, semble totale. Puis, en quelques minutes seulement, l'idylle prend fin : Jason grandit, devient un adolescent, puis un jeune homme, et ce changement physique affecte également le Centaure qui commence soudain à apparaître sous la forme humaine de Chiron. Le scénario n'est plus celui, divin et sacré, du début, mais se caractérise désormais par des couleurs plus froides qui viennent remplacer les tonalités chaudes du début. La voix de Chiron connaît, elle aussi, un changement dans sa tonalité à mesure qu'elle se module sur une affabulation plus rationnelle et concrète, en adéquation avec les nouveaux enseignements qu'elle transmet : d'une part, l'éloge de la technique et la désacralisation de tout ce qui, jus-

⁹ P. P. Pasolini : « I segni viventi e i poeti morti » [1967], in : P. P. Pasolini : *Empirismo eretico* [1972], Milan : Garzanti, 2000 : 264–270, p. 264. Trad. de l'auteur. Ainsi dans le texte en langue originale : « Il linguaggio più puro che esista al mondo, anzi l'unico che potrebbe essere chiamato LINGUAGGIO e basta, è il linguaggio della realtà naturale. Per esempio, quello delle file di pioppi, dei prati verdi e del Lambro, che mi ha « parlato » presso Milano nelle ultime scene di Edipo. »

qu'alors, avait été défini comme ontologique et sacré ; et de l'autre, l'éloge du succès personnel et de la gloire, qui constitueront les fondements de la conquête à venir de la Toison d'Or par Jason.

La première séquence du film, qui couvre une période d'environ huit minutes, se termine ainsi dans une atmosphère désormais crépusculaire. Puis, dans un changement rapide de décor, la caméra de Pasolini se déplace vers les terres arides de Colchide, où, sous un soleil cette fois accablant, la communauté de Médée est sur le point d'achever les préparatifs d'un rite de fertilisation de la terre incluant un sacrifice humain. Le passage de la caméra d'un lieu à l'autre est brusque, presque violent. Mais cette rupture, en réalité, est aussi bien violente que symbolique, puisqu'elle permet à Pasolini de souligner dès les premiers instants du film que la rencontre entre Médée et Jason ne sera pas seulement celle de deux personnages isolés, mais bien de deux mondes et deux systèmes de pensée radicalement antithétiques.

À travers la succession violente de ces deux premières séquences du film, Pasolini ébauche ainsi la collision de deux civilisations qui, en plus d'être culturelle, se manifeste avant tout sur les plans esthétique et figuratif. D'une part, dans une Colchide reconstruite sur les ruines du christianisme primitif en Cappadoce, Médée est représentée comme doublement barbare et majestueuse : ses longs vêtements sombres couvrent tout son corps, ne laissant que son visage à découvert ; son regard est pétrifiant et semble venir de loin, d'un passé lointain, en même temps que, pour cette même raison, il paraît capable de voir très loin, au-delà du visible. La première apparition de Médée dans le film – il ne pourrait s'agir que d'une scène-fonction – le confirme : elle coïncide d'ailleurs avec la mise en scène d'un rite de fécondation de la terre au cours duquel Médée « parle » à la nature, en l'occurrence au Soleil : « Donne vie au grain et renais avec lui¹⁰ ». D'autre part, plongé avec Chiron dans le décor crépusculaire de la lagune – décor qui figure lui-même une vision de la nature et du sacré sur le point de disparaître –, Jason écoute de son côté une série de leçons en faveur de la modernité. De cette manière, si l'on suit la lecture allégorique, le film vise délibérément à mettre en scène l'éternel affrontement entre deux modes de relation au sacré et à la nature. D'un côté, Médée, qui est emblème et synthèse, avec sa Colchide archaïque, de diverses sociétés paysannes et préindustrielles, tisse un lien avec la nature, lui « parle » et déchiffre son langage. De l'autre côté, dans le crépuscule de sa lagune, Jason offre une image antithétique à celle de Médée, incarnant au contraire le prototype du bourgeois et du héros

¹⁰ P. P. Pasolini : *Médée (film)*, *op.cit.* : 21 min 38 s.

anthropocentrique : du héros, en somme, pour qui le sacré n'existe que comme un lointain souvenir (la première leçon du Centaure) et la nature comme un espace vierge à piller.

Telle est donc l'équation autour de laquelle fonctionne la première partie de *Médée* : Médée (société préindustrielle) « parle » à la nature, tandis que Jason (société bourgeoise, néo-industrielle) a perdu le don de cette parole. Cependant, et c'est du reste prévisible, cet équilibre est destiné à être tragiquement rompu dans la suite du film, ne serait-ce qu'en raison de l'influence qu'exercera chacun des deux personnages sur l'autre. Examinons donc de plus près la manière dont se produit cette rupture, en gardant comme point de référence le personnage de Médée, avant de nous tourner vers Jason.

Nous avons laissé Médée sur le point de « parler » à la nature lors d'un rite de fécondation de la terre en Colchide. Entre-temps, un groupe d'hommes menés par Jason, les Argonautes, se déplacent depuis la Grèce et, une fois arrivés dans la communauté de la prêtresse, se mettent à la piller et à railler ses rituels. Pendant – et malgré – le pillage, Médée tombe amoureuse de Jason et, comme « foudroyée¹¹ » par cette nouvelle passion, elle va jusqu'à l'aider à voler la Toison d'Or, l'un des symboles les plus sacrés de sa communauté. Suivant les Argonautes qui fuient la Colchide, Médée entraîne aussi son frère, Absyrtos, qu'elle sacrifie néanmoins peu après, en abandonnant même les membres de ce dernier le long du chemin afin de retarder ses poursuivants, les gardes de son père Ætès. Les fugitifs, désormais en sécurité, débarquent aux abords d'Iolcos, en Thessalie, où ils installent leur campement. Cependant, tout comme si elle s'était soudainement réveillée de son enchantement, Médée commence à prendre conscience de ses crimes ainsi que de l'incompatibilité de son mode de vie avec celui, profane, de Jason. Elle tente de se tourner vers la nature, vers le Soleil et la Lune, mais n'obtient aucune réponse : même la nature, que l'héroïne a trahie en suivant Jason, l'a maintenant abandonnée. Affligée, Médée s'enferme alors dans le silence.

Telle est dans les grandes lignes la synthèse de la première partie du film, où se réalise la « conversion à rebours¹² » de Médée. La suite – nous y reviendrons – verra Médée et Jason se rendre d'abord au palais royal de Pélias à Iolcos pour livrer au roi la Toison d'Or, puis à Corinthe, où les deux personnages se sépareront définitivement et où aura lieu, à la fin du film, la vengeance de la prêtresse.

¹¹ P. P. Pasolini : « Il sogno del centauro », *op.cit.* : 1505.

¹² *Idem.*

En réalité, sa première rencontre avec Jason en Colchide déclenche chez Médée une crise profonde qui se traduit par son évanouissement. Lorsqu'elle se réveille, le monde lui apparaît différemment, comme si les symboles et les liens sacrés de sa terre se révélaient soudain à elle dans leur caractère vulnérable et périssable (la Toison d'Or, Absyrtos). Pourtant, dans ces premières scènes du film qui vont de l'épisode de la Toison d'Or au meurtre d'Absyrtos, l'impression prédominante est que Médée agit encore sans véritable conscience de ses actes. De toute évidence, après l'arrivée des Argonautes en Colchide, l'héroïne traverse une première crise, ne serait-ce que parce que son amour soudain et imprévu pour Jason la fait douter du monde qui a été le sien jusque-là. Mais cette crise, pourrait-on dire à sa décharge, est arrivée si vite que l'héroïne n'a pas eu le temps d'en saisir les coordonnées avec la distance critique nécessaire. C'est pourquoi, face à l'inconscience de Médée qui marque cette première crise, la deuxième crise qui frappera l'héroïne lors de son débarquement en Thessalie nous paraît d'autant plus significative qu'elle se fera en pleine conscience.

Tentons une synthèse de la scène : Médée et les Argonautes arrivent sur une plage aux abords d'Iolcos et plantent leurs tentes sans avoir consacré la terre. Déconcertée, car en Colchide un tel affront à la nature aurait été considéré comme blasphématoire, Médée se met aussitôt à crier, suppliant ses compagnons de voyage d'arrêter. Personne ne l'écoute. Elle tente alors de se tourner vers la nature, vers le Soleil et la Lune, mais hors de la Colchide, ceux-ci ne lui répondent plus. C'est à ce moment-là que Médée commence à s'éveiller de son hypnose amoureuse. Or cet éveil, déclenché par le mutisme que lui adresse la nature, est des plus tragiques. En un instant, tout revient : les remords, la culpabilité, l'aliénation.

Dans *Visions de la Médée* (1970), le scénario commenté du film, Pasolini décrit la scène de la façon suivante :

Médée cherche un [...] *arbre sacré*. Des arbres, il y en a beaucoup dans les parages : peupliers, sureaux, buissons de mûres, figuiers, mais aucun n'est l'arbre qu'elle cherche. [...] Comme une folle qui monologue, Médée – pour vaincre la surdité des choses – murmure à part soi un hymne à la végétation. [...] Le soleil et la lune sont donc réunis, comme dans les tablettes sacrées, comme dans les symboles. C'est par eux que l'homme a pu se forger le sentiment du temps, avec ses retours (la naissance et le déclin, la chute et la croissance). C'est par eux que l'homme a pu se convaincre de la résurrection (car tout soleil tombe dans l'obscurité – dans le

royaume des Morts – puis renaît. Et de même la lune). C'est tout cela qui constitue la science de Médée, qui rendait juste et nécessaire sa présence au monde. Et maintenant, elle a perdu cette science, comme une bête qu'on a arrachée à son pâturage, qui ne parvient plus à s'orienter... Elle regarde le Soleil, elle regarde la Lune. Et elle adresse une prière, [...] mais ils ne répondent pas¹³.

La crise que traverse Médée à partir de cette séquence du film prend ainsi les contours de ce que l'anthropologue italien Ernesto De Martino identifie généralement comme une « crise de la présence¹⁴ » : c'est-à-dire une de ces crises pour lesquelles, en présence d'événements ou de situations traumatiques, un sujet éprouve une telle sensation de désorientation identitaire qu'il finit par remettre en question tout son être historique.

Sur le plan esthétique tout d'abord, il est intéressant de remarquer la manière dont Pasolini met en scène cette crise. Les côtes de la Thessalie, dans le film, apparaissent encore plus désertes et vides que ne le laissait entendre le cinéaste dans le scénario : il n'y a aucune trace d'arbres, ni d'ailleurs de pierres ou de toute autre matière naturelle. Par rapport au scénario, la configuration de l'espace scénique semble au contraire renvoyer aux *Cretti* de l'artiste italien Alberto Burri, qui portent la marque d'un réseau dense de fissures et de crevasses internes, tout comme le terrain argileux et craquelé du désert de Médée. De fait, l'impression qui se dégage est que Médée est emprisonnée dans cette plaine stérile et aride près d'Iolcos, comme prise au piège – une impression accentuée par les mouvements de la caméra de Pasolini, qui filme l'héroïne de haut et en plan large, tandis que, comme prise de folie, celle-ci court sans direction dans un espace fondamentalement vide.

La scène est décisive non seulement d'un point de vue esthétique, mais surtout parce qu'elle correspond au premier moment du film où Médée se rend compte qu'elle ne parvient plus à entrer en contact avec la nature : autrement dit, qu'elle ne parvient plus à lui « parler ». Elle fait plusieurs tentatives en se tournant d'abord vers les arbres à ses côtés, puis vers le Soleil et la Lune réunis dans le ciel. Mais sans succès : la « surdité des choses », comme l'écrit Pasolini dans le scénario, finit bientôt par la gagner à son tour : « Assise sur une pierre,

¹³ P. P. Pasolini : « Visions de la Médée », *op.cit.* : 63–65.

¹⁴ Voir à ce propos, par exemple, E. De Martino : *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Turin : Bollati Boringhieri, 1975.

Médée se tait, de même qu'autour d'elle se tait le monde purement physique, comme une atroce et stupéfiante apparition¹⁵ ».

Le mot « irréel » risque ici de nous induire en erreur, d'autant qu'il semble se rapprocher de cette exigence de ne pas paraître « naturel » que Pasolini, on l'a vu, élevait au rang d'unique critère permettant de discerner la *vraie* nature – alors qu'au contraire, disait-il, lorsque la nature paraît « naturelle », cela signifie qu'elle ne l'est déjà plus. Il est donc essentiel de clarifier : ce n'est pas que Médée, s'adressant au Soleil et à la Lune dans le désert, les regarde autrement qu'en Colchide. Même en Colchide – et ce point est fondamental pour commencer à entrevoir la manière dont la nature noue son dialogue avec l'homme dans *Médée* –, la nature semblait en fait receler quelque chose de très « irréel » et de mystérieusement *autre*, comme le manifestait du reste très clairement l'exigence de sacrifice humain formulée par cette dernière au début du film. Seulement, la différence réside en ce que l'héroïne, en Colchide, parvenait toujours à interpréter l'« irr[é]al[ité] » de la nature dans un cadre dialectique : elle savait alors, en d'autres termes, qu'elle bénéficiait du regard privilégié du Soleil et de la Lune ; elle savait qu'à leurs yeux, elle existait. Ce qui n'est plus le cas, au contraire, dans la scène déclenchant la crise de l'héroïne dans le désert, ne serait-ce que parce que cette nouvelle « irr[é]al[ité] » de la nature, cette fois-ci, se manifeste en même temps qu'un sinistre mutisme de réaction. Dans ce nouveau cadre, c'est-à-dire après que l'héroïne a choisi d'entrer dans le monde profane de Jason, le Soleil et la Lune à qui elle voudrait encore « parler » se retirent délibérément, en signe de dédain et de désapprobation.

Le dialogue entre Médée et la nature, ou entre Jason et la nature – et en suivant une clé allégorique, celui entre la nature et l'homme qui a accepté de vivre dans la modernité –, ce dialogue est-il irrémédiablement perdu ? Comme nous le verrons, la réponse de Pasolini avec *Médée* ouvre la possibilité d'une réhabilitation de ce dialogue tant pour l'un que pour l'autre personnage, une réhabilitation certes complexe, difficile à réaliser, impliquant des sacrifices, mais du moins toujours possible. Cela dit, avant de poursuivre et en guise de résumé de notre propos sur la nature et son langage dans *Médée*, retenons pour l'instant ces trois postulats : 1) La nature – et nous rencontrons ici le fait que sacraliser la nature, chez Pasolini, revient à lui laisser son mystère et ses secrets – est en tous points un sujet pensant, de même que l'homme. 2) En tant que telle, la nature non seulement pense, mais aussi « parle », communique : s'il est vrai, d'une part, que l'origine de sa force reste impénétrable, ce n'est pas le cas, d'autre part, de

¹⁵ P. P. Pasolini : « Visions de la Médée », *op.cit.* : 65.

ses projets, qu'elle parvient toujours à exprimer très clairement à l'homme, ne serait-ce qu'à travers son silence (son mutisme envers Médée). 3) Bien que la nature soit toujours présente et prête à écouter, elle ne « parle » que quand elle le juge bon. Elle se manifeste, par exemple, dès lors que son dialogue avec l'homme a été inscrit par avance dans un cadre sacré de subordination. Si cette condition fait défaut, c'est-à-dire en présence de l'homme profane (l'homme moderne), nous relevons deux réactions possibles de la nature : soit l'indifférence (Médée dans le désert, après sa fuite) ; soit – la dernière partie du film le montrera – son retour inopiné dans le quotidien des hommes comme voix de la conscience : en un mot, comme surgissement du refoulé.

3 Vivre selon la nature, mais au prix d'un sacrifice

En Thessalie, l'équation initiale selon laquelle, entre Médée et Jason, ce dernier était le seul personnage sourd aux messages de la nature n'est plus valable : Médée aussi a désormais perdu sa capacité de s'adresser au cosmos. Cela dit, les deux cas ne sont toutefois pas identiques. Jason se soucie en effet très peu de cette absence de dialogue avec la nature : du reste, pour lui, qui représente l'homme moderne, la nature n'est pas même considérée comme un interlocuteur. Pour Médée, en revanche, cette perte de dialogue est vécue comme un désastre, puisqu'elle coïncide de fait avec celle de son identité de prêtresse.

Et pourtant, bien que muette dans cette partie centrale du film, la nature, dans *Médée*, ne disparaît jamais tout à fait. Silencieuse et invisible lors du débarquement en Thessalie et pendant tout le temps passé par Jason et Médée à Iolcos chez Pélias, elle se manifeste pourtant à nouveau dès l'arrivée des deux héros à Corinthe. En fait, elle le fera deux fois, de manière indépendante pour chacun des deux personnages : d'abord pour Jason, puis pour Médée. Dans les deux cas, sa manifestation ne sera pas pleine et transparente : tout se passera comme si, dans les espaces profanes de Corinthe, elle devait en quelque sorte lutter pour s'exprimer. Néanmoins, même si partielles et fugaces, les deux irruptions de la nature, pareilles à de véritables épiphanies, laisseront une trace profonde dans le quotidien de Médée et de Jason.

Suivant l'ordre chronologique des séquences du film, l'apparition de la nature à Jason est la première à se produire.

Le contexte est le suivant : après avoir ramené la Toison d'Or au roi Pélias à Iolcos, Jason, avec Médée toujours à ses côtés, décide de repartir. Les deux héros

arrivent donc à Corinthe, où Créon, le roi de la ville, cherche depuis longtemps un mari pour sa fille Glaucé, afin d'assurer la succession au trône. Jason, à qui Chiron a enseigné au début du film que tous les moyens sont permis pour atteindre le succès personnel, saisit cette opportunité inattendue et va jusqu'à accepter l'ordre de Créon de confiner Médée hors des murs de la ville.

Dans les séquences se déroulant à Corinthe, et en particulier dans l'enceinte de la cour du palais royal où Jason est filmé la plupart du temps, l'espace est connoté comme un environnement riche et bourgeois, enfermé par des lignes géométriques très ordonnées (arcades, voûtes, portiques) qui créent un effet d'apaisement. Dans ce décor, en attendant son mariage avec Glaucé, Jason joue, danse et rit avec ses amis, donnant l'impression d'avoir déjà oublié Médée. C'est à ce moment-là, cependant, qu'une voix familière qu'il est le seul à entendre, l'attire loin de la fête. Troublé, mais intrigué malgré tout, il décide de la suivre. C'est là, dans l'« ombre magique¹⁶ » d'un coin de la cour, qu'il voit alors Chiron accompagné du « Centaure de son enfance, mi-homme, mi-cheval¹⁷ » :

JASON : Est-ce une vision ?

(C'est le Centaure humain et rationnel qui lui répond, tandis que le Centaure mythique se tait et regarde en riant).

CENTAURE : Si c'est une vision, c'est toi qui la produis. Car c'est en toi que nous sommes deux.

JASON : Mais moi je n'ai connu qu'*un seul* Centaure...

CENTAURE : Non, tu en as connu deux : l'un sacré, quand tu étais enfant, et l'autre désacralisé, quand tu es devenu adulte. Mais ce qui est sacré persiste à côté de sa nouvelle forme désacralisée. Et voilà, nous sommes là tous les deux, l'un à côté de l'autre !

JASON : Mais quelle est la fonction du Vieux Centaure ? [...]

CENTAURE : Lui ne parle pas, bien évidemment, parce que sa logique est tellement différente de la nôtre qu'il ne nous serait pas possible de l'entendre... Mais moi, je peux parler pour lui. C'est sous son signe qu'en réalité – en dehors de tes calculs et de ton interprétation – tu aimes Médée.

JASON : Moi, j'aime Médée ?¹⁸

¹⁶ *Ibid.* : 74.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Ibid.* : 75-76.

En toile de fond de cette scène, bien que cette fois le renvoi ne soit pas directement thématique par Pasolini, nous trouvons un autre écrit d'Eliade, *Les mythes du monde moderne* (1953), où l'anthropologue soulignait la possibilité que certaines traces de la conduite de l'homme prémoderne persistent jusque dans les sociétés industrialisées à l'instar de « survivances¹⁹ » plus ou moins conscientes. Les rêves, par exemple, où l'homme échappe au présent en se laissant guider par son inconscient, c'est-à-dire par sa nature la plus profonde et la plus libre, seraient l'une de ces manifestations. Dans une perspective plus générale, les sentiments (les fantaisies, la nostalgie, l'amour, etc.), qu'Eliade considérait comme des « attitudes du moderne à l'égard du Temps [à partir d'où l'] on peut découvrir le camouflage de son comportement mythologique²⁰ », constitueraient de telles traces, de véritables « survivances » d'un monde sacré.

La clé interprétative fournie ici par Eliade nous permet de comprendre pourquoi Pasolini a inclus dans la vision de Jason non seulement Chiron, mais aussi le Centaure, cette figure mythique qui, au début du film, apprend au jeune héros comment sacrifier la nature et vivre selon ses lois. À Corinthe, le Centaure constitue ainsi l'une de ces « survivances » dont parle Eliade : il est la trace (naturelle) de ce passé (sacré) que le jeune héros a connu avant d'être incité par Chiron à l'oublier. Mais Pasolini, une fois de plus, va au-delà d'Eliade : et si d'une part, la réapparition de Chiron laisse penser dans un premier temps à l'accomplissement d'une catharsis, à une conciliation retrouvée entre le héros et la nature, d'autre part, paradoxalement, le cinéaste fait en sorte que cette rencontre mène à l'échec : « Jason baisse les yeux et se couvre le visage d'une main. Lorsqu'il retire la main, on voit dans ses yeux quelques larmes. [...] Les yeux encore un peu humides de larmes, s'efforçant sans y parvenir tout à fait de ravalier son émotion, Jason entre dans le palais royal²¹ ».

Pasolini, à travers cette rencontre entre le Centaure et Jason, esquisse ainsi un tableau très clair de la véritable tragédie de l'homme bourgeois, qui consiste en son incapacité irrémédiable de créer un rapport valable avec le sacré. Ce tableau a valeur d'avertissement : c'est le sacré qui fait irruption dans le quotidien de l'homme bourgeois à l'instar d'un invité inattendu et menaçant ; s'ensuit dès lors la névrose, la panique, que Pasolini traduit par la réaction émotive presque enfantine de Jason. Pour le dire en d'autres termes encore : le Centaure (la

¹⁹ M. Eliade : « Les mythes du monde moderne », in : M. Eliade : *Mythes, rêves et mystères* [1953], Paris : Gallimard, 2016 : 21-39.

²⁰ *Ibid.* : 34.

²¹ P. P. Pasolini : « Visions de la Médée », *op.cit.* : 77.

nature), dont le langage, bien que filtré par la voix de Chiron, est celui de la vérité, puisque ce personnage est une « survivance » de l'enfance la plus pure de Jason, revient comme un produit du refoulé. Sa fonction est d'avertir le héros qu'une partie de lui-même aime encore Médée et se sent coupable de la façon dont l'héroïne a été traitée : « CENTAURE : Oui. Et tu as pitié d'elle, et tu comprends sa... catastrophe spirituelle..., sa désorientation de femme du monde ancien dans un monde qui ne croit en rien de ce en quoi, elle, a toujours cru²² ». Le problème est que cette vérité ne peut être reçue désormais que par le *nouveau* Jason (le Jason bourgeois) comme une sorte de menace, dans la mesure où elle lui rend pour la première fois ostensible sa mauvaise foi à l'égard de Médée.

Ne serait-ce que par la franchise des mots prononcés par Chiron à sa place, ou encore, entre autres, par son « rire sauvage²³ », la nature imaginée par Pasolini a donc quelque chose d'extrêmement vindicatif, de presque insupportable et de sadique à la fois. L'épisode où Médée est confrontée au mutisme de réaction de la nature le montrait déjà partiellement. Mais ce que la vision de Jason ajoute au leitmotiv de la vengeance, c'est notamment la reprise du thème du sacrifice – que nous n'avions rencontré qu'une seule fois, au début du film, avec le rite sacrificiel humain officié par Médée au nom du Soleil – : à savoir, le renoncement au mariage avec Glaucé, qui apparaît ici comme contre-nature dans la mesure où il est tributaire d'une logique purement utilitaire.

Ce qui nous amène dès lors, toujours en suivant le thème du sacrifice et du caractère vindicatif de la nature dans *Médée*, aux derniers moments du film, les plus importants, ceux où Médée, après avoir rétabli un dialogue avec le Soleil dans un rêve, décide de passer à l'acte en tuant non seulement Glaucé, mais aussi ses propres enfants. Comment arrive-t-on à un tel geste, où le scandale est absolu : une femme qui immole ses propres enfants sur l'autel du Soleil, comme le fait la Médée de Pasolini ? Pourquoi le cinéaste, se distanciant nettement de l'histoire d'Euripide, fait-il en sorte que, dans son film, ce soit la nature (le Soleil) qui guide Médée vers l'accomplissement d'un acte apparemment si contre-nature – celui de donner la mort à ceux-là mêmes à qui on a donné la vie ? C'est ce que nous tenterons d'expliquer en guise de conclusion de cette étude.

Ici aussi, comme dans le cas de Jason, il est important tout d'abord de contextualiser la séquence du film dans laquelle Médée recommence à « parler » à la nature. Nous sommes toujours à Corinthe, mais cette fois-ci dans une maison qui ressemble à une ruine, à une forteresse barbare, et où le roi Créon

²² *Ibid.* : 76.

²³ *Ibid.* : 75.

a exilé Médée. Dans cette maison au pied de la ville, Médée, répudiée par Jason, traverse sa « crise de la présence » en compagnie de ses deux fils et de ses serviteurs. Dans le scénario, Pasolini écrit qu'à Corinthe, Médée vit cette situation en « pleur[ant] désespérément²⁴ », tandis que dans le film, la désorientation de la prêtresse s'exprime davantage par des mots que par des larmes : « Je suis toute autre désormais. J'ai tout oublié. Ce qui était réalité, ne l'est plus. [...] [Je suis] un vase plein d'un savoir qui n'est pas mien²⁵ ». Après avoir adressé ces derniers mots à l'un des serviteurs, Médée s'enferme dans sa chambre, s'affale au pied de son lit et se met à dormir. Or c'est à ce moment du film que le Soleil lui réapparaît de nouveau, comme en Colchide. La scène est ambiguë : on ignore si, au moment de la vision, Médée est encore endormie et seule la suite permettra de préciser qu'il s'agit bien d'une projection onirique de l'héroïne. Dans tous les cas, il est important de souligner que le Soleil, à la fin du film, revient pour inciter Médée à suivre ses instincts vindicatifs, c'est-à-dire pour l'inciter à perpétrer un crime contre Glaucé, alors qu'il ne révèle rien au sujet du sacrifice des enfants :

SOLEIL : Tu ne me reconnais pas ?

MÉDÉE : Tu es le père de mon père.

SOLEIL : Alors, qu'attends-tu ? Courage ! [...] Ta vieille tunique, Médée. Ta vieille tunique²⁶.

Nous pouvons constater que le langage de la nature, dans cette situation, n'est plus aussi clair et explicatif qu'il l'était dans le cas de Jason, à qui Chiron se trouvait contraint de traduire la pensée du Centaure, que le profane n'aurait jamais pu comprendre sans cela. Mais comme la prêtresse Médée n'a jamais oublié le langage de la nature, le Soleil peut s'adresser à elle dans les termes les plus simples. « Courage ! », qui signifie : « Courage, venge-toi ! ». En d'autres termes, le Soleil demande ici implicitement à Médée de revenir à sa propre nature, de revenir à ce qu'elle était : la prêtresse redoutable de Colchide ; la prêtresse qui n'avait aucun scrupule à officier des sacrifices, même humains. Qui plus est, le Soleil ajoute : « Ta vieille tunique », qui, dans le code secret entre la nature et Médée, ne signifie rien d'autre que : « *Par ta vieille tunique* » ;

²⁴ *Ibid.* : 69.

²⁵ P. P. Pasolini : *Médée (film)*, *op.cit.* : 1 h 6 min 43 s.

²⁶ *Ibid.* : 1 h 8 min 32 s.

d'où l'idée qu'a Médée de se venger de Glaucé en lui offrant l'une de ses vieilles tuniques, entre-temps empoisonnée.

Cela dit, comment en arrive-t-on au sacrifice des enfants – d'autant que ce n'est pas le Soleil qui semble l'avoir exigé ? Cet acte, pour reprendre une célèbre expression de René Girard, répondrait-il tout simplement à une « crise sacrificielle²⁷ » au sens où Médée, en tuant Glaucé et en libérant une fois pour toutes sa violence refoulée, entrerait dans une spirale contagieuse qui ne lui permettrait plus de distinguer entre violence impure et violence purificatrice ?

C'est là l'hypothèse d'une partie considérable de la critique pasolinienne, dont on retiendra ici, à titre d'exemple récent, l'essai d'Amandine Mélan, *Medea : la sopravvivenza del mito e la scomparsa del sacro*, de 2012 :

Lorsque la violence impure et la violence purificatrice ne sont plus distinguées, la violence impure risque de se répandre dans la communauté. C'est ce qui se passe dans *Médée* : Médée, en suivant Jason, pénètre dans un monde sans rites ni sacrifices, entre dans une *crise de présence*, puis se déclenche une crise sacrificielle qui aura pour victimes Glaucé, Créon et les enfants car la violence de la crise sacrificielle est irradiante, vindicative, illimitée²⁸.

Il existe cependant une autre interprétation possible – elle aussi avancée assez récemment par deux spécialistes du cinéma pasolinien, Tomaso Subini et Mileschi –, et qui trouverait un point d'appui solide sur cette déclaration faite par le cinéaste italien lui-même, quelques semaines avant le tournage du film :

Dans le film, le sentiment profond qui pousse [Médée] à tuer la jeune fille qui doit épouser Jason et à sacrifier ses propres enfants et ceux de Jason ne naît pas d'un spasme rationnel et raisonné de vengeance, par la haine et par passion, comme chez Euripide, mais d'un long rêve dans lequel elle retourne à son enfance, à sa foi. [...] Il n'est pas correct, je trouve [...] de parler de vengeance

²⁷ On renvoie notamment à R. Girard : *La violence et le sacré* [1972], Paris : Fayard/Pluriel, 2010.

²⁸ A. Mélan : « *Medea : la sopravvivenza del mito e la scomparsa del sacro* », in : S. Casi, A. Felice & G. Guccini (eds.) : *Pasolini e il teatro*, Venice : Marsilio, 2012 : 280–292, p. 288. Trad. de l'auteur. Ainsi dans le texte en langue originale : « Quando violenza impura e violenza purificatrice non si distinguono più, la violenza impura rischia di spargersi su tutta la comunità. Ed è questo che avviene in *Medea : Medea*, seguendo Giasone, penetra in un mondo privo di riti e di sacrifici, entra in una crisi della presenza, scatta allora una crisi sacrificale che avrà come vittime Glaucé, Creonte e i bambini perché la violenza della crisi sacrificale è irradiante, vendicatrice, illimitata. »

non plus. Les sacrifices humains que je montrerai au début du film prouvent que pour Médée et son peuple la mort n'était pas la fin, mais bien que, dans la croyance des sacrifiés et des sacrificateurs, elle ne représentait que le prélude à la renaissance, en tant que semence de la terre²⁹.

Plus que de l'idée de la « crise sacrificielle », il nous semble que le sens du sacrifice final des enfants de la Médée de Pasolini parte justement d'ici. La question « Comment donner la mort à ceux-là mêmes à qui on a donné la vie ? », telle que nous l'avions formulée, est en effet mal posée. Il est évident qu'une mère qui tue ses enfants accomplit toujours un acte contre-nature : là n'est pas le débat. Sauf que Pasolini, avec *Médée*, déplace la question et l'envisage en quelque sorte sur le mode de l'anticipation : quel sens, en effet, aurait eu la vie des enfants de Médée à Corinthe, répudiés par leur père dès leur plus jeune âge et bien conscients par là de ne pas être « a priori bénis³⁰ » ? De plus, si l'on essaye à nouveau d'aborder le film par le biais allégorique : quel est, en fin de compte, le sens de la vie aujourd'hui, dans les sociétés soi-disant modernes ? *Médée*, précisons-le, sort en salles en 1969, dans le contexte des premiers débats en Italie sur la légalisation de l'avortement et du divorce, des débats dans lesquels le cinéaste, bien qu'athée, avait toujours pris des positions résolument réactionnaires. La vie, dans ces nouvelles sociétés profanes, risquait – et risque – d'être aussi inutile que vide. C'est pourquoi, à la lumière de cette position de Pasolini, le sacrifice de sa Médée pourrait paradoxalement devenir, ainsi que le confirme Mileschi,

[un] acte d'amour suprême, par lequel elle affirme la puissance des mystères de l'être, pose une égalité secrète entre la vie et la mort, et restitue à ses enfants leur plein droit à l'éternité, c'est-à-dire à une vie pourvue de sens. [...] En tuant ses enfants, en les accompagnant

²⁹ P. P. Pasolini : « Il primo film di Maria Callas », *Corriere della sera*, interview de A. Ceretto, 24 avril 1969. Trad. de l'auteur. Ainsi dans le texte en langue originale : « Nel film il sentimento profondo che induce [Medea] a far morire la fanciulla che deve andare in sposa a Giasone e a sopprimere gli stessi figli suoi e di Giasone, non nasce da uno spasimo di vendetta, razionale e ragionato, per l'odio e la passione, come in Euripide, ma da un lungo sogno in cui ella torna alla sua infanzia, alla sua fede. [...] Non è esatto, penso [...] neppure parlare di vendetta. I sacrifici umani che mostrerò all'inizio del film chiariscono come per Medea e la sua gente, la morte non fosse la fine, ma, nella convinzione sia dei sacrificati che dei sacrificanti, rappresentasse invece soltanto il preludio della rinascita come seme della terra. »

³⁰ P. P. Pasolini : *Lettere luterane* [1976], Milan : Garzanti, 2009 : 71.

dans un sommeil qui sera cette fois sans retour, Médée les réinscrit dans le cycle infini des renaissances, les délivre du temps mortel auquel les condamnait l'abandon des cultes anciens³¹.

Seul un acte contre-nature, en somme, peut désormais menacer le cours d'une Histoire (elle-même déjà contre-nature) qui a fait de l'hédonisme et du désengagement social, de l'homogénéisation et de l'abolition du sacré les traits les plus spécifiques de sa nouvelle nature : seul un acte qui dépasse l'ordinaire de l'humain, tendant même vers la dimension de l'inhumain. Le sacrifice de la Médée de Pasolini, même s'il est immense, ne permettra pas de changer les perspectives d'évolution du monde dans lequel elle vit. Mais en fin de compte, cet échec importe peu au cinéaste italien, étant donné que son intérêt porté aux civilisations prémodernes, voire aux mythes classiques, n'a jamais en réalité été motivé par une quelconque utopie salvatrice, mais plutôt par la nécessité de la documentation de la fin d'une civilisation. Il s'agit pour lui, en d'autres termes, de recueillir ce qui a été perdu, de mettre la société devant les débris de sa propre violence, non pas seulement dans l'intention d'accuser, mais aussi dans celle de se souvenir de l'existence de valeurs et de conceptions du monde différentes de celles qui se sont imposées avec la modernité. Ces valeurs et ces conceptions sont-elles meilleures ? Pasolini, lui, semble le croire. En tout cas, elles sont liées à un passé où l'homme savait vivre plus en harmonie avec la nature et dans le respect de ses lois.

Bibliographie

- Conti Calabrese, G. (1994) : *Pasolini e il sacro*. Milan : Jaka Book.
- De Martino, E. (1975) : *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. Turin : Bollati Boringhieri.
- Faeta, F. (2013) : Dare immagini alla manifestazione del sacro. In : A. Felice & G. P. Gri (eds.) *Pasolini e l'interrogazione del sacro*. Venice : Marsilio. 13–28.
- Eliade, M. (2016) : *Mythes, rêves et mystères* [1953]. Paris : Gallimard.
- Mélan, A. (2012) : *Medea* : la sopravvivenza del mito e la scomparsa del sacro. In : S. Casi, A. Felice & G. Guccini (eds.) : *Pasolini e il teatro*. Venice : Marsilio. 280–292.

³¹ C. Mileschi : « La Médée de Pier Paolo Pasolini », *op.cit.* : 258–259.

- Mileschi, C. (2016) : La Médée de Pier Paolo Pasolini. *Cahiers du Théâtre Antique* 20 : 253–260.
- Pasolini, P. P. (1969) : Il primo film di Maria Callas. interview de A. Ceretto. *Corriere della sera* : 24 avril 1969.
- Pasolini, P. P. (1999) : Il sogno del centauro [1983]. In : S. De Laude & W. Siti (eds.) : *Saggi sulla politica e sulla società*. Milan : Mondadori. 1401–1545.
- Pasolini, P. P. (2002) : Visions de la Médée [*Medea*, 1970] in P. P. Pasolini : *Médée*. Paris : Arléa, 33–107.
- Pasolini, P. P. (2000) : *Empirismo eretico* [1972]. Milan : Garzanti.
- Pasolini, P. P. (2009) : *Lettere luterane* [1976]. Milan : Garzanti.

Filmographie

- Pasolini, P. P. (2004) : *Médée (film)* [*Medea*, 1969]. Paris : Carlotta Films, CIPA & Allerton Films.

La perception sensible de l'eau – la poétique du mouvement et de l'infini

Anikó Ádám

Université Catholique Pázmány Péter

adam.aniko@btk.ppke.hu

Abstract

Through an analysis of literary examples from the turn of the 18th and 19th centuries (in particular those of Jean-Jacques Rousseau and François René de Chateaubriand), the paper proposes to reflect on the nature of water as an aesthetic element, in the strict sense of the term, which separates and connects and makes it possible to perceive space in the text. The aim is to show that analysis of the poetic use of the image of water, which is somewhat conventional and stereotyped, helps us understand the transition between two spatio-temporal visions, that of the Enlightenment and that of the Romantics.

La communication propose, à travers l'analyse d'exemples littéraires du tournant des 18^e et 19^e siècles (notamment ceux de Jean-Jacques Rousseau et de François René de Chateaubriand), de réfléchir sur la nature de l'eau comme élément esthétique, au sens strict du terme, qui sépare et relie et qui rend possible de faire percevoir l'espace dans le texte. Suivre le flux et le reflux de l'eau, voir l'eau qui coule mènent à la perception sensible du mouvement ; contempler l'eau étendue donne l'illusion visuelle de l'infini extérieur et intérieur. La perception visuelle de l'eau transparente et fuyante rend perceptible, voire visible la transcendance par définition imperceptible, et engendre un langage poétique, à l'aube du romantisme, qui sera capable d'exprimer les transitions entre la matière et l'esprit, le temps et l'espace, la vie et la mort, la terre ferme et la mer mouvante, etc. Il s'agira de démontrer que l'analyse de l'usage poétique de l'image de l'eau, quelque peu conventionnel et stéréotypé, nous fait comprendre

la transition entre deux visions spatio-temporelles, celle des Lumières et celle des Romantiques¹.

La présence de l'élément aquatique dans un texte, devient créateur de formes génériques², comme nous verrons dans le cas des *Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau et comme dans les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand et en général dans tous ses textes.

La rêverie chez Rousseau est un aspect fondamental de la quête sensorielle et plus largement de la vie : il l'affirmera lui-même dans *Les Rêveries du promeneur solitaire*³. Rousseau expérimente différentes rêveries semblables à des réjouissances extatiques ou à des réflexions ; si la première se fixe sur un objet, la seconde se définit nécessairement par sa structure logique. La rêverie est une pratique solitaire qui permet la suspension du temps, afin d'offrir un asile serein. Jean-Jacques peut éprouver la pleine conscience d'exister, la conscience de son *moi*, et parfois même goûter à l'extase : « [...] je m'esquivais et j'allais me jeter seul dans un bateau que je conduisais au milieu du lac [...] plongé dans mille rêveries confuses, mais délicieuses, et qui sans avoir aucun objet bien déterminé ni constant, ne laissaient pas d'être à mon gré cent fois préférables à tout ce que j'avais trouvé de plus doux dans ce qu'on appelle les plaisirs de la vie⁴. » Et Rousseau ajoute : « Le flux et reflux de cette eau, son bruit continu mais renflé par intervalles frappant sans relâche mon oreille et mes yeux, suppléaient aux mouvemens internes que la rêverie éteignait en moi et suffisaient pour me faire sentir avec plaisir mon existence, sans prendre la peine de penser⁵. »

La philosophie de Rousseau ne peut donc se dissocier d'une démarche qui est expérience vécue, enracinement dans l'affectif, méditation sur les rapports entre désir et raison, réel et imaginaire. Il avance la conception de l'homme qui « met l'autre devant moi ». La pensée de Rousseau évolue donc à partir d'un double principe : celui de l'identification à autrui et celui du refus d'identification à soi-même.

¹ Cf. A. Ádám : « Espace fini, espace infini. La poétique de la contemplation dans le Génie du christianisme de Chateaubriand », *Acta Universitatis Szegediensis Acta Romanica* 19, 1999 : 79–83.

² Cf. A. Ádám : *Du vague des frontières – Littérature langues & espaces*. Paris : L'Harmattan, 2015.

³ J.-J. Rousseau : « Les Rêveries du promeneur solitaire », in : *Collection complète des œuvres*, Genève, 1780–1789, vol. 10, in-4°, <http://www.rousseauonline.ch/Text/les-reveries-du-promeneur-solitaire.php>

⁴ *Rêveries...*, *Cinquième promenade*, *op.cit.* : 34. [Orthographe originale.]

⁵ *Ibid.* : 35.

Contre un humanisme conquérant, Rousseau revendique la répugnance innée à voir souffrir l'autre. C'est le principe d'identification à l'autrui par la pitié que l'auteur des *Rêveries* ne se lasse pas de réaffirmer.

S'il est vrai que la nature a rejeté l'homme, que celui-ci s'est engagé dans des erreurs de sa socialisation, ce n'est qu'en retrouvant une alliance originelle, le nous face à la société ennemi. L'homme saisit l'autrui à travers son moi d'une manière indirecte, dans une altération du proche et du lointain : « Sans mouvement, la vie n'est qu'une léthargie. Si le mouvement est inégal ou trop fort il réveille ; en nous rappelant aux objets environnants, il détruit le charme de la rêverie et nous arrache d'au-dedans de nous, pour nous remettre à l'instant sous le joug de la fortune et des hommes, et nous rendre au sentiment de nos malheurs. Un silence absolu porte à la tristesse⁶. » Et il poursuit : « En rêvant que j'y suis ne fais-je pas la même chose ? Je fais même plus ; à l'attrait d'une rêverie abstraite et monotone, je joins des images charmantes qui la vivifient. Leurs objets échappaient souvent à mes sens dans mes extases, et maintenant, plus ma rêverie est profonde plus elle me les peint vivement⁷. »

Les conflits dans l'histoire sont aussi des conflits personnels, vécus par Jean-Jacques Rousseau de manière dramatique. Dans cette optique, il est le précurseur de la modernité romantique introduite par les écrits de Chateaubriand, d'abord par *Le Génie du christianisme* et ensuite par ses *Mémoires d'outre-tombe*, histoire de ses vies, intérieure et extérieure, un texte où l'Histoire pénètre le personnel ce qui bouleverse grandement les cadres génériques des mémoires censées être le récit d'une vie publique et sociale.

En examinant la poétique de la nature dans le *Génie du christianisme*, essai de Chateaubriand où il élabore au tournant des 18^e et 19^e siècles une sorte de jargon de l'esthétique romantique naissante, on peut directement remonter à l'influence de Rousseau⁸ qui, dans les *Rêveries du promeneur solitaire*, notamment dans la *Cinquième promenade* déjà citée parle de l'évidence de la nature qui s'impose à l'homme par l'intermédiaire de ses sens : « Quel était donc ce bonheur et en quoi consistait sa jouissance ? [...] Le précieux far niente fut la première et la principale de ces jouissances que je voulus savourer dans toute sa douceur [...]⁹. »

⁶ *Rêveries...*, *Cinquième promenade*, *op.cit.* : 36.

⁷ *Ibid.* : 37.

⁸ L'influence de la philosophie naturelle de Rousseau sur l'œuvre de Chateaubriand est abondamment traitée dans l'ouvrage de Marie Pinel : *La mer et le sacré chez Chateaubriand*. Paris : Claude Alzien, 1993.

⁹ *Rêveries...*, *Cinquième promenade*, *op.cit.* : 33.

La nature exerce une attirance physique sur l'homme et l'élève à un sentiment de plénitude. D'où le désir instinctif de l'homme de s'unifier avec la nature et de vivre l'expérience sensible de la fusion avec la nature. Malgré cette influence indubitable, Chateaubriand prend parti – dès l'*Essai sur les Révolutions* (1797) – pour une pensée qui est prête à s'élever vers la transcendance, à l'extérieur du monde physique, hors temps et espace où le moi intime se perd dans cette pleine identification avec la nature sublimée. Rousseau s'isolait du monde, s'enfermait dans un bonheur comme il explique dans sa *Troisième promenade* : « La méditation dans la retraite, l'étude de la nature, la contemplation de l'univers, forcent un solitaire à s'élancer incessamment vers l'auteur des choses et à chercher avec une douce inquiétude la fin de tout ce qu'il voit et la cause de tout ce qu'il sent¹⁰. »

Selon la poétique de l'espace de Gaston Bachelard¹¹, l'immensité est une catégorie philosophique de la rêverie. La contemplation de la grandeur détermine un état d'âme. La rêverie place le rêveur hors du monde immédiat, devant un monde qui porte le signe de l'infini. Dans la méditation, dit Bachelard, l'homme est capable de renouveler les résonances de la contemplation et il est toujours ailleurs, dans l'espace de l'ailleurs. Et quand cet ailleurs appartient à la nature, il est immense.

La contemplation passive doit ainsi être complétée par la réflexion active. Devant le spectacle de la mer, l'existence de Dieu est évidente. Chez Rousseau, au début de la réflexion, cette évidence se pose comme une rêverie sans objet, par une expérience kinesthésique au cours de laquelle l'ouïe et la vue perçoivent en même temps la monotonie dans un état de demi-sommeil : « Je me suis assis à l'écart sur la rive, on n'entendait que le bruit du flux et du reflux du lac, prolongé le long des grèves [...] Je suis tombé dans cette espèce de rêverie [...]»¹². »

Chateaubriand renverse la démarche et part toujours d'une expérience sensorielle dans ses descriptions. C'est le premier pas vers la nature, vers l'extérieur, accompagné par la réflexion, mais il ne va jamais jusqu'à s'abstraire lui-même. Il ne veut pas se séparer du monde extérieur, mais étendre son être jusqu'à perdre conscience de ses propres limites physiques. Ce phénomène est illustré par cette phrase extraite d'*Atala* : « Atala appuyait une de ses mains sur mon épaule ; et comme deux cygnes voyageurs, nous traversions ces ondes solitaires¹³. »

¹⁰ *Ibid.* : 15.

¹¹ Cf. G. Bachelard : *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, 1957.

¹² *Rêveries...*, *op.cit.* : 100.

¹³ *Atala...*, *op.cit.* : 67.

Il n'y a plus banal à première vue que la thématique de l'eau, du fleuve, de l'océan et leur manifestation dans les textes de François René de Chateaubriand, un des premiers auteurs qui élabore le langage pour exprimer l'inexprimable, c'est-à-dire l'expérience des perceptions sensibles. Le romantisme, d'une manière évidente, à la fois picturalement, rhétoriquement et mentalement aussi, est directement lié à la nature, et dedans, à l'eau comme reflet et comme mouvement. Dans les textes de Chateaubriand, écrivain écologiste avant la lettre, la nature apparaît non pas qu'un vieux motif ou allégorie rhétorique ou poétique, mais comme le milieu seul authentique de l'homme, étant création d'un Dieu. Alors, notre auteur tâche de faire l'apologie de la nature, et ajoutons de l'homme, puisque l'homme à visage divin, avec toute ses actes et productions qui semblent dépasser la nature, ainsi que la nature à visage humain, avec ses confins qui dépasse l'homme, font partie du même univers. La nature demande donc de l'humilité à l'homme. C'est à ce point où Chateaubriand, un des premiers écrivains romantiques, excède les Lumières. Chez lui la nature n'est plus un refuge, mais entre en harmonie avec le spectacle mis en scène par l'homme. Dans ce contexte, la contemplation solitaire aura des valeurs très positives, seule chance à l'homme de créer l'harmonie. La tempête dans les montagnes, sur l'océan, le volcan, la cataracte, le déluge reflètent et assurent cette même harmonie.

Cette perception et cette esthétique s'expriment dans toutes les réflexions sur la nature et sur l'homme dans les textes de Chateaubriand, et – d'une manière évidente, au-delà des lieux communs des figures aquatiques de la rhétorique classique –, dans ses textes où apparaissent les images des eaux. Les écrits de notre auteur, à part les thématiques et figures, s'organisent d'après une logique sensible, aquatique (écoulement, débordement, etc.) traduisant le rythme du fonctionnement de la mémoire.

Évidemment, Chateaubriand, historien de la nature, parle et décrit d'autres éléments et images de la nature, pas seulement l'eau. Les images de l'infini extérieur des océans et l'infini intérieur des forêts s'interpénètrent et s'expriment mutuellement chez lui. Chateaubriand est arboriculteur, il est voyageur, randonneur, ses œuvres abondent en descriptions poétiques sur les arbres, les montagnes, les forêts, les plantes, les animaux...

Gaston Bachelard a bien montré dans son magnifique essai, *L'Eau et les rêves*¹⁴, combien les axes de symbolisation proposés par l'élément liquide étaient divergents. À l'eau calme s'oppose l'eau rapide comme à l'étang la

¹⁴ G. Bachelard : *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti, 1965.

cascade, à l'eau lustrale du baptême, l'eau épaisse, croupissante, limoneuse. Et cependant, on peut se demander si cette pluralité chez l'auteur romantique n'est qu'apparente et si, justement, le pluriel auquel se mettent « les eaux » n'est pas constitutif de la symbolique de cet élément et ne crée pas une cohérence plus forte dans le symbolisme aquatique que celle existant dans celui du feu, de l'air et surtout de la terre.

À Saint-Malo, Chateaubriand enfant se trouve face à face avec son premier paysage, qui est la mer ou mieux encore la grève, frontière entre la terre et l'eau. Il nous semble que la mer représente toujours, dans l'œuvre de l'auteur, la perception d'un lieu de passage existentiel. Les châteaux de sable emportés par les marées deviennent un emblème de toute sa vie : « Depuis cette époque, écrit-il, j'ai souvent cru bâtir pour l'éternité des châteaux plus vite écroulés que mes palais de sable¹⁵ ». La traversée qui le conduit en Amérique, Paradis et exclusion, déplacement dans le temps et dans l'espace, joue le rôle d'une nouvelle naissance.

Son premier texte important où les scènes de la nature ont déjà une fonction explicative et fort poétique, *l'Essai sur les révolutions* (1797), ni dans son intention, ni dans ses résultats n'est une œuvre originale. La fin de l'ouvrage, *Nuit chez les sauvages du Nouveau Monde* suggère un comportement possible face à la vision pessimiste de l'histoire, le retour à la vie sauvage. Cependant Chateaubriand ajoute un aspect bien poétique, celui du drame de la destinée. La théorie mécaniste des cycles¹⁶ est complétée par l'image du fleuve, de l'histoire fluide : « Chaque âge est un fleuve, qui nous entraîne selon le penchant des destinées quand nous nous y abandonnons. [...] Les uns [...] l'ont traversé avec impétuosité [...]. Les autres sont demeurés de ce côté-ci sans vouloir s'embarquer. [...] Ainsi, les premiers nous transportent dans des perfections imaginaires, en nous faisant devancer notre âge ; les seconds nous retiennent en arrière, refusent de s'éclairer, et veulent rester les hommes du quatorzième siècle en 1796¹⁷. »

Il y a très peu de temps qui sépare *l'Essai sur les Révolutions* et le *Génie du christianisme* (1802), Pourtant on peut constater que, d'une certaine manière, ils se contredisent : *l'Essai* est rédigé à la lumière du XVIII^e siècle, de Voltaire et de Rousseau tandis que le *Génie* annonce déjà une nouvelle sensibilité. Toute-

¹⁵ F.-R. de Chateaubriand : *Mémoires d'outre-tombe*. I. Paris : Bordas, Classiques Garnier, 1989 : 150.

¹⁶ Que nous pouvons retrouver chez Mably, Rousseau, Raynal ou Mesmer.

¹⁷ F. R. de Chateaubriand : *Essai sur les Révolutions. Génie du christianisme*. Paris : Gallimard, Pléiade, 1978 : 42-43.

fois les deux ouvrages se complètent parce que le *Génie* donne la réponse aux questions inquiètes posées dans l'*Essai*.

Malgré les différences de fond, les deux œuvres fondent la sensibilité romantique, l'*Essai* par son désespoir projette la diagnostique de ce qu'on appellera le mal du siècle. L'auteur représente avec tristesse la génération future, sans emploi, qui, remplie du sentiment de l'inutilité, est poussée au suicide et exprime l'amertume d'une Révolution manquée.

Déjà dans l'*Essai*, on trouve les éléments d'une foi chrétienne. Le catholicisme « tombe de jour en jour. Quelle religion le remplacera¹⁸ ? » La réponse à cette question est un Dieu unique qui se manifeste dans les merveilles de la nature et qui se présente dans l'Évangile, conçu comme une compilation de toutes les religions humaines : « Il est un Dieu. Les herbes de la vallée et les cèdres du Liban le bénissent, l'insecte bruit ses louanges, et l'éléphant le salue au lever du soleil ; les oiseaux le chantent dans le feuillage, le vent le murmure dans les forêts, la foudre tonne sa puissance, et l'océan déclare son immensité : l'homme seul a dit : il n'y a point de Dieu¹⁹. »

Dans le *Génie du christianisme*, la perspective change ; c'est l'homme qui agit sur la nature et lui donne un caractère tragique par la chute d'Adam, parce que l'homme, lui aussi est de la nature, il est mystérieux comme elle étant lui aussi le fruit de la création divine. Le point de départ de la réflexion dans l'apologie de la chrétienté est donc le secret et le mystère : « Tout est caché, tout est inconnu dans l'univers. L'homme lui-même n'est-il pas un étrange mystère ? D'où part l'éclair que nous appelons existence, et dans quelle nuit va-t-il s'éteindre²⁰ ? »

Finalement c'est le *Génie du christianisme* et les deux romans, *Atala* et *René*, qui font connaître le nom de Chateaubriand auprès des lecteurs de l'époque. Ces œuvres à la frontière de deux époques précipitent l'évolution de la sensibilité dans la France préromantique et romantique.

Dans l'argumentation du *Génie du christianisme*, l'auteur renonce à une dialectique descendante qui ne prouve rien, puisqu'elle présuppose ce qui est en question. Il s'avance en une dialectique ascendante puisqu'elle part de ce qui tombe d'une manière évidente sous les sens ou sous le sens. Sa réflexion n'approche point de Dieu par les voies de la raison pure ni par l'effet d'une lumière surnaturelle, mais elle suit les voies de l'expérience sensible. C'est une sorte

¹⁸ L'Exemplaire confidentiel de l'*Essai sur les révolutions* revu et annoté par l'auteur pour une deuxième édition.

¹⁹ *Essai...*, *op.cit.* : 377.

²⁰ *Génie...*, *op.cit.* : 473.

de théologie empirique héritée de Bernard Nieuwentyt (1654–1718), mathématicien et médecin hollandais qui influence profondément la philosophie de la nature de Chateaubriand, à l'ouvrage duquel il se réfère dans le *Génie* :

Le docteur Nieuwentyt, dans son *Traité de l'existence de Dieu**, s'est attaché à démontrer la réalité des causes finales. Sans le suivre dans toutes ses observations, nous nous contenterons d'en rapporter quelques-unes.

*Dans tout ce que nous citons ici du *Traité* de Nieuwentyt, nous avons pris la liberté de refondre et d'animer un peu son sujet. Le docteur est savant, sage, judicieux, mais sec. Nous avons aussi mêlé quelques observations aux siennes. [Note de Chateaubriand.]²¹

Ce passage prouve comment le traité classique, scientifique et « sec » du savant hollandais se transforme en traité poétique sous la plume de Chateaubriand qui ne part pas de Dieu, il n'arrive pas à lui non plus mais il le montre souhaitable, présent en creux dans l'expérience de chacun. Dans sa prose, le présent et le passé, les deux dimensions temporelles sont représentées dans l'espace où l'on constate un mouvement vertical et horizontal à la fois dans ses images liquides qui lui sont si chères. Le fleuve, auparavant symbole du temps historique, signifie maintenant l'écoulement du temps qui est accordé à l'homme mortel.

L'homme n'est plus homme que quand il affronte les limites de son humanité ; le romantisme est une sagesse des confins ; une sagesse des extrêmes dont Chateaubriand n'est pas seulement conscient, mais dont il tire toute sa poésie des limites. Son esthétique « du vague » dépasse la sagesse des Lumières.

Le retour de l'absolu pour l'esprit romantique implique le dépassement nécessaire de l'espace mental humain, dont la capacité n'est pas à la mesure de l'infini. Dans les écrits de notre auteur, on voit naître l'idée liée à l'eau, que c'est grâce à la nature que l'homme peut expérimenter le sentiment de l'infini : « Des millions d'étoiles rayonnant dans le sombre azur du dôme céleste, la lune au milieu du firmament, une mer sans rivage, l'infini dans le ciel et sur les flots²² ! »

La conscience ne se tourne pas vers la *natura naturata*, vers les formations déterminées qui peuplent l'espace et le temps, mais vers la *natura naturans*,

²¹ *Ibid.* : I, V, III : 560–561.

²² *Génie...*, I, V, XII, *op.cit.* : 591.

la source de vie, la puissance créatrice infinie qui est une dynamique de la fluidité. Nous avons déjà évoqué que les images de la fluidité sont les images privilégiées de Chateaubriand. Le fluide chez lui signifie toujours le mouvement et le mouvement est la vie organique même.

Le passage entre la société et la nature est donc irréversible, et même si Chateaubriand dans son *Essai sur les Révolutions* en 1797 évoque l'effet malveillant de la vie en société, et exprime son désir de se retirer au sein de la nature, on peut toucher de plus près la différence de position prise par Rousseau envers l'homme naturel et celle du poète romantique qui reste toujours « civilisé » même parmi les Sauvages. On verra où mènent la solitude exaltée et le vague des passions sans but et sans bornes dans *Atala* et dans *René*.

Chateaubriand nous présente deux façons différentes de ressentir la présence divine dans la nature. L'une est négative, c'est le vide, le vague des passions, l'insatisfaction intérieure déjà citée. L'autre est positive, c'est l'extase venant du désir de fusion avec la nature. Le vide demande à être comblé par quelque chose qui soit en dehors ou au-dessus de lui. La fusion avec la nature vient de la contemplation de l'image de la beauté divine, c'est-à-dire de la nature. L'homme qui la contemple accède à la plénitude : « [...] mais, dans ces pays déserts, l'âme se plaît à s'enfoncer, à se perdre dans un océan d'éternelles forêts ; elle aime à errer, à la clarté des étoiles, aux bords des lacs immenses, à planer sur le gouffre mugissant des terribles cataractes, à tomber avec la masses des ondes, et pour ainsi dire à se mêler, à se fondre avec toute une nature sauvage et sublime²³. »

Le temps et l'étendue sont ainsi reliés par l'homme qui les contemple. La perception de l'infini de l'Océan n'est possible qu'à travers la contemplation et l'imagination poétique lesquelles la rendent sensibles, dans l'art, à la couleur, au bruit, au parfum, au mouvement et à la forme. En guise d'illustration, voyons la citation d'*Atala* qui évoque un paysage aquatique ; les adjectifs colorés privilégient la vue, et l'espacement du paysage suit la logique du mouvement du fleuve : « [...] on voit sur les deux courants latéraux remonter le long des rivages, des îles flottantes de pistia et de nénuphar, dont les roses jaunes s'élèvent comme de petits pavillons. Des serpents verts, des hérons bleus, des flamants roses, de jeunes crocodiles s'embarquent, passagers sur ces vaisseaux de fleurs, et la colonie, déployant au vent ses voiles d'or, va aborder endormie dans quelque anse retirée du fleuve²⁴. » Un tel passage nous révèle un syncrétisme

²³ *Essai...*, *op.cit.* : 446-447.

²⁴ *Atala...*, *op.cit.* : 42.

dont le principe fondamental est l'intuition sensible perçue à travers les harmonies de la nature dont l'élément fondamental est l'eau.

L'eau n'a pas de forme, elle prend la forme qu'on lui donne²⁵. C'est la logique qui, chez Chateaubriand, gouverne les « formes sensibles de l'eau ». Des formes qui naissent tout naturellement de deux milieux : le fleuve et la mer. C'est bien le fleuve que l'écrivain a choisi en 1833 comme sa propre image dans la « Préface testamentaire » qui sera reprise plus tard dans l'avant-dernier chapitre des *Mémoires d'outre-tombe* : « Je me suis retrouvé entre les deux siècles comme au confluent de deux fleuves ; j'ai plongé dans leurs eaux troublées, m'éloignant à regret du vieux rivage où je suis né, et nageant avec espérance vers la rive inconnue où vont aborder les générations nouvelles²⁶. »

D'après Aurelio Principato, on observe un emploi métaphorique de l'image par exemple dans l'*océan de forêts* dans le texte intitulé « Nuit chez les Sauvages d'Amérique », et un emploi *symbolique*, dont l'exemple paradigmatique est la description du Meschacebé dans le « Prologue » d'*Atala*. Dans ce dernier cas, la réalité naturelle n'est pas évoquée comme un comparant, mais elle est prise au sens propre : « Telle est la scène sur le bord occidental ; mais elle change sur le bord opposé, et forme avec la première un admirable contraste. Suspendus sur le cours des eaux, groupés sur les rochers et sur les montagnes, dispersés dans les vallées, des arbres de toutes les formes, de toutes les couleurs, de tous les parfums, se mêlent, croissent ensemble, montent dans les airs à des hauteurs qui fatiguent les regards²⁷. »

L'image du fleuve justifie ces interprétations, comme lorsqu'il renvoie à l'écoulement du temps historique, ou à la délinéation, à la séparation de deux rivages et, par-là, à une rupture dans la continuité de l'existence. Alors que l'image de la mer intervient pour représenter au contraire la permanence de l'éternel et l'ouverture spatiale offerte à la contemplation de l'infini²⁸.

Ces deux modes, métaphorique et symbolique se complètent et s'enrichissent mutuellement. Voire, leur usage varie selon les époques et évolue de l'*Essai sur les révolutions* aux *Mémoires d'outre-tombe*, pour rendre l'écriture de plus en plus subtile. Si l'imagerie de l'eau évolue vers une écriture de plus en plus

²⁵ Cf. A. Principato : « Les formes sensibles de l'eau dans l'imaginaire autobiographique de Chateaubriand », *Littératures* 79, 2018 (en ligne), mis en ligne le 01 octobre 2020, <http://journals.openedition.org/litteratures/2580> (consulté le 09 septembre 2023).

²⁶ F. R. de Chateaubriand : *Mémoires d'outre-tombe* [MOT], VI. Paris : Flammarion, 1982 : 670.

²⁷ *Atala...*, *op.cit.* : 42.

²⁸ Cf. M. Pinel : *La mer et le sacré chez Chateaubriand*, *op.cit.*

consciente et énigmatique, il faut rappeler que la métaphore de l'orage est, avec celle du volcan, la métaphore la plus utilisée pour dépeindre les bouleversements de la Révolution française²⁹.

L'image de la tempête évoque la temporalité : l'orage éclate, fait des ravages et finit par s'apaiser. Chateaubriand peint à plusieurs reprises l'événement culminant, mais l'accent est surtout mis sur les dégâts causés par l'orage. Dans une note des *Martyrs*, à propos de la phrase « les flots se déroulaient avec uniformité » il écrit les suivants : « Il faut l'avouer ; au milieu des plus furieuses tempêtes, je n'ai point remarqué ce chaos, ces montagnes d'eau, ces abîmes, ce fracas qu'on voit dans les orages des poètes. [...] J'ai bien remarqué, au contraire, ce silence et cette espèce de régularité que je décris ici, et il n'y a peut-être rien de plus effrayant³⁰. »

La remontée vers la source du torrent est la forme symbolique que prend la régression vers les états primitifs de l'existence, dont l'idée s'était présentée à la conscience de Chateaubriand, avec un passage explicite du « sensoriel » au « mémoriel » : « Souvent, par le temps le plus serein, en regardant couler ses flots décolorés, je me suis représenté une vie commencée au milieu des orages : le reste de son cours passe en vain sous un ciel pur : le fleuve demeure teint des eaux de la tempête qui l'ont troublé dans sa source³¹. »

Quatre ans plus tard (1801), la description est reprise dans *Atala*, mais dans le cadre bien différent d'un récit de fiction. La vision de la chute du Niagara y évoque la description du Meschacébé figurant dans le « Prologue » déjà cité, dont la valeur symbolique est encore plus évidente. Tandis que Chateaubriand dans son *Essai* décrit l'aspect spectaculaire de la chute, dans *Atala* l'évocation sensorielle de l'image est beaucoup plus modérée. On peut remarquer l'élimination ou la modification de certaines précisions descriptives.

Toutefois, à part le fait d'élever l'expérience personnellement vécue par Chateaubriand au rang de monument de l'Histoire, dans les *Mémoires d'outre-tombe*, le récit de la cataracte nous élève moins à la transcendance divine qu'il ne nous précipite en bas, comme cette envie involontaire qui attire le voyageur « vers l'abîme ». Comment ne pas rappeler, en effet, le moment de la naissance de Chateaubriand, marqué par la tempête : « J'étais presque mort quand je vins au jour. Le mugissement des vagues, soulevées par une bourrasque annonçant

²⁹ Cf. O. Ritz : *Les Métaphores naturelles dans le débat sur la Révolution*, Paris : Classiques Garnier, 2016. (Cité par A. Principato : *op.cit.*)

³⁰ F. R. de Chateaubriand : *Les Martyrs*, t. XVII-XVIII, ebook, Arvensa Editions, 2019 : 626.

³¹ *Ibid.* : 717-718.

l'équinoxe d'automne, empêchait d'entendre mes cris³². » L'expérience de la cataracte s'avère être, finalement, la représentation symbolique de la descente vers les profondeurs de son propre être. Cette notation sonore de l'eau et de la nature semble finalement traverser toute la première partie de la vie de Chateaubriand, du traumatisme de la naissance jusqu'à celui de la Révolution.

Bibliographie

- Ádám, A. (1999) : Espace fini, espace infini. La poétique de la contemplation dans le Génie du christianisme de Chateaubriand. *Acta Universitatis Szegediensis Acta Romanica* 19 : 79–83.
- Ádám, A. (2015) : *Du vague des frontières – Littérature langues & espaces*. Paris : L'Harmattan.
- Bachelard, G. (1957) : *La poétique de l'espace*. Paris : PUF.
- Bachelard, G. (1965) : *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti.
- Chateaubriand, F. R. de (1978) : *Essai sur les Révolutions. Génie du christianisme*. Paris : Gallimard, Pléiade.
- Chateaubriand, F. R. de (1982) : *Mémoires d'outre-tombe* [MOT], VI. Paris : Flammarion.
- Chateaubriand, F. R. de (1989) : *Mémoires d'outre-tombe*. I. Paris : Bordas, Classiques Garnier.
- Chateaubriand, F. R. de (1993) : *René, Atala*, Paris : Booking International.
- Chateaubriand, F. R. de (2019) : *Les Martyrs*, t. XVII–XVIII, ebook, Arvensa Editions.
- Pinel, M. (1993) : *La mer et le sacré chez Chateaubriand*. Paris : Claude Alzien.
- Principato, A. (2018) : Les formes sensibles de l'eau dans l'imaginaire autobiographique de Chateaubriand. *Littératures*[En ligne], 79, mis en ligne le 01 octobre 2020, consulté le 09 septembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/litteratures/2580> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/litteratures.2580>
- Rousseau, J.-J. (1780–1789) : Les Rêveries du promeneur solitaire. In : *Collection complète des œuvres*. Genève, vol. 10, in-4°, <http://www.rousseauonline.ch/Text/les-reveries-du-promeneur-solitaire.php>
- Ritz, O. (2016) : *Les Métaphores naturelles dans le débat sur la Révolution*. Paris : Classiques Garnier.

³² MOT I..., *op.cit.* : 128.

Maurice Carême, poète du végétal

Ágnes Tóth

Université Catholique Pázmány Péter

toth.agnes.univ@gmail.com

Abstract

In the interpretation of Maurice Carême's (1899–1978) poetry, nature is often emphasized as a distinct source of his poetic creation. The poet's work is deeply rooted in nature, especially in the Brabant landscape; this region, its nature, and vegetation are somewhat the ones that shape and influence his thinking. In our reevaluation, we will highlight Maurice Carême's particular focus on plant life. A rich vocabulary of plant species characterizes this work, evidence of the beauty of the natural world. The botanical aesthetics of this poetry and the paradigms that dominate it are the subjects of our inquiry: the presence of botanical poetic imagery in Carême's poetry; the inclination toward merging with plant life; and the significance of the form and dynamics of plant life as a model for creation.

Dans l'interprétation de la poésie de Maurice Carême (1899–1978), la nature est souvent mise en valeur comme une source distincte de sa création poétique. Gilbert Delahaye dans son essai sur le poète dit : « C'est en face de la nature que le poète a forgé ses plus belles images¹. » David Scheinert, dans son livre *Écrivains belges devant la réalité*, traite explicitement du rôle de la nature sous le sous-titre « La grande maison verte² » de Maurice Carême, faisant allusion à la maison blanche du poète à Anderlecht qui sera le titre d'un de ses recueils. Jacques Charles, dans sa monographie intitulée *Maurice Carême*, souligne « la prépondérance seigneuriale » de la nature dans l'œuvre du poète où les mots surgissent dans « sa maison de feuilles et de bleu horizon³ ».

¹ G. Delahaye : *Maurice Carême*, Tournai : Unimuse, 1969 : 59.

² D. Scheinert : « Les sources de la joie chez Maurice Carême », in : D. Scheinert, *Écrivains belges devant la réalité*, Bruxelles : La renaissance du livre, 1964 : 71.

³ J. Charles : *Maurice Carême*, Paris : Seghers, 1965 : 37.

Lors du colloque intitulé *Maurice Carême ou la clarté profonde*, organisé à Bruxelles en 1985 en l'honneur du poète, la poétesse Andrée Sodenkamp (1906–2004) met en avant les propos suivants : « On sait combien Maurice Carême fut attaché à son pays natal. On se doit de parler de communion, d'osmose pour situer la relation profonde qui l'unissait aux paysages de sa province⁴. » La poétesse continue par une évocation du recueil *Brabant* de Carême : « Une province tout entière tient dans un livre : deux cents poèmes. On y touche au végétal⁵. » Lors du même colloque, l'écrivain équatorien, Rigoberto Cordero y León (1916–1998) nomme Maurice Carême « le maître de la nature⁶ ». Marc Quaghebeur, dans les *Balises pour l'histoire des lettres belges*, mentionne la petite ville natale du poète, Wavre, « dont la campagne constitue l'immédiat horizon » et les cycles végétaux servent « de toile de fond à son œuvre poétique⁷ ». Dans une étude plus récente, dans la postface du recueil de choix anthologique, *Nonante-neuf poèmes* de Maurice Carême paru en 2017, la poésie du poète est caractérisée comme une « ode de la nature toujours changeante, toujours renouvelée », comme une « célébration de l'immensité d'un univers [...] que seule la poésie serait capable de défricher [...] »⁸. L'œuvre du poète est profondément ancrée dans la nature, et plus spécialement dans le paysage brabançon ; cette région et sa nature seront en quelque sorte celles de la périphérie de son intuition, celles qui marqueront et influenceront sa pensée.

En répertoriant le vocabulaire carémien, il s'y manifeste une prédilection pour l'environnement proche et lointain. Il y apparaît d'abord la prédominance d'une vision d'ensemble du monde, soulignant son immensité⁹. Parmi les éléments sémiques les plus fréquents de l'œuvre poétique, nous trouvons les mots terre, eau, ciel, air, vent, nuée, soleil, lune, étoiles. Une grande importance s'y manifeste dans le rythme naturel du temps journalier où la poésie se jouera de la nuit et du jour par les occurrences des mots : aube, aurore, matin, soir, crépus-

⁴ A. Sodenkamp : « Maurice Carême et le Brabant », in : *Maurice Carême ou la clarté profonde*, (Colloque 22–24 novembre 1985), Bruxelles : Commission communautaire française de la Région de Bruxelles-Capitale, 1992 : 103.

⁵ *Idem*.

⁶ R. Cordero y León : « La nature et Maurice Carême », *Ibid.* : 208.

⁷ M. Quaghebeur : *Balises pour l'histoire des lettres belges*, Bruxelles : Labor, 1998 : 263.

⁸ R. Demaeseneer, Ch. Libens & R. Rosi : « Postface », in : M. Carême : *Nonante-neuf poèmes*, Bruxelles : Espace Nord, n°361, 2017 : 140.

⁹ Cf. : A. Ádám : « Espace fini, espace infini. La poétique de la contemplation dans le Génie du christianisme de Chateaubriand », *Acta Universitatis Szegediensis* 19, 1999 : 79–83.

cule, couchant. La fréquence de phénomènes météorologiques dans le lexique est aussi très prégnante où figurent le vent, la pluie, la neige, le brouillard, les nuages souvent avec une attraction manifeste pour l'ambiance et pour la force qu'ils développent. La poésie de Carême est parsemée de termes évocateurs du relief paysager : coteaux, sentiers, bosquets, prairies, bois, champs, forêts, plaines, autant de substantifs imagés qui émaillent ses poèmes. La végétation luxuriante mise en valeur selon les saisons fait partie intégrante de la poésie carémienne : le saule, le peuplier, le bouleau, le tilleul, le sorbier, la bruyère, le roseau, les fleurs de lilas, le chèvrefeuille. « Ce poète du Végétal¹⁰ » – comme Andrée Sodenkamp le nomme – parle également des effets sensoriels de cette végétation : de l'odeur de menthe, du fenouil, de la chuchoterie des hêtres, pour en citer quelques exemples.

Dans notre relecture, nous contribuerons à nuancer les considérations ci-dessus en mettant en lumière l'attention portée par Maurice Carême au végétal. Tout comme dans la nature de sa région, la belle végétation fait partie intégrante de la poésie carémienne. Un vocabulaire riche en espèces végétales caractérise cette œuvre, preuve de la beauté du monde naturel. L'esthétique végétale de cette poésie et les paradigmes qui la dominent, sont les enjeux qui font l'objet de notre questionnement : la présence des images poétiques végétales dans la poésie de Carême ; la tendance au fusionnel avec le végétal ; et l'importance de la forme et de la dynamique du végétal en tant que modèle de la création.

Les images poétiques végétales

L'« épistémologie biomimétique¹¹ » développée par Gaston Bachelard nous sert de première approche concernant l'esthétique végétale de l'œuvre de Maurice Carême. L'intérêt de représenter un milieu est, pour Bachelard, celui de créer « un espace habitable¹² », de pouvoir habiter le monde, de s'y réaliser existentiellement. Comme l'écrit Jean-Jacques Wunenburger, Bachelard est « peu sensible aux espaces vides, désertifiés, immenses ; il accorde sa préférence

¹⁰ A. Sodenkamp : « Maurice Carême et le Brabant », in : *Maurice Carême ou la clarté profonde*, *op.cit.* : 107.

¹¹ J.-J. Wunenburger : « Bachelard, une phénoménologie de la spatialité. La poétique de l'espace de Bachelard et ses effets scénographiques », *Nouvelle revue d'esthétique* 20, 2017 : 108.

¹² G. Bachelard : *La poétique de l'espace*, (1957), Paris : Presses Universitaires de France, 3^e éd., 1961 :137.

onirique aux espaces qui accueillent un mode d'existence du sujet¹³ ». Dans un tel espace habitable, « l'être humain est déposé dans un être-bien, dans le bien-être associé primitivement à l'être¹⁴ ». L'intimité de ces espaces heureux et habitables joue un rôle très important dans la théorie de Bachelard. Cependant, par son attachement aux tensions entre les oppositions, Bachelard oppose à l'espace intime l'immensité du cosmos ; il développe une « cosmo-analyse¹⁵ » tout en gardant la réversibilité des deux orientations. Dans *L'immensité intime* (titre du 8^e chapitre de son essai *La poétique de l'espace*), Bachelard trouve la possibilité d'une coexistence avec l'extériorité : « L'espace poétique, puisqu'il est exprimé, prend des valeurs d'expansion. Il appartient à la phénoménologie de l'ex¹⁶. »

La « phénoménologie de l'ex » nous conduit à appréhender la représentation poétique comme un passage. Dans cette théorie, deux forces sont à l'œuvre, l'une est celle de l'intériorité, de l'intimité, l'autre celle de l'extériorité, de l'expansion. L'écriture poétique mobilise les deux directions et, dans son statut d'ouverture absolue, elle traduit l'interaction intérieur-extérieur comme création et représentation du monde. Par la création, l'homme regarde le monde, approfondit l'apparence des choses, mais le monde le regarde à son tour : « [...] tout ce que je regarde me regarde », – écrit Bachelard dans *La poétique de la rêverie* – « Le monde veut se voir, le monde vit dans une curiosité active avec des yeux toujours ouverts¹⁷. » Pour saisir ce regard, pour le comprendre, il faut dépasser la distinction constitutive entre l'objet et le sujet : « Le monde ne lui fait plus vis-à-vis. Le moi ne s'oppose plus au monde. Dans la rêverie, il n'y a plus de non-moi. Dans la rêverie, le *non* n'a plus de fonction : tout est accueil¹⁸. » Ce « non-moi » dans la réflexion bachelardienne devient « le bien du moi » ou davantage encore, « le non-moi mien », signe d'immersion du moi dans le monde et de fusion avec le monde : « C'est ce non-moi mien qui enchante le moi

¹³ J. J. Wunenburger : « Bachelard, une phénoménologie de la spatialité, La poétique de l'espace de Bachelard et ses effets scénographiques », *Art. cit.* : 108.

¹⁴ G. Bachelard : *La poétique de l'espace*, *op.cit.* : 26.

¹⁵ G. Bachelard : *La poétique de la rêverie*, (1960), Paris : Presses Universitaires de France, 4^e éd., 1968 : 21.

¹⁶ G. Bachelard : *La poétique de l'espace*, *op.cit.* : 183. (En italique dans l'original.)

¹⁷ G. Bachelard : *La poétique de la rêverie*, *op.cit.* : 159.

¹⁸ *Ibid.* : 144. (En italique dans l'original.)

du rêveur et que les poètes savent nous faire partager. Pour mon moi rêveur, c'est ce *non-moi mien* qui me permet de vivre ma confiance d'être au monde¹⁹. »

Valorisant les modèles présents dans la nature, leur contemplation, selon Bachelard, est « un appel à la confiance cosmique²⁰ ». L'espace n'est jamais l'étendu inerte, au contraire il est plein de tensions sur un axe vertical ou horizontal, il est perçu à travers l'expérience de la limite à passer, après laquelle la conscience elle-même s'élargit en participant au monde. Les images se mobilisent sur ces axes, elles vivent une sorte de rythme, « une rythmique cognitive²¹ » entre le dehors et le dedans, entre le dessous et le dessus, entre le centre et l'horizon, entre l'immensité et la profondeur²².

Dans l'écriture carémienne nous trouvons en plusieurs replis cette dualité de la possibilité de l'expansion et de l'intimité. Sous une lecture résolument bachelardienne, nous pouvons relever les images dialectiques de l'œuvre de Carême, la tension sur les axes horizontaux et verticaux²³. Cette dynamique, mise en valeur dans les poèmes de Carême prend souvent figure dans un environnement naturel. Le poète habite l'univers ; l'univers vient habiter sa maison. En partant du microcosme, de l'intimité rassurante de la maison, il élargit cet espace vers un macrocosme à l'infini fait de paysages naturels pleins de mystères. Par exemple, le jardin apparaît comme un abri, une extension pacificatrice, un lieu d'identification, de bonheur paisible, de fécondité. Le jardin s'attache à l'image de la maison, la complète et en fait, pour ainsi dire, partie : il protège sous ses « ombres vertes », il constitue un refuge tranquille, intime, secret tout comme la maison. Les effets sensoriels accompagnent communément l'évocation du jardin. Le jardin est plein de chants des oiseaux, de la rosée du matin, de fleurs de lilas, de parfums des fleurs. En voici quelques exemples : « Les jardins tremblaient de plaisir. / Les lilas chantaient en cachette²⁴. » ; le jardin « damassé

¹⁹ *Ibid.* : 12. (En italique dans l'original.)

²⁰ G. Bachelard : *La poétique de l'espace*, *op.cit.* : 102.

²¹ J.-J. Wunenburger : « Bachelard... », *op.cit.* : 107.

²² Cf. : Á. Tóth : « Relire Gaston Bachelard : vers une théorie de l'imagination poétique », in : L. Németh, I. Petkova & E. Salamon (eds.) : *Contributi Alle Ricerche Romanze : Contribuciones Á La Recherche Des Études Romanes : Contribuciones a La Investigación De Los Estudios Románicos 2*. Pécs : Pécsi Tudományegyetem Bölcsészeti- és Társadalomtudományi Kar Romanisztika Intézet, 2023 : 135–141.

²³ Cf. : Á. Tóth : « Emblèmes de l'espace dans la poésie de Maurice Carême », *Verbum* 13, 2012 : 539–552.

²⁴ M. Carême : « Le douze mai », in : *Souvenirs*, Lausanne : Éd. de L'Âge d'Homme, 2011 : 12.

de lis²⁵ », « ensoleillé²⁶ », « soûl de bleuets²⁷ » et « de muguet²⁸. » ; « tout odorant de giroflées²⁹ ». L'homme est à l'écoute des moindres bruits : « À écouter le fruit qui tombe / Dans l'ombre du jardin, / À écouter se plaindre les colombes³⁰. » Les exemples sont nombreux, complétés par un vocabulaire riche en espèces végétales.

Dans les poèmes de Maurice Carême, les notions de « haut » et de « bas », les mouvements « ascendants » et les mouvements « descendants » s'appellent en réciprocity. La dualité de ces deux notions, qui a la vocation de pouvoir être complémentaire ou contradictoire, fait partie du lexique de l'énoncé poétique. Cette opposition que l'on retrouve dans le texte poétique crée une tension, mais les deux extrêmes ne s'excluent pas ; la contrainte est la voie vers un équilibre. Il s'agit plutôt de deux aspects de l'espace perçu selon une expérience vécue : la double polarité d'une même vie. L'homme en prenant de la hauteur croise le mouvement descendant de ce qui représente le haut et la transcendance. Les deux mouvements sur l'axe vertical, ses dynamiques mises en valeur dans les poèmes, évoque le concept de liberté, voire de l'obstacle dont il faut se dégager. Pour l'évoquer, Carême se sert des images que la nature lui offre, images très simples du milieu campagnard qui lui est plus familier : les grands peupliers, les oiseaux, les chemins évocateurs de hauteur ou les blés montant dans le soleil. Ainsi dans le poème *Rien ne pouvait m'étonner* dans le recueil *Du ciel dans l'eau* :

Derrière les hauts peupliers,
Les blés montaient dans le soleil.
Le ciel était bleu à crier,
Un ciel à se croire éternel³¹.

²⁵ M. Carême : « Les deux enfants de roi », in : *La flûte au verger*, Bruxelles : Les Éditions Ouvrières, 1960 : 33.

²⁶ M. Carême : « J'embrassais follement ma mère », in : *Souvenirs, op.cit.* : 86.

²⁷ M. Carême : « Il se souvint », in : *Défier le destin*, Bruxelles : Éditions Vie Ouvrière, Collection « Pour le plaisir », 1987 : 58.

²⁸ M. Carême : « Je m'en allais en ce temps-là », in : *Souvenirs, op.cit.* : 17.

²⁹ M. Carême : « Dès qu'on suit un jardin tranquille... », in : *Brabant*, (1967), Bruxelles : Les Éditions Ouvrières, 3^e éd., 1976 : 195. Un autre exemple : « Et, quand nous évoquions l'entrée de son jardin, / Une si pénétrante odeur de giroflées / Flottait autour de nos fronts unis que, déjà, / Pour en toucher les fleurs, nous étendions les doigts. » « Notre maison », in : *La maison blanche*, Paris : Éditions Bourrelier et Colin, 1949 : 9.

³⁰ M. Carême : « Le houx », in : *De plus loin que la nuit*, Bruxelles : Éd. Vie Ouvrière, 1992 : 45.

³¹ M. Carême : « Rien ne pouvait m'étonner », in : *Du ciel dans l'eau*, Lausanne : Éditions de L'Âge d'Homme, 2010 : 45.

Chez Carême, la « phénoménologie de l'ex », l'expansion vers le macrocosme des paysages naturels nous rappelle la maison verte du poète déjà évoquée. *Dans ma maison de feuilles*, titre d'un poème de Carême du recueil *En sourdine*, la même intimité se profile. Une fusion s'exprime entre le poète et le paysage : « Oui, c'est là que je vis / Avec l'arbre qui parle, / Avec l'oiseau qui lit / Pour moi dans les étoiles », milieu dans lequel son langage poétique se profile : « Parfois un vol de mots / Se pose en mes branchages. / Du jeu de leurs échos / Naît un nouveau langage³². » D'une même fusion témoigne le poème *Je ne savais pas...* dans le recueil *De plus loin que la nuit*. Le poème exprime l'émerveillement devant cette fusion possible, l'entrée dans l'intimité de la nature : « Non, je ne savais pas que je pourrais entrer / Dans la maison du paysage / Et devenir verdier en suivant les nuages. » L'émerveillement se poursuit en une forme de symbiose avec la nature, d'intériorisation du langage de la nature : « Ni que j'entendrais rire en moi les lavandières / Jusqu'en ce val où la rivière / Suspend, comme des draps, les clartés disparues³³. »

Fusion avec le végétal

Chez Carême, l'homme vit dans une harmonie parfaite avec la nature, il se confond avec elle, il vit l'expérience que Miches Collot nomme « l'appréhension indistincte d'une même profondeur de présence³⁴ ». Le poète du principe en est un témoin dont les références sont nombreuses dans l'œuvre de Carême. Voici quelques citations : « Et lentement je me confonds / Avec le temps aux pas légers, / Avec l'espace aux bras profonds³⁵. » ; « Me voici seul à seul avec toi, mon Brabant, [...] Et si parfaitement mêlé à tes ombrages / Que je ne sais plus bien où finit mon visage³⁶. » Souvent se révèle dans ses poèmes, un processus d'anthropomorphisation de l'étendue et de naturalisation du sujet.

Dans l'extrait suivant, le poète s'identifie de façon absolue avec son entourage : « Je suis campagne, je suis blé, / Je suis brise, je suis bateau, / Je suis fleuve

³² M. Carême : « Dans ma maison de feuilles », in : *En sourdine*, Bruxelles : Éditions du Verseau, 1964 : 60.

³³ M. Carême : « Je ne savais pas... », in : *De plus loin que la nuit*, *op.cit.* : 43.

³⁴ M. Collot : *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris : Presses Universitaires de France, 1989 : 28.

³⁵ M. Carême : « Béatitude », in : *La maison blanche*, *op.cit.* : 71.

³⁶ M. Carême : « Printemps », *Ibid.* : 132.

quand il le faut³⁷. » Par le biais d'un ensemble de métaphores *in praesentia* juxtaposées, introduites par le verbe « être », le poète donne une définition, il énonce une vérité irréfutable. C'est une manière de se retrouver sous le couvert de l'ouverture au monde, d'être entre soi mais dans une scène multiple voire, comme l'exprime Maurice Merleau-Ponty, dans une participation au « tissu du monde³⁸ ».

Parmi les nombreux exemples d'expression d'une unification entre « corps et espace » chez Maurice Carême, nous citons entièrement deux poèmes. Le premier, *Paysage*, est tiré du recueil *Brabant*, livre qui selon Andrée Sodenkamp, « nous dit magnifiquement l'union physique d'un homme et d'une terre³⁹ ». Ce poème fait valoir la matérialité significative de la « voix », du langage poétique, cette force par laquelle l'expérience du paysage est vécue de façon déterminante :

Les semeurs s'avançaient jusqu'à l'orée du monde.
Le Brabant dérivait au milieu des colombes.

Tout était large et haut. Une allée de sorbiers,
Dans le soleil, buvait du ciel à plein gosier.

Le jeune blé était d'un vert si merveilleux
Qu'il aurait pu servir de tapis pour les dieux.

Plus remuant et plus furtif que ses furets,
Un sentier trottnait le long de la forêt,

Et l'on voyait partout, tranquilles, sur leurs branches,
Des vergers étaler sans fin des bâches blanches.

Déjà ma voix avait dressé comme une échelle
Où se précipitaient à l'envi des voyelles,

³⁷ M. Carême : « Je suis campagne, je suis blé », in : *Et puis après...*, Paris : Éditions Arfuyen, 2004 : 56.

³⁸ M. Merleau-Ponty : *L'œil et l'esprit*, Paris : Éditions Gallimard, 1964 : 19.

³⁹ A. Sodenkamp : « Maurice Carême et le Brabant », in : *Maurice Carême ou la clarté profonde*, *op.cit.* : 111.

Et je ne savais plus si j'étais une odeur,
Un scarabée, une étincelle ou une fleur⁴⁰.

Le poème intitulé *L'ombre d'un arbre* dans le recueil *Entre deux mondes* traduit l'abolition de toute frontière entre le sujet et le monde. L'identification complète se fait par métamorphose : l'homme abattant un arbre ne se débarasse pas de son ombre et ses pieds prennent racine. C'est un processus que nous situons entre perception et intellection, une manière de faire apparaître un lien, d'établir une cohérence et une représentation des sentiments complexes liés à la fixation, à l'ombre et à l'appréhension de soi-même.

Ce n'était que l'ombre d'un arbre
Entrant à midi dans la chambre,
L'ombre candide d'un érable,
Une ombre d'or et d'ambre.

Pourquoi eut-il si peur
Quand elle vint heurter la table ?
D'où provenait cette lueur ?
Tout paraissait inexplicable.

Un matin, il abattit l'arbre.
Il se crut délivré.
À midi, l'ombre de l'érable
Rampa lentement vers ses pieds.

Lorsqu'il tenta de se lever
Pour fuir dans la chambre voisine,
Il resta stupéfait : ses pieds
Avaient pris racine⁴¹.

Un autre exemple est pris du recueil *L'envers du miroir*, réalisé en commun avec le peintre belge surréaliste, Marcel Delmotte (1901–1984). Dans cette œuvre le dessin et poésie transmettent réciproquement des sensations de corporalité et/ou de métamorphose corporelle. Le corps humain se dilate jusqu'à se faire paysage, ou l'inverse, c'est l'anthropomorphisme du paysage.

⁴⁰ M. Carême : « Paysage », in : *Brabant, op.cit.* : 34.

⁴¹ M. Carême : « L'ombre d'un arbre », in : *Entre deux mondes*, (1970), Paris : Fernand Nathan, 4^e éd., 1979 : 12.

Marcel Delmotte – selon Georges Waldemar, spécialiste de l'artiste – est « le peintre fou de valeurs tactiles⁴² », dont l'art « placé sous le signe des métamorphoses » est un art fantastique⁴³; ses figures singulières, les « figures-paysages⁴⁴ » témoignent d'une imagination de merveille. Le poème de Carême, *Ce que nul n'avait prévu* est une déclaration du pouvoir artistique : le marbre informe (matériau de prédilection de Delmotte) forme un arbre qui se métamorphose dans une femme dont le visage reflète le paysage. Le dessin de Delmotte qui accompagne le poème est un portrait de femme dont les mèches ressemblent à des rinceaux végétaux.

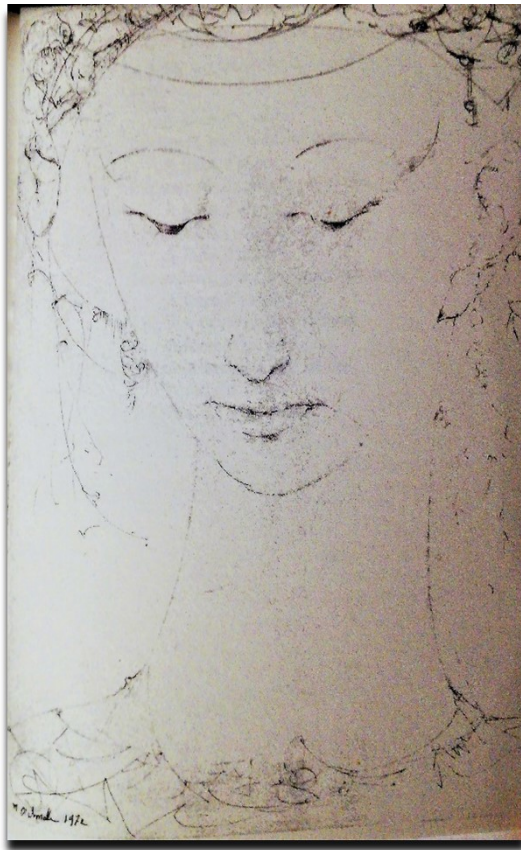


Figure 1⁴⁵

⁴² G. Waldemar : *Le monde imaginaire de Marcel Delmotte*, Paris : Édition Max Fourny, 1969 : 30.

⁴³ *Ibid.* : 46.

⁴⁴ *Ibid.* : 64.

⁴⁵ *Ibid.* : 119. Dessin de Marcel Delmotte.

D'un modeste débris de marbre,
Il arrivait qu'il fit un arbre.
[...]
Comme cet arbre avait une âme,
Il en fit, un jour, une femme.

Il n'eut pas à s'en repentir,
Car elle avait, dans son sourire,

Le vent bleu, le ciel du printemps,
Le soleil, charmeur de bruants,

Et, ce que nul n'avait prévu,
La colombe sur son poing nu⁴⁶.

Le poème *Elle avait peur* est tiré d'un autre recueil intitulé *Figures* réalisé en commun par les artistes. Le dessin ainsi que le poème font s'entremêler l'espace et l'homme. Le début du poème contraste le dedans de la chambre : « dont on avait fermé les portes » et le dehors cauchemardesque : « Contre la fenêtre, au dehors, / Glissaient des feuilles mortes » ; « Au loin, montait une rumeur / De biches aux abois », qui reflète la sensation de la peur projetée dans l'espace pour en arriver à l'intériorisation de l'effroi. Voici les deux dernières strophes du poème :

Était-ce en elle
Que des pas approchaient,
En elle que cette chandelle
Mourait en vains reflets ?

La nuit coulait des murs.
La table même paraissait
Triste tel un enfant perdu
Au fond de la forêt⁴⁷.

Le dessin juxtaposé fait écho à la comparaison évoquée dans les deux derniers vers : comparaison entre la tristesse et l'effroi de l'enfant perdu au fond de la

⁴⁶ M. Carême : « Ce que nul n'avait prévu », in : *L'envers du miroir* (1973), Jersey : Gecibis, 4^e éd., 1993 : 118.

⁴⁷ M. Carême : « Elle avait peur », in : *Figures*, Paris : Fernand Nathan, 1977 : 54.

forêt. Sur le dessin, la figure au milieu des arbres, une chandelle en flamme dans les mains, se confond dans l'espace, ses cheveux comme des branches d'arbres ébouriffés. Le peintre suit les formes, des mouvements végétaux. La métamorphose se réalise par un geste créatif, par la maîtrise du matériau.



Figure 2⁴⁸

⁴⁸ *Ibid.* : 55. Dessin de Marcel Delmotte.

Le modèle végétal de la création

Chez Bachelard, l'attachement aux matières élémentaires et aux mouvements fondamentaux, l'expérience sensori-motrice, les activités corporelles élémentaires, sont des composantes importantes qui en font une sorte de perception du « faire corps » avec le monde, une manière de participer à sa cosmologie. Soulignant l'importance des forces élémentaires dans l'imaginaire, Bachelard parle d'une poétique du corps-cosmos; ainsi dans *L'air et les songes* : « La tâche du poète est de pousser légèrement les images pour être sûr que l'esprit humain y opère humainement, pour être sûr que ce sont des images humaines, des images qui humanisent des forces du cosmos. Alors on est conduit à la cosmologie de l'humain. Au lieu de vivre un naïf anthropomorphisme, on rend l'homme aux forces élémentaires et profondes⁴⁹. » Bachelard élabore une théorie de « homo faber », l'homme entre l'action et la vision qui avec ses mains connaît la matière dans son intimité⁵⁰. Le tactile, l'observation visuelle prennent leur importance dans le contact en profondeur entre l'homme et le monde, contact qui passe par le geste. Il s'agit bien d'un geste, d'une « modulation d'existence⁵¹ », d'un « geste du corps⁵² », pour reprendre l'expression de Merleau-Ponty.

Il semble, dès lors, intéressant de prendre en considération cette gestualité qui va de pair avec une certaine idée de maîtrise du matériau. Les formes de la végétation et sa dynamique prêtent des modèles perceptibles, visuels de la création. Le poète comme le peintre travaille avec ce matériau, il utilise sa forme et sa force. Le végétal est toujours un mode d'être en devenir. En dehors de sa signification allégorique, le végétal porte une fonction organique en donnant forme et force aux images poétiques. C'est le cas du recueil *Petite Flore*, une des premières œuvres de Carême parue en 1937. En guise d'œuvre botanique, où chaque poème porte le nom d'un végétal, le poète s'en sert pour exprimer ses pensées existentielles. Selon le concept de la poésie antique, la poésie peut

⁴⁹ G. Bachelard : *L'air et les songes – Essai sur l'imagination du mouvement* (1943), Paris : Le Livre de Poche, 2001 : 55.

⁵⁰ G. Bachelard : *L'eau et les rêves – Essai sur l'imagination de la matière* (1942), Paris : Librairie José Corti, 25^e éd., 1997 : 145. G. Bachelard : *La terre et les rêveries du repos – Essai sur les images de l'intimité* (1948), Paris : Librairie José Corti, 18^e éd., 1982 : 1.

⁵¹ M. Merleau-Ponty : *Signes*, Paris : Éditions Gallimard, 1960 : 297.

⁵² M. Collot : *La matière-émotion*, Paris : Presses Universitaires de France, 1997 : 32 : « [...] la parole [...] est elle-même pour Merleau-Ponty un geste du corps. »

être comparée à un jardin ou à un champ plein de fleurs. Le poète, qui est aussi le jardinier, prend soin des fleurs, les sélectionne, les collectionne, puis les noue en bouquets. Le poète, créateur d'un florilège y devient jardinier. Dans les poèmes, Carême interpelle les plantes, il exploite leurs couleurs, leurs formes, leurs dynamiques, il y évoque un « silence vert⁵³ », un « dieu végétal⁵⁴ », les jeux de lumières. Les végétaux servent de modèles dont le poète reproduit les formes, les modulations pour « se forger un langage⁵⁵ », pour garder « une enluminure aux pages d'un grimoire⁵⁶ ».

À titre d'exemple nous citons deux poèmes du recueil. En premier lieu, le poème *Fuchsias* :

Les fenêtres s'ouvrent sur l'abîme.
 À quoi se raccrocher ?
 Il n'y a pas de dieu
 Pour les étoiles filantes,
 Il n'y a pas de pardon
 Pour tant de solitude
 Et l'âme peut tomber si bas
 Sans qu'une feuille ne tressaille⁵⁷.

Le poème fragmenté en monostique et distique, sans rimes, exprime graduellement la chute (abîme, étoiles filantes, tomber si bas) dont le danger passe par les fenêtres ; celles-ci figurent en tant que point de départ de ce précipice vers le bas, mouvement descendant qui suit la ligne fléchie des fuchsias.

Dans cet autre poème intitulé *Myriophylles*, dédié au poète Edmond Vanderammen (1901–1980), les mains et les doigts approchent plusieurs éléments matériels.

Quand un monde couleur de fable
 Se disperse comme du sable
 Entre les doigts bleus de l'aurore,

⁵³ M. Carême : « Germandrée », in : *Petite Flore*, Bruxelles : chez l'auteur, 1937 : 45.

⁵⁴ M. Carême : « Anémones », *Ibid.* : 23.

⁵⁵ M. Carême : « Ellébore », *Ibid.* : 28.

⁵⁶ M. Carême : « Tanaisies », *Ibid.* : 33.

⁵⁷ M. Carême : « Fuchsias », *Ibid.* : 48.

Il flotte encor sur le sommeil
 Des mains qui vont à la dérive,
 Des mains pêcheuses de merveilles,
 Des mains mourantes qui s'obstinent
 À renouer sous les eaux pâles
 La chevelure de nos songes⁵⁸.

Myriophyllum aquaticum en tant que modèle végétal suggère un monde flottant et onirique. Les myriophylles comme « la chevelure de nos songes » est une image qui va insensiblement intégrer « un complexe d'Ophélie⁵⁹ », le sentiment de la finitude, de la dissolution finale. Les éléments matériels solides, liquides (le sable, les eaux pâles) donnent le cadre de la déchéance où les mains, reprises trois fois en tête de vers, « s'obstinent », résistent à la dissolution finale. L'anaphore renforce davantage l'importance des mains dans cette résistance : l'acte de « renouer » propre aux mains est un acte de secours, d'alliance, de création. L'« homo faber » décrit par Bachelard passe au stade de l'action ; par ses mains, il « touche au végétal », la matière lui devient intime dans le processus de création.

Diffuse mais généralisée dans ses écrits, la sensibilité de Carême est une constante à l'intérieur de toute son œuvre pour que l'homme soit à la place qui lui revient dans l'univers en général, et dans celui immédiat de son quotidien, en particulier dans la nature. Nous avons pu l'explicitier tantôt par les images poétiques, par la fusion avec le végétal, par les affinités qui se sont exprimées entre le corps et les éléments matériels, tantôt par la proximité de la nature dans laquelle il est présent, tantôt par les mouvements ou les gestes journaliers qui illustrent jusque dans les détails la cohabitation de l'homme avec son environnement. Chez Maurice Carême, l'expression poétique en est le témoin. Non seulement le corps trouve ainsi toute sa place dans le grand univers où il s'intègre physiquement comme un élément de l'harmonie générale mais il a un rôle particulier à y remplir : rendre le monde perceptible, se faire découvrir lui-même comme élément du monde et affirmer son art en communion avec la nature.

⁵⁸ M. Carême : « Myriophylles », *Ibid.* : 27.

⁵⁹ G. Bachelard : *L'eau et les rêves*, *op.cit.* : 114.

Bibliographie

- Ádám, A. (1999) : Espace fini, espace infini. La poétique de la contemplation dans le Génie du christianisme de Chateaubriand. *Acta Universitatis Szegediensis* 19 : 79–83.
- Bachelard, G. (1961) : *La poétique de l'espace*, [1957]. Paris : Presses Universitaires de France. 3^e édition.
- Bachelard, G. (1968) : *La poétique de la rêverie*, [1960]. Paris : Presses Universitaires de France. 4^e édition.
- Bachelard, G. (1982) : *La terre et les rêveries du repos – Essai sur les images de l'intimité* [1948]. Paris : Librairie José Corti. 18^e édition.
- Bachelard, G. (1997) : *L'eau et les rêves – Essai sur l'imagination de la matière* [1942]. Paris : Librairie José Corti, Collection « Les Essais ». 25^e édition.
- Bachelard, G. (2001) : *L'air et les songes – Essai sur l'imagination du mouvement* [1943]. Paris : Le Livre de Poche, Collection « Biblio-Essais ».
- Carême, M. (1937) : *Petite Flore*. Bruxelles : chez l'auteur.
- Carême, M. (1949) : *La maison blanche*. Paris : Éditions Bourrelier et Colin.
- Carême, M. (1960) : *La flûte au verger*. Bruxelles : Les Éditions Ouvrières.
- Carême, M. (1964) : *En sourdine*. Bruxelles : Éditions du Verseau.
- Carême, M. (1976) : *Brabant*. [1967], Bruxelles : Les Éditions Ouvrières. 3^e édition.
- Carême, M. (1977) : *Figures*. Paris : Fernand Nathan.
- Carême, M. (1979) : *Entre deux mondes* [1970]. Paris : Fernand Nathan. 4^e édition.
- Carême, M. (1987) : *Défier le destin*. Bruxelles : Éditions Vie Ouvrière, Collection « Pour le plaisir ».
- Carême, M. (1992) : *De plus loin que la nuit*. Bruxelles : Éditions Vie Ouvrière, Collection « Pour le plaisir ».
- Carême, M. (1993) : *L'envers du miroir* [1973]. Jersey : Gecibis. 4^e édition.
- Carême, M. (2004) : *Et puis après...* Paris : Éditions Arfuyen.
- Carême, M. (2010) : *Du ciel dans l'eau*. Lausanne : Éditions de L'Âge d'Homme, Collection « La Petite Belgique ».
- Carême, M. (2011) : *Souvenirs*. Lausanne : Éditions de L'Âge d'Homme.
- Charles, J. (1965) : *Maurice Carême*. Paris : Seghers, Collection « Poètes d'aujourd'hui ».
- Collot, M. (1989) : *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Collot, M. (1997) : *La matière-émotion*. Paris : Presses Universitaires de France.

- Cordero y León, R. (1992) : La nature et Maurice Carême. In : *Maurice Carême ou la clarté profonde* (Colloque 22–24 novembre 1985), Bruxelles : Commission communautaire française de la Région de Bruxelles-Capitale. 207–219.
- Delahaye, G. (1969) : *Maurice Carême*. Tournai : Unimuse, Collection « Le miroir des Poètes ».
- Demaeseneer, R., Ch. Libens & R. Rosi (2017) : Postface. In : M. Carême : *Nonante-neuf poèmes*, Bruxelles : Espace Nord, n°361. 123–145.
- Merleau-Ponty, M. (1960) : *Signes*. Paris : Éditions Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964) : *L'œil et l'esprit*. Paris : Éditions Gallimard.
- Scheinert, D. (1964) : Les sources de la joie chez Maurice Carême. In : D. Scheinert : *Écrivains belges devant la réalité*. Bruxelles : La renaissance du livre. 69–84.
- Sodenkamp, A. (1992) : Maurice Carême et le Brabant. In : *Maurice Carême ou la clarté profonde* (Colloque 22–24 novembre 1985), Bruxelles : Commission communautaire française de la Région de Bruxelles-Capitale. 103–113.
- Quaghebeur, M. (1998) : *Balises pour l'histoire des lettres belges*. Bruxelles : Labor.
- Tóth, Á. (2012) : Emblèmes de l'espace dans la poésie de Maurice Carême. *Verbum Analecta Neolatina* 13/2 : 539–552. <http://tinyurl.com/2psbd7pn>
- Tóth, Á. (2023) : Relire Gaston Bachelard : vers une théorie de l'imagination poétique. In : L. Németh, I. Petkova & E. Salamon (eds.) *Contributi Alle Ricerche Romanze : Contributions À La Recherche Des Études Romanes : Contribuciones a La Investigación De Los Estudios Románicos 2*. Pécs, Pécsi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar Romanisztika Intézet. 135–141.
- Waldemar, G. (1969) : *Le monde imaginaire de Marcel Delmotte*. Paris : Édition Max Fourny.
- Wunenburger, J.-J. (2017) : Bachelard, une phénoménologie de la spatialité, La poétique de l'espace de Bachelard et ses effets scénographiques. *Nouvelle revue d'esthétique* 20 : 99–111. <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2017-2-page-99.htm>

RECENSIONES

Visage à voir, visage à lire, sous la direction de
François Soulages, Anikó Ádám
& Anikó Radvánszky¹

Bence Matuz

Université Catholique Pázmány Péter

matuzbence97@gmail.com

Objet de réflexion depuis l'Antiquité, le visage ne cesse de soulever des questions dans les domaines les plus divers : l'art, la philosophie, l'anthropologie, la psychologie et tant d'autres disciplines s'interrogent là-dessus. Le recueil d'études *Visage à voir, visage à lire* n'en fait pas autrement lorsqu'il se propose de traiter, d'une manière pluridisciplinaire, le visage sous l'aspect de ses possibilités de représentation artistique et littéraire tout en réfléchissant sur le rapport entre visage et subjectivité, ainsi qu'entre identité et altérité. En d'autres termes, la problématique du visage tourne incessamment autour du fait que ce dernier est à la fois le plus évident et le plus incertain des propriétés humaines. Le visage est l'entité la plus identique chez tout individu, dans tous les sens du terme, tantôt comme élément fondamental de l'identité et particularité par excellence de l'individu, tantôt comme généralité partagée par chacun, tout le monde ayant un visage. La thématique du recueil se focalise donc sur ces observations concernant l'identité, l'altérité, le général et le particulier; observations qui ne sont pas sans importance dans la réflexion sur l'art et la littérature qui, tout comme le visage, présentent une face (une œuvre) à la fois donnée et énigmatique, toujours à déchiffrer.

Cette dualité caractérise également la structure du recueil. Conformément à son titre, le *Visage à voir, visage à lire* se divise en deux parties nommées « moments » : la première thématise le visage comme entité visible, tandis que la seconde le traite comme topos littéraire, donc lisible. Par conséquent, c'est

¹Paris : L'Harmattan, 2023, 228 pp.

la première partie qui est consacrée aux essais portant sur les possibilités de représentation artistique du visage, tandis que le deuxième moment englobe les réflexions sur les enjeux sémiotiques et littéraires dudit motif. La structuration du *Visage à voir, visage à lire* fait ainsi allusion à la dialectique du sensible et du conceptuel telle qu'elle apparaît déjà chez Hegel : bien que les essais ne se réfèrent pas explicitement à la problématique du visage mentionnée dans *La phénoménologie de l'esprit*, l'ouvrage en question reflète, même par sa structure, le mouvement dialectique concernant le visage qui rend visible l'invisible en traduisant, par les traits concrets d'un certain mimique, un psychisme et une subjectivité irréductibles aux définitions bien arrêtées.

La pluridisciplinarité des approches appliquées dans *Visage à voir, visage à lire* prend en considération la thématique du visage dans sa complexité. Le premier moment effectue l'analyse des représentations artistiques du visage en douze essais divers dont chacun adopte un point de vue particulier : parmi d'autres, celui de la philosophie, de la peinture, de la cinématographie, de l'informatique ou de la chirurgie esthétique. Ces domaines divers fournissent tous un aspect particulier qui fait voir les effets de leur état actuel sur l'interprétation contemporaine du visage comme objet de représentation artistique. Quant au second moment, les approches de la représentation littéraire du visage s'inspirent, entre autres, des rapports entre textes littéraires et arts plastiques, mythologie, psychologie, philosophie et procédés stylistiques. La différence principale entre les méthodologies des deux moments de l'ouvrage consiste néanmoins dans le fait que le second moment, intitulé « Visage à lire », appréhende le motif du visage d'une manière plus réfléchie que le premier : la seconde partie du recueil examine le visage comme allégorie de la personnalité et de la subjectivité, alors que la première traite ce dernier, notamment en raison de sa thématique plus proche de la sensibilité, comme expression plus directe de la personne. En d'autres termes, les analyses du premier moment mettent l'accent sur la matérialité du visage, tandis que celles du second se focalisent sur le visage comme allégorie de la personnalité.

A part des différences, certains points communs méthodologiques peuvent s'observer entre les contributions. La méthodologie du recueil s'organise selon certains concepts partagés par la majorité des essais, tels que l'identité et l'altérité qui déterminent la problématique principale concernant le visage : questionnant les possibilités de représentation du visage, les chercheurs et les œuvres analysées se heurtent aux difficultés qui consistent à objectiver ou conceptualiser une particularité humaine par excellence insaisissable. La plupart des textes tournent autour de la question de savoir comment représenter

ce qui est d'une part commun à chaque individu, d'autre part irréductible à toutes formes de systématisation.

En vue de saisir ou au moins circonscrire le visage, l'essai de François Soulage, ouvrant le premier moment de l'ouvrage, apporte une proposition de solution fertile sous forme du concept « intervisage » (19). Ce dernier révèle le caractère essentiellement communautaire du visage qui, selon le philosophe, n'existe qu'en rapports intersubjectives. « Le visage, écrit Soulage, est interactif, mieux, interpersonnel ; il est le fruit d'une interaction entre au moins deux personnes [...] » (16). Ce constat réapparaît plus ou moins explicitement tout au long du *Visage à voir, visage à lire*, comme par exemple dans l'analyse Marie-Gersande Raoult qui rend compte d'un aspect important de l'œuvre de la photographe Claude Cahun : l'artiste concevrait une sorte d'autogenèse artistique se décidant à « s'échapper à soi-même, se rendre et se percevoir insaisissable, déplacer finalement le « je » vers d'autres entités, d'autres sujets, d'autres identités, pour arriver à l'ultime questionnement » (45). Un peu plus loin, Biagio d'Angelo souligne, dans l'analyse d'*Avec le temps* de Giorgione, que « hors de moi, il y a le Temps ; hors de moi, il y a aussi un Être, un Être-moi qui, dès que je Le reconnais, me permet que je puisse dire Moi » (58). Le photographe Gilles Picarel, rendant compte de son projet *Résidant*, constate également que « faire une image photographique du visage de l'autre met souvent en jeu un « faire-ensemble », au cœur d'une situation où chacun est étranger vis-à-vis de l'autre » (67). Sophie Armache Jamoussi, en réfléchissant sur les projets de la performatrice ORLAN, met en lumière que l'artiste en question, lorsqu'elle recourt à la chirurgie esthétique pour créer son visage comme artefact, mène un projet par lequel « en partant d'elle-même, ORLAN parle en réalité de la condition humaine : l'autre, qui est aussi le même » (92). Les principes de l'intervisage sont explicités majoritairement dans le premier moment du recueil ; il y a néanmoins de l'intérêt à observer, dans le second moment de l'ouvrage, quelques constatations d'Anikó Ádám qui suggèrent certaines affinités entre le concept de l'intervisage et celui du masque : « Le masque ne cache rien, il révèle (figure et visage) ; sa lisibilité, la maîtrise du code qu'il suppose, considère le spectateur comme un lecteur capable de tout voir et de tout comprendre. Ainsi, le sens se révèle-t-il sous nos yeux » (160). Ces réflexions sur le masque sont d'autant plus révélatrices pour l'appréhension de l'intervisage qu'elles portent sur une stratégie d'écriture de Marcel Proust souffrant d'un dysfonctionnement spécifique qui l'empêche d'identifier les visages. Par la construction des masques caricaturaux ou abstraites, l'auteur peut arriver, malgré sa condition, de créer et de mémoriser des personnages. Proust fournit ainsi une preuve flagrante de

l'intersubjectivité du visage que le masque n'entrave pas forcément, mais bien au contraire, il peut la faciliter. Edit Bors, dans sa lecture des tragédies de Racine, constate, en s'appuyant sur le concept de l'effet de sourdine de Léo Spitzer, que ce dernier fonctionne comme un « masque invisible » (123) qui atténue, d'une part, les énonciations des personnages, mais qui augmente, d'autre part, leur tension intérieure, l'intensité de leur caractère : « [...] les personnages raciniens font souvent preuve d'« égarement » ou d'« aliénation » dont les symptômes, le désordre de la face visible et les troubles du langage semblent contrarier le pouvoir des masques qui *non seulement cachent mais révèlent des passions secrètes* (souligné par nous) » (132). D'après les analyses citées ci-dessus, le caractère intersubjectif du visage s'avère fort important : même les projets artistiques les plus individuels ne peuvent se comprendre sans interactions avec la communauté environnante.

Si le concept d'intervisage permet de penser approximativement le visage, la crise du visage est également thématifiée dans le recueil. Cette crise consiste, selon François Soulages, dans le fait que le visage, toujours difficile à saisir, se caractérise par la présence qui « se distingue, voire s'oppose à la représentation ; or, d'un visage, nous avons soit une expérience incommunicable, soit une, voire des représentations – la pluralité apparaissant d'abord comme un progrès, mais se révélant, bien vite, comme cause de difficultés : un visage n'est jamais une combinaison de représentations ; une philosophie du visage n'est pas tant phénoménologique qu'existentielle » (17). En réfléchissant sur cette problématique, Soulages pose la question de savoir si l'art peut représenter le visage sans le réifier. La crise de la réification s'annonce d'une manière flagrante dans l'essai de Vincent Duché, portant sur les logiciels capables de reconstruire le visage sans la présence du sujet, ainsi que sur les projets artistiques (comme *FACES* (2014) ou *Profile* (2016)) qui font recours à ces techniques. Duché constate qu'« avec la doublure numérique, l'individu n'est plus un élément constitutif de sa représentation, et ce au point d'en être complètement évincé » (107). Cette conclusion met donc en question la thèse de Soulages selon laquelle le visage impliquerait forcément la présence. Ainsi se produit la « rupture indicielle » (105.) qui accentue considérablement la crise du visage.

A part de l'intervisage et de la crise, c'est la notion de mystère qui surgit de temps en temps dans l'ouvrage en question. En un certain sens, les essais se concentrent sur l'irréductibilité et sur le caractère insaisissable du visage formulent l'antithèse de la crise mentionnée : ces caractéristiques sont les garants de l'identité et de la subjectivité de l'individu. Conformément à la subjectivité radicale du visage, Soulages clôt son essai avec un vers en prose adressé au

visage humain (22–24). Il se trouve néanmoins des essais qui tentent de décrire la subjectivité du visage d'une manière moins lyrique : dans son essai sur la pensée d'Emmanuel Levinas concernant le visage, Anikó Radvánszky part de l'hypothèse selon laquelle « *la structure conceptuelle de l'idée de l'infini s'exprime dans le visage* (souligné par l'auteure) » (170). Le visage apparaît ici comme l'infiniment autre en son originalité radicale. Dans un autre écrit, Ágnes Tóth analyse les nouvelles *Médua* et *Nausica* de Maurice Carême, interprétées à travers le mythe de la Méduse. Le mythe et les deux nouvelles amènent l'auteure à conclure qu'« un boucle-miroir tenu par Persée signifie l'espace de recul pour voir l'Autre, l'autre moi ; la tête détachable révèle le passage au figurable, au représentable, au maîtrisable » (200–201). L'évocation de l'Autre, de la nécessité du recul et de la décapitation de la Méduse suggèrent une quête identitaire qui ne se complète pas : l'identité de soi ne s'atteint que par le recul, par un certain renoncement d'y accéder définitivement. « L'autre moi » doit être décapité pour le connaître et maîtriser, sinon le sujet risque la pétrification identitaire. L'identité, comme le visage de la Méduse, n'est jamais complètement accessible et, en tant que telle, elle s'avère un mystère par excellence.

Le recueil *Visage à voir, visage à lire* soulève donc de graves questions concernant la représentabilité du visage et, à travers celui-ci, de l'identité humaine. L'ouvrage propose des réflexions qui s'inscrivent dans le paradigme des notions traitées ci-dessus : celle de l'intervisage ou le visage comme champ d'interaction entre individus ; celle de la crise provoquée par les tendances à évincer la présence du sujet lors de la représentation ; enfin celle du mystère garanti par le caractère hautement paradoxal du visage qui oscille incessamment entre identité et altérité. Les questions posées dans *Visage à voir, visage à lire* sont loin d'être résolues. Néanmoins, l'ouvrage fournit des concepts et des notions fort utiles pour la réflexion sur la représentation artistique et littéraire du visage.

Dons et résistances, sous la direction de Jolán Orbán & d'Anikó Radvánszky¹

Bence Matuz

Université Catholique Pázmány Péter

matuzbence97@gmail.com

Dépourvue d'axiomes et de théorèmes au sens classique du terme, la pensée de Jacques Derrida s'avère fort difficile à aborder. Les concepts du philosophe, comme la différance, la trace, ou l'écriture ne permettent pas tant l'affirmation positive de quoi que ce soit, que l'observation des apories inhérentes aux thèses philosophiques antérieures. D'où la position paradoxale de la pensée derridienne : la pleine liberté conceptuelle n'exclut pas l'axiome selon lequel « il n'y a pas de hors texte ». En principe, ladite liberté permet à l'individu de concevoir le monde sans contraintes schématiques, alors que le texte, auquel il n'y a rien d'extérieur, texte qui englobe toute la pensée, s'impose comme schéma ultime. Autrement dit, le texte au sens derridien du terme, composé des articulations spatio-temporelles produits par le dynamique et le fait-même de la différence, suppose la continuité des transpositions qui contraint l'individu à repenser ses manières de s'énoncer, puisque chaque affirmation se décompose dans la différance. Ainsi, la déconstruction se définit comme l'attitude d'esprit du doute radical qui requiert de ses représentants la fidélité infidèle dans l'application de ses principes. Le recueil d'études sur Derrida, *Dons et résistances* se propose de mesurer l'actualité de cette pensée, notamment dans les domaines « de la métaphysique et l'épistémologie, de la politique et l'éthique, ainsi que de l'art et de la littérature » (8).

Ces trois thématiques principales se divisent en cinq chapitres dans le volume : le premier, « Résistance à la métaphysique » questionne, dans le paradigme derridien, le cogito cartésien et les conceptions de la transcendance et de l'espace. Le second, « Dons de l'écriture », examine le concept de l'écriture

¹Budapest : L'Harmattan, 2019, 284 pp.

de Derrida et son influence sur la philosophie et l'art. Le troisième, « Force de la musique », rend compte d'un discours peu traité dans la philosophie en question, celui de la musique. Le quatrième, « Pharmacologie, hospitalité, performativité », se concentre sur l'aspect éthico-politique de la pensée derridienne. Enfin le cinquième, « Plus qu'une œuvre », comprend les articles qui traitent l'œuvre de Derrida en s'interrogeant sur les conditions de possibilité de l'écriture biographique, ainsi que sur l'influence derridienne sur la postérité. Le recueil aspire donc à passer en revue la quasi-totalité de la pensée du philosophe; et vu que la philosophie de Derrida n'admet pas de substances autonomes, la division en chapitres séparés de la totalité en question sert plutôt la lisibilité du recueil et l'orientation du lecteur qu'un choix méthodologique nécessité par la thématique elle-même. En d'autres termes, la métaphysique, l'éthique, la politique ou les arts, aux yeux de Derrida, n'étaient pas des domaines strictement séparables. Comme Zsolt Bagi le mentionne, « En outre, je lui [à Derrida] suis obligé comme pensée théorique, mais aussi comme pensée politique et éthique, qui n'étaient jamais, pour lui, des domaines séparés ou absolus » (29).

Dès le premier chapitre s'observe la méfiance face aux séparations. L'étude de Jean-Luc Nancy souligne, à partir du débat entre Foucault et Derrida concernant *L'histoire de la folie*, que la lecture derridienne de la *Première méditation* de Descartes s'oppose à celle de Foucault en ce qu'elle ne voit pas la distinction entre raison et folie comme l'exclusion de cette dernière, mais considère la folie comme le doute essentiel inhérent à la raison même. « Voilà comment il [Derrida] devait en conséquence épouser cette folie au sein de laquelle la raison sombre *ea ipsa* lorsqu'elle parvient à s'identifier – à moins que l'inverse ne soit vrai, c'est-à-dire à moins que Derrida ait dû venir à la philosophie, poussé par une folie en lui qui s'y destinait de manière forcenée » (15–16). Un peu plus loin, Zsolt Bagi entame sa réflexion sur le même débat en posant la question de savoir pourquoi ne pas appliquer et la lecture foucauldienne et l'interprétation derridienne de la *Méditation*. Car, d'après Bagi, c'est la réduction dans le texte de Descartes que les deux philosophes conçoivent différemment : « Pour caractériser la différence de l'interprétation de la *Méditation première* de Descartes, je dirais que là, où Derrida voit une réduction (ou plus précisément une réduction phénoménologique en tant que déconstruction, comme doute hyperbolique et démoniaque), Foucault y voit un assujettissement. Mon hypothèse sera très simple : pourquoi ne pas y voir une réduction *comme* assujettissement ? » (souligné par l'auteur, 31). Le point de départ de Bagi suit donc la logique de non-exclusivité basée sur la généralité de la raison en s'appuyant sur l'argumenta-

tion derridienne (cf. 30). De même, Eszter Horváth insiste sur la non-séparation du corps (du toucher) et du sens comme produit de la signifiante : « Avec le toucher, le réel ne sera plus pensé comme présent (auto)réflexif, le sensible selon le toucher défie l'auto-affection du penseur – pour toucher il faut être dehors, « se toucher dehors », qu'on ne touche jamais un « soi ». Le toucher défie toute clôture du (en) savoir : c'est de l'exploration, de l'invention » (44). Enfin Anikó Radvánszky met en question la séparation conceptuelle de l'espace et du temps : « [...] nous pouvons également dire que dans le processus du sens, le maître de la déconstruction [Derrida] s'intéresse essentiellement à saisir comment *le temps devient espace* et comment *l'espace devient temps...* [souligné par l'auteure] » (59). Vu les extraits du premier chapitre, se révèle donc une certaine méfiance face aux procédés de séparation sur le plan métaphysique, ce qui veut dire, dans le cas de la pensée derridienne, méfiance envers la métaphysique tout court.

Le second chapitre, « Dons de l'écriture », insiste également sur le déni des séparations strictes des domaines. C'est ce dont témoigne l'écrit de Michel Lisse qui fait allusion à *L'université sans condition* de Derrida lorsqu'il s'interroge sur la possibilité d'une écriture ni philosophique, ni littéraire, tout en fusionnant les deux. L'enjeu de cette écriture consisterait en ce qu'elle pourrait permettre de mener un discours essentiellement libre et inconditionné. Paraphrasant *L'université sans condition*, Michel Lisse écrit que « L'université, doit être sans condition, inconditionnée, en ce qu'il est nécessaire qu'on puisse mener, en son sein, toutes les recherches dans tous les domaines du savoir, des arts... » (69). Les fondements théoriques de ce tendance libérateur et généralisateur de la philosophie derridienne sont formulés, selon Jolán Orbán, dans *De la grammatologie*. Dans sa contribution, Orbán part des théories développées dans l'ouvrage mentionné afin d'analyser les relations entre Derrida et certains artistes, comme Valério Adami ou Simon Hantaï. Pour s'approcher de la complexité de ces rapports inspireurs, l'auteure souligne que « L'écriture pluri-dimensionnelle, délinéarisée, à plusieurs voix, à plusieurs genres, tracée par Derrida, est non seulement une construction philosophique, une constellation théorique, mais aussi un mode d'écriture pratiqué par lui, produisant des événements textuels si étranges au discours philosophique et si proches des textes littéraires et de l'activité artistique » (84). La pluridimensionnalité de la pensée de Derrida s'observe également dans sa contribution à la culture du visuel, examinée par Anna Keszeg à partir du concept Khôra, terme platonicien fondamental dans l'œuvre derridienne qui décrit la spatialité comme « réceptacle », espace neutre qui donne lieu à tout ce qui apparaît en son sein. C'est à l'aide de ce concept que Keszeg peut arriver à la conclusion que « Khôra de Derrida s'avère être

une expression et une catégorie fondamentale des cultures de la transmission contemporaines [...] » (109). De nouveau, il se révèle une pensée dans laquelle la transmission, la médiation et le dépassement des frontières s'avère un principe prioritaire.

La troisième partie, « Force de la musique » comprend trois études sur les affinités entre l'écriture derridienne (à la fois dans le sens du concept philosophique et dans celui de la pratique d'écriture) et la musique. Dans le premier texte, Marie-Louise Mallet met en lumière les aspects de la pensée de Derrida qui ont permis de nouvelles approches à la musique : « [...] la déconstruction derridienne de cet intuitionnisme de la présence pleine, de ce logocentrisme du rassemblement sous la configuration unifiante du concept, lève bien des obstacles et permet à la pensée une approche de la musique que la philosophie, en tant qu'ontologie, en tant que phénoménologie même, est presque nécessairement vouée à manquer » (120). En effet, les notions de la trace, de l'espacement ou de la différance mettent en question la linéarité de la musique d'une manière analogue à ce qu'elles ébranlent la conception linéaire de l'écriture. Anikó Radvánszky, dans son étude, constate également que « Derrida, en déconstruisant la notion de la voix telle qu'elle existait dans la tradition philosophique, a déplacé la hiérarchie de l'écriture et de la parole de manière à justifier, grâce aux conclusions imprimées au fond de son écriture et tirées justement à propos de la nature scripturaire de la musique, la voix de l'accusation du logo-phonocentrisme » (148). Enfin l'écrit d'Adrián Bene thématise l'affinité entre l'écriture de Nietzsche et celle de Derrida du point de vue de la musicalité et de la polyphonie, voire de la danse : « Pour Nietzsche et Derrida, écrire est se mettre à tourbillonner, penser est bouger » (156). Ces trois contributions ayant pour thème la conception derridienne de la musique aident à dissiper l'idée reçue selon laquelle la musique avait une importance moindre dans la philosophie de Derrida. Ces textes prouvent en effet le rôle considérable que la musique joue soit comme objet de réflexion, soit comme inspiration dans la philosophie de Derrida.

Le quatrième chapitre s'interroge sur les applications éthico-politiques possibles de la déconstruction, notamment en ce qui concerne les concepts de la trace, de l'hospitalité et de la performativité. Dans sa contribution, Bernard Stiegler critique la notion de trace qui serait insuffisante en elle-même à décrire le processus d'individuation. Pour complexifier la notion de la trace, elle-même s'appliquant à la dynamique de rétention et de protention husserliennes, l'auteur se propose d'introduire la rétention tertiaire désignant les conditions porteuses d'informations antérieures à l'individuation : « [...] l'on serait tenté

de penser [...] que la formation de la conscience intentionnelle est le versant psychique (comme stade de son individuation) de la formation technique des rétentions tertiaires que sont les systèmes d'écriture au sens étroit » (169). Stiegler souhaite ainsi contribuer à l'élaboration d'une nouvelle critique de l'économie politique, le concept de rétention tertiaire étant utile pour de nouvelles analyses de l'aliénation. Dans un autre écrit, Lóránt Kicsák se penche sur la notion de l'hospitalité inconditionnelle de Derrida en réfléchissant sur les conditions de possibilité de celle-ci. L'auteur, malgré les difficultés considérables, arrive à formuler d'après Derrida que « L'accueil inconditionnel ne tolère aucune condition, aucun calcul, aucun échange qui empêcheraient et la rencontre et l'accueil au sens propre en réduisant la relation à l'autre à un rapport économique-juridique » (196). Cette forme d'inconditionnalité revient dans la deuxième contribution de Kicsák où il examine la performativité de la pensée déconstructive ; performativité, voire événementialité qui consiste dans cette inconditionnalité : « Car en déconstruisant les institutions, elle [la déconstruction] détruit les conditions institutionnelles de son propre déploiement, et elle ne peut s'appuyer ainsi que sur elle-même : elle doit garantir son activité toujours singulière, ce qui lui exige toujours une démarche performative » (230). Le quatrième chapitre comprend encore l'essai de Fernanda Bernardo qui thématise également l'inconditionnalité de la déconstruction qui, par cette caractéristique, serait capable d'ouvrir de nouveaux horizons dans la pensée politique et philosophique. S'appuyant notamment sur *L'université sans condition* de Derrida, l'auteure souligne que « C'est seulement à la lumière de l'affirmation de cette « souveraineté inconditionnelle » que l'Université pourrait effectivement devenir l'ultime ressource de résistance et le foyer d'invention » (217). Ces contributions se concentrent donc sur les potentialités philosophico-politiques de la pensée derridienne, soulignant que cette pensée, déconstruisant ses propres conditions de possibilité, peut s'imposer comme acte performatif.

Le cinquième et dernier chapitre s'interroge sur l'héritage de la vie et de la pensée de Derrida. Les deux premières contributions du chapitre examinent la possibilité d'écrire une biographie derridienne qui consisterait dans la mise en doute de la distinction nette entre la vie et la pensée du philosophe. En effet, l'écrit de Benoît Peters déclare que « Ce qui manque souvent le plus à la biographie d'une grande figure, ce sont les choses mêmes qui donnent à sa vie tout son prix : la création, la pensée ou l'amour en tant que tels » (259). János Boros continue la réflexion de Peters en arrivant à la conclusion que nombre de faits biographiques de telle sorte étant inaccessibles, « l'éthique de la biographie est de reconnaître l'impossibilité de connaître un sujet, comme il est en soi, et

comme il s'affecte. La seule possibilité est de décrire comment il affecte les autres sujets, et la langue commune » (270). Eszter Horváth, quant à elle, pose la question de savoir si Derrida a fait école, et comment cette école se rapporte-t-elle à la vérité ? L'auteur conclut que « dénonçant toute possibilité de présence réelle, il [Derrida] professe pourtant l'événement Réel qui disloque la réalité, qui diffère, qui fait la différence [...] » (277). S'il y a donc une école derridienne, elle consiste dans une pensée hypercritique qui participe à la quête de vérité en questionnant la notion de vérité-même, ce qui peut contribuer à l'élaboration de philosophies multiples et radicalement nouveaux.

Les études comprises dans *Dons et résistances* mettent donc en lumière une pensée qui est loin de s'épuiser dans la déconstruction des idées traditionnelles. La philosophie de Derrida est une pensée en acte, une pensée événementielle qui cherche à ouvrir de nouveaux horizons dans les questions philosophiques, éthiques, politiques et artistiques. Elle est capable de s'imposer tout en critiquant ses propres conditions de possibilité et, en cela, la déconstruction est une pensée inconditionnelle qui résiste à toute récupération réductrice. En effet, elle s'avère don et résistance en même temps.

Sabine Frommel, Mária Prokopp & Zsuzsanna
Wierdl (eds.): *The Renaissance Studiolo in Europe /
Le studiolo en Europe à la Renaissance / Lo studiolo
rinascimentale in Europa*¹

Edoardo Villata

College of Arts, Northeastern University (NEU), Shenyang
edoardo.villata@unicatt.it

Nei momenti storici in cui l'Ungheria, uscita mutilata di due terzi del proprio territorio dopo la prima guerra mondiale, ha guardato con nostalgia al proprio passato per trovare – non sempre felicemente – motivi di rinnovato orgoglio nazionale, il castello di Esztergom si è sempre posto come elemento di quasi autonomistico coagulo di tali pulsioni. Avvenne nel 1934-1935, allorché esso venne restaurato sotto la direzione di Mario Pellicoli (si trattò di un recupero, con ampie ricostruzioni, dall'alto valore simbolico, dallo stato di rovina in cui versava fundamentalmente dal 1595, allorché esso venne in gran parte distrutto dagli assedi ottomani). Avviene di nuovo in questo frangente, dopo un ulteriore – e ovviamente molto più filologico – restauro, coordinato questa volta da Zsuzsanna Wierdl, in un contesto di ripristino della *facies* “monarchica” che sta cambiando in modo molto profondo il volto della stessa capitale Budapest (mi pare certo che il restauro del castello di Esztergom e il “progetto Hauszmann nel quartiere del Castello a Buda costituiscano aspetti di una medesima politica culturale). Al termine dei lavori, nel 2018, venne organizzato un convegno del quale il volume in esame presenta gli atti.

Diventato sede dell'arcivescovo di Esztergom, primate d'Ungheria, il castello conobbe il suo momento di maggior fulgore sotto l'episcopato del grande umanista János Vitéz, eletto nel 1465. La cultura ungherese al tempo del re Mattia Corvino era legatissima a Firenze: sono ben note le committenze dello stesso re

¹Budapest: Hungarian National Museum, 2022, 421 pp.

(ricordato in un gustoso aneddoto nel *Libro di pittura* di Leonardo) ad Andrea del Verrocchio per il castello di Buda, così come fiorentino era il suo storiografo ufficiale, Antonio Bonfini. Logico quindi che l'iconografia dello studiolo privato dell'arcivescovo presenti una iconografia tipicamente umanistica (le quattro virtù, lo zodiaco e probabilmente un planetario), e soprattutto che, per quanto impervia risulti la lettura dello stile di quanto è sopravvissuto di tale decorazione, la lingua espressa dai superstiti affreschi dello studiolo di Esztergom, con le immagini delle Virtù, appaia tipicamente fiorentina nella declinazione degli anni Sessanta, sulle orme di Filippo Lippi.

La figura di Vitéz, primate e cancelliere del re, fondatore dell'Accademia Istropolitana (una università strutturata sul modello di quella di Bologna), viene indagata in dettaglio, con passione e dottrina, da Mária Prokopp, oltre che da Edina Zsupán in un dottissimo contributo sulle glosse dello stesso arcivescovo apposte sui propri volumi, e in particolare su un Plinio manoscritto, oggi a Vienna. Konstantin Vukov si dedica invece alla lettura architettonica dello spazio dello studiolo, proponendone una ricostruzione virtuale, e Zsuzsanna Wierdl a una lettura tecnica per così dire multifocale degli affreschi: ne viene infatti descritta la tecnica, al netto di quanto aggiunto dai restauri degli anni Trenta, illustrando al contempo la metodologia dell'intervento attuale. Una volta individuata la matrice fiorentina e lippesca, Prokopp, Vukov e Wierdl (a cui si aggiunge Cristophe Poncet, che scrive su alcune possibili fonti iconografiche – plausibilissime ma a dire il vero abbastanza ovvie) si pronunciano in modo molto netto a favore di una coraggiosa attribuzione degli affreschi istropolitani al giovane Botticelli in persona. I confronti proposti sono indubbiamente suggestivi anche se non riescono a risultare davvero definitivi, così come gli argomenti tecnici, in quanto il *modus operandi* del pittore di Esztergom è comune a Botticelli ma anche agli altri pittori della medesima estrazione culturale (nemmeno l'interpretazione di un graffito con la sigla M B come “[Sandro di] Mariano Botticello”, credo possa costituire un argomento decisivo). Si fa ancora osservare che negli anni in cui verosimilmente gli affreschi vennero realizzati non abbiamo documenti su Botticelli e questo potrebbe costituire l'indizio di un suo momentaneo trasferimento lontano da Firenze; ma di converso si potrebbe anche pensare che una avventura tanto “esotica” sarebbe stata ricordata dai suoi biografi, da Antonio Billi a Vasari. Sia come sia, lo stato comunque assai depauperato di questi pur pregevoli affreschi sconsiglia a mio avviso di pronunciarsi, per lo meno allo stato attuale delle nostre conoscenze, su una attribuzione “secca” (altra cosa è una ipotesi di lavoro, problematica ma seducente). I dati filologici avanzati in queste pagine rimangono in qualunque

modo di grande importanza per accertare, al di là di ogni dubbio, l'origine fiorentina e il probabile apprendistato presso Filippo Lippi del pittore attivo per János Vitéz: se non Botticelli, un suo probabile condiscipolo.

Dopo questa ampia sezione monografica, il volume prosegue opportunamente con una panoramica sul fenomeno degli studioli in Italia e in Europa, introdotta da un denso saggio di Luitpold Frommel in cui si spazia dalla rappresentazione pittorica di studioli, spesso popolati da santi umanisti (si pensi ai due affreschi raffiguranti San Gerolamo e Sant'Agostino in Ognissanti a Firenze, opera rispettivamente di Ghirlandaio – imitazione di un dipinto di Jan van Eyck oggi a Detroit – e di Botticelli, o al San Gerolamo di Antonello da Messina), fino al programma iconografico della cosiddetta Stanza della Segnatura, con le sue modifiche dettate dall'urgenza politica delle vicende del papa Giulio II. Lo "studiolo" non era sempre, specificamente, una stanza: poteva trattarsi di un piccolo prefabbricato, e così lo rappresentano i dipinti appena menzionati: ma è anche il caso, a esempio, dell' "armarium" di Arduino da Baiso, realizzato nel 1413-1414 per il signore di Lucca, Paolo Guinigi, e poi donato nel 1434 a Leonello d'Este, che lo fece trasportare a Mantova e ricollocare dallo stesso Arduino. La stessa scena si ripeté nel 1446, quando Leonello acquistò a Mantova uno "studio...bellissimo e grande" già appartenuto ai Gonzaga, e lo fece collocare, sempre da Arduino, nella delizia di Belriguardo. Ma nel frattempo, 1441, Leonello, ormai assunto al ruolo di marchese, aveva già dato il via alla realizzazione dello studiolo di Belfiore, destinato a diventare uno dei modelli di riferimento (con la "libreria" ancora opera del da Baiso, gli intarsi dei fratelli Lendinara e i dipinti, raffiguranti le Muse, di Angelo Maccagnino, Cosmè Tura e Michele Pannonio). Negli anni Settanta del Quattrocento saranno poi Ercole d'Este, diventato il primo duca della famiglia estense, e la moglie Eleonora d'Aragona, a realizzare due "studi" ancora più ambiziosi: in particolare quello di Eleonora desta attenzione per essere uno dei primi "al femminile", e con raffigurazioni, per mano di Ercole de' Roberti, di eroine dell'antichità.

Dopo questa importante mappatura ferrarese, dovuta a Marco Folini, si prosegue con affondi su altre realtà territoriali e persino cronologiche. Per esempio è il caso dell'intervento di Valentina Conticelli, che illustra il caso ben noto dello studiolo di Francesco I de' Medici, realizzato a Palazzo Vecchio, a Firenze, tra 1569 e 1576, exemplum di decorazione manierista e di cultura raffinatamente enciclopedica ed esoterica; lo stesso gusto che porta, di lì a poco, alla ben altrimenti innovativa creazione della tribuna degli Uffizi, nata come spazio per una *Wunderkammer* ma diventata topos irrinunciabile per molti musei a venire.

Sconcertante (in senso positivo) è poi il saggio di Hervé Moullebouche, che dimostra come la corte dei duchi di Borgogna, così influente nella cultura quattrocentesca europea (e italiana in particolare), non conobbe per tutto il XV secolo, e anche oltre, alcun vero e proprio “studiolo”, ma solo librerie e stanze da lavoro, pragmaticamente allestite ma prive del valore ideale e ideologico dello studiolo italiano.

Segue un blocco di tre saggi di argomento francese. Pierre-Gilles Girault si focalizza sugli studioli del re Francesco I (dei quali sopravvive solo quello nel castello di Blois). Il cui modello era quello di Carlo V nel castello di Vincennes, più dei prototipi italiani. Ma nella terminologia delle fonti, così come nell’uso concreto, il termine utilizzato è “cabinet”, dall’accezione più ampia rispetto all’italiano “studio” o “studiolo”. Xavier Pagazani esplora il caso del successore Enrico II e del castello progettato da Philibert Delorme per Diana di Poitiers ad Anet. Attraverso una complessa rilettura dei documenti, Pagazani giunge a identificare nell’ala sinistra del castello (invece che nella destra, come tradizionalmente ritenuto) il famoso *cabinet* del re, e a isolare diverse fasi realizzative e due diversi ambienti: uno, piccolo, dedicato ai propri *otia*, alla preghiera e ai colloqui più riservati, adiacente alla camera da letto del re, e un altro più grande al piano superiore, con la funzione di biblioteca privata. Questa scansione non è troppo diversa da quella dei tre locali fatti realizzare dallo stesso Enrico II nel palazzo del Louvre: una più grande sala per le udienze e due mezzanini con stanze più piccole, rispettivamente stanza da letto o da colloqui privati, e raccolta di oggetti preziosi (di questi ambienti al Louvre si occupa qui Jean Guillaume).

Dopo Esztergom, l’Italia e la Francia, il volume si completa con interessanti interventi panoramici sul tema dello studiolo in Inghilterra (Maurice Howard), in Spagna (Maria José Redondo Cantera), e con una introduzione all’affascinante *Libro dell’arte della mercatura* scritto nel 1458 da Benedetto Cotrugli. In esso, indagato qui da Nadia Grujić, in cui per la prima volta, e a date ancora abbastanza alte, anche il ceto borghese rivendica l’utilizzo, accanto allo “scrittore or scrittoio comune”, usato per gli affari, di uno “scriptoreto separato or studiolo a parte”, dedicato esplicitamente all’amore per i libri e agli *otia* umanistici, rimandandoci nuovamente alle immagini pittoriche da cui, con Luitpold Frommel, eravamo partiti.

Chiude la silloge un ampio saggio di Sabine Frommel (autrice anche dell’introduzione generale) dedicato al pensiero di Sebastiano Serlio sul tema dello studiolo: nutrito degli esempi ferraresi e urbinati, aggiornato sugli *exploits* romani di Raffaello, Baldassarre Peruzzi e Antonio da Sangallo il Giovane, Serlio,

una volta trasferitosi in Francia nel 1541, dovette confrontarsi con i diversi modelli di *cabinet* francese: ne conseguì una tipologia innovativa, sperimentata nel palazzo Grand Ferrare di Ippolito d'Este e nel castello di Ancy-le-Franc, a sua volta sottoposta a numerose variazioni nel Sesto e nel Settimo libro del suo *Trattato*. La linea di Serlio, tuttavia, non riuscì a originare una vera tradizione, come fu il caso invece dei progetti di Delorme e di Pierre Lescot.

In conclusione si può dire che l'insieme di questi atti costituisce un volume ricco, affascinante e per molti versi innovativo, anche se, inevitabilmente, non onnicomprensivo (in futuro, per esempio, si dovrà parlare, anche in modo comparativo, dello studiolo del castello di Voghera, affrescato da Bramantino entro la metà degli anni Novanta del Quattrocento (o, secondo alcuni, nel 1502-1503 e proprio per un committente francese, il che, alla luce di quanto sopra scritto sugli studioli d'oltralpe, pare non troppo persuasivo), o delle Muse già in Casa Fontana Silvestri a Milano. Un piccolo dispiacere è dato dall'assenza nelle bibliografie del libro di Ugo Rozzo, *Lo studiolo nella xilografia italiana*, del 1998, che avrebbe ulteriormente una bibliografia che, nel complesso, si pone comunque come punto di riferimento sul tema degli studioli rinascimentali.

