A la recherche de la texture mythique



D 6486

Académie Bulgare des Sciences
Institut de Littérature

A LA RECHERCHE DE LA TEXTURE MYTHIQUE

B571897



БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА



Cet ouvrage est publié avec le concours de





П 6986

ACADEMIE BULGARE DES SCIENCES
INSTITUT DE LITTERATURE

A LA RECHERCHE DE LA TEXTURE MYTHIQUE

Actes du colloque de Plovdiv, les 15-17 septembre 2000

Дар за библиотеката
на института за
литература
от съставителя
Сф
5 авг. 2002

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

Sofia, 2002
Editions Boyan Penev

A LA RECHERCHE DE LA TEXTURE MYTHIQUE

Commité de lecture

Nedka Kapralova
Marie Vrinat-Nikolov
Dimitrinka Dimitrova-Marinova

Le livre présente les actes issus du colloque qui a eu lieu à Plovdiv du 15 au 17 septembre 2000. Par ce colloque se termina l'activité de l'équipe franco-bulgare qui travaillaient sur le projet commun entre le CNRS et l'Académie Bulgare des Sciences, *A la recherche de la texture mythique* (1998-2000). Les actes sont une prolongation du dialogue dont le début est posé dans la science française en 1992, autour de la notion proposée par professeur Nicole Belmont : la "texture mythique". Nous présentons à l'attention des lecteurs un livre bilingue dans l'espoir qu'il contribuera au développement fructueux du dialogue scientifique contemporain.
L'intervention du commité de lecture dans les textes est minimale. Les auteurs sont les seuls responsables des hypothèses et des synthèses présentées.

© Textes réunis et traduction, Nedka Kapralova
© Les droits des articles appartiennent aux auteurs
© Emile Tomov Stankoulov, présentation artistique de la couverture

ISBN 954-8712-15-6

TABLE DES MATIERES

I MYTHE ET FOLKLORE

Todor Iv. Jivkov. La mythologie folklorique / 11
Evguénia Troéva-Grigorova. Le monde parallèle / 18
Neda Pavlova. La Saint Jean d'été : pour une interprétation de la sémantique du nom / 25
Cléo Protohristova. Les miroirs du divin / 32
Anne Gillis-Thys. Le droit collectif et le mythe du patriarcat / 41

II LA TEXTURE MYTHIQUE DE LA LITTERATURE

Josiane Bru. Mythe et facétie : le *trickster* et ses avatars dans les contes de tradition orale / 57
Nedka Kapralova. Le conte merveilleux et la littérature de masse / 67
Anissava Milténova. *Erotapokriseis* : la texture mythique et le code biblique / 82
Maya Ivanova. Rite et transformations dans la Vie de saint Constantin dit le Philosophe / 91
Dimitrinka Dimitrova-Marinova. Le cycle cosmogonique et eschatologique dans la tradition littéraire paléobulgare et dans la littérature orale bulgare / 96
Lydia Mihova. Les mythes des nouveaux héros dans les chansonniers de l'époque du Réveil national bulgare / 106
Roumiana Stantchéva. Eléments mythologiques dans le roman *Le Serpent* de Mircea Eliade / 115
Dina Mantchéva. Le mythe dans la dramaturgie de Beckett / 124
Liudmila Malinova. Fils mythologiques d'une image poétique / 130

III MYTHE ET REALITE

Zdravko Popov. Le début des interprétations modernes du mythe / 139
Ivan Kassabov. Le héros narrateur dans le "tableau du monde" linguistique et mythologique / 152
Liubka Liptchéva-Prandjéva. Internet. Le déchaînement des mythologies / 163
Annie Paradis. Anatomie et physiologie d'un mythe : le "divin Mozart" / 174
Vassil Balevski. Les mythes dans la société : construction et destruction / 178
Bogdan Bogdanov. Au seuil du mythe / 188

A la mémoire
du professeur Todor Iv. Jivkov

I

MYTHE ET FOLKLORE

Todor Iv. Jivkov,
Institut de Folklore, Académie Bulgare des Sciences

LA MYTHOLOGIE FOLKLORIQUE

1

La manière dont je m'inscris dans le programme de notre rencontre scientifique comme auteur d'une intervention inaugurale, est plus ou moins le fruit d'un malentendu. Ce malentendu est provoqué probablement par le privilève de l'âge qui a influencé l'organisatrice principale de cette rencontre, Madame Nedka Kapralova, sans compter qu'elle m'a accordé beaucoup trop de temps. En lisant les noms des participants et surtout les titres de leurs communications, je me sens obligé d'être bref pour de multiples raisons, dont l'essentielle est que je n'ai pas fait de recherches spéciales sur la problématique du mythique. Le thème que j'avais annoncé de façon quelque peu improvisée, est dû à mon désir de donner un contenu à la conception du folklore comme type de culture, ce que j'ai explicité il y a longtemps déjà[1]. Je suppose qu'une partie d'entre vous connaît cette conception et je me sens flatté à la pensée que, peut-être, certains d'entre vous la partagent. Pour faciliter le dialogue avec vous tous et surtout avec nos invités étrangers, j'aimerais faire deux précisions.

La première est d'ordre terminologique. Chacun sait que le terme de folklore connaît des usages différents dans les diverses traditions scientifiques nationales. Du fait de tendences bien connues dans la terminologie bulgare mais pas uniquement, il se révèle être un terme scientifique possédant des fonctions culturologiques importantes. Mon but n'est pas de l'expliquer en détail, mais je voudrais souligner la différence entre "populaire" et "folklorique", qui s'est imposée depuis longtemps dans nos études du folklore. L'idée d'une culture folklorique renvoie plutôt à un besoin de l'homme et des communautés humaines, besoin qui se révèle continu. On ne peut pas le désigner par des termes tels que littérature orale, culture populaire et, encore moins, par la notion de culture pré-écrite. Il s'agit plutôt d'une existence de la culture qui, dans les diverses époques et surtout dans les diverses communautés, présente des traits systémiques différents.

D'où ma seconde précision. En étudiant la culture folklorique dans ses incarnations diverses, mes collègues et moi, nous avons commencé à parler de culture folklorique classique, en ayant à l'esprit le caractère de ce phénomène dans les sociétés de type agraire, les sociétés pré-modernes. Et c'est normal. Dans notre science, et pas seulement dans notre science, le terme de folklore désigne habituellement la vie spirituelle des sociétés pré-industrielles et surtout du village. C'est ce type de culture folklorique qui est le plus étudié, y compris au sens de la recherche de la texture mythique des choses. J'hésite à accepter la distinction typologique entre culture folklorique primaire et secondaire proposée par le prof. B. Bogdanov qui, d'ailleurs, fut le premier à me suivre dans ces réflexions, en soulignant que, du point de vue théorique, il fut aussi le premier à poser la question du rapport entre mythologie et culture folklorique[2].

---

[1] Живков, Т. Ив. *Народ и песен*, С.: БАН, 1977.
[2] Богданов, Б. *История на старогръцката култура*. С.: Наука и изкуство, 1989, с. 58-59.

Cependant, je voudrais rappeler que l'étude du folklore a une riche tradition de travail sur le mythe, que depuis longtemps on y parle d'une école mythologique dans son histoire[3]. C'est connu que l'origine de cette école est liée à l'oeuvre des frères Grimm et, en général, à l'héritage culturel du romantisme et plus particulièrement aux idées de F. Schelling sur l'esprit national. J'ai certaines réserves concernant la désignation d'école et, quant à la science russe et surtout à F.I. Bouslaev, il me semble qu'il s'agit d'un paradigme scientifique au vrai sens du terme. Dans les études folkloristiques, on ne sait trop comment traiter les mythologistes et pourtant, l'intérêt pour le mythe, pour la texture mythique, demeure. Bien plus, durant les deux dernières décennies, il est particulièrement fort. Je ne vais pas présenter ici des auteurs, des conceptions et des résultats, mais je voudrais souligner une seule chose : l'intérêt porté au mythe était un des champs importants dans le dialogue entre la science européenne orientale et occidentale pendant ces décennies. Il suffit de mentionner que la réception de Claude Lévi-Strauss avait pour point de départ l'intérêt manifesté pour son analyse structurale du mythe, en témoigne un article publié dans la revue bien connue *Вопросы философии*[4].

2

Chez nous – heureusement ou non – il n'existe pas d'école mythologique. On pourrait en trouver une cause probable dans l'équilibre paradigmatique d'Ivan D. Chichmanov, postulé dans sa brillante étude "La signification et la tâche de notre ethnographie"[5]. Pourtant, il semble que les auteurs de l'époque du Réveil national montraient un intérêt particulier pour le mythe. On a du moins cette impression avec les chansons folkloriques publiées au XIX[e] siècle[6]. Cet intérêt pour le mythe a son explication et c'est dans ce contexte qu'on pourrait interpréter le phénomène de *Veda slovena*[7]. Il me semble, pourtant, que le jugement trop catégorique porté par Iv. D. Chichmanov et par M. Arnaoudov sur *Veda slovena*, a introduit une certaine méfiance vis-à-vis du mythe dans nos études folkloristiques. D'ailleurs, Chichmanov, tout comme Arnaoudov, dont les contributions à l'étude des ballades dites populaires sont effectivement d'une grande importance, ne parlent pas du mythe dans ce genre d'oeuvres, bien que le terme de "chansons mythiques et religieuses" s'impose. Malgré cela, à la fin du XIX[e] et au début du XX[e] siècles des études importantes sur la mythologie folklorique bulgare sont publiées[8]. Je ne vais pas m'arrêter plus longtemps là-dessus, je voudrais juste mentionner qu'alors et plus tard, on voit s'établir tout un spectre de significations où un rôle primordial est joué par des désignations telles que "croyance populaire", "représentations populaires", "croyances traditionnelles", "superstitions populaires", "démonologie populaire", etc., et – sur le plan des études folkloristiques au sens propre – "ballades populaires", ""chansons mythiques", "récits", "légendes", "narrations" (il

[3] Cf. Баландин, А.И. *Мифологическая школа в русской фольклористике*. Москва: Наука, 1988.

[4] Cf. Леви-Строс, Кл. "Структура мита". *Вопросы философии*, 1970, N 7.

[5] Шишманов, Ив.Д. "Значението и задачата на нашата етнография". *СбНУ*, кн. 1, 1889, с. 1-65.

[6] Стоилов, А.П. *Показалец на печатаните през XIX век български народни песни*, т. I и II, С.: БАН, 1916, 1918.

[7] Cf. Богданов, Ив. *Веда словена и нашето време*. С.: УИ "Св. Климент Охридски", 1991.

[8] Cf. Георгиева, Ив. *Българска народна митология*. С.: Наука и изкуство, 1988, с. 6.

s'agit de récits dont la narration diffère de celle des contes), etc. Cette diversité terminologique continue encore aujourd'hui, bien qu'il me semble que pendant les vingt dernières années, les études se soient focalisées autour des notions de **mythe** et de **mythologie**. De sorte qu'on est arrivé à un soi-disant "retour" au mythe où l'on voit la présence de questions déjà connues mais aussi de nouvelles conceptions. Loin de moi l'intention de faire un aperçu bibliographique ni de mentionner des noms, et pourtant, il est nécessaire de noter trois ou quatre tendances.

D'abord, je montrerai le succès évident de la tradition philologique dans l'étude de la mythologie folklorique qui nous avait été présenté par Iv. Dobrev dans son livre *Origine et signification des déclinaisons consonante et diphtongique protoslaves*[9], publié en 1982. Il s'agit d'une tentative très réussite d'établir l'origine indoeuropéenne de la mythologie slave de Noël, ainsi que de l'inscrire parmi les monuments philologiques primordiaux de la culture indoeuropéenne. Cela dit, la correspondance de cet ouvrage avec certaines hypothèses d'A. Afanassiev, de F. Bouslaev et d'A. Potebnia est notoire. Dans l'esprit d'une démarche de ce genre où les recherches philologiques sont "liées" à d'autres études historiques, archéologiques, etc., A. Kaloyanov apporta beaucoup dans le domaine de notre mythologie folklorique. Chez cet auteur, l'optique de la reconstruction est racourcie et pourrait être désignée par le titre de son dernier livre, *Paganisme paléobulgare*[10]. Il faut avouer que son livre *Mythes bulgares*, publié en 1979[11], était non seulement une provocation littéraire et scientifique réussie, mais aussi, par la préface de L. Parpoulova, un rappel opportun de la mythologie de notre époque contenmporaine[12]. Dans ce contexte qui est celui d'une tradition philologique dans nos études du folklore, il y existe une série de très bonnes études de phénomènes concrets de notre mythologie folklorique, par exemple, sur l'ogre[13]. C'est dans ce genre d'études qu'on voit manifesté un mouvement de la philologie vers la culturologie sur la base de l'intérêt pour le mythe, ainsi qu'une inscription du mythe dans la vision du folklore comme type de culture. Voilà pourquoi j'y ajouterais aussi les études sur le contenu mytique du folklore que nous désignons de "folklore plastique"[14], ainsi qu'une série de contributions très sérieuses de nos folkloristes musicologues.

Dans ce processus, l'apport d'auteurs considérés comme des **ethnographes**, trouve une place comparable. Dans ce cas précis, la désignation est quelque peu relative parce que les différences souvent ne sont que terminologiques. Cependant, je voudrais fortement souligner que les publications des ethnographes bulgares sont très importantes et que, sans ces publications et surtout sans le livre d'Iv. Guéorgiéva, *Mythologie populaire bulgare*, paru en 1983[15], l'étude de la mythologie folklorique serait impossible. Il me semble, sans souligner que j'ai raison, que le regard de nos ethnographes dépend à un degré considérable, de celui porté sur le passé dit vivant que nous trouvons encore chez D. Marinov. L'identification entre mythe et rite est visible dans un

[9] Добрев, Ив. *Произход и значение на праславянското консонантно и дифтонгично склонение*. С. : БАН, 1982.

[10] Калоянов, А. *Старобългарско езичество. Мит, религия и фолклор в картината за свят у българите*. В. Търново : УИ "Св. св. Кирил и Методий", 2000.

[11] Калоянов, А. *Български митове*. С. : Народна младеж, 1979.

[12] Парпулова, Л. "Митовете и двадесетият век". В: Калоянов, А. *Български митове*, *Op. cit.*, p. 5-12.

[13] Беновска-Събкова, М. *Змеят в българския фолклор*. С. : АИ "Марин Дринов", 1995.

[14] Ангелов, В. *Митология и фолклор*. С.: АИ "Марин Дринов", Тилиа, 2000.

[15] Георгиева, Ив. *Op. cit.*

dictionnaire publié récement et intitulé *Mythologie bulgare*, dont la plupart des auteurs sont des ethnographes[16].

Ce regard personnel sur des auteurs et des contributions doit être poursuivi et complété par les publications dans le domaine de la littérature grecque antique et surtout par celles de nos thracologues. Ici, on risque beaucoup en présentant une opinion personnelle, mais le développement concret du processus scientifique provoqua la rencontre des folkloristes et des ethnographes, d'une part, avec A. Fol, I. Marazov et B. Bogdanov, d'une autre[17]. Outre leurs travaux, il est à noter aussi le séminaire de mythologie, art et folklore commencé en 1985 et qui, durant les quatre ans de son existence, fut pratiquement international. Aujourd'hui, la majeure partie des participants à ce séminaire[18] sont parmi les auteurs les plus actifs qui travaillent sur les problèmes liés à la mythologie chez nous.

3

Ma participation au séminaire mentionné ci-dessus, et les publications qu'il a permis[19], m'obligent à être extrêmement attentif en parlant de mythologie folklorique. Les questions sont nombreuses, mais celle qu'on n'attend pas et qui est l'essentielle, c'est : "Est-ce qu'il existe une autre mythologie?" Ce qui suppose deux autres questions : "Qu'est-ce que la mythologie?" et "Qu'est-ce que la culture folklorique?" Vous comprenez que je vais essayer d'échapper à ce rébus mais je me permettrai de vous renvoyer à ma conception du type classique de culture folklorique que je vous avais proposée dès le début de mon intervention. Il me semble que la place de cette culture se révèle centrale d'une manière assez spécifique ; qu'elle est, si on reprend le mot de N. Frye, un code spécifique pour l'interprétation de la culture. En vous demandant de ne pas m'accuser de chauvinisme "folkloristique", je voudrais vous rappeler que cette culture est liée d'abord et avant tout à la **terre**, cette substance universelle, cette *materia prima*, dont l'interiorisation fait naître l'humanité. Quel que soit notre sujet : l'homme, la domestication des animaux et des plantes ou celle du temps et de l'espace, nous pensons toujours à la terre. La référence à la mythologie sur la terre n'est pas d'une grande importance dans ce cas précis. Ce qui importe, c'est le type agraire de la socialité qui est impensable sans les dimensions mythiques, sans les besoins d'une mythification totale de la nature et de l'existence humaine. L'analyse de ce que j'appelle le "folklore classique", est impensable sans la prise de conscience de cette nature de la socialité agraire et sans une certaine généralisation du mythique dans les sociétés agraires. Et à mon sens, c'est le point culminant dans notre recherche de la texture mythique de la culture.

Malheureusement, c'est justement ce fait que les études sur notre mythologie folklorique visées ci-dessus, négligent **en tant qu'approche**. Parce qu'il s'agit surtout de reconstructions qui supposent un schéma, un retour en arrière en suivant le fil de l'évolution, l'établissement réel ou imaginaire de mythologèmes connus. Sans rejeter

[16] *Българска митология. Енциклопедичен речник.* Съставител А. Стойнев. С.: 7 М + Логис, 1994.

[17] La bibliographie des ouvrages de ces auteurs sur ce thème est considérable et connue.

[18] Cf. *МИФ (Митология, изкуство, фолклор).* Т. 5. *Културното пространство.* С.: НБУ, 1999, с. 278.

[19] *МИФ.* I, С., 1985; II, С., 1986; III, С., 1988; IV, С., 1989.

cette démarche, que je trouve au contraire très importante, il me semble qu'il faudrait se concentrer sur le **fonctionnement** concret du mythique dans la socialité de type agraire. Autrement dit, il faudrait chercher le chemin vers la vie concrète du mythique dans la culture folklorique classique.

Bien que cela puisse paraître assez paradoxal, on le fait dans le domaine de notre ethnographie et de nos études du folklore depuis longtemps. Il faudrait probablement ajuster les choses dans le but de faire ressortir de manière plus catégorique le développement culturel de type classique de la culture folklorique. Je suis persuadé que des sociétés comme celles des Balkans qui sont attestées sur le plan de l'ethnologie au XIX[e] et pendant la première moitié du XX[e] siècles, permettent une telle tentative théorique. Les raisons qui me font insister sur ce fait, sont nombreuses, mais je voudrais m'arrêter sur deux ou trois.

Tout d'abord, je montrerai la profondeur génétique de l'espace culturel et, en particulier, l'activité de substrat des Thraces dans le monde indoeuropéen. Nos thracologues insistent de façon persuadée sur l'hypothèse qu'"un des centres majeurs de l'indoeuropéisation, sinon le plus puissant, est situé sur le Bas Danube et au Sud de ce dernier"[20].

Dans ce contexte, les processus d'aculturation, d'interférences interethniques et d'accumulation culturelle sont d'une importance particulière : il s'agit d'un processus actif d'ethnogénèse dont les impulsions diminuent après le XIV[e] siècle lorsque, me semble-t-il, il arrive ce dont parle un écrivain hongrois : "Dans ces régions, il ne se passe plus rien. Les choses de la vie y sont les mêmes depuis des siècles."[21].

La dominante religieuse de l'orthodoxie qui n'est pas si catégorique dans la "purification" du folklore de la conscience et des pratiques de type pré-chrétien, influence, elle aussi pour "laisser reposer" le processus culturel, pour une domination du village, de l'agraire qui devient la base de la tradition.

4

Loin de moi l'idée de vous faire "retourner au village", mais il me semble que chez nous, le processus ethnoculturel (peut-être ce nom n'est pas très correct) est ralenti parce qu'il est enfermé dans le cosmos du village, dans un chronotope local de type agraire qui, durant ces mêmes époques et même avant, change de nature. Ce ralentissement suppose une accumulation de la mémoire qui est aussi une accumulation de **compétence mythologique**. Cette compétence est propre au type agraire de socialité en tant que tel, mais plus entière, plus achevée. Bien sûr, on obtient cette compétence dans les conditions d'une existence où l'intériorisation du capital culturel de la société est cyclique : pour chaque individu et pour la communauté en général. En observant le corpus collecté, on a l'impression d'un canevas mythique achevé qui est interprété, voire actualisé par l'activité totale visible de la société. A la base de ces interprétations, on trouve des classements du temps et de l'espace, du monde même de l'homme ou, plus précisément, des communautés humaines, et, le plus souvent, nous désignons ces classements comme "croyance" bien qu'elles représentent un **autre texte** qui nous offre un sens différent de la nature, des objets, du comportement humain. Cet autre texte qui est la texture

[20] Pour une synthèse, cf. *Кратка енциклопедия „Тракийска древност"*. С.: Aprec, 1993, с. 122-123. L'article est écrit par A. Fol.

[21] Interview avec Adam Bodor. *Култура*, 08. 09. 2000.

mythique de notre culture folklorique, est difficile à lire. Bien sûr, en disant cela, je ne pense pas au mythe comme narration, mais au mythique comme phénomène de la conscience[22].

Bien sûr, je reconnais que le texte en question vient d'abord de la langue et surtout du processus de nomination[23]. Ce problème étant l'objet de multiples discussions, je rappelerai seulement que la nomination met en rapport le concret en tant que personne, objet, etc. avec cet autre texte. Raïko existe dans plusieurs lieus, mais Raïko est aussi le nom du soleil. D'autre part, la nomination constitue l'espace concret : de la maison, du village, du terriroire et même de l'ethnie, en tant que texte qui porte une substance mythogène. Sur ce point, on pourrait être assez concret, mais je me limiterai à l'hypothèse des différences entre la mythologie du **foyer** (l'esprit-gardien, l'âtre) et celle du **village**, et, plus loin, du **territoire**. A l'époque, quand j'étudiais les récits historiques, j'avais noté leur nature de mythes[24]. Aujourd'hui, je pourrais ajouter que, normalement, ces récits entrent comme élément constituf dans des textes où l'on découvre, par exemple, le déplacement entre les mondes propre aux contes. Un exemple parfait en sont les récits des chercheurs de trésors. En général, les espaces dans la mythologie folklorique sont franchissables et cela est attesté le plus clairement dans cette zone du mythique que je désignerais comme **métamorphoses anthropologiques**. La culture folklorique est profondément anthropologique et il semble que ce soit sa caractéristique principale. Je me permettrais une frivolité en disant que tous les représentants de la société, selon leur sexe, leur âge, leur participation aux lignages de parenté, etc., possèdent un mythisme particulier. C'est ce statut qu'a l'homme en tant que père, grand-père, et, sur un autre plan, en tant que témoin au mariage, etc. Au contraire, la femme est pratiquement morte en tant que non-vierge ou veuve et "porte" sa signification mythique en tant que vierge, jeune mariée, etc. Ce processus de mythisation se déplace dans le champ ludique des rites où la compétence mythologique de la société se transforme en jeu sacré. En ce sens, je me permettrais de référer au bâtard, à l'orphelin, au mendiant et, sur un autre plan, à toute cette zone d'exorciseuses, de sorcières, etc. Dans tous ces cas, on voit se faufiler le motif du corps humain en tant que **thelos qui** "porte" une mythologie assez catégorique et en particulier, chez la femme. Il me semble que les métamorphoses de l'homme comme thelos nous emmènent aussi vers tout ce qu'on désigne par le mot "démonologie" : les maladies, les vampires, etc., problème qui va être discuté de manière plus compétente lors de cette rencontre.

Comme vous voyez, je ne me dirige pas vers le mythique "au sens propre" et surtout vers les fées et les ogres, vers les mariages du soleil, etc. Mais, premièrement, cette mythologie existe dans le village concret et elle n'est pas sans correlations avec ce texte mythique dont je parle. Et, deuxièmement, si nous suivons Cassirer en parlant du **temps** mythique et de l'**espace** mythique, alors le temps dans la culture folklorique est interprété dans son rapport avec sa nature mythologique. Le type agraire de compétence culturelle suppose également une structuration et une restructuration temporelles de l'**espace**, ainsi qu'un temps "privé" des personnages communautaires et des métamorphoses de l'humain dont je viens de parler. Il existe un temps (pendant l'année ou pendant le jour) pour des "visiteurs" de l'autre(s) monde(s) ; il existe un temps du village : fondation, histoire mythique, etc.

---

[22] Лотман, Ю.М. *Култура и информация*. С.: Наука и култура, 1992, с. 36.
[23] *Ibid.*, p. 37.
[24] Живков, Т.Ив. *Фолклор и съвременност*. С. : Наука и изкуство, 1981, с. 127-196.

5

Ce ne sont là que des rappels de la texture mythique de la culture folklorique classique. Bien sûr, cette texture est "tissée" en inscrivant le mythique dans les diverses existences de cette culture. Délimitées de manière trop catégorique par les folkloristes, ces existences contiennent un codage et un recodage continus de classifications mythologiques, ainsi que les constructions d'un ensemble plus achevé de mythes. Par exemple, la présence du **mythe anthropogénétique**[25] chez les Bulgares est évidente. On le découvre le plus souvent dans les légendes de la création de l'homme : par un Dieu, lors de la lutte entre Dieu et Satan, etc.[26]. L'anthropogénèse folklorique va de pair avec le **mythe cosmogénétique**[27] dans l'interprétation particulière de Dieu comme démiurge. Et non seulement de Dieu ; telles sont les fonctions de Demir baba (Le Père en fer), patron d'une chapelle musulmane dans la région du Loudogorié, qui porte le même nom. Il me semble qu'on pourrait parler aussi d'un **mythe psychogénétique**[28], c'est-à-dire du mythe des tribulations de l'âme humaine que je me permets de mettre en rapport avec les métamorphoses déjà mentionnées de l'homme et avec les techniques alternatives de l'interprétation du corps humain[29]. Là encore, les choses sont plus que curieuses et elles nous emmènent dans des sphères essentielles de la culture folklorique : de l'ethnomédecine[30] au rite. Mais juste en observant ce genre de choses, il faudrait supposer une distinction entre mythe et mythique. A mon avis, le mythique est plutôt une compétence culturelle, à la différence du mythe qui est sa réalisation. Cette réalisation a des facettes différentes et se trouve dans toutes les sphères de la culture folklorique : rite, chanson, légende, devinette, etc. D'ailleurs, les analyses qu'on fait pour reconstruire le modèle dit mythopoétique[31] du monde, ont pour commencement justement ces réalisations. De nos jours, et pas seulement, ses analyses sont très fructueuses, et surtout si l'on les situe dans le contexte de la culture paléobulgare. Je ne vais pas m'arrêter là-dessus, mais je voudrais souligner que le fonctionnement du mythique dans l'existence relativement actuelle de notre folklore nous offre encore une démarche qui cherche la mythologie folklorique en tant qu'entité. C'est le thème d'une autre conversation et je n'y ajouterai que la nature folklorique des formes relativement nouvelles du mythe : le Réveil national, la mythologie politique, la mythologie de la ville, celle de la culture de masse, etc. Il existe déjà de nombreuses publications là-dessus, et surtout depuis les études remarquables de R. Barthes[32]. Cela pourrait paraître assez bizarre, mais la nature du mythologisme du monde moderne n'est pas moins folklorique que celle des sociétés agraires. Cette conclusion est d'une importance non seulement pour la conscience de soi des folkloristes, mais aussi pour la compréhension du folklore lui-même comme type de réalité culturelle.

---

[25] Cf. Живков, Т.Ив. *Увод в етнологията*. Пловдив: Пловдивско университетско издателство, 2000, с. 136-144.

[26] Pour des exemples, cf. : *Българско народно творчество в дванадесет тома*. т. XI. С.: Български писател, 1963, с. 227-300; Илиев, Б. 1. *При извора петте пръста*. С.: Културно-просветно дружество "Родно Лудогорие" и НПС "Защита", 1993, с. 9-30; 2. *Български легенди и предания* (ръкопис), с. 20-21.

[27] Cf. Живков, Т.Ив. *Увод в етнологията*, *Op. cit.*, p. 137.

[28] *Ibid.*, p. 142-145.

[29] *Ibid.*, p. 169-179.

[30] On trouve des exemples nombreux dans : *Българска народна медицина. Енциклопедия*. Съставителство и обща редакция М. Георгиев. С.: П. Берон, 1999.

[31] Cf. Моллов, Т. *Мит – епос – история*. В. Търново: УИ "Св. св. Кирил и Методий", 1997; Калоянов, А. *Старобългарското езичество. Op. cit.*

[32] Barthes, R. *Mythologies*. Paris : Ed. du Seuil, 1957.

БАН Институт за литература БИБЛИОТЕКА

Evguénia Troeva-Grigorova

LE MONDE PARALLELE

Chaque système mythologique reflète l'idée d'une structure du monde propre à une communauté. Des chercheurs appartenant à divers courants scientifiques ont proposé des idées sur la genèse des représentations de l'"autre réalité" environnante, existant dans les diverses cultures. L'école mythologique réduit les mythes à des phénomènes naturels et voit dans les "habitants" de l'autre monde des restes d'époques anciennes[1]. L'école anthropologique, avec son fondateur E. Taylor, propose l'une des thèses les plus exploitées encore aujourd'hui, celle de l'animisme[2]. Un peu différente est la démarche de l'école fonctionnelle de B. Malinowski, qui, dans son étude sur l'esprit des morts, parle de l'incarnation des représentations humaines dans des institutions sociales[3]. Le fondateur de l'école sociologique française, E. Durkheim, suppose que les éléments constitutifs de l'idée de l'âme ont été empruntés au royaume animal[4]. Une nouvelle direction dans l'étude du "surnaturel" a été imposée par l'école psychanalytique. S. Freud transpose ses observations sur les troubles psychiques sur des phénomènes et des institutions de la vie sociale. D'après lui, la religion est une nevrose universelle et obsessionnelle[5]. C. G. Jung introduit la thèse de l'inconscient collectif et des archétypes qui se sont constitués à l'aube de l'humanité. Selon Jung, ce que l'homme croit être des esprits, c'est sa propre âme[6]. Lors de l'analyse des éléments de la culture spirituelle, l'une des approches les plus utilisées est celle du structuralisme, selon laquelle l'homme pense les différences biologiques en terme d'oppositions binaires, dont celle entre nature et culture[7].

La présente étude est basée sur les croyances propres à la culture traditionnelle bulgare[8]. La vision du monde du peuple bulgare a été l'objet de multiples études[9].

---

[1] Mannhardt, W. *Wald- und Feldkult.* Bd. I-II, Berlin, 1904-1905.

[2] Тайлър, Е. "Анимизъм". В : *ABC на етнологията*, I (съставител Ив. Георгиева). С.: УИ "Св. Климент Охридски", 1992, с. 34.

[3] Malinowski, B. *Magie, Wissenschaft und Religion.* Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1983, p. 228.

[4] Дюркем, Е. *Елементарни форми на религиозния живот.* С.: София — С. А., 1998, с. 310.

[5] Фройд, З. *Психология на религията.* С.: София — С.А., 1994, с. 15.

[6] Jung, C. *Symbolik des Geistes.* Zürich : Rascher Verlag, MCMLIII, 1953, p. 65.

[7] Леви-Строс, Кл. *Структурална антропология II.* С. : Христо Ботев, 1995, с. 437.

[8] Le matériel utilisé dans cette étude, a été collecté, pour la plupart, personnellement sur le terrain.

[9] Арнаудов, М. *Очерци по българския фолклор.* т. II. С.: Български писател, 1969; Беновска-Събкова, М. *Змеят в българския фолклор.* С.: АИ "М. Дринов", 1992; Бонева, Т. "Народен светоглед". В: *Родопи.* С.: БАН, 1994, с. 7-50; Вакарелски, Хр. *Български погребални обичаи.* С.: БАН, 1990; Генчев, Ст. *Очерци по българска етнография.* С.: УИ "Св. Климент Охридски, 1996; Георгиева, Ив. *Българска народна митология.* С.: Наука и изкуство, 1993; Динеков, П. *Български фолклор.* С.: Български писател, 1972; Маринов, Д. *Народна вяра и религиозни народни обичаи.* С.: БАН, 1994; Мицева, Е. *Невидими нощни гости.* С.: Наука и изкуство, 1994; Попов, Р. *Български демонологични и митологични вярвания (края на XIX — средата на XX век)* (дисертация). С., 1983; *Българска митология. Енциклопедичен речник.* (съст. А. Стойнев). С.: 7М + Логис, 1994; Dukova, U. "Die Bezeichnungen der Dämonen im Bulgarischen". *Specimina philologiae slavicae.* Bd. 115, München : Verlag Otto Sagner, 1997; pour une bibliographie plus détaillée, cf. Троева-Григорова, Е. *Митични и демонични персонажи във фолклорната култура на Родопите* (докторска дисертация). С., 1999.

L'intérêt pour ce domaine est dû au fait qu'une grande partie des représentations étudiées peuvent être enregistrées encore de nos jours comme croyance vivante.

Dans ses fondements, la culture bulgare traditionnelle est mythologique. Elle est le porteur d'une conception dualiste du partage du monde en deux parties, appelées "ce bas" monde et l'"autre" monde. Selon les représentations folkloriques, les deux mondes existent de manière parallèle et leurs habitants sont liés entre eux. Les personnages qui habitent l'"autre" monde et qui passent dans le nôtre, sont les démons. Le démon, c'est une force pensée par l'homme, dans laquelle celui-ci projette ses propres peurs et désirs et par laquelle il transforme l'inconnu, en lui donnant une forme et un nom. La multitude des faces du démon résulte du caractère personnel de la projection et montre les voies de l'innovation. La caractéristique structurelle du démon est, pourtant, un élément constant qui marque la force de la tradition. C'est le mécanismes selon lequel les représentations mythologiques se transforment dans le temps.

1. LES HABITANTS DU MONDE PARALLÈLE.

La croyance dans l'existence de l'"autre" monde se trouve étroitement liée aux représentations de l'âme et du corps de l'homme, ainsi que de leur destin après la mort. Les croyances en démons qui tirent leur origine des morts, sont caractéristiques de la culture folklorique bulgare. Ce sont le **vampire**[10] et le **patron de la maison**[11]. Leur origine humaine est à la base de leur manifestation dans la maison. La manière dont celle-ci est habitée à la fois par des humains et par des démons situe les vivants et les morts dans un espace qui a deux dimensions parallèles. Les deux êtres démoniaques, le patron et le vampire, présentent les issues possibles pour l'âme après la mort. Lorsqu'on l'a enterré en respectant toutes les normes funéraires, le défunt qui a déjà atteint le monde des morts, se manifeste comme un patron-protecteur. Sinon, on suscite l'apparition des pouvoirs néfastes du mort et il devient vampire. Les diverses hypostases du vampire (ombre, outre, animal, mort réincarné) sont un reflet de certaines représentations des essences qui constituent l'homme et de leur transformation après la mort. Dans la culture folklorique, la nature humaine est pensée comme une unité tripartite composée du corps, de l'âme et de l'esprit. Après la mort de l'homme, les trois éléments peuvent se transformer en démons. En cas de mort non-naturelle, selon les croyances folkloriques, l'âme n'arrive plus à retrouver la paix et le corps ne se décompose pas. Voilà pourquoi la tradition met le plus souvent en rapport l'origine des vampires avec les suicidés, ceux qui sont morts lors d'un accident ou d'un meurtre. Ce qui caractérise le folklore bulgare, c'est que la genèse du vampire renvoie directement au sang, car il est pensé comme le récipient de l'âme.

---

[10] Le personnage du vampyre fait l'objet des études de : Попов, Р. "Вампирът в българските народни вярвания". *Векове*, 1983, кн. 1, с. 36-43; Стоянов, И. "Представи за жизнената сила в българската традиция". *Летописи*, 3-4, С.: УИ "СВ. Климент Охридски", 1993, с. 178-193; Barber, P. *Vampires, burial and death*. New York : Yale Univ. Press, 1988; Burkhart, D. "Vampirglaube und Vampirsage auf dem Balkan". In : *Beiträge zur Südosteuropa – Forschung*. München : Dr. Trofenik, 1966, p. 211-252; Perkowski, J. 1. *Vampires of the Slavs*. Cambridge : Slavica Publishers Inc., 1976; 2. "More of the bulgarian folkloric vampire". In : *II международен конгрес по българистика. Доклади. Фолклор*. С.: БАН, 1988, с. 447-455.

[11] Le personnage du patron de la maison est étudié dans les publications de : Георгиева, Ив. "Змията – стопан в българските народни вярвания". *Векове*, 1978, кн. 2, с. 23-30; Linding, E. *Hausgeister*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris : Verlag Peter Lang, 1987.

La croyance dans l'existence des démons correspond à l'idée de la durée de vie qui est prédestinée à chacun. La mort prématurée amène la formation de personnages démoniaques. Ainsi, par exemple, selon les croyances, les jeunes enfants morts deviennent des ***navi*** qui sucent le sang des nouveau-nés et des mères, et les morts-assassinés causent des troubles aux gens aussi longtemps qu'aurait dû continuer leur vie. On conçoit aussi la vie qui a duré beaucoup trop longtemps comme une déviation du normal. Voilà pourquoi on croit que les gens trop vieux deviennent des vampires.

En Bulgarie occidentale, on trouve un motif très répandu : celui du vampire qui s'est procuré des os et qui fait office de boucher pour avoir du sang. Les efforts déployés par le personnage du vampire pour se procurer la vitalité qui lui manque est un élément assez fréquent dans les récits des vampires suceurs du sang.

Pour la constitution de la représentation du vampire comme corps, le rite funéraire de l'enterrement du corps a sans aucun doute joué un rôle important. Le démon pensé comme esprit, est un reflet des idées religieuses de l'âme humaine et de son aspiration à trouver la paix après la mort.

La pensée mythologique ne fait pas de la mort un obstacle aux relations entre les défunts et leurs descendants, elle ne fait que changer le caractère de celles-ci. Ils continuent tous à habiter le même espace : la maison, et aux moments propices aux contacts (la nuit, certains jours de la semaines ou pendant des fêtes) ils communiquent entre eux.

On remarque un rapport avec le culte des morts également dans la manière dont sont caractérisés certains des autres habitants du monde parallèle. Ce sont le **patron du village** et les **patrons créés par leur emmurement dans diverses constructions**.

Chez d'autres démons, tels la **samodiva**[12], le **karakondjoul**[13] et l'**ogre**[14], ce rapport n'est pas si évident. Il existe pourtant des données qui permettent la mise en relation des croyances sur ces démons avec les rites de passage qui, de leur côté, sont célébrés dans le contexte des représentations de la mort. Nos chansons folkloriques connaissent le motif de la fille enlevée par des **samodivi** ou par l'ogre. Dans les deux cas, il s'agit de filles qui ne sont pas encore passées par l'initiation du mariage. Ce fait met en rapport

---

[12] Sur le personnage de la ***samodiva*** cf. : Беновска-Събкова, М. „За русалките в българския фолклор". *Български фолклор*, 1991, кн. 1, с. 3-14; Венедиков, Ив. „Самодивите". *Известия на етнографския институт с музей*, VI, 1963, с. 271-278; Виноградова, Л., С. Толстая. „К проблеме идентификации и сравнения персонажей в славянской мифологии". В: *Славянский и балканский фольклор. Верования.Текст. Ритуал.* Москва: Наука, 1994, с. 16-44; Георгиева, Ив. „Под цветето на самодивите". *Българска етнография*, 1991, кн. 3, с. 20-24; Колев, Н. „Народни представи и вярвания за вихрушката". В: *Въпроси на етнографията и фолклористиката*. С.: БАН, 1980, с. 77-86; Мороз, Й. „Женски демонични образи в българския фолклор и вярвания". В: *Известия на института по културата при КК и БАН*, 1989, 1; Райчевски, Ст. „Юда Пиринска в родопския фолклор". *Родопи*, 1987, кн. 2, с. 7-10; Schubert, G. „Die bulgarische Samowila und ihre balkanischen Schwestern". In : *I международен конгрес по българистика. Етнография и фолклор*. С.: БАН, 1983, с. 372-394; Winterschtein, Al. "Pubertätsriten der Mädchen und ihre Spuren in Märchen". In : *Märchenforschung und Tiefenpsychologie*. Darmstadt : Hrg. von Wielhelm Laiblin, 1995, S. 56-70.

[13] Le personnage du ***karakondjoul*** est étudié dans les publications de : Bernard, R. "Le bulgare караконджо, "sorte de loup garou", et autres formes issues du turc karakoncolos". In : *Изследвания в чест на академик Михаил Арнаудов*. С. : БАН, 1970, с. 477-486; Herz, W. *Der Werwolf*. Stuttgart : Verlag von Hröner, 1973; Kretzenbacher, L. *Kynokephale Dämonen süosteuropäische Volksdichtung*. München : Dr Trofenik, 1968.

[14] Sur le personnage de l'ogre, cf. : Беновска-Събкова. *Змеят в българския фолклор*. С. : АИ "М. Дринов", 1992; Попов, Р. "Характеристика на българските вярвания за змея". *Българска етнография*, 1983, кн. 1, с. 42-52; Проп, В. *Исторически корени на вълшебната приказка*. С. : Прозорец, 1995.

les *samodivi* et l'ogre avec les rites d'initiation des jeunes filles. C'est dans ce sens qu'il faut interpréter le motif de l'amour entre le berger et la *samodiva*. Le berger est toujours célibataire et sa mort est présentée comme le mariage avec la *samodiva*. L'idée mythologique du mariage de l'être humain avec un personnage démoniaque possède une racine commune avec les croyances que l'on voit reflétées dans le rite de l'enterrement-mariage. L'hyposthase assez fréquente de la *samodiva* comme tourbillon renvoie au lien entre celle-ci et le monde des morts. On sait que, selon les représentations folkloriques, les morts peuvent provoquer divers phénomènes atmosphériques.

Dans les rites d'initiation des jeunes filles, tout comme dans ceux des jeunes gens, on remarque une relation avec le monde des morts. Prenons pour exemple le *karakondjoul*, connu aussi des autres peuples des Balkans. Dans notre science, on a déjà évoqué l'hypothèse que le *karakondjoul* possède certains traits du centaure antique[15] qui est un reflet des sociétés de guerre masculines et secrètes où avait lieu l'initiation des jeunes gens[16]. Selon les sources historiques, pendant une période de l'année, les jeunes hommes se transformaient en loups, c'est-à-dire qu'ils s'habillaient avec des fourrures de loup[17]. Le lien entre les *karakondjouls* et les centaures se révèle encore plus pertinent si l'on envisage leur localisation, leurs fonctions, leur sexe et le temps de leur action. Cela permet la mise en rapport des représentations sur le *karakondjoul* avec la pratique qui existait : à la veille de leur maturité, les jeunes gens constituaient un groupe dont les activités spécifiques seraient absurdes dans d'autres conditions. Après la conversion au christianisme, le rite est interdit et ses participants démonisés (d'où le nom de 'pogantzi', païens). La pratique de réaliser les rites initiatiques pour les jeunes gens à la fin de l'année qui vient de se passer et au début de la nouvelle année, est restée. Encore aujourd'hui, les groupes de *koledars* font le tour du village juste pendant les "jours sales". Autrefois, la participations à ces groupes donnait au jeune homme le droit au mariage. Pendant la même période, d'autres groupes de gens masqués font aussi le tour des villages, et dans certaines régions, ils sont appelés "karakondjouli".

Ces exemples montrent bien l'une des voies de conservation de l'information mythologique : par la transformation de certains éléments du système rituel en représentations démonologiques.

La pensée mythologique met en rapport chaque endroit de ce monde avec un personnage démoniaque correspondant qui l'habite. C'est une des raisons pour désigner le monde des démons comme "parallèle". On pourrait mentionner comme exemple les patrons des sources d'eau, des montagnes, des grottes. Selon les représentations traditionnelles, on peut aussi créer un patron, comme c'est le cas du patron du trésor. Mais cet exemple montre comment on peut gagner un patron déjà existant par le rite du sacrifice.

Il existe deux catégories de représentants du monde parallèle qui, selon les croyances folkloriques, influencent directement la vie des habitants de ce monde. Ce sont les démons du destin, les **Parques**[18], et des **maladies**[19]. Les premières apparaissent au

---

[15] Георгиева, Ив. *Българска народна митология*. С. : Наука и изкуство, 1993, с. 175.

[16] Маразов, Ив. *Митология на траките*. С.: Секор, 1994, с. 145.

[17] Иванов, В. "Реконструкция индоевропейских слов и текстов, отражающих культ волка". *Известия АН СССР, Серия литературы и языка*. Т. 34, 1975, 5, с. 399-408.

[18] Sur les personnages des Parques, cf. : Мицева, Е. "Орисниците – демони на съдбата". В: *Етнокултуролошки Зборник*, III, Сврљиг, с. 99-103; Brednich, R. *Volkserzählungen und Volksglaube von den Schicksalsfrauen*. Helsinki, 1964.

[19] Les démons des maladies sont l'objet d'étude dans les publications de : Георгиев, М. "Българските народни представи за болестта". В : *Етнографски проблеми на народната духовна култура*, I, С.: БАН, 1989, с. 97-121; Петкова, Св. *Чума село изгорила*. С.: Наука и изкуство, 1996.

commencement de la vie humaine et déterminent son déroulement, ainsi que sa durée. Les démons des maladies s'introduisent périodiquement dans la vie et sont conçus comme une punition pour des normes transgressées. Lorsqu'ils prennent une vie humaine, ils apparaissent comme la personnification de la mort. Les démons des maladies, tout comme les démons du destin, sont pensés dans la tradition folklorique bulgare dans des hypostases féminines, ce qui les met en rapport avec le principe chtonien qui donne et qui prend la vie.

Il existe une série de formes dans lesquelles les démons apparaissent dans notre vie, selon les croyances traditionnelles. Les personnages anthropomorphes préférés sont ceux de l'enfant, de la jeune mariée, du vieillard ou de la vieille qui possèdent une place particulière dans la hiérarchie sociale. Ils personnifient le passage entre les diverses étapes de la vie humaine (enfance – maturité, maturité – vieillesse) qui sont pensées dans le contexte de la transformation vie – mort = nouvelle vie. Occupant une position liminale dans la société, ces personnages se rapprochent du monde des démons. Ce qui explique pourquoi, dans la conscience de l'homme traditionnel, les démons prennent leurs apparances.

Les représentants du monde parallèle, selon la pensée folklorique, apparaissent le plus souvent dans une hypostase zoomorphe. Là encore, il existe une préférence pour certains types. A très peu d'exceptions près, tous appartiennent au monde animal domestiqué (chien, cheval, belier, chèvre). On pourrait chercher une explication dans la position intermédiaire que ces animaux occupent (entre la nature et la culture), ce qui correspond à la situation liminale des démons eux-mêmes.

Pour les patrons des lieux, ce qui est caractéristique, c'est l'apparence terriomorphe qui pourrait renvoyer au patrimoine antique des Balkans.

Un autre trait caractéristique des démons, c'est leur infirmité[20] (cécité, jambe boîteuse, bras unique, oeil unique). Le monde parallèle et ses représentants sont l'image inversée de ce monde et des humains qui l'habitent. Cette inversion des deux mondes est visible dans une multitude des caractéristiques des démons. Elle est un réflet du monde binaire pensé en oppositions.

Les démons, selon les représentations folkloriques, apparaissent seuls mais aussi en groupes, ce qui nous permet de parler de communautés démoniaques.

II. LA CORRESPONDENCE ENTRE LES DEUX MONDES.

Les représentants des deux mondes sont en correspondence continue. Dans la culture traditionnelle bulgare qui a pour base l'économie agraire, le bien-être agraire est conçu comme un don des ancêtres protecteurs.

Le contact non voulu avec les représentants du monde parallèle résulte très souvent du fait qu'on a mis les pieds sur leur table ou qu'on a rencontré en route leur procession nuptiale. Le mariage est appelé "noce de *samodivi*", "noce de *karakondjouli*", la seconde désignation étant plus tardive[21]. La mise en rapport du mariage avec les *samodivi* et les *karakondjouli*, n'est pas due au hasard. Parfois on fait remonter la genèse de ces deux démons aux gens qui sont morts prématurément et donc qui ne sont

[20] Sur ce problème cf. : Неклюдов, С. „О кривом оборотне". В: *Проблемы славянской этнографии*. Ленинград: Наука, 1979, с. 133-141.

[21] Георгиева, Ив. *Българска народна митология*. *Op. cit.*, p. 157.

pas passés par la socialisation du mariage. Comme les étapes prédestinées à l'homme ne peuvent pas être omises, on suppose que dans leur nouvelle existence de morts "irreguliers", ils vont passer par ce passage. Voilà pourquoi, il faut concevoir le "mariage des *samodivi*" comme une des manifestations des démons d'origine humaine. Cette idée présente encore une particularité du monde parallèle qui est, du point de vue fonctionnel, une prolongation de celui-ci.

Le second motif assez fréquent dans les représentations folkloriques bulgares, est celui de l'homme qui a mis les pieds sur la table d'êtres démoniaques. La nourriture, à part sa fonction utilitaire, est présente dans une série de moments rituels. Elle constitue un élément constant des rites funéraires et des repas funébres. Par la table partagée, les vivants communiquent avec leurs morts proches. C'est encore une raison pour établir un lien entre les "tables des *samodivi*" et le monde des morts.

Les deux formes principales de rencontre du démon et de l'homme, le mariage et la table, résultent de la sensation de faim, typique des démons (de sexe et de nourriture). La pensée mythologique met très souvent un signe d'identité entre les deux.

Les endroits où apparaissent les démons sont liminaux (route, pont, seuil) et très souvent porteurs d'un signe inversé marquant l'opposition entre les espaces "sien" et "étranger", "propre" et "sale". Ainsi, la localisation des démons reflète l'idée humaine de la non-homogénéité de l'espace qui, de ce fait, exige un comportement différent dans ses différentes parties. Ces endroits liminaux sont les portes de contact entre les deux mondes, étant donné que leurs frontières sont perméables. Pourtant, selon les représentations folkloriques, les êtres démoniaques franchissent difficilement ces frontières et c'est à cause de cela qu'ils aspirent à être portés à travers elles.

Le moment habituel de l'activité des démons est la nuit. Le temps du contact avec les humains est lui aussi une frontière particulière : minuit, midi, les jours "sales". Ce sont les périodes où les deux mondes qui existent de façon parallèle, s'ouvrent l'un à l'autre. Pour la pensée mythologique, l'espace, tout comme le temps, n'est pas homogène.

Les démons marquent le caractère cyclique de la nature et de la société dont les changements sont, à un certain point, synchronisés. Ainsi, par exemple, les rites de passage masculins ont lieu entre l'année écoulée et le Nouvel an[22]. Alors apparaissent les *karakondjouls*. Le printemps est le temps de rites initiatiques féminins lorsque apparaissent les *samodivi*.

Selon les représentations traditionnelles, les hommes ne possèdent pas tous la même capacité de contacter avec le monde de l'au-delà. Seuls ceux qui sont nés le samedi (des humains et des animaux), le jour des morts, sont aptes à le voir. Les autres sont "aveugles". De leur côté, les démons ont, eux aussi, des préférences pour certaines personnes : les enfants, les femmes enseintes, les accouchées, les voyageurs. Cela montre que le contact entre les représentants des deux mondes a lieu dans un temps et dans un espace liminaux et se réalise par des personnes ayant un statut particulier (liminales vis-à-vis de la communauté).

Vis-à-vis des humains, les démons ont une fonction double : de protection et de nuisance. La compatibilité de ces fonctions en un seul et même personnage est une

[22] Sur le passage entre l'année écoulée et le Nouvel an et les rites qui y sont liés, cf.: Габровски, М. „Преходът между старата и новата година у българите". В: *Етнографски проблеми на народната духовна култура*. Т. I, С.: БАН, 1989, с. 12-51; Попов, Р. „Към характеристиката на българските народни вярвания, свързани с периодите на преход към зимата и пролетта". В: *Етнографски проблеми на народната духовна култура*. Т. I, С.: БАН, 1989, с. 52-74.

réminiscence de croyances pré-religieuses selon lesquelles le bien et le mal existent de façon non-séparée. Les représentations des démons jouent le rôle de maintien des normes de comportement établies. Elles ont une fonction régulatrice par rapport à l'individu, tout comme par rapport à la communauté entière[23]. C'est une des raisons de la conservation des représentations démonologiques jusqu'à nos jours, où elles ne disparaissent pas mais ne font que se transformer.

Les représentations des divers démons ne fonctionnent pas de manière isolée, mais forment un système où les démons sont en rapport déterminé entre eux. Ainsi, par exemple, la *samodiva* et le *karakondjoul* s'opposent du point de vue du sexe (féminin - masculin), du moment de leur apparition (été – hiver), de la nourriture (végétarienne - carnivore), de la localisation (air – terre), de la couleur (blanc – noir). Ils possèdent en commun le désir de trouver un partenaire matrimonial parmi les êtres humains.

L'homme et le démon constituent un couple oppositionnel particulier qui est sémantiquement identique à l'opposition vie / mort où le démon correspond au deuxième membre de l'opposition. Cette binarité s'exprime dans les traits essentiels du monde démoniaque qui sont marqués par des codes différents (du calendrier, de l'espace et du temps, social, alimentaire, des couleurs, des sons, etc.).

Les exemples tirés de la tradition folklorique bulgare montrent que chez la plupart des démons, on remarque une relation directe ou indirecte avec des défunts, ce qui signifie que le monde des morts et le monde parallèle sont la même chose. Les démons se trouvent dans une position de médiateurs entre les vivants et les morts, entre "ce bas" monde et "l'autre" monde.

Les rapports démon / homme ne sont pas pensés selon un ordre hiérarchique, mais plutôt sous la forme d'une relation ayant le caractère d'un accord tacite. La transgression des normes établies de comportement provoque l'apparition ou la manifestation du démon. Le côté actif dans cette correlation appartient au démon et le contact est conçu comme étant une situation critique qui devrait être surmontée. Ainsi l'ordre est restauré et, de là, l'équilibre dans la relation nature / culture.

[23] Анастасова, Е. "Етносоциални категории и демонология". *Българска етнография*, 1991, кн. 5, с. 24-34.

Neda Pavlova,
Institut de langue bulgare, ABS

LA SAINT JEAN D'ETE : POUR UNE INTERPRETATION DE LA SEMANTIQUE ET DU NOM

Dans le calendrier de presque tous les peuples européens, on voit attestée la présence de la fête ancienne de l'equinoxe d'été. Aux représentations populaires traditionnelles vient se superposer la fête chrétienne de la nativité de Saint Jean Baptiste (Saint Jean, S. Giovanni, San Juan, Sînsiene, Еньовден, Ивандан, Иван бильобер[1]). La fête chrétienne continue à abriter une multitude de rites, de coutumes et de pratiques rituelles, héritage de l'ancienne fête païenne (cueillir des fleurs et des herbes dans le but de détourner le maleur, faire des feux et sauter par dessus, faire des couronnes de fleurs, prédire l'avenir de la vie et de la nature).

L'ensemble rituel de la Saint Jean d'été marque le changement dans le mouvement solaire qui est lié au renouveau de la force de la végétation estivale. Il marque le passage d'une étape dans la vie de la nature vers une autre (de la floraison et de l'apparition des fruits au mûrissement et à la cueillette de ceux-ci). La fête marque un point de changement dans la vie de la nature et donc une période de danger et de crise. C'est pour cela qu'elle est accompagnée d'un ensemble rituel complexe. Le moment est dangereux et critique, car, selon la croyance du peuple, il couvre une période de communication entre les deux mondes, le monde des vivants et celui de morts (d'après les croyances des Bulgares, des Serbes et des Roumains, les âmes des morts hantent la terre de Pâques au jour du Saint Esprit, ainsi que la semaine dite "de Roussalka", c'est-à-dire "de la sirène"). On croit que la période est dominée par les dangers, les tribulations et menaces provoqués par les esprits maléfiques, mais en même temps, par la croyance en une multitude de possibilités d'intervention dans le courant de la nature et de la vie. Ce moment critique et de changement est identique à la période du Nouvel An (le 7 janvier on fête encore une fois Saint Jean Baptiste). On trouve une version christianisée de la représentation du changement du rythme annuel dans la croyance que "Saint Jean (d'été) met le manteau et se met en route pour apporter l'hiver".

La fête est située dans un moment crucial pour la nature, où il est question de création et de destruction, du passage d'une phase dans le développement de la végétation à une autre, quand l'année se tourne vers l'hiver. La Saint Jean d'été est la fête qui marque le revirement dans les processus de la végétation : la plénitude de la vie et le vieillissement. Elle fixe le moment de l'éphémère, du changement entre ce qui a été et qui a donné la vie et ce qui est et qui va commencer à se faner. Le caractère liminal de cette fête est manifesté aussi dans les pratiques rituelles qui l'accompagnent. Ce qui attire l'attention, dans les Balkans, c'est la coïncidence particulière entre leurs éléments significatifs, bien que réalisés par des ethnies et dans des langues différentes.

---

[1] Les mots donnés en cyrillique sont des appellations de la même fête, dans les régions bulgares, avec des changements phonétiques, le dernier désignant la pratique de la cueillette d'herbes médicinales que l'on croit être particulièrement guérissantes si elles sont cueillies le jour de la Saint Jean ('Jean qui cueille des herbes') (note du trad.)

Comme dans chaque moment crucial, où la nature passe d'un état à un autre, et où ses forces n'ont pas encore atteint leur point culminant, on tente par des signes et par des gestes magiques d'influencer son développement. La nuit précédant la Saint Jean, avant le lever du soleil, marque l'apogée de la puissance de la nature. C'est le temps de la cueillette des plantes médicinales, parce que les herbes cueillies pendant cette nuit-là, possèdent le plus grand pouvoir curatif. On fait des couronnes et des bouquets avec la fleur nommée яньовче [yanovtche, 'la fleur de Jean'] (енев цвят, енево цвете (Lovetch); еньовче (Razgrad); еньово цвете (dans les régions de Troyan et de Sevlievo); яньовче (dans la Thrace du Sud); еньовиче (Velingrad); яновица (Pechtera); яновка (Blagoevgrad)). Chez les Roumains, la même fleur (*Galinum verum* ou *Galinum molligo*) s'appelle "sînziana" et ce nom est identique à celui de la fête, *Sînziene*, tout comme en Bulgarie. Les Serbes l'appellent иванско цвете, 'la fleur de Jean'. L'identité onomasiologique de l'appellation de la fête et de la fleur est évidente. Dans les Rodopes, on appelle яновинки toutes les fleurs et toutes les herbes médicinales cueillies le jour de la Saint Jean. On en fait des bouquets et des couronnes dits "de Saint Jean" dans un but préventif mais aussi pour deviner l'avenir dans la vie des gens et de la nature. Les femmes font des bouquets et des couronnes pour chacun des membres de la famille. On les jette sur le toit de la maison et s'ils y restent, c'est un bon présage pour la vie et la santé de ceux à qui ils étaient destinés. Respectivement, si les couronnes tombent, c'est un mauvais signe qui pourrait annoncer soit la maladie, soit la mort. Les Bulgares croient deviner l'avenir en regardant leurs ombres à la Saint Jean. Si quelqu'un voit son ombre sans tête, c'est le signe du pire.

Le caractère liminal de ce moment est à la base de la croyance qu'on pourrait connaître le développement ultérieur de la vie, les événements essentiels. C'est le but des devinettes de mariage qui font partie des pratiques rituelles dans toutes les versions ethniques concrètes (Еньова буля, Еня, chez les Bulgares ; *Galeatile*, *Taghiani*, chez les Roumains). Chez les Serbes, on pratique des devinettes de mariage qui interprètent la forme des grains poussés. Si le germe a la forme d'une alliance, c'est que le mariage se fera[2]. Chez les Bulgares, on prédit la fécondité pendant l'année suivante à partir des réponses fortuites du personnage rituel principal, la jeune fille, qui répond respectivement 'oui' ou 'non', chaque fois que les femmes qui l'accompagnent lui demandent si elle a faim. Dans le même paradigme de significations s'inscrivent aussi les rites magiques de "voler le blé ou le lait du bétail étrangers".

Il faut noter que l'ensemble rituel de la Saint Jean est réalisé par des femmes et des filles et même les magies maléfiques pour "voler la fécondité des champs et du bétail étrangers" sont faites par des femmes. Pendant la nuit, avant le lever du soleil, les femmes sortent du village pour cueillir des herbes, parce qu'on croit que c'est le moment où les plantes possèdent leur plus grand pouvoir curatif en incorporant, de cette manière, les forces de la nature entière. Celui qui arrive à les cueillir sera protégé des mauvaises maladies et des puissances maléfiques. Le caractère préventif de ces pratiques fixe le rapport entre le connu, ce qui est, et ce qui sera, entre ce qui est fortuit et ce qui peut être maîtrisé. Les spécialistes affirment que les pratiques de la Saint Jean sont sémantiquement proches de celles de Noël, avec leur caractéristique liminale, lorsque la tentative de maîtriser, par voie magique, imaginaire, le déroulement des événements, se reproduit. A la différence des personnages rituels de Noël qui ne sont que des hommes, ceux de la Saint Jean ne sont que des femmes.

[2] Караћић, В. *Живот и обичаји народа српскога*. Београд, 1867.

On vient de dire que la fête étudiée marque un moment liminal dans le circuit de la nature, le passage de l'existence d'une étape à une autre. C'est le moment où le monde végétal a atteint le maximum de sa force et de son expansion. Jusqu'alors, les plantes avaient accumulé des énergies. Au moment de cette apogée dans leur développement, elles doivent être cueillies et gardées, dans la mesure où ce geste rend possible, de manière symbolique, de rassembler et de conserver leur puissance. On croit qu'en extirpant une certaine force des plantes, de leurs pouvoirs magiques, on peut modifier le déroulement de la vie.

Dans le paradigme de la pensée archaïque, rien ne se passe de façon arbitraire, toute chose possède un sens. Le naturel a sa projection dans le mythologique. Si l'on cherche le profil de la figure sacrée qui la focalise, on pourrait voir un appui dans certains textes de la littérature orale qui, fonctionnellement, font partie de l'ensemble rituel de la Saint Jean, comme la chanson suivante :

Oh, Marina, Sainte Marina!
La reine Domna dit au soleil :
- Oh, soleil, soleil, clair et haut,
comme tu brilles clairement tout en haut,
clairement tout en haut, et largement,
ne sais-tu pas une herbe pour un enfant,
une herbe pour un enfant, pour un pauvre coeur?
- Je la connais, je la connais, reine Domna,
mais on dit qu'elle est très loin, très loin et très chère...[3]

Il ne fait aucun doute qu'exepté le nom de Sainte Marina, il n'y a rien de chrétien dans ce texte. Certains chercheurs affirment que la chanson était exécutée en honneur du soleil[4]. Pour obtenir une herbe pour un enfant, la reine Domna lui promet que si elle a une fille, celle-ci sera à lui. Lorsqu'elle acouche de la "belle Marina", elle la cache pour que la petite grandisse. Un dimanche, la jeune fille sort de la maison pour aller chercher de l'eau, le soleil la voit, il fait descendre un berceau et l'enlève. On rencontre des textes à la thématique analogique dans le folklore roumain (le conte *Sora soarelui*, la ballade *Soare şi Luna*). Là, *Sînziana* est la soeur ou la bien-aimée du soleil qui la cherche pendant qu'elle lui échape. Dans la mythologie roumaine, *Iana Sînziana* est identifiée à la déesse thrace *Bendida* qui correspond à Artémis grecque et à Diane romaine[5]. Certains ethnologues roumains sont d'avis que la forme de *Sînziana* est développée à partir de *Sancta Diana*[6]. Selon Mircea Eliade, *Sancta Diana* de *Sarmizegetusa* est devenue *Sînziana*. Dans le calendrier roumain populaire, la fête du 24 juin s'appelle *Sînziene* ou *Dragaica*. La proximité sémantique des rites pratiqués par les Roumains et les Bulgares ce jour-là, lorsque les jeunes filles font le tour du village, comme les jeunes gens pendant le cycle de Noël, leurs chants et danses étant liés de manière symbolique avec le désir de fécondité et de bien-être, suppose une projection identique dans le mythique, ce dernier étant lié à un substrat culturel commun. Dans la tradition bulgare, le personnage rituel principal est une jeune fille appelée Еня [*Enia*] ou Еньова буля ['Eniova boulia', la jeune mariée d'Enio] ; dans la version roumaine, la plus belle des filles devient le

[3] Ганева-Райчева, В. *Еньовден. Български празници и обичаи*. С.: Септември, 1990, с. 6.
[4] Арнаудов, М. *Очерци по българския фолклор*. С.: Български писател, 1969.
[5] Kernbach, V. *Dicţionar de mitologie generala*. Bucureşti : Albatros, 1982.
[6] Pamfilie, T. *Sărbatorile la romani*. Bucureşti : Saeculum I. O., 1997, p. 70 ; Pop, D. *Obiceuri în tradiţia populară romaneasca*. Cluj-Napoca : Dacia, 1989.

personnage rituel principal : Dragaica. Le groupe des filles, comme celui des kolédars[7], devrait être envisagé comme représentant les forces sacrées qui passent d'une maison à une autre, les chants et les danses des filles ayant des significations magiques.

Les rites de la Saint Jean sont la projection humaine anthropomorphe des énergies végétales, de la force contenue dans les plantes et dans toute la végétation. Ils intègrent un attribut propre à la nature : la force de la vie.

Il n'est pas difficile de supposer la relation de *Dragaica* (*Iana Sînziana*), de Еньова буля, de la reine Domna du texte folklorique (voir 'domna', 'domina' : 'souveraine') avec les divinités de la végétation assurant la fécondation et la fertilité. La figure de Sainte Marina dans le texte, pourrait faire partie de ce rapport, elle aussi. Les paramètres de son culte populaire, ainsi que certains moment de sa Vie, la mettent en relation avec l'image mythologique d'Artémis-Bendida[8]. La comparaison entre Artémis et Bendida est la plus fréquente, bien que la plupart des chercheurs soient d'avis que, de toute façon, il est préferable de parler d'une unité mixte composée de Bendida, d'Artémis et de Diane, au lieu de considérer chacune d'entre elles séparément. Bendida-Diane est la protectrice de la végétation en général. On retrouve ses aspects particuliers dans l'image mixte des *samodivas*[9] qui personnifient l'ancienne image de souveraine et de protectrice des plantes et du monde animal. Les plantes sauvages sont utilisées, comme c'est bien connu, en tant que classificateurs des activités et des institutions liées à la sphère liminale. Une telle institution archaïque est l'initiation. Le rite bulgare de Еньова буля, comme les autres rites printanniers liés aux jeunes filles tels que la *Dragaica* (*Sînziene*) roumaine, lui sont liés sans doute à cause aussi de la symbolique matrimoniale qu'ils manifestent (les personnages rituels principaux sont habillés avec des vêtements de mariage). Au niveau de la mentalité populaire archaïque, il existe une relation entre les jeunes filles qui sont à la veille de leur maturité et les plantes qui murissent. Cela fait partie de la conception archaïque du rapport entre la fertilité féminine et la celle de la terre, dont l'influence est réciproque. Toucher rituellement aux plantes, c'est le moyen magique, par la magie de la contagion, pour que les jeunes filles accèdent à la maturité. C'est comme un type de solidarité magique entre les jeunes filles et les plantes, dans le désir de partager le destin de leur maturité. Dans le cadre de la pensée archaïque, la fertilité de la terre est solidaire de celle des femmes. Les femmes deviennent responsables de l'opulence de la récolte[10]. Suivant cette manifestation mentale, elles maintiennent le secret de la création et peuvent influencer la fertilité de la terre. C'est ce qui explique pourquoi les personnages principaux dans l'ensemble rituel de la Saint Jean, sont des jeunes filles. Chacun sait que Bendida est la protectrice de l'initiation des jeunes dans la mythologie thrace[11]. Les rites du feu font partie inhérente de la langue des initiations et, dans le paradigme de la pensée archaïque, ils sont identiques à l'acte de naissance. Lors des fêtes de Bendida-Artémis, les rites du feu sont très populaires et les flambeaux sont un attribut obligatoire de ce culte. Dans certains bas-reliefs rituels thraces, Bendida n'est symbolisée que par un flambeau[12]. La présense

[7] Du lat. *kalendae*, ce sont les personnages des rites de Noël, toujours des jeunes gens, à l'âge du mariage. (note de la rédaction).

[8] Георгиева, Ив. "Един старинен култ в Родопите, Странджа и междуречието на Струма и Места". В: *Родопски сборник*, т. 3, С.: БАН, 1972, с. 159-173.

[9] Sur le personnage de la "samodiva", voir l'article d'E. Troeva, "Le monde parallèle", ci-présent, p. 18-24.

[10] Елиаде, М. *Трактат по история на религиите*. С.: ЛИК, 1994, с. 75.

[11] Попов, Д. *Тракийската богиня Бендида*. С.: Наука и изкуство, 1986.

[12] Маразов, Ив. *Митология на траките*. С.: Секор, 1994, с. 126.

de Bendida vient se superposer en tant que culte archaïque dans les Rodopes, dans le mont de Strandja, dans les vallées de Struma et de Mesta, conservé comme culte de Sainte Marina. Dans la Strandja, on fête Sainte Marina pendant toute la nuit avec des lanternes allumées, avec de la musique et des danses. Aux vestiges des rites du feu, on peut ajouter la pratique, conservée de nos jours dans certaines régions de la Bulgarie de l'Est (Strandja, Tchirpan, Nova Zagora), de sauter par dessus des feux lors de la Saint Jean. Selon Hérodote, les Thraces ne vénéraient qu'Arès, Dionysos et Artémis, la soeur d'Apollon, selon les Grecs. Plus tard, on a commencé à identifer Apollon avec le Soleil[13]. C'est là qu'il faut chercher une explication du rapport entre Sainte Marina et le Soleil, dont on voit la projection dans la chanson mentionnée ci-dessus et qu'on chante uniquement le jour de la Saint Jean.

Il faudrait noter que les rites de la Saint Jean sont des restes d'une importante influence du substrat thrace, que l'on n'apprécie pas encore à sa vraie valeur. Suivant les conditions historiques et géographiques concrètes, les cultes de la population indigène ont discipliné la culture de celles qui sont venues plus tard. Pour moi, il n'y a aucun doute qu'un culte consacré à Diane existait dans nos régions dès l'Antiquité tardive[14], on en trouve un témoignage dans les nombreuses dales rituelles qui la représentent et que l'on a découvertes à plusieurs endroits dans nos régions. Diane était très populaire dans les provinces romaines et considérée comme la protectrice de la plèbe et des esclaves. Selon toute vraisemblance, elle avait absorbé toutes les déesses indigènes de la végétation[15]. Pendant l'époque romaine, l'image de Bendida perd de sa force, en même temps que la langue du culte n'était plus le thrace, mais le latin et le grec. Cette image fut synthétisée dans une autre, celle de Diane. Pourtant, l'héritage de ce substrat continue à être conservé comme une trace païenne dans les croyances traditionnelles du peuple. Il est logique, si l'on considère tout ce qu'on vient de dire ci-dessus, de chercher cette trace dans les rites populaires de la Saint Jean. Bien plus, à mon avis, il paraît tout à fait pertinent de supposer l'existence d'une relation entre le nom de la fête de la Saint Jean (Еньовден / Яньовден), attesté dans la Bulgarie de l'Est et du Nord-Ouest (voir les Archives de la Section de dialectologie bulgare auprès de l'Institut de Langue bulgare), et celui de la déesse Diane. Dans les sources roumaines, le nom de la déesse a comme invariant la forme Iana[16]. Je rappellerais seulement que le nom de la ville bulgare de Yambol s'est développé à partir de la forme Dianopolis (la ville de Diana). Dans la région de Nova Zagora, on trouve le toponyme de "Sainte Enia" comme nom d'une source miraculeuse (à ma connaissance, il n'existe pas de sainte canonisée de ce nom). Si l'on suit la logique de notre langue, il faudrait rencontrer uniquement la forme Ивановден, comme c'est le nom de la fête hivernale consacrée à Saint Jean Baptiste et comme c'est le nom de la fête estivale dans la Bulgarie du Sud-Ouest. La sémantique des rites de ce jour, ainsi que leur projection dans le mythique, renvoient, pourtant, à Diane.

Concernant Saint Jean Baptiste et ses fêtes, je voudrais noter quelques points essentiels.

Dans des moments décisifs du développement de chaque culture, lorsque deux systèmes d'idées et de conceptions opposées entrent en collision, les vieilles idées se transforment. Il était impossible qu'un mythe qui était d'une grande importance dans le système des valeurs sociales et religieuses de la période précedente, ne soit pas renové

[13] Macrobius, A. T. *Saturnalia*. I, 17.
[14] Батаклиев, Г. *Антична митология*. С.: П. Берон, 1985.
[15] *Мифы народов мира*. М.: Советская энциклопедия, т. 1, 1984, с. 376.
[16] Lovinescu, V. *Dacia hiperboreana*. Bucureşti : Rosmarin, 1996.

ЗАН Институт за литература БИБЛИОТЕКА

par celle qui a suivi. Les vieilles notions sont introduites dans un nouveau contexte, mais étant un élément marqué de manière sacrée dans la culture ancienne, elles entrent obligatoirement dans la sphère sacrée de la nouvelle. Dans le cadre de cette logique, seule la figure d'un saint peut abriter l'idée du sacré dont le porteur était l'ancienne divinité païenne. Les divinités païennes archaïques et les mythes commencent à se tansformer dans le contexte des personnages chrétiens et des détails qui y sont liés. "Le christianisme a hérité d'une très ancienne et très complexe tradition religieuse, dont les structures ont survécu à l'interieur de l'Eglise, même si les valeurs spirituelles et l'orientation théologique ont changé"[17]. Pour reprendre le mot d'Eliade, "Tous les tueurs de dragons étaient assimilés à saint Georges ou à un autre héros chrétien, tous les dieux de l'orage à saint Elie. De régionale et provinciale, la mythologie populaire devient oecuménique [...] La christianisation des couches populaires de l'Europe s'était faite surtout grâce aux Images. On les retrouvait partout, on n'avait qu'à les revaloriser, les réintégrer, et leur donner des noms nouveaux."[18]

Saint Jean Baptiste est le patron de deux fêtes, respectivement dans le cycle hivernal (le 7 janvier) et celui printanier-estival (le 24 juin). La fête hivernale s'appelle Ивановден, celle estivale, respectivement, Еньовден (Bulgarie du Nord), Яньовден (Bulgarie du Sud-Est), Иванден, Летен Св. Иван (Bulgarie du Sud-Ouest). Il est intéressant de savoir quelle divinité païenne et quelle représentation du sacré propre au monde mythopoétique archaïque Saint Jean a absorbées (du gr. Αγιος Ιοαυης), ainsi que les fêtes qui lui sont consacrées et qui sont fêtées par les chrétiens orientaux, comme occidentaux avec une petite différence concernant la Saint Jean d'hiver : le 7 janvier chez les orthodoxes, le 27 décembre chez les catholiques et les protestants. Le personnage de Saint Jean a assimilé, à mon avis, l'ancien dieu romain Janus Pater. Le premier mois de l'année, le début de chaque mois, le début de la vie humaine sont liés à lui. Sa fête, nommé Agonie, était célébrée le 9 janvier. Janus était représenté comme ayant deux visages et des clés. Il est la personnification divine, dans la mythologie romaine, de chaque début et de chaque fin, de chaque entrée et de chaque sortie. C'est en ce sens-là qu'il est le dieu des portes aux deux faces dont l'une donne vers l'avant, l'avenir, et l'autre vers l'arrière, le passé, comme forme de la vigilance absolue. Sa double face s'explique par le fait que la porte mène en dehors comme à l'intérieur. Janus est un dieu romain sans équivalent grec et son culte précédait celui de Jupiter. On admet que son nom est en relation avec le latin 'ianua', 'porte'[19]. Toujours en rapport avec Saint Jean, il faut mentionner une croyance serbe de la porte divine, par laquelle on entre dans le paradis ou dans l'enfer et que les Serbes appellent Йоанова струга[20]. Les Serbes disent : "Tout le monde doit se présenter à la porte de Jean (Йоанова струга). Personne n'en échappera au moment où son tour sera venu". 'Struga' signifie 'porte', 'gorge', et, d'après P. Skok[21], c'est un terme pastoral traco-illyrien, passé dans le latin des Balkans. Йоанова струга est liée à la vision du voyage de l'âme dans l'"autre monde". Il est intéressant de noter la croyance populaire romaine[22] de l'existence de deux portes au ciel,

[17] Eliade, M. *Images et symboles*. Paris : Gallimard, 1979, p. 45-46.
[18] *Ibid.*, p. 230-231.
[19] Macrobius, A. T. *Saturnalia*. I, 9, 7.
[20] Чајкановић, В. "Сабрана дела из српске религије и митологије". *Зимски свеци*, кн. 3, 1994, с. 42-50; Кордунаш, М.В. "Јованова струга". *Гласник етнографског музеја*, 8, 1933, с. 113.
[21] Skok, P. *Etimologijski rjecnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. Zagreb : Jugoslavska Akademia znatnosti i umetnosti, T. 1-4, 1971-1974.
[22] Macrobius, A. T. *Comm. in Somn.* Scip., I, XII.

respectivement dans les constellation du Capricorne et du Cancer, par lequelles passent les âmes de ce monde dans l'"autre" monde et par lesquelles, toujours selon cette croyance romaine, viennent de l'autre monde les âmes des morts. Йоанова струга est aussi le nom d'une porte divine en Epire et à Thessalie (θεοσζτρυκα). Selon Tchaykanovitch, dans la croyance serbe, il s'agit de Saint Jean. A mon avis, là nous avons encore une indication de la relation entre Saint Jean (gr. Αγιος Ιοαυης) et l'ancien dieu romain Janus-le gardien des portes. Ces deux fêtes du calendrier qui sont liées au nom de Saint Jean, sont situées toutes les deux aux moments où le soleil se trouve dans la constellation du Capricorne (le 7 janvier) et dans celle du Cancer (le 24 juin). Ce qui est commun à ces deux moments, c'est qu'elles marquent, toutes les deux, une frontière, un moment liminal de la vie de la nature : le passage d'un de ses cycles à un autre. Elles couvrent une période de crise où, selon la croyance du peuple, il s'effectue une communication entre les deux mondes : des vivants et des morts. Rappelons que c'est le jour de la Saint Jean d'hiver (le 7 janvier), que se terminent, selon les croyances populaires, "les jours sales" pendant lesquels les âmes des morts viennent habiter la terre et qu'apparaissent toutes sortes d'êtres surnaturels et démoniaques[23]. A son tour, la Saint Jean d'été est précédée par la semaine dite "Roussalska", période qui, dans l'imaginaire du peuple, est liée aux dangers provoqués par les fées des forêts qu'on appelle des "samodivi" et par les esprits maléfiques, et qui, de son côté, renvoie à l'ancienne fête romaine des morts, Rosalia. Le personnage de Saint Jean a absorbé les traits de Janus archaïque. Dans les fêtes qui lui sont consacrées dans le calendrier populaire, on voit s'entrecroiser de façon compliquée des traits appartenant aux cultes des divinités de la végétation, de la fécondation et de la fertilité, telles Bendida et Diane : situation reflétée de façon intéressante aussi dans le nom de la célébration estivale de Saint Jean : Еньовден.

[23] *Българска митология. Енциклопедичен речник.* Съставител А. Стойнев. С.: 7 М + Логис, 1994.

Cléo Protohristova,
Université de Plovdiv "Païssii Hilendarski"

LES MIROIRS DU DIVIN

Ce texte, qui fait partie d'une grande étude comparée sur les significations culturelles des miroirs dans divers systèmes culturels, présente l'un des aspects les plus importants d'une comparaison possible : le fonctionnement du miroir comme un symbole constant du divin. Les rapports possibles entre les implications religieuses et philosophiques de l'imaginaire du miroir dans la culture japonaise et les développements métaphoriques qui leurs correspondent dans la culture occidentale sont l'objet de notre observation.

Dans la perspective de plusieurs observations exhaustives sur les concrétisations de l'imaginaire du miroir dans divers systèmes culturels, on peut constater avec certitude que la culture japonaise est unique du point de vue de l'intensité et de la systématique avec lesquelles les miroirs ont pénétré dans toutes ses sphères. Quelques exemples, sans aller dans le détail, suffiront à nous convaincre de la véracité d'une telle affirmation. Après les trois signes du pouvoir impérial, c'est le "miroire sacré" (***Yata no kagami***)[1] qui joue un rôle central. C'est lui, parmi les autres *regalia* impériaux, qui est accompagné du rite le plus compliqué. Pour montrer de manière frappante le rôle extraordinaire joué par les miroirs, on pourrait indiquer leur présence dans les temples shintoïstes où le pèlerin, en adressant sa prière aux dieux, a devant lui non pas la représentation d'une divinité, mais un miroir[2].

Certaines des idées fondamentales et qui sont représentatives de la mentalité japonaise, comme la conception de la vérité et de la réalité, du Moi et de l'Autre, des dieux et des humains et du rapport entre eux, sont concrétisées à l'aide de l'imaginaire catoptrique. On trouve une illustration curieuse d'une telle rationalisation spécifique du divin dans les pratiques religieuses des Japonais dans les ***kagami-mochi*** (pains ronds de miroir)[3] qui font partie de la tradition de Noël. Ou encore dans une série de toponymes, à savoir : ***Kagami ike*** (le Lac de miroir) près de ***Kinkakuji*** (le Temple du Pavillon d'or) et ***Kinkyo-chi*** (le Lac en brocart de miroir) près de ***Ginkakuji*** (le Temple

---

[1] *Kodansha Encyclopedia of Japon*. Tokyo : Kodansha, 1983, vol. 3, pp. 278-279. Sur l'établissement et l'histoire de cette tradition, voir Mason, W.T. *The Meaning of Shinto*. New York : E.P. Dutton & Co. Inc., 1935; Ponsonby-Fane, R.A.B. *Studies in Shinto and Shrines*. The Ponsonby Memorial Society. Kyoto : Kanigato, 1957; et Kato, G. *A Hitorical Study of the Religious development of Shinto*. Tokyo : Japan Society for the Promotion of Science, 1973.

[2] Sur les miroirs dans les temples, l'iconographie et les rites shintoïstes, voir Blacker, C. *The Catalpa Bow. A Study of Shamanistic Practicies in Japan*. London, Boston, etc. : Mandala (Unwin Paperbacks), 1975; et Tyler, S.C. *The Cult of Kasuga Seen Through Its Art*. Center for Japanese Studies. Ann Arbor : The University of Michigan, 1992.

[3] La pratique rituelle des "pains ronds de miroir" est présente dans des oeuvres classiques de la littérature japonaise telles que *Tale of the Flowering Fortunes* (McCullough and McCullough). Stanford : Stanford University Press, 1980. p. 356. La symbolique de miroir des ***kagami mochi*** est discutée chez : Ohnuki-Tierney, E. *The Monkey as Mirror. Symbolic transformations in Japanese History and Ritual*. Princeton : Princeton University Press, 1987. On trouve une analyse sérieuse clarifiant les aspects ethnographiques du rite chez Yanagita, K. (ed.). *Minzokugaku Jiten (Ethnographic Dictionary)*. Tokyo : Tokyodo, 1951, pp. 94-95.

du Pavillon d'argent) à Kyoto qui sont conçus habituellement comme des lieux sacrés où habitent des divinités et des puissances surnaturelles[4].

Les miroirs jouent un rôle primordial dans les récits historiques légendaires du Japon, ***Kojiki*** et ***Nihongi***. Selon ***Nihongi***, les miroirs sont le principal agent de la théogonie japonaise. Dans la partie intitulée "L'Age des Dieux", on raconte l'histoire suivante :

> *Izinagi-no-Mikoto dit : "Je veux avoir un enfant précieux qui gouverne sur le monde". Alors il prit dans sa main gauche un miroir fait de cuivre blanc, sur lequel il y avait représentée une divinité nommé Oho-hirume-no-Mikoto. Dans sa main droite il prit un miroir blanc de cuivre de qui naquit un dieu qui fut appelé Tzuki-yumi-no Mikoto*[5].

Toujours dans ***Nihongi***, la déesse du Soleil, Amaterasu Omikami, envoie son neveu sur la terre pour gouverner sur les humains en lui donnant un miroir avec les mots : "Mon enfant, quand tu regarde dans ce miroir, qu'il soit comme si tu regardais en moi"[6]. C'est cet épisode de la chronique légendaire et historique qui constitue l'argument principal sur l'origine divine du pouvoir impérial et son identification avec un miroir, ce qui suppose aussi l'inclusion du miroir dit "sacré" parmi les *regalia* impériaux.

On trouve un obstacle sérieux à l'identification aux miroirs des significations mythologiques primitives impliquées dans des références de ce genre, dans le fait qu'ells sont présentes dans des textes semblables écrits dès le VII[e] siècle et puis transformés considérablement en comparaison avec les récits mythiques. Les épisodes, construits en miroir eux-mêmes, ont été développés probablement plus tard et ne constituent pas une source fiable.

Outre l'abondance de tropes-miroirs dans les représentations et les pratiques des Japonais, l'étude du rapport entre les idées du divin et l'image du miroir doit se focaliser aussi sur le croisement spécifique de multiples traditions spirituelles qui y sont présentes. Les "miroirs divins" japonais sont le produit de rencontres, de mélanges et de juxtapositions entre le bouddhisme et les croyances shintoïstes. Bien que la symbolique du miroir ne coïncide pas dans les diverses religions, la compatibilité entre les diverses pratiques spirituelles au Japon est si aisée que les différences dans la sémantique deviennent bientôt insignifiantes et qu'il est finalement presque impossible d'établir des nuances significatives dont l'origine est dans l'un ou l'autre des systèmes religieux. Le deuxième fait qui apparaît comme une condition essentielle de la particularité du développement de la symbolique du miroir au Japon, c'est le lien étroit entre les pratiques religieuses et esthétiques propres à sa culture, ce qui présuppose la réalisation simple d'une diversité d'idées ésotériques dans un contexte profane[8].

Le miroir est un des symboles principaux du shintoïsme. Rapporté à la Déesse du Soleil, il se transforme en élément important du culte impérial. Comme on l'a déjà noté ci-dessus, les références au miroir dans les textes légendaires et historiques datent du temps où ces derniers étaient déjà soumis à une très forte influence chinoise, voilà

[4] Voir Yanagita, K. *Op. cit.*, p. 94.
[5] Aston, W.G. *Nihongi*. Tokyo, etc.: Charles E. Tuttle, 1993, p. 20.
[6] *Ibid.*, p. 83.
[7] On trouve cette idée chez Sansom, G.B. *Japan. A Short Cultural History*. Tokyo : Charles E. Tuttle Co., 1975 [1931], pp. 22-23.
[8] Telle est la principale hypothèse des études réunies dans *Flowing Traces*. Une argumentation assez importante est présentée dans l'introduction. Voir Stanford, J.H., et al (eds.). *Flowing Traces. Buddhism in the Literary and Visual Arts in Japan*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1992, pp. 3-15.

БАН Институт за литература БИБЛИОТЕКА

pourquoi il parraît beaucoup plus sûr de faire ressortir les significations de base de la symbolique du miroir à partir de son rite authentique. Il existe des témoignages assez curieux dans la pratique des chamanes et dans les cultes traditionnels shintoïstes (comme le culte Kasuga). La plus importante de ces significations est celle de l'identification des miroirs aux divinités. L'égalité entre le miroir et la divinité est explicitement nommée dans le rite shintoïste, comme le cite R. Taylor qui envisage le cas de la divinité Kasuga-no-Daymiojin, identifiée par les croyants à l'aide de plusieurs mirois accrochés dans le temple[9]. On trouve une illustration particulièrement éloquente de cette tendance à la pensée symbolique dans le ***shika mandara*** (le mandala de la bîche) où l'image de l'arbre ***sakaki,*** qui représente la divinité, est disposée sur la tête de la biche, accompagnée d'un miroir[10]. Selon les croyances shintoïstes, le miroir sert non seulement de médiateur entre l'homme et le divin, mais il représente aussi le "vrai corps" du divin. C'est le sens aussi des miroirs dans les temples shintoïstes où ils remplacent les idoles et sont le signe de la présence divine. Pourtant, dans ces pratiques religieuses et artistiques du shintoïsme, on voit de nouveau la présence des influences bouddhistes, de sorte qu'il est impossible de faire une distinction nette entre les miroirs dans les temples shintoïstes et ceux qui leurs ressemblent beaucoup dans les temples bouddhistes[11].

Les significations bouddhistes du miroir se caractérisent par une plus grande diversité[12]. Le miroir fut adopté au Japon comme la métaphore la plus pan-bouddhiste[13], avec une multitude d'autres symboles bouddhistes. Bien qu'il joue un rôle important dans les sectes bouddhistes principales de Japon : Tendai, Shingon et Nihiren, il semble que le symbole du miroir ait une signification primordiale dans celle de Shingon[14]. L'abondance d'images du miroir dans les écrits de Kukai, et surtout son *Réveil de la foi*[15], mérite qu'on lui accorde une attention particulière.

Il est difficile de faire une distinction entre les interprétations bouddhistes du miroir plus anciennes, et celles zen, plus récentes. Malgré la parenté de la majeure partie de sa sémantique symbolique avec les doctrines du bouddhisme, le zen interprète la majorité des symboles universels selon sa propre conception. La source la plus importante d'observations sur les images zen du miroir est le penseur Dogen, car, dans sa doctrine, les idées les plus essentielles du zen sont liées au miroir[16]. Du fait de

[9] Tyler, R. *The Miracles of the Kasuga Deity*. New York : Columbia University Press, 1990, p. 51.

[10] Tyler, S. *Op. cit.*, p. 50.

[11] Dans son ouvrage cité supra, Susan Tyler commente des témoignages sur la manière dont les pratiques shintoïstes et bouddhistes se recoupent dans ce domaine. *Op. cit.*, p. 50.

[12] Kogen, M. *Basic Buddhist Concepts*. Tokyo : Kosei Publ. Co., 1987, pp. 99-100.

[13] Une étude de base de la métaphore du miroir dans un contexte pan-bouddhiste, est offerte par Wayman, A. "The Mirror as a Pan-Buddhist Metaphor-Simile". *History of Religions*, 13-4, May 1974.

[14] La grande sagesse parfaite du miroir (stichi), selon la doctrine générale Mahayama, exprime la réalisation de l'aspect éclairé de la conscience. Comme un miroir, cette sagesse éclairée double l'énergie qui crée toutes les êtres et toutes les choses. Voir Yamasaki, T. *Shingon. Japanese Esoteric Buddhism*. Boston and London : Shambala, 1988, p. 94.

[15] Voir aussi Hakeda, Y.S. (trans.). *Kukai. Major Works*. New York : Columbia University Press, 1972.

[16] Une étude très spécifique, en ce sens, est celle de Shobogenzo (chapitre 19, "Kokyo" ["Le miroir primitif"] – In : Kim, Hee Jin (trans., intr. and notes). *Flowers of Emptiness. Selections from Dogen's Shobogenzo*. Lewiston/Queenstone : The Edwin Mellen Press, 1985, pp. 216-223; ainsi que les chapitres 2 : "Maka-hannya-haramitsu" ["La perfection de la grande sagesse"] et 10 : "Daigo" ["Le grand éclairsissement"]. *Ibid.*, pp. 61-66; 145-152. Il existe encore d'autres sources fiables sur le rôle de la métaphore du miroir dans les ouvrages de Dogen, à savoir : Tanahashi, K. (ed.). *Moon in a Dewdrop. Writings of Zen Master Dogen*. San Francisco ; North Point Press, 1985 ; et Bielefeld, C. *Dogen's Manuals of Zen Meditation*. Berkeley, etc. : University of California Press, 1988.

l'énorme popularité du zen, l'accès aux diverses interprétations du miroir ne pose aucun problème et il est très facile de les répertorier[17]. Mais la démarche la plus digne de confiance consiste à suivre la ligne qui remonte de l'épistémologie du zen à la sémantique primitive bouddhiste du miroir conçu comme image de la conscience parfaite, avec les quatre (ou cinq) Sagesses et l'illumination[18]. On pourrait voir alors, en rapport étroit avec cette continuité d'idées, les manifestations principales de l'art zen comme cette vénération typique devant "la fleur dans le miroir" dans l'art de l'épée[19] et la présence multiple des miroirs dans le théâtre Nô dont on en parlera plus tard.

Bien que rapidement esquissés, les exemples de la rationalisation du divin à l'aide du miroir dessinent le contour principal de l'aspect catoptrique dans les doctrines et dans les pratiques religieuses japonaises, ce qui rend possible la comparaison avec des éléments analogiques dans les croyances judéo-chrétiennes, les dernières étant le fondement de la culture occidentale.

Etant donné que dans les religions orientales, Dieu n'est pas conçu comme créateur, mais seulement comme la manifestation d'une force située hors lui, l'homme n'est donc pas pensé comme une créature divine. Il en résulte l'une des différences les plus importantes entre la pensée religieuse en Occident et en Orient. L'Occident se caractérise par la tension dramatique entre l'idée du Créateur parfait et la représentation de sa créature, pensée à la fois comme ayant une valeur (parce que créée "à son image et selon sa ressemblance"), mais aussi comme le porteur d'imperfections *a priori* (parce qu'entre le Créateur et sa création il n'existe pas d'identité).

Pour les Japonais, cette opposition n'est pas valide. Les dieux, tout comme les humains, ont leur origine transcendantale ; les dieux, tout comme les humains, partagent le destin d'habiter un territoire où la pureté et la corruption des moeurs sont présents en même temps et de manière égale. Le rapport ambivalent ainsi constitué entre le monde humain et celui du divin suppose des particularités respectives dans la métaphore du miroir qui le représente, particularités qui se manifestent surtout dans les significations fonctionnelles. Le sens de ces particularités peut être explicité à partir de la comparaison suivante avec la philosophie religieuse chrétienne.

Dans le christianisme, le miroir est l'image de la position médiane de l'homme par rapport à Dieu, mais aussi de la frontière entre deux mondes de valeur inégale. En proposant des reflets de la réalité divine qui, telle une énigme, donnent accès au visage de Dieu et, respectivement, à la vérité absolue, il est le seul médiateur entre deux réalités. En même temps, le miroir matérialise aussi la frontière absolue entre les deux mondes : entre la divinité et les humains, entre le sacré et le profane, entre l'éternel et le passager, entre l'idéal et le réel.

Dans la culture japonaise, la fonction médiatrice du miroir est particulièrement soulignée. L'illustration la plus expressive de cette situation sont les miroirs, déjà mentionnés, dans les temples shintoïstes. Pourtant, il existe des marques beaucoup plus délicates et curieuses. En principe, dans le système de la culture japonaise, les

[17] Les éditions de la série "Selections from R.H. Blyth" sont très utiles, par exemple celle de Frank, de 1978. Une interprétation Zen assez curieuse et relativement nouvelle de la métaphore du miroir vide à l'aide d'un *koan* dramatisé, est présentée par Wetering, Janwillem van de. *The Empty Mirror. Experiences in a Japanese Zen Monastery*. Boston : Houghton Mifflin Comp., 1974, pp. 119-124.

[18] Shaw, R.D.M. (trans. and ed.). *The Blue Cliff Records. The Hekigan Roku*. London : Michael Johnson, 1961; Damoulin, H. *Zen Enlightement. Origins and Meaning*. New York & Tokyo : Weatherhill, 1993.

[19] Suzuki, D.T. *Zen and Japanese Culture*. Princeton, N.Y. : Princeton University Press, 1973, pp. 120-163.

médiateurs se manifestent comme des agents réflexifs. Une place tout particulière, parmi ces figures spécifiques, est destinée au singe[20]. Avec le rôle important qu'il joue dans les représentations traditionnelles des Japonais, le singe est un médiateur paradigmatique. En même temps, le singe est un soi-disant miroir par sa nature même d'imiter l'homme en lui offrant ainsi l'image d'une similitude drôle, mais aussi gênante.

La conception de la nature du singe comme miroir apparaît de manière implicite dans la figure de Saruta Biko, dans ***Kojiki*** et dans ***Nihonji***. Ses caractéristiques les plus typiques l'assimilent à un miroir[21].

Une signification identique est attribuée à Sarume, la femme-singe née de l'union de Saruta Biko avec la danseuse. Ame-no-Uzume-no-Makoto manifeste, elle aussi, sa nature de médiateur de façon assez expressive. Dans l'un des épisodes les plus dramatiques de *Kojiki* où le rôle déterminant de restauration de l'ordre cosmique est assigné à un miroir, la danseuse se trouve être l'agent principal du contact entre les humains et la Déesse principale Amaterasu[22].

L'histoire raconte qu'un jour Amaterasu était en colère et s'était enfermée dans une grotte en privant ainsi tout l'univers de la lumière. Ne pouvant trouver d'autre moyen pour faire sortir la déesse de son abri, les hommes décidèrent de la tromper. Ils mirent devant l'entrée de la grotte un grand miroir et se mirent à jouer et à danser ; lorsque Amaterasu leurs demanda quelle était la raison de cette joie, ils lui répondirent qu'une autre divinité, encore plus imporante, était venue. La déesse du soleil était curieuse de connaître qui était plus important qu'elle et montra sa tête hors de la grotte. Son propre reflet, qu'elle prit pour un autre dieu, l'aveugla. Profitant de sa stupéfaction, on la tira de force dehors, les gens lui offrirent des pierres précieuses, et Ame-no-Uzume-no-Makoto, qui était presque nue, exécuta une danse qui charma la déesse. Ainsi, Amaterasu resta parmi les gens et donna à l'univers la lumière solaire.

Une figure importante dans l'histoire du retour d'Amaterasu est celle d'Ame-no-Uzume. A la fois chamane et danseuse, ce qui, dans le contexte de la tradition japonaise signifie aussi médiateur, Ame-no-Uzume elle-même apparaît comme une analogie du miroir avec lequel on a fait sortir Amaterasu parmi les gens. De telle manière, on voit se manifester la tendence à inclure les danseurs (conçus comme descendants de la famille de Sarume) au groupe des médiateurs traditionnellement identifiés au miroir, en même temps que ceux qui effectuaient des activités proprement chamaniques.

La mise en rapport pluridimensionnelle et extrèmement riche du miroir avec l'idée du divin peut être observée avec une productivité particulière également dans deux des éléments du décor théâtral du Nô qui portent les noms, selon la tradition, de ***kagamiita*** (le tableau-miroir) et de ***kagami no ma*** (la chambre-miroir).

Kagami no ma représente en quelque sorte un studio de maquillage. Cependant, la façon dont il est utilisé, est très spécifique, ce qui ne permet pas de l'intégrer complètement aux idées dont nous disposons sur ce genre de pièces. Pareillement à tout autre théâtre, dans le Nô, l'acteur se prépare pour le spectacle devant un miroir, mais à la différence des studios de maquillage traditionnels, dans la chambre-miroir, il ne s'agit pas du simple acte de se maquiller ou de se concentrer en observant son visage. La des-

[20] Ohnuki-Tierney, E. *Op. cit.*, pp. 149-151.

[21] Dans *Kojiki*, Saruta Biko est décrit comme ayant des yeux qui brillent comme un miroir (Philippi, D. (trans.) *Kojiki*. Princeton : Princeton University Press, 1969, p. 138). Il existe une description analogue dans *Nihongi* (Aston, W.G. *Op. cit.*, p. 77)

[22] La scène est représentée de façon très proche dans *Kojiki*, comme dans *Nihongi*. Voir Philippi, D. *Op. cit.*, pp. 83-85; Aston, W.G. *Op. cit.*, p. 49.

tination principale du miroir dans le téâtre Nô est de permettre à l'acteur de contempler le *masque* qui cache son visage.

A part ces différences essentielles, dans le cas de ***kagami no ma*** au moins le nom est tout à fait clair. Le terme de ***kagamiita***, au contraire, présente une confusion gênante. Ce qu'on appelle un "tableau-miroir" (ou "mur-miroir") est en fait un décor constant qui accompagne obligatoirement, depuis des siècles, chaque spectacle du théâtre Nô sans exception[23]. Sur sa surface on voit représenté un arbre. Par tradition, on admet que cet arbre représente le sapin sacré du temple shintoïste Kasuga à Nara.

Kasuga est le culte shintoïste le plus vénéré et la source d'une riche tradition folklorique et mythologique[24]. Une des légendes les plus populaires qui ont leur origine dans ce culte raconte qu'un jour, dans le passé lointain, devant le temple de Kasuga, apparut un vieillard qui dansait sous le sapin sacré. Plus tard seulement, les gens qui étaient présents s'aperçurent que c'était le dieu de Kasuga lui même. La danse extatique de la divinité est conçue comme le prototype du théâtre Nô, de sorte que chaque spectacle suivant, où qu'il soit organisé, a lieu devant le même sapin[25]. Il est intéressant de noter que dans les études sur les traditions et la dramaturgie du Nô, non seulement le terme *kagamiita* semble ne pas avoir de rapport avec la logique du précédent, mais on n'explique pas non plus les raisons de cet étrange nom. Pour autant qu'il puisse donner lieu à des commentaires, le *kagamiita* reçoit habituellement un sens uniquement selon l'aspect réduit de sa fonctionnalité. Ainsi, dans des textes essentiels expliquant le système du théâtre Nô, il est décrit simplement comme un tableau décoratif, et le nom est expliqué par la fonction de ce mur mobile de refléter le son ou la lumière de la scène. Evidemment, dans une explication de ce genre, un élément essentiel demeure ignorée : on en trouve un signe dans l'analogie, en principe laissée sans commentaire, entre le "tableau-miroir" et la "chambre-miroir". Si l'on considère l'utilisation tout à fait spécifique du miroir dans la "chambre-miroir", il est logique de mettre en doute cette réduction catégorique de la fonction du "tableau-miroir" destiné uniquement à refléter.

Si l'on cherche une autre explication aux noms *kagami no ma* et *kagamiita*, l'orientation dans la présence multiple des miroirs dans la dramaturgie Nô, ainsi que l'élucidation du rôle spécifique qu'ils jouent dans son système esthétique, nous sont d'une grande aide.

En procédant à un examen des textes canoniques du théâtre Nô (un peu plus de 250), il nous est apparu que l'intensité de l'imaginaire du miroir est relativement plus petite par rapport à celle d'autres genres littéraires. Pourtant, ses manifestations sont impressionnantes et on les trouve notamment dans certaines des scènes les plus belles de cette tradition théatrale.

Les pièces de théâtre où le miroir est l'élément principal qui constitue le sujet, sont rares et ne font pas partie du répertoire le plus courant. L'idée qui prédomine est que la présence directe et essentielle du miroir est propre aux sujets plus anciens et empruntés surtout à la tradition littéraire chinoise[26]. C'est le cas du drame *Kantan*. Dans ce drame,

---

[23] On remarque un manque de clarté sur le début de la présence obligatoire de *kagamiita* sur la scène du Nô, on ignore également depuis quand il porte ce nom.

[24] L'étude remarquable déjà citée de Susan C. Tyler est tout spécialement consacrée au culte de Kasuga.

[25] Cette légende est racontée plusieurs fois et elle apparaît dans la plupart des écrits consacrés au théâtre Nô. Voir, par exemple, Keene, D. *No. The Classical Theater of Japan*. Tokyo : Kodansha, 1978, p. 19.

[26] Le commentaire qui accompagne la pièce *Shokun* du recueil *Twenty Plays of the No Theater*. Ed. Donald Keene. New York : Columbia University Press, 1970, p. 166, nous semble significatif. On y affirme que "le rôle important du miroir dans le sujet renvoie à un type de drame plus ancien". Les titres des pièces ici et plus loin sont donnés selon la pratique internationale établie dans une translittération standard de l'original.

un jeune étranger parti chercher l'illumination, a en rêve une vision extraordinaire : une montagne en argent se dresse à l'est, au dessus d'elle brille le soleil, et à l'ouest, comme négatif de la première image, la lune brille au dessus d'une montagne en or. De manière tout à fait analogue, dans une autre pièce, *Chikubu-shima* (*l'Île de Chikubu*), le personnage voit, à la surface du lac, deux royaumes, représentant chacun la copie en miroir de l'autre. La pièce est construite sur la mise en rapport de ces deux mondes. En s'approchant de l'île, le personnage chante une chanson dans laquelle "le reflet des arbres verts sombre dans les flots et des poissons grimpent sur les branches; la lune plonge dans le lac et le lapin reflété sur la surface de la lune saute sur les vagues"[27].

Les images expressives dans ce genre de pièces sont chargées d'une riche symbolique bouddhiste, manifestée le plus clairement dans *Nomori* (*Le gardien de la valée*). L'action de *Nomori* est concentrée autour de la rencontre de l'ascète de la montagne qui voyage avec le gardien de la vallée près du lac connu sous le nom de "miroir du gardien de la pleine". Le lac est situé dans la vallée de Kasuga, au pied de la montagne consacrée à la divinité de Kasuga. Le gardien raconte à l'étranger l'histoire de la perte du faucon de l'empereur. Après avoir cherché longtemps et désespérément son oiseau préféré, l'empereur tombe sur le gardien qui, interrogé s'il n'avait pas vu le faucon, invite son seigneur à regarder dans le lac. Là, avec une joie immense, l'empereur voit en effet le faucon perché sur un grand arbre, quelque part dans les profondeurs du lac. Fier du souvenir de s'être montré utile à l'empereur qui lui a parlé comme à son égal, le gardien laisse échapper que ce lac n'est pas le vrai "miroir du gardien". L'autre miroir est magique et appartient à un démon. Piqué par la curiosité, l'ascète insiste pour voir le miroir magique. Peu à peu, il ressort qu'en fait, c'est le gardien qui est le démon lui-même et le miroir apparaît. L'ascète se révèle incapable de supporter ce qu'il voit et détourne les yeux. Après avoir appelé le dieu Fudo, il regarde de nouveau dans le miroir et voit devant lui l'univers entier, jusqu'à ses limites extrêmes et dans toutes ses directions, avec le Paradis et l'Enfer. Le monde entier est reflété dans son visage, mais c'est aussi le visage de Dieu ...

Dans l'imaginaire du miroir de *Nomori* on voit clairement le mélange de représentations bouddhistes et shintoïstes propre à la culture japonaise. Lorsque l'ascète de la montagne regarde dans le miroir merveilleux, ses yeux deviennent identiques à ceux de la divinité Fudo[28]. La même scène est représentative aussi des croyances shintoïstes selon lesquelles non seulement l'union avec le dieu est aidée par le miroir, mais le miroir, lui-même est pensé comme "le vrai corps de la divinité"[29].

Il est évident que devant cette présence à la fois essentielle et compliquée de la symbolique du miroir dans le théâtre Nô, il faut se garder d'admettre les explications simples mais aussi extrêmement superficielles des termes de *kagamiita* et de *kagami no ma*. L'hypothèse que je voudrais proposer, est de concevoir l'arbre représenté sur le "tableau-miroir" comme une clé pour décoder sa symbolique. Cet arbre est le sapin sacré que la tradition met en rapport avec Kasuga et qui est connu sous le nom de ***yogo no matsu***, "le sapin de l'épiphanie divine"[30]. Dans la culture japonaise, la symbolique

[27] Tyler, R. *Pining Wind. A Cycle of No Plays*. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1992, vol. 2, pp. 63-64.

[28] Selon l'interprétation de Royall Tyler (Tyler, R. "Buddhisme in No". In : *Flowing Traces, Op. cit.*, p. 154) il s'agit du principe bouddhiste ésotérique de ***sammitsu kaji*** : en convoquant une divinité par un mouvement du corps, par la parole ou par la conscience, l'étranger s'unit avec celle-ci.

[29] Sur cette signification du miroir dans le shintoïsme, cf. R. Tayler dans son ouvrage *The Miracles of the Kasuga Deity*. *Op. cit.*, p. 51; voir aussi Taler, S. *Op. cit.*

[30] Tyler, R. "Buddhism in No". *Op. cit.*, p. 157.

du sapin est centrée autour de sa fonction de médiateur. Le sapin est pensé avant tout comme le lien entre les cieux habités par les divinités et le niveau de la vie destiné aux humains. Mais en même temps, le médiateur parfait dans le système de la mentalité japonaise est le miroir. Et c'est lui qui est le médiateur idéal lors de la communication avec le monde divin, voilà pourquoi on le place dans les temples : dans les reflets vagues de sa surface bronzée et concave, on découvre le contour du visage divin. Le décor représentant le sapin sacré est analogue à celui du miroir : devant ce dernier, les acteurs du Nô accèdent encore et encore à leur nature transcendantale par laquelle ils entrent en communication avec les dieux. Par sa désignation comme "tableau-miroir", on donne une signification supplémentaire à la fonction médiatrice du décor, réalisée à l'aide du sapin sacré, en accord complet avec le principe de la surdétermination du signe, typique des cultures traditionnelles.

C'est dans le contexte d'une telle explication que le rôle du miroir dans la "chambre-miroir" devient clair et l'on voit se manifester le rapport entre les deux. Dans *kagami no ma* le rôle de l'acteur est aussi d'accéder à son Moi transcendantal. La nature transcendantale de l'acteur est le lieu où la divinité trouve une possibilité d'incarnation, de sorte que dans la danse ou dans les paroles de l'acteur se manifeste en fait le dieu lui-même, tout comme dans la première danse légendaire devant le sapin sacré, exécutée par le dieu de Kasuga en personne. On trouve également une confirmation de la fonction médiatrice fortement marquée du spectacle Nô dans son nom ancien : ***sarugaku***, de ***saru***, singe, la figure classique du médiateur et, en même temps, la figure la plus représentative parmi les agents réflexifs de la culture japonaise, avec les chamanes, les danseurs, les conteurs (c'est pour cette raison que les récits historiques sont appelées "miroirs")[31].

Les réalisations de la métaphore du miroir comme signe du divin, objet des présentes observations, montrent une suraccentuation de la fonction médiatrice du miroir. La rationalisation du miroir comme médiateur entre l'homme et Dieu est analogue, à un degré assez élevé, à la symbolique occidentale du miroir, même si, en même temps, la conception du miroir comme la marque d'une limite, propre à la pensée occidentale, se révèle non pertinente pour la culture japonaise. On pourrait chercher une explication possible de cette noncoïncidance frappante des paradigmes symboliques dans le manque de distinction nette entre le monde des humains et celui des dieux, caractéristique de la pensée japonaise et coïncidant, dans un contexte large, avec l'élimination de certaines frontières entre toutes sortes d'espaces. Tout comme les maisons japonaises où l'on construit des cloisons mobiles pour rendre ainsi la séparation entre les diverses pièces changeable et alternative et leur permettre d'être ouvertes de sortir sur la cour, on peut dire en généralisant au maximum, qu'il n'existe pas de frontière marquée entre l'espace civilisé et la nature sauvage (on en trouve un reflet dans le culte japonais spécifique de la nature), ni entre l'homme et Dieu.

Un exemple expressif de cette ontologie paradoxale, illustré encore une fois par l'image du miroir, nous est offert par un texte magnifique, les premières notes de voyage dans la littérature classique japonaise, *Tosa Nikki* de Ki no Tsurauki. Dans ce texte du X[e] siècle qui présente une combinaison exquise entre poésie et prose, se trouve un épisode qui est sans doute appelé à être le centre dramatique du récit. Les passagers d'un navire voyagent en récitant des poésies et tout à coup, ils se trouvent pris dans une tempête terrifiante. Malgré les efforts des marins, la situation devient de plus en plus

[31] Une classification analogue des conteurs est mentionnée par Ohnuki-Tierney, *Op. cit.*, p. 151.

incontrôlable et le danger d'un naufrage semble inévitable. Alors, le capitaine invite les voyageurs à faire un don au dieu Sumiyoshi. Les bandelettes traditionneles n'arrivent pas, pourtant, à attirer la pitié divine et le capitaine insiste devant l'équipage pour qu'on trouve un don vraiment précieux qui puisse rendre le dieu courroucé "heureux". Le chef du groupe se voit contraint de se soumettre et formule son choix de manière plus que curieuse : "Aussi précieux que soient mes yeux, j'en ai deux. Je vais donner au dieu mon unique miroir." Au moment même où il jette le miroir dans l'eau, la mer se calme et sa surface devient lisse comme un miroir. Quelqu'un compose aussitôt une poésie à cette occasion dans laquelle il est dit que le miroir offert a reflété le coeur du dieu. Le narrateur ajoute : "... Moi, j'ai vu clairement son coeur dans le miroir : c'était le même que celui du capitaine"[32].

Cet épisode de *Tosa Nikki* montre encore une fois le rôle médiateur du miroir. Il est évident qu'il est aussi destiné à fonctionner comme un médiateur. C'est en lui que le coeur de Sumiyoshi se reflète, et non pas dans la surface lisse de la mer, dont la similitude avec le miroir est soulignée à dessein. Dans cet épisode, il y a encore un détail important. On voit clairement le visage du dieu. Dans le contexte d'une comparaison possible avec l'interdit propre aux croyances judéo-chrétiennes comme à la mythologie gréco-romaine, de voir le visage de Dieu, mais aussi en comparaison avec les reflets obscures et vagues avec lesquels on associe, par tradition, le rôle médiateur du miroir dans la culture occidentale, la communication libre avec le divin, face à face, semble particulièrement symptomatique.

Dans ce miroir où la culture de l'Occident voit un obstacle infranchissable et une épreuve suprême, la conscience japonaise ne trouve qu'un contact naturel et sans conflit. Dans le miroir de l'Orient, on regarde calmement et l'on voit clairement. Sémantique paradoxale, si on note le fait significatif que les miroirs servant de base à de tels développements métaphoriques étaient en bronze et avaient les mêmes reflets vagues et obscures dont parle l'apôtre Paul dans sa première Epître aux Corinthiens ("A présent, nous voyons dans un miroir et de façon confuse...", I Cor. 13 : 12). Dans le monde qui connaît le reflet brillant des miroirs de Venise, on voit se stabiliser notamment l'image du regard qui se heurte à la confusion, aux obstacles et à la dépendance. Car ce regard exprime l'idée que la conscience humaine est ontologiquement et épistémologiquement bornée.

Si la barrière entre le monde divin et le monde humain dans la culture japonaise s'avère inefficace, il s'ensuit le caractère beaucoup moins contradictoire et épistémologiquement optimiste de la pensée japonaise. On ne saurait y trouver le dramatisme du savoir partiel, comme celui de l'opposition réel / irréel. Si, dans la culture occidentale, le miroire marque le réel et l'illusoire, le matériel et l'idéal avec un synchronisme paradoxal, et si dans cette ambivalence épistémologique qui lui est propre, on voit la présence d'un dilèmme humain fondamental, pour l'Orient il est le symbole du dualisme spécifique "non-binaire" de la cosmologie basée sur le principe du yin-yang[33].

Ainsi, la symbolique des "miroirs divins" se révèle apte à manifester encore d'autres traits spécifiques, voir fondamentaux, de la culture japonaise et d'offrir un matériau précieux pour de nouvelles études comparées.

---

[32] Wakashu, K. *The First Imperial Anthology of Japanese Poetry*. Trans. and annot. by Helen Craig McCullough. Stanford : Stanford University Press, 1985, p. 285.

[33] La cosmogonie basée sur le principe du yin-yang, ainsi que la nature de miroir de l'idée cosmologique elle-même, illustrée selon l'iconographie spécifique propre à ce principe, sont l'objet de l'étude détaillée citée supra d'Ohnuki-Tierney, par exemple, voir p. 132.

Anne Gillis-Thys,
Université Libre de Bruxelles, Belgique

LE DROIT COLLECTIF ET LE MYTHE DU PATRIARCAT

Jusqu'ici les sciences humaines n'ont guère inséré la terre dans leurs réflexions théoriques. En Anthropologie comme en Histoire, la terre n'est pas prise en compte dans l'étude de la structure organique des peuples qui vivent en clan comme les peuples dits primitifs ; en lignage comme au Moyen Age, en gens et tribu comme à Rome, en genos et en dème comme en Orient. Le Dème est défini par les hellénistes comme *la part de territoire qui appartient à une communauté de personnes*. Cette définition est celle d'une terre collective possédée par un groupe[1].

D'autre part, en 1993, Cl. Moatti, par ses études dans les archives, a démontré que les Centuries romaines étaient, avant tout, de *vastes territoires collectifs* cadastrés, taxés collectivement et dont chacune devait fournir cent hommes à l'armée[2].

Il est donc important pour l'anthropologie comme pour l'histoire de s'attarder à l'existence des territoires collectifs et d'en déterminer le rôle.

L'anthropologie, dans ses études des peuples "primitifs", souligne la particularité qu'ils ont tous de posséder la terre en commun. Plus exactement, le territoire y est la propriété privée du groupe, ce n'est en aucun cas un territoire d'Etat qui appartiendrait à tous. Chaque groupe, que nous appellerons lignage, est le seul propriétaire de son territoire.

L'anthropologie aborde peu ces territoires communs et nous renseigne assez mal sur la manière dont ces peuples l'exploitent. Il semble que le processus d'exploitation soit à peu de chose près le même. Un territoire commun grand comme une province, divise sa partie arable en champs. Ensuite, un champ est attribué à chaque sous-groupe du lignage. Chacun travaille son champ céréalier en commun. À l'épuisement du sol, le champ est rendu, mis au repos et le sous-groupe en reçoit un autre. Les travaux des champs et les autres travaux sont distribués entre tous, selon les capacités. Les récoltes sont partagées selon les besoins.

Le lignage assure les besoins de base à chacun de ses membres valides ou non, jeunes ou vieux, sous les drapeaux ou non.

En outre, il est possible à chacun des membres de s'aménager une petite sphère individuelle. Sur le territoire, chacun peut réclamer une parcelle personnelle pour y bâtir une maison, y faire du petit élevage ou de la culture potagère à son seul profit ou pour en vendre le produit.

Les territoires communs existent universellement en anthropologie et n'ont pas posé de problème de fonctionnement aux anthropologues. Ceux-ci pensent que le territoire commun, étant inaliénable et ne faisant l'objet d'aucune disposition de vente ou d'achat, appartient pour toujours au lignage. Ils pensent avec logique que les enfants le reçoivent des anciens sans que le territoire n'ait à être modifié, ni divisé.

---

[1] Bailly, A. "Dèmos". In: *Dictionnaire Grec-Français*. P.: Hachette, 1950, p. 457.

[2] Moatti, Cl. "Archives et partage de la terre dans le monde romain IIe siècle avant - Ier siècle après J. C.". *Collection de l'école française de Rome*, N° 173, 1993. Cf. aussi Pieri, G. *L'Histoire du cens jusqu'à la fin de la Rèpublique romaine*. P.: Sirey, 1968, pp. 122 ett 146.

APORIE

Les anthropologues ont découvert par ailleurs une autre règle universelle, celle de l'exogamie. Celle-ci exige qu'il n'y ait pas de relations sexuelles entre les membres d'un même groupe humain ! C'est le tabou de l'inceste.

Si un groupe possède un territoire et veut le laisser à ses enfants, mais si ce groupe ne peut se reproduire lui-même, il y a une contradiction entre ces deux affirmations !

Une aporie s'installe entre l'exogamie et ce territoire qui va aux enfants. En effet, à cause du tabou de l'inceste, les conjoints doivent être issus de groupes différents. Les membres du territoire **A** feront des mariages ou auront des relations sexuelles avec les membres du territoire **B** ou **C**. Quels sont les enfants qui recevront le territoire **A** ? Lesquels recevront le territoire **B** ?

C'est la question importante qui étrangement n'a jamais été posée. Comment analyser ce problème ?

Selon l'anthropologie, la terre collective est toujours Une et Indivisible ! On ne peut la partager entre les enfants !

Dès lors on ne peut utiliser le système de succession qui est le nôtre pour la transmettre, car notre système divise les biens des deux géniteurs en autant de part qu'il y a d'enfants pour que chacun hérite de la sienne. Notre système est bilatéral et génère nécessairement l'individualisation de tous les biens. Dès lors un autre système de transmission que le nôtre doit exister.

Chercher le système de transmission d'une terre commune indivisible et inaliénable revient en réalité à connaître le système qui parvient à désigner les enfants qui pourront en bénéficier en groupe sans avoir à le diviser.

Comment se désigne un groupe d'héritiers qui puisse disposer d'une terre collective sans la diviser ?

Cette question est non posée, en revanche, les anthropologues ont découvert l'existence quasi universelle d'étranges systèmes de *parenté unilinéaire*. Après un siècle de recherche sur cette parenté, l'anthropologie a fini par abandonner la recherche sur les parentés unilinéaires ; sans clairement réaliser son ampleur, ni à quoi cela pouvait servir.

Après de nombreuses recherches historiques déductives, les mathématiques m'ont aidé à réaliser que ces systèmes de parenté étaient d'une importance capitale pour la transmission des biens communs indivisibles.

Après avoir laborieusement fait le tour de cet étrange système, je m'aperçus enfin de sa simplicité. Toute personne, sans le savoir, connaît bien cette technique de transmission de biens communs. En effet, nous disposons dans nos arsénaux juridiques d'un vestige de succession collective qui est le système bien connu de transmission de notre patronyme. En effet, le nom de famille est un bien commun aux enfants des deux sexes d'une famille qui, pour pouvoir transmettre ce nom sans le modifier, est dans l'obligation de lui donner une trajectoire unique !

Plusieurs mathématiciens se sont penchés sur le système d'attribution du nom et ont conclu que le fait d'être transmis uniquement par les hommes était plus une raison mathématique qu'une décision politique.

Les Espagnols, par exemple, tentent de donner les noms des deux géniteurs à leurs enfants, (Mr. Guerrero-Perez épouse Mme Garcia-Lorca). A la génération suivante, le nom ne peut garder quatre items. Dès lors, seul le premier nom de chacun des deux géniteurs passe et c'est celui de leur père. L'enfant du couple devient Guerrero-Garcia, les noms des mères disparaissent. La galanterie des Espagnols ne peut durer et leur système est bien obligé d'en revenir à celui de la France ou de l'Allemagne où seul le nom du père passe, et passe par les fils.

Les mathématiciens démontrent qu'il est impossible de faire autrement :
1) *Pour transmettre un bien de famille*
2) *qui ne peut pas être modifié et*
3) *qui doit être commun aux enfants*
4) *des deux sexes et ce*
5) *à chaque génération.*

Pour rencontrer ces cinq conditions, il n'y a logiquement que deux solutions : – soit, ce sont les frères qui transmettent le bien à leurs enfants, – soit, ce sont les soeurs qui le transmettent aux leurs.

LA RÈGLE NÉCESSAIRE

Pour arriver à transmettre un bien commun, il faut *qu'un seul sexe soit transmetteur à l'exclusion de l'autre*. Quand c'est le sexe masculin qui transmet à ses enfants des deux sexes, c'est la patrilinéarité ; quand c'est le sexe féminin qui transmet à ses enfants des deux sexes, c'est la matrilinéarité.

Les deux possibilités sont utilisables, mais le choix du sexe transmetteur est définitif et il procède seul à la transmission du bien commun à l'exclusion de l'autre.

La *ligne unique* que ce système donne au patronyme est donc une véritable unilinéarité. Les fils transmettent seuls le nom de famille à l'exclusion des filles[3]! C'est donc une véritable patrilinéarité !

Il n'y a dans l'exclusion de la mère *aucune misogynie*, seules les mathématiques l'exigent et, il n'y a aucun moyen de faire autrement.

Grâce à notre patronyme, nous savons maintenant que pour transmettre un bien commun, un seul des deux géniteurs doit être pris comme référent, l'autre devant être exclu du système.

Dans une société où le territoire est commun, comme chez nous le patronyme, le même principe devrait s'appliquer. Car si les deux géniteurs voulaient transmettre chacun leur territoire commun à leurs enfants des deux sexes, ils devraient diviser ceux-ci par le nombre d'enfants pour pouvoir le leur transmettre et l'indivisibilité du territoire aurait vécu.

Le territoire commun est un bien matériel Un et indivisible : indispensable à la survie du groupe et chaque individu doit en avoir un, mais un seul.

Le groupe nourrit ses membres des récoltes communes, les abrite dans les maisons communes et surtout assure leur sécurité. Il n'y a pas d'Etat dans ces sociétés pour prendre les populations en charge. Dès lors les lignages assument tout. On ne peut laisser un enfant sans géniteur référentiel. La certitude du géniteur y est indispensable.

Dans de telles conditions, il semble que la maternité puisse mieux assumer le rôle de géniteur référentiel. "*Mater semper certa est*", disaient les Romains.

VÉRIFICATIONS

Intriguée, je me suis penchée sur les peuples dits primitifs qui ont tous des territoires communs. Comment font-ils pour se le transmettre ?

[3] Du moins pour ceux qui ont un père légitime. Sinon, l'enfant porte le nom de sa mère.

Curieusement, cet aspect de la question n'a pas été noté par l'anthropographie, ni la théorie développée par l'anthropologie. J'ignore pourquoi !

Heureusement, ces sociétés ont été étudiées et les sociétés matrilinéaires, par exemple, annoncent clairement qu'à la génération suivante, leur territoire commun passe uniquement aux enfants des filles. C'est l'alternative exactement inverse de notre patronyme : l'unilinéarité maternelle. Les territoires y sont *matrilinéaires*.

Remarquez combien le groupe qui hérite, formé par les enfants des sœurs, est différent du groupe formé par les enfants des frères.

Selon l'anthropologie en général et Lévy-Bruhl en particulier, qui en a fait le tour juridique, les sociétés primitives vivent *toutes* sur des territoires communs[4].

INFORMATION ANTHROPOLOGIQUE SUR LE TERRITOIRE COMMUN MATRILINÉAIRE

Les territoires matrilinéaires observables et vérifiables en anthropologie[5] apportent des informations capitales.

1. À chaque génération, les garçons **et** les filles des femmes sont propriétaires ensemble et toute leur vie du même territoire qu'ils gèrent ensemble. Frères et sœurs sont gratifiés des fruits du territoire. Leurs conjoints peuvent vivre à leurs côtés, mais ils n'ont pas le droit de vote dans le lignage de leur conjoint ; ils l'exercent dans le leur, qui est souvent limitrophe.

2. Dans ces sociétés, seules les sœurs sont transmettrices. Elles donnent leur territoire commun à leurs enfants des deux sexes, quel que soit le géniteur !

3. Le partenaire n'est pas nécessairement reconnu comme père.

En effet, au niveau du lignage, la paternité est sans importance, la mère seule suffit à structurer celui-ci ! A la naissance, tout le monde a d'office un territoire commun lignager, et un seul : celui de sa mère. Le géniteur n'est reconnu comme père que s'il a versé une dot à la mère de l'enfant, ce qui ne change rien à l'appartenance lignagère de l'individu qui reste à vie dans le lignage de sa mère.

Quant aux frères de la mère, ils sont géniteurs dans un autre territoire que le leur : celui de leur partenaire, là où automatiquement sont inscrits leurs enfants. Chacun circule à sa guise entre les lignages et s'installe où il veut.

L'AUTORITÉ

L'autorité sur le territoire commun lignager est exercée par la mère, ses frères et sœurs, sa mère, ses tantes et ses oncles utérins, *sans le secours ni des pères, ni des maris*. Parmi les plus âgés des frères de la mère ou de la grand-mère sont choisis les magistrats civils et militaires comme celui des travaux agraires. Celui-ci est un homme souvent appelé le *Père nourricier* de son lignage, même s'il n'a pas d'enfant, car il veille à la production du territoire. Le territoire est souvent appelé la patria ! *L'oncle qui gère la patria est le patriarchos* et cela n'a rien à voir avec la paternité.

---

[4] Lévy-Bruhl, H. *Ethnologie Juridique*. Paris : Gallimard (La Pléiade), 1968. 2 vol. t. 1, p. 1158.

[5] Schneider and Gough. *Matrilineal Kinship*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1961.

À sa mort, ce ne sont pas ses enfants qui hériteront du domaine qu'il dirige, mais les enfants de ses sœurs. Ce processus est imposé à tous les mâles dans ce type de société. Les méthodes de contournement sont parfois exploitées.

INDICES DE L'EXISTENCE DE TERRITOIRES COMMUNS MATRILINÉAIRES

Dans les textes anciens, si la notion de *frère de la mère*[6] apparaît avec une charge de responsabilité, c'est l'indice indubitable de l'existence d'une organisation matrilinéaire pour le territoire commun. Aucune autre raison ne peut justifier qu'un quelconque pouvoir échoie au frère de la mère dans une société non matrilinéaire, quoiqu'en dise l'anthropologie, car c'est gravement antinomique.

Pour concevoir une société où la mère serait le seul référent, il suffit d'exclure le père de la comptabilité lignagère, sans pour cela l'exclure de la vie de couple, simplement comme la mère est aujourd'hui exclue du patronyme.

Dans ce contexte, les jeunes filles sont surtout chargées de faire le plus d'enfants possible pour leur lignage sans trop se soucier du partenaire. Elles doivent simplement le choisir dans un autre groupe que le leur.

En pratique, les femmes élèvent souvent leurs enfants en bas âge entre soeurs et cousines avec leur mère, leurs frères, leurs oncles et leurs tantes. Sans doute à l'instar de ce que d'aucuns ont appelé les gynécées.

Le mariage tel que nous le connaissons est récent. Autrefois à l'exception des grands personnages, peu de gens se mariait officiellement, parce que ce mariage coûtait cher. Le mari devait apporter trop de biens à l'épouse avant qu'on lui reconnaisse la paternité sur un enfant.

Exemple biblique : Il fallut sept ans de travail à plein temps à Jacob pour épouser Rachel !

Les populations vivaient en couple et avaient des enfants selon des mariages moins formels, sans que la reconnaissance de la paternité soit officielle.

AUTRES INDICES MATRILINÉAIRES

La succession des frères donne des indices très significatifs de reconnaissance d'un système de territoire commun matrilinéaire.

1er stade : le système matrilinéaire communautaire strict.

La communauté est totale et englobe la terre commune comme les biens propres. Les frères transmettent leur territoire commun ainsi que leurs biens propres à leurs neveux utérins : les enfants de leurs soeurs ! C'est le cas bien connu des Iroquois et de beaucoup d'autres peuples.

2ème stade matrilinéaire.

Système communautaire où le mariage est plus développé.

Le territoire commun va aux neveux utérins des hommes, mais ceux-ci obtiennent de pouvoir transmettre leurs biens *meubles* (armes, outils) ou leur métier à leurs propres enfants. Les exemples sont multiples, dont les Ashanti d'Afrique.

---

[6] 'senemout' en egyptiens ; 'avunculus' en latin ; 'qeios' en grec.

3me stade matrilinéaire.
Société communautaire où la propriété privée de la terre est introduite.

Ce stade est mal décrit en anthropologie, mais largement développé en histoire. Dans l'un et l'autre cas, il a été mal identifié.

En sociétés où le territoire est indivisible et communautaire, la propriété privée attire l'attention de l'observateur qui ne remarque pas l'existence sourde du fonds commun.

LES RAISONS D'UNE PROPRIÉTÉ PRIVÉE IMMOBILIÈRE EN MILIEU COMMUNAUTAIRE

Il s'est trouvé des lignages qui ont pensé qu'il serait intéressant d'accorder à leurs soldats en fin de service, en récompense pour leur bravoure au combat, une petite parcelle individuelle *privée* dont ils pourraient disposer de manière définitive.

Ces jardins étaient souvent prélevés sur les territoires fraîchement conquis et le soldat pouvait y construire une maison, s'y installer, ou le vendre.

Avant l'avènement de cette pratique, ils pouvaient réclamer une parcelle personnelle sur leur territoire commun. Dès lors pourquoi leur accorder une parcelle privée ?

Parce que la parcelle qu'ils recevaient sur leur territoire ne pouvait en aucun cas être vendue, c'était une sorte de "tenure", un usufruit. Dès lors, ils ne pouvaient pas en disposer pour en doter une épouse. Celle-ci, étant d'un autre lignage, ne pouvait posséder une terre lignagère du conjoint ! En revanche un jardin privé pouvait être vendu et donc pouvait être donné à une épouse en guise de *dos ex marito*.

Ces parcelles privées facilitaient grandement le mariage des anciens combattants dont le service militaire durait parfois longtemps[7]. En recevant cette parcelle, au sortir de celui-ci, le soldat pouvait rapidement se marier, sans avoir à travailler pour rassembler une dot d'une autre nature pour l'épouse et sans que son lignage n'ait à débourser des biens importants pour l'aider à se marier. Tous était content: le lignage, les combattants et leurs épouses.

Par cette méthode, le mariage des soldats se généralisait à bon prix et, l'engagement dans les armes s'en trouvait même stimulé.

PARTICULARITÉS DE CES PARCELLES PRIVÉES

Nous voici avec des hommes nouveaux qui disposent d'une parcelle privée, qui peuvent la donner à leur épouse et qui donc pourront la transmettre à leurs enfants sans problème.

Or, il s'avère que pour des raisons mathématiques, le père est empêché de transmettre sa parcelle privée à ses enfants des deux sexes ! Pourquoi ?

EMPÊCHEMENT D'UNE DÉVOLUTION LIBRE : THÉORIE

Si un père transmet sa parcelle à ses enfants, alors que la mère le fait déjà depuis longtemps, puisque nous sommes en société matrilinéaire, cela va créer la bilatéralité.

[7] A Rome, par exemple, le service militaire durait 10 ans pour les Romains. Plus pour les mercenaires.

Or nous savons que la bilatéralité, que nous utilisons, divise mathématiquement tous les biens de famille. Les territoires communs matrilinéaires sont des biens exclusivement familiaux et les parcelles personnelles qui y sont prélevées les mettent en danger de division. Je vais tenter de l'expliquer autrement sans recourir aux chiffres.

DÉCOMPOSITION PRATIQUE DU PROBLÈME

Si une fille reçoit une *parcelle privée de son père*, elle va naturellement la donner à ses enfants. Or, une fille a pour mission de reproduire le lignage de sa mère et de donner son territoire commun à ses enfants. Elle va, de cette manière, agrandir le lignage de sa mère au détriment d'un bien de son père.

Cette situation est inacceptable, un lignage ne peut enrichir un autre, l'intangibilité des territoires communs en dépend et leur inaliénabilité est en jeu. Une parcelle du père héritée par la fille est bel et bien engloutie par son lignage car, en ses mains, se confondent parcelles privées, parcelles en usufruit et territoire commun.

À la mort du père propriétaire, la confusion entre les deux types de parcelles dont il disposait de son vivant surviendra. Pire, les enfants risquent de disposer des parcelles en usufruit, comme ils disposent de la parcelle privée. L'une étant aliénable, les autres non ! Le territoire commun, sur lequel sont allouées les tenures provisoires risque, par elles, d'être hérité, divisé, donné ou vendu et la confusion des parcelles risque de l'emporter dans la division ! L'intégrité des territoires communs sur lesquels se fonde la survie serait immanquablement en danger.

Aucun de ces peuples n'a jamais procédé de la sorte !

Est-ce par expérience, ou grâce à leur connaissance des nombres, je l'ignore ? Mais tous les peuples ont compris ou appris que dès l'apparition de la propriété privée, il fallait trouver une solution qui évite l'amalgame entre les parcelles.

Comment permettre aux anciens combattants de disposer d'une petite propriété privée, qui leur permette de se marier immédiatement après leur service, sans risquer les amalgames dangereux ?

La solution logique adoptée dans tous les coins de la planète fut curieusement la même ! Ce qui me convainc qu'elle est d'essence mathématique. La solution fut de toujours *interdire au père de transmettre sa parcelle privée à ses filles*. Il lui sera enjoint de ne la donner qu'à ses fils ! Pourquoi ?

LES RAISONS DE LA DÉVOLUTION DU PÈRE OBLIGATOIREMENT LIMITÉE AU FILS

Il sera interdit au père de donner sa parcelle à ses filles.

On lui ordonne de ne la donner qu'à ses fils parce que ceux-ci n'ont pas la charge de transmettre le territoire commun. Seules leurs soeurs sont chargées de le transmettre.

Le secret qui permet d'éviter la division des territoires est de limiter la succession des pères à leurs fils. Juridiquement, cela se nomme une *dévolution limitée* ! La dévolution de la parcelle privée du père doit se limiter à son enfant mâle !

Le résultat mathématique de cette dévolution limitée est magnifique. En effet, *l'exclusion de la fille de la succession du père fait en sorte que la bilatéralité est enrayée. Le processus bilatéral reste incomplet.* Et tant que la bilatéralité est incomplète, elle est inopérante et dans l'incapacité de diviser les territoires communs.

Grâce à cette technique, les territoires communs sont conservés par les filles qui continuent à former le lignage et donner le territoire commun à leurs enfants des deux sexes, comme avant. Mettre les filles en dehors des parcelles paternelles, évite que la bilatéralité s'installe complètement et divise les territoires.

Cette dévolution limitée ne s'appliquera qu'aux parcelles privées.

LA PARCELLE PRIVÉE DOIT ÊTRE BIEN IDENTIFIÉE

Dans ces conditions, les hommes vont faire en sorte que cette parcelle ne soit pas trop vite absorbée par les lignages. Ils ont pour cela quelques atouts :

Un père et son fils sont toujours de lignages différents, puisque c'est la mère qui donne l'appartenance lignagère[8]. En passant de père en fils, la parcelle, à chaque génération, passera d'un lignage à un autre. Ce bien sera *trans-lignager*, contrairement aux parcelles en tenures qui sont *intra-lignagères*.

L'itinéraire particulier montre que la parcelle n'est pas un bien lignager inaliénable. On peut la vendre ! C'est même le seul bien immobilier *aliénable*. Rien n'empêche donc un homme d'utiliser cette parcelle pour en doter une femme afin de l'épouser. Nous l'avons vu, la parcelle aura surtout un caractère *dotant*.

Enfin n'étant héritée que par les fils, elle acquiert un caractère viril ou exclusivement masculin. Ces cinq caractères la distinguent des tenures empruntées au sol commun qui, elles, sont intra-lignagères, accordées aux deux sexes, provisoires, inaliénables et non-dotant.

Dès lors, il suffira de jouer sur la différence et de bien souligner ces caractères pour que la parcelle privée du père en propriété définitive, trans-lignagère, dotante, aliénable et masculine ne soit jamais confondue avec les parcelles prises en tenures.

Si ces conditions sont respectées, non seulement la parcelle ne sera pas absorbée par les lignages, mais surtout, les territoires communs seront protégés.

Tant que les pères auront des fils, la parcelle mâle ne sera pas absorbée par les lignages des femmes. Mais, à défaut de fils, le bien ira au lignage des femmes, c'est-à-dire aux enfants de la soeur du défunt, mort sans avoir eu de fils.

Ces dispositions sont à l'origine de l'obsession des pères d'avoir des fils dans ces sociétés matrilinéaires. Les Égyptiens, 3000 avant J.-C., avaient déjà élaboré cet astucieux arrangement[9].

On peut conclure que la puissance des territoires communs détermine la structure du lignage et va jusqu'à régenter la dévolution des parcelles privées.

CONSÉQUENCES PRATIQUES À PROPOS DES INDICES

Paradoxalement, l'existence d'une dévolution du père limitée aux fils pour sa parcelle privée, qui a souvent été pris pour un privilège mâle, est l'indice certain de l'existence de territoires communs matrilinéaires.

---

[8] L'exogamie exige que le conjoint soit d'un autre lignage.

[9] Théodorides, D. „Vivre de Mâat. Travaux sur le droit égyptien ancien". In : *Acta Orientalia Belgica*. Bruxelles, Louvain, Leuven, 1995, 2 vol., vol. I, p. 127 et vol. II, p. 433-434 (IV[e] Dynastie).

Ils semblent avoir conservé ces usages puisque les colonisateurs romains s'offusquaient du mariage entre frère et soeur. Selon les normes, ce mariage devait être exclusivement juridique. C'était le moyen pour un frère de rester comme sa soeur sur leur territoire commun.

La matrilinéarité, ou le *matriarcat* ne serait donc pas le pouvoir de la femme, mais celui de la maternité qui transmet seule le sol commun aux enfants des deux sexes et structure seule les lignages, les tribus et les clans communautaires.

Qu'en est-il alors des sociétés patriarcales ?

Selon les dictionnaires, *le patriarcat est un système qui se définit pour l'Antiquité et le Moyen Age comme une organisation sociale, fondée sur la descendance par les mâles et le pouvoir prépondérant du père.*

Ces sociétés devraient donc posséder des territoires communs patrilinéaires.

Curieusement, les anthropologues ne se sont pas souciés de la transmission des territoires communs dans les sociétés patrilinéaires. Pourtant, Lévy-Bruhl souligne l'universalité du sol commun en anthropologie[10].

Le patriarcat y est décrété dès que l'anthropologue voit le fils hériter du père !

Or, nous venons de le voir. Si le fils hérite du père, ce n'est pas pour autant le signe que le sol commun passe par les pères, puisque ces pratiques sont présentes et nécessaires dans les sociétés matrilinéaires au stade deux et trois.

LES CONDITIONS D'UNE SOCIÉTÉ PATRILINÉAIRE VÉRITABLE

Dans quelles conditions une société patrilinéaire peut-elle se réaliser ?

Une société lignagère, clanique ou tribale, sera patrilinéaire si le sol commun suit la descendance des hommes.

Pour que le sol commun passe par le père, il doit suive la règle unilinéaire dans le processus inverse du sol qui passe par la mère. Les mêmes critères seront présents mais inversés au masculin, vu comme dans un miroir.

À cause du caractère indivisible des territoires communs, chaque individu ne peut appartenir qu'à un seul groupe : ce sera donc celui de son père !

Pour obtenir ce groupe patrilinéaire il faudra :

– premièrement, que la paternité soit établie avec certitude par un contrat avec la génitrice ;

– deuxièmement, dans une société patrilinéaire, le père ne pourra pas être limité. Ses enfants des deux sexes devront pouvoir hériter de son territoire commun comme de ses biens privés ;

– et enfin, les enfants ne pourront en aucun cas avoir accès à la communauté territoriale de leur mère. Ils ne devront *hériter ni de ses biens* privés et encore moins de ses biens communs. Tels sont les réalisations qui doivent impérativement avoir lieu !

Le premier stade strictement patrilinéaire sera le miroir inversé du cas Iroquois. Pour que tous les biens passent par le père, la génitrice devra être exclue de la maîtrise de ses dévolutions, afin que son territoire commun et ses biens privés aillent *aux enfants de ses frères à elle*, et non aux siens.

Pour arriver à un tel résultat, il faut empêcher la mère de reconnaître ses enfants. Car si elle reconnaît ses enfants, rien ne l'empêche de leur transmettre ses biens. Or, si elle leur transmet ses biens comme le père, la bilatéralité est créée. Et si la bilatéralité s'exerce, elle divise les territoires communs des pères qui viennent juste d'être installés. La mère ne peut reconnaître ses enfants, l'existence des territoires communs patrilinéaires en dépend.

[10] Lévy-Bruhl, H. *Op. cit.*

Comment empêcher une compagne de reconnaître ses enfants, si l'accouchement attribue automatiquement chaque enfant à sa mère ? Même de nos jours, c'est la seule reconnaissance juridique de la mère.

Comment un père pourrait-il empêcher sa femme de reconnaître ses enfants, si lui-même est subordonné à un lien juridique avec elle, comme le mariage, pour faire reconnaître sa paternité sur les enfants de celle-ci et pas sur ceux d'une autre ?

Comment y parviendrait-il alors que sa demande en mariage contrôlée et soupesée n'est accordée que contre garantie : la *dos ex marito*. Dans ce contexte, où il doit séduire et offrir une dot, il devrait trouver le moyen d'empêcher son épouse de reconnaître ses propres enfants, afin que les biens de son épouse aillent aux enfants de ses frères à elle ! Ce qui est de peu d'intérêt pour lui, bien que le but soit de donner aux hommes le pouvoir sur le sol commun.

Comment convaincre son épouse de déshériter ses enfants, qui sont aussi les siens, au profit des enfants de ses frères à elle ? Alors que ses frères à elle, ne peuvent pas prouver qu'ils sont réellement les géniteurs de leurs enfants !

Dans de si piètres conditions, comment faire accepter aux femmes de sacrifier leurs enfants pour les enfants de leurs frères ?

Il est difficile d'imaginer les femmes accepter un reniement aussi généralisé de leurs enfants, simplement pour permettre à leurs frères de faire ce qu'elles font sans effort : transmettre le territoire commun. Territoire que d'ailleurs leurs frères ne sont pas empêchés de diriger puisqu'ils le possèdent avec leur soeur !

Ce mariage ne pourrait exister que contraint et forcé.

Or des comportements violents n'existent pas en histoire à l'exception de l'enlèvement des Sabines. Mais, là encore, ce ne sont pas les femmes qu'il eut fallu enlever, mais leurs enfants nouveau-nés, juste avant qu'elles puissent les reconnaître... Ensuite que faire d'un nouveau né, sans biberon et sans mère ?

Je pense que les frères n'ont sans doute jamais proposé des conditions aussi extrêmes à leurs sœurs, tant leur réalisation est ridicule et de peu d'intérêt.

Et pourtant, puisque société patriarcale il y aurait, admettons qu'ils aient réussi ce prodige ! Quels seraient les indices qui trahiraient leur réussite[11] ?

LES INDICES QUI AUTHENTIFIERAIENT UNE RÉELLE SOCIÉTÉ PATRIARCALE

S'ils ont instauré une véritable société patriarcale quant au sol commun, les quatre indices suivants devraient au moins être réunis.

– En système patrilinéaire, un père devrait pouvoir donner son territoire commun et ses parcelles privées à ses enfants des deux sexes, sans limitation aucune.

– En revanche, la mère ne devrait rien donner à ses enfants et devrait tout donner aux enfants de ses frères.

– Ou, à la rigueur, si cette société est parvenue au stade III, la mère devrait être limitée pour ses biens immobiliers au sexe féminin de ses descendants. À l'inverse de la

[11] Il eut fallu des nourrices prêtes à les recevoir. Ce n'aurait pu être que les soeurs des pères qui auraient enlevé les nouveau-nés à leurs épouses. Celles-ci, pour être capables d'être nourrices, auraient dû avoir des enfants qui leur auraient été enlevés pour être portés aux soeurs de leur mari, elle-même dépouillées du leur. Et ainsi de suite impérativement. Une véritable folie : un bagne de génitrices.

situation du père qui est limitée à ses enfants mâles. Une mère ne pourrait donner sa parcelle privée qu'à ses filles.

– Enfin, le corollaire exige que la mère ne puisse rien donner d'immobilier à ses fils, surtout pas la parcelle qu'elle a reçue en dot. Car *Tout est nombre*, comme dit Pythagore, et les mathématiques sont impitoyables. Si les parcelles privées de la mère allaient à ses fils, la bilatéralité serait installée et détruirait automatiquement le sol commun patrilinéaire fraîchement installé.

Dans mes vérifications tant anthropologiques qu'historiques, malgré dix ans de recherches, je n'ai jamais trouvé de mère ayant les enfants de ses frères comme héritiers. Pas plus que je n'ai trouvé de privilège féminin des filles pour la parcelle privée de la mère. En revanche, j'ai trouvé souvent de quoi empêcher radicalement les territoires patrilinéaires d'exister : des mères qui donnaient souvent à leur fils leur parcelle, reçu en douaire du mari. Ce fait, à lui seul, ruine l'existence d'un sol commun patrilinéaire, par la bilatéralité qu'il engendre.

Or, la nécessité de compter la parenté du lignage à travers un seul géniteur est impérative pour conserver des territoires communs.

En l'absence de mesures qui permettent de réaliser cette transmission par le père, en écartant la mère de la reconnaissance de ses propres enfants, il ne reste aux territoires communs que la possibilité d'être matrilinéaire.

Je pense pouvoir conclure, qu'à cause de l'accouchement, il est impossible d'empêcher une mère de reconnaître ses enfants et donc de leur donner ses biens. Or, seul un tel empêchement aurait permis à des territoires communs patriarcaux d'exister et surtout de durer en leur permettant la transmission.

CONCLUSION : LE PATRIARCAT EST DANS L'INCAPACITÉ DE S'ÉTABLIR

La non-symétrie des sexes dans la biologie de la reproduction met l'homme et sa paternité dans l'impossibilité d'exclure la maternité de ses certitudes. Or, il eut fallu qu'il puisse y arriver pour permettre à un territoire de passer uniquement par le père. En conséquence et à l'évidence, le père ou la patrilinéarité n'a pu présider **ni** à la transmission de territoires communs, **ni** à la structuration des peuples en lignages, en tribus ou en clans ; sous quelques latitudes que ce soit et à quelqu'époque que ce soit, pour de simples raisons mathématiques.

Il ne peut exister de groupes lignagers sans territoires communs, ni de territoires communs sans une structure matrilinéaire pour les conserver. Qu'elles soient lignagères, tribales, claniques ou gentilices, ce sont des structures identiques.

Le lignage, le genos ou la *gens* sont des structures qui ne servent qu'à recevoir et transmettre le territoire commun des anciens aux enfants des femmes du lignage.

EN REVANCHE, LA PATRILINÉARITÉ DU NOM EXISTE

C'est elle qui nous a induit en erreur, car elle existe *même dans les sociétés matrilinéaires*. Tout le monde a cru que la transmission du patronyme par le père était déterminante, or il n'en est rien, la faculté de nommer est immatérielle et, de ce fait, est sans aucun effet sur la structure sociale et sur les biens matériels.

Le patronyme suit une réelle patrilinéarité, mais son *immatérialité* le rend inopérant. La patrilinéarité du nom peut exister n'importe où, sans aucune conséquence. J'en veux pour preuve son existence dans nos sociétés, où elle règne sans gêner le moins du monde notre bilatéralité des biens qui pourtant est un système d'une grande virulence et qui ne tolère aucun bien commun ou individuel. Si ce nom avait été un bien matériel son existence eut été impossible.

QU'EN EST-IL DE LA CROYANCE AU PATRIARCAT ?

Selon toutes vraisemblances, la croyance au patriarcat est due à la crédulité des annonces issues du domaine religieux sans vérification. L'anthropologie a cru l'avoir trouvé dans les sociétés matrilinéaires qui maîtrisent la petite propriété privée en limitant la dévolution du père à ses enfants mâles. Ce troisième stade matrilinéaire était susceptible d'être confondu, de bonne foi, avec le patriarcat qu'on leur avait annoncé. Son intégration dans l'idéologie, les stratégies et les actes modernes de pouvoir a consolidé son statut et empêché les vérifications.

Les grands peuples historiques sont pourtant ceux qui ont réussi à garder leur territoire commun malgré la propriété privée, or, tous ont limité le père dans ses dévolutions.

La *dévolution limitée* du père connue des Égyptiens a sans doute été enseignée aux Grecs. Ceux-ci semblent l'avoir enseigné aux Romains, car c'est en revenant d'Athènes que les sages l'ont inscrit dans les douze tables vers 600 av J.-C.

Il est facile de démontrer que la succession agnatique des Romains se superpose parfaitement à la dévolution du père limitée au fils. Le sol des tribus romaines elles-mêmes ne pouvait être que matrilinéaire tant qu'ont existé le sol commun des centuries.

Ensuite, les Romains auraient enseigné la *dévolution limitée* aux Germains, car elle se retrouve dans la loi Salique. Quand les peuples ont oublié de prendre ces précautions, la bilatéralité a divisé tous les territoires et ont condamné les populations à l'individualisme; ce que certains ont appelé le capitalisme.

La langue de la nature est mathématique, disait Galilée, et *c'est à travers cette grille qu'il nous faut décrypter le réel.*

À travers cette grille, le patriarcat devient un mythe comme les autres ; bien qu'il soit difficile d'y voir un mythe, tant il est intégré dans nos fondements sociaux.

Pourtant Marcel Mauss[12] avait averti les chercheurs : il se trouvait, lui autant qu'eux, dans l'incapacité d'intégrer la femme dans une réflexion théorique.

Selon lui les hommes n'auraient fait que la sociologie et l'histoire des mâles.

Affolées du retard de la présence de la femme dans les sciences, celles-ci font de même et n'étudient que la femme ! Les sexes ne se rencontrent décidément pas dans les sciences ! J'espère vous avoir convaincu, par ce résumé de doctorat, qu'il faut faire la synthèse des deux sexes, au moins au niveau théorique.

À ce propos, l'étude de la transmission des terres communes est féconde et éclaire les zones d'ombre des sciences humaines, bousculant quelque peu les postulats de départ.

---

[12] "On peut dire que nous n'avons fait que la sociologie des hommes et non la sociologie des femmes, ni même celle des deux sexes" : Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*. Paris : PUF, 1968 (4e éd.), p. 482.

"Depuis l'époque de Marcel Mauss, rien n'a vraiment changé, les femmes sont toujours une terre inconnue, un à-côté de notre savoir, présentes dans la réalité mais absentes de la théorie" : Serge Moscovici, *La société contre nature*. Paris : Ed. du Seuil, coll. 10/18, 1994 [1972].

J'écris aujourd'hui pour des lecteurs Bulgares et Slaves qui, comme les peuples Gaulois, Romains et Germains ont été matrilinéaires autrefois. Seulement les Slaves n'ont été contraints d'abandonner la vie communautaire qu'au 18e siècle.

Une fois perdus, ces temps communautaires ont été vivement regrettés.

Alors ce fut le Marxisme, dans lequel se sont précipités les peuples qui croyaient retrouver là les temps communautaires d'autrefois. Le marxisme fut une tentative pathétique et inconsciente de retrouver le communautaire des femmes sans les femmes ! Vous savez mieux que moi ce qu'il en fut.

Le refus obstiné de certaines Kolkhoziennes, en Russie, de quitter la terre communautaire du Kolkhoze m'émeut. Leur refus trouve peut-être ses raisons dans un inconscient enfoui, que leur très sûr instinct recherche. Elles retrouveraient sans doute la marche à suivre, s'il n'y avait pas d'Etat.

II
LA TEXTURE MYTHIQUE DE LA LITTÉRATURE

Josiane Bru,
Centre d'Anthropologie, Toulouse, France

MYTHE ET FACETIE :
le *trickster* et ses avatars dans les contes de tradition orale

La relation du mythe et du conte a toujours été étudiée à travers les contes merveilleux et dans une perspective évolutionniste décrivant ce dernier comme une survivance issue de l'usure du mythe. Vladimir Propp, dans sa *Morphologie du conte,* rend à chacun sa place en les considérant comme des "espèces d'un même genre", ce que souligne plus tard Claude Lévi-Strauss en consacrant à leur comparaison plusieurs pages de son article intitulé "La structure et la forme" et définit leur relation en terme de *complémentarité* : "les contes sont des mythes en miniature, où les mêmes oppositions sont transposées à petite échelle"[1]. L'existence de motifs semblables dans les contes et les mythes n'autorise par ailleurs aucune conclusion en ce qui concerne l'éventuelle antériorité d'un genre par rapport à l'autre.

Exclu du champ d'investigation comme s'il s'agissait d'un domaine à part, le récit facétieux serait-il moins chargé de présence mythique et de signification que le conte merveilleux ?

Tandis que l'unité du conte est sans cesse mise en acte, y compris par les conteurs actuels généralement attentifs à introduire dans leurs prestations la part de légèreté qu'apportent les "contes à rire", les interrogations sur le contenu et la fonction de la littérature orale tendent à entériner le cloisonnement des contes en "genres" et – du fait de sa portée initiatique reconnue – à poser comme "conte proprement dit" le seul conte merveilleux. Ainsi, par exemple, la dimension burlesque de l'introduction de nombreuses versions du conte type 408 *The Three Oranges* (Les trois oranges) est ignorée au profit de sa fonction de moteur de la quête, comme l'indique le titre donné par Aarne et Thompson à cet épisode, *The Old Woman's Curse* [La malédiction de la vieille femme][2]:

> *Sous la fenêtre d'un jeune prince perpétuellement triste qu'il essaie vainement de distraire, le roi son père a fait bâtir successivement trois fontaines : la première d'eau, la seconde de vin, la troisième d'huile. Rien ne le déride. Un jour enfin, parce qu'une vieille femme glisse sur une flaque d'huile et tombe les jambes en l'air, jupes relevées, le jeune homme éclate de rire. La vieille le maudit et lance une énigmatique imprécation : le prince ne sera heureux que lorsqu'il aura trouvé "l'Amour des trois oranges".*

---

[1] Lévi-Strauss, Cl. *Anthropologie structurale deux*. Paris : Plon, 1973, p. 152-157.

[2] Aarne, A. et S. Tompson. *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*. Second Revision. Helsinki : Suomalainen Tierdeakademia – Academia Scientiarium Fennica. F. F. C., n° 184, 1961, p. 135-136. Voir pour le domaine français : Delarue et Tenèze 1964 : 59-67. J'indique chaque fois le titre de la classification Aarne-Thompson en anglais, en italiques, suivi du titre français tel qu'il figure dans le Delarue-Tenèze. Pour la partie non rédigée du catalogue français – contes-types 1000 et suivants, je donne un titre français provisoire, entre crochets. L'abréviation T. suivie d'un numéro renvoie au conte-type de la classification internationale (Aarne et Thompson 1961).

Irruption de l'obscénité dans le récit merveilleux, le motif du rire provoqué par l'exhibition du sexe féminin évoque directement l'épisode mythique du rire de Déméter, que l'on peut brièvement résumer ainsi :

> *Déméter, déesse maternelle de la terre, rendue folle de douleur et de colère par l'enlèvement de sa fille Perséphone, se voile et s'enferme, refusant d'accepter les dons de ses hôtes et de prodiguer les siens à la terre, désormais stérile. A bout d'arguments, la jeune femme qui l'accueille, Baubô, se met à danser devant elle et relève son vêtement, mettant à nu ses parties intimes. Ce dévoilement incongru fait rire la déesse en deuil qui s'apaise et reprend place dans le circuit des échanges, acceptant le breuvage offert en signe de bienvenue et consentant à assurer de nouveau la prospérité sur la terre qui reprend vie.*

Comme l'a démontré Nicole Belmont à propos du mythe d'Orphée et du conte-type 313 : *The Girl as Helper in the Hero's Flight* (La fille du diable), les éléments du conte s'opposent terme à terme à ceux du mythe dont il se fait l'écho[3]. Au mouvement gracieux de la jeune danseuse correspond la chute ridicule de la vieille femme. Les sexes dévoilés – l'un par un geste délibéré, l'autre par accident – s'opposent aussi : l'un prometteur de plaisir et de fertilité, l'autre signe de mort. Il en est de même pour les témoins dont le rire éclate : d'un coté une mère privée de sa fille, de l'autre un fils qui ne peut quitter son père pour accomplir son destin.

La question du rire, dans et par la narration, est sans doute une des voies d'accès au mythe[4]. Il réinstaure dans ces deux récits l'ordre et le cours des choses, il rétablit le mouvement de la vie : la mère accepte d'être séparée de sa fille et le jeune prince, maudit par la vieille dont il s'est moqué, quitte le domicile paternel en quête de l'amour c'est-à-dire du mariage. Dans le conte facétieux et jusque dans des anecdotes prétendument vécues, la "texture mythique" affleure le plus souvent sous forme de simples motifs éparses dont je ne citerai ici que quelques exemples.

> *L'homme-cheval*
> *Un homme à cheval arrive devant une auberge, dans une contrée reculée où l'on ne connaît pas les chevaux. Il demande à l'aubergiste, qui se tient sur le seuil, une chambre pour la nuit. "C'est impossible, dit la femme, les portes ne sont pas assez hautes". Le cavalier descend de sa monture pour insister et la femme étonnée s'écrie : "Ah ! mais ça se démonte, votre histoire ?"*

Prouvant s'il en était besoin que le mythe du Centaure reste latent dans l'imaginaire d'époques et de cultures très éloignées, l'aubergiste a cru, comme les amérindiens voyant arriver les cavaliers espagnols, que l'homme et le cheval formaient une entité indivisible.

---

[3] On se reportera aux travaux de Nicole Belmont: d'une part en ce qui concerne la question du rapport entre le mythe et le conte *in* Belmont, N. 1. *Paroles païennes. Mythe et folklore. Des frères Grimm à P. Sainyves*. Paris : Imago, 1986; 2. "Conte merveilleux et mythe latent". *Ethnologie française*, 1993, 1, p. 74-81. Sur la mise en évidence des correspondances terme à terme entre des mythes de l'antiquité gréco-latine et certains contes (T. 510A : Cendrillon, T. 400 : L'homme à la recherche de son épouse disparue et T. 425 : La Quête de l'époux disparu, T. 313 : La Fille du diable), cf. Belmont, N. 1. "Orphée dans le miroir du conte merveilleux". *L'Homme*, 1985, 93, p. 59-82; 2. "De Hestia à Peau d'Ane : le destin de Cendrillon". *Cahiers de Littérature Orale*, 1989, 25, p. 11-31.

[4] Clastres, P. *La société contre l'Etat. Recherches d'anthropologie politique*. Paris : Minuit, 1986. p. 113-132.

Le malade à tenir au chaud

Ce thème est attesté dans plusieurs collectes ethnographiques, comme celle de Daniel Fabre et Jacques Lacroix à qui j'emprunte cet extrait d'une version pyrénéenne des "bons remèdes" :

> *[Le médecin a recommandé à trois frères de bien tenir au chaud leur père malade...]*
> *"Les fils pleins de bonne volonté l'introduisent donc dans le four à pain encore chaud et ferment la porte, pour qu'il n'ait pas de courant-d'air. Quand ils regardent par un trou ou en ouvrant la porte, ils se félicitent du bon remède, car le malade s'en trouve visiblement bien : "Oh, dirent-ils, il rit, il a l'air de s'y trouver bien". Le pauvre était mort, et il était mort tellement il avait souffert, il avait été brûlé vif. Et alors ils le sortirent du four en morceaux. Et il fut guéri de tous les maux."*[5]

Cependant qu'il nous renvoie aux pratiques d'enfournement thérapeutique coutumières, en Corse par exemple pour guérir les troubles provoqués par la piqûre des araignées[6], le récit de la méprise qui consiste à prendre pour un rire de bien-être le rictus d'un mort évoque la coutume d'un rire rituel au moment de la mort et la profondeur mythique qui la sous-tend. Comme d'autres anecdotes, des récits mythologiques de la Grèce ancienne en particulier associent ainsi le four, le rire et la mort[7].

L'épreuve de l'eau

Le troisième exemple renvoie également à des croyances et à un rituel dont on peut penser qu'il est en correspondance avec un mythe. Il s'agit d'une anecdote, entendue il y a quelques années, évoquant directement les coutumes celtiques du passage par l'eau pour prouver la légitimité d'un enfant[8]. Elle fait partie d'un cycle de récits sur un personnage pittoresque dont on a gardé la mémoire dans sa petite région du sud-ouest de la France et auquel on prête de nombreux faits mémorables[9]. Il se nomme *Tregan*, ce qui, en occitan – langue autochtone du sud de l'Etat français – signifie *goujon*.

> *La femme de Tregan, qui a déjà plusieurs enfants, vient encore de mettre au monde un garçon. Or Tregan a des doutes sur sa paternité. Pour en avoir le coeur net, il plonge l'enfant qui vient de naître dans un tonneau plein d'eau en disant : "Un Tregan nada" (un Tregan – un fils de Tregan, qui porte un nom de poisson –*

---

[5] Fabre, D. et J. Lacroix. *La tradition orale du conte occitan*. Paris : P. U. F. et Institut d'Etudes occitanes, 1974, 2 vol., p. 251-253 : " Les bons remèdes ".

[6] Caisson, M. 1. "Le four et l'araignée. Essai sur l'enfournement thérapeutique en Corse". *Ethnologie française*, 1976, VI, p. 365-380; 2. "Mort et renaissance symboliques dans la pratique de l'enfournement thérapeutique en Corse". *Etudes corses*, 1979, 12-13, p. 383-389.

[7] Ainsi des deux compagnons qui construisent un four : l'un est écrasé sous le four qui s'effondre et l'autre prend son rictus pour un rire (collectes Joisten en Dauphiné et Pelen en Cévennes par exemple). Dans un tout autre contexte et en Russie, lors des fêtes du cycle des douze jours il est coutumier d'inviter les morts à venir se réchauffer (Propp, VI. *Les fêtes agraires russes*. Paris : Maisonneuve et Larose, 1987, p. 27-28). Je remercie Alain Ballabriga (CNRS) qui a dirigé ces dernières années, au Centre d'Anthropologie à Toulouse, le séminaire de recherche sur le rire, de m'avoir indiqué ces rapprochements entre mythes grecs et contes européens.

[8] Belmont, N. "Les croyances populaires comme récit mythologique". *L'Homme*, 1970, X (2), p. 94-108. C'est aussi l'eau, dans le baptême chrétien, qui légitime l'enfant comme fils de Dieu.

[9] J'en tiens quelques-unes de Pierre Barthe qui me les a contées en 1974. Lors d'une collecte plus récente dans le Tarn, ont été recueillies nombre de ces anecdotes ainsi que des souvenirs de ce personnage dont la famille est connue de tous : Loddo, D. *Entre Còrdas e Gresinha (Entre Cordes et Grésigne)*, [s.l.], CORDAE / La Talvera, coll. Mémoires sonores, 1997, p. 303-305.

doit nécessairement nager). Mais le bébé coule et Tregan le repêche de justesse. S'étant renseigné par la suite, il apprend que l'enfant n'est pas de lui mais du curé du village voisin, nommément cité par le narrateur.

Le récit, rapporté à un contemporain ou presque, dit que l'homme sauve l'enfant de la noyade, mais son évolution probable serait qu'à court terme il se vide progressivement du souvenir de Tregan, se distancie et, s'abstrayant, que l'anecdote localisée devienne conte. Le conteur laissera alors planer l'ambiguïté sur le sort de l'enfant cependant que le personnage, désormais anonyme, se coulera dans le moule du héros astucieux que la tradition orale oppose souvent au prêtre, voleur de biens et de femmes abusant outrageusement de son statut sacré.

Devant le prêtre comme face au roi ou au seigneur, le cocu ne peut que s'incliner. Sa seule possibilité de revanche est la ruse qui permet, sous l'apparence de la soumission, de franchir la distance qui le sépare de son invulnérable adversaire. Ne pouvant l'affronter directement, il doit faire en sorte que la déconvenue finale du tyran apparaisse comme le résultat d'un processus logique initié par ce dernier et non provoqué par le ressentiment ou la volonté de vengeance de sa victime. L'affrontement direct suppose que les adversaires soient de nature ou de rang comparables. Si ce n'est pas le cas, le plus faible devra recourir à la ruse qui permet d'abolir, en le contournant, l'espace qui les sépare. L'intelligence rusée – qui prend dans les mythes grecs la forme de la *métis* – est par excellence l'instrument de cette transgression. Dans une variante du récit cité plus haut c'est un filou qui, affichant la meilleure volonté, met dans un four la mère de son patron sous prétexte de la tenir au chaud.[10]

"Tales of the stupid ogre", *le double dédoublé*

Noyer l'enfant du prêtre sous prétexte d'ordalie ou tuer la mère de l'ogre en prétendant la réchauffer sont des actes défiant la simple humanité, accomplis dans le récit par un être qui, pourtant, l'incarne face à son adversaire. Ces actes s'inscrivent dans la logique des histoires que Aarne et Thompson isolent, dans la classification internationale, sous le nom de *Tales of the Stupid Ogre* [Contes de l'ogre – ou du diable – dupé][11]. Ils racontent les exploits d'un garçon ou d'un homme qui, sans aide extérieure ou magique, porte atteinte à un être hostile dont le statut surnaturel indique la puissance et la supériorité.

Cette "catégorie" de récits est judicieusement placée dans la classification internationale entre les contes merveilleux *(Tales of Magic)* et les contes facétieux *(Jokes & anecdotes)*. Comme dans ces derniers et dans les contes d'animaux, les aventures du héros s'enchaînent à loisir, le plus souvent à l'intérieur d'un récit-cadre[12]. Le premier conte-type répertorié dans cette série (T. 1000 : *Bargain, Not to Become Angry* [Contrat de travail : Le premier fâché]), qui permet d'intégrer quasiment tous les autres contes-types de cette série, campe le personnages du trompeur trompé :

Un être cruel et cupide – ogre ou diable – passe avec ses domestiques successifs un contrat lui permettant de les renvoyer sans les payer et, parce qu'ils ont

[10] T.1013, *Bathing or Warming Grandmother* [Réchauffer la grand'mère].

[11] Aarne et Thompson. *Op. cit.*, p. 346-373.

[12] C'est le cas également des Contes d'animaux : le Partage de la récolte est classé dans les deux catégories suivant que le renard trompe le loup (T. 9) ou que le garçon rusé se joue de l'ogre (T. 1030), le meurtre par réchauffement est classé en T. 1013 ou T. 1681B si le meurtrier est un filou ou un innocent. Le joueur de tours qui réussit apparaît par ailleurs dans les contes facétieux (T. 1525 à T. 1639 : *The Clever Boy* [Le garçon habile]).

manifesté leur mécontentement, de leur arracher à leur départ une lanière de peau. Le plus jeune fils d'une veuve décide, malgré l'échec de ses aînés auprès de ce diabolique patron, de tenter l'expérience. Il exécute à la lettre les tâches impossibles qui lui sont imposées (ex. : sortir les boeufs de l'étable sans passer par la porte : il les découpe en morceaux qu'il jette par la fenêtre...) et renverse ainsi la situation en poussant l'autre à se fâcher le premier et, après avoir détruit un à un tous ses biens, il exige son salaire, écorche le patron en vertu du contrat et abat sa femme.

Le héros qui anéantit ainsi par ruse son adversaire surnaturel est présent dans les mythes du monde entier sous la figure du *trickster*, du terme anglais que Cl. Lévi-Strauss traduit par *Décepteur*. Les études portant sur ce personnage en dégagent une première caractéristique : la duplicité. D'essence divine, souvent jumeau d'un dieu, il est à la fois un être positif – démiurge, héros civilisateur ami des hommes – et son contraire turbulent, violateur de tabous, un joueur de tours qui souvent se retournent contre lui-même. Sans foi ni loi, avec une sublime insolence, il subvertit tous les ordres et franchit en riant les frontières qui séparent le monde des vivants et celui des morts[13].

La tradition narrative ne peut, hors de l'intensité du mythe, incarner une telle complexité. Dans le conte, les personnages sont simples : bons ou mauvais, intelligents ou stupides. Aucun ne saurait être ambivalent et, se retournant sans cesse en son contraire, montrer alternativement deux visages. On peut ainsi légitimement penser que, dans ces contes de l'ogre ou du diable dupé, le héros et son adversaire non-humain endossent à eux deux les aspects complémentaires ou contradictoires du personnage mythique. Face au filou qui réussit ses tours, la part divine du *trickster* s'incarne dans le protagoniste surnaturel, ogre ou diable victime de ses ruses. La destination, la portée formatrice du conte populaire exige cette dichotomie : il ne saurait enseigner l'ordre des choses si le même pouvait, ne serait ce que dans la succession (dans la diachronie) se muer en l'autre. Sans épuiser tous les aspects du *trickster*, le couple trompeur/trompé des Contes de l'ogre ou du diable dupé s'impose comme l'un des avatars les plus évidents de son image récurrente et universelle[14].

L'épisode du malade enfourné est présent dans la tradition orale sous deux formes, mettant en évidence un autre dédoublement, qui s'effectue cette fois du point de vue de la qualification du héros et non plus de celle du protagoniste. Dans un cas le héros est un filou qui porte atteinte à son adversaire dont il élimine volontairement la mère, dans l'autre cas, c'est un idiot qui tue bien involontairement sa propre mère. Tous les deux accomplissent strictement la même action mais, alors que le premier en prévoit l'issue fatale, le second, ayant également appliqué la consigne à la lettre, se leurre sur le résultat et prend vraiment pour un rire de personne vivante le rictus de la morte.

Le changement de contexte donne à l'action une signification différente suivant que le garçon futé se venge par ruse de l'ennemi qui croit le "posséder" mais qui se "fait avoir" cependant que la sottise du second se retourne contre lui-même[15]. Il déplace le lieu de la transgression : le garçon rusé abolit par son acte l'écart qui le sépare de son

---

[13] Cf. Makarius, L. "Le mythe du 'Trikster'". *Revue de l'histoire des Religions*, 1969, 175, p. 17-46.

[14] Le couple Jésus – Saint Pierre est sans doute, dans les Contes religieux de l'ouest européen où la fonction de démiurge ami de l'humanité est confisquée par le personnage du Christ, une forme de scission équivalente.

[15] Sur ces expressions et le retournement dans la moquerie et la ruse cf. Joly, M. *La bourle et son interprétation. Recherche sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVIe – XVIIe siècles)*. Lille : Atelier National de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1986, p. 16 sq.

adversaire surnaturel tandis que, au niveau simplement humain, le garçon stupide nie spontanément, parce qu'il ne la reconnaît pas, la frontière qui sépare les vivants et les morts. La transgression, qui dans le mythe est la sphère privilégiée du *trickster* se jouant à la fois des hommes et de la superbe des dieux, ne peut avoir lieu dans le conte que sur le mode de la distance et de la séparation. Comme ici le meurtre, elle ne peut être envisagée que dans le cadre d'une appartenance des protagonistes à deux mondes opposés ou dans cette différence interne qui fait du héros un insensé.

Variations ludiques sur le thème de la duperie par la ruse, les contes de l'ogre dupé et les contes facétieux dont le héros est un filou sont d'autant plus semblables que le caractère surnaturel du protagoniste des Contes de l'ogre ou diable dupé n'est pas pertinent du point de vue des intrigues. A l'opposition qualitative des deux adversaires se substitue un simple décalage quantitatif : dans de nombreuses versions le diable se mue en patron tyrannique, l'ogre se transforme en homme de grande taille simplement doué d'une force exceptionnelle. Cette contingence conduit à situer ailleurs que dans la caractérisation du protagoniste comme ogre ou diable la signification de la constitution de ces récits en une classe à part. Renforçant l'identité structurelle de ces contes ainsi que la figure du héros rusé et le type d'actions qu'il accomplit, elle permet toutefois d'interroger de la même façon les Contes facétieux et anecdotes et les Contes de l'ogre dupé.

Naïveté feinte, innocence réelle

Dans le mythe, la ruse emprunte très souvent la voie de la métamorphose. La tromperie passe par l'apparence : le dieu ne pouvant parvenir à ses fins sous ses propres traits prend le masque du féminin, de l'animal, du végétal ou d'autres choses encore. L'équivalent de ces magies au niveau simplement humain est le travestissement. Le filou use couramment du masque de la candeur comme d'un déguisement pour abuser son vis à vis. De ce personnage positif, futé, actif sous l'aspect de la stupidité et de la passivité, se détache la part de naïveté qui fonde en miroir l'autre héros des contes facétieux, *simple* à tous les sens du terme. Celui-là est crédule au point de placer au rang de prophétie même une réflexion visant à se moquer de lui :

> *Un homme, à qui on a prédit qu'il mourrait au troisième pet de son âne, tente d'empêcher celui-ci de péter en lui bouchant d'un gourdin le trou du derrière. L'âne pète, et le gourdin violemment projeté heurte l'homme qui s'effondre, se croyant mort. Transporté sur un brancard par des passants qui veulent le ramener chez lui, il leur dit: "Lorsque j'étais vivant je passais par ce chemin là"*[16].

Candide, docile, l'homme colle à la parole de l'autre, ne sachant par lui-même s'il est vivant ou mort. Comme si la mort n'était qu'un mot, le niais des contes facétieux n'a ni peur ni respect et n'éprouve à l'égard du cadavre aucune terreur, aucune répulsion. Aussi le manipule-t-il tout naturellement comme un objet – épouvantail ou mannequin – qu'il utilise pour détourner l'attention[17].

Alors que le *trickster* mythique se joue cyniquement des frontières du sacré, l'innocent les franchit par défaut. Il s'oppose en cela au personnage burlesque et tragique à la fois de Don Juan, ce joueur de tours qui, ayant invité le mort à sa table, franchit sans retour la porte de l'au-delà et au personnage du conte auquel il correspond directement[18].

---

[16] T. 1240 de Delarue ou T. 1313 de Aarne et Thompson.

[17] T. 1525 *The Master Thief* [Le fin voleur] : il le pend à la fenêtre.

[18] Cf. Testard, A. "Don Juan, le joueur de tours". *L'Homme*, 1981, XXI (I), p. 93-119 et pour le conte type T. 470 *Friends in Life and Death*, Amis dans la vie et dans la mort, et T. 470A *The Offended Skull*, La vengeance du trépassé, Delarue, P. et Tenèse, M.-L. *Op. cit.*, p. 155-162.

Il arrive pourtant que, comme dans le conte du "cadavre déplacé plusieurs fois", la "simplicité", la naïveté qui est à l'origine du meurtre ou de la mort conduise à un comportement plus amoral encore, difficilement soutenable s'il ne se situait précisément hors du sens commun :

> *Ayant tué ou laissé mourir sa mère par maladresse ou inadvertance, le garçon stupide craint d'être arrêté par les gendarmes. Il va donc déposer le cadavre près du curé, dans le confessionnal, l'accusant d'être responsable de sa mort. Il propose alors de l'en débarrasser et va accrocher le corps à la corde de la cloche, à l'entrée d'un monastère etc. Chaque fois il récupère le corps, promettant contre argent comptant de le faire disparaître discrètement. Il finit ainsi par s'enrichir rapidement*[19].

Le meurtre d'un consanguin, en particulier d'un ascendant, est un tabou majeur et universel. Directement affronté dans le mythe, il est dans le conte attribué soit à une cause accidentelle, soit à la sottise du héros qui croyait bien faire. Malgré cette mise à distance par banalisation du tabou, la facétie reste dans l'univers du conte et garde dans l'inversion sa dimension initiatrice puisque celui qui outrepasse les limites en se faisant passer pour mort paie de sa vie la mauvaise plaisanterie :

> *Pour effrayer un homme réputé sans peur ou pour le punir de chanter ou travailler au lieu de prier au chevet des morts qu'il veille, on lui fait veiller un faux cadavre. Au bout d'un moment, l'homme se met à chanter (à travailler). Le faux mort l'apostrophe en disant: "Quand on veille un mort, on ne chante (travaille) pas". L'autre l'assomme d'un coup fatal en répliquant sans sourciller : "Quand on est mort, on ne parle pas".*[20]

La mort est la mort, un point, c'est tout.

Du bon usage de la simplicité

Le garçon innocent – simplet – qui accumule les bévues auprès de sa mère et ne connaît ni malice, ni désir ou besoin sexuel n'a au premier abord pas grand chose à voir avec le *trickster*. Il se livre pourtant à sa manière, c'est à dire légèrement et en totale quiétude, à des actes transgressifs du même ordre. Justifiés par la sottise ils alimentent les recueils de contes facétieux, mais c'est dans les éditions marginales où les premiers ethnographes les ont rassemblés pour échapper à la censure que l'on trouvera les contes traitant du rapport à la sexualité et du rapprochement des sexes[21]. L'inconscience alors n'est pas nécessairement sottise mais peut être distraction ou simple surdité.

La copulation avec une femme morte est peut-être le seul tabou concernant à la fois la mort et la sexualité qui évoque directement les outrages du *trickster*[22]. Dans le conte facétieux, cet acte sacrilège est commis par inadvertance, sans préméditation : ce n'est qu'en quittant la femme que l'homme s'aperçoit qu'elle a cessé de vivre et il a immédiatement le réflexe chrétien d'aller se faire absoudre en confession. Alors que le mythe expose les actes outranciers d'un personnage qui agit en riant, le conte a pour but évident de faire rire de la passivité de la femme.

---

[19] T. 1536 et 1537.

[20] T. 1711* : *A wood-cutter does not Fear the Death.*

[21] Dans les collections spécialisées que sont par exemple en Europe les *Kryptadia*, les "Contributions au folklore érotique " ou les *Anthropophyteia.* Cf. Bru, J. "Antonin Perbosc et le folklore érotique". Préface à : Perbosc, A. *Contes licencieux de l'Aquitane. Contribution au folklore érotique I.* Carcassonne : Garae. 1984 (Réimpression de l'édition de 1907), p. vii-xxix.

[22] Perbosc, A. *Op. cit.*, p. 310-312 : " La femme qui ne culetait pas ".

Le même processus de distanciation est à l'oeuvre en ce qui concerne l'autre tabou majeur, enfreint par le *trickster* dans ses abus sexuels, le viol d'une femme du même sang : soeur, mère ou grand-mère. Le conte facétieux procède à une atténuation d'une part en séparant les deux lieux de transgression, d'autre part en décentrant la cause du rire. Il aborde le viol en se plaçant, par exemple, du point de vue de ceux qui le jugent et fait porter le plus souvent le rire sur la naïveté de la femme : naïveté réelle de la vieille fille qui en est témoin[23] ou naïveté feinte de la prétendue victime. Ainsi le viol est-il envisagé seulement dans la mesure où il n'en est précisément pas un, mais un acte consenti non assumé :

"Le juge dit à la fille :
– Vous accusez ce garçon de vous avoir violée toute debout. Comment a-t-il pu faire ? Vous, vous êtes toute petite, et lui vous dépasse au moins de toute la tête.
– Ah ! monsieur le juge, c'est que j'étais montée sur ses sabots !"[24].

De la même façon, l'anecdote ou le récit facétieux de tradition orale n'aborde la question de l'inceste que mis à distance[25], en particulier à travers le prisme de la naïveté infantile, à propos de la découverte de la différence sexuelle par exemple : ainsi frère et soeur s'observent-ils chacun à l'insu de l'autre[26]. Mais le récit ne va pas au delà, il serait sans doute trop transgressif pour un conte, aussi frère et soeur sont-ils par exemple remplacés par voisin et voisine dès que l'histoire drôle évoque un contact plus tangible que le regard et toujours dit en termes métaphoriques[27].

Dans le même registre, l'apprentissage des liens d'alliance fournit un autre exemple de référence aux limites que le mythe aborde explicitement cependant que le conte les maintient dans le champ acceptable de la parole puérile, comme le montre une anecdote fréquemment attestée :

Une petite fille annonce à sa mère qu'elle veut se marier avec son frère. Sa mère lui répond que cela n'est pas possible. Pourquoi ? Parce qu'il est de sa famille. La petite fille réplique : "Et pourquoi moi je ne pourrais pas ? Tu as bien épousé mon père !"

La naïveté assimilée à l'enfance est, comme la bêtise, une façons de dé-réaliser le geste ou l'intention scandaleuse, d'*innocenter* – au sens propre – le héros, ainsi désinvesti de la perturbation qu'il cause, en particulier dans les deux domaines essentiels où s'exerce l'activité transgressive du *trickster*. Faux naïf lorsqu'il affronte le pouvoir d'un être surnaturel, ce même héros peut, par contre, rester ouvertement futé lorsqu'il ne dérange que les idées reçues et l'ordre social d'un monde minuscule.

Eclats de rire, éclats de mythe

Variations ludiques sur le thème de la transgression, ces contes ne mettent-ils pas en évidence la proximité du mythe et de la facétie ? Ils nous permettent en tout cas de

[23] Perbosc, A. *Op. cit.*, 74-75 : " La reconstitution du délit ".
[24] Perbosc, A. *Op. cit.*, p. 73 : " La fille violée ".
[25] Et pour mettre à distance, par exemple un groupe social, sous forme de moquerie. Dans un conte dont j'ai oublié la provenance, la famille du fiancé refuse la promise alors que le père garantit qu'elle est vierge : " Si elle n'est pas bonne pour vous, elle ne l'est pas pour nous non plus ".
[26] Perbosc, A. *Op. cit.*, p. 24-25 : " La bourre de l'âne ". Egalement, dans un cadre urbain et contemporain, l'histoire de Toto sur le sens de la fente des filles par exemple : mouvement et bruit avec la bouche et les lèvres pour imiter le son émis par la soeur qui descend l'escalier sur la rampe.
[27] Perbosc, A. *Op. cit.*, p. 26-29 : " Les merles ".

voir comment chaque genre de récit rend compte des questions essentielles que se posent les hommes relativement à leur relation à la nature (le "pourquoi" des choses comme la division des sexes : définition, attributs, fonctions) et, surtout, au surnaturel : ses frontières, son étanchéité ou la réversibilité du voyage. Chaque genre de la littérature orale en explore une dimension différente. Aussi mythes et contes doivent-ils être écoutés et lus comme diverses façons – contemporaines et non exclusives – employées par chaque culture pour exprimer ses inquiétudes fondamentales. Il en est de même des diverses catégories de contes. Celle de l'Ogre (diable) dupé trouve sa légitimité a priori parce qu'elle illustre – sous la forme du clivage humain/non humain – l'opposition la plus radicale entre le héros et son protagoniste, l'écart maximum entre les deux adversaires. Au plus près d'eux, les contes facétieux disent l'écart relatif. Ensemble, ils font face aux contes merveilleux dans lesquels la distance entre le héros et le roi dont il épouse la fille doit être progressivement, nécessairement ou par définition annulée, par des épreuves aussi codifiées qu'incontournables et, surtout, directement affrontées[28].

La métaphore de la simplicité rend compte à la fois du type de récit qu'est le conte et de son rapport au mythe. Contemporains et non exclusifs, le mythe conjoint alors que le conte doit séparer pour donner à entendre. Au syncrétisme du récit qui dit l'origine, il oppose un autre type de fiction, quasi didactique. A la simplicité du conte qui dit toujours les mêmes choses, correspond celle de ses personnages. Cette simplicité s'exprime dans le conte merveilleux par le fait que le héros, démuni, chemine dans la naïve confiance en des êtres rencontrés au hasard, s'intégrant ainsi naturellement ou merveilleusement, au terme du récit et de son itinéraire, dans la chaîne des générations. Dans le conte facétieux au contraire, cette naïveté – réelle ou feinte – prend des formes diverses en s'incarnant dans des personnages qui, chacun à sa façon et le plus souvent à un niveau infime, dérangent l'ordre, font échouer les prévisions, brisent la continuité d'un récit qui se fractionne pour se (re)constituer en série de mesquines aventures.

Evoquant ces toutes petites choses, me revient en mémoire l'image par laquelle Wilhelm Grimm exprimait, comme le dit Nicole Belmont, "la manière dont les contes participent de la nature du mythe" :

> *"Ces éléments mythiques ressemblent aux petits morceaux d'une pierre précieuse éclatée qui seraient éparpillés sur le sol recouvert d'herbes et de fleurs et que seul un regard plus perçant que les autres peut découvrir."*[29]

Mais cette vision qui, dans le contexte du XIX^e^ siècle sous entendait la prédominance et l'antériorité du tout sur les fragments, du mythe sur le conte est, à la lumière des travaux du XX^e^ et des récits populaires plus "ordinaires" que les contes merveilleux, à lire en de tout autres sens.

[28] L'adversaire dupé des contes facétieux n'est jamais un roi que son pouvoir symbolique assimilerait à un protagoniste surnaturel.

[29] Belmont, N. *Paroles païennes.... Op. cit.*, p. 53.

BIBLIOGRAPHIE

Aarne A. et Thompson S. 1961 : *The Types of the Folktale, A Classification and Bibliography.* Second Revision. Helsinki, Suomalainen Tierdeakademia – Academia Scientiarum Fennica, F.F.C. n° 184.

Belmont N. 1986 : *Paroles païennes. Mythe et folklore. Des frères Grimm à P. Saintyves.* Paris, Imago.

Belmont N., 1970 : " Les croyances populaires comme récit mythologique ". *L'homme* X (2) : 94-108.

Belmont N., 1985 : " Orphée dans le miroir du conte merveilleux " *L'Homme*, n°93 : 59-82

Belmont N., 1989 : " De Hestia à Peau d'Ane: le destin de Cendrillon ", *Cahiers de Littérature Orale* (Paris, INALCO) n°25, 11-31.

Belmont N., 1993 : " Conte merveilleux et mythe latent ". *Ethnologie française*, 1993/1 , 74-81.

Bru J., 1984 : " Antonin Perbosc et le folklore érotique ". Préface à Perbosc, 1984 : vii-xxix.

Caisson M., 1976 : " Le four et l'araignée. Essai sur l'enfournement thérapeutique en Corse ". *Ethnologie française*, VI : 365-380.

Caisson M., 1979 : " Mort et renaissance symboliques dans la pratique de l'enfournement thérapeutique en Corse. *Etudes corses*, n° 12-13 : 383-389.

Clastres P., 1986 : *La société contre l'Etat. Recherches d'anthropologie politique*. Ch. 6 : 113-132 " De quoi rient les indiens ". Paris: Ed. de Minuit.

Delarue P. (+) et Tenèze M.-L., 1964 : *Le Conte populaire français... Tome deuxième [Contes merveilleux, deuxième partie]*. Paris, Ed. G.-P. Maisonneuve et Larose (Réimpr. 1997.

Fabre D. et Lacroix J., 1974 : *La tradition orale du conte occitan*, Paris, P.U.F. et Institut d'Etudes occitanes. 2 vol.

Joly M., 1986 : *La bourle et son interprétation. Recherche sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVIe-XVIIe siècles).* Lille, Atelier National de reproduction des thèses, Université de Lille III,

Lévi-Strauss Cl., 1973 : *Anthropologie structurale II*. Paris, Plon.

Loddo D., 1997 : *Entre Còrdas e Gresinha (Entre Cordes et Grésigne),* [s.l.], CORDAE/La Talvera, coll. Mémoires sonores : 303-305.

Makarius L., 1969 : " Le mythe du 'Trikster' ". *Revue de l'histoire des Religions*, n° 175 : 17-46.

Perbosc A., 1984 : *Contes licencieux de l'Aquitaine. Contribution au folklore érotique I.* Réimpression de l'édition de 1907. Carcassonne, Garae .

Propp Vl. 1973 [1928]. *Morphologie du conte*. Paris, Le Seuil, coll. "Points".

Propp Vl., 1987 *Les fêtes agraires russes.* Paris, Maisonneuve et Larose. " Les littératures populaires de toutes les nations "

Testard A., 1981 : " Don Juan, le joueur de tours ". *L'Homme*, XXI (I) : 93-119.

Nedka Kapralova,
Institut de Littérature, ABS

LE CONTE MERVEILLEUX ET LA LITTÉRATURE DE MASSE

Entre le conte merveilleux et la littérature de masse, et même les séries à la télé dites "opéras de savons", il existe un lien profond, intrinsèque, **génétique**. Un lien qui est dû à une origine commune et à une continuité dans l'évolution d'un type narratif dont le fondement est basé sur une structure du sujet, ainsi que sémantique strictement déterminée qui renvoie à l'archétype de la pensée mythique en constituant une texture mythique primitive, le conte merveilleux et le roman d'amour moderne étant de simples étapes dans l'évolution du genre. Le même texte raconté avec des mots différents et dans un temps différent.

En guise de preuve, je proposerai ici une analyse comparée du conte type 510 A : *Cendrillon* et le roman *Je vais conquérir Manhattan*. Comme modèle, j'ai pris la version de *Cendrillon* des frères Grimm à cause de sa grande popularité et de son caractère représentatif par rapport à un corpus considérable de contes ayant une racine sémantique commune dont il sera question plus loin. Le roman *Je vais conquérir Manhattan*, de l'écrivaine américaine Judith Krantz, est choisi de façon complètement arbitraire et pourtant, il faut noter que, par ses caractéristiques littéraires, il pourrait être considéré comme faisant partie de la couche "supérieure" des romans envisagés, ce qui rend la tâche encore plus intéressante, étant donné que n'importe quel des nombreux exemples de cette littérature pourrait être utilisé pour cette analyse comparée.

Je montrerai la présence d'une structure narrative imminente et commune pour les deux textes qui sera analysée selon le schéma classique de Vl. Propp sur les fonctions constantes des personnages déterminant le genre du conte merveilleux.

Troisièmement, en guise de conclusion et de généralisation, j'essaierai de montrer pourquoi le public des opéras ou des livres de "savon" est aussi nombreux et fidèle, à quoi est dû l'intérêt constant, un intérêt massif de surcroît qui ne concerne pas uniquement le consommateur dit de masse, l'homme de la rue, sans formation particulière, notamment esthétique.

*

Pourquoi le conte merveilleux et non pas le mythe, lorsqu'on parle de texture **mythique**? Parce que, comme chacun sait, le mythe et le conte ont une origine et une structure communes, cette dernière subissant des **changements** plus ou moins **considérables** lors de son développement ultérieur. L'évolution du conte merveilleux (qu'on appelle aussi "mythique") vers une créativité artistique nettement exprimée et due à la désacralisation du texte primitif, la transformation de la texture narrative de mythique en mythico-littéraire, telle est la condition qui détermine sa vitalité, sa capacité d'exercer une influence psychologique plus forte, ainsi que de générer de **nouvelles narrations** qui, dans son fondement, gardent la même structure narrative, mais enrichie de manière considérable dans le sens d'une abondance de détails du sujet, ce qui cache, à première vue, l'identité, aussi bien structurelle que sémantique.

Je voudrais mentionner deux opinions en appui de cette thèse, celles de deux spécialistes de renom qui ont étudié ces narrations archïques : E. Mélétinski dans son ouvrage *Poétique du mythe* et B. Bettelheim dans sa *Psychanalyse des contes de fées*. Deux approches parfaitement différentes mais qui se complètent très bien.

Mélétinski est catégorique en affirmant dans le chapitre "Mythe, conte, épopée" que "le fait que le conte tire son origine du mythe ne fait aucun doute"[1], et que "dans le folklore des sociétés archïques, le mythe et le conte ont une structure morphologique identique, sous la forme d'une chaîne de pertes et d'acquisitions de certaines valeurs cosmiques et sociales"[2].

Fait curieux : les deux ouvrages paraissent en 1976. Aucun des deux auteurs ne connaît le livre de l'autre ou, du moins, c'est ce qui ressort de leurs bibliographies. Pourtant, *grosso modo*, leurs conclusions sont presque identiques. Ainsi, par exemple, Bettelheim affirme que "dans la plupart des cultures, il n'existe pas de ligne de partage bien nette entre les mythes, d'une part, les contes folkloriques et les contes de fées, d'autre part"[3].

Pour l'analyse ici proposée, il est intéressant de voir quels sont les changements qui interviennent dans les caractéristiques complémentaires de la structure narrative et déterminent la différence entre le mythe et le conte, et cela en faveur du second du point de vue de la réception. Selon Mélétinski, dont je partage l'opinion, "la principale différence suit la ligne du sacré/nonsacré et de l'authenticité rigoureuse/authenticité non-rigoureuse, en même temps que les différences de structure peuvent manquer. [...] Ce problème est essentiel car, par rapport au mythe, le conte, étant donné la similitude thématique et sémantique entre les deux, et malgré leur diffusion orale, représente "les belles-lettres" dans leur spécificité [...] Les étapes essentielles du processus de transformation du mythe vers le conte sont : la déritualisation et la désacralisation, l'affaiblissement de la croyance rigoureuse dans la vérité des "événements" mythologiques, un développement conscient de la fiction, la perte de la concrétisation ethnographique, le changement des héros mythiques par des hommes ordinaires, du temps mythique par le temps indéfini du conte, un affaiblissement ou une perte de l'étiologisme, un changement de l'attention qui passe des destins collectifs aux destins individuels et des destins cosmiques aux destins sociaux, et qui détermine l'apparition d'une série de nouveaux sujets et de certaines restrictions dans la structure"[4].

Je voudrais souligner notamment le fait que les changements advenus transforment le conte en oeuvre artistique, en **littérature**, et que lors de ce processus, les différences de structure peuvent être absentes, en conservant une ressemblance thématique et sémantique maximale avec le mythe. A mon avis, c'est cette ressemblance / identité qui est à la base des passages réels d'un type de narration sacré vers un autre profane et vice-versa, tels que, par exemple, les passages du conte au texte de la Bible et du texte biblique aux apocryphes[5]. La légereté avec laquelle s'effectuent ces passages pourrait être expliquée par la présence d'un élément mythique constant dans la texture essentielle qui peut être dominant et accentué ou bien affaibli et atténué par les éléments accessoires.

---

[1] Мелетински, Е. *Поетика на мита*. С.: ИК „Хр. Ботев", 1995, с. 365 (trad. en bulgare).
[2] *Ibid.*, p. 373.
[3] Bettelheim, B. *Psychanalyse des contes de fées*. Paris : Pocket, 1999 (1976), p. 43.
[4] Мелетински, Е. *Op. cit.*, p. 365-367.
[5] Капралова, Н. „За дълбините на вълшебната приказка". *Български език и литература*, 5-6, 1998, с. 17-23.

Bien que dans les sociétés archaïques, très souvent la différence entre le mythe et le conte soit difficile à établir, dans la culture des peuples européens elle est assez nette. Ces deux formes sont indépendantes, au point de s'opposer. Dans le livre de Bettelheim, il y a même un chapitre dont le titre est très significatif : "Conte de fées contre mythe", avec en sous-titre "Optimisme contre pessimisme", où l'auteur souligne que "le mythe est pessimiste, alors que le conte de fées est optimiste, si terrifiant que puissent être certains passages de l'histoire"[6]. En ce sens, entre le mythe et le conte, il existe des différences inhérentes dont la plus importante consiste dans la manière dont ils sont communiqués. Alors que le mythe suggère que l'histoire racontée est absolument unique et que jamais elle n'aurait pu arriver à quelqu'un d'autre ni ailleurs, le conte raconte des événements extraordinaires, mais présentés comme banals et quotidiens. Il s'ensuit la différence entre les héros des deux types de narration : "[...] Chaque mythe est l'histoire d'un héros particulier [...] Le conte de fées [...] raconte l'histoire de n'importe qui, de personnages qui nous ressemblent beaucoup [...] Les mythes mettent en scène des personnalités idéales qui agissent selon des exigences du surmoi, tandis que les contes de fées dépeignent une intégration du moi qui permet une satisfaction convenable des désirs du ça. Cette différence souligne le contraste entre le pessimisme pénétrant des mythes et l'optimisme fondamental des contes de fées"[7].

Le héros du mythe est concret, nommée : c'est Héraclès, Prométée, etc., alors que le héros du conte n'a même pas de nom, il est un personnage-type : le père, la mère, la marâtre, l'enfant, la fille..., "ce qui facilite les projections et les identifications"[8], du point de vue de la psychanalyse, d'autant plus que "le héros des contes de fées a beau vivre des événements extraordinaires, il n'en devient pas pour autant un surhomme, contrairement au héros mythique"[9]. La conclusion de Bettelheim sur la différence entre le mythe et le conte merveilleux, conçue d'un point de vue purement psychique, comme une différence entre pessimisme pénétrant et optimisme vital, est convaincante : "Les mythes et les contes de fées ont beaucoup en commun. Mais dans les mythes, beaucoup plus que dans les contes de fées, le héros culturel est présenté à l'auditeur comme un personnage qu'il doit s'efforcer d'imiter toute sa vie, aussi parfaitement que possible.

"Le mythe, comme le conte de fées, peut exprimer un conflit extérieur sous une forme symbolique et lui proposer une solution, mais là n'est pas le souci principal du mythe. Ce dernier présente son thème d'une façon emphatique; il est riche d'une force spirituelle ; le divin y est présent et se trouve incarné dans des héros surhumains qui accablent constamment les mortels de leurs exigences. Nous aurons beau, nous autres mortels, lutter pour ressembler à ces héros, il est évident que nous leurs resterons toujours inférieurs. [...] Le conte est ce que Lewis Carroll a appelé "un cadeau d'amour", expression qu'il serait difficile d'appliquer au mythe"[10].

Avec sa séparation du mythe, le conte se transforme peu à peu en littérature orale grâce à une "démythologisation du temps de l'action, ainsi qu'à un remplacement du temps de la création première et de la localisation rigoureuse dans le cadre du modèle cosmique, par un temps et un lieu de l'action indéterminés, ceux "du conte""[11]. L'"entrée" dans un temps non-concret permet la libération d'un modèle de comportement concret

[6] Bettelheim, B. *Op. cit.*, p. 60.
[7] *Ibid.*, p. 64-66.
[8] *Ibid.*, p. 65.
[9] *Ibid.*, p. 64.
[10] *Ibid.*, p. 43-44.
[11] Мелетински, Е. *Op. cit.*, p. 369.

visant des actions survalorisées et son remplacement par un comportement réel et humain, mis en jeu par des symboles compréhensibles pour tous. Selon Mélétinski, "le héros du conte ne possède pas les forces magiques dont le héros du mythe est doué par sa nature même. Ces forces, il devra les acquerir à la fin d'une initiation, d'une épreuve chamanique, d'une protection particulière des esprits"[12].

Chacun sait que le conte représente un récit désacralisé des rites initiatiques. Une précision s'impose. A mon avis, les contes sont le récit d'un seul type d'initiation, celle des jeunes gens, un récit du passage de l'enfance à l'âge adulte marqué par un ensemble de rites pré-maritaux. C'est la seule initiation **active** dans tout l'ensemble des rites de passage. La naissance, le baptême, la mort sont aussi des rites initiatiques, mais **passifs**. La seule initiation à laquelle le néophite participe de manière active, est notamment celle-ci[13]. Sans doute, on pourrait se mettre d'accord avec Bettelheim quand il dit que le conte de fées est la forme imaginaire que les problèmes universels ont pris à mesure que l'histoire se transmettait de génération en génération : "Pendant la plus grande partie de l'histoire humaine, la vie intellectuelle de l'enfant, à part ses exériences immédiates au sein de la famille, reposait sur les histoires mythiques et religieuses et sur les contes de fées. Cette littérature traditionnelle alimentait l'imagination de l'enfant et la stimulait. En même temps, comme ces histoires répondaient aux questions les plus importantes qu'il pouvait se poser, elles apparaissaient comme un agent primordial de sa socialisation."[14].

*

Encore aujourd'hui, le conte continue son existence classique, orale. Depuis deux siècles, il est l'objet d'un intérêt scientifique, de collecte et d'études. Il existe un nombre considérable de publications de contes populaires. Peut-être, le nombre des études est aussi énorme. Certaines versions sont collectées et publiées dans un état authentique, voir dialectal. D'autres ont été légèrement "normalisées" du point de vue linguistique.

Pourtant, il existe un grand nombre de contes créés par les écrivains. Certains d'entre eux ont reçu une telle diffusion et une telle popularité, que seuls les spécialistes savent qu'ils sont une création artistique personnelle et non pas de "vrais" contes. C'est le cas, par exemple, des contes de Charles Perrault. Dans d'autres, l'intervention

[12] *Ibid.*, p. 371.

[13] D'autre part, si dans la plupart des contes, le héros est le cadet de la famille, c'est parce que c'est le récit de **son** initiation. Il me semble que, vues sous cet angle, les choses deviennent plus claires : étant donné que le conte est un récit d'initiation, alors au début de ce récit, le héros est a priori "stupide"; il doit prouver qu'il ne l'est pas et il lui est donné la chance de le faire, le temps vient où l'on exige de lui de montrer sa maturité. Dans ce sens, le conte est le récit de la preuve de la **maturité humaine = sociale** comme étape supérieure et terminant la maturité physique, ce qui n'a lieu qu'après que l'on a passé avec succès les exigences de la société qui sont différentes pour les hommes et pour les femmes. A ce moment-là, les choses sont strictement opposées. Le demi-succès n'existe pas. Le conte l'atteste de manière indiscutable : soit l'héroïne arrive à surmonter les épreuves et elle est récompensée (par un mariage), soit elle n'arrive pas et elle est punie, le punition étant exlusivement sévère, irréversible, c'est pour la vie et elle n'a plus de chances de réalisation sociale normale. Cela aboutit à l'hypothèse qu'en fait, le conte merveilleux est le récit d'une épreuve d'intelligence, pour prouver sa maturité sociale. Et depuis l'aube des temps, cela a toujours été un des problèmes existentiels les plus graves et que chaque génération devait, à son tour, résoudre. Et cela selon un modèle connu depuis des milliers d'années mais auquel chacun doit aboutir personnellement en l'acceptant. Sinon on subit un échec. Comme les soeurs méchantes. Détermination sociale inévitable et liberté prédéterminée.

[14] Мелетински, Е. *Op. cit.*, p. 41.

artistique est évidente et personne ne les croit authentiques. Quant aux contes d'Andersen ou d'O. Wilde, il est même faux de les appeler ainsi. Tout simplement, ce ne sont pas de contes, au moins, pas au sens classique de ce terme.

Pourtant, l'influence de la structure thématique et sémantique du conte est telle qu'elle engendre d'autres textes qui ne sont plus désignés comme contes, mais disent comme romans, tout en étant "tissés" suivant la même logique, sur le même canevas que celui des contes. Surtout ceux de la littérature dite "de masse". On sait bien que la notion de "littérature de masse" est très discutable. Certains préfèrent le terme de "littérature de grande consommation", d'autres l'appellent avec mépris "littérature de gare", etc. Malgré le manque de terme unanime, les spécialistes savent très bien de quoi il s'agit et ce n'est pas le moment de se lancer dans des précisions terminologiques. Sur cette problématique, il existe un certain nombre d'études, bien que très peu nombreuses par rapport à l'importance sociale de cette production artistique. Je voudrais citer quelques données statistiques assez curieuses : "En 1994, les collections Harlequin ont publié en France 485 titres et réalisé un chiffre d'affaires de 206 millions de francs. Les trois séries sentimentales de "J'ai lu" ont totalisé 108 titres : pour la branche *romans d'amour* le chiffre d'affaires de l'éditeur a atteint 27 millions de francs, somme modeste par rapport à celle du concurrent nord-américain. Il faut ajouter cependant les rentrées générées par les ventes des 400 titres de Barbara Cartland (qui a sa collection chez "J'ai lu") dont certains volumes ont réalisé des tirages de 100 000 exemplaires. Chiffres à faire pâlir d'envie bien des éditeurs"[15].

C'est le commencement d'une des rares études du roman dit sentimental et de masse. Mais ces chiffres, par eux-mêmes, sont une motivation suffisante pour qu'on prête une attention plus sérieuse à ce phénomène. Car il est évident que ces romans ont un public énorme et en plus réel et même passioné; et si l'on y ajoute encore d'autres formes de culture de masse, comme par exemple les "séries de savon", on aurait un motif suffisant pour se poser la question du contenu de ces oeuvres (parce que ce sont quand même des oeuvres artistiques), susceptible d'attirer autant un public aussi grand.

A mon avis, la littérature de masse est la descendante directe du conte merveilleux dans ses deux variétés principales, celles que l'on appelerait respectivement **sentimentale** et **héroïque**. Et si l'on prend pour point de départ le schéma des quatre mythes archétypaux proposé par N. Frye, à savoir la romance, la tragédie, l'ironie, la comédie, on pourrait dire que le développement, dans notre cas, serait le suivant:

mythe-romance – conte-romance – roman contemporain[16].

Les histoires d'amour d'Harlequin sont les arrière-petites-filles du conte merveilleux : de *Cendrillon*, de *Peau d'Ane*, etc. Tout comme le jeune enfant grandit avec les contes merveilleux, l'enfant "grandi" continue, à son tour, de créer des "contes" selon le schéma bien connu, enraciné à jamais dans sa conscience.

*

L'analyse proposée ci-dessous compare un roman connu, *I'll take Manhattan* (1986), [*Je vais conquérir Manhattan*] de l'écrivaine américaine Judith Krantz (trad. en bulgare, Sofia : Bibliothèque 48, 1992) et le conte le plus connu : *Cendrillon*. "De l'avis

[15] Constans, E. *Parlez-moi d'amoir. Le roman sentimental. Des romans grecs aux collections de l'an 2000*. Paris : Pulim, 1999, p. 7.

[16] Фрай, Н. *Великият код. Библията и литературата*. С. : Гал-Ико, 1993.

de tout le monde, Cendrillon est le conte de fées le plus connu, et probablement le plus aimé"[17].

Au niveau sémantique, cependant, *Cendrillon* fait partie d'un ensemble plus grand auquel on pourrait rapporter encore d'autres contes type. A mon avis, le noyau sémantique principal de *Cendrillon* peut être résumé par la formule :

princesse → ↓ servante → ↑reine,

ce qui veut dire que pour devenir reine, la princesse est obligée de passer par l'épreuve dont le but est de prouver qu'elle peut aussi être une servante. En fait, il s'agit d'un modèle archaïque de réalisation sociale féminine complète. La femme est le centre sacré de la maison. En tant que tel, elle s'identifie avec l'âtre, ainsi qu'avec toutes les activités dites "féminines", que l'on est obligé de maîtriser avant le mariage. C'est le sens des épreuves qui pourraient être conçues, au niveau fonctionnel, comme des épreuves de mariage = tâches dont la solution favorable assure sa socialisation réussie. D'un autre point de vue, chaque fille est la "princesse" dans sa famille, et cela même dans ce sens que cette famille a déjà sa "reine". Pour devenir à son tour une reine, elle est obligée à passer ses propres épreuves. De sorte qu'on pourrait dire que le mariage final avec le prince dans ce corpus de contes "féminins", même sur le plan purement symbolique, passe par le passage réussi des épreuves précédant le mariage ; la fille prouve sa maturité, ainsi que son droit à un statut social plus élevé, soit devenir à son tour le "centre" du foyer = "souveraine" = "reine".

Avant de procéder à une analyse concrète, je voudrais apporter certaines précisions qui vont de soi et qui, pourtant, s'imposent. *Je vais conquérir Manhattan* est un roman moderne et comme tel sa structure est naturellement beaucoup plus riche et compliquée que celle du conte merveilleux. Elle n'est pas unilinéaire, mais ressemble plutôt à un puzzle qui se construit peu à peu devant le lecteur, les interruptions et les recommencements successifs de plusieurs lignes du sujet étant situées dans des couches temporelles différentes.

Dans ce cas précis, ce qui nous intéresse, c'est la ligne du personnage principal, Maximme Emma Amberville[18]. On va voir, d'après la méthode de Propp, que son

[17] Bettelheim, B. *Op. cit.*, p. 370, cité d'après : *Dictionary of Folklore*. New York : Funk and Wagnalls, 1950.

[18] Reconstruite dans son ordre chronologique, l'histoire de Maxie est la suivante : Maxie est la fille de Zacharie Amberville, une des personnes les plus riches des Etats Unis, propriétaire du consortium "Amberville Publications", et de Lili Adamsfeeld Amberville, une aristocrate anglaise devant qui s'ouvrait une carrière de primadona, à laquelle elle a renoncé consciemment, ayant pu se rendre compte qu'il lui manquait quelque chose de très important : le feu sacré du grand artiste. Maxie est le second enfant dans la famille. Un enfant très difficile qui fait se distancier dès le début la mère. Son père, par contre, l'adore. A l'âge de 17 ans, Maxie travaille pendant l'été, incognito, dans une des revues de son père. Le but était de l'amener à concevoir la vie de manière plus sérieuse. Résultat : elle tombe amoureuse, mariage précoce, enfant qui nait, et divorse qui s'ensuit. Encore deux mariages non réussis. Le père de Maxie meurt lors d'un accident. Elle continue sa vie de fille riche et gâtée. Le roman commence par le retour subit de Maxie à New York après un voyage lointain, provoqué par une réunion urgente du conseil d'administration de la companie. La réunion est dirigée, à la surprise de tout le monde, par le frère de Zacharie Amberville, Cuter, qui annonce qu'il arrête la publication de quatre des revues car elles ne sont pas rentables, et, de son côté, Lili Amberville annonce, à tout le monde, y compris à ses enfants, qu'elle et Cuter, viennent de se marier la veille. Aucune des personnes présentes n'aime Cuter, peu à peu on comprend pourquoi.

Le lendemain, Maxie se rend chez son oncle et, en le menaçant d'un scandale, elle lui demande de lui permettre de diriger une des quatre revues arrêtées, pendant un an, afin de lui prouver qu'il a tort. Une fois la permission donnée, Maxie se met au travail. Après avoir étudé en détails le marché, elle arrive à faire une nouvelle conception pour la revue *B&B*, la première revue de son père. Avec l'aide de son premier mari, qui fait la maquette artistique pour la revue, ainsi que celle de quelques amis, elle a un succès incroyable.

développement suit la structure du conte merveilleux en coïncidant de façon surprenante avec celle de *Cendrillon* analysée suivant la même méthode.

Je vais avoir Manhattan

α : situation initiale
fille d'une des personnes les plus riches des Etats Unis, favorite de son père

(F1) **β²: éloignement (mort)**
mort du père (Zacharie Amberville)

(F2) **γ : interdiction**
là, on a plutôt une tentative de forcer Maxie à être plus sage (le stage dans la companie) qui précède **β²**

(F3) **δ : transgression**
les trois mariages de Maxie

(F8) **A : méfait** : A^{14} +A^{5}
(assassinat) + (vol)
Cuter tue Zacharie; il s'approprie (pour un certain temps) l'empire éditorial qui assure le pain de la famille et sa puissance : la réunion au début du roman.

(F10) **C : début de l'action contraire**
Maxie "déclare la guerre" à Cuter en lui demandant une revue :
"– Alors, Maxie, que veux-tu au juste?
– Une revue. Je veux une des quatre revues, je veux aussi une année pendant laquelle tu me cèdes tous les droits pour que je puisse en faire tout ce que je juge bon. Sans tirer les fils, sans regards par dessus l'épaule, sans couper le budget. Surtout le dernier.

Cendrillon

α : situation initiale
fille d'une personne riche

(F1) **β²: éloignement (mort)**
mort de la mère

(F2) **γ : interdiction**
le conseil de la mère : "Chère enfant, reste pieuse et bonne et le Bon Dieu te viendra toujours en aide ; moi, je te regarderai du haut du ciel et je veillerai sur toi"[19]: précédant **β²**

(F3) **δ : transgression**
∅

(F8) **A : méfait** : A^{9}
la marâtre (ses filles) mettent Cendrillon à la porte ; elles la font "descendre" dans la cuisine : ""[...] dehors le souillon!" [...] et elles la menèrent à la cuisine."

(F10) **C : début de l'action contraire**
"Père, la première petite branche qui, sur le chemin du retour, heurtera votre chapeau, cueillez-la pour moi."

Cela ne plait pas du tout à son oncle qui décide de profiter de son influence auprès de sa femme pour la forcer à vendre la companie, en faisant tout son possible pour nuire à Maxie dans son entreprise. Lors d'une promenade au Canada avec les tout propriétaires, Lili apprend la vérité sur la mort de son défunt mari et arrive enfin à dévoiler le vrai visage de Cuter, son grand amour, père illégitime de son troisième enfant, et en même temps le frère cadet qui pendant toute sa vie détestait Zacharie pour ses qualités, pour sa noblesse, pour tout ce qu'il avait réussi à faire, même pour la famille qu'il avait. Lili dénonce Cuter et le met à la porte. Elle annule ses ordres et donne tout le pouvoir à Maxie dont les succès l'ont persuadés de sa maturité. Maxie hérite des affaires de la famille en continuant l'oeuvre de son père. Le roman se termine par un dénouement heureux personnel : Maxie arrive à obtenir de nouveau l'amour de son premier mari, qu'elle avait aimé tout le temps en le persuadant qu'elle avait radicalement changé et était maintenant une personne mûre et adulte, comme elle l'avait prouvé.

[19] Les citations sont d'après : Grimm. *Cendrillon* (trad. en français d'Astrid Caudère). P. : Hachette, 1993.

– Evidement, tu crois avoit hériter l'élan de ton père. Donc, tu veux sauver une revue toute seule?... Alors, quelle revue choisiras-tu pour ta tentative extraordinaire et promise à la réussite?
– "Buttons and baus", dit sans tarder Maxie. Elle n'avait aucun doute que si son père était encore vivant, il aurait pris soin d'abord pour sa première revue, son talisman." (p. 88-89)

(F 11) ↑: **le héros quitte sa maison : départ**
Maxie entreprend un "voyage" dans le monde des éditions :
"Lorsque le soir Elie passa la voir, elle lui dit qu'elle voulait qu'il fasse le lendemain le tour de tous les kiosques de journaux dans la ville et lui apporter un numéro de chaque revue publiée. Elle devait savoir ce que le marché proposait avant de "trouver" sa nouvelle revue."

(F12) **D : première fonction du donateur : le donateur fait passer une épreuve au héros**
Maxie travaille assidûment sur la revue.
donateur = antagoniste

(F14) **F : réception de l'objet magique**
Après un travail assidu, Maxie arrive à trouver une conception "magique" pour la revue

(F16) **H : combat**
Maxie lutte pour élaborer la maquette du premier numéro

(F18) **J : victoire**
Maxie "triomphe" de / à l'aide de Rocco qui fait la maquette et avec l'aide d'un vieil ami à son père qui assure la meilleure diffusion de la revue.

(F21) **Pr : poursuite**
Cuter entreprend des démarches pour "détruire" Maxie

(F 11) ↑: **le héros quitte sa maison : départ**
"Cendrillon le remercia, alla sur la tombe de sa mère, y planta la branche, et elle pleura tellement que ses larmes tombant dessus l'arrosèrent".

(F12) **D : première fonction du donateur : le donateur fait passer une épreuve au héros**
"Là, il lui fallut travailler dur, du matin au soir, se lever bien avant le jour, porter l'eau, entretenir le feu, faire la cuisine et la lessive."
donateur = antagoniste

(F14) **F : réception de l'objet magique**
"Le rameau grandit et devint un bel arbre. Trois fois par jour, Cendrillon allait pleurer et prier sous son arbre, et toutes les fois un oiseau blanc venait s'y percher. Quand elle faisait un souhait, il lui envoyait ce qu'elle avait souhaité."

(F16) **H : combat**
Cendrillon "lutte" contre la marâtre pour qu'elle lui permette d'aller au bal.

(F18) **J : victoire**
Cendrillon "triomphe" de la marâtre et va au bal.

(F21) **Pr : poursuite**
∅

(F22) **Rs : secours**
Maxie essaie désespérément de sauver la revue et sa propre cause

(F25) **M : tâche difficile**
∅

(F26) **N : tâche accomplie**
∅

(F28) **Ex : découverte**
La découverte se fait en deux étapes :
1. après avoir vu le mémorandum, Maxie comprend que c'est Cuter qui est derrière tout, motivé par une violente jalousie :
"La jalousie est plus forte que la haine. Au début, il avait pris la femme de son frère. Après, Cuter étouffa les dernières créations de Zacharie : les trois revues qui n'avaient pas encore réussi à se stabiliser. Et maintenant, il suçait le sang des grands colosses et était pressé de les vendre. Seule la jalousie pouvait être une explication de son comportement." (p. 295-296)
2. révélation définive:
"– Quels qu'aient été tes motifs pour le tuer, cela n'a plus aucune importance. Bien qu'au fond soient la haine et la jalousie. C'est pour cela que tu m'a fait t'aimer. Pour lui enlever quelque chose." (p. 331)

(F27) **Q : reconnaissance**
∅

(F29) **T : transfiguration**
Maxie devient la "souveraine" de l'"empire" de son père :
"Maxie... s'assit de façon mécanique sur la chaise de son père...

(F22) **Rs : secours**
∅

(F25) **M : tâche difficile**

(F26) **N : tâche accomplie**
Il s'agit des trois fois où le prince essaie de savoir qui était la fille du bal. Cette définition est quelque peu conditionnelle, parce que les tâches pourraient être rapportées au prince, tout comme à Cendrillon, et surtout la seconde fonction N qui se révèle être un ∅. D'autre part, on pourrait même envisager ces fonctions comme manquantes.

(F28) **Ex : découverte**
Les soeurs = fausses fiancées sont démasquées.

(F27) **Q : reconnaissance**
"Cendrillon s'assit sur un tabouret, sortit le pied de son lourd sabot et le mit dans la pantoufle qui lui allait à la perfection. Comme elle se redressait, le prince vit son visage et, reconnaissant la jolie fille qui avait dansé avec lui, il s'écria :
- C'est elle, la vraie fiancée!"

(F29) **T : transfiguration**
Le prince emmène Cendrillon qui devient princesse.

– Tu te sens bien à cette place?, demanda Lili.
– Oh, je suis désolée! Maxie bondit, confuse. Je réfléchissais.
– Je sais. Je suis tout à fait au courant, Lili sourit involontairement. Mais la chaise est restée vide beaucoup trop longtemps. De plus, elle te va. [...] Ton père était plus jeune que toi au moment où il créa sa première revue... Tu as déjà fait une revue qui a eu un énorme succès... Et pourtant, tu sais que si je ne vends pas "Amberville publications", quelqu'un de la famille devra en assurer la direction. Tu es la seule qui puisse reprendre, n'est-ce pas? Moi aussi, je l'ai enfin compris. Moi, tout comme toi, je mûri tard... A partir de maintenant, la seule personne à donner des ordres, ce sera toi." (p. 333)

(F30) **U : punition**
Cuter est rejeté par tout le monde : par Lili, par Jumbo Bucker à qui il doit toute sa carrière, par son fils Justin :
[Jumbo Bucker à sa secrétaire] :
"– Non, je ne veux plus lui adresser la parole. Ni maintenant, ni jamais. Ni au téléphone, ni personnellement. Que cela lui devienne tout à fait clair, miss Johnson." (p. 341)

(F31) **W^0_0 : mariage**
Maxie gagne pour toujours Rocco, le seul homme qu'elle a toujours aimé :
"- Mais moi, j'ai changé. Pendant la dernière année, j'ai changé plus que pendant ma vie entière. J'ai appris beaucoup de choses, Rocco. J'ai découvert que si je travaillais ferme, sans reculer, je pouvais avoir ce que je veux honnêtement [...] Je n'ai jamais éprouvé un amour aussi profond, aussi vrai pour un autre homme que toi. Pourquoi ne t'ai-je pas rencontré plus tard ! Je n'aurais pas été aussi difficile que ça. Je n'aurais pas fait toutes ces fautes déraisonnables, les fautes d'une riche fille gâtée." (p. 349)
[Rocco] : "Enfin qui essayait-il de tromper : il l'adorait... Il mourait chaque fois qu'elle se remariait avec ces conards. Il n'avait personne d'autre dans ce monde. Jamais il n'en avait eu. Jamais il n'en aurait. [...]
- Tu vas être mon épouse. Pour la vie, au diable, à jamais." (p. 350)

(F30) **U : punition**
Les méchantes soeurs sont mutilées pour la vie avec l'aide des deux colombes blanches du noisetier.

(F31) **W^0_0 : mariage**
"Rou tourlou tou,
Rou tourlou tou,
Pas de sang dans la pantou,
Le soulier est ajusté,
Voici la vraie fiancée."
* Dans la traduction bulgare, cette poésie contient encore deux lignes :
"Ainsi il emmène à la maison
la fille modeste."

Ainsi, la structure des deux textures narratives comparées apparaît de la façon suivante, ce qui prouve incontestablement leur unité structurelle et sémantique :

Je vais conquérir Manhattan :
$\alpha\ \beta^2\ \gamma\ \delta\ A^{14} + A^5\ C \uparrow D\ F\ H\ J\ Pr \qquad Rs \qquad M\ (\varnothing)\ N\ (\varnothing)\ Ex\ Q\ T\ U\ W^0{}_0$
Cendrillon :
$\alpha\ \beta^2\ \gamma\ \delta \quad A^9 \quad C \uparrow D\ F\ H\ J\ Pr\ (\varnothing)\ Rs\ (\varnothing)\ [M] \quad [N] \quad Ex\ Q\ T\ U\ W^0{}_0$

Cette analyse pourrait être poursuivie davantage si l'on introduisait de nouveaux détails pour étayer l'hypothèse de l'origine commune du roman moderne et du conte merveilleux, de leur texture commune, dont le prototype renvoie au mythique.

Ainsi, par exemple, les deux héroïnes sont **statiques**, leur réalisation est localisée dans le cadre du foyer familial. Le déplacement dans l'espace est réduit à un voyage de la maison du père, par la "cuisine", à la maison du mari.

Dans les deux textes, l'agresseur qui provoque l'agitation, c'est la marâtre. Cela nécessite une précision concernant le roman ci-présent. Au début du récit, la relation entre Maxie et sa mère est dépourvue de toute cordialité. Lili se sent déçue par sa fille et fortement distanciée d'elle sur le plan émotionnel. C'est la raison qui me permet de concevoir comme admissible, au niveau fonctionnel, son identification avec une marâtre.

> *Quand Lili appris la maladie de Tobbie, elle abandonna sa fille qui jouissait d'une santé parfaite. [...] A cette époque, Maxie n'avait pas encore trois ans et pendant des mois et des années, elle continua à éprouver un désir ardent des caresses maternelles inaccessibles. Lili donnait à Tobbie tout son amour tendre, dominateur et inquiet.*
> *Après sa naissance, Justin devint lui aussi l'objet d'une adoration extraordinaire. Entièrement dévouée aux deux garçons, Lili n'essayait même plus de trouver du temps pour sa fille, lui lire ou lui permettre de jouer avec ses robes et ses bijoux.*
> *[...] Pourtant, Maxie ne cessa jamais d'éprouver le besoin de l'amour de sa mère. Elle aspirait à gagner son attention et s'y eforçait par toutes sortes de moyens irraisonnables.*
> *Jamais, elle ne fit aucun effort pour être une "fille sage" car elle avait compris que plus elle était sage, plus ses chances d'attirer l'attention sur elle diminuaient. [...] Très tôt, elle n'espéra plus obtenir l'amour de Lili. Jamais elle ne s'y résigna complètement, mais ses espoirs devenaient de plus en plus petits, de sorte qu'elle finit par les enterrer si profond qu'elle n'en ressentait plus de mal." (p. 124)*

La situation dans *Cendrillon* ne pose pas de problèmes. Quant au personnage de la marâtre, il mérite certaines précisions. Selon Mélétinski, "le personnage de la marâtre peut apparaître uniquement à condition que l'endogamie soit transgressée, c'est-à-dire au moment où l'on s'approprie une femme de "trop loin". Ce n'est pas un hasard si le motif "marâtre – fille du premier lit" dans certains sujets constants du conte européen est une variante du motif de la poursuite incestueuse de la fille par son père qui représente une tentative de transgression extrême de l'endogamie"[20]. Au niveau fonctionnel, la marâtre et le père qui poursuit sa fille de manière incestueuse sont identiques. Le résultats de leurs actions est le même : l'héroïne est "mise en action" étant

[20] Mélétinski, E. *Op. cit.*, p. 373.

obligée de "descendre dans la cuisine", ce qui, de son côté, se révèle la condition sans la réalisation réussie de laquelle sa socialisation ultérieure est impossible. C'est corroboré par Bettelheim : "Dans les anciennes versions de *Cendrillon*, la rivalité fraternelle cède la place au refus oedipien (une jeune fille doit fuir son père parce qu'il la désire charnellement) ; un père repousse sa fille parce qu'elle ne l'aime pas assez ; une mère repousse sa fille parce que son mari l'aime trop."[21]. C'est pour cette raison qu'il nous semble pertinent de mettre dans un corpus commun *Cendrillon* et les versions du conte type 510 B : *La Gardeuse d'oies* (*Peau d'Ane*)[22]. La marâtre apparaît comme l'image doublée de la mère qui prend le signe négatif du comportement. En fait, les exigences de la mère sont identiques à celles de la marâtre, bien que non concrétisées : la fille doit être "sage", donc elle doit faire le travail donné. Cela nous amène à penser qu'en fait, la mère et la marâtre sont les deux faces d'un même personnage féminin adulte dont la fonction est la transmission des valeurs traditionnelles féminines. Bien sûr, au niveau du sujet, le donateur est la mère et cela après que la fille a pu prouver sa capacité à bien travailler. Dans le roman *Je vais conquérir Manhattan*, on observe une transformation dans le personnage de Lili : de marâtre elle redevient mère = donatrice.

> *[après l'accident de Justin] : "Les deux femmes s'embrassèrent, de manière un peu étrange, avec beaucoup plus de chaleur que chacune d'elles se rappelait l'avoir fait depuis des années." (p. 270)*
> *[après que Lili "transmet" les affaires à Maxie] : "Pour la première fois dans sa vie, [Lili] lui permit de s'approcher d'elle." (p. 336)*

Un autre détail intéressant, c'est l'âtre dont une version plus tardive est celle de l'"âtre paternel". Selon Bettelheim, "l'âtre, le centre de la maison est le symbole de la mère. [...] Jadis, la qualité de "gardienne du foyer" plaçait la femme au rang le plus haut, le plus considéré qu'elle pût espérer atteindre. Les vestales étaient les femmes les plus enviées de Rome. On les choisissait parmi les petites filles de six à dix ans, soit à peu près l'âge de Cendrillon pendant ses années de servitude [...] [au début] elles n'étaient prêtresses que pendant cinq ans, c'est-à-dire jusqu'au moment où elles atteignaient l'âge nubile. C'est à peu près le temps que durèrent les souffrances de Cendrillon. Etre vestale, c'était en même temps être la gardienne du foyer et rester totalement pure. Après avoir accompli parfaitement leur mission, ces femmes faisaient de prestigieux mariages, comme Cendrillon. Ainsi, l'innocence, la pureté et la protection du foyer étaient autrefois étroitement associées [...] Les cendres se rattachent également au deuil. Les cendres répandues sur la tête (comme pour le mercredi des cendres) sont comme autrefois un signe de deuil. Se réfugier dans les cendres [...], c'était également marquer le deuil, et

---

[21] Bettelheim, B. *Op. cit.*, p. 369.

[22] Даскалова-Перковска, Л., Д. Добрева, Й. Коцева, Е. Мицева. *Български фолклорни приказки. Каталог.* С.: УИ "Св. Климент Охридски", 1994, с. 182. Dans le catalogue des contes bulgares, le motif est désigné comme "la fille dans le coffre d'or". Dans ces versions, la fille prépare la nourriture dans la cuisine et est reconnue grâce à un objet qu'elle met dans le plat qu'elle prépare pour le prince. Cet élément pourrait mener nos reflexions dans une autre direction, mais ce n'est pas l'objet de la présente étude.

Pourtant, il est intéressant de noter que dans les versions bulgares de Cendrillon, la mère se transfigure en vache parce que la fille n'a pas réussi à faire de son mieux un travail : filer à temps une quantité donnée de laine, ou elle laisse tomber par terre ou dans un trou son fuseau (cité d'après l'édition ci-dessus), c'est-à-dire que c'est une punition pour un travail mal fait, ce qui, au niveau fonctionnel, est équivalent à une destruction initiale de l'ordre établi qui provoque le commencement des épreuves.

Sur le rapport entre les contes types mentionné ci-dessus, voir aussi Belmont, N. "De Cendrillon à Cenerentola : transformation ou avatar ?". *Ethnologie française*, XXVIII, 1998, 2, **L'Avatar**, p. 167-174.

c'était une coutume pratiquée par de nombreux peuples. Ces idées de pureté et de deuil, qui sont évoquées dans les plus anciennes versions italiennes et dans les versions françaises et allemandes, disparaissent dans les versions de langue anglaise où le nom de l'héroïne, au contraire, évoque la noirceur et la saleté."[23]

A mon avis, avec le développement de la tradition narrative, la relation entre les cendres et le deuil cède la place à l'image de l'âtre notamment comme paternel et symbole uniquement du foyer et de la famille, de la conservation des valeurs familiales, de la perpétuation de la tradition du clan. C'est ce qu'on voit présent dans le roman *Je vais conquérir Manhattan*. Maxie atteint sa réalisation complète en partant du centre du foyer paternel et en ressuscitant des "cendres" la première revue de son père, son talisman. Ici, il faut noter la relation profonde entre le père et la fille : Zacharie est le seul à croire sa fille, il l'aime d'un amour fort et il n'est pas déçu de son comportement rebèle. Il y a un fil assez intéressant qui traverse la texture du roman comme un leitmotiv de la force de la parole paternelle :

> *"Zacharie Amberville tomba amoureux de New York au premier regard. "**Je vais conquérir Manhattan, Bronx et Staton Island...**", il chantonnait la chanson immortelle [...] Je vais conquérir Manhattan, oh, je le conquérirai et je le garderai, promettait-il en prenant le métro vers le centre" (p. 23)*
> *[Maxie, le matin après avoir obtenu la revue de la part de Cuter] : "**Je vais conquérir Manhattan**, chantait-elle, **Bronx et Staton Island**". Ensuite, elle se mit à danser, seule, avec la chanson que son père lui avait apprise." (p. 93)*
> *"**Je vais conquérir Manhattan, Bronx et Staton Island**", chantait Maxie, bien que depuis des années elle savait que la chanson que son père lui avait apprise, était changée pour aller mieux à sa nature décisive, car en fait, les premiers mots étaient : "Je vais avoir Manhattan"." (p. 180)*

Une dernière observation : bien sûr, dans le roman moderne, le sujet est trop compliqué en comparaison de celui du conte : par une narration située dans diverses couches temporelles qui se croisent, par la multiplication des agressions, des péripéties, des épreuves, des interdits et de leurs transgressions. On a vu déjà que dans le roman, les fonctions $\gamma - \delta$ (interdiction – transgression de l'interdiction) sont triplées : Maxie se marie trois fois de manière à échouer en continuant entre temps sa vie vide et désordonnée. Pourtant, quant aux caractéristiques psychologiques des personnages, malgré les tentatives pour leur attribuer une certaine profondeur, ceux-ci restent des personnages-types. Le bon père Zacharie reste tout le temps un bon père, et même sa relation illégitime ne nuit pas à son personnage, mais renforce sa qualité essentielle. Le méchant Cuter, lui non plus, ne change pas; le seul élément sympatique dans son personnage, sa relation avec Lili, ne fait que souligner sa méchanceté parce qu'il est incapable de l'aimer vraiment et tout n'est dû qu'à sa haine pour son frère. Sous cet aspect, donc, la construction du roman de masse moderne suit également la tradition du conte : les personnages-types ne font que rendre encore plus forte la suggestion. Les exemples peuvent être multipliés.

*

Il reste le troisième aspect, celui de l'importance psychologique des messages transmis par la texture mythique, sur les valeurs et les aspirations profondément

[23] Bettelheim, B. *Op. cit.*, p. 378.

humaines que le conte / le roman de masse mettent en jeu de façon continue. D'un point de vue purement humain, "*Cendrillon* parle des souffrances de la rivalité fraternelle, de désirs qui deviennent réalité, de l'humble qui est élevé, du vrai mérite qui est reconnu même s'il est caché sous des haillons, de la vertu récompensée, et de la méchanceté punie... c'est une histoire sans détour!"[24] Au protosens mythique de l'initiation féminine, vient s'ajouter une dimension émotionnelle purement humaine. La structure reste sans changement, il n'y a que le message émotionnel et ethique qui change. Les oppositions inférieur / haut placé, humilié / respecté, pauvre / riche, solitaire / aimé = ensemble pour toujours, servante / reine marquent l'horison émotionnel du messge de *Cendrillon*, et cela avec une force particulière due à la distance initiale extrême des membres de ces oppositions et de leur fusion finale dans deux lignes parallèles et sémantiquement opposées :

inférieur – humilié – pauvre – solitaire – serveur
et
haut placé – respecté – riche – aimé – souverain,

marquant le passé et le présent (respectivement l'avenir) dans la vie de l'héroïne. On ne peut être que d'accord avec Bettelheim qui dit que "le *Cendrillon* des frères Grimm transmet subtilement à l'enfant ce message : "Si malheureux que tu sois par moments - à cause de la rivalité fraternelle ou pour toute autre raison -, tu peux de toi-même, en sublimant ton malheur et ta tristesse (comme le fait Cendrillon en cultivant l'arbre avec ses émotions), arranger les choses de telle sorte que ta vie dans le monde extérieur devienne satisfaisante."[25] La force vitale de la texture mythique qui, au fond du conte merveilleux, est due à sa vraisemblance psychologique, "cela revient à dire que les scénarios initiatiques – même camouflés comme ils le sont dans les contes de fées - sont l'expression d'un psychodrame qui répond chez l'être humain à un besoin profond."[26]; à sa forme travaillée résultant d'une longue tradition narrative et devenue "classique" : "A force d'être répétée oralement, pendant des années, par des personnes différentes s'adressant à des auditeurs différents, l'histoire aboutit à une version si convaincante pour l'inconscient comme pour le conscient d'une infinité de personnes qu'on ne voit plus aucun changement utile à y apporter. L'histoire a alors atteint sa forme "classique"[27]. "Les contes de fées ont pour caractéristique de poser des problèmes existentiels en termes brefs et précis. [...] Le conte de fées simplifie toutes les situations [...] Tous les personnages correspondent à un type; ils n'ont rien d'unique"[28].

Selon Tolkien, les éléments les plus stables des contes merveilleux traditionnels sont au nombre de quatre : l'imagination, la guérison, la délivrance et le reconfort. A ces quatre éléments, Bettelheim ajoute encore un : la menace : "la plus grande menace : être abandonné, rester seul au monde, appelée dans la psychanalyse "l'angoisse de la séparation"[29].

Et là, on aboutit à l'essentiel, à mon avis, dans le message du conte. Le conte atteint son maximum sémantique dans la fin heureuse, triomphante, reconfortante. Dans les contes du type de *Cendrillon*, c'est le mariage heureux. Selon Mélétinski, "le mariage

[24] *Ibid.*, p. 358.
[25] *Ibid.*, p. 386.
[26] *Ibid.*, p. 58.
[27] *Ibid.*, p. 325.
[28] *Ibid.*, p. 20-21.
[29] Tolkien, J.R.R. *Tree and Leaf*. Boston : Houghton Mifflin, 1965. Cité d'après : Bettelheim, B. *Op. cit.* p. 221.

est un rite plus jeune et plus individualisé par rapport à l'initiation avec qui il est lié de manière génétique, du fait qu'il est vrai en partie que l'initiation est l'équivalent rituel du mythe (et des formes archaïques du conte), et le mariage, au conte merveilleux évolué. [...] Le mariage dans le conte, accompagné par une élévation du statut social du héros, représente une "sortie" pour l'individu des collusions sociales qui apparaissent sous la forme de rapports à l'intérieur de la famille"[30].

D'un autre point de vue, le mariage est un rite qui marque la reconnaissance par la société de l'union entre la femme et l'homme. Cet union a ses fondements psychiques très profonds : "Le *moi* sans le *toi* vit une existence solitaire quel que soit le plan supérieur qu'ait atteint son existence. C'est ce qu'annonce la conclusion heureuse des contes de fées, quand le héros s'unit au partenaire de sa vie. [...] On ne peut devenir un être humain complet, riche de toutes ses possibilités, que si, tout en étant soi-même, on est capable et heureux d'être soi-même avec un autre. Pour atteindre cet état, il faut mettre en jeu les couches les plus profondes de sa personnalité [afin d'arriver] à un bonheur à deux durable et stable"[31].

En fait, il ne s'agit que de cela. Le bonheur est à deux. Peut-être c'est le plus profond des besoins humains. Le conte n'a pas peur de faire ressortir les dilemmes existentiels et de montrer qu'ils peuvent être résolus : le besoin d'être aimé, la peur de la solitude, la peur d'être considéré comme un bon à rien, l'amour de la vie et la peur de la mort. Tout cela est présent dans la texture émotionnelle et ethique du conte merveilleux. En cela consiste sa force, en cet optimisme humain qui a enrichi d'une dimension humaine la texture mythique des prototypes archaïques.

C'est dans cet état que cette texture continue encore aujourd'hui, bien sûr à un degré assez inconscient, à être le canevas d'un nombre énorme de textes qui répètent le récit dont l'origine se perd dans l'aube des temps, des épreuves passées vers une maturité morale et psychique, vers l'amour partagé et le bonheur à deux. Et quand l'histoire est racontée sur le fond de beaucoup de beauté, de richesse et de bien-être, son public est vraiment innombrable. Rien d'étonnant. Depuis que le monde existe, l'homme a toujours aspiré à la beauté, à la richesse et au bien-être. Et comme il les rencontre assez rarement dans la vie réelle, il les évoque sans cesse dans son imagination : dans des récits et des rites, en alternant inlassablement la réalité avec la projection et l'identification dans l'imaginaire. Jusqu'à nos jours.

[30] Mélétinski. *Op. cit.*, p. 371-372.
[31] Bettelheim, B. *Op. cit.*, p. 410-411.

Anissava Miltenova,
Institut de Littérature, ABS

EROTAPOKRISEIS : LA TEXTURE MYTHIQUE ET LE CODE BIBLIQUE

Les anthologies sous forme de questions et de réponses (plus loin, on emploiera, comme synonyme, la notion d'"erotapokriseis", du gr. Ἐρωταποκρίσεις, pour désigner l'ensemble des traits caractérisant le genre) représentent une des structures formelles du texte les plus répandues dans les littératures médiévales européennes[1]. On est unanime pour reconnaître que, dans la tradition chrétienne, la forme de questions et réponses s'était affirmée comme une version particulière des textes de type interprétatif (exégétique et catéchistique) ce qui explique les passages les plus importants, les passages-clé, dans l'Ecriture Sainte. Le genre érotapocritique a été développé, dans ce sens, par un grand nombre d'exégètes illustres des premiers temps du christianisme : Eusèbe de Césarée, Jérôme, Théodorite de Cyre, Hesychios de Jérusalem, etc.[2]. Dans les littératures slaves médiévales, ce genre trouve un accueil particulièrement favorable, ainsi qu'une large diffusion : déjà pendant la première période de la littérature paléobulgare (IX^{e} – X^{e} siècles)[3], jusqu'à la fin du Moyen Age tardif (XVII^{e} – XVIII^{e} siècles)[4].

Selon leur contenu et leur fonction, les textes érotapocritiques de la tradition slave orientale se divisent en quatre parties :

I. Questions et réponses exégétiques et dogmatiques. Celles-ci sont constituées sur la base de textes interprétatifs qui se rapportent à l'Evangile, au Psautier, à l'Apocalypse, au Cantique des Cantiques, aux livres des prophètes, et sont créées par des illustres Pères de l'église[5]. Pendant la période du début de la diffusion et de l'assimilation du christianisme, ces monuments érotapocriques ont joué un rôle très important de propédeutique

---

[1] Beck, H.-G. *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*. München, 1959, S. 436–438, 444–445, 481, 523, 594–595. Dans les manuscrits byzantins, les textes de ce type sont appelés : ἐρωτήσεις ("questions"), ἀποκρίσεις ("réponses"), πεύσεις καὶ ἀποκρίσεις ("questions et réponses"), ἀπορία καὶ λύσεις ("perplexités et explications"), ῥήσεις καὶ ἑρμηνείαι ("paroles et interprétations"), ζητήσεις ("recherches"), προβλήματα ("passages problématiques"), et dans les textes latins : questiones, interrogationes, joca monachorum, etc.

[2] Pour une caractéristique du genre et pour une présentation des auteurs chrétins des premiers temps, voir : Heinrici, G. "Zur Patristischen Aporienliteratur". In : *Abhandlungen der philologisch-historischen klasse der Königlich Sächsischen gesellschaft der wissenschaften*. Leipzig, 1909, S. 843–860.

[3] Par exemple, les Codes de Siméon (les livres dits Изборник [Textes choisis] de 1073 et Изборник de 1076), créés au X^{e} siècle comme des anthologies traduites où une place centrale est occupée par les questions et les réponses. Voir : Янева, П. *Текстология и езикови особености на гръцките сборници – извори за Симеоновия сборник (по Светославовия препис от 1073)*. Thèse de doctorat. Sofia, 2000.

[4] Dans le *Miscelanea* et dans les *Damascènes* de cette période, les questions et les réponses font très souvent partie de leur contenu, par ex., dans le Recueil de Teteven n^{o} 705 de 1792, Bibliothèque Nationale St. St. Cyrille et Méthode [BNCM]; dans le Recueil de Kotel n^{o} 437 de la fin du XVIII^{e} siècle, BNCM, etc.

[5] Parmi les représentants illustres de ce genre, on pourrait mentionner Basile le Grand, Théodorite de Cyre, Maxime le Confesseur, Théodore Balsamon, et d'autres. Voir : Алексеев, А. А., О. П. Лихачева. "Библия". В: *Словарь книжников и книжности древней Руси*. Вып. I (XI—первая половина XIV в.). Л. 1987, с. 77.

(du gr. προ-παιδεύω, enseigner avant, préparer), en tant qu'"introduction" facile à la problématique de l'Ecriture Sainte[6].

II. Questions et réponses d'esprit ascétique qui étaient diffusées dans les recueils patristiques et dans les florilèges monacaux (par exemple, le Patristique dit Romain[7]).

III. Questions et réponses consacrées au droit canonique (par ex., dans le recueil dit *Кръмчая* (*Кормчая*) *книга*). Leur but était de servir d'explication facile des règles ecclésiastiques acceptées aux conciles de l'Eglise et qui avaient un caractère obligatoire pour le clergé, tout comme pour les laïques.

IV. Questions et réponses de caractère catéchistique qui, dans la plupart des cas, étaient assez courtes et laconiques. Par sa nature, le dialogue de type catéchistique était, le plus souvent, un genre propédeutique scolaire qui permettait au lecteur ou à l'auditeur, de faire connaissance, sous une forme facile, avec les fondements de la théologie, ainsi qu'avec certains de ses détails plus particuliers. L'*erotapokriseis* catéchistique comprend également des interprétations de la symbolique biblique et des paraboles des Saintes Ecritures, héritant ainsi l'allégorisme judaïque. Il introduit le lecteur dans le sens crypté du texte, il présente, en interprétant, les vérités éternelles qui s'y trouvent codées. On pourrait mentionner une série d'exemples des III^e – IV^e siècles de ce type de textes[8]. A Alexandrie, sous l'influence de la philosophie grecque tardive, une grande importance est attribuée à l'interprétation allégorique du Vieux et du Nouveau Testaments. Un grand nombre d'ouvrages des exégètes chrétiens ont gardé des traces de leur influence des siècles plus tard : par exemple, les interprétations allégoriques élémentaires des noms des personnages de la Bible (Nomina sacra) d'Eusèbe de Césarée, traduites en latin par saint Jérôme, et qui ont influencé aussi la tradition slave[9]. Très souvent, dans les textes en questions et en réponses d'Origène, d'Augustin, de Grégoire de Nysse et d'autres auteurs des premiers temps, l'interprétation des symboles va dans le sens d'une mise en rapport du Vieux Testament avec le Nouveau : les significations symboliques des noms et des événements du Vieux Testament amènent une "révélation" du contenu et du sens du Nouveau Testament. Dans d'autres cas, par exemple dans les questions et les réponses attribuées à Basile le Grand, à Grégoire le Théologien et/ou à Jean Chrysostome, un parallèle est établi entre les "signes" des choses visibles, perceptibles de manière sensitive, d'un côté, et les vérités immaterielles, invisibles, divines, qui y sont reflétées. Chaque élément du macrocosme est transféré et incorporé dans le microcosme, comme symbole de la perfection Divine.

La partie catéchistique de la littérature érotapocritique est celle qui reçoit une diffusion plus large dans le monde slave et c'est elle qui est l'objet de la présente étude. Elle présente un intérêt par sa structure textuelle nette, "dépouillée" de juxtapositions et qui en même temps est un exemple de **bricolage**, c'est-à-dire d'union en une entité de divers morceaux de la création mythologique (des images-symboles, des motifs et des représentations)[10]. L'analyse des formes dans lesquelles fonctionne la Sainte Ecriture

---

[6] Алексеев, А. А. *Текстология славянской Библии*. Köln, Weimar, Wien. St. Petersburg : Böhlau verlag, 1999, с. 39–41.

[7] Пономарев, Н. *Собеседования св. Григория Великаго о загробной жизни в их церковном и историко-литературном значении*. СПб, 1886.

[8] Voir l'ouvrage capital : Auber, *Histoire et théorie du symbolisme religieux avant et depuis le christianisme*. I–IV. 2 éd. Paris, 1884.

[9] Карпов, А. *Азбуковники или алфавити иностранных речей по спискам Соловецкой библиотеки*. Казань, 1877, с. 23-24; Ковтун, Л. С. *Русская лексикография эпохи средневековья*. М.-Л., 1963, с. 161.

[10] Lévi-Strauss, C. *La pensée sauvage*. Paris : Plon, 1962, 31–32.

dans le texte érotapocritique pourrait révéler des mécanismes inattendus du code biblique, ainsi que leur place dans la texture mythique. Il va de soi que, dans cet article, on ne parviendra pas à donner une réponse à tous ces problèmes et c'est pour cela qu'ils ne sont qu'esquissés.

A. STRUCTURES FORMELLES DU GENRE *EROTAPOCRITIQUE* LE PLUS FRÉQUENTES DANS LES LITTÉRATURES SLAVES.

- unités de questions et de réponses comprenant une question directe du type *Q* introduite par le pronom interrogatif *qui*, *qu'est-ce que*, *combien* (*de combien*), *où* (*d'où*). Dans un autre groupe de textes la question contenant le mot interrogatif est précédée par la forme impérative du verbe рци ли (qui correspond au gr. εἰπέ μοι; c'est une forme caractristique aussi des textes latins : Dic mihi). A ce modèle se rapportent, par exemple, les textes slaves intitulés *De la composition des paroles (sacrées) de saint Basile, de saint Grégoire et de saint Jean (le Théologien)* (probablement, du X^e^ siècle) et *Questions diverses et utiles* (probablement des XIII^e^ – XIV^e^ siècles), etc.
- citation littérale tirée de la Bible (le plus souvent de l'Evangile) qui n'est pas introduite par un mot interrogatif ou par une autre expression ; la citation est accompagnée par d'une série de questions (du type de celles appelées *Q* qui commencent par le pronom interrogatif "qui", "qu'est-ce que"), suivies de courtes réponses (parfois les questions manquent, elles sont sous-entendues par la réponse). Cette structure s'inscrit dans le cercle des courtes interprétations de type catéchistique, très répandues dans la littérature byzantine[11]. Ici, on peur rapporter l'oeuvre slave érotapocritique connue aussi sous le titre de *Récit et interprétation de l'Evangile*[12] (probablement du X^e^ siècle) qui représente une interprétation allégorique de paraboles du texte de l'Evangile.
- symbole ou topos connu de la Bible dont l'interprétation est présentée sous la forme d'une sentence ou d'une énigme / devinette. Le modèle de ce type de structures pourrait être expliqué comme étant le produit d'une allégorèse[13] qui, par son origine, est liée à la tradition interprétative judaïque et au christianisme des premiers temps : des interprétations scolaires simplifiées dans les synagogues aux ouvrages des représentants de l'école d'Alexandrie des IV^e^ – V^e^ siècles[14]. Le sens mystique crypté pourrait être décodé à l'aide d'une question (qui contient les signes externes des choses) et d'une réponse parallèle (qui dévoile leur véritable image divine). L'interprétation allégorique cherche, derrière les noms, leur étymologie ; derrière les faits et les notions, leur analogie dans le "royaume

[11] *Munitiz, J. A.* "Catechetical Teaching-aids in Byzantium". – In: *ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ. Essays presented to Joan Hussey for her 80th birthday*. Camberley, Surrey : Porphyrogenitus, p. 1988, 69–83.

[12] Куев, К. *Иван Александровият сборник от 1348 г.* С.: БАН, 1981, с. 392—400.

[13] D'après X.-P. Яус "Малките поучителни жанрове като литературна комуникативна система". В: *Исторически опит и литературна херменевтика*. Съст. А. Ангелов. С.: УИ "СВ. Климент Охридски", 1998, с. 155—156 et la table ci-jointe, l'énigme dans le texte de la Bible comme faisant partie de l'allégorèse, est un processus pour "reconnaître et deviner la *duplex sententia* (parole couverte–parole ouverte)".

[14] Bacher, B. *Bibelexegese der jüdischen Religionsphilosophen*. Strasburg, 1892 et la bibliographie ci-indiquée, ainsi que de manière plus générale : "Аллегоризм". В: *Еврейская энциклопедия*. Москва : Терра-Terra, I, 1991, с. 904—923.

céleste" ; derrière les événements, la révélation de Dieu et la nature de Dieu. A la forme énigme / devinette se rapporte une grande partie des questions et réponses originales et compilatives dans la tradition slave (et en particulier bulgare), diffusées sous les titres de *Razoumnik* [*Sagesse*] (XI^{e} – XII^{e} siècles), *Récit du ciel et de la terre* (XIII^{e} siècle), *Questions de saint Ephrem sur (les mots) de saint Basile* (XIII^{e} – XIV^{e} siècles), *Correction du Nouveau Testament* (XIII^{e} – XIV^{e} siècles), etc.

B. LA TEXTURE MYTHIQUE DES *EROTAPOKRISEIS* : MODÈLES ET RÉALISATION.

La majeure partie des textes en questions et réponses reconstruisent le mythe cosmogonique où l'on trouve incarnée la relation universelle entre tous les éléments du micro- et du macrocosme. Les éléments principaux de la texture mythique suggèrent la répétition constante du mythe cosmogonique, ainsi que la corrélation irréversible entre les modèles divins et leurs analogies terrestres. L'univers, la nature comme la société, sont conçus pendant le Moyen Age, comme un système universel de symboles, d'images, de signes et d'allégories strictement constitué et structuré et qui est susceptible d'être découvert, deviné, interprété uniquement par celui qui aspire à y pénétrer, c'est-à-dire par celui qui "apprend". L'instituteur, pour reprendre le mot de N. Frye, est celui qui s'efforce de recréer l'objet dans la conscience de l'élève, son but étant de lui faire reconnaître, par la question posée, ce qu'il connaît de manière potentielle[15]. En même temps, si l'on change les rôles, et si l'instituteur prend la place de celui qui répond, en expliquant le symbole ou la parabole, dans son désir de donner une explication en comparant, il donne une description d'une série de traits spécifiques des objets (des notions, des événements). De là découle l'un des principes conducteurs dans les textes étudiés, celui de la *symétrie* – sur un plan horizontal et vertical. Ce principe archaïque qui découle du désir de cataloguer l'univers, peut être observé sur des niveaux différents : de la composition à la stylistique et à l'organisation rythmo-syntactique du texte.

De son côté, la symétrie, dans sa dimension horizontale, présuppose la présence de modèles "en miroir". Ces modèles sont particulièrement nets dans le *Récit et interprétation de l'Evangile* où la structure "citation / interprétation de la citation à l'aide d'une question et d'une réponse", représente une transformation de l'image mimétique en image spirituelle et éthique. Dans la théologie chrétienne, ce genre de textes sont basés sur la thèse gnoséologique de l'"image" et de la "ressemblance" : l'image est conçue comme une "voie" vers l'idée divine. Souvent, les modèles en miroir sont utilisés pour faire une comparaison entre le Vieux et le Nouveau Testaments. Le fait d'enlever la "voile" (le Vieux Testament) et de voir "le visage dévoilé, comme dans un miroir" la gloire du Seigneur à l'aide du Nouveau Testament, est formulé par l'apôtre Paul (2 Cor. 3 : 15-18). Cependant, dans les textes en questions et réponses qui font l'objet de cette étude, on pourrait parler plus de modèles pléonastiques propres à l'interprétation allégorique du texte, que d'un rapport direct avec le texte cité et les postulats apostoliques en général.

Le modèle de l'*arbre du monde* qui est l'incarnation de la conception médiévale d'historicité, est une autre métamorphose de la texture mythique en *erotapokriseis*.

[15] Фрай, Н. *Великият код. Библията и литературата*. С.: Гал-Ико, 1993, с. 11–12.

Etant un axe du monde, dans l'arbre du monde se croisent en se superposant le Ciel, la Terre et l'Enfer[16], il apparaît comme la dominante qui détermine l'organisation de l'espace de l'univers sur le plan vertical. Les questions et les réponses de ce type sont composées comme une énumération d'éléments tirant leur origine l'un de l'autre ou qui sont situés l'un au-dessous / au-dessus de l'autre. Les devinettes sur les phénomènes de la nature et sur les éléments cosmiques dans les *erotapokriseis*, représentent aussi une partie du schéma de l'arbre mondial en reproduisant la répartition ou l'apparition consécutive de l'entité composée de plusieurs parties situées verticalement[17]. En mettant en harmonie la verticale et l'horizontale, la nature taxinomique des textes comprend, à part cela, des catalogues de noms-symboles (du Père, du Fils et du Saint Esprit, des tétramorphes : les images des quatre évangélistes comparés à des animaux) et autres, comme on verra plus loin.

Dans les questions et les réponses, on atteste la présence constante des *modèles numériques*. E. Cassirer appelle le nombre "le troisième grand motif formel qui gouverne la construction du monde mythique"[18]. Les modèles numériques ont leur fondement dans la Sainte Ecriture que l'on voit interprétée dans les ouvrages des auteurs patristiques (par exemple, saint Basile le Grand dans son livre *Les six jours*). Dieu le Créateur "avait tout disposé avec mesure, nombre et poids" (Sagesse 11: 20) et il avait compté même "les gouttes de pluie" (Job 36 : 27). Les questions et les réponses "encodent" dans des formules symboliques numériques tous les éléments constructifs et destructifs, les caractéristiques statiques et dynamiques du monde visible et invisible. Cet "encodage" est la manifestation d'une affinité forte pour la classification des "éléments" de l'univers visible et invisible. La symbolique des nombres dans les *erotapokriseis* n'est pas un simple moyen pour structurer le texte, mais elle est conçue comme une image spatiale et temporaire propre au cosmos, au sens profane comme sacré. On voit s'y modeler non seulement les séquences numériques, mais aussi les directions géographiques, les quatre saisons de l'année, les parties du jour, etc.[19]

C. INTRODUCTION ET INTERPRÉTATION DU CODE BIBLIQUE[20].

Par tradition, la conception et l'interprétation du code biblique, sont réduites à quatre approches sémantiques : historique, allégorique, analogique et étiologique[21]. Dans le genre des *erotapokriseis* on les trouve toutes les quatre qui s'entrecroisent, se superposent, se succèdent dans une structure mosaïque. Dans un état préliminaire, on pourrait faire ressortir ici certains traits formels caractéristiques du fonctionnement du code biblique dans des oeuvres qui ont un caractère catéchistique et qui sont assez significatives non seulement pour les textes paléobulgares, mais aussi pour la tradition byzantine entière.

---

[16] Елиаде, М. *Митът за вечното завръщане*. С.: Хр. Ботев, 1994, 20—21.

[17] Топоров, В. Н. "О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией "мирового дерева"". В: *Труды по знаковым системам*, 5, Тарту, 1971.

[18] Касирер, Е. *Митът. Философия на символичните форми. Т. II. Митическото мислене*. С. : Eurasia Academic Publishers, 1998, с. 204.

[19] Милтенова, А. "Числови модели в южнославянски средновековни Erotapokriseis". В: *Безсмъртната вселена. Сборник, посветен на 90-годишнината на Клод Леви-Строс*. С.: Карина М. 1998, с. 51-61.

[20] La notion est employée selon la définition et l'illustration données dans : Фрай, Н. *Великият код*. *Op. cit., p.* 52.

[21] S. Augustinus. *De Genesi ad literam*. – PL, 34, col. 245–485 (imp. 2, 5).

1. Le code biblique est introduit par l'interprétation d'une citation biblique. Pour "ouvrir" le sens crypté de la citation biblique, celle-ci est située dans un paradigme métaphorique dirigé vers une postulation de vérités chrétiennes essentielles, pour souligner le rôle universel et totalisant du Christ, des apôtres et de la foi chrétienne sur la base du Nouveau Testament. Voici deux exemples du texte connu sous le titre *Récit et interprétation de l'Evangile* :

> *(1) Parabole. Un homme descendait de Jérusalem à Jéricho, il tomba sur des bandits qui, l'ayant dépouillé et roué de coups, s'en allèrent, le laissant à moitié mort. (Luc 10: 30). Interprétation. Qui est cet homme ? Adam. Et Jérusalem ? Le Paradis. Et Jéricho ? Le monde. Et les plaies ? Les péchés. Et les bandits ? Le diable. Et le prêtre ? Moïsse. Et le Samaritain ? Le Christ. Et l'huile et le vin ? Le corps saint et le sang pur de notre Seigneur Jésus Christ. Et le patron de l'auberge ? Le saint apôtre Paul. Et l'auberge ? L'Eglise. Et les deux pièces de monnaie ? Le Nouveau et le Vieux Testament. Et ses paroles : "De retour je vais te payer" ? Le Jugement Dernier lorsqu'il disait : "A chacun de vous je rendrai selon ses oeuvres" (Mattieu 16 : 27 ; Apocalypse 2 : 23).*
> *(2) Un homme embaucha des ouvriers pour sa vigne (Mattieu 20 : 1). Interprétation. Qui est cet homm e? Dieu. Et la vigne ? Le monde. Et les ouvriers ? Les apôtres. Et qui est celui qui arriva à la onzième heure ? Mattieu qui était un des douze apôtres*[22].

Comme on voit, la citation dans le premier exemple (la parabole du bon Samaritain) est suivie d'une série de questions posées après les mots : "homme", "Jérusalem", "Jéricho", "plaies", "bandits", "prêtres", "Samaritain", "huile" et "vin", etc., ceux-ci étant mis en parallèle par le verbe "être" à la 3 personne du singulier avec : "Adam", "le paradis", "le monde visible", "les diables", "les péchés", "le Christ", "le corps et le sang du Christ", etc. : en d'autres termes, la parabole est interprétée comme une métaphore du péché originel qui est expié définitivement par le Christ, et de là, comme un exemple de la gloire emportée par le Nouveau Testament sur le Vieux dans le sens introduit par l'apôtre Paul (1 Corr. 11 : 25 et 2 Corr. 3 : 6). Le même paradigme métaphorique est bien visible dans l'exemple (2) où la parabole des ouvriers embauchés dans la vigne est mise en parallèle avec le fait que les apôtres avaient accepté la foi du Christ et que Mattieu s'était joint à eux. Dans une autre partie des interprétations, attestées dans le même ouvrage, la citation biblique commence par la phrase : Подѣбн сѧ цр҃тво нб҃сноѥ (Le royaume divin s'est fait ressembler). La destination doctrinale d'un code biblique semblable est d'illustrer l'aphorisme de l'Evangile disant que "le Règne de Dieu est parmi nous" (Luc 17 : 21) et qui est l'un des postulats les plus importants de la foi. Dans le but d'une persuassion, d'une affirmation dans la foi, la parabole est "traduite" et "expliquée" de la manière la plus simplifiée : comme c'est noté par N. Frye, sous la forme "ceci est cela"[23], de l'abstrait au concret. Dans ce cas-là, la métaphore n'est pas un ornement linguistique, mais un mécanisme de l'épistémologie chrétienne qui avait trouvé une forme adéquate dans l'interprétation construite en miroir.

---

[22] Je cite d'après le Recueil d'Ivan Alexandre (dit de Lavrentii), de 1348, bulgare d'origine. Voir Куев, К. *Иван Александровият сборник от 1348 г., Op. cit.*, p. 397—400. Le livre est une compilation d'une source grecque, laquelle est une version des questions et des réponses attribuées à Athanase d'Alexandrie intitulées *Ρήσεις καὶ ἑρμηνεῖαι παραβολῶν τοῦ ἁγίου εὐαγγελίου*, dans PG (28, 1857).

[23] Фрай, Н. *Великият код*, *Op. cit.*, 82—83.

2. Le code biblique est introduit par une citation comme une clé thématique pour l'oeuvre entière. Ainsi, par exemple, l'oeuvre érotapocritique *De la composition des paroles (sacrées)* commence non pas par une question, mais par une citation du texte de l'Evangile introduit par une forme impérative :

> Григорн ре: Рцн мн .і. словесь ѡ еѵаггліа. васи ре. а нсконн бѣ слово. в. н слово бѣ ѵ ба. г. н бъ бѣ слово. д. се бѣ нсконн ѵ ба. е. вса тѣмь выше. ѕ. н без него нничесоже не бысть ѥже бысть. ѕ. въ томь животь бѣ. н. а животь бѣ свѣть оувкмь. ѳ. н свѣть въ тьмѣ свѣтить се. і. н тьма его не ѥть.

On lit le début de l'Evangile de Jean (Jean 1 : 1-5) cité ici, le jour de Pâques et il représente un texte crucial pour la religion chrétienne quant à l'incarnation du Verbe et à la nature de Dieu. L'exigence que les "paroles" (c'est-à-dire les phrases-clés) de l'Evangile ci-présentes soient au nombre de dix, pourrait être expliquée par la symbolique sacrée du 10 qui signifie à la fois le "début" et la "fin", l'accomplissement total des caractéristiques statiques et dynamiques du monde. Selon Grégoire le Théologien, le dix est le nombre le plus parfait qui exprime la connaissance du Créateur et de sa création[24]. Sans doute, la citation et sa place jouent un rôle crucial pour l'oeuvre entière, pour donner une signification au titre Ѳстроенніе словесъ, c'est-à-dire le récipient du verbe (gr. λόγος) qui est identique au Dieu chrétien. Plus loin dans cet ouvrage, il n'y a plus de citations bibliques. La deuxième et la troisième questions dans *De la composition des paroles (sacrées)* sont de nouveau introduites par l'impératif рцн мн ; dans le premier cas, on demande où sont écrits les Evangiles et quels sont les symboles des quatre évangélistes Matthieu, Marc, Luc et Jean : homme ailé, lion, taureau et aigle[25], et dans le second, on énumère les épithètes les plus fréquentes dont sont appelés le Fils, le Père et le Saint Esprit. Autrement dit, le prêcheur illustre l'Evangile – Révélation que le Seigneur envoie pour le salut du genre humain et qui est lié aux animaux "à quatre faces". Ils sont analogiques aux quatre activités du Christ et ont trouvé une expression correspondante dans chacun des Evangiles comme dans les quatre préceptes (d'Adam avant le déluge, de Noé après le déluge, de Moïse et du Christ)[26]. La présence des noms du Fils, du Père et du Saint Esprit postule, de son côté, les trois hypostases de la Sainte Trinité avec les épithètes métaphoriques les plus employées dont ils sont appelés. Dieu est désigné de façon attributive, parce qu'on aspire non pas à décrire une qualité du Dieu, mais appeler Dieu lui-même par cette désignation, ce qui signifie que la qualité fonctionne comme un nom : Il est Charitable, Miséricordieux, Puissant, Sacré, Pierre, Roche, etc. On trouve des cas où les noms de Dieu possèdent une fonction magique

[24] Петканова, Д. *Средновековна литературна символика*. С.: Вѣкмѧ, 1994, с. 57.

[25] L'interprétation ci-présente des tétramorphes trouve un parallèle dans un texte d'Epiphane de Chypre. Voir Nelson, R. *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*. New York, 1980, p. 7–8.

[26] Cette symbolique est la suivante : le lion signifie l'activité, la puissance et le pouvoir royal de Dieu, décrits par saint Jean; le taureau est le signe de Sa dignité de prêtre qui avait trouvé une expression dans l'Evangile selon saint Luc; le visage humain (l'homme ailé) signifie Son apparition au monde comme un homme décrite en détails par saint Matthieu; l'aigle signifie qu'en Lui habite le Saint Esprit qui est la dominante de l'Evangile selon saint Marc. Les tétramorphes sont interprétés par plusieurs auteurs en présentant diverses versions de la mise en rapport entre les symboles et les quatre évangélistes. L'interprétation la plus répandue dans les littératures slaves, est celle d'Irénée de Lyon (130/140 – 202/203) dans son livre *Contre les hérésies*. (voir PG, 7, col. 887–888). Une contribution pour leur grande popularité dans l'art médiéval appartient au bienheureux Jérôme (341-420) (les premières représentations des tétramorphes datent du V^e^ siècle). Voir Лозанова, Р. "Бележки върху миниатюрата "Виденията на пророк Исая и пророк Йезекиил" от Томичовия псалтир". *Старобългарска литература*, 31, 1999, с. 92–96.

préventive, où on les emploie comme des amulettes[27]. Dans notre cas, énumérer les noms du Père, du Fils et du Saint Esprit (que l'on rencontre aussi dans les textes grecs) est un argument provoquant une série de questions et de réponses où c'est justement le nom qui joue un rôle principal. C'est-à-dire que le catalogue des noms des personnages bibliques propre à la forme et au contenu du livre erotapokritique *De la composition des paroles (sacrées)* est présupposé par le "modèle" d'une riche liste de nominations sacrées empreuntée, probablement, par le compilateur anonyme, dans un autre livre.

3. Le code biblique est crypté dans la forme de question-énigme / réponse-devinette. Il y manque une citation directe de la Bible mais elle avait existé de manière implicite en tant qu'horison d'attente pour celui qui demandait[28]. Parfois l'énigme est introduite par une expression interrogative du type ιμο ε, mais très souvent elle est présentée de façon directe. La question est formulée de manière que l'énigme ait une réponse connue d'avance et qui soit comprise dans la symbolique de la condition posée. Le but est de vérifier à quel point celui à qui on pose la question est apte à pénétrer au-delà de la symbolique de la condition et de deviner le contenu du passage de la Sainte Ecriture visé. Habituellement, l'énigme / devinette est structurée sur la base du parallélisme synonymique où l'un des membres de l'opposition reste le même, tandis que l'autre possède une signification qui est différente de celle au début et qui était introduite par un remplacement ou par un ajout. Très souvent, on emploie la symbolique des nombres dans l'élément de connexion. Cela pourrait être illustré par les exemples suivants :

(1) Question : Qu'est-ce que deux mers et cinq terres? Réponse : deux poissons de la mer et cinq pains de la terre (D'après Luc 9 : 16).
(2) Question : deux était là et parlaient, et douze s'étonnaient? Réponse : Jésus et la Samaritaine parlaient, et les douze apôtres s'étonnaient. (D'après Jean 4 : 27).

La sémantique des énigmes est justifiée dans le Vieux Testament, par exemple, dans le livre Proverbes 1 : 6 : "destinées à donner l'intelligence des proverbes et des énigmes, des propos des sages et de leurs charades". Elles contiennent des éléments qui les rapprochent à la fois du proverbe et de la sentence. Ainsi, par exemple, la comparaison de la Jérusalem avec une marmite dans le livre d'Ezéchiel (24 : 3-14) est plus proche de la prabole, tandis que la description de la vieillesse dans l'Ecclésiaste (12 : 2-6) avec de sages sentences pourrait être définie, par son imaginaire, comme une énigme. Certains textes rappellent les énigmes du Sphynx, ce qui veut dire que celles-ci ont une signification décisive; on connaît bien la devinette que Samson a posée (Juges 14 : 10-18) et les événements qui en résultèrent. Naturellement, les énigmes, en tant que partie des *erotapokriseis*, ont un but didactique : elles sont destinées à prouver l'aptitude de celui qui répond à entrer dans la communauté des convertis dans la foi chrétienne,

---

[27] Измирлиева, В. "72 и числовият код на Творението в предхристиянската традиция (исторически екскурс)". В: *Медиевистика и културна антропология. Сборник в чест на 40-годишната творческа дейност на проф. Донка Петканова*. С.: Мнемозина, 1998, 171—178; Иванова, Н. "Абагар (1651) на Филип Станиславов в южнославянски контекст". *Старобългарска литература*, 31, 1999, 124—125.

[28] Le terme est employé dans le sens défini par Jauss. Voir Яус, Х.Р. "Поетичният текст в смяната на хоризонта на разбирането". В: *Исторически опит и литературна херменевтика. Op. cit.*, p. 210-211. (l'article est traduit par A. Anguélov de : "Der poetische Text im Horizontwandel des Verstehens". In : Jauss, H.R. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt/München : Suhrkamp Verlag, 1982.)

c'est-à-dire qu'il possède suffisamment de connaissances sur le texte de la Bible (et surtout sur celui des Evangiles).

Ainsi, dans les modèles du code biblique dans les textes erotapocritiques, on entrevoit le principe du catalogue"crypté" contenant des noms et des symboles bibliques, d'une part, et d'une autre, la manière allégorique de "deviner" le sens crypté dans la Sainte Ecriture. Dans l'un, comme dans l'autre des cas, le code biblique fonctionne suivant le principe de la métonymie, mais aussi de la métaphore simplifiée (souvent par la mise en rapport de deux natures qui sont autant similaires qu'incompatibles). La figure principale est le parallélisme synonymique : la similitude, la comparaison et le contraste. Ainsi, dans le genre médiéval des *erotapokriseis*, avec une netteté inattendue, on aperçoit les schémas de départ des moyens rhétoriques de l'Antiquité et de l'Orient ancien, le code biblique étant revêtu d'une forme très ancienne, préchrétienne. Probablement, on pourrait chercher les racines de cette raison dans la nature de la texture mythiques des *erotapokriseis* qui, avec ses modèles archaïques de l'espace et du temps, présuppose leur fonctionnement dans des structures horizontales et verticales analogiques. Populaires pendant le Moyen Age slave comme un genre propédeutique dans le but d'apprendre et de s'exercer dans la foi chrétienne, les questions et les réponses sont le point où se croisent le symbole sacré et sa réception sensitive et imaginaire, les formes universelles de la texture mythique et le code biblique.

Maya Ivanova,
Centre d'Etudes sur Cyrille et Méthode

RITE ET TRANSFORMATIONS DU MYTHE DANS LA VIE DE SAINT CONSTANTIN DIT LE PHILOSOPHE

La collision historique entre le paganisme et le christianisme, ainsi que l'hétérogénéité des discours des systèmes culturels, constituent le modèle narratif d'une grande partie des textes médiévaux, indépendamment du lieu de leur création. L'oeuvre hagiographique bulgare la plus ancienne, qui parut à la fin du IX[e] siècle, *La vie de saint Constantin-Cyrille dit le Philosophe* (ci-après je l'appelerai *Vie de Cyrille*) n'est pas une exception. Dans le texte proposé, mon attention n'est attirée que par l'exemplum inséré dans le chapitre XII[1]. Ce passage est attesté non seulement dans toutes les 66 copies conservées, mais on le retrouve aussi comme extrait, c'est-à-dire comme narration signifiante en soi, dans le cadre d'autres macro-structures[2].

Dans l'exemplum, on trouve la description (dont les détails sont extrêmement curieux pour nous) d'une vénération cultuelle préchrétienne qui avait lieu devant un chêne et dont les participants n'étaient que des hommes.

> *Dans la tribu des Foulliens, il y avait un grand chêne qui avait fusionné avec un cerisier et sous lequel on effectuait des rites. On l'appelait Alexandre et il n'était permis aux femmes de s'approcher ni de lui, ni des rites*[3].

Au cours de son dialogue avec cette communauté secrète masculine, Constantin le Philosophe arrive à persuader les hommes présents que leurs actions sont dénuées de sens en leur proposant une autre forme de comportemenr rituel : une adoration de l'Evangile, des cires et des chants, un renoncement à l'"objet inutile", l'arbre, en l'abattant, ainsi que la transformation du lieu de rite païen en autel chrétien.

Les chercheurs qui voulaient légitimer la *Vie de Cyrille* en tant que source historique, s'étaient efforcés de résoudre des problèmes ethnographiques, tels la localisation de la ville de Foulla où avait lieu l'action, ainsi que la détermination de l'appartenance ethnique de la tribue foullienne[4].

---

[1] Je me permets une telle classification des genres parce que le passage mentionné fonctionne notamment en tant que tel par rapport à l'entité de la *Vie* et correspond aux définitions données par G. Lenhoff ("indexe rhétorique utilisé dans les formes narratives comme illustration de l'argument", définition qui fut formulée, d'ailleurs, déjà par Aristote dans sa *Rhétorique*); voir Lenhoff, G. "Problems of Medieval Narrative Typology : The Exemplum". In : Seemann, Kl.-D., ed. *Gattung und Narration in den älteren slavishen Literaturen.* Veröffenlichungen, N° 64, Wiesbaden : Otto Harrassowitz, 1987, p. 109; et Jacques Le Goff ("court récit présenté pour authentique (= historique) et inséré dans l'exposé (en général, une prêche) pour convaincre l'auditoire à l'aide d'une prédication salutaire"), voir Льо Гоф, Ж. "Времето на екземплума (XIII в.)". В: *Въображаемият свят на Средновековието (есета)*. С.: Agata-A, 1998, p. 130; voir aussi la note 3 à la p. 150.

[2] Les auteurs de l'édition académique des oeuvres complètes de Clément d'Ochrid fournissent des données sur l'existence de telles parties indépendantes de la *Vie de Cyrille* (VC). Voir *Климент Охридски. Събрани съчинения*. Т. 3, С.: БАН, 1973, с. 50.

[3] Toutes les citations sont données dans leur traduction en bulgare contemporain selon l'édition citée. *Климент Охридски, Op. cit.*, p. 135.

[4] Васильев, А.А. "Готы в Крыму". *Изв. Гос. Академии истории материальной культурой*, т. V, с. 211; Кропоткин, В.В. "Из истории средновекового Крыма". *Советская археология*, т.

Dans son ouvrage exhaustif sur les *Vies de Cyrille et de Méthode*, Fr. Dvornik étudie la question des arbres sacrés et de la présence de pratiques rituelles qui y sont liées chez divers peuples et en particulier, chez les tribus de l'Asie mineure et du Caucase[5]. Cependant, son but était de prouver que l'"incident de Foulla" est authentique du point de vue historique et n'est pas le fruit de l'imagination hagiographique. Dans diverses publications, le scientifique bulgare Iv. Dujcev présente, lui aussi, la polémique entre les systèmes mythologiques nettement distingués dans cet épisode, mais il choisit avant tout la démarche textologique pour traiter le problème de l'appellation du chêne comme "Alexandre"[6].

Seul V. Toporov concrétise ses observations uniquement sur l'ensemble mytho-rituel de la communauté de Foulla, en attirant l'attention sur des détails qui supposent un rapport entre le motif du chêne et le mythe du Dieu de la foudre et de l'introduction du thème masculin dominant compliqué par l'apparition de l'élément féminin (le chêne qui a fusionné avec la cerise[7])[8]. La motivation de Toporov pour chercher le rapport des constructions mytho-rituelles foulliennes comme réalisation de la mythologie hellénique est basée sur la supposition que la tribue était hellénophone, en égard à la situation géographique de la ville de Foulla (même si ce n'est pas tout à fait certain). L'immersion culturelle de la conscience contemporaine dans des systèmes mythologiques d'ordre différent identifie sans problèmes le caractère universel du motif du chêne. Pourtant, dans ce cas-là, c'est le positionnement du symbole dans les textes du Vieux Testament qui est fonctionnel.

Avant l'apparition des livres des prophètes, le chêne est mentionné plusieurs fois comme le centre d'événements importants et sacrés, comme l'axe du monde à l'intérieur duquel sont projetées les énergies entre les zones cosmiques, à savoir ciel – terre – monde chtonien. Rappelons, par des exemples concrets qui puissent illustrer la pluridimentionnalité fonctionnelle du sujet mythologique, que :

1. Les racines du chêne sont le lieu où l'on peut fermer à clé des secrets. Des secrets qui ne doivent être jamais réveillés, comme c'est le cas dans la Genèse 35:4 : Jacob construisit un autel à Dieu à Béthel, mais avant de le faire, il enleva à ses hommes tous les dieux étranger (c'est-à-dire, toutes les idoles), puis il les enfouit sous le chêne "*et les laissa inconnus jusqu'aujourd'hui*". Ainsi que des secrets que l'on doit se rappeler à jamais : après les exploits et les succès de guerre, Josué conclut de nouveau une loi entre son peuple et Dieu en inscrivant tous les mots dits dans le Livre de la Loi de Dieu.

> *[...] Il prit une grande pierre qu'il dressa là, sous le chêne dans le sanctuaire du Seigneur* (Josué 24:26).

XXVIII, 1958, с. 198-218; Якобсон, А.Л. „К вопросу о локализации средневекового города Фуллы". *Советская археология*, XXIX-XXX, 1959, с. 108-113; Флоря, Б.Н. *Сказания о начале славянской письменности*. М.: Наука, 1981, с. 122-123; Dvornik, Fr. *Les Légendes de Constantin et de Méthode vues de Byzance*. Prague : Orbis, 1933, p. 206.

[5] Dvornik, Fr. *Op. cit.*, p. 206.

[6] Dujcev, I. "Zur Literarische Tätigkeit Konstantins der Philosophen". *Byzantinische Zeitschrift*, XLIV (1951), p. 105-110; Дуйчев, Ив. „Към тълкуването на пространните жития на Кирила и Методия". В: *Хиляда и сто години славянска писменост, 863-1963. Сборник в чест на Кирил и Методий*. С.: БАН, 1963, с. 103-104.

[7] Il faut préciser qu'en bulgare, pour désigner un arbre fruitier, on emploie le même mot que pour le fruit, et dans ce cas-là, le nom est au féminin. (note du traducteur).

[8] Топоров, В.Н. *Святость и святые в русской духовной культуре*. Т. I, М. : Наука, 1995, с. 121-125.

2. Le chêne est un lieu de révélations. Sous sa couronne, on prononce des messages célestes comme dans le texte qu'on vient de citer. On trouve un autre exemple de ce genre dans Juges 6:11. Au temps de la cohabitation difficile entre les Israélites et les peuples étrangers sur la terre de Canaan, la rencontre de Gédéon avec l'Ange a lieu sous un chêne; sous le même arbre, Gédéon offrit ses dons en reconnaissance (Juges 6:19).

3. Le chêne est un lieu d'accummulation de force, ainsi que d'initiation. Abimélek est proclammé roi sous le chêne où Jacob enfouit les dieux étrangers, c'est sous le même chêne que Josué célèbre l'office divin (Juges 6:9). Durant une bataille, toujours selon le livre Juges, on parle d'un chêne appelé "chêne des Devins". Tout le récit du roi israélite Saül dans le Premier livre de Samuel est lié à des événements qui ont lieu sous un chêne : avant de combattre les Phlistins, les Israélites campent dans la valée des chênes (17:2, 17:9, 21:9); Saül reprend ses forces à Guivéa, sous le tamaris de la colline (22:6); après sa mort tragique, Saül retrouve la paix sous le tamaris à Yavesh (31:13).

4. Le chêne représente donc une porte entre les mondes. L'âme passe par le tronc et la couronne et s'envole dans les cieux, tandis que le corps reste sous les racines, selon le Premier livre de Samuel (31:13), les Annales 1 (10:12). Encore dans le livre Genèse (35:8), on raconte que la nourrice de Rébecca, elle aussi, fut enterrée au pied d'un chêne que Jacob appela "le Chêne des Pleurs" à cause du triste événement.

5. Le chêne est également un lieu où la puissance de Dieu peut réaliser une punition juste. Dans le Deuxième livre de Samuel (18:9, 18:10, 18:14) on raconte l'histoire d'Absalom qui avait dressé lors d'un combat le peuple israélite contre son père David :

> *Absalom se trouva par hasard face aux serviteurs de David. Absalom montait un mulet, et le mulet s'engagea sous la ramure enchevêtrée d'un grand térébinthe. La tête d'Absalom se prit dans le térébinthe, et il se trouva entre ciel et terre [...].*

Ce n'est que chez Esaïe et les autres prophètes (Daniel et Osée) que le paradigme change et on met un signe d'égalité entre le chêne et l'idolâtrie. Les apostats et les pécheurs sont condamnés à :

> *avoir honte de vos jardins d'election, car vous serez alors comme le térébinthe au feillage flétri, comme un jardin d'où l'eau s'est retirée* (Esaïe 1:29-30);

et la colère de Dieu sera dirrigée

> *contre tous les cèdres du Liban, hautains et altiers, et contre tous les chênes de Bashân* (Esaïe 2:13)

Tout le chapitre 44 d'Esaïe décrit les actions idolâtres qui provoquent l'indignation par le fait qu'elles ne font pas de différence entre le sacré et le profane :

> *Il en fait flamber la moitié dans le feu et met par-dessus la viande qu'il va manger : il fait rôtir son rôti et se rassasie; il se chauffe aussi et dit : "Ah, ah, je me chauffe, je vois le rougeoiement!" Avec le reste il fait un dieu, son idole, il s'incline et se prosterne devant elle, il lui adresse sa prière, en disant : "Délivre-moi, car mon dieu, c'est toi!" Ils ne comprennent pas, ils ne discernent pas, car leurs yeux sont encrassés, au point de ne plus voir, leurs coeurs le sont aussi, au point de ne plus saisir! Nul en son coeur ne fait retour à la compréhention et au discernement, de manière à dire : "J'en ai fait flamber la moitié dans le feu, j'ai aussi cuit du pain sur les braises, je rôtis de la viande et je la mange, et du surplus, je ferais une abjection, je m'inclinerais devant un bout de bois!"* (Esaïe 44:16-19)

C'est de la même chose, et avec un dramatisme aussi grand, que parle Osée (ch. 4). Chez lui, le motif principal est le suivant :

> *Mon peuple sera réduit au silence faute de connaissance [...] Mon peuple consulte son arbre et c'est sa branche qui le renseigne [...]* (Osée 4:6, 12)[9]

En tant qu'apôtre chrétien, d'un côté, Constantin le Philosophe connaissait parfaitement ces textes et comprenait leur message, mais, d'un autre, ayant une formation dans les sciences et les arts antiques, il avait conscience de la force des gestes paradigmatiques rituels déjà établis et qui étaient argumentés par les hommes de Foulla de la manière suivante : "*Nous n'avons pas commencé à faire cela maintenant, mais nous l'avons hérité de nos pères*", ce qui devrait signifier : à quoi bon avoir une nouvelle manière de vénération, ainsi qu'un nouveau Dieu, étant donné que le nôtre avait été soumis à maintes épreuves et qu'il nous avait aidé chaque fois "quand nous avions besoin de pluie ou d'autre chose". Voilà pourquoi dans son message verbal, le Philosophe est catégorique, mais aussi très attentif. Suivant la formule très exacte de Toporov, il s'agit là d'une "persuasion cachée dont le reproche est presque nul"[10]. En travaillant pour les transformations qui devaient s'effectuer dans le monde des idées et n'être réalisées qu'après, comme pratique rituelle sur le modèle des textes déjà mentionnés, Constantin transforme peu à peu le symbole puissant du "chêne" en simple objet. Les fonctions de celui-ci sont réduites uniquement à l'usage quotidien ("un bois qui n'est destiné qu'au feu"), mais en même temps, les impressions de l'homme naturel sont activées par la vision de la punition puissante ("[...] *vous qui rendiez hommage à un objet insignifiant comme ce bois qui est destiné au feu, comment allez-vous échaper au feu éternel*?")

En fait, par ses actions, Constantin le Philosophe ouvre le cercle du temps mythique tribal en le transformant en linéaire et en appelant à un nouveau commencement, en interdisant catégoriquement le retour en arrière non seulement en parole mais aussi en action : "*Et comme il les avait persuadés avec des paroles douces, il leur avait fait abattre l'arbre et le brûler*". Dans le verbal, comme dans les gestes de son comportement, le Philosophe suit un modèle déjà imposé par le Vieux Testament. Dans le livre Juges (6:25-26), l'ange invite Gédéon à démolir l'autel de Baal, à couper le poteau sacré et à faire une offrande sur le nouvel autel, qu'il vient de construire pour le Seigneur, en holocauste, sur le bois du poteau sacré qu'il aurait coupé. Une nouvelle signification est présentée dans le récit qui fait partie de la *Vie de Cyrille* : Constantin lui-même porte les 33 coups rituels en tant que témoignage de son adhésion au Fils de Dieu, après quoi le chef de la tribu foullienne s'incline de sa propre volonté et baise le Saint Evangile. La justesse incontestable de ces actions est prouvée d'en haut par l'abondante pluie nocturne qui vient en réponse aux doutes des pèlerins, exprimés dès le début : "*Si quelqu'un ose le faire* (c'est-à-dire toucher à l'arbre – c'est moi qui précise, M. I.), *la mort l'atteindra et nous ne verrons plus jamais la pluie*".

---

[9] J. Frazer avait utilisé le réseau des citations de la Bible pour présenter les différences de comportement par rapport au chêne dans le Vieux Testament comme si c'était un lieu sacré ("[...] dans les périodes plus anciennes, les arbres sacrés avaient joué un rôle important dans la religion populaire et Yahvé lui-même y était étroitement lié") et en même temps, comme si c'était un lieu païen ("[...] plus tard, en Israël, les prophètes accusaient la vénération des chênes en tant que rite païen"). Pour l'ethnologue anglais, ces observations font partie d'un récit ethnographique sur la vénération des arbres sacrés en Palestine qui est basé sur un principe complètement différent. Voir Фрейзър, Дж. *Фолклорът в Стария завет*. С. : ОФ, 1989, с. 347-350.

[10] Топоров, В.Н. *Op. cit.*, p. 124

L'exemplum qu'on vient de commenter, a un caractète net de prédication salutaire et convaincante. Il montre clairement que le rite païen est dépourvu de contenu et isolé de l'esprit dominateur de l'époque chrétienne. Son vrai message n'acquiert son accomplissement que si l'on compare les événements à Foulla avec ceux d'après 862, l'année où Constantin le Philosophe créa l'alphabet pour les Moraviens. Avant ce moment, pour les Slaves déjà convertis, le rite chrétien était une action aussi illégitime que la vénération païenne. Imposée par la force d'une nouvelle tradition, cette action avait perdu son sens, car on y répétait des mots incompréhensibles (bien que sacrés par leur nature). L'invention d'un système graphique, ainsi que l'effort intellectuel du Philosophe pour que la parole liturgique **нсконн бѣ слово** [au commencement était le Verbe] soit écrite et plus tard prononcée, est un geste qui égalise l'acte prophétique de la destruction de la non-conscience païenne par la force de l'esprit évangélique.

Dimitrinka Dimitrova-Marinova,
Institut de Littérature, ABS

LE CYCLE COSMOGONIQUE ET ESCHATOLOGIQUE DANS LA TRADITION LITTERAIRE PALEOBULGARE ET DANS LA LITTERATURE ORALE BULGARE

(problèmes de la resacralisation et de la nomination chrétienne)

Le cycle cosmogonique et eschatolologique est essentiel pour chaque mythologie développée. Les mythes[1] de la création du monde terrestre et de l'homme, ainsi que de leur fin, ne vont pas toujours ensemble dans le cadre des mêmes textes, mais ils sont toujours conçus comme thématiquement liés et en rapport d'interdépendance. L'idée du caractère cyclique de l'existence sur Terre (dans le cadre de l'année au sens du calendrier ou durant un plus grand laps de temps) constitue le *motif* essentiel des sujets des textes sacrés dans la plupart des mythologies et des religions[2]. Bien plus, ce motif a une fonction philosophique et conceptuelle par rapport au caractère de la mythologie correspondante (polithéisme, dualisme ou monothéisme), ainsi qu'un rôle déterminant pour la structure par rapport à la conception du temps dans chaque religion (développement en spirale, dans la religion hindouiste, ou développement linéaire, dans

---

[1] Le mythe est l'objet d'étude des travaux de presque tous les ethnologues de renom, des folkloristes et même des psychanalistes de la fin du XIX[e] et au XX[e] siècles. Les définitions qu'on donne à cette notion sont nombreuses et concernent des aspects divers. Dans la présente étude, je prends pour base la définition de Mircea Eliade dans son livre *Aspects du mythe* :

"Le mythe est une réalité culturelle extrêmement complexe, qui peut être abordée et interprétée dans des perspectives multiples et complémentaires [...] Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des "commencements" [...] C'est cette irruption du sacré qui fonde réellement le Monde et qui le fait tel qu'il est aujourd'hui." (*Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1963, p. 16-17).

Apparus dans un passé lointain, les mythes changent et se substituent sans cesse les uns aux autres, mais les motifs essentiels qui sont à la base des sujets et qu'on voit présents dans les versions les plus primitives, restent vivants de nos jours. Dans la société primitive, le mythe peut exister sous la forme d'une représentation qui est contenue dans le rite ou sous une forme narrative, et il fait alors partie importante du rite. Ce qui permet la transformation des mythes en poésie hymnique à une étape relativement éloignée où les ensembles rituels correspondants se sont formés. Cela pose une série de difficultés pour ceux qui étudient les mythologies antiques, ainsi que pour les tentatives de reconstruire les mythologies indoeuropéennes conservées dans les oeuvres épiques correspondantes (un exemple particulièrement pertinent en sont les diverses interprétations du mythe cosmogonique de la Bible : Genèse 1-3; Esdras 6:36-54, 16:55-63; Psaumes 103. Quant au reflet du mythe slave cosmogonique et eschatologique dans le cycle épique de Noël, voir : Добрев, Ив. *Произход и значение на праславянското консонантно и дифтонгично склонение*. С. : БАН, 1982, с. 41-214). En même temps, les mythes continuent à exister aussi sous une forme narrative, parallèlement avec la tradition des chansons de geste, et ils étaient probablement appris par les néophytes pendant la période de l'initiation. Leur héritier dans la tradition folklorique tardive sont certaines narrations qui, bien que très désacralisées, conservent une information sur leur état primitif, ainsi que les chansons épiques où la désacralisation est encore plus fortement exprimée.

[2] Топоров, В.Н. „Космогонические мифы". В: *Мифы народов мира*. М.: Советская энциклопедия, т. 2, 1982, с. 6-9; "Эсхатологические мифы". *Пак там*, с. 670-671; Eliade, M. *Le Mythe de l'Eternel Retour*. Paris : Gallimard, 1969.

la tradition judéo-chrétienne). Cela dit, normalement, le cycle a une interprétation double dans les textes sacrés : comme narration qui expose les événements en tant que séquence[3] et comme signe-symbole, dans la poésie hymnique, où les événements ne sont que marqués afin d'être glorifiés[4]. Cela est déterminé en grande partie par sa double application dans les ensembles rituels correspondants : en tant qu'histoire sacrée ayant une signification éducative ou comme chanson rituelle déstinée à "communiquer" avec les dieus.

D'habitude, les mythes-narrations ont une diffusion orale. Dans les cultures écrites, cependant, ils ont aussi des versions écrites : dans des textes à destination rituelle, dans des ouvrages théologiques ou historiques, ainsi que dans la littérature antique. Le plus souvent, dans les textes écrits, les mythes eux-mêmes sont presque absents, ils y sont plutôt marqués et dans ce cas-là, on compte sur le fait que leurs destinataires ont une bonne connaissance du contenu des textes narratifs de base propres à la tradition orale qui leur est contemporaine. Il est notoire que malgré l'interprétation particulière des mythes correspondants dans les textes écrits de l'Antiquité et du Moyen Age, ceux-ci ne perdent pas leur caractère sacré. On pourrait l'observer même dans le drame antique qui n'a pas de caractère rituel ou dans les textes narratifs historiques et philosophiques du Moyen Age dont la destination n'est pas rituelle. Au contraire, ces oeuvres jouent le rôle de médiateurs entre les textes de la poésie rituelle et les narrations sacrées, et, pendant le Moyen Age, entre le canon de la Bible et les textes liturgiques. C'est dans ce sens-là que sont conçus une grande partie des apocryphes qui, pour l'intellectuel du Moyen Age, étaient surtout des narrations qui élargissaient l'horizon de ses connaissances[5].

Les mythes cosmogoniques et eschatologiques qui existaient dans les régions bulgares pendant la période du haut Moyen Age, appartenaient à divers systèmes mythologiques : thrace, grec et romain, et plus tard, slave et protobulgare. Au temps du Premier Royaume bulgare, la myhologie protobulgare avait probablement une signification officielle et cultuelle prioritaire, étant donné que le pouvoir administratif et militaire suprême était concentré entre les mains de l'aristocratie protobulgare. Malheureusement, la mythologie protobulgare n'est connue que par des fragments. Elle était systématiquement persécutée et la culture matérielle qui y était liée anéantie pendant les premiers siècles qui suivirent la christianisation[6]. Tel est à peu près le sort des autres mythologies, parmi lesquelles une place importante est occupée par celles des Thraces et des Slaves[7]. Ainsi, à la fin du IX[e] siècle, dans les milieux officiels de l'Etat bulgare, la seule cosmogonie acceptable qui s'imposa fut celle de la Bible. Celle-ci avait encore un avantage : elle avait une diffusion non seulement orale, lors des prédications, mais aussi écrite et cela dans une langue qui était parlée par la majeure partie de la population dans les régions bulgares, le vieux-bulgare, que certains appellent "slavon". De manière

[3] L'exemple le plus pertinent en est la Genèse : 1, 2. La narration du chapitre 1 est doublée dans Job 40 : 15-32, par l'ajout des représentations sur les personnages de Léviathan et de Béhémote à qui est donnée une partie de la terre et de l'eau. Dans ce cas, le mythe cosmogonique est présenté sous un aspect interprétatif.

[4] Psaumes : 103.

[5] Ce n'est pas un hasard si, en tant qu'images et organisation verbale, dans la plupart des cas ils se rapprochent des genres bibliques.

[6] Le coup le plus dur fut celui qui accompagna la conversion officielle lorsque presque toute l'aristocratie protobulgare fut massacrée. La liquidation physique des adversaires de la nouvelle religion est un témoignage historique du comportement envers la culture spirituelle et matérielle païenne qui était représentée, en grande partie, par l'institution du chamanisme. Une nouvelle persécusion de la culture spirituelle païenne eut lieu une trentaine d'années plus tard. Le concile de Preslav, de 893, qui met fin à la restauration entreprise par Vladimir-Rassaté, nous a privé même de témoignages écrits qui auraient pu être sauvés.

parallèle, pourtant, parmi les masses, on continue à raconter les anciens mythes, à chanter les chansons rituelles et épiques qui avaient leur place dans les rites traditionnels. Ces textes ne sont pas propres uniquement aux classes modestes. Il est fort probable que les premières générations d'intellectuels bulgares aient gardé, elles aussi, non seulement un souvenir de ces rites, mais qu'elles aient bien connu les chants et les mythes qui leur correspondaient. On observe un détail curieux dans le *Chestodnev* [*L'Hexaméron*] de l'exarque Jean : l'auteur décrit de manière assez détaillée tout en le contestant le paganisme hellénique, mais il ne dit pas un seul mot sur le paganisme protobulgare ou slave encore vivants. Même si l'on accepte que dans ce cas-là, une source écrite a été utilisée, on ne peut expliquer pourquoi l'auteur n'y a pas ajouté de données sur la réalité de son pays. Une des explications possibles pourrait être que les souvenirs des croyances et des rites natals étaient beaucoup trop chers, bien que refoulés au fond de la mémoire, pour être violés en public.

La cosmogonie biblique est popularisée avant tout par les lectures de textes du Vieux Testament au commencement du cycle de Pâques, ainsi que par certains ensembles liturgiques qui ne sont pas fixés par le calendrier (par exemple, l'Ordre du mariage, l'Ordre des funérailles, l'Ordre du baptême, etc.) et dont les croyants ordinaires prennent connaissance. La traduction et la création d'oeuvres philosophiques et exégétiques, telles que la *Théologie* de Jean Damascène, traduite par l'exarque Jean, l'*Hexaméron*, composé par le même auteur, l'*Hexaméron* court qui servaient de début aux divers Annales et Chronographes, étaient destinées à l'élite intellectuelle. Mais cette élite, dans sa majeure partie bilingue, ne se satisfaisait pas uniquement de cette information. Les gens lettrés cherchaient dans la riche tradition littéraire byzantine d'autres textes interprétant l'histoire biblique et mondiale sur un plan amusant et comprenant souvent des versions non canoniques de certains motifs. Telles étaient les premières traductions ou compilations de textes ayant un caractère non-officiel, voir les Paléas Historique[8] et Interprétative[9]. Dans ces Paléas, parallèlement à l'interprétation de la cosmogonie biblique, on développe certains motifs complémentaires qui sont empruntés à d'autres livres de la Bible et même à certaines oeuvres apocryphes[10]. Ainsi, la nouvelle élite intellectuelle bulgare intériorise de manière orale (lors des offices religieux) ou par écrit, grâce aux riches bibliothèques laïques et monacales au X^e^ siècle, la conception cosmogonique et eschatologique du judéo-christianisme. Mais, apparemment, cela ne

---

[7] Probablement, la mythologie slave ne fut pas l'objet d'une telle persécusion politique parce que la plupart des Slaves dans les régions bulgares avaient accepté de bonne foi le christianisme avant la conversion officielle. La mythologie thrace, christianisée plus tôt encore, a connu un sort semblable. Dans ces deux cas, pourtant, un mécanisme différent opérait, celui de repenser volontèrement, selon l'esprit de la nouvelle religion, les rites païens et les textes qui les desservaient.

[8] Pour la publication, voir : Попов, А. *Книга Бытия небеси и земли (Палея историческая) с приложением сокращеной палеи русской редакции*. М., 1881, с. 1-14. Une preuve pour la traduction en vieux-bulgare, voir chez : Станков, Р. *Лексика исторической палеи*. Велико Търново: Пик, 1994, с. 189.

[9] Pour sa publication, voir : *Палея толковая, по списку, сделанному в г. Коломне в 1406 г. Труд учеников Н.С. Тихонравова*. М., 1892, с. 1-99. Une preuve de l'origine bulgare de ce monument de l'époque de Siméon, voir chez : Славова, Т. *Тълковната палея в контекста на старобългарската книжнина*. С., 2001 (sous presse).

[10] Telles sont les interprétations du passage du livre du prophète Esaïe (14:11-15) de la chute de l'Etoile du jour, comparée à celle de Satan dans la Paléa Interprétative où le motif principal de l'opposition à Dieu est celui de la beauté du monde terrestre sur laquelle le serviteur divin, devenu orgueilleux, veut gouverner ; ainsi que la version apocryphe du même motif que l'on voit présente dans la Paléa Historique : Satan est tombé parce qu'il ne veut pas rendre hommage à l'homme créé le sixième jour.

suffisait pas. L'esprit curieux des intellectuels suscite la traduction d'oeuvres apocryphes qui apparurent relativement tôt et cela malgré les listes "préventives" présentes dans le Code de Siméon créé au début du X^e siècle[11]. Une place importante y est occupée par le *Livre des secrets sacrés de Hénoch* où le récit cosmogonique, bien qu'il se rapproche de celui de la Bible, offre une interprétation différente et avec elle, certains motifs nouveaux[12]. C'est à cette époque que fut probablement traduit l'*Apocalypse apocryphe*[13] attribuée à Jean le Théologien où l'image eschatologique est présentée de façon plus courte et sans contredire, en principe, la *Révélation* canonique.

Un peu plus tard, entre le milieu et la fin du X^e siècle, et peut-être même pendant les XI^e et XII^e siècles, on peut observer certains processus nouveaux et ce, dans le cadre de la tradition littéraire non-officielle. L'apparition de l'hérésie des bogomiles réputée être une révision de la doctrine judéo-chrétienne, introduit aussi son propre correctif dans les processus littéraires propres aux régions bulgares. La littérature des bogomiles est caractérisée par une certaine "bipolarité" : d'une part, une réfutation de certains motifs propres à la mythologie païenne, ce qui est un signe de leur désacralisation, et, de l'autre, l'introduction d'autres motifs ou de leurs versions faisant partie de la même tradition dans des textes narratifs écrits. Cet acte leur conserve leur caractère sacré. Pourtant, il faut absolument souligner que ces motifs, une fois écrits, continuent leur diffusion uniquement par voie écrite et n'ont pas d'influence secondaire sur la littérature orale.

Probablement vers le milieu du X^e siècle apparaît un apocryphe unique au contenu cosmogonique et eschatologique : la *Révélation de Jean* connu sous le nom de *Livre secret des bogomiles*[14]. Se fondant sur le canon judéo-chrétien, le gnosticisme grec et certains textes apocryphes, le *Livre secret* est destiné à des lecteurs très instruits auxquels il ne raconte pas des textes : **il ne fait que les marquer** en indiquant une direction pour une interprétation correcte. **Ce livre est un code pour l'interprétation, suivant la doctrine des bogomiles, des livres canoniques chrétiens, comme de certains textes gnostiques et autres, restés hors de la tradition littéraire orthodoxe.** On y voit des représentations cosmogoniques bibliques de base soumises à une réinterprétation, une place centrale étant accordée à la thèse selon laquelle le démiurge du Vieux testament n'est autre que Satan-Satanaïl tombé du Royaume des cieux. Celon

[11] La copie la plus connue se trouve dans le Code de Svetoslav de 1076. Pour son édition, voir : *Симеонов сборник по Светославовия препис от 1073 г. т. 1. Изследвания и текст.* С.: БАН, 1991, с. 700-701. Sur la question des indexes, voir : Кожухаров, Ст. "Индекс на забранените книги". В: *Кирило-Методиевска енциклопедия*, т. 2, С.: УИ "Св. Климент Охридски", 1995, с. 114-115.

[12] En premier lieu, ce sont les représentations sur les éléments mythiques dits Adoïle et Archaste qui apparaissent sur l'ordre du démiurge et se transforment en base première du monde matériel. Une grande importance est attribuée aussi aux représentations de la création de l'homme à partir de 7 éléments, de la composition du nom du premier homme à partir des quatres directions du monde, etc. (Соколов, М. *Материалы по старинной славянской литературе. Вып. VII. Славянская книга Еноха праведнаго.* М, 1870, с. 2)

[13] Pour l'édition : Jagic, V. "Novi prilozi za literaturu biblijskih apokrifa". In : *Starine*, u Zagrebu, 5, 1873, s. 74-78.

[14] La discussion sur l'attribution et la langue de cet apocryphe reste ouverte. Les adeptes de la thèse suivant laquelle il était écrit en grec, soulignent la richesse des sources utilisées lors de sa création (voir : Bozóky, E. "Le problème de la langue originale". In : *Le livre secret des cathares*. Paris : Beauchesne, 1980, p. 183-185). Selon l'avis de Mme Bozóky, la traduction latine a été faite à partir d'une copie slave qui, d'ailleurs, était une traduction du grec. Les adeptes de la thèse de l'origine vieux-bulgare du manuscrit se fondent sur la remarque de la copie de Carcassonne qui dit que le manuscrit avait été apporté de Bulgarie. Personnellement, je soutiens la thèse de P. Dimitrov, à savoir que l'apocryphe a été l'oeuvre de l'hérésiarche de la nouvelle hérésie, le prêtre Bogomile (Димитров, П. "Поп Богомил". В: *Черноризец Петър*. Шумен: СДК Шумен ООД, 1995, с. 122-123).

cette thèse, c'est lui qui a inspiré le *Livre d'Hénoch* apocryphe parce que le portrait physique du dieu d'Hénoch est présenté comme étant celui de Satan déchu[15], le créateur du monde terrestre. En même temps, on rejette des représentations cosmogoniques inconnues dans la littérature judéo-chrétienne canonique et non-canonique, développées de manière plus exhaustive ou plus épisodique par les gnostiques, mais en même temps présentes en partie dans des graphites païennes du IX^e^ et du X^e^ siècles ou dans des collectes folkloriques plus tardives (sur la terre qui est placée sur le dos d'un taureau aquatique[16] ou sur un poisson[17], de l'acouplement rituel entre le démiurge et la première femme[18], etc.). C'est un témoignage de ce que l'auteur se déclare à la fois contre le canon chrétien et la tradition gnostique, mais aussi contre le paganisme encore vivant, en les rejetant. L'auteur du *Livre secret* affirme que les textes marqués sont l'inspiration du diable et la création du monde terrestre l'oeuvre du serviteur divin déchu. De cette façon, on voit attesté un désir de désacralisation de la tradition à la fois orale et écrite. A leur place, l'hérésiarche essaie de construire une nouvelle image cosmogonique qui puisse correspondre au dualisme tempéré de la nouvelle doctrine. Il faut également noter le fait que les textes (dont on admet qu'ils étaient connus par les destinataires eventuels) ne sont que marqués et interprétés, alors que ceux qui étaient inconnus, étaient exposés sous la forme d'un compte-rendu serré.

La partie eschatologique du *Livre secret* témoigne d'un comportement tout à fait différent vis-à-vis des sources. En principe, elle ne contredit pas les textes canoniques, elle est composée surtout de citations, de paraphrases et d'analogies tirées de l'Ancien et du Nouveau Testaments (y compris de la *Révélation de Jean le Théologien*). Dans cette partie, il n'y a qu'une seule idée apocryphe, celle de la profondeur de la géhène de feu empruntée à l'apocalypse apocryphe[19]. Cette position est due probablement au fait que le bogomilisme, tout comme le judaïsme et le christianisme, sont des religions de "type linéaire", construites à partir de l'idée que le monde terrestre a un délais de vie déterminé et qu'à sa fin, un bilan du chemin parcouru sera fait. Les représentations eschatologiques dans la littérature canonique chrétienne sont identiques, en grande partie, à celles de l'Ancien Testament, tout en ayant subi un développement ultérieur du sujet. Dans le *Livre secret*, on trouve une tentative de présentation synthétisée qui correspond à la conception globale de son auteur.

Au XI^e^ et au XII^e^ siècles, lorsque on observe un processus de légendarisation de la littérature paléobulgare, apparaissent des apocryphes au contenu cosmogonique où la mythologie païenne est combinée avec le dualisme bogomile et on voit attribuée une dénomination dans le style de la tradition judéo-chrétienne. Les textes ont une signification sacrée ; les motifs païens, probablement empruntés à la tradition orale, sont présentés avec la même valeur que les sources écrites. L'exemple le plus pertinent est celui de l'apocryphe *La mer de Tiberiade*[20] qui montre le processus de création du

[15] Voir Соколов, М. *Op. cit.*, p. 21, 151.

[16] Ковачев, Й. "Народна астрономия и метеорология". *СбНУ*, 30, с. 51-52.

[17] Георгиева, И. *Българска народна митология*. С.: Наука и изкуство, 1983, с. 30, бел. 88.

[18] Bozóky, E. "La séduction d'Eve dans le Paradis". In : *Le livre secret des cathares. Op. cit.*, p. 134-136; Димитрова-Маринова, Д. "Антропогонијска тема у јужнословенским апокрифама и фолклору". В: *Научни састанак слависта у Вукове дане*. Београд: Манасија, 1997, с. 126-128.

[19] Петканова, Д. *Стара българска литература. Т. 1. Апокрифи*. С.: Български писател, 1981, с. 263.

[20] Cet apocryphe est connu surtout par des copies russes, ce qui, pour certains, est une raison suffisante pour l'attribuer à la tradition russe (voir : Кузнецова, В. "Дуалистические легенды о сотворении мира в восточнославянской фольклорной традиции". В: СО РАН НИЦ ОИГТМ, Новосибирск, 1998). Il

monde visible et invisible, le péché originel et sa rédemption. L'oeuvre est construite sur la base de la tradition littéraire apocryphe. Parmi ses sources, on peut noter : le *Livre d'Hénoch*, la *Paléa interprétative* et le *Récit de l'arbre de la croix* du présbyter Jérémie. Les principaux motifs païens y sont : un oiseau nageur sortant la terre du fond de la mer éternelle, la terre établie sur des baleines, le corps humain endommagé par le diable qui provoque les maladies, la lettre que le diable donne à Adam contre *le droit de labourer la terre*. Ainsi, on trouve resacralisée une série de représentations païennes qui sont incorporées dans un nouveaux contexte littéraite en se voyant attribuer un sens relativement nouveau.

Cet apocryphe a probablement appartenu à la tradition légendaire propre à la littérature bogomile, comme à la littérature apocryphe et non-canonique des XI[e]–XII[e] siècles. Cette tradition comprend une série de croyances et de représentations folkloriques dont une partie appartenait au paganisme encore vivant. Pourtant, une fois écrites, elles étaient resacralisées en recevant le statut de la parole écrite[21]. Le thème cosmogonique est propre aussi à d'autres apocryphes dont les compilations ou les rédactions datent de cette période. Comme, par exemple, l'apocryphe de la lutte entre l'archange Michel et Satanaïl[22] qui développe le thème de la lutte entre le serviteur fidèle et le serviteur infidèle ; ou une des rédactions de la *Sagesse*[23] où Satan représente le reflet incarné dans l'eau de dieu lui-même.

Les motifs cosmogoniques païens inclus dans les apocryphes cités ci-dessus, continuent leur existence dans la tradition orale. En témoignent les collectes de légendes de la fin du XIX[e] et au XX[e] siècles, où ceux-ci sont conservés dans des versions à peu près identiques. La christianisation des narrations orales s'est faite entièrement et uniquement sous l'influence de la religion officielle, la participation des apocryphes étant nulle. En outre, dans la tradition orale on observe une différence par rapport à ces deux thèmes. Alors que les mythes cosmogoniques se désacralisent le plus souvent en acquérant un caractère didactique, de *trickster* ou d'aventures[24], les mythes eschatologiques continuent à être interprétés comme une chose importante et sérieuse. Dans ces

---

faut noter qu'on rencontre les mêmes motifs dans des narrations orales, collectées parmi une population bulgare habitant diverses régions, pendant le dernier quart du XIX[e] et au XX[e] siècles. Dans ces narrations sont conservés des traits qui renvoient à de vieux mythes païens dont les héros sont présentés sous une dénomination chrétienne. Ce qui est commun, d'ailleurs, entre les textes médiévaux et les collectes tardives, est conservé surtout dans la couche mythologique, les éléments chrétiens étant visiblement différents. Pour la publication des textes, voir : Иванов, Й. *Богомилски книги и легенди*. С.: Придворна печатница, 1925 (2-ро изд. С.: Наука и изкуство, 1970), с. 329-357. Sur la question de l'origine de cet apocryphe, voir aussi : Димитрова-Маринова, Д. "Богомильская космогония в старославянской литературной традиции". В: *От Бытия к Исходу*. М.: Геос, 1998, с. 38-58.

[21] La signification sacrée de la parole écrite pendant l'Antiquité et le Moyen Age est due au fait que celle-ci était conçue comme étant la révélation d'un être d'origine divine (muse, dieu, satan), l'écrivain n'étant que le médiateur entre les représentants du monde immatériel et les humains. Cette "piété" envers la parole écrite est conservée, à un degré assez important, encore de nos jours : si quelque chose est écrit, alors c'est vrai (voir l'affirmation assez fréquente : "Comment ce n'est pas vrai ? C'est écrit dans les journaux !").

[22] Cet apocryphe connaît plusieures interprétations orales où le rôle du serviteur fidèle peut être joué par l'archange Michel, ou simplement un Ange, mais aussi par saint Pierre. Voir : Иванов, Й. *Богомилски книги и легенди*. *Op. cit.*, pp. 337-344; pour une publication des textes, voir : Милтенова, А. "Апокрифът за борбата на архангел Михаил със Сатанаил в две редакции". *Старобългарска литература*, 9, 1981, с. 98-113.

[23] Voir la copie de Lovetch, publiée par Y. Ivanov. *Op. cit.*, pp. 259-264.

[24] Иванов, Й. *Op. cit.*, p. 329-349; Бадаланова, Ф. *Фолклорен еротикон*. 1. С.: Импресарско-издателско къща РОД, 1993, с. 117-119; Георгиева, А. *Когато Господ ходеше по земята*. С.: Наука и изкуство, 1993, с. 30-32, 34-36.

derniers, pourtant, la christianisation et l'introduction des moeurs quotidiennes, sont plus saillantes. En ce qui concerne les mythes cosmogoniques, il ne faut pas croire que les textes, collectés à la fin du XIX[e] siècle et durant tout le XX[e] siècle, avaient complètement perdu leur caractère sacré. Le plus souvent, les narrateurs croient que l'événement relève en effet aux "temps primordiaux" tout en manifestant un comportement quelque peu ironique[25].

L'interprétation en *trickster* des légendes cosmogoniques et étiologiques les rapproche aux anecdotes des compétitions de ruse dans lesquelles ce n'est pas Dieu qui est toujours le plus rusé (= le plus intelligent). Très souvent, c'est son adversaire qui est plus avisé, plus raisonnable, plus savant. Les rôles des deux adversaires-démiurges s'inversent. Ainsi, par exemple, dans un grand nombre de légendes collectées dans les régions bulgares pendant le dernier quart du XIX[e] et au début du XX[e] siècles, le diable est le partenaire de Dieu (dans certaines versions, c'est le reflet de Dieu dans l'eau, reflet que le démiurge abaisse à son niveau en l'appelant "frère"). Le diable, sur un ordre de Dieu, tire du fond de la mer éternelle du matériau pour en faire la terre. Cette légende qui est collectée dans diverses versions, présente les deux démiurges comme des *tricksters* rivalisant de ruse. Cela dit, la caractéristique positive des personnages n'est pas constante : tantôt c'est Dieu qui est le plus rusé, tantôt le diable (le diable veut faire sortir la terre en son propre nom, mais il n'y arrive pas ; il veut noyer Dieu, mais lors de tentatives non-réussies, Dieu bénit la terre ; la terre devient plus grande que le ciel et l'équilibre est restauré : l'idée appartient au diable qui l'a entendu en cachette de l'abeille ; le diable conclut un contrat en sa propre faveur selon lequel il garde le pouvoir sur les âmes des morts, mais Dieu apprend le secret d'une façon pas très honnête, etc.). On observe des situations semblables dans certaines légendes étiologiques aussi (la légende de l'étain, du moulin, etc.) où l'homme l'emporte sur le diable. Certains récits érotiques, collectés pendant le dernier quart du XX[e] siècle, ont un caractère nettement anecdotique.

Apparemment, c'est un témoignage du processus de désacralisation des mythes cosmogoniques dans la littérature orale. On se heurte à une particularité : les légendes de la création du monde ne sont plus productives, on les recueille de plus en plus rarement. Les collectes[26] récentes peuvent être divisées en deux groupes principaux : 1. Narrations qui ont perdu la plupart de leurs motifs païens et se sont transformées presque entièrement en profanation du récit cosmogonique de la Bible et 2. Narrations vulgarisées où ressort au premier plan l'aspect anecdotique.

Quant aux narrations folkloriques au contenu eschatologique[27], elles ont un destin opposé. Les représentations sur la fin du monde restent encore actuelles dans la tradition

---

[25] Ici, il faut noter expressément les "profanations" des sujets de la Bible qui ne font pas partie du présent thème et vont rester donc hors du champ d'intérêt de la présente étude.

[26] Иванов, Й., *Op. cit.*, p. 329-349; Бадаланова, Ф. *Op. cit.*, p. 117-119; Георгиева, А. *Op. cit.*, p. 30-32, 34-36.

[27] Celles-ci peuvent être classées de la manière suivante :

1. Narrations relatant les voyages des humains auprès du Soleil/Dieu... vent, dans le but d'apprendre la raison de leur destin malheureux.
2. Narrations sur la justice divine (du "jugement divin" sur les humains).
3. Narrations sur les tentatives de sauver les pécheurs du "mal éternel" ou de l'"au-delà".
4. Narrations-prédications sur la fin du monde.
5. Narrations-descriptions sur les visions lors de l'"ouverture" du ciel.

Elles ont toutes leurs correspondences dans la tradition littéraire médiévale, mais seules les narrations-prédications sur la fin du monde seront un objet d'analyse dans cette étude. Celles-ci deviennent plus actives dans des périodes de cataclismes, ainsi qu'en rapport avec certains événements historiques ou des particularités du calendrier.

orale et écrite contemporaine (le thème de la catastrophe mondiale qui mettra fin à la vie humaine est un objet d'interprétation tant dans la science fiction contemporaine qu'au cinéma). On voit apparaître des narrations orales au contenu eschatologique surtout à cause d'événements cruciaux ou d'accidents : lors de tremblements de terre fréquents ou d'éclipses du soleil, l'accident de Tchernobyl, le passage à un nouveau millénaire, etc. Il est à noter aussi que dans les narrations orales prédominent des représentations qui résultent de la profanation des textes de l'Evangile et de l'Ancien Testament qu'on lit pendant la première semaine du carême de Pâques, ou qui sont composés sous l'influence de certaines peintures murales qu'on peut voir dans des églises ou dans des monastères. La fin du monde est représentée comme la destruction du monde terrestre et des humains qui l'habitent. En même temps, des interprétations de Nostradamus ou des tentatives pour mettre en relation des phénomènes naturels avec le calendrier, sont diffusées au sein de l'élite intellectuelle[28]. Il faut absolument souligner que toutes ces prédications sont prises trop au sérieux même par des gens réfléchissant de manière rationnelle, la *tricksterisation* étant impensable.

Si l'on revient, pourtant, au problème de la *tricksterisation* des mythes cosmogoniques, on pourrait mentionner encore une particularité : dans presque tous les rites où il s'agit de "création", le *trickster* est le personnage principal. C'est particulièrement saillant dans le système du mariage et dans celui du cycle de Noël.

On sait que le mariage en tant que rite marquant un état de passage comprend des motifs eschatologiques et cosmogoniques. Bien plus, il comprend en fait dans son fondement le mythe eschatologique et cosmogonique : rituellement, la fille et le jeune homme meurent pour qu'une nouvelle unité sociale naisse, la famille qui est conçue comme un cosmos. Les rites eschatologiques sont prioritaires dans le "mariage de la jeune fille" : le bain, l'habillement, la coiffure de la jeune mariée, accompagnés de chants tristes qui, par leur structure et leurs textes, rappellent ceux des funérailles ; la séparation de la maison natale et des parents ; le passage par dessus un tisonnier (ou une ceinture) comme un franchissement de la frontière entre le monde des vivants et celui des morts ; l'eau qu'on verse devant le couple de jeunes mariés pour qu'ils passent par dessus = au transport de l'âme des morts à travers la rivière de l'oubli, etc. La partie cosmogonique est présentée par les rites dans la maison du jeune marié. Il faut noter les chants humoristiques pendant qu'on rase le jeune homme, le parrain étant traité, en grande partie, comme un *trickster*. A la fin du jour des noces, ce rôle est assumé par la marraine : au moment où on enlève le voile de la jeune mariée, on se moque de la marraine et parfois même on abuse d'elle[29]. L'acte du premier acouplement, qui, dans son essence, est un vrai processus cosmogonique, est accompagné de silence. Le moment essenciel y est le sacrifice particulier que représente le déchirement de l'hymen. En témoignent les collectes où, en cas d'échec du mari, cet acte doit être achevé la même nuit par la belle mère ou un autre personnage féminin particulier. Dès que le résultat a été annoncé (on montre la chemise de la jeune mariée), commencent des rites qui ont le caractère d'une comédie de *trickster* (si la fille est "honnête"). Les personnages principaux y sont la belle mère, le beau père, et dans certaines régions, le jeune marié[30]. La comédie continue

[28] Rappelons-nous la psychose de masse, renforcée aussi par les mass-media qui a précédé l'éclipse du soleil de 1999 ou l'interprétation du nom de la ville de Tchernobyl, en 1986, comme d'origine du mot "pelin" [péline] ("absinthe") et sa comparaison avec l'étoile "pelin" de la *Révélation de Jean le Théologien* (Rév. 8:11).

[29] Collectes des villages bulgares en Bessarabie : Gorodnéé (Tchiichii) en Ukraine; Kayraklia et Kirsovo en Moldavie (archive privée, D. D.)

[30] Ce n'est pas un hasard si on garde la tradition, selon laquelle après l'acte de la consommation du

le jour suivant quand on apporte de l'"eau-de-vie sucrée" chez les parents de la fille. La procession est bruyante et joyeuse, les plaisanteries grivoises sont permises. En même temps, dans la maison du nouveau couple, tous font le *trickster*, voulant empêcher la jeune mariée de jouer son rôle de démiurge dont le but est de créer un cosmos à partir du chaos.

Si la jeune mariée n'est pas "honnête", la comédie change en tragédie où le rôle de *trickster* est joué par elle-même. Dans ce cas, le processus cosmogonique est remplacé par un processus eschatologique : la jeune mariée est humiliée, on la bat, on l'oblige à se déshabiller et se laver dans la rivière avec de l'eau froide auparavant salie avec de la suie et de la vase (normalement, le mariage traditionnel a lieu en hiver). Cela est fait dans le but d'empêcher ou de détruire le mal qu'elle aurait pu apporter à sa nouvelle maison, étant donné qu'elle n'est pas apte au sacrifice rituel. Les actions ont plus un sens magique que moral.

Certains moments de *trickster* sont propres aussi au cycle de Noël, qui comporte aussi dans ses fondements le mythe eschatologique et cosmogonique : les jours entre Noël et l'Epiphanie sont des "jours sales" pendant lesquels règne le chaos[31]. C'est en cette période qu'ont lieu des processions de carnaval (d'habitude, c'est le jour de saint Basile, le 1 Janvier) où l'élément de *trickster* ressort au premier plan[32].

Si l'on revient aux textes apocryphes de caractère cosmogonique, on verra qu'en fait, le rôle du second démiurge est nettement celui du *trickster* : Satan est chassé des cieux dans le *Livre secret* et ce n'est qu'une étape de sa punition. Sa persécution continue et il sera définitivement anéanti au Jugement Dernier lorsqu'une fin sera mise au monde terrestre pour qu'un nouveau monde, plus parfait, soit créé. Dans la *Mer de Tibériade*, la nature de *trickster* de Satan est encore plus frappante : il entre en combat avec l'ange fidèle Miché. Et lors de ce combat, le serviteur de Dieu n'arrive à vaincre son adversaire qu'au moment où Satanaïl est dépourvu de la gloire divine symbolisée par le suffixe "il" que Dieu donne à l'ange dont le nom est désormais Michaïl (Michel)[33]. Alors ce dernier vainc Satan et le fait descendre aux Enfers.

On observe aussi un écho de cette tradition dans certains textes de la Bible. Dans le livre du prophète Esaïe (10:33-11:16; 26:11-27:1), ainsi que dans la *Révélation* de Jean le Théologien, on parle de la persécution, du mauvais traitement et de l'anéantissement de l'adversaire de Dieu, présenté sous une apparence et avec un nom différents. Il est à noter que son anéantissement, qui vient couronner le processus eschatologique, a le rôle d'une nouvelle cosmogonie.

Tout cela nous amène à former une nouvelle hypothèse, à savoir qu'à la base du mythe cosmogonique il y a un drame de *trickster*, et que le *trickster* est un participant obligatoire dans le processus cosmogonique (ce n'est pas un hasard si même dans le récit cosmogonique de la Bible il apparaît dans le rôle du serpent séducteur). Qu'il soit démiurge ou adversaire du démiurge, c'est lui qui provoque le changement et donc le

---

mariage, une femme, dite la seconde mère, reste auprès de la jeune mariée, tandis que le jeune marié se cache jusqu'au soir suivant (archive privée, D. D.).

[31] Добрев, Ив. *Op. cit.*, p. 186-194.

[32] Le groupe masqué comprend des personnages strictement determinés : des animaux et des hommes parmi lesquels une place importante est occupée par le personnage *tricksterisé* du jeune marié. Voir : *Етнография на България*. Т. 3. С.: БАН, 1985, с. 104-105; Воденичар, Е. "Зимни празници от с. Городнее (Чийший), Болградски район, Южна Украйна". *Българска етнология*, 24, 1998, 3-4, с. 140-141.

[33] Pour une version publiée de cet apocryphe, voir : Димитрова-Маринова, Д. "Богомильская космогония в старославянской литературной традиции". *Op. cit.*, p. 53.

développement du monde. En ce sens, on pourrait admettre que les narrations orales bulgares de contenu cosmogonique gardent une tradition assez ancienne et que leur désacralisation s'exprime plutôt dans une vulgarisation que d'une *tricksterisation*.

Quant aux narrations orales de caractère eschatologique, l'absence d'élément de *trickster* pourrait être aisément expliquée. La fin du monde est mise en relation avec la punition des humains à cause de leurs péchés conçus surtout sur le plan du moral et non pas comme provoqués par le diable. L'anéantissement de l'ogre (du dragon) est vu sur un plan historique et principalement sous l'influence des icônes. Ses vainqueurs sont saint Georges ou l'archange Michel. En même temps, les événements annonçant la fin du monde sont présentés par la conscience traditionnelle sous une lumière mystique. Ils sont identifiés avec des événements contempotains qui, très souvent, reçoivent une auréole sacrée. C'est pour cette raison qu'ils continuent à être productifs dans le cadre de la littérature orale, mais aussi écrite, dans le théâtre et dans le cinéma.

Lydia Mihova,
Institut de Littérature, ABS

LES MYTHES DES NOUVEAUX HEROS DANS LES CHANSONNIERS DE L'EPOQUE DU REVEIL NATIONAL BULGARE

Les impulsions puissantes de la création et de la conservation des mythes qui agissent dans les sphères de la créativité populaire, constituent depuis longtemps un objet d'intérêt pour les chercheurs. Ces mécanismes et ces impulsions se manifestent tout particulièrement par rapport au type de héros et à l'idée d'héroïsme. Les livres populaires utilisent des mythes héroïques déjà établis dans la conscience et qui viennent du passé (par la tradition orale et écrite), après s'être transformés durant les siècles en fonction des caractéristiques géopolitiques et ethno-psychologiques du milieu culturel dans lequel ils se sont diffusés. Les livres populaires de la période du Réveil national bulgare permettent de poursuivre, dans un état de laboratoire, la substitution, la transformation des "vieux" mythes héroïques et l'apparition de "nouveaux".

A l'époque de son Réveil, la société bulgare construit sa nouvelle identité culturelle. Le rôle des livres populaires dans ce processus est assez remarquable. On y voit cohabiter sans problème des conventions culturelles et artistiques différentes, liées à la fois à la tradition orale, à la tradition littéraire précédente, mais aussi aux exemples modernes européens. Dans les livres populaires publiés pendant le Réveil national, on découvrira les stéréotypes de héros bien connus : celui du héros-guerrier, du martyr, du brave des braves, du souverain équitable, du chef populaire spirituel. Cela est dû au fait que "le phénomène littéraire populaire, selon D. Začević, conserve en soi la pensée mythique que l'on ressent dans le principe de construction de l'oeuvre, dans les emprunts, dans l'introduction d'éléments littéraires et lexicaux appartenant à d'autres couches littéraires". Très souvent, les compilateurs utilisent aussi les formules de la tradition orale : ils emploient "tout" ce qui leur permettrait de présenter leur message. "Cela nous montre, continue l'auteur, qui étudie les livres populaires croats, l'action de la pensée dite "sauvage" sur le plan de la littérature, action qui n'a pas évolué et qui, de ce fait, prouve son existence. Ainsi, on arrive au caractère communicatif exceptionnel du livre populaire [...] Le succès, la durée ou la popularité de ces oeuvres, comme les récits de Philomène ou de Geneviève, la légende de saint Eustache et d'autres saints, de héros glorieux et de brigands non moins glorieux, dont le nombre est immense, nous prouve que la pensée sauvage, la réflexion sauvage du monde est présente, et aujourd'hui, étant donné les possibilités de la presse de masse elle passe dans les lectures de masse à travers un correctif que la vie de cette pensée mythique confirme aussi dans le monde contemporain."[1].

Parmi tous les types de livres populaires (calendriers, livres de prédictions, nouvelles légendaires, Vies populaires, diverses lectures didactiques et de divertissement), publiés pendant le Réveil national bulgare, ce sont les ***chansonniers*** qui sont

[1] Začević, D. *Poviest Hrvatske književnosti.* Knijga 1, Zagreb : Liber Mladost, 1978, p. 449.

destinés à un cercle plus large de lecteurs. La notion même de "chanson" réunit les idées de texte poétique et d'exécution musicale[2]. Du point de vue formel, comme fonctionnel, les chansons dans les chansonniers jouent un rôle d'intégration par rapport à l'activité artistique spécialisée et non-spécialisée[3]. Pendant toute la période du Réveil, paraissent environ 20 chansonniers imprimés. Le nombre des chansonniers manuscrits est beaucoup plus grand, mais ils n'ont pas été encore étudiés. Parmi les compilateurs et les éditeurs, on voit les noms de certains hommes de lettres de renom, comme P.R. Slaveikov, J. Grouev, Hr.G. Danov, Hr. Mavridov, N. Yoanovitch, et autres. La diffusion est faite surtout par colportage, lors des foires, des fêtes, "le dimanche devant l'église". Le contenu des chansonniers est divers, il comprend des chansons dont l'auteur est connu, ainsi que des anonymes, des chansons "refaites" et des chansons folkloriques. On trouve aussi des chansonniers "thématiques" : d'amour, didactiques, révolutionnaires. Leur mode de diffusion, ainsi qu'un grand nombre de caractéristiques artistiques déterminent leur proximité avec le folklore, mais aussi leur fonctionnement comme ***folklore urbain***. Bien sûr, en comparaison avec la chanson populaire traditionnelle (le folklore du village), la chanson urbaine suppose la médiation de la culture "savante", d'un médiateur instruit (y compris sur le plan musical). Les mesures poétiques des chansons urbaines sont moins adaptables aux dispositions du chanteur de village. Les mélodies sont "importées" : grecques, turques, tchèques, russes, slovaques, occidentales. De là, découle une capacité de variation beaucoup plus restreinte de la chanson urbaine en camparaison avec celle, traditionnelle, du village[4]. Pourtant, la compilation, ainsi que le passage de textes d'un chansonnier dans un autre, est chose habituelle. De plus, les textes subissent une nouvelle rédaction suivant les dominantes idéologiques du nouveau recueil.

Un trait particulier des livres populaires (et de la création populaire, en général), est le traitement libre et assez courageux des empreunts des divers ensembles stylistiques et linguistiques. Dans certains des chansonniers qui contiennent des chansons grecques et turques (d'amour ou érotiques), alors à la mode, on voit présente l'influence de la chanson populaire bulgare : la mesure ïambique, l'usage d'épithètes constantes, les appels, les répétitions, les figures étymologiques (voir le *Chansonnier bulgare* de P.R. Slaveikov, de 1870). Très souvent, dans des chansons dirigées contre les fanariotes, on trouve des images et un lexique appartenant au sentimentalisme et qui sont très à la mode à cette époque. Dans la même ligne stylistique, on rencontre des formules toutes faites empruntées au folklore, à l'arsenal poétique des romantiques, on utilise aussi la langue mythologique de l'Antiquité. Le contenu concret et actuel est présenté par des structures formelles conventionnelles.

Sur la base de modèles de héros connus ***autrefois*** et ***quelque part***, les chansons des chansonniers offrent aussi de ***nouveaux*** modèles d'identification. Ils travaillent avec les ***thèmes*** et les ***motifs*** dits ***éternels*** : l'amour et la haine, la liberté et l'oppression, la fidélité et la trahison, etc. Le but est d'évoquer des valeurs constantes et universelles. La chanson ne conserve pas simplement le souvenir du héros et de l'événement. Elle les compare avec d'autres événements et d'autres personnages semblables, malgré la dis-

[2] Sur la vie du genre "chanson" dans la pratique artistique européenne, ainsi que sur la constitution, du point de vue du contenu, de l'idée littéraire et musicale de la chanson, voir : Протохристова, Кл. "Поезия и музика". В: *Западноевропейска литература*. Пловдив: Хермес, 2000, с. 243-256. L'auteur attire l'attention sur le rapport de plus en plus affirmé (dès le XVIII[e] siècle) entre la chanson et le trivial.

[3] Voir Живков, Т. Ив. "Фолклорна и нефолклорна песен". *Български фолклор*, 1976, 1, с. 24-37.

[4] Кауфман, Н. *Български градски песни*. С.: БАН, 1968, с. 25 sq.

tance du temps et de l'espace. On met en parallèle des héros et des événements provenant de divers ensembles culturels. Les héros que l'on chante sont comparés avec des héros connus du folklore (le plus souvent avec Krali Marco [le roi Marco]), avec des personnages historiques, avec des héros de la mythologie antique, avec des hommes illustres contemporains. On met l'accent non pas sur les sentiments personnels du héros, mais sur ses qualités mises en rapport avec les valeurs et les dispositions collectives. C'est cette conception du héros et de l'héroïque dans les chansonniers qui mène à la création de mythes où "l'image humaine [...] devient le signifiant du collectif et sert à des opérations d'imposition de nouvelles représentations sur la communauté humaine", elle se transforme en "moyen pour résoudre des problèmes collectifs" parce que "pour qu'un mythe existe, il faut une problématique collective"[5]. Cette attention aux dispositions collectives détermine, à un degré assez élevé, le ***didactisme*** et l'***utilitarisme*** des oeuvres, ainsi que leurs fonctions puissantes d'identification et de formation sociale. Dans les chansonniers manuscrits de Biala Tcherkva (environ 30), par exemple, on trouve le poème connu de Botev, "Adieux"[6] sous un titre changé : "Chanson révolutionnaire" ou "Chanson d'un héros qui a quitté sa mère en 1868", parfois sans titre. Cependant, ce n'est pas seulement le titre qui est changé. Du texte de l'auteur sont rejetés tous les éléments qui rendent l'idée révolutionnaire plus compliquée. Je suis d'accord avec St. Stoykov quand il dit que dans ce cas-là, il s'agit d'un changement conscient, imposé non seulement par le fait que le poème était destiné à être chanté (sur une mélodie connue), qu'il était mis en conformité non seulement avec le milieu de diffusion[7]. Le héros est privé de la possibilité de rester vivant. Ce qui ne fait que faciliter son adhésion au rang des héros qui luttaient pour la liberté du peuple et que les chansons populaires imposaient : peu compliqués du point de vue psychologique, avec des dominantes idéologiques claires et qui affirment l'héroïsme et la liberté en tant que valeurs collectives constantes.

Dans les chansonniers de l'époque du Réveil national on voit présents les stéréotypes connus du brave des braves, du guerrier vaillant, du martyr, de la personne instruite. Pourtant, les chansons font ressortir en premier lieu les "exploits" et les "gestes" des héros ***contemporains*** : de Stéphane Karadja, du chef Jivko, de Hadji Dimitar, d'un instituteur du peuple devenu célèbre (Naïden le Grammairien). On y cherche l'aspect actuel, l'"événement" concret étant orienté de nouveau vers les valeurs universelles. Les titres descriptifs précisent que l'événement est actuel, que la chanson est consacrée à un héros contemporain, qu'il s'agit de "maintenant" et non pas de "jadis". Le critère de véracité est déplacé du ***passé*** vers le ***présent*** et c'est ce processus qui fixe, au dire de B. Nitchev, le passage du folklore à la littérature[8], de l'oralité vers l'écrit. Très souvent, les titres longs et explicatifs des chansons suggèrent quelle était la personne réelle à qui est arrivé ce que l'on chante. Pourtant, ce caractère explicatif et concret n'est qu'apparent. Mis à part l'abondance de noms de personnes réelles, ce n'est

[5] Богданов, Б. *Мит и литература*. С.: Хемус, 1998, с. 44-47.

[6] ***Hristo Botev*** (25. XII. 1847 / 6. I. 1948 – 20. V / 2. VI. 1876) – poète et révolutionnaire bulgare. Après l'étouffement de l'insurrection d'Avril, il organise, en Roumanie, une troupe qui le 16 Mai 1876 passe le Danube sur le bâteau "Radetzki". Après une série de batailles avec les Turcs, Botev est tué. Son poème "Adieux" est parmi les oeuvres les plus populaires à l'époque du Réveil national, ainsi qu'après. Elle est diffusée dans des collections et des chansonniers imprimés et manuscrits avant et après la Libération (1878), mais connaît aussi une diffusion folklorique comme faisant partie de la création orale.

[7] Стойков, Ст. "Христо Ботьов и неговите съвременници". *Просвета*, II, 1937, 6, с. 750-762.

[8] Ничев, Б. *Увод в южнославянския реализъм. От фолклор към литература в естетическия развой на южните славяни през XVIII и XIX век*. С.: БАН, 1971.

pas la manifestation de l'individu qui constitue l'essentiel dans la chanson. Le but est d'affirmer l'héroïsme, l'amour pour la liberté, le sacrifice au nom de la liberté et de la foi, la piété pour l'éducation qui sont affichés en premier plan en tant que catégories éthiques.

* * *

Parmi les chansons qui, à l'époque du Réveil, jouissent d'une grande popularité, on trouve celles qui sont consacrées au ***révolutionnaire qui lutte pour la liberté du peuple et pour la vérité***. Son image se situe dans la ligne du stéréotype connu du héros-guerrier, du brave des braves, mais aussi dans celui du martyr et du saint. Dans le premier manuel de littérature imprimé (de P. Odjakov), dans le chapitre "Historique et héroïque", l'auteur fait un commentaire du "héros bulgare" dans les chansons de gestes populaires. Il attire l'attention sur sa générosité, sur le fait "qu'il n'a jamais attaqué le premier", mais, par contre, qu'il n'a jamais pardonné à son adversaire. Le héros bulgare "était, dans les guerres, le défenseur de sa patrie, de l'honneur et du droit du peuple". En rencontrant celui qui avait "violé l'honneur et le droit du peuple", "après avoir adressé une prière à Dieu, il s'avançait contre lui, avec tout son sang-froid, lourdement, sans grâce, mais avec fiérté, sans peur, en s'en moquant..."[9]. C'est ce modèle du héros épique connu du folklore traditionnel que les chansons des chansonniers consacrés aux "héros" contemporains utilisent. Le sentiment chrétien du héros n'est pas dû au hasard. Dans l'aspiration de la société bulgare de l'époque du Réveil à la construction d'une nouvelle identité culturelle, la conscience chrétienne est un des signes pour différencier et pour définir le Bulgare en tant qu'Européen. Ce qui explique que l'image du combattant pour la liberté se situe dans la ligne du stéréotype du martyr et du saint, ce qui établit un rapport entre son exploit et l'idée du sacrifice chrétien. Dans certains calendriers de l'époque du Réveil, par exemple, parmi les noms des saints canonisés par l'église, on voit aussi ceux de héros contemporains. Hristo Botev est l'éditeur de deux calendriers muraux consacrés à Hadji Dimitar[10] et à Vassil Levski[11] où il publie aussi des poésies qu'il avait composées pour ces héros. Leurs noms sont parmi ceux des martyrs chrétiens. Stéphane Karadja, A. Kantchev et plusieurs autres sont parmi les martyrs "nouvellement canonisés" pour la liberté et les droits du peuple. Très vite, presque immédiatement après sa mort héroïque, Hristo Botev lui-même fut compris dans cette série de martyrs pour la liberté[12].

---

[9] Оджаков, П. *Наука за песнотворство и стихотварство*. Одесса, 1871, с. 93.

[10] ***Hadji Dimitar*** (Dimitar Nikolov Assenov) (10. V. 1840, Sliven – 18. VII. 1868) – révolutionnaire, chef de troupe. En 1868, avec Stéphane Karadja, il dirige une troupe qui, en traversant le Danube, entre en Bulgarie. Le 18 Juillet 1868, la troupe mène une bataille au sommet de Bouzloudja avec des troupes de l'armée régulière turque. Presque tous les Bulgares meurent lors de ce combat, y compris le chef Hadji Dimitar. Sur Hadji Dimitar il existe des chansons populaires, des légendes, des oeuvres littéraires et des tableaux. La chanson faite sur le texte de Hristo Botev a une diffision large. La mélodie est attestée en cinq versions, toutes empruntées à des modèles étrangers. La version la plus populaire est celle d'une marche qui, de son côté, est la version d'une chanson scolaire suédoise.

[11] ***Vassil Levski*** (Vassil Ivanov Kountchev) (6 / 18. VI. 1837 – 6 / 18. II. 1873). Dit l'Apôtre, le Diacre. Idéologue et organisateur du mouvement révolutionaire bulgare. Arrêté par la police turque, condamné à mort et pendu aux environs de Sofia. Le nom de Levski devient le symbole de la révolution nationale et de la liberté. Sa personne est l'une des figures les plus brillantes dans le Panthéon des grands hommes de la Bulgarie.

[12] Хаджов, Ив. "Най-ранният календар с лика на Ботев". *Българска книга*, 1930, 2. (Il s'agit du calendrier mural avec le portrait de Botev, publié à Bolgrad, par T. Kirov. En-dessous du portrait de Botev, il a une poésie anonyme en son honneur).

L'un des traits caractéristiques des livres populaires est leur capacité à transférer des moyens, des principes de représentation, des schémas de composition d'un genre dans un autre. Dans *Violon avec chansons populaires et d'amour*, Hristo Mavridov fait entrer des chansons qui glorifient le courage et les qualités héroïques de certains chefs populaires devenus légendaires : les chefs Kolio et Jivko, Hadji Dimitar et autres. La chanson de Stéphane Karadja représente une "vie" en vers et, par sa composition, rappelle la construction du personnage du saint, ainsi que l'affirmation de sa sainteté dans la vie. Dans ce cas précis, cependant, tout est remplacé par le combattant pour la liberté du peuple et par des qualités qui ne suscitent aucun doute, tels que l'héroïsme et l'amour pour la liberté. L'oeuvre commence par un éloge du héros, dans le style des vies. Viennent des "données biographiques" : lieu de naissance, année, un "récit" relatant son départ "pour des pays lointains, en laissant tout ce qui lui était cher et même ses parents âgés". Son choix est motivé par son refus de supporter les violences des Turcs. On décrit les exploits du héros. L'oeuvre se termine sur un second éloge de l'héroïsme. L'exaltation chrétienne devant l'exploit du saint est remplacée par l'extase devant le courage du héros. La chanson du chef Jivko est également composée suivant les canons des genres cultuels médiévaux en utilisant la composition de la vie. L'oeuvre commence dans le style des chansons populaires. Mais on voit présente l'exposition d'une vie : on mentionne le lieu de naissance, après quoi on chante les "gestes" du héros, et pour finir un remerciement à Dieu, dans l'esprit des genres cultuels. La mort du héros est interprétée de la même manière que la mort du saint qui finit son chemin terrestre pour passer dans le monde immatériel et éternel. Dans les chansonniers populaires, le héros contemporain devient une partie du mythe du courage et de l'héroïsme. L'essentiel pour ces textes, c'est la **transposition de certains principes de la présentation**, ainsi que du schéma de la composition de la vie dans la chanson. Ce n'est pas du tout une organisation artistique d'un type nouveau ou une transformation d'anciens modèles parce que repensés. Ils ne sont que situés de manière automatique dans une forme d'expression et dans un contenu différents.

Dans les chansonniers, le combattant pour la liberté du peuple est situé dans une multitude de stéréotypes de héros qui, en outre, appartiennent à des systèmes culturels différents (du folklore traditionnel, du christianisme médiéval). Dans les chansons qui lui sont consacrées, on voit s'introduire sans difficulté des images de la mythologie grecque, ainsi que du passé bulgare glorieux et des chansons de geste. Les personnages de Kroum, de Chichman, du roi Marco, d'Apollon et de Stéphane Karadja y cohabitent. Les exploits des nouveaux héros sont **mis en parallèle** avec ceux de héros connus jadis et ailleurs. Le héros contemporain est comparé avec des héros appartenant à d'autres époques culturelles et placé dans la série des mythes des héros. A leurs tour, les chansonniers qui datent d'après la Libération rendent populaires les chansons des héros courageux venant des chansonniers du temps du Réveil, en imposant le mythe de **l'immortalité du combattant pour la liberté de l'époque d'avant la Libération.**

* * *

Outre dans le stéréotype du "brave des braves" (du héros-guerrier) et du martyr pour la liberté du peuple, dans les chansonniers, le héros ***contemporain*** est situé également dans la ligne d'autre modèles d'identification qui, eux aussi, affirment de ***nouveaux*** modèles collectifs.

Les chansonniers de l'époque du Réveil imposent de manière active l'image de l'***instituteur***[13], de la personne qui sait, qui peut et qui change le monde. Ce nouveau type de héros prolonge le stéréotype du Chef Spirituel, de l'Instituteur. Ce héros possède, lui aussi, plus d'un prototype réel : les frères Cyrille et Méthode qui étaient les premiers instituteurs des Slaves, Théophilacte, Vénéline "le critique", etc. Dans les chansonniers, l'image de l'instituteur est présente le plus souvent dans des chansons-éloges (odes) ou dans des élégies. Par le type de l'homme studieux, raisonnable et entreprenant, les chansonniers imposent de nouveaux modèles de vie et de comportement. Ils affirment l'image du chef spirituel du peuple, l'idéal de l'instituteur du peuple et de l'homme bienfaisant suivant les nouvelles "exigences" du temps. Ce modèle de héros renvoie vers un mythe qui est nouveau pour la société bulgare : celui de l'EUROPE DES LUMIERES, du progreès, d'un monde nouveau et mieux arrangé. Pourtant, c'est un mythe qui a pour base un des plus anciens mythes de l'humanité : celui du salut du genre humain, de l'avenir clair et heureux, de l'***autre*** monde, parallèle, meilleur et plus achevé. L'imposition du nouveau type de héros est liée aux mécanismes de l'adaptation sociale. Ce héros de l'adaptation est différent du héros épique (dans les chansons des combattants pour la liberté du peuple). L'image de l'"Européen des Lumières" sert un modèle prestigieux pour la société bulgare (un statut qui est déterminé par des idéologèmes actuels). L'imposition, ainsi que les manifestations de ce héros, sont une conséquence des efforts dirigés vers une égalité, une mise en parallèle de la culture bulgare avec celle des peuples européens qui sont plus développés du point de vue matériel et spirituel.

Dans les chansonniers contenant des chansons scolaires, très souvent, on trouvera des éloges adressés au sultan Abdoul Medjit. Ce n'est sans doute pas uniquement à cause de la censure que ces chansons sur le sultan turc sont présentes dans les recueils, notamment scolaires. Il faudrait chercher la cause plutôt autre part. L'image du sultan Abdoul Medjit, qui avait donné des droits aux chrétiens dans l'Empire suite à l'édit "Haticherif", apparaît comme l'incarnation du stéréotype connu du ***souverain équitable***. (Rappelons-nous l'interprétation du personnage de son père, Mahmoud II qui avait liquidé le corps des Janissaires, dans l'oeuvre de G.S. Rakovski[14], *Le dervich emporté et la question d'Orient* où, dans le monde des ombres (l'au-delà), le Sultan rencontre l'esprit de son Grand Vezir, Rachid pacha. Alors seulement il comprend les causes du déclin de l'Empire, de la corruption, de la morale de ses courtisans. Ce n'est qu'après sa mort, dans le monde irréel de l'au-delà, qu'il arrive à voir les intrigues, la fausseté et l'hypocrisie de la cour. On pourrait se demander si la raison de cette image quelque peu "optimisée" du souverain que le révolutionnaire Rakovski nous présente,

---

[13] Le mot bulgare, "bouditel", signifie "celui qui réveille le peuple (pour une nouvelle vie spirituelle)". Normalement, par ce nom on désignait les instituteurs qui étaient appelés "instituteurs du peuple". C'est un terme qui fait partie du grand contexte de l'époque conçue comme le temps du "Réveil" : politique, spirituel, culturel, etc. (note du trad.)

[14] ***Guéorgui Stoykov Rakovski*** (1821, Kotel – 9. IX. 1867, Bucarest). Premier idéologue et organisateur du mouvement bulgare de libération. Fondateur d'une organisation clandestine dont le but était de préparer des troupes pour combattre les Turcs. A Belgrade, il organise le premier centre bulgare du mouvement national révolutionnaire. Organisateur de la Première Légion bulgare (1862). L'oeuvre de Rakovski est marquée par le signe du romantisme et par l'idée d'une glorification de tout ce qui est bulgare. Père de la poésie révolutionnaire bulgare. Ses poésies trouvent une large diffusion parmi ses contemporains et occupent une place importante dans l'histoire de la littérature bulgare. A part le récit cité ci-dessus, il est l'auteur du poème *Voyageur des bois* qui est le premier poème révolutionnaire bulgare. Cette oeuvre reste inachevée et paraît dans sa troisième et dernière rédaction à Novi Sad, en 1857.

ne tire pas son origine dans l'idée assez populaire qu'on se fait de lui?) Dans les chansons des chansonniers, le sultan est représenté comme le protecteur de l'éducation bulgare. Certaines visent son accueil par le peuple bulgare lors de son parcours de la Turquie européenne. On est là de nouveau en face du mythe ancien bien connu : du bon roi qui se rend parmi le peuple[15].

* * *

Le désir d'adhérer aux modèles européens de comportement moderne détermine la présence active de la poésie lyrique dans les chansonniers, ainsi que les manifestations d'un type de héros différent et nouveau : l'individu spirituellement émancipé et qui exprime librement ses sentiments. Avant d'apparaître dans les chansonniers, on trouve le thème de l'amour uniquement dans le folklore traditionnel du village, c'est-à-dire dans la tradition orale. Ce n'est pas un hasard si les chansons d'amour et celles "de Bacchus" pendant les années 1860–70 sont soumises à une critique sévère. On les juge peu prestigieuses justement à cause de leur thématique et parce qu'elles éloignent de l'idéal socialement important: la patrie libre sur le plan politique et spirituel. Pourtant, au moment de leur apparition (jusqu'à la fin des années 1840–50), elles étaient le résultat de l'aspiration à s'identifier aux nouveaux modèles et stéréotypes de vie, de la volonté de rendre légitime le droit de l'homme de parler librement des désirs du coeur et du corps.

Les chansons d'amour dans les chansonniers de l'époque du Réveil témoignent de l'intériorisation active de modèles thématiques et stylistiques qui sont nouveaux pour la poésie bulgare. Par rapport à la mélodie, on observe des tendances analogiques[16]. Ce qui est évident, c'est le désir de s'identifier avec la langue poétique européenne, ce qui explique et suppose la présence de certaines images tirées des mythologies grecque et romaine en tant qu'héritage classique européen. Parmi les premiers chansonniers imprimés, on peut mentionner le *Rebec bulgare* (1857) de Spas Zafirov qui était connu plutôt comme le professeur de grec et de français, à Plovdiv, du grand poète national bulgare, Ivan Vazov. Déjà dans les premières poésies du *Rebec*, "Tentative de création avec rebec", le personnage lyrique a une vision en rêve : le dieu Liubitchek lui apparaît[17]. Dans une note en bas de page, l'auteur explique que c'est "un être mythologique de l'amour qui correspond à l'Eros grec". La suite représente une substition de la mythologie grecque avec celle des Bulgares et tout est expliqué dans les notes. On voit apparaître Lada, la déesse de la beauté, diverses divinités des fleurs nommées Raznotzvetartzi ("Multifleurs"). Attila, avec sa force "très grande" est rangé à côté des êtres mythiques bulgares : le dieu Sardtchiak ("Coeur vaillant") (avec son arc et ses flèches), Péroun, etc. Dans le *Rebec*, on trouve aussi le dieu nommé Poust ("vide") qui

[15] On trouve le mythe du souverain brave et équitable dans l'*Alexandrie*, oeuvre largement diffusée et très populaire dans les Balkans, et qui parut en version imprimée en langue bulgare en 1844. L'ouvrage fait réunir divers mythes et motifs diffusés dans les littératures irannienne et européenne, donc dans les écrits islamiques, comme chrétiens. (Cf. Драгојловиќ, Др. и В. Стојчевска-Антик. *Митологумена*. Скопје: Македонска книга, 1990, с. 73-88.) B. Bogdanov a raison quand il explique l'"adaptabilité" du roman dans diverses aires géographiques et culturelles par le fait qu'il représente un "mélange de genres" et donc un "livre populaire" (Богданов, Б. "Проблеми на жанра в античния роман за Александър Македонски". *Литературна мисъл*, 1979, 7, с. 105-118.) Dans la version imprimée qui étaient diffusée à l'époque du Réveil, la vie d'Alexandre est présentée justement comme un exemple de souverain éclairé, équitable et militant, d'époux et d'ami fidèle.

[16] Кауфман, Н. *Op. cit.*, p. 17 sq.

[17] Du slave 'lioubov', amour (note du trad.).

est le dieu des boissons et des réjouissances, analogique au Bacchus de la mythologie classique. Ce dieu n'a pas de correspondance dans la mythologie des Slaves qu'on connaît. Dans le dictionnaire de Nayden Guérov, on trouve les significations suivantes de "пустий" : "ce qui ressemble à un désert..., lieu désert", et aussi : "vidé, abandonné, délaissé, vide". Le mot "празднии" est expliqué de la manière suivante : "qui est libre de préoccupations", "ce qui ne vaut pas, ce qui ne tient pas de place, ce qui ne sert à rien, vide", "quand on ne travaille pas, férié. Des jours vides [=fériés]"[18]. Le nom que S. Zafirov choisit pour le dieu des réjouissances, Poust (Vide), ainsi que la désignation des chansons en son honneur comme "Poustni" (Vides) (qui, d'ailleurs, constituent un chapitre à part dans le chansonnier), n'est pas arbitraire. Ce nom exprime la manière typique de l'époque de concevoir la fête comme "jour perdu", comme détournement des buts et des idéaux majeurs, du progrès matériel et spirituel qu'on peut réaliser uniquement en travaillant inlassablement et en y consacrant tous ses efforts et tout son temps.

L'année où paraît le chansonnier de Zafirov, on voit paraître également une autre oeuvre, le poème de G.S. Rakovski, *Voyageur des bois*, où, de nouveau, dans l'espace du paratexte (dans les notes), la mythologie classique est remplacée par une mythologie bulgare. Dans les deux livres, la substitution de la mythologie classique est le résultat d'un acte patriotique. Le titre assez court du *Rebec bulgare* marque, en premier lieu, une identification ethnique, voir nationale. Le rebec est bulgare. Le rebec, dans le titre, renvoie encore à d'autres connotations. Le lecteur contemporain l'indentifie facilement, il le met en relation avec le chant, avec l'exécution musicale de textes lyriques. L'appellation "gouslari" ("joueurs de rebec") est connue parmi les Slaves du Sud[19]. (Dans les "Notes" du *Voyageur des bois* sur la mythologie slave et, en particulier, bulgare, on lit : "Hukas, dit aussi Gouslan, était un magicien de la musique"[20]).

Dans le chansonnier de S. Zafirov, les anciens mythes, identifiés comme classiques (et cela, il ne faut pas l'oublier, par un lecteur instruit), sont relégués sous la ligne. Leur "rejet" du texte avait pour but de construire une langue qui soit pareille et comparable à la langue poétique européenne. La substitution de la langue classique aboutit, dans la conscience des lecteurs, à la construction d'une langue poétique qui est ***nouvelle*** pour la chanson bulgare et d'une nouvelle idée de l'artistique, ainsi que de la ***chanson bulgare*** en tant que telle. Dans son commentaire sur l'interdépendance entre les cultures "savante" et "populaire" à l'aube de l'Europe moderne, P. Burke tient compte du fait que le processus va dans les sens opposés à la fois. Les stanses de Tasso ou les chansons de Dante qui avaient pénétré dans le milieu populaire, n'étaient pas acceptées de manière "passive". "La culture savante, dit Burke, subissaient des changements, des transformations lors d'un processus qui, vu du haut, apparaît comme une fausse conception ou une transgression, mais vu d'en bas, il est la manifestation d'une adaptation à des besoins spécifiques"[21]. Dans le chansonnier de S. Zafirov, les personnages de la mythologie sont présents comme la marque d'un caractère littéraire et artistique au temps du grand ***passage*** de l'oral à l'écrit. Ils constituent l'idée du caractère artistique dans la conscience du

[18] Геров, Н. *Речник на блъгарский язик с тлъкувание на речити на блъгарский и на руский*. Ч. 5, Пловдив, 1904.

[19] Бърк, П. *Народната култура в зората на модерна Европа*. С.: Кралица МАБ, 1997, с. 133.

[20] Раковски, Г.С. "Замечания първия части Горскаго пътника". В : Георги Стойков Раковски. *Съчинения*. Т. I. С.: Български писател, 1983, с. 313.

[21] Burke, P. *Op. cit.*, p. 91.

lecteur dit plus tard "de masse". Toutes les opérations pour remplacer la mythologie classique par une mythologie bulgare ont pour but d'identifier le bulgare avec l'européen, avec la conscience artistique et culturelle moderne.

Pour une très longue période, les chansons d'amours n'ont aucun prestige parce que, du point de vue des besoins sociaux des années 1870, les désirs du coeur se trouvent rejettés hors des modèles officiels. Longtemps, les chansons d'amour des chansonniers constituent le "bas étage" de la littérature bulgare. Pendant les années 1880, P.R. Slaveykov essaie de réhabiliter ses chansons d'amour. Le disciple de Zafirov, Ivan Vazov, n'arrive pas à comprendre sa propre passion pour les chansons du *Rebec*, ni marier l'image du sévère professeur de grec et de français avec celle de l'auteur de ces "bredouillements amoureux"[22]. Mais au moment de leur apparition, les chansons d'amour avaient une fonction différente de celle qu'on leurs attribua plus tard. C'est que non seulement elles intégraient les idées sur la parole et la musique, sur l'oralité et d'écriture, mais aussi elles participaient au processus de conception de la littérature comme création artistique en créant l'idée d'une langue et d'un discours poétiques nouveaux.

* * *

Le propre des livres populaires d'être le médiateur entre l'oralité et la littérature écrite, entre les dispositions mentales traditionnelles et nouvelles, provoque de puissantes impulsions de transformation en leur sein. Cela permet la conservation de certains mythes héroïques populaires dans l'aire culturelle correspondante, ainsi que l'apparition et l'affirmation de héros et de visions nouvelles de l'héroïque. L'étude de certains mécanismes de cette apparition (le déplacement du critère de véracité du passé vers le présent ; l'appui sur plus d'un prototypes ; la cohabitation de contenus concrets et actuels avec des structures formelles conventionnelles ; les processus de déstruction et de construction), nous permettrait d'accéder à l'un des laboratoires de la création des mythes.

[22] Вазов, Ив. *Видено и чуто. (Даскалите)*. С., 1907.

Roumiana Stancheva,
Institut d'Etudes balkaniques, ABS

ELEMENTS MYTHOLOGIQUES DANS LE ROMAN *LE SERPENT* DE MIRCEA ELIADE

Mircea Eliade attire l'attention non seulement comme historien des religions, mais aussi comme interprétateur, pour le large public, du matériel énorme collecté par l'ethnologie et par l'anthropologie. C'est cette disposition de l'auteur qui est attestée de manière particulièrement forte dans la préface du *Mythe de l'éternel retour*. Le scientifique avoue sincèrement : "Toute discussion approfondie eût entraîné un étalage de sources et un langage technique qui eussent découragé beaucoup de lecteurs. Or, notre souci, plus que de communiquer aux spécialistes une série de commentaires en marge de leurs propres problèmes, était d'attirer l'attention du philosophe et de l'homme cultivé en général sur telles positions spirituelles qui, bien que dépassée en de nombreuses régions du globe, sont instructives pour la connaissance et l'histoire mêmes de l'homme"[1].

Dans le cas précis, pour moi, Mircea Eliade est encore plus intéressant comme objet d'étude, en tant qu'écrivain roumain, parce que son oeuvre littéraire est moins connue et assez rarement interprétée. Il n'est pas sans importance non plus de savoir que Mircea Eliade a écrit son oeuvre littéraire entière en roumain. Né en 1907, Mircea Eliade débute sa carrière d'écrivain en Roumanie, en 1930, c'est-à-dire à l'âge de 23 ans, avec le roman "expérimental" *Isabelle et les eaux du diable*. L'influence du monde de l'Inde, de la philosophie, des croyances, des pratiques indiennes qui sont le résultat de son stage de spécialisation dans ce pays (1928–1932), y sont nettement présentes, mais aussi dans d'autres romans et nouvelles qui suivent : le roman *La lumière qui s'éteint* (1934), les nouvelles *Le secret du docteur Honichberger* et *Nuits à Serampore* (1940). Il continue à écrire de la prose après la guerre, quand il s'établit loin de la Roumanie : le roman *La nuit de la Saint Jean* (*Forêt interdite*, 1955, en français ; sous le titre original, en 1971, toujours en France[2]), ainsi que des nouvelles et des recueils de nouvelles : *Chez les Tziganes* (*La Țigănci*, 1963), *Dans la rue de Mantuliassa* (*Pe strada Mîntuleasa*, 1968), *Dans la cour de Dyonissos* (*În curte la Dionis*, 1968), etc.

Une partie des meilleures oeuvres littéraires de Mircea Eliade est étroitement liée à divers éléments mythologiques. Très souvent, on pourrait reconnaître les réflexions du scientifique dans les événements d'une nouvelle ou d'un roman. C'est le cas, par exemple, des nouvelles *Chez les Tziganes* et *Le secret du docteur Honichberger* où l'on perçoit nettement le problème du temps historique et sacré. Avec sa science-fiction, Mircea Eliade traite l'une des angoisses ontologiques essentielles de l'homme contemporain qui est dépourvu de foi dans l'éternité et chargé du poids de l'histoire. Je voudrais apporter un appui à l'idée du monolithisme dans l'oeuvre de Mircea Eliade par ses propres réflexions : "Un trait nous a surtout frappé, en étudiant ces sociétés

---

[1] Елиаде, М. *Митът за вечното завръщане. Архетипи и повторение*. С.: Хр. Ботев, 1994, с. 7-8.

[2] Vingt ans séparent ce texte du public auquel il était destiné : Mircea Eliade. *Noapte de Sînziene*. Paris : Editura Ioan Cusa, 1971; Mircea Eliade. *Noaptea de Sînziene*. Prefață de Dumitru Micu. Cuvînt înainte, tabel cronologic și ediție îngrijită de Mircea Handoca. Biblioteca pentru toți. București : Editura Minerva, 1991.

traditionnelles : c'est leur révolte contre le temps concret, historique, leur nostalgie d'un retour périodique au temps mythique des origines, au Grand temps. Le sens et la fonction de ce que nous avons appelé "archétypes et répétition" ne se sont révélés à nous que lorsque nous avons saisi la volonté de ces sociétés de refuser le temps concret, leur hostilité à toute tentative d'"histoire" autonome, c'est-à-dire d'histoire sans régulation archétypale. Cette fin de non-recevoir, cette opposition ne sont pas simplement l'effet des tendances conservatrices des sociétés primitives, ainsi que le prouve ce livre. A notre avis, on est fondé à lire dans cette dépréciation de l'histoire, c'est-à-dire des événements sans modèle trans-historique, et dans ce rejet du temps profane, continu, une certaine *valorisation métaphysique de l'existence humaine* (c'est moi qui souligne, R. S.)"[3]. Dans ces paroles on entrevoit la présence non seulement du scientifique, mais aussi de l'écrivain. Je dirais même : une nostalgie pour la puissance dont le mythe influence l'imagination humaine.

En 1988, comme rédacteur des ouvrages roumains aux Editions Narodna kultura, j'avais proposé une première édition de Mircea Eliade en bulgare. J'ai choisi deux romans qui présentent l'écrivain sous deux aspects. Le roman *Maitreyi* (1933) devait servir d'illustration pour la réflexion littéraire moderne d'Eliade écrivain, figure brillante au sein de la jeune génération roumaine qui recherchait l'aspect documentaire et la manière de faire participer le lecteur à l'action avec un guide de confience, participant aux événements. Les choses vécues en Inde par le personnage principal, alter ego de l'écrivain lui-même, l'initiation particulière du jeune héros dans le monde si différent des Indiens, ainsi que son initiation, plutôt sans succès, à l'amour, tout cela était une provocation assez forte. Le second roman que j'ai inclus dans cette édition était intitulé *Le serpent* (*Sarpele*, 1937) ; je l'ai choisi à cause de la répétition de la situation d'initiation à l'amour, cette fois pour une fille, le lieu de l'action étant la Roumanie, mais aussi à cause d'un passage maladif du réalisme au fantastique.

Aujourd'hui, je reviens vers l'un de ces romans pour essayer de décoder, de façon plus exaustive, son sens qui fut l'objet d'une interprétation assez rare et partielle par la critique roumaine. Le critique littéraire contemporain George Calinescu qui est fort sceptique quant à l'oeuvre littéraire entière d'Eliade et au *Serpent* en particulier, souligne d'une part la signification très sexuelle de ce symbole acceptée par les gnostiques, et de l'autre, par rapport à la narration le fait, qu'elle "a une symbolique exagérée et qu'elle est réalisée dans un milieu mal choisi"[4]. L'autre histoire du roman romain qu'on ne peut pas négliger, celle de Nicolae Manolescu, ne fait une analyse que du roman *Maitreyi*[5]. Habituellement, on évoque l'"archaïsme local" et la "pensée magique dans le folklore roumain"[6], sans marquer les références concrètes aux mythes folkloriques. Ion Lotreanu, dans sa volumineuse *Introduction* à *l'oeuvre de Mircea Eliade*, présente plutôt sa vision théorique sur le principe du fantastique dans la littérature en général, le roman *Le Serpent* étant envisagé du point de vue de la "Dialectique de la peur" et, dans une "Comparaison avec le conte"[7] plus générale. Pour commencer, notons que Lotreanu est un des rares auteurs qui classent ce roman court parmi les chefs-d'oeuvre d'Eliade :

[3] Eliade, M. *Op. cit.*, p. 5-6.

[4] Calinescu, G. *Istoria literaturii române de la origini pîna în prezent*. Ed. a II-a, revăzută şi adăogită. Ediţie şi prefaţă de Al. Piru. Bucureşti : Editura Minerva, 1982, p. 959-960.

[5] Manolescu, N. *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*. Bucureşti : Editura 100+1 Gramar, 1999, p. 455-482.

[6] *Dicţionar de literatură română*. Bucureşti : Ed. Univers, 1979, p. 153.

[7] Lotreanu, I. *Introducere în opera lui Mircea Eliade*. Bucureşti : Ed. Minerva, 1980.

"Dirigé par un maître, l'épique dans *Le serpent* rivalise, comme valeur, avec le fameux récit *Chez les Tziganes*"[8].

J'esserai d'esquisser le sujet autour duquel les événements s'enchaînent dans *Le Serpent*. L'aphorisme par lequel le roman commence, est une incantation d'amour tirée du folklore où le jeune homme amoureux adresse une prière à l'Ogre volant pour qu'il lui donne un rendez-vous avec la fille aimée. L'héroïne principale, on le comprend dès les premières pages, a une formation universitaire, mais elle n'est pas encore mariée et ses parents souhaitent règler cette question. Leur comportement officiel, froid et formel par rapport au mariage, comme si c'était une simple formalité, saute aux yeux. Une réunion est organisée pour que Dorina fasse la connaissance d'un mari éventuel. Parmi les invités, il y a des jeunes gens célibataires, ainsi que des couples caractérisés par la froideur et l'incompréhension. La situation entière est ouverte à des aventures amoureuses. En chemin vers le monastère, un jeune homme vient se joindre à compagnie. La forêt, le lac, le monastère et sa cave pleine de vin, sont les lieux où l'action, avec l'arrivée de la nuit, quitte l'ambiance du quotidien et passe au registre du fantastique, du magique. Dorina, enchantée par le jeune homme étrange, beau, fort et mystérieux, rejette la proposition officielle du capitaine Manuila de trouver avec lui l'amitié dans le mariage, amitié qui pourrait éventuellement devenir, plus tard, de l'amour. Au contraire, elle plonge dans l'autre monde, celui des sentiments, de la passion et non pas de la raison. L'un après l'autre, le jeu de gages dans la forêt obscure, le récit de la fille du prince tuée il y deux cent ans, la scène avec le serpent, l'hypnose commune, les rêves, tout cela, sous la lumière de la lune, la pousse dans les bras de l'amant mystérieux Andronic, avec lequel elle trouve un refuge loin de son milieu urbain, sur une île du lac.

Remarquons les éléments mythologiques qui représentent un intérêt dans ce sujet. Le roman est riche en références renvoyant à des thèmes mythologiques plus ou moins connus. Pourtant, l'un d'eux s'impose comme central, enrichi de plusieurs synonymes. Il s'agit du serpent et ce n'est pas un hasard si le roman porte ce titre. Il s'agit aussi d'un esprit volant ou ogre qui épuise et tourmente pendant la nuit les filles à marier et les femmes solitaires et qui est appelé, dans le folklore roumain, "Zbourator". Ce sera notre but principal : voir le fonctionnement de cet élément qui est le plus important et le mettre en rapport avec la question du temps sacré et profane, mais aussi avec l'île des élus.

Avant de procéder à l'analyse concrète, je voudrais souligner la place particulière qu'occupe Mircea Eliade parmi les autres spécialistes qui étudient la problématique du mythique quant à la littérature contemporaine, dont les racines sont mythologiques. A la fois écrivain et scientifique, il semble faire partie des plus convaincus du continuum entre mythe et littérature. Il parle d'un "processus long et compliqué", de "continuation", de ce qu'est la littérature qui occupe la place du mythe et, en particulier, le roman, et même il explique le succès du roman moderne par le désir d'"écouter, autant que possible, des "histoires mythologiques" qui sont désacralisées ou simplement camouflées sous des formes "profanes""[9]. J'ai mentionné déjà le serpent et l'ogre comme motif mythologique essentiel dans le roman. Pourtant, nous ne pouvons pas échaper au contexte plus large qui, de manière inévitable dans ce cas précis, induit l'idée d'éternel retour. En particulier, il traite la question du temps sacré de l'homme. Avec sa manière bien à lui de rendre plus concrète la problématique scientifique compliquée, Mircea Eliade rappelle que chaque contemporain a son temps privé, différent, "férier" : "Notre

[8] *Ibid.*, p. 185.

[9] Eliade, M. *Aspecte ale mitului*. Bucureşti : Editura Univers, 1978, p. 178-179. Cité d'après : Angelescu, S. *Mitul şi literatura*. Bucureşti : Editura Univers, 1999.

but n'est pas de comparer des systèmes ou des philosophies, mais des comportements existentiels. Or, ce que l'on peut constater relativement à un homme non-religieux, c'est que lui aussi connaît une certaine discontinuité et hétérogénéité du Temps. Pour lui aussi il existe, outre le temps plutôt monotone du travail, le temps des réjouissances et des spectacles, le temps "festif". Lui aussi vit suivant des rythmes temporels variés et connaît des temps d'intencité variable : lorsqu'il écoute sa musique préférée ou, amoureux, attend ou rencontre la personne aimée, il éprouve évidement un autre rythme temporel que lorsqu'il travaille ou s'ennuie". Mais ce sont des fêtes situées, pourtant, dans un temps humain. La différence avec le Temps sacré est essentielle. "Le Temps sacré, périodiquement réactualisé dans les religions pré-chrétiennes (surtout dans les religions archaïques), c'est un *Temps mythique*, un Temps primordial, non-identifiable au passé historique, un *Temps originel*, dans le sens qu'il a jailli "tout d'un coup", qu'il n'était pas précédé par un autre Temps, parce qu'aucun Temps ne pouvait exister *avant l'apparition de la réalité racontée par le mythe*"[10].

L'oeuvre de M. Eliade comme exemple de la littérature moderne en tant qu'héritière des anciens mythes, possède le pouvoir de créer un temps et un espace mythiques propres, d'introduire des personnages mythiques et d'entraîner une partie des personnages dans un monde différent, loin des décisions raisonnables de l'homme qui décide lui-même de son destin. Dorina n'a aucun mérite particulier à être choisie par le magicien Andronic pour jeune mariée féerique. Son mérite consiste en ce qu'elle est jeune, honnête dans ses relations et qu'elle tient à quelque chose de simple : que l'amour corresponde à ses représentations idéales. Je citerai son dialogue avec le capitaine Manuila, avec lequel ses parents aimeraient la marier. Le capitaine lui demande :

> *– Je voudrais vous demander, qu'en pensez-vous : tout cela, l'amour, est-ce un hasard, une flamme qui s'embras tout d'un coup, comme on dit, ou est-ce quelque chose qui s'accumule lentement, après des années de cohabitation et d'amitié... Votre opinion, bien sûr, m'intéresse....*
> *– Vous voyez, moi, je n'y comprends pas assez pour avoir une opinion personnelle, Dorina plaisanta. Probablement, je pourrais vous dire quelque chose là-dessus, mais d'un autre point de vue. Je pourrais en parler comme de quelque chose encore inconnu, mais auquel j'ai pensé, moi aussi, bien sûr, comme à un idéal.*
> *Elle se mit à parler vite, avec passion, mais bientôt, elle se rendit compte qu'elle ne pensait pas en parlant, qu'elle parlait presque de manière inconsciente. Dans sa tête, il y avait d'autres souvenirs, elle était sous l'emprise de deux yeux étincelants et inquiets... Elle s'arrêta et regarda vers le ciel pour se ressaisir.*[11]

Pour nous, il serait intéressant de voir à quel point il y a un parallèle entre la croyance populaire dans l'ogre Zburator, d'une part, et de l'autre, l'ogre-Andronic de Mircea Eliade[12]. Pour le vieux mythe attesté par écrit au XVIII[e] et au XIX[e] siècles et même dans les années 1940, on citera le chercheur roumain Silviu Angelescu qui résume les données de la façon suivante. Dans des situations semblables, on parle, outre du

[10] Елиаде, М. *Сакралното и профанното*. С.: Хемус, 1998, с. 49-51.

[11] Елиаде, М. *Майтреи. Змията*. Предговор Василка Алексова. С.: Народна култура, 1989, с. 212.

[12] Ion Lotreanu note, lui aussi, ce parallélisme : "[...] la cérémonie de la convocation et de l'incantation [adressée au serpent-ogre] se développe d'une manière qui est typique pour le folklore". Lotreanu, I. *Op. cit.*, p. 183.

Zburator, d'un autre ogre, mais on donne aussi des appellations plus ou moins descriptives, dont certaines sont métaphoriques : la mauvaise heure, le mal, le pire. Il y a aussi une grande diversité dans son apparence : on voit tour à tour l'image humaine d'un "jeune homme grand et maigre", l'image d'un monstre, "quelque chose qui ressemble à un ogre dont le corps a la forme d'un grand serpent qui attaque de haut, il est rouge comme le feu, il se déplace le plus souvent la nuit en laissant des étincelles derrière lui, ou, plus souvent, il est présenté comme un élément décaîné, une flamme, un "haut entonnoir de feu, avec une tête d'homme", mais aussi comme un "être en feu sous la forme d'un tonneau ou d'un serpent". Il peut apparaître aussi comme une "étoile allongée qui vole au-dessus de la maison"[13]. Il est à noter l'état psychologique inhabituel de la fille ou de la femme victimes de l'ogre : un amour non-partagé, un désir d'amour ou une indifférence envers l'amour d'aurui[14]. Le mythe érotique de l'ogre "[...] montre une vision spécifique de l'amour représenté comme une maladie provoquée par les actions de ce héros mythique et qui peut être guérie par une action magique"[15].

Le même chercheur évoque certaines manifestations littéraires de ce mythe. Le roman de Mircea Eliade n'en fait pas partie. Pour notre propos, nous pourrions esquisser un parallèle avec la nouvelle *Cezara* de Michai Eminescu où l'amour ne devient possible que sur l'île sacrée. Le cercle est fermé par l'essai d'Eliade, *L'île d'Euthanasius*, du livre portant le même titre, publié en roumain où il fait un commentaire de cette même nouvelle d'Eminescu[16].

Faisons une comparaison avec l'existence de ce phénomène dans le folklore. Très souvent, l'ogre ailé n'est pas décrit. Dans une chanson contre le mauvais oeil, on énumère, pourtant, diverses versions, pour que l'incantation puisse être valable pour chacun des cas malheureux : l'ogre est noir, rouge, blanc, bleu, ombrageux, pestiféré, d'amour, de peur, etc.[17]. On le chasse avec d'autres malheurs (lipitura, vraja). Ce qui caractérise son comportement, c'est qu'il peut enlever une jeune fille ou faire des bruits étranges dans la maison d'un femme qui habite seule. Il ne vient que la nuit et torture sa victime. Après quoi, cette dernière a l'air fatigué, elle a mal dormi, parfois sur son corps il y a des taches bleues. Les légendes relatent les histoires de beaux jeunes gens qui enlèvent des belles filles pendant qu'elles dansent ou lors des veillées. Ce sont des ogres qui, parfois, enlèvent les filles et les emportent dans les airs[18]. C'est leurs yeux qui importent, comme dans une ballade où ils "tournent les yeux". Dans la même ballade, ce sont les fils de l'ogre qui ont des queues et des sabots[19].

Nous pourrions déjà faire une comparaison entre Andronic et le Zburator mythique et folklorique. Dans le roman, Andronic apparaît inopinément. Il est le changement inattendu / attendu qui s'introduit dans l'ennui. Il arrête les voitures de la joyeuse compagnie au bord de la route et leurs demande s'il peut les accompagner. Son apparence attire l'attention : "C'était un jeune homme grand, brun, la tête nue et qui portait des lunettes de soleil. Probablement il les avait oubliées sur ses yeux pendant la journée, parce que le soleil était déjà couché et la lumière n'était plus si intense"[20]. Après

[13] Angelescu, S. Mitul şi literatura. *Op. cit.*, p. 57.
[14] *Ibid.*, p. 58.
[15] *Ibid.*, p. 89.
[16] Eliade, M. *Insula lui Euthanasius. Studii şi eseuri* (1943), cité d'après l'édition des Editions Humanitas, Bucureşti, 1993.
[17] Cf. : Angelescu, S. *Op. cit.*, p. 65.
[18] *Ibid.*, p. 73-74.
[19] *Ibid.*, p. 76.
[20] Елиаде, М. *Майтреи. Змията. Op. cit.*, p. 187. Ci-loin, on va indiquer la page entre parenthèses.

qu'il eut enlevé ses lunettes, "Dorina trembla un peu. Il avait des yeux très vifs, brillants, avec des prunelles trop grandes." (p. 187) Le jugement de l'autre personnage, Lisa, lasse de son époux plus âgé et snob, témoigne d'un point de vue différent : "De ses paroles et de son comportement, il était visible qu'il était d'une bonne famille. Lisa admira ses vêtements sportifs de coupe impeccable, avec de grosses poches devant." (p. 187). Plus tard, le personnage se présente : "Je m'appèle Sergio Andronic, aviateur de profession ou presque..." (p. 188). Il faut retenir, comme une correspondence, la belle apparence, aussi que les "yeux brillants", de même que le fait qu'il vole va être confirmé dans la partie du roman qui renvoie au conte où Andronic grimpe sur les arbres légèrement en promettant, plus tard, à Dorina, de lui apprendre à en faire autant. L'inquiétude croissante suscitée par cette amitié avec quelqu'un de parfaitement inconnu qui trouble certains de la compagnie, est confirmée en partie par Andronic lui-même qui plaisante en faisant peur à ses nouveaux compagnons et leur disant qu'il peut avoir une apparence horrible. Il précise qu'en une nuit, sa barbe pousse et il devient "terrifiant" (p. 191). Il semble qu'il ait la capacité de disparaître et d'apparaître (pp. 216 et 217). Il se souvient d'événements qui ont eu lieu il y a des centaines d'années (p. 218). Il réalise une hypnose de masse, fait venir le serpent et puis le chasse avec des mots humains. Il avoue lui-même : "La seule chose que je peux faire, ce sont des tours de magies, ... parfois, plutôt pour plaisanter..." (p. 233). C'est comme si Eliade lui-même parlait par la bouche du personnage : "Tu sais bien combien de symboles sont liés au serpent dans les croyances de tous les peuples" (p. 234).

Toujours d'un aveu d'Andronic, on apprend que : "Minuit passé [...] je ne sais pas ce que j'ai... Parfois il me semble que je suis un oiseau, d'autre fois je m'imagine être un blaireau, un singe... Et presque toujours, j'oublie ce que j'ai fait, après, je ne me souviens pas où j'ai passé mes nuits [...] Tu te trompes si tu penses à des femmes, à l'amour, comme on dit. Pour moi, la nuit a un charme tout différent... Regarde, il montra de la main, le ciel, la forêt : toutes ces choses sont plus fortes que l'amour. Et plus puissantes... [...] Plus puissantes, parce qu'on ne sait jamais d'où elles viennent, où est leur commencement et où est leur fin..." (p. 240-241). Dans ses rêves, Dorina apprend, de la part de quelqu'un d'autre, que ce n'est que pendant la nuit qu'Andronic (son prénom est un symbole évident) a l'air humain, "jusqu'au lever du soleil" (p. 245. Là, il faut mentionner l'analogie avec le personnage du conte populaire roumain, *Conte du porc*, où le héros est ensorcelé et doit se transformer le jour en porc, et son épouse, la princesse curieuse qui brûle la peau de porc, est obligée de le chercher longtemps, en passant par divers obstacles pénibles. Evoquons aussi le conte antique, *Amour et Psychée*, raconté par Apulée dans l'*Ane d'or*, où les péripéties de Psychée sont interprétées habituellement comme étant la voie par laquelle l'âme tombée peut s'unir à l'amour divin.

D'après le rêve de Dorina, Andronic habite dans la forêt, au bord du lac, sans porter de vêtements, comme un être qui ne dépend pas de la société humaine. Sur leur île, Cezara et Jeronim d'Eminescu sont libérés des conditions sociales. Est-ce que Mircea Eliade préferera que ses héros retournent à la réalité ? Le monde de l'au-delà, l'île du paradis, le danger que le bien-aimé puisse disparaître le jour, se trouvent suggérés par le rêve de manière ambiguë. La compagnie trouve les deux jeunes endormis, nus et entrelacés. Le fantastique est-il éliminé ? Cette fin, est-elle érotique ou transcendentale ?

Les coïncidences entre les moments littéraires et les données mythologiques et folkloriques sont nombreuses et pas du tout arbitraires. Comme l'état de Dorina, jeune femme non-mariée dans l'attente de l'amour idéal, de même le bel Andronic, possédant des capacités magiques, mais aussi la nuit, le serpent, mentionnés à maintes reprises, présentent des correspondances indiscutables avec le mythe de l'ogre et avec une partie

des représentations folkloriques. Pourtant, dans le roman, on voit la présence d'autres éléments qui confèrent une densité et un caractère pluridimensionnel à la narration. Outre la présence du symbole du Serpent, je voudrais souligner aussi les thèmes du temps, de l'eau, de la lune, ainsi que celui de l'île. Bien qu'écrit plus tard, le livre d'Eliade, *Traité d'histoire des religions* (1949), peut servir pour le décodage complet des fonctions du temps, de l'eau et de la lune dans le roman. Le quatrième et le cinquième chapitre, "La Lune et la mystique lunaire" et "Les eaux et le symbolisme des eaux", nous permettent de rendre plus dense la puissance de la suggestion que nous ressentons de façon intuitive et qui découle des personnages et des situations du roman. La mise en interdépendence de divers éléments appartenant à ces représentations mythiques, chose qu'Eliade souligne plusieurs fois dans son étude[21], est réalisée avec une maîtrise littéraire dans son roman. Je citerai un passage de son ouvrage scientifique et certains moments du roman, qui confirment le premier. "[...] en même temps que la découverte de l'agriculture, le même symbolisme relie entre eux la Lune, les Eaux, la Pluie, la fécondité des femmes, celle des animaux, la végétation, le destin de l'homme après la mort et les cérémonies d'initiation. Les synthèses mentales rendues possibles par la révélation du rythme lunaire mettent en correspondance et unifient des réalités hétérogènes [...]"[22]. Voici les exemples tirés du roman. Le jeu mystérieux dans la forêt, sur un fond érotique, a lieu après le coucher du soleil ; l'île est entourée d'eau et dans cette eau quelqu'un s'est noyé; pourtant Dorina y plonge elle aussi comme pour une purification et une initiation. Il n'y a que la pluie qui manque, semble-t-il, parce que les émotions amoureuses ne sont pas sans rapport avec la continuation du genre, la végétation est rendue animée dans la promenade nocturne d'Andronic, les idées de la mort et de l'amour se confondent dans les rêves de Dorina.

Dans ses réflexions, M. Eliade parle de la "régénération" de l'homme après son contact avec cet ensemble d'éléments. Dans l'ensemble lune - eau - végétation, s'inscrit aussi le vin. On voit les personnages du roman *Le Serpent* s'acheter 20 litres de vin de la cave du monastère. Voici les réflexions sur le rapport entre le serpent et les autres symboles lunaires, empreuntés à un autre auteur : "Du fait qu'il est lunaire, c'est-à-dire "éternel", et qu'il vit sous terre, incarnant (entre tant d'autre !) les esprits des morts, le serpent connaît tous les secrets, est la source de la sagesse, entrevoit le futur"[23].

Le thème de la mort est présent dans le roman dans un certain nombre de récits : celui de l'homme noyé dans le lac et que la compagnie connaissait, celui de la princesse tuée il y a des siècles, celui de l'épouse tuée de la couleuvre qui est triste et veut se venger, mais aussi dans les rêves de Dorina lorsqu'elle se voit comme morte dans le pays des morts.

Cependant, pour comprendre le roman dans son entité, ainsi que sa force, rappelons nous l'une des conclusions de Mircea Eliade, à savoir que dans le symbolisme lunaire, on a affaire à l'"ensemble Lune – Pluie – Fertilité – Femme – Serpent – Mort – Régénération périodique, mais nous avons quelquefois affaire seulement aux ensembles partiels [...]"[24]. C'est ce choix artistique qu'Eliade a fait en travaillant sur son roman. Il a atteint aussi l'effet le plus fort de la symbolique lunaire par l'idée, justement, de

[21] Елиаде, М. *Трактат по история на религиите.* Прев. Тодорка Минева. С.: Лик, 1995, с. 178.

[22] *Ibid.*, p. 188.

[23] Nöldeke. *Die Schlange nach arabischen Volksglauben.* Cité d'après Елиаде, М. *Трактат по история на религиите. Op. cit.*, p. 199.

[24] *Ibid.*, p. 227.

réincarnation, de retour éternel, de temps sacré. L'accent est mis sur le serpent, les autres éléments n'étant présent qu'avec une fonction adjuvante. La force de ces représentations symboliques est accrue par la mythologie populaire, le folklore et par intuitions intertextuelles venant de la littérature où le Zburator acquiert une image concrète. (Pour le lecteur bulgare, les représentations sur la bien-aimée de l'ogre, sont analogiques.) Je me permettrai de citer une page entière du roman de Mircea Eliade où l'on voit, sous une forme concentrée, l'essence de croyances mythologiques, de folklore et de suggestions romanesques contemporaines :

> *Andronic ne dit plus un seul mot. Lui aussi, il attendait. La lumière de la lune arriva jusqu'à ses pieds. Etait-ce quelque magie qui commençait? ... Dorina le regardait droit dans les yeux et comme si elle ne comprenait pas qu'elle était réveillée. Quoi qu'il arrivâ en ce moment, rien ne l'étonnerait. Comme dans un rêve : chaque rencontre, chaque bêtise, tout lui semblait naturel. Personne ne la toucherait, personne ne pouvait lui causer du mal - comme dans un rêve...*
> *C'est alors que le serpent entra si naturellement dans la chambre, en glissant à côté de leurs pieds, que personne n'en eut peur. Un vide dans la poitrine et c'était tout.*
> *C'était une grande couleuvre, couleur de cendre, qui avançait attentivement comme si elle venait juste de commencer à se déplacer. Elle glissait lourdement, soulevait légèrement la tête et la rabaissait vite vers le plancher comme si elle cherchait une trace.*
> *En s'approchant de la lumière, elle s'arrêta un petit moment, étourdie. Puis, elle se dirigea vers Andronic en se balançant. Il semblait que la lumière de la lune avait ensorcelé aussi la couleuvre car maintenant elle traînait avec une grâce ensommeillée et chaque tournant faisait trembler ses écailles sombres. Dorina eut l'impression que le serpent venait droit vers elle et une horreur inattendue remplaça l'enchantement du premier moment. Comme si elle venait de se réveiller devant quelque chose qu'il était impossible de regarder avec les yeux,* ***quelque chose d'horrible et de dangereux, défendu aux jeunes filles. La proximité du serpent pompait son haleine, expulsait le sang de ses veines, fondait sa chair dans une sorte d'horreur mélangée au tremblement inconnu d'un amour torturant. Un mélange de mort et d'érotisme venait de ce balancement difforme du reptile dans la lumière froide.*** (c'est moi qui souligne - R. S.)
> *- Allez, plus vite!, Dorina entendit les mots d'Andronic venant comme de très loin. Qui appelait-il avec une telle insistance? Le sang afflua de nouveau au visage de la jeune fille, comme si elle avait entendu un mot trop secret, interdit. L'horreur et le dégoût lui faisaient tourner la tête avec la même force avec laquelle luttaient dans son sang la pudeur et le désir interdit. (p. 227).*

Pour réaliser un gradation dans la tension, pour souligner la question des deux types de temps, le profane et le sacré, Eliade se sert de quelques approches complémentaires. Outre le symbolisme des présences naturelles déjà évoquées, il insert habilement, comme un contrepoint, l'évocation du thème du temps. La montre de Stamate, un des personnages du roman, une montre dont les aiguilles brillent, ce qui est une chose précieuse pour l'époque, étant donné que personne dans la compagnie ne porte de montre, mesure le temps profane. Le conflit entre la perception personnelle d'une longue durée et le temps mesuré par la montre, est présent dans tous les moments forts du sujet : lors du jeu avec les paris, la nuit dans la forêt ; quand on appelle le serpent ; quand tous

se réveillent la nuit et voient que Dorina a disparu. Dans tous ces cas, chacun reste seul avec soi, chacun a la possibilité de se retrouver soi-même en tant que spiritualité, d'essayer de changer quelque chose dont il n'est pas content dans son présent.

Il nous reste à donner une réponse à une question liée au sujet. Une courte séquence finale suggère que les jeunes amoureux dorment et qu'ils sont heureux. Et pourtant, le lecteur reste dans l'ambiguïté, dans le doute : ces corps ne sont-ils pas morts ? Personne ne les réveille. Ils ne parlent pas. Les rêves précédents emmenaient Dorina de façon insistante dans l'au-delà, ils préparient plutôt à une fin tragique, à une noyade dans le lac. Je crois que si l'on considère ce qu'on vient de dire, il faudrait interpréter cette situation ambiguë comme recherchée. C'est avec elle que l'auteur conserve le goût inquiétant d'un mélange d'amour et de mort, d'un passage continu entre le temporaire et l'éternel.

L'île des deux amoureux nous intéresse dans ce cas précis plutôt comme le lieu qu'Eliade avait lui-même interprété au sujet de l'oeuvre de Mihaï Eminescu, *Cezara*. Dans l'essai consacré à la nouvelle d'Eminescu, Eliade fait ressortir des vieilles croyances deux interprétations possibles de l'Île : soit elle a un sens cosmogonique, soit elle symbolise "une terre transcendante participant à la réalité absolue et différente, comme telle, du reste de la Création, gouverné par les lois du développement et de la mort"[25]. Les interprétations ultérieures de l'oeuvre d'Eminescu couvrent, à un grand degrès, le sens de l'île dans le roman *Le Serpent*. L'harmonie dans la pensée du théoricien Eliade et dans l'expression imagée de l'écrivain Eliade est parfaite : "[...] l'amour entre Cezara et Jeronim n'est plus une tentative, dans ces conditions, mais un "état" continu de paradis parce qu'ils se rencontrent absolument nus, c'est-à-dire déshabillés de toutes "formes", libérés de toute individualisation, réduits à l'archétype : des êtres qui peuvent savoir sans "devenir" quelque chose. On pourrait donc parler d'un retirement [...], mais plutôt au sens d'une réintégration dans l'archétype, d'une révocation de l'expérience humaine conçue comme étant la suite du péché primitif, un retour à l'état d'Adam d'avant le péché originel qui ne connaissait pas l'"expérience" ni n'avait d'"histoire"..."[26].

Suit alors la réponse la plus correcte sur la fin du roman *Le Serpent*. Les personnages ne dorment pas et ils sont pas morts. L'ambiguïté est recherchée afin de suggérer justement le caractère transcendant de l'Île, le lieu de l'amour idéal, libéré des conditions sociales, comme du poids historique.

J'ai essayé d'esquisser l'unité dans la disposition mentale de l'écrivain et de souligner que la force de Mircea Eliade ne réside pas uniquement dans ses travaux scientifiques, ni seulement dans les essais accessibles à un cercle de lecteurs plus large. En fait, il gagne un public pour ses idées par sa prose fantastique, bref, par son oeuvre littéraire qui se trouve injustement mise à l'ombre par ses études scientifiques.

[25] Eliade, M. *Insula lui Euthanasius. Op. cit.*, p. 14.
[26] *Ibid.*, p. 14-15.

Dina Mantchéva,
Université de Sofia "St. Clément d'Ochrid"

LE MYTHE DANS LA DRAMATURGIE DE BECKETT

De nombreuses études sur la dramaturgie de Beckett relèvent la présence de différentes structures et situations antiques – mythiques, aussi bien que bibliques – sans toutefois, aborder le problème de leurs structurations sémantiques. Or, il nous semble que ce sont justement les transformations des modèles de base auxquelles procède l'écrivain irlandais qui définissent l'un des aspects les plus originaux de son écriture. Voilà pourquoi nous nous proposons d'envisager le rapport entre les deux récits mythiques : le paradigmatique qui renvoie au système mythologique stable du mythe premier ou l'hypotexte d'après la terminologie de Genette[1] et le syntagmatique, lié au contenu que revêt la forme notoire dans le drame nouveau ou l'hypertexte. L'objectif, ainsi formulé, détermine le caractère de notre analyse, centrée sur les structures mythiques fondamentales et non pas sur l'étude détaillée des différentes pièces.

Le plus souvent, dans la dramaturgie de Beckett le récit mythique n'est pas présent dans son intégrité. On n'y discerne que certains de ses signes, liés à certaines images et situations du texte premier. Les éléments intertextuels ne sont pas inclus dans des sujets antiques, mais font partie d'une fable contemporaine, située dans un présent indéfini, suggéré par des signifiants sonores ou visuels tels que magnétophones, journaux, caméras, projecteurs, etc. L'action dramatique elle-même, basée sur des principes nouveaux : la répétition, la contradiction, le grotesque, etc. transgresse la structuration traditionnelle. La pièce, constituée de quelques scènes fondamentales, sans enchaînement logique entre elles, revêt un aspect insolite. L'absence de cohérence causale y est renforcée par un nouveau type de personnages abstraits. Leurs actes, dépourvus de motivation sociale et psychologique, paraissent également bizarres et illogiques. Cette nouvelle organisation dramatique définit le caractère particulier du mythe dans les textes de Beckett. Très souvent, les modèles intertextuels ne sont même pas verbalement exprimés. Ils sont suggérés par des éléments paraverbaux convergents tels que objets scéniques, mouvements des personnages, organisation de l'espace etc. Ceux-ci se prêtent à des interprétations polysémiques, étant introduits dans une fable totalement éloignée du contenu mythique, basée sur l'ambiguité et l'allusion, typiques de Beckett.

Malgré la multitude d'éléments hypotextuels que l'on pourrait relever dans les différentes pièces de l'écrivain irlandais, quelques structures et images antiques et bibliques y prédominent. Ces dernières illustrent le mieux les principes de l'organisation du mythe secondaire dans sa dramaturgie et feront l'objet de notre analyse.

Le plus souvent, le récit mythique est présent dans le texte de Beckett par une seule de ses structures : celle qui est la plus suggestive et révélatrice.Cette situation, détachée de son contexte premier, dépourvue de sa causalité de base, est dotée d'un contenu philosophique nouveau. Elle suggère la vision beckettienne de l'homme qui n'a pas la force de modifier son existence et subit un échec permanent. Ce procédé structural est

[1] Genette, G. *Palimpsestes*. P. : Seuil, 1982, p. 16.

particulièrement explicite dans l'interprétation d'histoires hypotextuelles notoires, telles que celles d'Icare, de Tantale, etc.

Ainsi, comme le remarque P. Mélèse[2], les supplices et les souffrances interminables du personnage dans le mimodrame de Beckett *Acte sans paroles II* visualisent la situation fondamentale du mythe de Tantale. Comme le célèbre héros, enfoncé jusqu'au cou dans l'eau, sans pouvoir en avaler une seule goutte, le protagoniste de Beckett est tourmenté par une soif terrible. Mais la carafe d'eau demeure toujours hors d'atteinte. L'individu dans la pièce, pareil à son modèle antique, souffre de la chaleur. Mais le palmier qui apparaît au-dessus de lui disparaît brusquement, sans l'abriter sous son ombre. Même ses tentatives de se suicider s'avèrent vains. La branche se plie le long du tronc, les ciseaux lui échappent et il ne peut pas se couper la gorge. Cependant, à la différence de Tantale dans le mythe, puni par les Dieux pour le crime le plus horrible – celui d'avoir tué son fils et de l'avoir donné à manger aux Dieux – le personnage de Beckett n'a commis aucun péché. Sa situation revêt donc un caractère encore plus tragique. Elle ne s'associe plus à l'idée de justice, mais fait penser à une sorte de fatalité cosmique qui pèse sur l'homme et renvoie à la conception beckettienne de l'être "expiant" son "péché originel – celui d'être né"[3].

L'interprétation du mythe d'Icare par le dramaturge irlandais est dotée, elle aussi, de connotations tragiques semblables. Alors que le récit antique met surtout l'accent sur l'image du vol et sur l'aspiration éternelle de l'individu, enivré par sa capacité d'atteindre le soleil, jusqu'à en oublier ses ailes de cire, l'écrivain contemporain insiste avant tout sur le rêve irréalisé et le tragique de l'envol brisé. Cette nouvelle lecture de l'histoire mythique est suggérée par le personnage de Winnie que Beckett définit comme "oiseau avec du mazout sur ses plumes"[4]. Le regard de l'héroïne qui fixe le zénith et le soleil et admire la voûte céleste fait penser à son désir ardent de s'élever au-dessus de la terre et de prendre le large. Son enfoncement continuel dans la terre suggère, par contre, l'impuissance grandissante et l'impossibilité de la femme de réaliser ses rêves. Ainsi, si au début de la pièce elle est enterrée jusqu'à la taille, mais peut toutefois bouger ses bras et les lever vers le ciel, à la fin du II[e] acte Winnie est complètement immobile. Le spectateur ne voit que sa tête et seuls ses yeux regardant en vain le ciel peuvent encore bouger. Cette nouvelle interprétation du mythe connu d'Icare ne s'associe plus à la notion d'homme fort qui a surmonté sa peur, bravé les dangers et s'est élancé vers l'inconnu, mais rejoint celle du personnage faible et tragique, déchiré entre son désir inhérent de voler et son impossibilité absolue de le réaliser dans la vie.

Le récit d'Icare, conçu sur un plan plus général, pourrait être relevé dans un certain nombre de pièces beckettiennes. Il suggère le contraste tragique entre les espoirs de l'homme de s'affranchir de la misère quotidienne et son incapacité à agir et à changer quoi que ce soit. C'est en vain que Clov de *Fin de Partie* aspire à quitter la chambre étroite pour échapper aux ordres tyranniques de Hamm. Il ne trouvera jamais le courage d'en sortir d'un pas.

Estragon et Vladimir de la pièce célèbre *En attendant Godot* décident à plusieurs reprises de s'en aller et de quitter à jamais la campagne vide, après avoir compris que Godot, qu'ils attendent en vain, ne viendra jamais. Et pourtant, ils restent cloués sur place, sans pouvoir donner suite à leur désir unique.

Les connotations tragiques que revêt l'interprétation du mythe d'Icare dans les pièces de Beckett sont souvent mises en relief par l'aspect physique de ses personnages.

---

[2] Mélèse, P. *Beckett*. P. : Seghers, 1966, p. 166.
[3] Beckett, S. *Proust*. New York : Grove Press, 1957, p. 49.
[4] Beckett, S. In : *Revue d'Esthétique, Samuel Beckett*, numéro hors série, 1986, p. 284.

Ils ont un âge avancé, souffrent de toutes sortes de maladies, comme si leur corps les avait trahis. Dans le drame *Tous ceux qui tombent,* les rêves de Rooney de poursuivre sans trêve son chemin jusqu'au havre s'avèrent absolument vains. La douleur physique rend sa marche difficile et elle éprouve de la peine, même à rentrer chez elle. Hamm de *Fin de Partie* ne pourra jamais voir l'étendue de la mer ou l'horizon de la montagne dont il éprouve une nostalgie grandissante, puisqu'il est aveugle et paralysé.

Les modèles intertextuels de base ne sont pas uniquement contenus dans la situation scénique montrée sur le plateau. Ils sont parfois suggérés par les récits des personnages eux-mêmes. Selon Estragon, la célèbre histoire biblique des deux larrons crucifiés avec Jésus-Christ, dont l'un s'étant repenti a reçu la miséricorde divine, n'illustre pas la grâce du Tout Puissant, mais révèle plutôt le hasard et l'absurdité dans la vie. Dieu pardonne à l'un et punit l'autre sans prendre en considération leur comportement sur terre.

La déviation par rapport à l'hypotexte dans la dramaturgie de Beckett résulte parfois de transformations de phrases célèbres, d'origine essentiellement biblique, auxquelles procèdent les personnages. Ainsi, le titre de la pièce *Tous ceux qui tombent* rappelle la pensée connue du Livre saint : "L'Eternel soutient tous ceux qui tombent". Ces paroles, reprises et modifiées par la vieille Mme Rooney qui sait très bien que personne ne l'aidera, revêtent des connotations parodiques dans le contexrte de la pièce. "L'Eternel soutient tous ceux qui tombent et il redresse tous ceux qui sont courbés"[5].

Beckett détruit souvent le modèle mythique en éliminant dans ses pièces des personnages hypotextuels importants. Leur écart supprime l'optimisme notoire du dénouement premier et véhicule une nouvelle idée de l'existence humaine.

Ainsi, la dégradation physique des deux protagonistes Pozzo et Lucky du drame *En attendant Godot* pourrait s'associer au mythe de la métamorphose, où l'être, victime de forces maléfiques, est transformé en animal. Il est vrai que les héros, dans la pièce, ne perdent pas complètement leur nature humaine comme il arrive dans la structure hypotextuelle. Les changements considérables qu'ils y subissent les privent toutefois de leur dignité humaine et les rapprochent de la bête. Pozzo, plein d'autorité et de majesté au premier acte, apparaît dans le deuxième comme un déchet pitoyable, aveugle, tombant à chaque pas, incapable de se relever seul. Lucky qui, au début, ne fait que bavarder, comme s'il était frappé de logorrhée, perd subitement la parole, signe distinctif qui détache l'homme de l'animal, et devient muet. Mais alors que dans la célèbre histoire antique, les compagnons d'Ulysse, transformés en pourceaux, retrouvent grâce à lui leur nature humaine, dans la dramaturgie de Beckett la dégradation humaine s'avère irrémédiable car le personnage du Sauveteur est éliminé. Ainsi, les ravages de la vie n'ont pas le caractère passager du mythe premier, mais accompagnent l'individu tout au long de son existence.

Le même procédé structural définit l'édification du mythe du labyrinthe dans les pièces de Beckett. Le personnage d'Arianne qui aide Thésée à quitter les couloirs interminables dans lesquels il se trouvait, y fait également défaut. L'image du labyrinthe antique est aussi quelque peu modifiée. Elle est suggérée par les mouvements répétitifs et monotones propres aux héros de Beckett, par leur piétinement sur place, par leurs pas souvent identiques, en forme de cercle. Ils créent l'impression d'une impasse dans laquelle l'être cherche en vain l'issue. De cette façon, toute la vie pourrait être associée à une sorte de dédale, faisant penser non pas au salut individuel, mais à son échec.

De la même manière, la structure cyclique de l'action dramatique chez Beckett, réduite en une seule situation répétitive, fait penser à une sorte de labyrinthe qui engloutit

[5] Beckett, S. *Tous ceux qui tombent*. P. : Editions de Minuit, 1957, p. 73.

les personnages. Elle pourrait s'associer à la vie humaine d'où l'on ne peut pas s'enfuir car, comme le constate l'un des protagonistes, "La fin est dans le commencement et cependant on continue"[6].

Un autre principe structural qui définit le mythe au second degré conçu par l'écrivain irlandais, réside dans la perturbation de l'ordre chronologique hypotextuel. En supprimant le déroulement de l'histoire connue par la suppression de ses étapes successives, l'auteur moderne rejette l'idée d'évolution historique et met plutôt l'accent sur celle de la stagnation éternelle.

Deux récits bibliques, la Passion et l'Apocalypse, coexistent dans la pièce *Fin de Partie*. Ils sont suggérés par des signes mythiques connus, concrétisés par des objets scéniques. Le mouchoir tâché de sang sur le visage de Hamm, comme s'il portait l'empreinte de son image, rappelle le drap blanc qui garda l'expression de Jésus Christ lorsque Sainte Véronique lui essuya le visage sur la Croix. D'autre part, la description que font les personnages du lieu extrascénique, où tout se meurt, où les flots de la mer sont changés en plomb, où le soleil ne se couche jamais, ne laissant qu'une lumière grise, fait penser à l'Apocalypse.

Comme il est notoire, ces deux histoires dans l'hypotexte sont très éloignées dans le temps. Les souffrances de Jésus-Christ au Calvaire remontent au passé éloigné des époques anciennes, lorsque le Fils de Dieu vint sur terre pour racheter les péchés des humains et leur montrer, par son propre sacrifice, la miséricorde divine. L'Apocalypse, quant à elle, renvoie au futur imprécis et lointain des derniers jours du monde. Alors Dieu récompensera les vertueux du bonheur qu'ils ont mérité et punira les criminels. L'enchevêtrement de ces deux moments en une seule unité textuelle détruit la diachronie optimiste des modèles de base et présente l'existence humaine comme une Passion éternelle.

Le même modèle structural, basé sur la perturbation de l'ordre chronologique hypotextuel, définit la nouvelle organisation du mythe de Narcisse et d'Echo, que l'on pourrait relever, selon Anzieu[7], dans un certain nombre de pièces beckettiennes. Si dans le récit premier, les deux héros – Narcisse amoureux de sa propre image et Echo, dépourvue de sa parole personnelle – se lient à des moments différents dans le déroulement du récit, dans les drames de Beckett, ces deux épisodes intertextuels successifs font partie d'une même situation fabulaire.

Dans le dramaticule *L'Impromptu d'Ohio* le personnage du Lecteur lisant l'histoire de sa vie, écrite à la troisième personne, donne l'impression qu'il se distancie de lui-même, qu'il s'observe de l'extérieur dans son miroir sonore et rappelle Narcisse. L'autre protagoniste, L'Entendeur, écoutant attentivement le récit du Lecteur, ne réagit que par des tocs nerveux, comme s'il était privé de la possibilité de parler, et évoque Echo. Et pourtant, les deux individus chez Beckett, tout en s'associant aux héros mythiques, se détachent sensiblement de leurs modèles premiers. Si l'hypotexte introduit une femme et un homme, la pièce nouvellement construite présente deux personnages du même sexe qui se ressemblent énormément. Ils sont assis sur des chaises semblables et ont un comportement scénique identique. Tous les deux portent de longs manteaux noirs, leurs cheveux, blancs et longs, sont semblables. Cette similitude visuelle des protagonistes chez Beckett met surtout l'accent sur la solitude humaine et suggère une nouvelle interprétation du mythe antique. L'être est tragiquement solitaire. Il ne peut établir de rapports même avec ses semblables, ceux qui lui ressemblent le plus. Les deux

[6] Beckett, S. *Fin de Partie*. P. : Les Editions de Minuit, 1957, p. 52.
[7] Anzieu, D. *Revue d'esthétique*. *Op. cit.*, pp. 39-45.

personnages hypertextuels font allusion à l'aliénation de l'individu moderne, étranger aussi bien aux autres qu'à lui-même, voire à sa propre parole.

La difficulté de l'être à s'exprimer et à trouver la tournure adéquate à sa pensée ou même le mot convenable, caractérise un grand nombre de personnages beckettiens. Rooney de la pièce *Tous ceux qui tombent* a l'impression qu'elle "lutte avec une langue morte"[8]. Winnie du drame *Oh les beaux jours* a tant de choses à raconter et pourtant elle se rend compte qu'elle ne dit presque rien, car "il n'y a pas un mot de vrai nulle part"[9]. La communication réciproque des héros de la pièce radiophonique *Cascando* s'avère, de même, complètement ratée. Le recours des deux personnages à deux codes totalement différents – l'un musical et l'autre verbal – rend leur contact impossible.

Beckett accentue l'idée du contact humain manqué, contenue dans le mythe de Narcisse et d'Echo, par la structuration du dialogue dramatique. La répétition de phrases semblables détruit la cohérence syntagmatique traditionnelle et crée l'impression de l'aliénation de l'être par rapport à sa propre parole. L'organisation du monologue finit par renforcer l'image de l'individu enfermé dans son univers clos, tel Narcisse dans le mythe. Le caractère elliptique des énoncés, dépourvus souvent de verbe, de sujet ou de complément accentue le désordre sémantique. Le grand nombre de points de suspension, typiques de la phrase beckettienne, crée l'image d'une pensée chaotique, à la recherche de l'expression adéquate. Tout cela renvoie à la conception philosophique de l'aliénation de l'être contemporain que le dramaturge irlandais développe dans son livre sur Proust : "Deux êtres sont deux dynamismes, séparés et immanents que ne relie aucun système de synchronisation"[10].

Beckett crée souvent un mythe au second degré en conciliant dans une même pièce des récits mythiques issus de différentes histoires de base. Il lie de même un seul personnage à plusieurs modèles hypotextuels et introduit sur le plateau une multitude de signes premiers d'origine diverse. De cette façon les structures mythiques de départ perdent certains aspects de leur contenu sémantique et mettent l'accent sur quelques paradigmes fondamentaux. Différents motifs bibliques (la Passion de Jésus-Christ, L'Apocalypse, etc.) et des situations de la mythologie grecque coexistent dans les pièces *Fin de Partie*, *En attendant Godot* et *Oh les beaux jours*. Les drames *Comédie* et *Dis Joe* font penser aussi bien à l'image du Jugement dernier, qu'à celle de Tantale. Cette nouvelle édification d'un mythe secondaire polyvalent permet à Beckett d'élargir le cadre temporel de ses textes, de leur conférer un caractère plus général en les plaçant dans le contexte de l'histoire humaine – depuis les époques antiques jusqu'au christianisme. L'enchevêtrement de différents mythes dans une même pièce donne une plus grande liberté d'interprétation des modèles premiers et renforce leur polysémie. L'association d'un personnage à plusieurs héros hypotextuels met en relief sa nature universelle, complexe et parfois même contradictoire. En plaçant ses protagonistes aussi bien dans la situation de Narcisse et d'Echo, que dans celle de Tantale, d'Icare, de Thésée ou de Jésus-Christ, Beckett suggère des idées diamétralement opposées. Tout en s'isolant de son propre gré de ses semblables, l'être cherche à entrer en contact avec eux. L'image ainsi construite implique aussi bien la pensée du sacrifice et de la souffrance au nom de l'autre que celle de l'égoïsme le plus extrême.

Les mises en scène de Beckett de ses propres pièces dans les années 1960-70 témoignent de l'importance qu'il accorde aux structures mythiques et bibliques dans ses oeuvres théâtrales. Tout en poursuivant le caractère allusif de son écriture, basée sur la

[8] Beckett, S. *Tous ceux qui tombent*. *Op.cit.*, p. 82.
[9] Beckett, S. *Oh les beaux jours*. P. : Les Editions de Minuit, 1963, p. 61.
[10] Beckett, S. *Proust*. Op. cit, p. 7.

suggestion des idées et non pas sur leur explicitation directe, l'auteur renforce les allusions bibliques et mythiques dans ses spectacles. Ainsi, la mise en scène de la pièce *En attendant Godot* à Berlin, en 1975, est structurée par l'image de la crucifixion. Celle-ci est suggérée par les mouvements cruciformes des personnages au fond de la scène, par leur disposition des deux côtés de l'arbre, par leurs bras écartés, par les corps, après la chute de Pozzo et Lucky qui forment une croix horizontale etc. La représentation de la pièce *Oh les beaux jours* à Londres, en 1979, est enrichie de plusieurs signes visuels qui rendent encore plus claire l'idée de l'envol brisé, liée au mythe d'Icare. Les mouvements des bras de Winnie rappellent les ailes d'un oiseau. Son regard, de plus en plus tourné vers le large, accentue l'opposition à la terre qui l'engloutit. Le spectacle du drame *La Dernière bande* à Paris, en 1975, quant à lui, met l'accent sur l'image de l'être enfermé dans un labyrinthe qui fait penser au mythe de Thésée. Beckett concentre l'action dramatique sur un espace fermé, élimine le peu de sorties du personnage du plateau et renforce l'impression de l'impasse sans aucune issue vers l'extérieur.

Les analyses contrètes du rapport mythe premier /mythe second nous permettent de tirer quelques conclusions d'ordre plus général.

Le dramaturge irlandais a recours à des récits connus à caractère universel, issus de la mythologie grecque, de l'Ancien et du Nouveau Testament. Cependant ces modèles anthropologiques et archétypaux fondamentaux, introduits dans les textes nouveaux, subissent toutes sortes de transformations : sémantiques, structurales, modales, etc.

Beckett subordonne le contenu mythique à ses propres conceptions philosophiques. Il élimine dans ses pièces des structures hypotextuelles fondamentales, supprime des personnages importants dans le récit premier, perturbe l'ordre chronologique de base et concilie parfois même des signes intertextuels incompatibles. Il en découle une transformation complète du contexte connu qui pourrait être conçu comme la manifestation particulière du mythe antique de nos jours.

Tous les mythes introduits dans les textes de l'auteur irlandais portent essentiellement sur l'idée de l'échec humain. Les personnages y sont dévalorisés par rapport à leurs modèles hypotextuels. Ils sont faibles, indécis, dépourvus de motivation logique, contradictoires, déchirés entre des désirs nostalgiques et une vie misérable. Cependant, certains signes visuels dans leur comportement ou dans leur aspect physique (visages blancs tels des clowns, nez violacés, grosses bottines blanches, vastes poches au veston, pantalons trop courts, jeu avec des chapeaux, etc.) font penser au cirque et introduisent des éléments humoristiques dans le genre de la farce tragique, structure particulière créée par Beckett. Les mythes connus perdent ainsi le sérieux de leurs modèles de base et expriment la thèse beckettienne de l'existence humaine. Celle-ci, basée sur un enchevêtrement particulier entre le tragique et le comique, est bien formulée par Nell, l'héroïne de *Fin de Partie* : "Il n'y a rien de plus drôle que le malheur"[11].

Le modèle eschatologique, proposé par Beckett n'implique ni le mouvement du chaos vers le cosmos, typique de la mythologie grecque, ni l'optimisme du récit biblique : du péché vers le repentir et la miséricorde. L'idée de l'évolution humaine, suggérée dans cette dramaturgie oriente plutôt vers la conception pessimiste de la dégradation répétitive de l'homme et son entropie grandissante et éternelle. Cette thèse y est bien définie par l'un de ses personnages : "Vous êtes sur terre, c'est sans remède"[12].

[11] Beckett, S. *Fin de Partie*. *Op.cit.*, p. 33.
[12] *Ibidem*, p. 91.

Liudmila Malinova,
Institut de Littérature, ABS

FILS MYTHOLOGIQUES D'UNE IMAGE POÉTIQUE[1]

Primitive, universelle, éternelle, la pluie[2] est une image poétique qui stimule l'imagination des artistes. Extraordinaire, elle s'inscrit avec succès dans leur paysage spirituel car ils sont porteurs d'une sensibilité très vulnérable et de sensations pénétrantes. La pluie est une occasion de sortir du quotidien et de déchirer les chaînes internes, un appel à l'affranchissement et au vol de l'esprit, vers des univers plus fantastiques et plus universels.

Cependant, cette image implique dans sa texture poétique des fils mythologiques, qui se révèlent être une base solide par les suggestions et associations qu'ils engendrent. Tantôt ces fils ressortent à la surface et brillent avec la fraîcheur de la surprise poétique, tantôt ils se trouvent tissées profondément dans la texture verbale, renvoyant aux couches profondes du psychisme.

Pour l'homme primitif, la pluie est bienfaisante parce qu'elle féconde et fait ressuciter la vie, mais, en même temps, elle est une malédiction quand elle est dévastatrice ; alors, elle porte le signe de la destruction et du péril. L'homme identifiait la pluie à la volonté et à la bienveillance des dieux.

Dans la mythologie grecque, par exemple, la pluie était envoyée par Zeus tonnant qui gouverne dans le ciel et sur la terre, et sur toute chose dont dépend la fertilité. Dans les terres bulgares, ce même dieu ou ses correspondences thraces étaient largement vénérés, et les lieux de culte, les dalles, les bas-reliefs découverts en sont un témoignage.

À l'époque chrétienne, Zeus tonnant et porteur de la pluie fut remplacé par saint Élie. "Dans la littérature chrétienne officielle, saint Élie est le porteur de la pluie, et dans les représentations populaires il est aussi celui qui tonne", écrit à ce propos Iv. Guéorgiéva dans son livre *Mythologie bulgare populaire*[3]. Elle suppose que la représentation thrace de Zeus qui "n'était vénéré sur un char que dans les terres thraces"[4] avait influencé l'iconographie de saint Élie. Dans la culture traditionnelle, saint Élie se déplace sur le ciel dans un char tiré par des chevaux. Il existe plusieurs points communs entre saint Élie et saint Georges qui, lui aussi, est lié à la fertilité, fait pleuvoir et monte un cheval. Les faits accumulés par la mythologie et la Bible se croisent et s'entremèlent d'une manière spécifique en tissant un réseau de suggestions et d'ambiances particulières.

Dans le folklore bulgare, on voit s'insérer des traits tirant leur origine des vieux mythes et des croyances chrétiennes. Là encore, la pluie est interprétée selon ses deux aspects : comme fertilité et bienfaisance, envoyées par Dieu, et comme punition pour les

---

[1] Une partie de ce texte a paru comme préface à l'anthologie *La Pluie* (textes réunis par L. Malinova. Sofia : B. Penev, 2001) qui comprend des oeuvres poétiques sur la pluie de plusieurs poètes bulgares des XIX[e] – XX[e] siècles.

[2] Le mot "pluie"qui, en français, est au féminin, en bulgare est au masculin (дъжд, [dajd]), ce qui facilite les associations mentionnées ci-après et qui font l'objet du présent article. (N. d T.)

[3] Георгиева, Ив. *Българска народна митология*. С.: Наука и изкуство, 1983.

[4] *Ibid.*, p. 186.

péchés humains. La bruine douce et bienfaisante sème de grandes joies et des espoirs pour les hommes. "La bruine tombe comme des perles", telle est l'expression poétique du peuple. La sécheresse est conçue comme une grande punition. On invente toutes sortes de magies pour provoquer la pluie et l'on croit qu'une sorcière est d'autant plus puissante si elle arrive "à faire venir la pluie" ou "à provoquer la sécheresse"[5]. Il existe des rites magiques pour attirer la pluie : ceux de *Guerman* et de *Peperouda* qui symbolisent la manière d'"appeler", d'obtenir par des incantations, la pluie. Les fourmilières que l'on creuse, diverses incantations magiques, danses rituelles, chants-prières, "représentation" de la pluie sur les pains rituels où on la voit dans l'image de l'arc-en-ciel (symbole de la fertilité) – ce sont autant de signes témoignant que la pluie est conçue comme vitale et attendue. Si, après cette série d'actions et d'efforts magiques, il ne commence pas à pleuvoir, on procède au rite dit "la chasse à l'ogre" : il exprime la croyance qu'il y a un Ogre qui habite le village ou même les villages voisins et qui "guette pour voler une jeune fille ou a l'intention de dévaster les champs"[6]. Alors des jeunes gens, tout nus, en pleine nuit, pendant que tout le monde dort, font le tour du village et "chassent" l'Ogre à l'aide de bâtons, pour faire venir la pluie.

L'Ogre est un personnage complexe et ambivalent, lié à des phénomènes cosmiques. Son ambivalence et sa double nature consistent surtout dans le fait qu'il fait le mal et le bien, qu'il peut être à la fois sien et étranger. Selon les croyances, il tire son origine d'un serpent que personne n'a réussi à voir pendant 40 ans. Alors des ailes poussent au serpent. Vestige du totémisme, l'Ogre possède des traits anthropomorphes et zoomorphes. Il apparaît comme un être semi-humain, semi-animal ; il rappelle à la fois l'homme, le serpent et l'oiseau, a les yeux verts, est couvert d'écailles, a des capacités humaines et apparaît quand il pleut et quand il grêle. Le rapport entre l'Ogre et la pluie est nettement souligné dans les chansons populaires, dans certaines régions, il existe même la croyance que le nuage est un Ogre et que quand un nuage apparaît, il en sort des ogres ailés. L'Ogre de la cosmogonie bulgare et saint Élie comme personnage chrétien attestent une grande similitude quant à leur lien avec la pluie. "Ce sont des personnages, dit Miléna Bénovska, qui sont le double l'un de l'autre dans le système des représentations des phénomènes atmosphériques."[7]

Le thème de la pluie, ainsi que son image poétique, ont leurs interprétations originales dans la poésie bulgare. Ils témoignent des capacités du poète à parvenir à une multitude d'inventions surprenantes et à de nouvelles illuminations existentielles. La pluie a un large champ symbolique où se croisent plusieurs motifs : la vie qui passe, la solitude et la manière d'être ensemble, le mortel et l'éternel. Très souvent, les gouttes de la pluie représentent la matérialisation symbolique du temps humain qui coule, de l'approchement de la Fin. Le symbolisme philosophique et les messages exprimés par la pluie sont présents dans de nombreuses oeuvres. Il suffit de mentionner les poésies de Daltchev ou celles de Peter Alipiev ou de Kiril Kadiiski, de Valeri Petrov où la pluie est une des images-clés exprimant des réflexions sur le chemin tragique de l'homme. La pluie enrichit la poésie bulgare par de nouveaux paysages, de nouveaux racourcis poétiques vers le monde et vers les hommes, de nouvelles métaphores originales. Le monde "baigné" brille comme purifié et inconnu. Derrière le rideau de pluie se dévoile la scène du Moi interieur et les monologues sur le monde, les autres, le Moi.

---

[5] Маринов, Д. *Народна вяра и религиозни народни обичаи*. С.: БАН, 1994.
[6] *Ibid.*, p. 206.
[7] Беновска-Събкова, М. *Змеят в българския фолклор*. С.: БАН, 1995.

Pourtant, ce n'est pas le thème de la pluie qui attire ici notre attention, mais son image poétique. Il est intéressant de voir comment, dans une image si universelle et cosmopolitique, on voit palpiter les fils lointains de la mythologie, se refléter des vieilles croyances, être présents, de manière latente, des archétypes. Les observations montrent que dans l'image poétique on a conservé des sens, des indications, des métaphores qui sont en rapport avec les images et le représentations mythiques. L'élément mythologique et la suggestion moderne de l'artiste ont "des formes communes de pensée et de fantaisie"[8]. La question de la mythologie implicite tissée dans la poésie personnelle renvoie à la psychologie profonde et à la psychanalyse.

Si l'on recherche la texture mythique, si l'on procéde à une coupe de certaines oeuvres poétiques liées à la pluie, on remarque que cette image est en relation avec le personnage primitif de la mythologie bulgare, l'Ogre.

La pluie-ogre "se précipite" dans un poème qui a sa place à part dans la production poétique des années 1920 et qui est très caractéristique de l'oeuvre de Nikola Fournadjiev, "Pluie". Non seulement une vitalité puissante palpite dans cette poésie qui est une provocation esthétique pour la décennie précédente, mais, comme dans la consciense archaïque, la pluie y est personnifiée par l'Ogre. Bien qu'il ne soit pas désigné littéralement, les éléments poétiques nous mènent clairement à lui : "corps poilu", "écailles en sang et yeux verts profonds". Un regard encore plus approfondi sur la texture de l'oeuvre nous permettrait de remarquer de nouveaux fils mythologiques : l'Ogre est un personnage démoniaque que le poète identifie au diable. L'Ogre est le symbole de la force, de la puissance, de l'expansion : telle est la pluie-Ogre dans l'oeuvre de Fournadjiev. L'Ogre est aussi un symbole phalique, celui de l'origine masculine de la fertilité : tel est l'Ogre dans l'oeuvre de Fournadjiev. Dans la mythologie bulgare, l'Ogre est l'expression non seulement des phénomènes athmosphériques, mais aussi du thème de la fertilité qui est nettement attestée dans cette oeuvre.

Ma femme opulente, ma terre chaude et natale,
séduite par le son du sol, par le cri des déserts amoureux,
court la pluie noire et son corps nu et poilu
va dormir cette nuit, couché dans ta jachère enflammée.

Brillent les écailles en sang et les yeux verts et profonds,
et le rayon brun de la chair de la pluie et du diable.
Ah, montre ta poitrine et brille dans l'éternité, et résonne,
ma terre natale, mon sol, ma joie attisée.[9]

Des fils mythologiques qui renvoient à l'Ogre, sont tissés également dans l'image de la pluie du poème "Chanson de la pluie" de Nikolay Marangosov. Toujours personnifiée, la pluie y traduit quelque chose de démoniaque, évoquant l'Ogre : sur ses "ailes noires et énormes" il navigue comme "un élément déchaîné" et sa colère annonce la ruine.

Cette manière de mettre en rapport la pluie et l'Ogre a sa continuité dans la poésie bulgare. Voilà comment Oussin Kerim, dans son poème "Pluie dans la forêt", développe son introduction lyrique :

Passe un souffle froid et alarmant :
est-ce un Ogre poilu qui est decendu tout près?

---

[8] Мелетински, Е. *Поетика на мита*. С.: Христо Ботев, 1995.

[9] Les poésies sont traduites littéralement afin de ne rien changer dans l'expression et la sémantique originales, si l'on exepte le fait qu'en bulgare, nous le répétons, le mot "pluie" est au masculin. (N. d T.)

Une branche craque et voilà
qu'une pluie torrentielle se déverse soudain.

Tissé de façon évidente dans la texture poétique, on retrouve ce motif dans "Terre aux yeux clairs", une des poésies typiques de l'oeuvre de Nikolay Staykov :

Mais voilà qu'un jour, près de la constellation de premières étoiles
des nuages apparurent : des Ogres avec des Ogresses enragées.
Ils commencèrent à se battre, à se pursuivre, furieux, déchaînés,
de leur souffle assombrirent la voûte céleste.

Je voyais en rêve leurs yeux briller à l'ouest.
J'entendais sur le toit tomber les gouttes de sang.
Lorsque je regardais à l'aube à travers la vitre
le tintement de la pluie sur les feuilles me remplir de joie.

On trouve dans la poésie bulgare une modification particulière de la pluie-ogre : la pluie-homme. Bien sûr, on pourrait la considérer comme une métaphore réussie de la part des poètes dont les associations "réflètent" le cosmique en l'entretissant dans une nouvelle imagerie poétique. Mais il n'est pas exclu qu'à l'origine de cette métamorphose soient présents, de façon latente, des fils mythiques pas encore séchés, pas encore ténus, et qui ont conservé leur pouvoir de modeler et d'entretisser une imagerie et des significations nouvelles. C'est qui ressort le plus clairement et de la manière la plus concentrée dans la "Pluie" de Fournadjiev. Subitement, on voit l'Ogre, capable de transformations, comme un homme, dans la chute du poème : "comme un homme vient aujourd'hui la pluie".

Dans notre poésie contemporaine, la pluie, personnifiée en homme, reçoit son image la plus poétique dans l'oeuvre de Christo Fotev :

Cette pluie a un corps d'homme
et la volonté d'un homme –.

On trouve dans de nombreuses poésies la pluie personnifiée en homme : la pluie-homme est "ivre, déshabillé, libre, bachique" (G. Milev), elle peut "éventrer la grande outre du ciel" (N. Marangosov), "patauger avec des pieds bleuis" (R. Léonidov), "couper l'air avec sa scie" (Iv. Théophilov), "jouer comme un pianiste habile" (O. Kerim), etc. La pluie est bonne, méchante, joyeuse, elle "meurt d'amour", elle souffre même d'un infarctus; elle change, elle est inquiète, "tendre, vulnérable, pas tout à fait pour ce monde-là". La personnification lui donne des qualités concrètes : elle pleure, marche, joue, roule les hanches, sanglote, murmure, voit, lèche, etc. – la richesse de verbes liés à la pluie fait tourner la tête tout en montrant la richesse de la pensée et de la spiritualité du poète.

L'un des fils mythologiques contenus dans l'image de la pluie renvoie à l'opposition binaire ciel / terre et à sa transformation en masculin / féminin. La pluie joue le rôle de médiateur dans le dialogue amoureux entre la terre et le ciel. Dès l'Antiquité, la conscience primitive a instauré un rapport entre la pluie et son pouvoir de créer la vie. Sous forme de pluie d'or, Zeus séduit Danaé enfermée, à la suite de quoi est né Persée. Dans la mythologie et le folklore bulgares, la pluie est liée à l'Ogre, qui, de son côté, est lié au démoniaque et au charnel, à l'érotique et au subconscient. C'est attesté dans les divers croyances, coutumes, rites, pratiques, ainsi que dans le grand nombre de chansons ayant pour motif principal "aimer un Ogre".

On peut trouver une certaine transformation de ce motif dans la poésie bulgare. Cette fois-ci, le fil poétique nous conduit vers l'image poétique du serpent[10], lui aussi personnifié en jeune mariée (Em. Popdimitrov), en mère (L. Stoyanov), en femme (N. Fournadjiev), personnages qui se trouvent unis par le code de l'origine de la vie. Pendant les années 1920, dans la poésie bulgare, vivifiée par de nouveaux courants, qui recherchent la force et l'origine vitale du primitif, on voit apparaître et entrer dans le dialogue esthétique, certaines poésies où prédomine l'érotique :

Moi, la terre, je suis opulente, brune et sensuelle,
arrose-moi de larmes chaudes, pluie ivre.

(Em. Popdimitrov)

ou des poésies où la terre séduit la pluie pour un acte de fécondation cosmique, comme c'est le cas chez Fournadjiev, chez Em. Popdimitrov, chez N. Marangozov, et autres.

Le dialogue amoureux entre la terre et le ciel, dans lequel la pluie est toujours le médiateur, se poursuit dans notre poésie, pendant les décennies suivantes. Ml. Issaev nous présente le récit poétique de la terre qui, "altérée" appelle la pluie et lui demande de l'étreindre ("Pluie") ; Hr. Tcherniaev parle du murmure entre la terre et la pluie ; Hr. Fotev décrit la nuit pluvieuse et érotique où la pluie, en proie à une passion impitoyable, se heurte "à la terre brune"; pour Hr. Bankovski, la pluie se "meurt d'amour // sur le sein insatiable de la terre" ("Pluie"), et Nedialko Yordanov déclare:

La terre s'étire avec passion et se donne au ciel
qui la féconde nerveusement avec des filets de pluie brutale.

("Jusqu'au matin")

L'érotisme entre la terre et la pluie se prolonge dans la poésie moderne bulgare, comme c'est le cas dans un des poèmes d'Iglika Dionissieva[11]:

La terre gémit sous le poids
de tant d'amour, et suffoque
sous l'abondance de sucs virils.

Le rôle de la pluie comme médiateur d'amour est transformé de manière nouvelle et originale par d'autres auteurs de la poésie bulgare contemporaine. Dans les poèmes de Vatio Rakovski, de Liana Daskalova, de Guéogui Konstantinov, de Kalyna Kovatcheva, de Vania Petkova, etc. on découvre la pluie comme pretexte à l'intimité, part du souvenir amoureux des minutes d'intimité, moment inoubliable de la biographie amoureuse de l'homme et de la femme.

Souvent, peut-être inconsciemment, la puissance éternelle et insubordonnée de la pluie provoque le rapprochement vers l'autre, l'intime ou le bien-aimé. Peut-être, à de tels moments, quand la pluie nous rappelle que la nature est plus forte, que nous ne pouvons tout maîtriser, que l'homme n'est qu'un grain de poussière dans l'univers infini, alors on cherche inconsciemment l'intimité, la compassion, l'appui et la compréhension. D'habitude, la pluie rapproche les hommes au lieu de les séparer et c'est ce rôle de médiation qui constitue peut-être son rôle préfonctionnel de médiateur.

---

[10] Là, de nouveau, il faut noter que le mot "serpent" en bulgare est au féminin (змия, [zmiya]) et ce fait justifie les conotations ci-mentionnées. (N. d T.)

[11] Дионисиева, И. "Дъждът оглася околността...". *Мост*, 1, 1998, с. 50.

L'image poétique de la pluie devient encore plus dense par l'ajout de nouveaux fils mythologiques, fruits de certaines associations culturelles. Les sens emmagasinés par la mythologie et la Bible, se croisent et s'entretissent de façon spécifique afin de créer des suggestions et atmosphères spécifiques. Le Jugement dernier de la Bible, l'eau comme punition des péchés, le personnage de Noé, sont implicites dans la texture des poèmes consacrés à la pluie, comme allusions eschatologiques et provocations poétiques envers l'imperfection morale de l'homme. Dans la poésie de l'entre deux guerres, on trouve ces parallèles artistiques dans l'oeuvre de Liudmil Stoyanov, de Penka Tzanéva-Blénika, de N. Marangozov. Pourtant, les sens bibliques et mythologiques continuent à être présents pendant les décennies suivantes. Dans la poésie "Déluge" de Yordan Kratchmarov on voit s'entrecroiser, dans l'image de la pluie, des sens mythiques et chrétiens :

Trois fouets déchirèrent la peau de buffle du ciel
dans un coup de tonnerre
et une pluie s'écoula des plaies.
.....
En bas les fourmis construisaient des arches de Noé
pour sauver leurs oeufs et leur grain de millet.

La pluie, comme "messager divin dans un monde inconsolable" coule aussi dans la posie de Valentina Radinska ("Troisième dédicace") et rappelle que tout ce qui existe dans le livre sacré devient réalité, que l'inévitable fait partie de notre vie. Ainsi, le fil mythologique se transforme en un code de rappels moraux, de nouveaux messages et de découvertes existentielles.

La pluie réveille quelque chose de lointain, encodé depuis longtemps dans les couches profondes de la conscience, que seule la sensibilité de l'artiste arrive à faire sortir à la surface de la mémoire, pour en faire un mélange d'associations et donner un nom poétique à ces fils indéchirables qui sont le conducteur de la mémoire culturelle à travers les siècles. "Des millions de gouttes, comme des chevaliers, // font réveiller les images du Déluge mondial // et nous avalent tout comme les horizons flottants", dit Peter Veltchev dans son sonnet "Pluie", dédié à la mémoire de César Vallejo.

Dans certaines oeuvres poétiques, la pluie est sentie comme un piétinement de chevaux. Comme si on entendait, profondément creusé dans la conscience collective, ce roulement des chevaux de saint Elie faisant le tour du ciel sur son char. Cet archétype est présent de manière durable dans la poésie bulgare. Pour N. Fournadjiev, par exemple, la pluie vient aussi "comme un poulain noir" ; Ml. Issaev voit la pluie comme ayant une "crinière exubérante" et la compare à "une cavalerie au galop ettréné" ; Al. Mouratov parle des "gouttes des fers lents" ("Jour de pluie") ; devant la pluie qui approche dans la pleine de Dobroudja, N. Stéfanova se pose la question : "Est-ce des sabots horribles qui grondent?" ; Matey Chopkin parle de "chevaux haletants" et de "piétinement enragé de sabots" ; Plamen Doynov semble entendre "piétiner les sabots" "des troupeaux de pluie".

Sens mythologiques et bibliques, image poétique et illuminations philosophiques se croisent dans la texture de la parole poétique contemporaine. Tissée de fils divers, on y voit clairement ceux de la mythologie. Leurs solidité et adaptation même aux contextes les plus modernes, sont dues surtout à l'universel qui coule à travers eux sous forme d'associations, de comparaisons, de mémoire culturelle et de traditions. Ayant conservé leur vitalité, ils palpitent dans la texture lyrique en lui donnant plus de vitalité, d'originalité, un caractère artistique et une sémantique pluridimensionnels.

Après la pluie poétique, dans le champ de la poésie bulgare poussent et restent des oeuvres fraîches, dans lesquelles coule l'eau vivante et la magie des images mythologiques.

III
MYTHE ET RÉALITÉ

Zdravko Popov,
Iniversité de Sofia "St. Clément d'Ochrid"

LE DEBUT DES INTERPRETATIONS MODERNES DU MYTHE

Le mythe comme forme symbolique de la conscience, du comportement et de la parole, "invite la pensée" (Ricoeur) à prendre position par rapport à une expérience humaine, à une dimension plus profonde de la vie. En interprétant le mythe, la pensée est "obligée" de parler du monde, de l'homme et de l'histoire, mais aussi de soi-même. Sur ce plan, l'histoire des interprétations du mythe est aussi l'histoire de la pensée, elle offre un large spectre de ses possibilités de compréhension et d'autocompréhension. Et en même temps, de ses possibilités de se situer et de s'autosituer dans l'existant.

La présente étude propose un extrait de l'histoire générale des interprétations du mythe. Mais cet extrait n'est pas choisi au hasard. Par cet ensemble de positions interprétatives, nous rejoignons la période d'affirmation de l'*interprétation moderne* du mythe, ainsi que la formation des traditions européennes *modernes* dans les études du mythe. Avant de procéder à un aperçu des visions et des théories du XX^e^ siècle, nous devons tenir compte de l'horison interprétatif du XVIII^e^ et du XIX^e^ siècles en tant qu'horison de départ de la pensée contemporaine. Il est évident que les postulats de Vico ou de Scheling, de Grimm ou de Bahoffen, de Müller ou de Tayllor, continuent à fonctionner et à être, à un certain degrè, l'objet d'un intérêt théorique dans les écoles interprétatives d'aujourd'hui. Elles sont devenues ce qu'on appelle un point de répère – positif ou négatif – pour les chercheurs qui étudient le mythe de nos jours. Voilà pourquoi elles doivent être présentées comme une introduction à la pensée interprétative moderne.

Cependant, ce qu'on se propose de faire dans ce texte, ce n'est pas une analyse des positions théoriques elles-mêmes, mais plutôt d'essayer de montrer les fondements mentaux, leurs pré-dispositions culturelles et idéologiques et donc de typologiser en bref les "pré-consciences" (Gadamer) de la culture du Temps moderne. Parce que c'est justement le milieu intellectuel naturel où l'on voit le mythe se constituer et commencer sa vie, comme objet moderne et théorique.

L'époque moderne est le temps de l'apparition et de l'affirmation, en tant que *centre* et coordinateur de la vie publique et culturelle, de la *pensée séculaire*, des formes séculaires de penser, de vivre, de juger et de créer. Leur début est quelque part au XV^e^ ou au XVI^e^ siècles, elles prennent de la vitesse au XVII^e^ siècle, culminent au XVIII^e^ siècle, se radicalisent au XIX^e^ siècle, pour nous entraîner dans leur cours irrépressible aujourd'hui, au XX^e^ siècle. "La victoire de la civilisation réellement nouvelle, selon Batkine, ne devient complètement claire qu'au moment où elle est annoncée par la machine à vapeur, les débats parlementaires, la doctrine de Darvin et le roman réaliste"[1]. C'est la *culture des Temps modernes*. De nos jours, le problème du mythe est déterminé à un degrè considérable par ces processus. Ce qui distingue particulièrement la problèmatique du mythe durant les Temps modernes, de celle de l'Antiquité, du Moyen

[1] Баткин, Л.М. "Тип культуры как историческая целосность". *Вопросы философии*, 9, 1969, с. 102.

Age ou du début de la Renaissance, c'est que pour la première fois, le mythe devient un problème tout à fait *séculaire*, l'objet d'une conscience culturelle sécularisée, un *objet séculaire*.

Dans le contexte de la culture antique et médiévale, le mythe est avant tout un problème spirituel général (à la fois religieux et profane), l'objet d'une conscience intellectuelle-mystérielle-culturelle. Les divers éloignements ou rapprochements au mythe, les diverses formes de repenser le mythique dans ces cultures, n'étaient pas séparées de manière absolue des aspirations spirituelles et religieuses et des valeurs communes de ces cultures. Ce n'est que de manière conditionnelle qu'on pourrait indiquer une certaine émancipation séculaire de la conscience culturelle à cette époque, telle qu'on l'observe aux Temps modernes. Ainsi, outre ses énormes constructions intellectuelles, l'Antiquité conserve le mystérieux, ainsi que le traditionnel et le religieux. Enfin, le centre de la vie publique en Grèce antique ou à Rome relève du culte et du mystère. Il me semble qu'annuler ce centre de l'Antiquité, signifierait ne pas ressentir la densité de cette époque[2]. La lutte du "logos" contre le "mythe", pendant l'Antiquité, n'a pas abouti à des positions et à des conclusions purement séculaires, mais était plutôt une forme de découpage du synchrétisme traditionnel commun, une lutte pour autonomiser la science, mais à l'intérieur de ce continuum. Dans la plupart des cas, le mythique et le logique se cherchaient comme si de manière "instinctive", ils s'exprimaient à l'aide l'un de l'autre, établissaient en quelque sorte une dépendance hiérarchisée, pour définir la réalité en tant qu'entité. Ainsi, Platon, dont la critique intellectuelle de la mythologie d'Homère et d'Hésiode est bien connue, dans sa définition du mythe comme pseydos (mot inventé), a pu à la fois lui *reconnaître* véricité et vérité (alêthès), et lorsqu'il a fallu éclairer les fondements extrêmes de l'être et de la vie, non seulement de l'utiliser passivement, mais aussi de le recréer activement[3]. On pourrait voir la même relation particulière entre "mythe" et "logos" bien avant Platon, dans la doctrine pré-socratique, et après Platon, dans l'hellénisme, ainsi que, de manière générale, dans le néoplatonisme, en tant qu'expression suprême de l'esprit et de la culture antiques[4]. Il est évident que ce mode d'existence du mythe dans l'Antiquité, aurait du mal à se faire objet entièrement séculier, de même qu'il aurait du mal à transformer la conscience du "logos" en conscience purement intellectuelle et séculière. Le rapport entre le "mythique" et le "logos" était plutôt celui d'une compétition entre partenaires d'équipes différentes qui luttent de façon autonome et sérieuse pour gagner la compétition, mais fusionnenet en une formation symbolique complexe au moment où ils doivent déterminer la nature du but de cette compétition : l'existence.

Tout cela concerne encore plus la manière de penser le mythe de point de vue théologique et chrétienne. Il s'y révélait surtout comme une *question religieuse* dont la résolution signifiait une manière de délimiter le païen du chrétien, une projection de la lutte de la culture chrétienne contre le croyances antiques mythiques et religieuses et leur imagerie, et non pas une question laïque. Sans compter que dans les profondeurs des

[2] Ce qui ne signifie pas, bien sûr, qu'il manque, pendant l'Antiquité, des phénomènes typiquement séculiers, des formes séculières de la conscience sociale. Les exemples sont nombreux : prenons la sophistique ou la critique d'Alexandrie. Mais, à cette époque, on y parle d'une *dominante* de la vie.

[3] Sur l'attitude de Platon vis-à-vis au mythe, voir : Лосев, А.Ф. *История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон.* М. : Высшая школа, 1969, с. 557-567 et surout : Тахо-Годи, А.А. "Миф у Платона как действительное и воображаемое". В: *Платон и его эпоха.* М.: Наука, 1979, с. 58-82.

[4] Voir : Аверинцев, С.С. "Неоплатонизм перед лицом платоновой критики мифопоэтического мышления". В: *Платон и его эпоха. Op. cit., p.* 83-97.

cultures antique et médiévale, on voit palpiter un "instinct" ontologique vers la transendance, accessible et représentée de façon mythique et religieuse.

Avec le terme de "vie culturelle séculière" je désignerai, de manière tout à fait conditionnelle (dans le but d'une typologisation historique), le type de vie culturelle où les niveaux de la vie sociale relevant du mystère et de la religion ont perdu toute valeur ontologique ; et avec celui de "conscience culturelle séculière", le type de conscience intellectuelle autonome qui conçoit les fondements de son existence à l'intérieur des limites de son activité intellectuelle et sociale (et non pas dans des forces transendantales ou des valeurs ésotériques) et qui "pour sa propre existence n'a pas besoin de l'existence de quelque chose d'autre", si l'on recourt de façon métaphorique à la définition de la substance donnée par Descartes et Spinosa. C'est de cette manière symbolique qu'on peut lire le postulat populaire de Descartes "Cogito ergo sum". Outre les projections que nous connaissons, ce postulat a encodé l'apparition d'une nouvelle race humaine : celle des citoyens. Le citoyen est cette figure néo-européenne qui cherche et trouve les raisons de son existence non plus dans les dynasties aristocratiques, ni dans les communautés agricoles patriarcales, ni dans les traditions religieuses reputées, mais dans sa personne même. Il est une valeur en soi. Le fait de son existence actuelle et cogitale est à la fois une argumentation suffisante et son identification.

Une telle conscience s'auto-conçoit en tant que but en soi-même, en tant qu'auto-valent, auto-suffisant, auto-déterminant et qui s'auto-comprend, *fier*. Ses buts sont séculiers, sociaux, "terrestres", et non plus liés au culte, à l'"au-delà", bien que les thèmes ou les images dont elle pourrait se servir soient hérités de conceptions et de cultures orientées vers le sacré. "Nous pouvons encore trouver les représentations des dieus grecs si magnifiques et nous pouvons encore voir Dieu le père, le Christ, la vierge Marie représentés de manière si digne et si parfaite : cela n'aide en rien, *nous ne nous mettons plus à genoux*"[5].

Dans les Temps modernes, la conscience culturelle laïque est manifestée dans une diversité de positions conceptuelles et de pratiques artistiques : le baroque, le classissisme, le rationalisme, le sentimentalisme, le romantisme, le néoclassicisme. Ce sont justement ces traditions, libérées de la norme religieuse du Moyen Age, qui manifestent l'esprit laïque. Elles construisent le nouveau milieu culturel laïque, les nouveaux moyens interprétatifs, la nouvelle langue par lesquels s'effectue la réorganisation et la réconceptualisation des formes et des contenus historiques hérités du passé. Pourtant, ici on se limitera à la stratégie conceptuelle des Lumières vis-à-vis du mythe parce que c'est l'élément culturel et idéologique de l'époque qui nous intéresse.

Sur un plan plus général, le rationalisme et le sentimentalisme des Lumières ne sont pas des formes conceptuelles absolument autonomes[6]. Tantôt, elles diffèrent, tantôt, elles coïncident complètement. Chez la plupart des représentants des Lumières, elles ne sont que des aspects d'une conception commune (exemples : Rousseau ou Deschamps). Avant tout, il faut préciser que, par rapport au mythe, ce ne sont pas des courants théoriques au sens propre (c'est la raison pour laquelle, d'habitude, elles ne font pas partie des conceptions générales du mythe), mais des *positions culturelles et idéologiques*. Mais c'est ce qui importe ici, parce qu'avant de devenir l'objet de la conscience culturelle et scientifique, celui-ci est "prédéterminé" par une conscience

[5] Хегел, Г. *Естетика*. Т. 1, С.: БКП, 1967, с. 163.

[6] Pour une caractéristique de l'idéologie néoeuropéenne des Lumières en tant que phénomène culturel et esthétique, voir Паси, И. "Портрети из историята на западноевропейската естетика". В: *За красотата в изкуството*. С.: Наука и изкуство, 1975, с. 37-82.

idéologique et culturelle. La conscience idéologique situe de manière préliminaire une limite conceptuelle et c'est dans ce cadre que la recherche théorique va se réaliser plus tard. La conscience culturelle et idéologique vivante (surtout pendant les périodes de sa constitution en tant que conscience "normale") réalise les distinctions conceptuelles primitives, elle introduit des problèmes dans le vieil espace spirituel routinier, elle postule le sens commun de ses objets en changeant le regard et l'ouïe.

Le rationalisme et le sentimentalisme représentent deux moyens de distinction culturelle et idéologique néo-européenne du mythique.

* * *

Le rationalisme des Lumières posa le début de l'identification du mot "mythe" avec les mots "fiction", "absurdité", "fable", "superstition", "non-vérité", "fantaisie", "ignorance", et même "mensonge". De pareilles substitutions et fusions se sont glissées dans le mot "fable" (fabel) qui, dès lors, était beaucoup plus souvent employé à la place du mot "mythe" (myth, mythus)[7]. La façon dont "mythe" et "fable" (mythe et fiction) sont interchangeables, s'observe encore aujourd'hui dans de nombreuses langues européennes modernes. Mais le plus important, c'est que cette interchangeabilité a postulé une nouvelle vie sémantique du mythe, ce qui a déterminé, à un degré considérable, les directions et les moyens de conceptualisation et de lecture du phénomène mythique, dans l'Antiquité, comme dans les sociétés primitives non européennes.

D'une part, les Lumières ne font que rendre et actualiser la valeur fabuleuse du mythe que l'on peut trouver aussi à l'époque gréco-romaine, comme à l'époque médiévale. On trouve employé ce sens de "fiction" (fable), à savoir "parole non-véridique, mensonge", déjà dans les états qui précèdent la culture. Dans ce racourci, le mot "mythe" était utilisé par les Lumières simplement comme *mot établi*, postulé surtout de façon *réthorique*, voir formelle. Au niveau du discours rhétorique, le siècle des Lumières retarde la continuité culturelle. D'autre part, étant donné la disposition culturelle et historique concrète, on voit que le mot "fable" contient quelque chose en plus de cette proximité rhétorique, parce que derrière elle il y a un comportement nouveau vis-à-vis au mythe, suite aux profonds changements culturels et idéologiques qui ont eu lieu en Europe. "Mythe" y est un mot *rendu culturel* de manière nouvelle et donc par rapport au contenu. Voilà pourquoi le mot "fable" nous intéresse de point de vue *conceptuel* et non littéraire[8].

La rencontre du "mythe" et de la "fable" au siècle des Lumières a reçu son reflet symbolique dans les *Dialogues des morts* de Bernard Fontenelle, où, dans un style proche de "Lucien", il décrit une rencontre imaginaire entre Homère et Esope[9]. Esope invite Homère à accepter le sens "fabuleux" de ses *Illiade* et *Odyssée*, en essayant de le convaincre que ses oeuvres auraient un sens plus *sérieux* justement si on les prenait au sens *figuré*, comme des fables, et non pas à la lettre. Cette idée des Lumières est particulièrement claire chez Voltaire. Dans son *Dictionnaire philosophique*, l'article

[7] Il serait plus précis de dire que le mot "fable" a incorporé les caractéristiques du récit littéraire, de l'apologie, du mythe classique, du récit, du conte, de la fable classique. "Mythe" se rapportait à "fable" plutôt comme "type" à "genre", et non pas de façon complètement identique.

[8] Sur la signification conceptuelle de la fable, voir Lacoue-Labarthe, Ph. "The Fable (Literature and Philosophy)". In : *Research in Phenomenology*, vol. 15 (1985), pp. 43-60.

[9] Фонтенель, Б. *Рассуждения о религии, природе и разуме*. М: Мысль, 1979, с. 30-32.

"Fables" est consacré, en fait, aux mythes et pourrait être intitulé "Mythes", étant donné que, pour Voltaire, les "fables" et les "mythes" étaient la même chose[10]. Dans son *Traité sur le poème épique* (trad. en anglais de 1695), René Leboss écrivait : "Nous avons abouti à la conclusion que le mot "fable" qu'on utilise pour désigner le sujet de *l'Illiade*, ainsi que les sujets d'Esope, n'est ni ambigü, ni analogique, mais *synonyme* et il leur est propre à titre égal... et que toutes ces capacités qui les font différer d'une certaine manière, ne concernent ni la raison, ni la nature, ni l'essence de la Fable, mais ne font que constituer ses divers types..."[11].

Comment, dans cette situation conceptuelle, le mythe apparaît-il, conçu comme fable et comme allégorie? *Premièrement*, sa forme imagée et verbale devient *conditionnelle*. En tant qu'image et discours, le mythe ne dégage pas un sens et une réalité *propres*. Tel qu'il est, il ne nous met pas en face d'une réalité. Dans son essence imagée et verbale, il ne possède pas d'idée de la réalité et pour cette raison il est incompréhensible. On pourrait le voir clairement par exemple dans la description que Condillac donne aux premiers siècles de l'humanité, du passage d'une compréhension naturelle à la non-compréhension lors du processus de l'apparition des fables et des paraboles par le langage des allégories, des métaphores et des hiéroglyphes[12]. *Deuxièmement*, suivant la logique de la pensée fabuleuse et allégorique, le mythe cache ou voile des abstractions (poétiques, morales, intellectuelles). "L'ancienne fable de Vénus, telle qu'elle est rapportée dans Hésiode, n'est-elle pas une allégorie de la nature entière? Les parties de la génération sont tombées de l'Ether sur le rivage de la mer; Vénus naît de cette écume précieuse; son premier nom est celui d'amante de la génération : y a-t-il une image plus sensible ? cette Vénus est la déesse de la beauté; la beauté cesse d'être aimable si elle marche sans les grâces; la beauté fait naître l'amour; l'amour a des traits qui percent les coeurs ; il porte un bandeau qui cache les défauts de ce qu'on aime"[13]. Pour Voltaire, comme pour la plupart des Lumières, pour obtenir une certaine validité, les anciens mythes doivent permettre une traduction intellectuelle. Il faut qu'ils parlent de choses différentes d'eux-mêmes, et ces choses, de leur côté doivent s'inscrire dans la structure de la conscience moderne rationaliste. La traduction rationaliste du mythe suppose des significations abstraites communes et dont le caractère soit non-historique. Mais, d'un autre point de vue, "non-historique" signifie "qui est ici", qui peut être partagé maintenant, qui est enceint par le présent, qui existe dans le vocabulaire du temps actuel, c'est-à-dire qui est, lui aussi, historique.

L'*isolation* de la forme du mythe crée des conditions pour qu'il soit facilement remanié de manière rationnelle et même pour qu'il perde son caractère conditionnel. En tirant le mythe dans le monde des significations modernes abstraites, on rend sans doute sa forme "non-adéquate", "irrationnelle", de sorte que, au nom de ces significations, elle pourrait être complètement rejetée en tant que fausse, comme c'est le cas dans la *Théologie de poche* de Holbach. Chaque culture historique élabore une idée de l'*irrationnel* dans le cadre de ses systèmes de conceptions. Pour l'époque rationaliste néo-européenne des Lumières, c'est le *mythe*. Pourtant, cette irrationnalité est conçue par les Lumières non pas dans sa signification dialectique ou métaphysique, mais comme la suite d'une "ignorance", d'un manque de moyens d'expression adéquats élaborés, d'une langue sous développée ou d'un acte prémédité dont le but était de tromper.

[10] Волтер, Фр. *Философски речник*. Варна: Георги Бакалов, 1982, с. 198-199.
[11] Cf. *Journal of the History of Ideas*. Vol. 47, 4, 1986, p. 595.
[12] Кондильяк, Э.Б., барон де. *Сочинения в трех томах*. т. 1, М.: Наука, 1980, с. 258-260.
[13] Voltaire, Fr. *Dictionnaire philosophique*. Paris : Flammarion, 1964, p. 188.

L'analytique néo-européenne des capacités humaines, tels que mémoire, sensations, imagination et raisonnement, ont contribué encore plus à un tel comportement extrême vis-à-vis du mythe. Ayant brisé la relation de l'homme avec le monde des capacités autonomes et qui fonctionnent de manière indépendante, la nouvelle philosophie cherchait dans chacune d'elles la raison des diverses activités culturelles. On cherchait le mythe, tout comme la poésie, dans les mécanismes personnifiés de la conscience, la conscience étant, selon la définition d'un grand nombre de penseurs avant Kant, la capacité de créer le "non-existant". Et pour expliquer le "non-existant", il faut réduire l'imagination à la raison, c'est-à-dire à la capacité qui possède le critère de la vérité et de la réalité.

Modeler le mythe par la fable avait un sens culturologique plus général. Ce mécanisme admettait le mythe dans l'échelle culturelle des évidences des Lumières. La fable contrôle la *norme de normalité* du phénomène archaïque ou antique en tant qu'héritage dans les conditions des Lumières. A travers la fable, le mythe arrivait, pourtant, à garder sa place à la limite de la culture en tant que phénomène normal.

Neveu du dramaturge Pierre Corneille, adepte de Descartes, *Bernard de Fontenelle*, que l'on désignait au XIX[e] siècle comme le père des études comparées des mythes, est une incarnation brillante de cette manière de penser propre aux Lumières. Dans son ouvrage *De l'origine des fables* (1724), il explique qu'il suffit qu'on se libère de sa certitude illusoire de l'enfance, à savoir que les mythes sont les porteurs d'un sens, pour qu'on soit horrifié par le fait que "l'histoire d'un peuple entier ne représente qu'un tas de chimères, de bêtises et de fantaisies"[14]. D'une part, Fontenelle voit une source essentielle pour la création des mythes, suivant l'esprit du siècle des Lumières, dans l'état d'*ignorance* et dans l'*expérience cognitive limitée* des gens du passé. "Plus les gens sont ignorants, plus leur expérience est petite, plus tout leur paraît un miracle"[15]

D'autre part, cependant, dans cette forme primitive de la vie humaine, on voit fonctionner le même mécanisme cognitif propre à l'intelligence et qui *explique* le monde environnant de la même manière que les gens des Temps modernes. Ce penchant explicatif naturel de l'intelligence fait naître une *philosophie* qui, elle aussi participait aux processus de création des mythes. Les questions philosophiques apparaissaient chez des individus beaucoup plus doués et plus curieux qui aspiraient à découvrir les causes extrêmes des événements qui se déroulaient près d'eux. "La philosophie des premiers siècles était fondée sur un principe si naturel que même notre philosophie contemporaine n'en possède pas d'autre"[16]. Mais ces cartésiens primitifs ne possédaient pas l'horizon de principes et de faits de l'homme contemporain. Pour cette raison, l'expérience pratique et cognitive très limitée ouvrait des horizons à leur *imagination*, dont la fonction est d'hyperboliser de façon arbitraire la qualité des objets et de compléter les éléments manquant à l'expérience et à la connaissance par des caractéristiques imaginaires et inexistantes à ces objets. Dans la mesure où l'imagination des représentants des Lumières était un mécanisme parfait, elle anthropomorphisait "selon l'image et la ressemblance de l'homme les forces non-personnelles de la nature, leurs donnait des qualités et une imagination humaines". L'imagination, elle-même, selon Fontenelle, est mise en marche par l'impuissance de l'homme face aux éléments naturels, à leur *pouvoir* sur lui. Moins l'homme est capable de contrôler la nature, plus les produits de son

[14] Фонтенель, Б. *Op. cit.*, p. 188.
[15] *Ibid.*, p. 189.
[16] *Ibid.*, p. 190.

activité sont une projection de l'imagination. "De cette philosophie, qui, sans doute, dominait au temps de l'enfance de l'humanité, sont nés toutes sortes de dieux et de déesses. Il est très curieux d'observer comment l'imagination humaine fait naître de fausses divinités. Les hommes avaient parfaitement conscience de tout ce qu'ils n'étaient pas en mesure de faire : ils ne pouvaient pas lancer la foudre, faire souffler les vents, provoquer des vagues : tout ceci les dépassait. Alors, ils imaginèrent des êtres plus puissants qu'eux-mêmes, possédant le pouvoir de provoquer tous ces phénomènes grandioses"[17]

A tout cela Fontenelle ajoute aussi le sentiment inhérent à l'homme du ravissement et de l'étonnement qui contribuait aussi à nourrir et à conserver l'invention imaginaire. Voilà pourquoi, lorsque les penseurs primitifs faisaient part de leurs réflexions philosophiques, ils paraient (parfois de manière inconsciente, parfois à dessein dans le but de tromper leurs auditeurs) leurs observations à l'aide de la fantaisie ; aussi, ces observations finissaient par perdre leur factualité et leur véracité et se transformaient complètement en non-vérités, en histoires dépourvues de sens mais belles dans leur mensonge, donc en fables.

La raison est distanciée et opposée au mythe. Et si les mythes, selon Fontenelle, poursuivent leur existence parmi les humains, bien que découronnés par la raison, cela est du à la poésie et à la peinture qui ont découvert le secret qu'ils sont, malgré tout, nécessaires à nos sentiments esthétiques. Si les anciens y croyaient, nous nous contentons à les contempler à distance. "Cela prouve une dernière fois que la raison et l'imagination n'ont rien de commun et que ce qui n'arrive pas à duper la raison, demeure attrayant pour notre imagination."[18]

Le mythe est un assemblage. Le mythe est un assemblage de formes qui, dans le passé, dominaient parmi les gens primitifs (et qui ne sont plus propres au penseur contemporain instruit) : l'ignorance, l'expérience limitée, l'imagination et l'impuissance devant la nature ; il est fait aussi de formes qui sont constantes pour l'anthropologie humaine (et promulguées comme absolues au siècle des Lumières) : la capacité de l'homme à expliquer de manière rationnelle et à contempler et être ravi. Le mythe se trouvait être un phénomène à part, accompagnant la raison qui se brayait lentement un chemin à travers l'ignorance et la multitude des fables humaines.

Ce point de vue des Lumières (qui n'est pas encore assez précisé et systématisé au XVIII[e] siècle) se manifestait clairement dans les études positivistes des mythes et des cultures anciennes pendant la deuxième moitié du XIX[e] siècle, dans les travaux d'A. Kun, de V. Schwartz, de W. Manhardt, de H. Spenser, de M. Muler, d'E. Tayllor, d'O. Gruppe et même de J. Frazer. Malgré de nombreuses différences entre ces chercheurs, malgré leurs idées brillantes qui ont contribué au développement des sciences du mythe, "le mythe en tant que maladie de la langue" de Fridrich Max Muler[19], l'"animisme de la philosophie primitive" d'Edouard Tayllor ou "la magie comme système de lois naturelles déformé" de J. Frazer[20], reposent sur un modèle unanime des Lumières, sur un rapport rationaliste au passé et au mythique, rapport déjà formé et déposé dans la mentalité culturelle européenne. La définition de la destination conceptuelle de la science du mythe donné par Max Muler : "S'il existe une continuité dans la croissance de l'intelligence

[17] *Ibid.*, p. 191.
[18] *Ibid.*, p. 200.
[19] Voir Попов, Здр. "Макс Мюлер за мита и езика". *Философска мисъл*, 7, 1982, с. 63-75.
[20] Voir Попов, Здр. "Джеймс Фрейзър. *Златната клонка*". *Социологически проблеми*, 1, 1986, с. 130-136.

humaine et si la mythologie, par son apparition irrationnelle, semble avoir interrompu pendant longtemps cette continuité, la science de la mythologie, par contre, s'engage à éliminer ce qui a l'air irrationnel et à fonder la continuité postulée de l'intelligence humaine"[21], pourrait être partagée par les penseurs du XVIII[e] siècle, ainsi que par ceux du XIX[e] siècle mentionnés ci-dessus.

* * *

Afin de pouvoir élaborer une image plus complète du comportement néo-européen vis-à-vis du mythe, il faut aussi voir le racourci postulé par le *sentimentalisme des Lumières*. Je vais utiliser le terme de "sentimentalisme des Lumières", tout comme celui de "rationnalisme des Lumières", au sens le plus large possible, comme disposition intellectuelle néo-européenne et non seulement en tant que mouvement littéraire et esthétique.

La disposition intellectuelle sentimentaliste commence à apparaître clairement comme conception culturelle immédiatement après les voyages de Colomb jusqu'au continent américain et s'est nourrie sans cesse des "grandes découvertes géographiques". Nous pouvons suivre la manière dont, peu à peu, elle s'accroit et s'affirme en Europe par l'oeuvre d'une multitude de penseurs de la Renaissance et de l'époque néo-européenne, tels que Pietro Martire (*Decades de Orbe Novo*, 1530), Michel de Montaine (*Essais*, 1580), Garcilaso de la Vega (*Commentarios reales que tratan del origen de los Incas*, 1609, 1617), John Spenser (*De legibus Hebraeorum ritualibus*, 1686), J.F. Lafito (*Comparaison entre les moeurs des sauvages américains et ceux des temps primitifs*, 1724), Jean-Jacques Rousseau (*De l'origine et des causes de l'inégalité humaine*, 1755, *Du contrat social ou les principes du droit politique*, 1762) et bien d'autres. Le sentimentalisme construit une position culturelle et idéologique formant un tout du fait de la découverte du Nouveau monde et suite à la *rencontre* de l'Européen avec les formes primitives non-européennes de la vie humaines qui lui étaient inconnues jusqu'à ce moment. C'est justement ce fait qui lui donne l'impulsion de créer une littérature et une poésie propres, un programme religieux propre, une philosophie propre. Mais aussi ce qui nous intéresse le plus dans ce cas précis : sa propre interprétation du passé et de l'existence mythique de l'homme.

La notion de "Nouveau monde" met en mouvement l'imagination culturelle et fait revivre des images littéraires et mythologiques qui existaient dans le contexte européen classique. Le plus curieux, c'est que dans la vie réelle des Indiens ou des indigènes, les sentimentalistes "reconnaissaient" le "*Siècle d'or*" décrit par Hésiode, Ovide et plusieurs autres auteurs antiques[22]. Dans les cultures primitives nouvellement découvertes, ils "redécouvrent" la signification mythique du "Siècle d'or" presque dans tous ses détails.

Ce qui est extraordinaire, c'est cette fusion de l'image de l'existence mythique, des événements et des choses hyper-valorisées *in illo tempore*, avec le présent primitif non-européen que l'Européen observait. Comme si à l'intérieur de l'existence littéraire de l'image que l'homme moderne avait héritée, il y avait cachée une nécessité interne qui renvoyait à tout prix cette image vers un espace matériel concret, pour lui faire quitter sa

[21] Müler, M. *Contributions to the Science of Mythology*. London, 1897, Vol. I, p. 44.

[22] Sur l'identification culturelle de l'image du "Siècle d'or" avec la vie des Amérindiens, voir l'article intéressant de : Weston, P.J. "Some Images of the Primitive Before 1800". In : *History of European Ideas*. Vol. 1, 3, 1981, pp. 215-236.

forme textuelle et la localiser de façon géographique et sociale. Le sentimentalisme rend le "paradis mythique" immanent en le transformant en "paradis profane". Et de fait, il déconstruit inconsciemment l'importance symbolique primitive de l'image mythique en y introduisant une nouvelle signification. La perfection du "commencement" qui semblait invisible à jamais, était découverte justement dans l'existence ci-présente des peuples non-civilisés. Ce qui a permis à Mircea Eliade de voir dans tout cela non seulement l'"invention" de l'idée des peuples primitifs, mais aussi une nouvelle manifestation en Europe de forces et de besoins archaïques (bien que sous une forme laïcisée) du "Siècle d'or"; un nouveau rappel de l'image idéale et exemplaire du Paradis[23].

Le "Siècle d'or" a désormais son *topos observable*, "on peut le voir de ses propres yeux". Cette manière de toucher et même d'effacer les chronotopes du "sacré" et du "séculier" introduit un nouveau courant dans la notion de "passé mythique". Elle désigne le courant sémantique dans la notion de "passé mythique". Elle désigne déjà l'expression d'un tel état concret dans l'existence humaine qui n'a rien à voir avec l'histoire de la civilisation et qui, pour cette raison, ne possède pas les défauts et les péchés de cette histoire. "Mythique" signifiera désormais "*naïf*", "naturel", "primitif", ces derniers étant richement valorisés. Ils sont l'expression d'une simplicité, d'une liberté, d'une innocence, d'une plénitude et, pour les sentimentalistes, les attributs de la vraie nature humaine. Le "Nouveau monde" est un *autre* monde, complètement différent du monde européen par sa nature, sa valeur est plus grande et, ce qui est plus important, il est plus adéquat à la nature humaine. Plus tard, dans le développement du système conceptuel sentimentaliste, c'est l'*enfant* qui deviendra le porteur de ces attributs humains véritables. Le personnage d'Emile, dans *Emile ou de l'éducation* de Rousseau, est un cas typique de cette nouvelle incarnation de l'image du paradis mythique, de l'authenticité de la nature humaine, vue au début dans les sociétés primitives. Un tel processus sentimentaliste, dont nous découvrons aussi de nos jours les échos sous une forme assez compliquée, était la fusion du primitif valorisé de manière positive avec le *quotidien*, du sauvage avec l'européen simple et non-éduqué qui a commencé peu à peu à devenir le porteur de la vraie nature humaine, restée intacte par la vie civilisée. C'est particulièrement visible dans les traditions philosophiques et religieuses de type protestant qui, dans la recherche de l'image de la "nouvelle foi", dans ses efforts pour restaurer la chrétienté originale et dans la perfection de son opposition au catholicisme, traitant également, d'une manière paradoxale, le représentant du christianisme européen populaire, le laïque ordinaire (celui qui garde la "vraie foi") et le représenant du paganisme primitif (le gardien de la "sagesse magique"). On peut voir des fusions intéressantes chez Georges Barkley, dans sa dernière période, surtout après son séjour chez les indigènes de l'île Rod Island (*Seiris, ou chaîne de réflexions et d'études philosophiques*). En général, dans sa philosophie de l'histoire et de la culture, Burkley est un sentimentaliste typique.

Le sentimentalisme des Lumières cherche le niveau *substenciel* attestable de l'humanité autentique et intelligente et, à la différence du rationalisme des Lumières, il le trouve dans le mode du passé. Le présent des Amérindiens et des indigènes des îles est l'illustration de l'authenticité passée du Néo-européen (comme l'enfant est le passé authentique de l'adulte et le quotidien est le passé authentique de l'intellectuel). Le nouvel Européen a perdu la "simplicité", la "plénitude", la "morale naturelle", et pour comprendre ce qu'il a perdu, il doit se tourner vers le primitif. Celui-ci est, pour ainsi

[23] Eliade, M. *Myths, Dreams and Mysteries*. London : Harvill press, 1960. pp. 39-56.

dire, la ligne de coordination de sa "déchéance" de l'état essentiel de l'humanité. Lors de la rencontre entre "Robinson Crusoe" et "Vendredi", "Vendredi" est le miroir dans lequel l'Européen civilisé voit ce qu'il a perdu. Le sentimentalisme introduit un sens inversé au phénomène du "péché", en comparaison avec sa version classique de la Bible. Là, on voit "mis en action" le schéma d'Hésiode (mais avec un nouveau contenu). Le primitif (le commencement) est un "Siècle d'or" et non plus une entrée dans l'histoire "en pécheur". Le péché apparaît et s'accroît dans la structure et dans le *telos* de la vie civilisée. Le péché vient, il n'est pas postulé. "Péché" et "civilisation" vont de pair.

Ce renforcement de l'incompatibilité entre l'archaïque et le civilisé, l'opposition entre l'éloigné-passé et le contemporain au profit du premier était si frappant du point de vue conceptuel, que d'une manière subversive et inaperçue, il s'est fondu aussi dans des mouvements dont les résultats reposent, en apparence, sur des intuitions culturelles qui diffèrent de celles du sentimentalisme des Lumières, comme c'est le cas du néoclassisme italien. Dans l'oeuvre de Giacomo Leopardi (1798-1837), penseur extrêmement sensible aux processus de son temps, on voit conservées, dans une nouvelle forme culturelle et esthétique, l'attirence sentimentaliste vers le primitif et le naturel, ainsi que la "révolte" sentimentaliste contre le moderne et l'artificiel. Dans les *Réflexions d'un Italien sur la poésie romantique*, où Leopardi adresse une critique aiguë aux idées d'un des romantiques italiens les plus illustres du début du XIX[e] siècle, Lodovico di Breme, la position néoclacissiste s'affirme non seulement par les valeurs rationnelles propres au clacissisme, mais à un degré beaucoup plus élevé, par des postulats sentimentalistes typiques[24] (En même temps, on sait très bien que le romantisme lui-même se nourrissait du sentimentalisme).

C'est l'esprit du sentimentalisme qui rendit possible ce phénomène culturel significatif qu'était la recherche fiévreuse en Europe Occidentale des traditions originales populaires dans les histoires nationales. Phénomène qui avait manifesté non seulement un désir de s'opposer à l'antiquité gréco-romaine en tant que norme et idéal uniques pour l'"antiquité classique". Il suffit de se rappeler les *Poèmes d'Ossian* de J. Macferson (1760)[25] ou les *Livres populaires allemands* (1807) de J. Görres[26]. Nous voyons comment on découvre la vraie sublimation, la perfection et la profondeur non pas en Grèce et à Rome, non pas dans Homère et dans Virgile, mais dans les traditions mythopoétiques nationales et dans celles des chansons folkloriques.

Le sentimentalisme des Lumières, à la différence du rationalisme des Lumières, essaie de penser le mythique non pas au niveau de la gnosséologie, mais sur une scène plus grande : la vie humaine. Le mythe est la projection d'un type de vie naturelle, innocente, organique. Bien plus, le sentimentaliste parle rarement du mythe en tant que tel, il parle surtout de la vie des gens primitifs, parce que c'est *la vie humaine qui suit les lois de la nature* qui est la base du sens et de ses objectivations, tels que mythe, art, religion. De cette manière, le mythe déclanche les niveaux *anthropologiques* de ces objectivations. Si, par rapport au mythe, le rationalisme est plutôt gnosséologique, le sentimentalisme est plutôt anthropologique. Les histoires religieuses primitives sont envisagées plutôt de leur point de vue vital. Voilà pourquoi elles possèdent un sens non pas tellement allégorique ou fabuleux, mais *direct*. Elles sont l'expression d'une vie naturelle et directe. En outre, comme il apparaît clairement, cette vie peut être observée

[24] Voir : Леопарди, Дж. *Этика и Эстетика*. М.: Искусство, 1978, с. 241-251.
[25] Макферсон, Дж. *Поэмы Оссиана*. Л.: Наука, 1983.
[26] Геррес, Й. "Немецкие народные книги" (Предисловие). В: *Эстетика немецких романтиков*. М.: Искусство, 1987, с. 269-282.

de manière directe et, pour cette raison, décrite de façon "adéquate". La majeure partie des études ethnographiques et anthropologiques du XIX[e] siècle sont provoquées par la conception sentimentaliste et par une approche sentimentaliste vis-à-vis des sociétés primitives (ce n'est pas un hasard si très souvent, dans la littérature anthropologique, on mentionne J. Lafiteau comme le père de l'anthropologie comparée), et une autre partie assez considérable de ces études repose sur divers observations, journaux personnels, récits exotiques de missionnaires, de militaires, d'écrivains, de géographes, d'historiens qui ont voyagé et dont le goût était marqué par le sentimentalisme (une partie du matériel sur lequel est basée la *Culture primitive* d'Edouard Taylor a notamment ce caractère).

Le sentimentaliste exprime un sentiment spécifique d'absence de refuge et de désorientation à cette époque de changement où l'auto-identification de la Renaissance se décompose, époque marquée par une culture rationaliste croissante, par des constructions métaphysiques compliquées, par des moyens de communication et de comportement formels et propres aux "salons", par l'expansion de l'atmosphère urbaine et mécanique, par la destruction de la dimension artisanale dans l'existence humaine, par la décomposition de la conceptualité chrétienne. Voilà pourquoi l'interprétation sentimentaliste du passé a joué le rôle d'une *critique humaine* de la nouvelle société, des nouvelles formes de vie : politiques, religieuses, intellectuelles. Lorsque Rousseau écrit que "[...]notre sagesse entière est constituée de préjugés d'esclaves. Toutes les coutumes ne sont rien d'autre que de la soumission, de l'esclavage et de l'obligation. L'homme civilisé naît, vit et meurt dans l'esclavage : quand il naît, on le met dans des langes, quand il meurt, on le cloue dans un cercueil. Alors que de son vivant, il est cloué dans les chaînes des institutions humaines. Observez la nature et suivez le chemain qu'elle dessine [...]"[27], il articule ce type d'humanisme.

Si le rationalisme affirme ce nouveau présent à travers les figures allégoriques du passé, le sentimentalisme proteste contre les nouvelles formes de vie civilisée et rêve à la réalité des formes anciennes passées, conçues comme identiques aux formes primitives nouvellement découvertes. Il s'attendrit sur la pureté pastorale morale et sociale à laquelle il aspire non pas comme à une idée abstraite, mais comme à un état concret et réel. C'est pour cela que les sociétés primitives mythiques et religieuses se transforment en instrument illustratif pour sa stratégie critique. Trouver dans le naïf, dans le prosaïque, dans le sauvage, dans le non-civilisé, dans la vie quotidienne une *sublimité* et une *existence originale*, et les opposer aux "défauts" des tendances dominantes du présent néo-européen (l'intellectualisation abstraite, la religiosité pragmatique, le nihilisme, le scepticisme, l'art "complexe", la séparation sociale, la propriété, etc.), c'était un des grands buts de l'*idéalisation* sentimentaliste de l'existence mythique de l'homme. "Là, il faut noter que cette harmonie, soulignée par les hommes modernes avec une si grande ardeur, cette union de l'homme avec la nature pour laquelle Schiller créa le mot "naïf", n'est pas du tout un état simple, né de soi-même, inévitable que l'on *devait* découvrir au seuil de chaque culture comme le paradis de l'humanité : seule une époque qui voulait voir aussi un peintre en la personne d'Emile de Rousseau et qui s'imaginait avoir trouvé en la personne d'Homère un poète qui soit pareil à cet Emile éduqué au sein de la nature, pourrait y croire"[28].

---

[27] Русо, Ж.-Ж. "Из *Емил или за възпитанието*". В: *Безсмъртните мисли на Русо, избрани от Ромен Ролан*. С.: Светослав Славянски, 1939, с. 118.

[28] Ницше, Фр. *Раждането на трагедията и други съчинения*. С.: Наука и изкуство, 1990, с. 81-82.

Le sentimentalisme des Lumières est surtout *nostalgique*. Cependant, la nostalgie est aussi un type de critique de la réalité actuelle, parce que le rêve des formes passées et "pures" (naturelles) de la vie, la représentation d'un "paradis" passé, lointain, mais terrestre, est une opposition culturelle et idéologique aux nouvelles pratiques, un refus d'accepter le nouveau présent comme raisonnable et naturel. Mais aussi une allusion au danger de l'émancipation et du non-engagement du néo-européen vis-à-vis des traditions historiques ; une héroïsation du présent (et du futur) qui l'ammènerait jusqu'à la perte des diverses perspectives de l'existence culturelle et historique (ce qui signifie, à un certain point, de soi-même également). Cette héroïsation était rendue légitime par le rationalisme des Lumières. Mais l'idéalisation sentimentaliste du primitif aboutissait à un effet objectif identique à celui des rationalistes : une réduction du passé historique en tant que réalité ontologique et son affirmation seulement comme idéal, comme idée richement valorisée, appréciée, comme abstraction aimée. Cette disposition idéalisante s'intégrait facilement à la mentalité utopique générale des Temps modernes pour nous laisser penser aussi aujourd'hui sur le problème des rapports entre *mythe* et *utopie*.

* * *

En constituant sa position idéologique à l'égard du mythe, la pensée néo-européenne des Lumières crée une série d'antinomies du type *passé / contemporanéité, ignorance / éducation, naïf / civilisé, mythe / raison*. L'universalisation de ces antinomies crée une tension extrême dans le rapport entre *mythe et réalité*, autant que le mythe est situé dans un espace *fabuleux* (le rationalisme) ou *utopique* (le sentimentalisme) libéré de l'ontologie. Ces antinomies sont les *a priori* historiques et intellectuels des positions théorique qui leur avaient succédé. Celles-ci postulent à la fois la liberté et la limitation de la pensée théorique et scientifique. Elles situent cette "вненаходимость" (Bakhtine) ou *distance* culturelle et idéologique qui est la condition préliminaire au travail de la réflexion moderne, pour situer la pensée dans une position théorique et interprétative.

Pour la première fois dans l'histoire spirituelle de l'Europe, la culture laïque émancipée des Temps modernes provoque l'apparition du mythe en tant qu'*objet théorique spécial*. La question "Comment le mythe est-il possible?" fait naître un domaine théorique autonome. Un nouveau genre apparaît dans la science philosophique, la "Philosophie de la mythologie", et dans les sciences particulières, des "Sciences de la mythologie". Pour la première fois, on consacre toute sa carrière à ses occupations à la matière mythologique et à construire des approches scientifiques et des théories du mythe.

Le XIX^{e} siècle est la période de l'affirmation de l'étude scientifique, positive du mythe (antique, comme primitif). Désormais, le mythe est non seulement un problème philosophique, artistique ou religieux, mais strictement scientifique. Bien plus, tout comme, il y a des siècles, la physique adressait une provocation à la métaphysique, ainsi, au XIX^{e} siècle, les sciences du mythe adressent une provocation aux études philosophiques du mythe. Pendant ce siècle, on voit se constituer deux grandes traditions scientifiques dans la science du mythe : l'école *philologique* (O. Müller, J. Grimm, M. Müller, F. Velker, A. Koun, V. Schwartz, A. Afanassiev, F. Bouslaev, A. Potebnia, H. Azener) et l'école *anthropologique* (E. Tayllor, H. Spenser, W. Robertson-Smith, E. Leng, J. Frazer, R. Codrington). Malgré la différence des démarches théoriques, des méthodes et des résultats obtenus, les représentants de ces traditions avaient la conscience claire que ce qu'ils faisaient, était une *science*. Ils étaient tous persuadés que le

mythe avait quitté le champ des jugements et des argumentations générales et qu'il était devenu l'objet précis d'études positives. Entre autre, cette conviction était renforcée par les succès réels dans les domaines de la linguistique comparée, de l'ethnographie, de l'histoire sociale, des sciences économiques, des études du folklore. C'est notamment les principes et les résultats de ces dernières qui ont formé l'image concrète des sciences du mythe au XIX[e] siècle, des sciences dont les fondements conceptuels étaient présuposés, comme on vient de le définir, par l'idéologie culturelle des Lumières.

Au XX[e] siècle, on voit que le mythe est déjà légitimé en tant qu'objet théorique également dans les sphères de la psychologie, des études littéraires, de la sociologie, de la culturologie, de l'histoire des religions, des sciences politiques, mais le début de son interprétation scientifique moderne reposait notamment dans la philologie et dans l'anthropologie (au sens large de ces termes) du XIX[e] siècle.

D'autre part, la philosophie qui, dans son histoire millénaire, aspirait traditionnellement à une conception globale du mythe conçu comme son enceinte natale d'où elle tirait son origine, ne pouvait, pendant la période qui nous intéresse, rester en retard sur ces processus théoriques modernes. Vico en Italie, Herder, Görres, Hegel, Schelling, Schleiermacher, Nietzsche en Allemagne; Vl. Solovev en Russie, et bien d'autres, s'efforçaient de situer le mythe dans l'échelle des phénomènes humains universels et de proposer une argumentation philosophique plus ou moins achevée du sens et du statut du mythe en tant que présence inhérente à la culture et à l'histoire spirituelle de l'humanité. Un travail particulièrement fort, en ce sens, est réalisé par l'interprétation philosophique *symbolique* qui, ayant adopté les traditions symboliques classiques antiques et médiévales, ainsi que l'expérience rationaliste néo-européenne (y compris ses côtés positifs et négatifs), réalise un véritable apport dans l'histoire des interprétations, qui continue encore aujourd'hui à inspirer les spécialistes du mythe.

Cet article ne fait que dessiner un projet de recherche qui devrait être développé et réalisé.

Ivan Kassabov,
Institut de langue bulgare, ABS

LE HÉROS NARRATEUR DANS LE « TABLEAU DU MONDE » LINGUISTIQUE ET MYTHOLOGIQUE

L'activité linguistique dans sa particularité peut être considérée comme l'une des multiples activités différentes de l'homme. Par rapport aux autres, elle est à la fois philologique, psychologique et intellectuelle (cognitive et catégorisatrice), ainsi que subjective et sociale ou « communicatrice ». Une analyse attentive de la communication linguistique démontre que les **questions** (fonction *métalinguistique*) et les **injonctions** (fonction *appellative* concrète) sont caractéristiques du discours social, ainsi que les **conjurations** et les **invocations** (fonction *magique*), comme tout ce qui caractérise le ***dialogue*** et ses fonctions phatiques (selon Jakobson, qui entretiennent celui-ci)[1]. Le reste de ce que l'on considère comme de la communication linguistique fait partie du **discours narratif**, à savoir des récits de situations (événements, « *scènes* ») du point de vue du narrateur. Bien entendu tout dialogue « communicatif » ou toute conversation peuvent être menés par un monologue (et inversement, toute narration peut se dérouler en tant que dialogue ou discours diphtongue, cf. Greimas[2]). Tout cela apparaît clairement dans la théorie des *actes illocutoires*, qui mettent l'accent sur l'usage secondaire du langage pour **faire quelque chose**[3]. Cependant, la théorie des actes illocutoires traite ces usages comme étant équivalents aux autres actes non-linguistiques de l'homme, aux dépens de la **communication par transmission de signes** qui est pourtant typique de l'usage du langage.

Le schèma jakobsonien de la communication linguistique[4] à savoir : destinateur ... – code ... – destinataire ... bien que non exhaustif, n'est utile qu'en tant que représentation humaniste du modèle cybernétique de la transmission de l'information. Au moins deux points fondamentaux méritent notre attention :

1. La transmission de l'information dans un système ne peut être indépendante de l'organisation et de la gestion de cette information, même du point de vue de la cybernétique.
2. Le caractère significatif du langage présuppose tout d'abord la communication du sujet avec son entourage, ensuite la communication avec lui même, et enfin la communication du type destinateur – destinataire . Autrement dit, de prime abord sont disponibles les conditions préalables nécessaires pour les *fonctions principales* du langage dans une situation discursive typique.

La fonction **représentative** (ou référentielle : qui renvoie à *la réalité*, au signe-*symbole*), la fonction **expressive** (l'énoncé du locuteur – signe-*symptôme*) et la fonction

---

[1] Якобсон, Р. "Лингвистика и поэтика". В: *Структурализм: "за" и "против"*. Москва: Наука, 1975.

[2] Greimas, A., J. Courtès. Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris : Hachette, 1979.

[3] Austin, J. *How to Do Things with Words*. Oxford : Oxford University Press, 1975.

[4] Якобсон, Р. "Шифтеры, глаголные категории и русский глагол". В: *Принципы типологического анализа языков различного строя*. Москва: Наука, 1972.

appellative (l'effet sur le destinataire – signe-*signal*), d'après K. Bühler[5], ce qui correspond chez R. Jakobson aux fonctions référentielles, expressive et conative.

Le double rôle du sujet dans l'acte d'énonciation (l'émetteur du message) – en tant que destinateur du discours et du récit qui se forme (**narratif**), et en tant que tu-destinataire (moment typique du dialogue), récepteur et interprétateur du récit – trouve des formes linguistiques spécifiques dans chaque énoncé (problème traité particulièrement par Benveniste[6] et Greimas[7]). Autrement dit, l'acte producteur de l'énonciation joue un double rôle (un rôle à deux sujets). Comme auteur de l'énoncé, son rôle peut être considéré comme "scénique" (en tant qu' « acteur »), mais aussi comme « producteur-régisseur ». Il suffit de rappeler qu'un événement ne se raconte pas (ne peut, ne doit pas se raconter), mais s'impose ou se représente plutôt par d'autres moyens, c'est à dire qu'il se « joue » scéniquement à travers la pantomime (contrairement à la situation décrite par U. Eco[8], lorsqu'il raisonne sur l'hésitation d'Averroès par rapport à la nature du théâtre, en se référant au récit de Borghes).

Toutes ces précisions mettent l'accent sur la nécessité de découvrir les moyens et les mécanismes contenus dans le langage qui sont à la disposition du narrateur pour réaliser une telle représentation narrative. Il est clair que pour y parvenir, il faut une théorie sémantique suffisamment générale (non seulement comme système, mais aussi comme procès et discours). Lors d'un examen du langage en tant que système complexe, au moins deux questions se posent d'un point de vue général :

1. De combien de sous-systèmes ce système complexe est-il constitué, quelles sont ses équivalences et quelle est leur structure hiérarchique (en outre, quelles sont les unités de chacun de ces sous-systèmes et lequel d'entre eux est la base du système entier) ?
2. Quelle est la fonction principale du système ?

Pour répondre de manière satisfaisante à ces questions, il apparait clairement qu'il faut découvrir un **troisième** élément qui va relier les sous-systèmes et les fonctions, afin de pouvoir répondre à la question fondamentale : *Quel est le principe de base du fonctionnement du système ?* Ce troisième élément devrait être soit une unité de base pour tout le système (comme, par exemple, le mot ou l'énoncé), soit quelques unités (un nombre minimal) communes à tout le système complexe, ces dernières assurant à la fois sa nature isomorphe (et homomorphe) et la commutation entre le système comme schèma et le système comme procès (et vice versa).

I. Une telle théorie doit tout d'abord établir une distinction entre les différents Je indiscernables dans le langage et existant syncrétiquement en agissant en même temps que l'acte d'énonciation.

1. Le *Je* manifeste – le pronom personnel en tant que catégorie grammaticale et lexicale (partie du discours) – moyen d'expression de la langue comme système.
2. Le *Je*, sujet grammatical, et à première vue manifestement le sujet de l'expression de la phrase prédicative JE SUIS (quelque) CHOSE – seul moyen d'expression linguistique et discursif pour parler, c'est-à-dire dire quelque chose ou se référer au monde extérieur "objectif".

---

[5] Bühler, *K. Sprachtheorie.* Jena : Fischer, 1934.

[6] Benveniste, E. *Problèmes de linguistique générale.* Paris : Gallimard, I, 1966, II, 1974.

[7] Greimas, A. *Sémantique structurale.* Paris : Larousse, 1966; *Du sens*, Paris : Seuil, I, 1970, II, 1983.

[8] Еко, У. "Семиотика на театралното представление". *Драма ревю*, 1977, 1, с. 114-127 (trad. en bulgare).

3. Le *Je* narratif caché qui existe implicitement dans tout récit, mais toujours (dans des conditions normales) omis elliptiquement comme sous-entendu. Tel est le *Je* subjectif du narrateur dans la phrase JE DIS QUELQUE CHOSE DE QUELQUE CHOSE. Dissimulé dans les phrases normales du discours, il transforme toute expression simple en expression complexe subordonnée, d'un point de vue sémantique général. Exemple: (JE DIS, que) JE SUIS UN HOMME (bon). Il apparaît dans les déclinaisons et les modalités qui déterminent les événements de la narration comme réels, possibles ou nécessaires.
4. Le *Je* discursif profond du locuteur de tout acte d'énonciation, à savoir le DIRE QUELQUE CHOSE DE QUELQU'UN, qui, analysé sémantiquement, contient la phrase {[JE PENSE (SAIS, SENS, RESSENS)] que, sur la base de quoi [(JE) DIS, que]} JE SUIS UN HOMME (bon) sous la forme d'une expression complexe, composée de subordonnées. Ce *Je* est la condition obligatoire de tout acte d'énonciation et de son orientation temporelle (MAINTENANT) et spatiale (ICI) avec les formes grammaticales suivantes: personne (nombre), temps (dans la déclinaison du locatif), article, pronoms démonstratifs et adverbes, prépositions et, éventuellement la tu-personne – sujet de la communication.

Cette « bifurcation » hiérarchique du JE linguistique et discursif montre les différents niveaux du discours qui se cachent dans l'usage des conventions linguistiques et discursives. Mais l'ellipse qui résulte de l'économie linguistique, ne signifie en aucun cas qu'il n'existe pas de compétences particulières pour maîtriser tous les niveaux indiqués avec toutes les « grammaires sémantiques » : la compétence grammaticale et lexicale (universelle pour les classes ouvertes – substantives et verbales – de chaque langue), la compétence syntaxique et énonciative (forme universelle des énoncés de chaque langue), la compétence syntagmatique, fonctionnelle et narrative (universelle pour chaque culture) et la compétence syntagmatique, pragmatique et discursive (universelle pour tous les hommes). Le schéma ci-dessous montre cette hiérarchie du JE discursif (linguistique) avec ses caractéristiques correspondantes, ainsi que les conditions pour exposer chacun des niveaux de 1. à 4. :

situation typique	JE(-TU), ICI ET MAINTENANT	**embrayeurs . 1.**
("scène") de	orientation-coordination dans	/conditions de
l'énonciation	l'espace et le temps	connaissance et
	PARLER – acte d'énonciation	(re)présentation/
/égocentricité/	/discours/	
	personne, (sing., plur.), temps,	*catégories discoursives*
discours	(locatif), article	
	pronoms personnels,	
	démonstratifs et adverbes,	
	prépositions	

monde possible (mode d'être)	<u>être (est) – pouvoir (vouloir) – devoir</u>	**modes . 2.**
	réel - possible – nécessaire	
(mode et thématisation)	NARRATION – résultat de l'énoncé	(condition d'existence des objets (res) dans la (re)pésentation)
	(avec ATTITUDE (avis) par rapport au dire)	*catégories narratives*
narratif	"inclinations" – modalités	
	verbes de modalité et adverbes de manière	

référentialité	<u>dire-parler (-penser-connaître-percevoir-sentir)</u>	**catégories syntaxiques . 3 .**
	propriété (qualité) attribuée à quelque	logico-grammaticales
/prédication/	chose	(proposition-phrase)
	DIRE – prédication sujet-objet	conditions d'expression
	structure syntaxique de la phrase	
proposition	(copule)	*catégories prédicatives*
	temps, personne (sing., plur.),aspect,	
	voix, cas	

signification	<u>choses (res) – situations – relations</u>	**catégories lexico-grammaticales 4.**
	(substantifs - verbes -	
/sujet-objet/	"(con)jonctions")	(parties du discours)
	substance – procès (action) –	(conditions d' existence et
	corrélation	appartenance des choses
classe de mots-signes	PARTIES DU DISCOURS	
	structure (morphol.-sémant.) des	*catégories significatives*
	mots	

II. Pour la compléter, une telle théorie pourrait être fondée sur l'hypothèse suivante : le langage naturel peut servir, en principe, comme métalangage (comme langage-objet) pour sa description sémantique. L'accomplissement de ce rôle métalinguistique par rapport à la sémantique lexicale (linguistique, à la différence de la sémantique discursive dont il a été question), exige que le nombre immense de mots contenu dans n'importe quelle langue naturelle soit préalablement compressé et réduit à une liste minimale de mots déterminés, nécessaires et suffisants pour représenter les significations de tous les autres mots. Une telle réduction est théoriquement réalisable sur la base du principe de l'inclusion sémantique consécutive : les unités ayant un contenu sémantique plus étroit sont incluses dans les unités ayant un contenu sémantique plus général et elles sont représentées par ces dernières. Du point de vue pratique, cette réduction est réalisable par la création d'un Dictionnaire-Minimal.

Les résultats de l'analyse du (sous)système sémantique lexical de la langue sur la base de notre travail sur le *Dictionnaire sémantique minimal*[9], (comprenant 850 entrées ou mots-titres) dévoilent le "**tableau du monde**" spécifique à la langue bulgare. En tant que construction théorique, ce dictionnaire se veut représentatif du lexique entier et comprend l'organisation structurale correspondante du système des champs sémantiques lexicaux. Sur la base de cette construction théorique, nous avons construit le *Dictionnaire encyclopédique universel*[10] (comprenant 10 000 unités ou entrées lexicales), en établissant le principe suivant : la définition de chaque entrée lexicale est divisée en trois parties : terminologique, linguistique ordinaire et métaphorique. Dans la première partie, le mot est défini comme *terminus technicus* ; dans la deuxième partie, il est défini par son *sens usuel "naïf"* et dans la troisième partie il est défini par son *sens métaphorique* (ou sens général, non-concret).

Le résultat de cette approche est que chaque mot devient une intersection de trois champs sémantiques par principe différents : le champ **terminologique et taxinomique**, le champ **linguistique-populaire** et le champ **associatif-métaphorique**. Ces champs sont des domaines appartenant à trois "***tableaux du monde***" par principe différents et qui co-existent dans la langue naturelle. Le tableau scientifique et encyclopédique présente la connaissance scientifique sur l'état actuel du monde, admis comme objectivement vrai. Le tableau linguistique-populaire présente la connaissance populaire et "naïve" du monde qui s'est accumulée au cours des siècles, acquérant une importance pour la société du point de vue contemporain. Le tableau associatif-métaphorique est, en fait, un tableau des mondes possibles dans les domaines imaginatif, poétique (figuratif) et mythologique. Lors de leur description sémantique dans les dictionnaires mentionnés plus haut, une organisation (structure) spécifique et hiérarchique des mots s'instaure dans les champs sémantiques lexicaux et dans les différentes catégories grammaticales et lexicales (les parties du discours) du système linguistique.

Les résultats de l'analyse du (sous)système sémantique lexical du langage, basée sur nos dictionnaires, sont les suivants : considérons tout d'abord les classes grammaticales et lexicales ou les parties du discours d'après la catégorisation aristotélicienne : **noms, verbes** et **connecteurs (prépositions, particules, conjonctions, pronoms et verbes de modalité**, suivant l'extension à 8 catégories, opérée par Aristarque). Les noms (substantifs) et les verbes sont ce que l'on appelle des classes ouvertes ou lexicales, et ils sont universaux pour chaque langue. Les autres, dites classes

[9] Касабов, Ив. *Семантичен речник-минимум*. С.: УИ "Св. Климент Охридски", 1990.
[10] Касабов, Ив., К. Симеонов. *Универсален енциклопедичен речник*. Т. I. С.: Свидас, 1999.

fermées ou fonctionnelles, peuvent varier entre les différents types de langues, mais ils jouent un rôle principal dans la construction grammaticale de phrases et de textes. Tous se caractérisent par un nombre limité d'unités et de paradigmes forts dans chaque catégorie linguistique. Le groupe formé par les trois types principaux : les pronoms personnels, comme **je**, **tu**, qui identifient celui qui participe au discours, tous les adverbes et pronoms de lieu, comme **ceci, cela, ici, là-bas** (voire des verbes comme **amener-prendre** et **venir-aller**) ou de temps, comme **maintenant**, **alors** et **hier**, sera appelé "déictiques" ou "embrayeurs" (à savoir "mots indicateurs", selon O. Jespersen et R. Jakobson[11]). Le principal rôle de tous ces embrayeurs est d'organiser l'énonciation typique en discours et de lui fournir une orientation et une coordination dans l'espace et le temps. (En fait ils réalisent l'exigence dramatique classique d'unité de temps, de lieu et d'action).

1. Toute la sémantique lexicale de la langue peut se réduire à un nombre minimal d'environ 850 mots-sémantèmes, réparties dans 17 champs lexicaux de base (cf. le niveau 5 dans le schéma ci-dessous), et organisés autour d'un noyau d'environ 300 mots-sémèmes avec deux unités centrales pour les deux parties du discours fondamentales : **HUMAIN** pour les noms et **ETRE** pour les verbes (cf. le niveau 8 dans le schéma ci-dessous). Cela montre clairement la nature anthropocentrique du système.
2. La combinaison des deux unités centrales produit l'unité de base prédicative phrastique élémentaire (appartenant à l'énonciation et à la phrase) : **JE SUIS UN HUMAIN**. (L'étape suivante est : **JE DIS QUELQUE CHOSE DE QUELQUE CHOSE.**)
3. L'analyse du métalangage de la description (des définitions) de toutes les entrées du *Dictionnaire minimal-sémantique* montre que :
   a) Le verbe central ETRE est entouré des verbes de modalité **vouloir, devoir, pouvoir** ; des verbes de perception **percevoir** et **sentir**, des verbes cognitifs **penser** et **savoir**, ainsi que des verbes de base **faire** et **devenir**. Tous les autres verbes peuvent être interprétés au moyen des définitions de ces verbes fondamentaux.
   b) Le métalangage des définitions des 17 champs sémantiques lexicaux se réduit au substantif central HUMAIN (ou JE). Ce substantif est entouré de plusieurs termes qui représentent le noyau du « tableau du monde » terminologique, comme : **début** et **fin, partie** et **tout, cause** et **effet (conséquence), nécessité** et **contingence, temps** et **espace, forme** et **contenu, noumène** et **phénomène, quantité** et **qualité, quelque chose** et **rien, substance** et **accident, relation...**

Ces termes de base (*predicamenta*) permettent l'écriture de n'importe quel type de discours scientifique (du Traîté aux Prolégomènes).

   c) Le métalangage des définitions des substantifs du domaine zéro (qui n'entrent dans aucun des champs) se réduit à 7 unités centrales. Il s'agit de mots qui ont le rôle de sémèmes (sens lexicaux) : **héros, ennemi, assistant, lutte, moyen, but, scène.** (Il y a une correspondance frappante avec les actants de V. Propp[12], étudiées par A. Greimas[13] et autres, et peut-être aussi avec les cas de Ch.

[11] Якобсон, Р. "Шифтеры, глаголные категории и русский глагол". *Op. cit.*
[12] Пропп, В.Я. *Морфология сказки*. Москва: Наука, 1969.
[13] Greimas, A. *Sémantique structurale. Op. cit.*

Fillmore[14] établis, bien entendu, d'un autre point de vue et par d'autres procédures.) Ces unités fonctionnelles constituant le « **tableau mythologique du monde** » permettent de construire tout type de récit, (des contes de fées au roman et à la science-fiction).

d) Les adjonctifs (adjectifs et adverbes), ainsi que les pronoms, prépositions, et articles définis se réduisent à l' « **attribution** » **prédicative** et aux coordonnées spatio-temporelles, à savoir aux déictiques ou **embrayeurs**.

Le principe permettant le passage de la sémantique lexicale (avec ses différentes catégories hiérarchiques : primitifs réels, fonctionnels, méta-topologiques, ainsi que grammaticales et lexicales) à la sémantique de l'énonciation dans ses différentes modalités, apparaît clairement à travers la structure prédicative mentionnée ci-dessus. Car cette dernière est une « clé » pour la transition de la première à la seconde et, à partir d'elles, à la narration et au discours (à savoir à la langue comme entité : schèma et procès). Il vaut la peine d'expliciter et de souligner que la sémantique de l'énonciation en tant qu'unité de la parole est inhérente à la sémantique du mot en tant qu'unité de la langue, et vice versa, grâce aux unités sémantiques communes ou sémèmes obtenus par l'analyse du métalangage des définitions. L'on constate ainsi que les réels primitifs sémantiques (au sens de Wierzbicka[15]) sont effectivement les unités énumérées (cf. niveaux 5. – 8. dans le schéma ci-dessous).

catégorisation substantielle	**CHAMPS lexico-sémantiques (domaines)**	**catégories topologiques . 5.**
(objets domaines)	morale (et loi), science (et éducation), guerre, culture, religion, société, mentalité, famille, maladie (et santé), maison, corps, chemin (et ville), nature, organisme, production (et marché), nourriture, argent	(titres des champs lexico-sémantiques) (conditions de relation entre les choses) *catégories dénotatives*
noms substantifs		

[14] Fillmore, C. "The Case for Case". In : Bach, E., T. Harms. *Universals in Linguistic Theory*. New York, 1968, pp. 1-90.

[15] Wierzbicka, A. *Lingua Mentalis. The Semantics of Natural Language*. Sydney, New York, London : Academic Press Australia, 1980 ; Leibniz, G. *New Essay Concerning Human Understanding*. La Salle : The Open Court Company, III, 1949 ; Locke, J. *The Works of John Locke. Vol. I-II. Philosophical Works*. London. 1854.

méta-catégorisation *Métalangage de la description lexico-sémantique*	début et fin, partie et tout, cause et effet (conséquence), nécessité et contingence, temps et espace, contenu et forme, noumène et phénomène, quantité et qualité, quelque chose et rien, substance et accident, relation…	**épistèmes . 6. (predicamenta)** (conditions générales de la détermination de l'existence et de la relation entre les choses (res)) *catégories scient.-philos.*
catégorisation fonctionnelle *Métalangage de la description sémantique fonctionnelle*	héros, ennemi, assistant, lutte, moyen, but, scène ***idéal** (comme)* but beauté bien (volonté âme Dieu)	**mythologèmes . 7.** (conditions générales de la (re)présentation fonctionnelle du monde des hommes et la relation entre eux) *catégories littéraires*
primitifs sémantiques *métalangage de l'interprétation sémantique générale*	**Characteristica Universalis (Lingua Mentalis)** ***Je*** [comme suj. = *humain* + obj. = *qqch.*], ***être*** [comme procès (= *devenir* + action = *faire*), état (manière, qualité + sensation) + exist. (substance réelle (unique))] et **modes** (= *vouloir, devoir*), **temps** (= *maintenant*), **lieu** (= *ici*)	**« aprioria » du langage. 8. (idées)** *catégories philosophiques générales*

Tous les résultats de notre analyse montrent qu'il faut distinguer entre les différents types et niveaux de catégorisations dans les systèmes du langage naturel.

I. Du discours (l'énonciation comme acte) et sa "grammaire" – tout ce qui concerne le locuteur (et l'interlocuteur) avec ses rôles spécifiques et les circonstances d'orientation et de coordination, réalisé par des **embrayeurs** qui garantissent la convention de toute activité communicative.

II. De la narration (l'énoncé comme résultat ou texte) et sa "grammaire" – tout ce qui fournit la possibilité d'une (re)présentation linguistique (dans un récit cohérent sur toute situation de la vie dans des mondes réels ou possibles, au moyen de la thématisation avec différentes modalités: réelle (assertive), possible (problématique) ou nécessaire (apodictique), dans des modes différents au moyen des verbes de modalité comme **être**, **pouvoir (souhaiter)**, **devoir**.

III. De la grammaire linguistique (phrastique, syntaxique) – tout ce qui se rapporte à la prédication comme structure centrale de chaque phrase, à savoir DIRE QUELQUE CHOSE DE QUELQUE CHOSE – l'unité phrastique prédicative de base en tant que résultat de la combinaison des deux unités centrales des noms et des verbes dans la langue en tant qu'entité. Cela recouvre non seulement l'attribution de propriétés au prédicat, mais également l'acte linguistique (logique subjectif-objectif) qui se réfère à une situation réelle (au temps présent, passé ou futur). Il est implicite, généralement omis elliptiquement dans l'énonciation (et la pensée), mais peut être exprimé par les verbes perceptifs **percevoir** et **sentir**, les verbes cognitifs **penser** et **savoir**, les verbes de prédication et de narration (*verba dicendi*) **dire** et **parler**, et les verbes principaux exprimant l'action ou des événements, **faire** et **arriver** (**avoir lieu**) qui sont les verbes centraux au moyen desquels (par les définitions) peuvent être interprétés les autres verbes dans le système de la langue.

IV. De la catégorisation grammaticale-lexicale (parties du discours) – tout ce qui se rapporte à la catégorisation ontologique (et la classification taxinomique) de l'**Etre** dans des catégories différentes et se réalise dans la corrélation épistémologique (sémique-cognitive) entre *perception, aperception, image (Anschauung)* et concept, et le mot-nom exprimé.

V. De la catégorisation topologique "réelle" (des substantifs) – tout ce qui se rapporte aux termes de base dans chacun des 17 principaux champs sémantiques lexicaux (domaines), nommés par 17 catégories topologiques: ***morale*** *(et loi)*, ***science*** *(et éducation)*, ***guerre*** *(et paix)*, ***culture, religion, société, psyché (mentalité), famille, maladie*** *(et santé)*, ***foyer*** *(et maison)*, ***corps, chemin*** *(et ville)*, ***nature, organisme, production*** *(et commerce)*, ***nourriture, argent***. Ces catégories servent à représenter un système sémantique lexical de toute la langue (en le réduisant au nombre minimum d'environ 850 mots).

VI. De la méta-catégorisation, comme résultat du métalangage, la description sémantique lexicale, y compris plusieurs termes admis en tant que noyaux des soi-disants ontologies, comme : **début** et **fin, partie** et **tout, cause** et **effet (conséquence), nécessité** et **accident, temps** et **espace, contenu** et **forme, noumène** et **phénomène, quantité** et **qualité, quelque chose** et **rien, substance, relation**.... Ces termes scientifiques et philosophiques sont effectivement parmi les plus difficiles à définir (puisqu'ils se trouvent

directement sous les noms de chaque domaine sémantique), mais il est bien connu qu'ils sont à la base de chaque métaphysique, qu'ils soient appelés *idées a priori, catégories* (*predicamenta ou predicabilia* par Aristote ou Kant et d'autres philosophes).

VII. De la catégorisation fonctionnelle, comme résultat du métalangage de la description sémantique-fonctionnelle, y compris les termes figuratifs fonctionnels comme : **héros, ennemi, assistant, lutte, moyen, but, scène**, lesquels fournissent les conditions générales de la représentation narrative fonctionnelle du monde des événements humains et des relations entre eux. Il reste l'**idéal** comme **but ultime** dans la *vie quotidienne*, comme l'**idéal de la beauté** en *esthétique* et le **bien** (vs le mal) ou le **bien suprême** (*summum bonum*) en *éthique*. A partir de ces trois hypostases de l'idéal, on peut faire dériver la ***liberté du libre arbitre, l'immortalité de l'âme*** et ***l'existence de Dieu*** dans la *foi religieuse* et enfin, ***la vérité sur le monde*** et le ***sens de la vie*** dans la *connaissance et la philosophie.*

VIII. Finalement nous pouvons extraire les soi-disant *primitifs sémantiques* (*Characteristica universalis ou les « **a priori** » réels dans la Lingua Mentalis)* tels que ***Je*** [comme sujet = *humain* + objet = *quelque chose*], ***Etre*** [comme procès (= *devenir* + action = *faire*), état, qualité + sensation + existence (réelle (unique), substance)] et les **modes** (= *souhaiter, devoir*), le **temps** (= *maintenant*), l'**espace** (= *ici*). Ces catégories philosophiques centrales constituent le noyau du *métalangage de l'interprétation sémantique générale* du DICTIONNAIRE SEMANTIQUE-MINIMAL qui s'étend au **Dictionnaire encyclopédique universel** et au **THESAURUS**.

Pour conclure, on peut présenter une telle hiérarchie sémantique des (méta-)idées de manière unifiée dans un schéma à 4 niveaux, comme suit : **1. – 3.** contenant les **catégories discursives, narratives et prédicatives** ; **6. – 8.** contenant les **catégories scientifico-philosophiques, littéraires et les catégories générales philosophiques** ; **4. – 5.** les **catégories significatives et dénotatives (de signes)**. Il est possible de montrer la corrélation stricte et la reduplication sémantique (et la rédondance languistique) entre les couples parallèles suivants : **1. les embrayeurs** (*dans le discours*) **et les "a priori" de la langue ; 2. les modes** (*dans la narration*) **et les mythologèmes ; 3. les catégories syntaxiques** (*dans la prédication phrastique et les jugements prédicatifs*) **et 6. les épistèmes** ; **4. les catégories grammaticales-lexicales et 5. les catégories topologiques** dans la langue naturelle en tant que schèma-procès.

Il convient ensuite de souligner que la sémantique de tout le système sémantique lexical de la langue peut se réduire au verbe **être**, entouré directement des verbes de modalité : **souhaiter (vouloir), devoir, pouvoir**, des verbes perceptifs **percevoir et sentir**, des verbes cognitifs **penser et savoir**, des verbes de prédication et de narration **dire et parler** et des verbes principaux exprimant l'action ou des événements, **faire** et **arriver (avoir lieu)** ; à côté des noms substantifs : **héros, ennemi, assistant (ami), lutte, moyen, but, scène** ; des adjonctifs (et pronoms) de la coordination et des relations spatio-temporelles. Dès lors, on peut également considérer la représentation sous forme de scène comme le modèle le plus adéquat pour représenter toute la sémantique lexicale en tant que schèma, car la sémantique « cadre » chaque mot dans la langue.

Etant donné que l'unité phrastique prédicative élémentaire **Je suis un homme**, qui résulte de la combinaison des unités centrales lexicales, est le modèle de la phrase et de l'énoncé, l'on peut élargir cette dernière par l'étape suivante : **Je dis quelque chose de quelque chose**. Cette unité phrastique, prise avec les modalités mentionnées, permet

donc toute sorte de narration (avec les relations correspondantes au locuteur). Car dire quelque chose signifie dire quelque chose de quelque chose ou, en pratique, raconter une situation donnée, à savoir présenter la situation avec des mots scéniques, comme mise en scène (avec la position des acteurs, des personnes actives dans une situation donnée).

Indépendamment de son genre, chaque récit littéraire, que ce soit le mythe, le conte de fées, la production folklorique ou celle d'un auteur littéraire-dramaturge, a une spécificité nécessaire dans la langue considérée (à la fois comme schèma et procès), en tant que système primaire servant de modèle pour créer l'oeuvre, à travers les canons rhétoriques et ceux propres au genre. Ainsi, il est possible d'écrire des essais sur des thèmes intitulés par un seul mot ou bien d'intituler un très grand roman par un seul mot (par exemple *Ulysse* de J. Joyce) ; il est donc possible de créer toutes sortes de thèmes : des poétiques aux scientifiques-encyclopédiques.

Ainsi, nous pouvons enfin formuler l'hypothèse que le ***caractère scénique*** (caractérisé par l'actance au sens le plus général), est le principe de base de la sémantique générale, universelle. Car celle-ci est pénétrée du récit dramatique à travers chaque discours narratif, à travers l'unique forme prédicative de la phrase de chaque énonciation, jusqu'à l'organisation du système sémantique lexical du langage, dans lequel chaque mot-signe, en tant qu'*épos* ou *onoma*, peut être également *étymon*, terme, symbole et métaphore-mythe.

Tout cela démontre que la complexité des systèmes linguistiques est enracinée principalement dans celle de ses unités complexes : des mots-signes, comme dans la double sémiologie (sémiotique et sémantique d'après Benveniste[16]). C'est dans leurs mécanismes d'action que résident les seules possibilités de créer toutes sortes de textes : des poétiques aux scientifiques-encyclopédiques.

Il ne nous reste qu'une étape logique à suivre pour répondre aux questions suivantes par rapport à chaque récit (et respectivement à chaque locuteur) :

Est-il possible que le discours (mythologique, historique, biographique…) ne soit pas héroïque, puisqu'il ne peut être construit autrement que par des lois qui ne sont pas seulement des lois littéraires, mais aussi des lois linguistiques?

Un discours du narrateur est-il possible lorsque sa position en tant que participant dans la situation qu'il raconte n'est pas héroïque (tragique, dramatique), puisque entre le *Je* et *Ils* il restent peu de rôles fonctionnelles possibles (celles de l'ennemi ou de l'assistant) pour participer à n'importe quelle scène?

Et qu'en est-il de l'autobiographie non-héroïque (au sens étymologique), en tant que description de la propre vie du narrateur … dans un monde pris dans un sens donné … ?

Traduit en français par Anita Von Duhn

[16] Benveniste, E. *Op. cit.*

Liubka Liptcheva-Prandjeva,
Université de Plovdiv "Païssii Hilendarski"

INTERNET. LE DECHAINEMENT DES MYTHOLOGIES

Dotcomguy ou DCG, tel est l'ensemble anthroponyme aussi complexe que sonore choisi par l'étudiant du Texas, parfaitement inconnu avant le 1. 1. 2000, pour sa nouvelle Internet existence. Même la machine buraucratique officielle fut obligée d'effacer des régistres le nom trivial de Mich Madoxe et de "voir", reconnaître et enregistrer la nouvelle identité. L'observation, assurée par 20 caméras digitales, est synchronisée avec chaque geste, chaque seconde de l'existence de ce néophite-Internet, elle est libre (*free*), c'est-à-dire gratuite : il vous suffit d'être curieux et connectés à un serveur stable. Il faudrait pourtant vous dépêcher car l'expérience de Dotcomguy est limitée aux 12 mois de cette année, année du millenium agitée par toutes les connotations qui lui sont accollées. Ainsi, la fin du millénaire sera aussi la fin d'une existence d'un an passée uniquement et totalement dans le monde de l'Internet. On pourrait se demander si les nombreux "pères" qui ont subventionné cette naissance, tout en s'assurant une présence brillante sur les *banners*, permettront que cette fin soit ainsi assombrie par le deuil. Et si vous trouvez terriblement ennuyeuse l'idée de suivre comment Dotcomguy parle dans les chatrooms, commande un nouvel équipement *online* ou prend son café de matin, peut-être l'intrigue finale d'une "mort" ou d'une immortalité digitale à venir, mérite un effort, bien sûr, si vous en avez assez de l'éternel retour des fêtes de Noël et si vous recherchez la variété justement dans l'espace Web[1].

Le monde nouveau et splendide de l'Internet où nous sommes plongés depuis presque dix ans, pourrait offrir, peut-être, des exemples de présence digitale beaucoup plus spectaculaires. Il est certain que les amateurs de la MTV Real Word parviendront beaucoup mieux à vous surprendre par des récits franchement voyeuristes. Et si je m'arrête à cet exemple, c'est parce qu'il me semble que c'est son caractère de "fait quotidien" qui lui permet de mettre en oeuvre plusieurs modes d'existence, de pensée et d'interprétation, donc de tisser ce voile mythique à travers lequel l'homme semble avoir été toujours prêt à observer les changements dramatiques de son existence. Ainsi, le simple étudiant du Texas, Mich, re-né comme une vedette Internet, vivra pendant un an, ouvert sur la galaxie informatique toute entière. Isolé du monde réel? Ou pris dans le réseau de l'Internet? En fait, quel est cet espace que Dotcomguy a choisi pour sa nouvelle personnalité?

Avant d'essayer de répondre à cette question, et à une multitude de questions semblables, deux précisions s'imposent. L'une se rapporte à la notion même de mythe, devenue un topos spécifique de la pensée critique possèdant sa propre tradition culturelle, voire une auréole mythique privée, à la suite d'auteurs tels que Freud ou Lévi-Strauss. Il suffit de noter que les noms des personnes qui se sont engagées dans cette problématique, constituent la liste représentative des autorités scientifiques du XX^{e} siècle. L'intervention interprétative de philosophes (tels que Heidegger, Cassirer, Sartre), de sociologues et de psychologues (Mauss, Piaget, Durkheim, Jung), d'ethnologues et

[1] Pour les curieux, voici l'adresse de Dotcomguy : www.dotcomguy.com

d'anthropologues, d'historiens des religions (Eliade, Georges Bataille) a ouvert des sphères entières de manifestations du mythique qu'il serait difficile de réduire à la notion unique et opérationnelle "de travail". Aujourd'hui, on pourrait aisément noter que le processus de recherche de la texture mythique exige le recours conscient mais aussi synchronique et souple à diverses approches méthodologiques. Il existe bien sûr des problèmatiques qui semblent recevoir, au moins pour la contemporanéité, une explication consensuelle. Le sujet, "cet enfant gaté de la philosophie" (Cl. Lévi-Strauss) est chassé ; l'imaginaire collectif est le créateur qui, après avoir activé des représentations archétypales, résout par le mythe des contradictions conçues comme psychologiques (Freud, Jung, Langer), sociales (Frazer, Taylor, Durkheim) ou purement logiques en créant une approche propre à modeler la réalité. Aujourd'hui, on admet aisément non seulement l'abandon de l'opposition établie par les Lumières entre la pensée "sauvage", "pré-logique", mythique et le ratio, mais aussi le rejet des constructions mythiques en tant que "fausse conscience" (école de Francfort) dont le rôle principal est de "déplacer" de manière interprétative les faits dérangeants du point de vue social. Plus l'étude du mythique comme forme de communication (pour Cassirer, sa nature de signe produit des symboles ; pour Lévi-Strauss, c'est le code d'un type de logique opérationnelle) est active, plus les efforts pour "démythologiser" la conscience de l'homme contemporain deviennent visiblement voués à l'échec. Et s'il existe une définition "minimisée" du mythe, elle ne pourrait échaper aux définitions anthropologiques radicales : on pourrait chercher sa place entre des définitions telles que la productivité primitive de "l'énergie psychique" de l'homme (Jung) et "le protoplasme de la vie spirituelle" (Eliade).

La seconde précision concerne le choix des textes sur lesquels on va travailler. La communication sur Internet, vécue comme changement radical, comme "une révolution dans les systèmes informatiques", attire une multitude d'interprétations. Elle croise sans problème les limites du discours et les ordres sociaux. Le journal du matin vous parlera de l'Internet avec l'aplomb rhétorique de celui qui est promis à une carrière politique prospère, avec l'attrait de la nouveauté journalistique ou avec la distanciation analytique du sociologue. Et pendant que vous essayez de rattraper votre retard habituel dans le monde de l'information, votre fils échafaude peut-être une stratégie pour se sauver de l'ennui des cours de mathes et passer par le club Internet tout proche. Cette globalité des "langages" impliqués dans la problématique a provoqué un certain chaos dans le choix du matériel textuel. En débatant l'expérience de Dotcomguy (il s'agira d'enquêtes, d'études statistiques officielles, de pronostics carrément utopiques) ; on mêlera textes littéraires, thèses philosophiques ou décisions politiques. La majeure partie de l'information est tirée du réseau lui-même, c'est-à-dire du langage de l'autoreprésentation. Quant aux ambitions du langage interprétatif, elles tiennent compte de l'impossibilité d'embrasser toutes les variantes du mythologisme qui se manifeste lors de la communication sur Internet Mais en même temps, elles se distancieront de la légereté des renvoix métaphoriques pour lesquels la polysémie du mot "icône" permet en soi des analogies directes entre la participation à un rite religieux et le travail avec un programme informatique. L'inconvénient provoqué à la fois par la nécessité de procéder à la description de récits mythologèmes et par l'étude distanciée de leurs mécanismes, est résorbé par le personnage bien connu de l'aide merveilleux ; de temps en temps, on va donner la parole à la Voix en sous-titre en écoutant avec patience sa compétence "factologique".

1. DOTCOMGUY ET L'ESPACE DIGITAL.

Ce qui semble distinguer le plus manifestement l'espace du Web, c'est l'impressionnante globalisation. Vous pouvez vous référer à n'importe quel guide d'Internet : la première chose dont vous serez informé dès la préface, c'est la croissance irrépressible des territoires inclus par ce nouveau type de communication. La galaxie de Gutenberg, celle de la parole imprimée, comparée aux impératifs globaux que l'Internet offre, apparaît comme hâchée et dispersée dans divers îlots de compétence dont on ne cesse de prédire la mort inévitable. Le plus souvent, c'est la banale carte géographique qui représente le modèle spatial dont l'impressionnante capacité d'absorption doit être manifestée par la force totalisante du nouveau. Pratiquement, la carte Internet n'a pas de "taches blanches", elle marque uniquement une intensité différente de présence intéressée. La vision du monde global que l'on peut transporter dans son ordinateur portable personnel, rend inutiles toutes sortes de comparaisons d'echelle entre l'espace individuellement maîtrisé et l'espace existentiel en général. La sémantique du verbe "être", dans le monde virtuel, implique déjà les coordonnées de l'adverbe déictique "partout". Et si Mich Madoxe se trouve isolé par les murs de son studio d'étudiant, Dotcomguy, par contre, peut se balader dans les salles d'exposition du Louvre ou perdre de l'argent dans les casinos de Monte Carlo. De plus, partout où il se trouve, son adresse Internet reste la même. Hermes, Poséidon ou peut-être Zeus lui-même : dans n'importe quel panthéon divin vous ne trouverez que les figures du Dotcomguy désiré.

La décentralisation complète de l'espace Web est à la base de plusieurs projets optimistes. "Tous les chemins mènent à Rome" : cette formule continue à être valide, d'autant plus que la Rome virtuelle peut être partout. On attend de la décentralisation qu'elle puisse se débrouiller avec les fautes essentielles du vieux monde : les barrières dépourvues de sens des frontières d'Etat sont éliminées ; la dépendance même de l'humain vis-à-vis des réalités géographiques est re-définie. Pour l'idéologue de l'ère digitale, Nicolas Negroponte[2], après la banalisation du monde virtuel, étape durant laquelle le digital ne serait perceptible que par son manque, tout comme le plastic dans la vie quotidienne contemporaine, l'humanité sera dispersée librement dans l'espace. Des mégapolis comme New York, Tokyo, Moscou, avec tout le dramatisme de l'anti-être urbain, n'existeront que dans le genre des contes terrifiants ; quant à ceux qui continuent à éprouver un besoin accablant de contact physique, c'est à eux qu'est destinée la renaissance promise des villages. L'humain se retrouve dans la double réalisation de ses rêves les plus puissants : il est au-delà des obstacles de la route (il a épuisé toutes les versions possibles du voyage) et au sein de la nature. L'existence post-digitale, prédite par Negroponte, résoud facilement la principale dichotomie qui a engendré les mécanismes mythiques : nature et culture. Voilà pourquoi la plupart des analogies utilisées par l'Internet dans le langage de l'autodescription, sont tirées notamment de la terminologie des sciences naturelles : les vases communicants, la régulation naturelle des systèmes écologiques, le phénomène du rizome sont autant des manifestations spontanées de l'existence naturelle.

Il est temps de donner la parole à la Voix en sous-titre. La géographie virtuellement étourdissante, proposée par les défenseurs de l'Internet, souffre d'une erreur méthodologique. Avant de se réaliser comme une géographie physique, elle est une géographie des chiffres. Le relief des puissantes chaînes montagneuses y est remplacé

[2] Nigroponte, N. *Total digital : die Welt zwischen 0 und 1 oder die Zukunft der Kommunikation.* Muenchen : Bertelsmann, 1995.

par le diagramme des mégachiffres. Chaque nouveau guide (abécédaire ou Bible) de l'Internet qui vient de paraître vous accable d'informations sur les dernières données de fréquentation. A la fin de juillet 2000, sur l'Internet ont été présents : 33 227 000 de Japonais, 28 732 000 de Chinois, 18 012 000 d'Américains, 17 409 000 d'Allemands, etc. Et s'il vous manque encore la vision majestueuse de l'Himalaya, si vous êtes nostalgiques de l'air raréfié des superhauteurs, l'augmentation du pourcentage du nombre des présents sur l'Internet va sûrement vous faire couper le souffle. La respiration inverse (le chiffre en pourcentage de l'existence hors Internet, la comparaison des millions aux milliards) vous sera épargnée.

La transgression de la nouvelle orientation spatiale est un don puissant pour l'humanité. Il suffit de le souhaiter, et Yahoo, Dino ou Alta vista vont s'occuper de votre voyage sans problèmes. Sans doute, Dotcomguy peut gaspiller son argent dans les casinos de Monte Carlo ou de Las Vegas, mais, à la différence de Mich Madoxe, il n'a aucune chance de voir ***son*** Louvre : sa promenade dans les salles virtuelles va lui montrer juste ce que les programmistes ont vu et programmé. Ne fachez pas Hermès, il lui arrive de se soumettre aux itinéraires de Zeus, mais au moins il choisit lui-même le négociant à qui donner une subvention.

Quant à l'optimisme concernant l'existence naturelle qui ressemble au paradis promis dans la future société digitale, il semble que la masse des utilisateurs de l'Internet ne le partagent pas. Les analogies qu'on voit entre la nouvelle connection spatiale et une toile d'araignée ou un labyrinthe, dégagent une énergie si puissante de vision partagée à l'unanimité, qu'elles légitiment totalement sa désignation comme Réseau. La peur de s'emmêler peut, elle aussi, engendrer des récits qui, inévitablement, sont des attentes de Thésée.

Au-delà des projets mythologèmes, le triste vieux monde des réalités continue à chercher comment se débrouiller avec ses erreurs. Lors de la rencontre "au sommet" à Tokyo, cette année, les leaders des pays riches n'ont rien dit sur l'exemption de la dette des pauvres qui s'élève à 100 milliards de dollards. Par contre, ils ont promis une aide de 15 milliards de dollards pour leur adhésion à la société électronique.

2. DOTCOMGUY ET LE TEMPS DIGITAL.

Comparée au temps réel biographique, cette année de l'existence de Dotcomguy, semble tragiquement réduite. Pour l'ordre social, cette période ne suffit même pas pour commencer la formation de l'individu. Comment le temps digital s'écoule-t-il ? Dans le livre de St. Brand, *Le tic-tac du long maintenant*[3], on trouve inventé un anti-modèle qui va nous épargner le partage en deux des Voix du commentaire. L'auteur, un des figures de renom du mouvement écologique américain, propose un nouveau mécanisme d'horloge : attaché à l'ordinateur le plus lent du monde, cette horloge possède des aiguilles qui ne comptent que les cycles millénaires. Dans la boîte de l'horloge, il y a une bibliothèque qui concerve les documents de l'humanité : des textes écrits dans la perspective d'une responsabilité hyper-prolongée. Il faudrait s'imaginer Aristote créant ses syllogismes avec la conscience claire du lecteur anarchiste qui l'attend quelque part à la fin du second millénaire après J. – C. Le lent tic-tac de la nouvelle horloge situe évidemment la catégorie de temps dans une mémoire "préliminaire" et s'oppose ainsi à la "nontemporanéité galopante" du monde informatique.

[3] Brand, St. *Das Ticken des langen Jetzt*. Fr/M : Surkamp, 2000.

L'horloge digitale ne fais pas tic-tac, elle ressemble à la poupée omnisciente d'un jeu populaire à la télévision bulgare, qui répète périodiquement "on n'a pas le temps". Le temps qui devance, c'est l'impératif principal de l'existence sur Internet qui peut être entendu dans toutes les langues et dans la diversité des voix qui le partagent. Sur les pages de Dino, l'un des cites de recherche allemands, une inscription scintille plaisamment : "La vie est beaucoup trop belle pour des adresses Internet trop longues". Dans la préface de *La bibliothèque virtuelle*[4], les auteurs italiens se plaignent de la lenteur des fournisseurs d'accès en Italie, auxquels on ne peut pas faire confience. On peut s'imaginer quelles intonations auraient eu les plaintes de notre pauvre traducteur, seul à connaître ses propres mésaventures d'informatique. Par contre, la voix pleine d'allant des publicités n'impose aucune fantaisie, ce n'est qu'un bruit monotone dans notre quotidien : "le plus puissant", "le plus rapide" sont des formules magiques et c'est sur leur pouvoir suggestif que cette voix compte sans relâche. Si toutefois le temps sur Internet dispose d'unités de mesure, ce sont celles de la pure compétivité.

Le temps, dans son élan à devancer, n'a pas de passé et ne s'intéresse pas aux sujets trop vastes de la pré-existence. Le narrateur démodé créerait une saga passionnante sur l'origine des supertechnologies et son récit serait d'autant plus prestigieux si son début était situé dans un passé[5] plus lointain : par exemple, au moment de l'introduction de la première machine à calculer ou de la découverte du boulier, voire, pourquoi pas, du premier feu pour cuisiner. L'autre modèle de narration dont dispose le narrateur démodé, c'est celui de l'apocalypse qui semble rendu ontologiquement plus pertinent par la dynamique de la "révolution informatique". Pourtant, les deux types de narration exigent trop de temps. Dans la "Bible de l'Internet" de 1999 (excusez-moi de cette édition vieillie, mais je ne dispose pas de traduction plus récente), voici à quoi ressemble ce récit : "Au commencement était l'ordinateur. Il sépara le virtuel du réel et créa l'Internet..." Le reste n'est pas un récit, ce ne sont que des chiffres et des algorythmes existentiels.

L'Internet ne possède pas de passé car "il n'y a rien de plus mort que le Pentium d'hier", et le programme vieilli n'a qu'une existence réduite ou même une non-existence. De la mise à jour dépend votre *status quo*, tout comme la banque de sang peut prédéterminer les efforts du chirurgien. L'Internet n'a pas de présent, non plus : il se situe dans l'intemporalité d'un futur toujours rattrapé par la compétition. Le livre de St. Brand dans lequel nous avons identifié notre voix en sous-titre, proposait d'arrêter la compétition en transformant d'avance la course en mémoire, c'est-à-dire en l'obligeant à penser soi-même dans les catégories de la fin définitive, du passé. Un futur total ou un passé total : dans les deux cas, pourtant, on est devant une illustration brillante de la thèse selon laquelle le mythe est "un instrument très fin pour liquider le temps".

Dotcomguy qui est présent dans l'intemporalité, ne peut pas mourir. Avant de nous convaincre de son immortalité, posons-nous la question : "Qu'est-il en fait?"

3. QUI EST DOTCOMGUY?

Le passage entre les deux mondes n'exige pas de rites initiatiques compliqués, n'implique pas la symbolique de sacrifices sanglants, ne suppose même pas qu'il faille

[4] Базили, К. и К. Петенаѓи. *Виртуалната библиотека*. С.: Отворено общество, 1994.

[5] Bien sûr, de tels récits ne manquent pas (voir : Hirner, R. (Hrsg.). *Vom Holschnit zum Internet. Die Kunst und die Geschichte der Bildermedien von 1450 bis heute*. Bonn : Kunstmuseum, 1997). Pourtant, leur construction se fait toujours d'un point de vue extérieur au monde de l'Internet.

surmonter des épreuves bureaucratiques. La naissance de la nouvelle identité directement dans l'espace digital coïncide avec sa reconnaissance et sa légitimation. Le néophyte est une personne entière disposant d'une liberté totale, de la volonté de l'autoénonciation. Et s'il existe des limites, elles ne sont que dans la puissance créative de l'imagination. Lorsque D. Haraway[6] affirme que le "sexe" est une catégorie surmontée de l'existence pré-digitale, elle ne pense pas à l'agressivité des constructions utopiques, pour lequelles le corps est un archaïsme ennuyeux ni à la non-sexualité du *cyborg*, figure de la fusion fantasmique entre l'humain et le digital dont le potentiel est depuis longtemps exploité et épuisé dans le langage du système des genres de Hollywood. La suppression de la catégorie "genre", pour Haraway, est le résultat naturel du droit au choix de la personne digitale. A l'entrée du jeu électronique le plus simple, on vous proposera non seulement de déterminer vous même votre nom et votre âge, mais aussi de choisir entre, au moins, cinq possibilités d'autodétermination sexuelle : "masculin", "féminin", "double", "neutre", "sans importance".

La construction fantasmatique de la personne digitale élimine la dépendance de l'héritage génétique et libère des chaînes de la détermination physiologique. Bien plus, la personne dédoublée n'est plus un cas psychiatrique grave, l'incarnation en une multitude de Moi psychiques n'entre pas en conflit avec le statut communicatif de l'Internet. Contre la mécanique maladroite du clonage, qui avait déclanché une tempête de rage humanitaire, le monde virtuel offre la liberté de la procédure divine du métamorphosable. La formule de Descartes "cogito ergo sum" demande une légère correction pour continuer à être valable : "fingo ergo sum", devrait être sa nouvelle forme.

L'existence digitale, c'est la fin de l'histoire annoncée par Fukuyama, car elle réalise pleinement le projet démocratique. Le remodelage de la stratification sociale afin d'assurer la liberté des rôles n'est qu'une partie de la transformation de la société. Les forces mouvantes ne sont plus déterminées du point de vue de la race, ni de la société, ni de l'économie, mais simplememt de celui des générations. La génération des nouveaux jeunes qui diffère des précedentes de manière drastique (les "Computerkids"), établi une frontière qui se révèle être un phénomène consécutif au passage à l'époque digitale. Mais même cette délimitation, encore existante, est assez relative. Pour manifester le fait que l'on pourrait la franchir librement, on a créé une société informatique, "Senior Net", en 1986, auprès de l'Université de San Francisco, dont le but était l'activité informatique interactive des personnes adultes.

Au niveau suivant de l'identité, celui du sujet collectif, le virtuel l'emporte sur un des monstres du monde réel. Les énergies primitives du nationalisme, institutionalisées dans les machines de guerre de l'Etat national, se trouvent maîtrisées et repoussées. La socialisation personnelle cesse de dépendre de la communauté tribale. On voit s'effondrer les colosses des modèles transcendantaux, tels que l'appartenance religieuse et ethnique. ".fr", ".bg", ".de", ".uk" continuent à être des sujets légitimes dans le monde communicatif de l'Internet, mais rabaissés parce que plongés dans l'égalité horizontale de sujets tels que ".com", ".edu", ".org". "Le virtuel n'est pas astral", en concluera le chercheur bulgare[7] pour désigner la destruction complète des faux autels, la libération totale de l'Internet des figures de l'autorité contrôlante.

Etant une structure communicative de type nouveau, l'Internet manifeste non pas simplement de manière synchronique les possibilités des médias jusqu'à présent. Il est

[6] Haraway, D. *Die Neuerfindung der Natur*. Fr/M : Campus, 1995.

[7] Кьосев, Ал. "Виртуални общности срещу въображаеми общности. Празници. Четене. Бъбрене". www.liternet.revolta.com/iser/akiosev1.htm

la forme de milieu social où les rôles des participants peuvent librement être échangés et doublés, exigeant toujours une haute activité sociale. Tandis que dans les médias traditionnels, l'individu pouvait affirmer sa position surtout par la quantité (dans la presse, par le tirage ; dans la télévision, par le taux d'écoute des émissions), maintenant, chacun a la chance de s'exprimer activement : par une anecdote ou une idée avangardiste, en participant à des élections électroniques, en posant directement une question au président ou en participant aux groupes informatiques d'intérêts . Bien que purement hypothétique, la communication par Internet pourrait nuire aux liens avec l'intime, en revanche, il en permet de nouveaux avec le lointain : avec l'Autre, réel et comme idéal. Pour Negroponte, les chatrooms sont les protomodèles des futures communautés libres d'idées. Les nouvaux "mondes sociaux", informatiquement constitués engendrent une pluralisation et une segmentation de la société irrépressibles et naturelles. Le partenariat égalitaire communicatif est leur modèle de base[8].

Ce n'est pas un hasard si les avantages de la communication sur Internet se manifestent le plus clairement dans les sphères du social, là où la liberté individuelle et la réalisation complète de la personne représentent une nécessité normative. On n'est pas loin du temps où l'art et l'Internet vont devenir des notions liées par un rapport de métonymie. Peu importe quelle hypothèse se révèlera la plus clairvoyante (entre un nouveau type d'art, né au croisement de tous les médias ; le pictogramme comme langage universel de la création future ; le caractère rhisomatique de l'oeuvre sur Internet; l'élimination du cadrage même de l'"art"; la création du chaos, etc.), la seule chose de sûre, c'est que le statut de l'auteur sera totalement différent. Des notions telles que "public" et "destinataire" vont disparaître inévitablement. L'art consistera en l'acte même de la communication, l'oeuvre naîtra dans les échanges et y changera sans cesse : "[...] Quant aux droits d'auteur, ils ne doivent pas exister. Car ils signifient l'engagement, le respect, l'immobilisation... Pour moi, il serait très intéressant d'entendre un morceau qui est parti de moi vers l'Inde et qui, renvoyé en France, retourne chez moi. Peut-être, je ne le reconnaîtrais pas..."[9] A la question "le nouveau type de communications ne condamne-t-il pas l'artiste au chômage ?", on pourrait donner aussi la réponse suivante : "Non. Affirmer que seul l'Art a des droits semblables, c'est du fascisme artistique... Dans l'avenir, chacun sera un artiste. Chacun sera un vedette de télévision, car chacun réalisera lui-même son propre show."[10].

Sans aucun doute, Dotcomguy est un démiurge dans une existence partagée avec d'autres démiurges, et celle-ci a surmonté pour toujours les crises de scission entre le sacré et le profane. Quant aux peurs d'une perte des liens avec le monde environnant, "naturel", de manupulations et de domination des machines, leurs récits ne sont pas une réaction de défense provoquée par l'Internet, mais une prolongation directe de la tradition de pessimisme culturel. L'énième sanglot des lamentations de Jérémie... L'idée abstraite de réalité virtuelle fait peur parce qu'elle nous rappelle le caractère illusoire de notre propre notion de ***réalité***.

---

[8] Pour un développement théorique détaillé de cette problématique, voir : Hoeflich, J. *Technisch vermittelte interpersonale Kommunikation*. Opladen : Westdeutscherverlag, 1996.

[9] "Ревизиране на терминологията. Разговор с Кокан Димушевски". *Култура*, бр. 20, 26. 05. 2000 г.

[10] Learly, T. "Die Macht des Individuums durch elektronische Wirklichkeiten erweitern. Ein Gespraech mit Florian Roetzer". In : Roetzer, Fl. et P. Weibel (Hrsg.). *Cyberspace. Zum medialen Geamtkunstwerk*. Muenchen : Klaus Boer Verlag, 1993, S. 139.

LA VOIX EN SOUS-TITRE.

Voici une autre version d'une formule transformée sémantiquement : "Par l'imaginaire vous les reconnaîtrez". Le monde de l'Internet offre la liberté, mais c'est la liberté ludique dans la quiétude rêveuse de l'obsédé. Et pendant que votre rêve vous transforme en Pamela Anderson, en Hemingway ou en Mike Tyson digitaux, le nouveau système informatique du FBI qui avait reçu le nom retentissant de ***Carnivore***, est capable de scanner en quelques secondes le flot informatique entier et d'écouter, de choisir et d'en extraire ce qui l'intéresse[11]. Le Carnivore n'est une réalité digitale que depuis 20 mois, mais le gouvernement de Pekin, si souvent vanté pour son caractère démocratique et ouvert à la société informatique, s'est évidemment débrouillé sans son aide en interceptant sur le Réseau le "site contrarévolutionnaire" du Nouveau Forum culturel. Résultat : le site est fermé et le Chinois Ki, trivialement réel, est accusé devant le colosse "détrôné" d'une Témide gouvernementale[12]. "Le grand frère t'observe!", c'est une citation de l'antiutopie d'Orwell, peu importe si le texte a été traduit en chinois. Parfois la réalité lit le fantasmatique si littéralement qu'elle commence à ressembler à copie. Il est bien possible que les "grands frères" de l'Internet (par exemple, les corporations industrielles) ne manifestent pas d'affinité particulière à l'égard des marques l'emblématique national. Jusqu'au novembre 2000, Icann// va attendre les propositions des entreprises spécialisées dans la vente de nouveaux *Top-Level-Domains* et ensuite, peut-être, nous serons surpris par la diversité des noms.

Le factuel quotidien peut couvrir de cendres même la fantaisie la plus folle, mais notre contemporain ne croit plus, depuis longtemps, que "devant les faits, même les Dieux se taisent". Il connaît trop bien le discours variable et manipulateur du factuel, pour se permettre simplement d'écouter, et il apprécie trop le ludique pour le rayer avec légereté. L'iconographie virtuelle du Moi est un jeu (pour les dieux ou pour les mortels, peu importe) dont les règles ne peuvent être considérées comme radicalement différantes que si l'on ne connaît pas ou si l'on ne prend pas en compte celles de l'ancienne iconographie. L'identité personnelle n'est pas une donnée de la nature et ne résulte pas non plus de décisions éthiques ou sociales. En tant que capacité d'autoobservation, d'autoconnaissance, d'autoconstruction, elle est avant tout un phénomène culturel qui n'aime pas les valeurs constantes. M. Fassler fait ressortir deux caractéristiques essentielles qui déterminent la spécificité de l'identité personnelle : le dynamisme et le manque de centre stable et durable. "Le système a besoin d'une interruption de la communication, d'une série de performations... Ainsi, l'identité devient à la fois un fait vécu et un risque ; elle représente une rupture avec les épisodes discursifs, mais aussi une fuite des codes prescrits a priori (territoriaux, ethniques, économiques, nationaux)"[13]. En tant que produit de la communication, l'identité est toujours une "nouvelle description" ; en tant que "récit" d'un Moi changeant, elle est inévitablement ludique. Ce n'est pas un hasard si le "Moi ludique" est une définition de l'humain où les discours des anthropologues, des historiens de la culture, des psychologues, des sociologues se donnent rendez-vous sans problèmes...

Il reste un autre problème : le jeu suppose la possibilité d'exister temporairement dans un rôle étranger, de changer une représentation sociale déjà établie. On aurait beau

---

[11] L'introduction du système provoqua l'indignation forte des juristes américains. Pour une information plus complète sur cette question, voir : http://stopcarnivore.org/

[12] Cf. Lebenslang fuer Web-seite-Betreiber. *Spiegel*. 15. 07. 2000.

[13] Fassler, M. *Was ist Kommunikation?* Muenchen : Wilhelm Fink Verlag, 1997, S. 148.

construire son Moi virtuel, aussi complexe que soit le projet de décoration intérieure de la nouvelle "sculpture cybernétique", il est peu probable que les processus d'élucubration fantaisiste s'éloignent beaucoup de la fonctionnalité du masque, du maquillage, du costume, qui sont tous autant d'atributs anciens de l'identité changée par le jeu. La marionnette, avec son caractère de rôle, avec la réduction de ses mouvements dirigés par autrui, pourrait facilement être lue comme l'archétype de l'identité virtuelle. Le degré de liberté, tout comme les possibilités d'énonciation, sont là aussi limités d'avance par la maîtrise du comédien[14].

Dans le langage du Réseau lui-même, la modélisation des rôles manifeste une nette hiérarchisation. Dans la nouvelle échelle des valeurs, Dotcomguy est abrité dans les niveaux les plus bas : ceux des utilisateurs. Sa vie quotidienne ennuyeuse est extrêmement précieuse pour les compagnies publicitaires parce qu'elle représente une illustration parfaite de la plénitude béate du monde de l'utilisateur ordinaire. En neuf mois, la modeste tanière de l'étudiant s'est trouvée remplie d'acquisitions *on-line* : des meubles modernes aux disques avec les nouveaux hits des EMINEM et LIMP Bizkit préférés. L'inventive imagination consommatrice a fait don à notre héros d'une des formes d'identité le plus cher payées sur le réseau, celle d'une affiche de publicité.

La renommée du "surfeur" s'établie sur un principe différent. En fuyant avec dégoût les chemins banals des utilisateurs, il glisse courageusement sur les *hyperlieus*, il plonge profondément dans des niveaux à accès limité, surmonte des mots de passe terrifiants et découvre toujours ce qu'il cherche. Le surfeur est la figure de l'existence par le plaisir sur Internet. Pareillement au trickster, il garde l'avidité d'Ulysse pour les aventures du simple voyage, mais il reste, lui aussi, loin des véritables sommets. La hiérarchie de la compétence n'est couronnée que par les rôles en miroir du programmeur et du hacker. Le héros culturel et l'antihéros se ressemblent à ce point que très souvent ils changent de fonctions. John Baka, l'auteur de l'étude volumineuse *Les secrets de la sécurité sur linternet*, avertit les grandes entreprises consommatrices que l'engagement d'ex-hackers comme agents de sécurité recèle de sérieux dangers. Ces cybercriminels repentis et qui coûtent très cher sont toujours disposés à franchir les limites de la loyauté. Voilà pourquoi, malgré son statut élevé, le génie informatique est aussi une sorte d'utilisateur de l'Internet mais, à la différence de Dotcomguy, il puise son énergie dans la filature même du réseau.

La communication sur Internet n'élimine ni les hiérarchies ni les barrières dans le monde social. Au contraire, beaucoup d'entre elles deviennent plus visibles, car elles se sont approfondies. Le degré et le type d'éducation, la sécurité financière, les loisirs continuent à être les facteurs importants qui remplissent le mot de passe. Affirmer qu'on est en face de problèmes de génération qui vont inévitablement disparaître au moment où les gosses informatiques d'aujourd'hui vont, à leur tour, devenir des pères, c'est faire preuve d'un optimisme serein[15]. Regardons de près une de ces limites. La participation des femmes au monde virtuel a ouvert un nouveau champ de discussion qui démontre clairement la sensibilité particulière de la société culturelle vis-à-vis de cette problématique. Et si, pour D. Haraway, l'auteur qui a introduit la notion de cyberféminisme, les technologies informatiques et l'Internet représentent une chance

[14] Lasko-Harwill, A. "Identitaet und Maske in der virtuellen Realitaet". In : Roetzer, R., P. Weibel. *Op. cit.*, p. 309.

[15] Peut-on lui faire confiance? Si l'on prête oreille à l'anecdote connue, tout dépend du fournisseur d'accès : "Est-ce que la manie de l'Internet empêche le sexe? Non, il suffit que la connexion ne soit pas coupée au moment important."

unique pour une revanche ou, au moins, pour un équilibre, M. Krutzen est beaucoup plus modérée dans ses commentaires. Dans son texte, le participant habituel à la communication sur Internet présente les caractéristiques suivantes : d'une très haute éducation, il n'a pas encore 30 ans, il est blanc, c'est un homme. Les statistiques sur lesquelles elle s'appuie, montrent une augmentation de la différence entre les garçons et les filles concernant l'orientation vers tel ou tel type technique d'éducation ; elles montrent aussi que le nombre de garçons possédant un P. C. est deux fois plus grand. Pourtant, ces chiffres peuvent aboutir à un classement différent. Selon *Media Metrix*, le nombre des Américaines qui ont eu recours à l'Internet à la fin du mois de juin 2000, a augmenté de 0.4 %. Bien plus, leur participation établit une écriture sensiblement différente. Elles évitent de naviguer au hasard, s'orientent de façon purement pratique, choisissent les propositions qui leur font gagner du temps et de l'argent lorsqu'elles font les courses. Malgré le jeu du domino avec les chiffres, il n'est pas innocent de savoir si on vous a appris que ce n'est pas la technique mais bien les courses qui sont la "préoccupation féminine" typique.

De même, la possibilité que la communication sur Internet puisse engendrer une segmentation du monde social de type démocratique, suscite un doute sérieux. Des *chatrooms* où les admirateurs de Beatles ou de Tomas Mann partagent des idées et des émotions ; des clubs de Bach ou de "Baern Muenchen" où l'atmosphère d'amour partagé crée une intimité entre ceux qui pensent de la même façon ; des partis politiques virtuels dans lesquels on peut débattre avec le leader chaque fois qu'on le veut : de fait, les communautés Internet impressionnent par leur diversité. On devrait se demander dans quelle mesure pareils mondes, constitués informatiquement, diffèrent de ceux constitués traditionnellement (suivant le principe de la communication *Face-to-Face*) ou coïncident avec eux. La question, de savoir si le processus de leur création est vraiment spontané est cependant beaucoup plus importante. Pour ceux qui admirent Bourdieu, il est incontestable que les jugements esthétiques (et pas seulement) sont le fruit non pas d'une autonomie réalisée, mais d'automatismes fonctionnels. Si l'on ne pouvait pas manipuler le goût, la mode ne serait pas une segmentation industrielle de grands revenus. Quant au rôle du démocratisme dans le monde idéologique de l'Internet, le "mesurer" est une tâche trop compliquée. L'enregistrement du domaine Heil Hitler provoqua une réaction très forte et une série d'initiatives ("Netz gegen Rechts", "SOS Rasismus", "Nein zu Nazis", "Web gegen Rechts", "Schule ohne Rassismus", etc.). Où les participants sont-ils le plus nombreux ?

Il n'est pas nécessaire d'avoir lu le fameux livre de Hofstader, *Goedel, Escher, Bach*[16], ou d'être attiré par la théorie du chaos, pour se rendre compte que compter sur Internet de manière linéaire est une entreprise absolument dépourvue de sens. Afin de suggerer toute l'intensité de *Horror Infinity* (l'horreur de l'infini), le langage jounalistique préfère avoi recours à la vision bien connue du désert. Un double effet est ainsi réalisé : à la vision irréalisable de l'infini est ajoutée la peur primitive de la solitude. "Des centres commerciaux abandonnés, des cinémas fermés, des salons de théâtre déserts. L'avenir est solitaire : il n'y a que toi et ton écran"[17]. Une fois libéré, l'horrible va créer vision après vision : "... Le Moi n'est plus le souverain de sa propre maison... Aujourd'hui, des intelligences artificielles sont prêtes à contester notre dernier territoire

[16] Hofstader, D. *Goedel, Escher, Bach : ein endloses geflochtenes Band*. Muenchen : Dt. Taschenbuch – Verlag, 1995.

[17] *Die Zeit*, 04. 03. 1999.

de fierté : la pensée... La pensée libre est un logiciel cérébral, l'Esprit est un concept pour toutes les combinaisons possibles de données, et on appelle "culture" le jeu sur le clavier du cerveau"[18]. Ajoutez encore un peu de mystique et vous comprendrez pourquoi WWW est le code de "666" : bien venus dans le monde de l'Antéchrist !

4. QUI A PEUR DE DOTCOMGUY?

Le monde de l'Internet est celui de la jeunesse, de la lumière, de l'attente et du rêve. Le monde de Prométhée déchaîné. Le monde réel, enfermé dans l'abréviation ouvertement péjorative "rl", reste plongé dans l'obscurité opaque de l'ignorance ; il est la pré-existence du sauvage dont, hélas, on doit attendre qu'il se civilise.

Et inversement : le monde de l'Internet est l'Hadès obscur des âmes volées, "vendues" et qui ont conclu un pari éternel avec les forces maléfiques. Dans la liberté apparente du chaos primitif, les démons des passions pré-historiques se baladent.

Et moi, fatiguée d'écouter des voix enrouées par les contradictions, le déchaînement de mythologies impétueuses, j'ai envie de trouver une fin sereine et consolante. Je me souviens alors du miroir. Mais pas de celui d'*Alice au pays des merveilles*. Une reine tient dans ses mains un miroir. Elle sent déjà venir la fin de son pouvoir, elle sent le goût de l'herbe amère de la vieillesse et frappe nerveusement du pied : "Oh, miroir, miroir..."

[18] Bolz, N. "Computer als Medium. Einleitung". In : Bolz, N., F. Kittler, Chr. Tholen (Hrsg). *Computer als Medium*. Muenchen : Goldmann, 1994, S. 9.

Annie Paradis,
Centre d'Anthropologie, Toulouse

ANATOMIE ET PHYSIOLOGIE D'UN MYTHE LE « DIVIN MOZART »

> *« Mais que la musique soit un langage, par le moyen duquel sont élaborés des messages dont certains sont au moins compris de l'immense majorité alors qu'une infime minorité seulement est capable de les émettre, et qu'entre tous les langages, celui-là seul réunisse les caractères contradictoires d'être à la fois intelligible et intraduisible, fait du créateur de musique un être pareil aux dieux, et de la musique le mystère suprême des sciences de l'homme, celui contre lequel elles butent, et qui garde la clé de leur progrès ».*
>
> *Claude Lévi-Strauss,* Le Cru et le cuit

Il y a quelques années, un film de Milos Forman connaît un immense succès : *Amadeus* crève l'écran. Pour la première fois, grâce au cinéma, Mozart, en quelque sorte, se démocratise ; sortant du cercle habituel de mélomanes et d'érudits, il accède – triomphalement – au grand public. Encensé par le plus grand nombre, le film a été rejeté, souvent violemment, par la plupart des spécialistes mozartiens, ceux-ci jugeant inadmissible d'une part la liberté que Forman avait pris avec la « vérité historique » – notamment en ce qui concerne les rapports entre Salieri et Mozart et les circonstances de la composition *du Requiem* – et d'autre part sur le parti pris du cinéaste concernant le personnage de Mozart lui-même. En effet, de quel personnage suivons-nous les aventures sur l'écran ? Un adolescent hirsute, mal dégrossi, mal élevé, qui pète, rote ; un clown se livrant joyeusement à des plaisanteries salaces tout en composant, comme malgré lui, une musique magnifique. Et puis Amadeus rit : trop, trop fort ; et ce rire niais – ce quasi hennissement – que prête Forman à son personnage, cet éclat bruyant, incongru, dérangeant, devient quasiment la métaphore sonore bien en accord avec le Mozart que nous donne à voir le cinéaste : un personnage du côté de l'excès, dans la rupture, ou tout du moins dans l'écart par rapport à la norme sociale de son temps. La scène du bal masqué est à cet égard significative : Amadeus, sous une superbe tête d'âne boit comme un trou, fait le pitre, se met au piano forte, joue les yeux bandés, la tête en bas, et pour finir avec les pieds sous les applaudissements frénétiques et les rires d'un « public » en délire. Le personnage, le masque, sa musique et son rire ne font qu'un.

Ce rire dont Forman dote Mozart a un effet : il fait définitivement voler en éclats le mythe du « divin Mozart », hérité du XIXe siècle et patiemment construit dès la mort du musicien ; un « mythe » mettant en scène un Mozart angélique, un être dégagé des contingences terrestres, à peine de ce monde, un pur esprit. Bien loin donc de l'image de l'Amadeus humain, trop humain du film. Et pourtant ce rire de cinéma, aussi caricatural et excessif soit-il rejoint souvent celui qui résonne dans la correspondance et jusque dans la musique mozartiennes.

Mozart a passé sa vie entre deux écritures : celle des lettres et celle de la musique. Une partie de ces lettres, longtemps passées volontairement sous silence et même censurées sont des lettres à contenu scatologique : adressées pour la plupart à sa petite cousine Anna Maria Theckla, elles évoquent le corps dans son fonctionnement le plus trivial, joyeusement, dans un grand carnaval de mots agencés, on peut dire musicalement, tant plus que le sens, c'est le son produit par le choc des mots entre eux qui passionne – et fait rire sans aucun doute – Mozart. Ainsi dans cette lettre à sa cousine du 28 février 1778 :

O dreck – o süsses Wort ! – Dreck ! Schmeck ! Dreck, schmeck un leck ! – schmeck Dreck, un leck dreck !

Crotte ! O crotte ! O mot délicieux ! Crotte ! Motte ! – joli aussi ! Crotte motte ! Crotte frotte ! Voilà qui me réjouit ! Crotte motte et frotte : Motte frotte et crotte frotte !

Wolfgang, à l'époque de cette lettre a 22 ans.

Ce rire scatologique passe aussi dans la musique ; Mozart a composé – texte et musique – des petits canons, destinés à être interprétés en petite société amicale ; la musique en est charmante, si bien qu'on les a fait souvent chanter – et on continue encore aujourd'hui – à les faire chanter par les enfants, mais naturellement sur d'autres paroles ! Ainsi le canon à six voix « Leck mich im Arsch » composé vraisemblablement en 1782 :

Lèche-moi le trou du cul
Soyons joyeux !
Il est vain de grogner,
Vain de bougonner, de ronchonner,
A quoi bon ronchonner ?
C'est la plaie de l'existence
Aussi soyons gais et joyeux

Leck mich im Arsch
LaBt froh uns sein
Murren ist vergebens
Knurren, Brummen ist vergebens
Ist das whare Kreuz des Lebens
Das Brummen ist vergebens
Drum laBt uns froh und fröhlich sein

(CD 8 n° 17)

Beaucoup d'autres lettres renvoient, par leur écriture burlesque, à une véritable folie épistolaire ; complètement désarticulé, le langage se vide de tout signifiant, au profit de la seule sonorité. Cette manipulation ludique, jubilatoire des mots dans la correspondance que Mozart poursuivra jusqu'à la fin de sa vie va de pair avec les signatures facétieuses qui accompagnent ces lettres. Ainsi « Trazom » (Mozart à l'envers), « Don Cacarella », « Chevalier de la Queue de Truie » ; ou encore « Je baise la main de maman, envoie à ma sœur un baiser grassouillet et demeure le même... mais qui ? Le même polichinelle, Wolfgang en Allemagne, Amadeo en Italie De Mozartini » et « Adieu, je suis toujours le même Hanswurst ». Le Hanswurst revient très souvent sous la plume mozartienne ; souvent, Wolfgang se plaît en effet à se nommer ainsi. Hanswurst, Jean Saucisse, le bouffon bien-aimé du théâtre populaire autrichien, l'éternel jeune homme, niais et rusé à la fois, buveur, farceur, l'éternel amoureux aussi avec un gros cœur rouge brodé sur le devant de son habit de paysan salzbourgeois. Nous retrouverons Hanswurst dans l'opéra mozartien : le Papageno de *La Flûte enchantée* en est l'exemple achevé.

Cette identification de Mozart au bouffon trouve un écho non seulement dans sa correspondance mais aussi dans les témoignages de ses contemporains qui relèvent le comportement social souvent déroutant du musicien. Voici ce qu'écrit Caroline Pichler :

« Alors que j'étais assise au piano (...) Mozart qui se trouvait justement chez nous, vint derrière moi et mon jeu dut lui convenir car il fredonna la mélodie et battit la mesure sur mes épaules (...) Puis, subitement lassé, il se leva d'un bond et, d'humeur bouffonne, se mit, comme il le faisait parfois, à sauter par-dessus les tables et les sièges, à miauler comme un chat et à cabrioler comme un enfant turbulent ».

De son côté, Von Schlichtegroll, un des touts premiers biographes de Mozart, souligne lui aussi cette singulière inaptitude de l'homme à se conduire selon la norme :

« Car si cet être d'exception, en tant qu'artiste, fut de bonne heure un homme, l'impartialité oblige à dire que sous tous les autres rapports, ou presque, il resta toujours un enfant. Il n'apprit jamais à se gouverner lui-même ; il ne savait ni tenir une maison, ni faire un usage convenable de l'argent, ni se tempérer et faire preuve de discernement et de raison dans les plaisirs ».

Dans l'exercice de son métier de musicien de cour, Mozart, là encore, se distingue ; pourtant rompu dès l'enfance aux us et manières de la société aristocratique, il en enfreint constamment les règles. Son insubordination et son insolence, son impossibilité à s'adapter à sa condition de serviteur lui vaudront d'être peu à peu mis sur la touche par cette société viennoise qui le fait vivre. Il meurt à 33 ans – dans la force de l'âge pour l'époque – sans avoir eu la reconnaissance de cet immense talent dont, toujours, il a eu une conscience aiguë.

Ainsi, l'on constate, à partir de ces exemples trop succincts, que l'Amadeus de Milos Forman n'est pas si éloigné de cette image de Mozart haute en couleurs telle que nous les restituent sa correspondance, les témoignages de ses contemporains et les récits de ses premiers biographes. Dès la mort du compositeur pourtant, en 1791, une « légende dorée » s'élabore qui va de pair avec la diffusion – par les soins de la veuve de Mozart, Constanze – de son œuvre. Il semble, bizarrement, que tout se passe comme s'il fallait que Mozart disparût pour que sa musique puisse vivre, être enfin reconnue, unanimement appréciée. L'homme dans sa trop grande singularité faisait-il écran à l'œuvre ? Très tôt en tout cas, on commence à recueillir des témoignages sur Mozart, on écrit les premières biographies : Constanze et Nannerl, la sœur de Mozart, fournissant obligeamment à la demande et pour la bonne cause des souvenirs revus et corrigés. Tous les éléments du mythe mozartien se mettent en place peu à peu à travers cette légende dorée : l'enfant prodigieux, le charmant bambin en habit et perruque poudrée, l'homme hanté par sa musique, insouciant des préoccupations matérielles. Quelques années plus tard, tandis que Constanze se remarie avec un diplomate suédois, l'œuvre de Mozart, largement éditée et diffusée, est pleinement reconnue. Le succès aidant, les biographies deviennent des hagiographies : Nissen, le second mari, entame lui-même une énorme biographie de son prédécesseur ; aidé de Constanze il rassemble toutes les lettres de Mozart que sa femme a conservé ; ensemble ils vont revoir la correspondance, c'est-à-dire censurer les passages jugés non conformes à cette image idéale qu'exige une musique dont l'essence divine ne fait plus aucun doute.

Quelques années encore et des éléments décisifs se sont rajoutés à la légende dorée mozartienne : une version « mélo » de la composition du Requiem et de la mort du musicien, l'enterrement solitaire sous la neige, la fosse commune... Le mythe du « divin Mozart » est né, il perdurera – du moins auprès du grand public – jusqu'à nos jours. Très âgée maintenant, veuve une fois de plus, Constanze et la municipalité de Salzbourg, la ville natale de Mozart, inaugurent en grande pompe une statue du compositeur sur la

place principale de la ville. Tout le monde a déjà oublié que Mozart haïssait Salzbourg. Oublié aussi l'homme fragile et joyeux, oublié l'Hanswurst : le génie est sérieux. Les portraits ne se comptent plus ; tous, plus ou moins, s'inspirent d'une toile peinte du vivant de Mozart qui le représente au piano le visage sévère, guindé. C'est ce portrait qui, aujourd'hui encore, figure sur le papier doré des fameux – et indigestes – bonbons Mozart, les Mozartkugelhn, que tout mozartien qui se respecte doit ramener de son pèlerinage aux lieux saints salzbourgeois. L'homme Mozart est devenu enfin fréquentable, mieux : comestible.

Cette construction du mythe mozartien pose cependant une questions centrale : est-il vraiment légitime de parler de mythe ? Si l'on envisage la définition Lévi-straussienne du mythe, la réponse est "non" puisque nous sommes ici, bien sûr, dans l'histoire et que cette image du « divin Mozart » semble s'élaborer à partir d'un « auteur », en l'occurrence Constanze Mozart. Mais on constate que de la manipulation consciente de faits biographiques avérés, on passe peu à peu à une manière de tradition orale qui perpétue et commente des histoires, elles, complètement inventées qui deviennent le cœur actif de la narration : la misère noire des dernières années de Mozart, l'enterrement sous la neige, le mystérieux homme noir *du Requiem*, la fosse commune etc. Une œuvre au départ individuelle est donc adoptée collectivement par ajouts successifs d'éléments sur lesquels on brode sans se lasser et qui n'ont plus qu'un rapport très distendu avec la réalité biographique ; en ce sens, le terme de mythe ne trouve-t-il pas sa justification ? Mais cette légitimité – que l'on pourrait dire tout de même relative – devient, me semble-t-il, pleinement efficace dans la mesure où elle conduit à un autre niveau d'analyse, symbolique cette fois. La construction du mythe mozartien ne renvoie-t-elle pas en effet à la construction, dans notre société, du mythe de l'artiste moderne ? En ce sens, à la charnière historique d'une société européenne en train de basculer de l'ancien vers le nouveau – cette élaboration mythique du « divin Mozart » ne fait-elle pas, à cet égard, du compositeur le premier de nos artistes modernes ? Le mythe tisse un destin à l'homme comme il le fera ensuite pour Rimbaud, Van Gogh et bien d'autres ; artistes «divins » ou « maudits », mais n'est-ce pas la même chose ?

Mais nous n'en avons pas terminé encore avec le « divin Mozart » car le mythe trouve une légitimation supplémentaire à un autre niveau symbolique : il offre en effet un compromis imaginaire à ce qui a été ressenti comme une dissonance – pour employer un terme musical – entre l'homme et l'œuvre, entre Amadeus et Mozart. Comment concilier, en effet, l'image dérangeante du bouffon, du Hanswurst, de l'homme inaccompli que dévoilent la correspondance et les témoignages de ses contemporains avec celle du génial Mozart, compositeur d'une œuvre elle, magnifiquement accomplie ? Le travail du mythe, ainsi que l'a montré Lévi-Strauss, est de fabriquer de la coexistence entre deux éléments contradictoires ; le mythe du « divin Mozart » permet de combler ce qui a été pensé comme un écart incompréhensible entre l'homme et l'œuvre. En faisant disparaître ce qu'on pourrait appeler « le corps burlesque » d'Amadeus, le mythe retaille l'homme à la mesure de sa musique, il construit un dieu.

Vassil Balevski,
Institut de Littérature, ABS

LES MYTHES DANS LA SOCIETE : CONSTRUCTION ET DESTRUCTION

On sait que les mythes se présentent toujours et partout comme des "récits fondateurs" "où plus concrètement qu'ailleurs est perceptible le travail de la pensée appliqué à une organisation systématique de l'univers"[1] dans le but de préserver le cosmos humain des influences néfastes. Deux précisions. La première : à une époque assez tardive, on voit apparaître en Europe, à Rome, la divinisation des empereurs, probablement sous l'influence de l'Egypte, comme une continuation de la tradition de divinisation des pharaons. La seconde, d'ordre plus général : "c'est dans les moments de crise, quand la société est touchée, ses plans bouleversés, sa réorganisation devenue urgente, que ressortent le mieux les aspects idéologiques et les enjeux politiques des mythes"[2]. C'est cet aspect du fonctionnement du mythe qui le détermine comme moyen de domination d'un individu ou de certains milieux sociaux sur le reste de la société.

Pourtant, plus l'information devient de plus en plus forte et dynamique, comme moyen d'exercer une influence à la fois indirecte et directe, plus il est évident que la création de mythologèmes au sein de la société a un but concret. Comme on le verra plus loin, cela ne se fait pas tout d'un coup, mais pendant de longues périodes, parfois des siècles, et cela au prix de beaucoup d'efforts, de moyens, de personnes, etc.

L'histoire bulgare, ainsi que notre société offrent une richesse incroyable d'exemples de ce genre.

Les frontières du notre Réveil National représentent un mythologème qui n'existe absolument nulle part dans l'histoire. Il n'existe pas de période aussi grande qui commence à une année précise et qui se termine à une date précise désignée comme la Libération. Notre Réveil commence en 1762, l'année où Paissii de Hilendar écrit l'*Histoire slavon-bulgare* et se termine le 19 février (calendrier julien) / le 3 mars (calendrier grégorien) 1878, à San Stefano, par quelques signatures. Je tiens à noter que personne, parmi les signataires, n'était Bulgare ni ne savait lire ou écrire en bulgare. Pourtant, cette date est chère à une personne et à un Etat : à l'Empereur russe et à la Russie.

Bien sûr, dans ce contexte, tout le reste ne fait pas partie du Réveil national. L'homme qui a lutté contre l'oppresseur turc, mais qui a décidé d'écrire ses *Mémoires* après cette date seulement car c'est alors qu'il en a eu l'envie, la disposition, le stimulus, se retrouve tout à coup, en dehors du Réveil. Il existe des cas encore plus frappants que celui de Zakharii Stoyanov[3]. Il y a des personnes dont l'oeuvre se situe avant et après le

---

[1] Bonte, P. et M. Izard. *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. P. : PUF, 2e éd. revue, 1992, p. 498.

[2] *Ibid.*, p. 498.

[3] ***Zakharii Stoyanov*** (1850-1889) – révolutionnaire bulgare, un des participants actifs dans l'Insurrection d'Avril, 1876. Après la libération du pays de la domination turque (1878), c'est un homme politique et écrivain. Auteur des *Notes sur les insurrections bulgares*, un des ouvrages les plus remarquables sur les dernières décennies de la domination et qui garde sa valeur artistique et historique encore de nos jours.

3 mars 1878, mais le destin a voulu que quelqu'un décide qu'elles fassent partie de la période postérieure, et non pas de celle du Réveil.

Suivant cette logique, il est tout à fait normal que tout le XVII[e] siècle disparaisse de notre vie spirituelle. Il y a diverses raisons à cela que j'exposerai plus loin.

Et pourtant, même si nous ne comptons pas le XVII[e] siècle, il faut mentionner qu'en 1651, à Rome, paraît le premier livre bulgare imprimé, *Abagar*, en bulgare moderne, écrit en cyrilliques par l'évêque catholique de Nicopol, Philippe Stanislavov[4]. "Le livre était destiné aux buts de la propagande catholique en Bulgarie. Il en existe 6 exemplaires : 5 à l'étranger et 1 en Bulgarie."[5] D'après le nombre d'exemplaires conservés, on pourrait conclure que la propagande catholique était forte parmi les Bulgares émigrés de l'époque, qui s'efforçaient de conserver ce livre. Mais on pourrait admettre aussi le contraire : il est probable que certains des Bulgares, dans le pays, se soient efforcer de détruire ce livre. Ou peut-être certains d'autres, plus tôt ou plus tard. Par exemple, des Grecs.

Pourtant, l'auteur dit quelques mots qui, pour moi, sont beaucoup plus importants que tout ce qui est écrit dans l'*Encyclopédie bulgare abrégée*. Ce livre est dédié par Philippe Stanislavov à "son peuple bulgare". Pas à quelqu'un d'autre?!?

Dans son rapport du 5 septembre 1658, Petar Bogdan, qui à cette époque était archévêque catholique des Bulgares, note qu'à Tchiprovetz il y a une école et "un instituteur grammairien"[6]. Cet instituteur est le Bulgare Ivan Lilov[7]. "Au XVII[e] siècle, le monastère de Tchiprovetz est un centre important d'instruction. Lors de l'insurrection de Tchiprovetz, en 1688, il est complètement détruit"[8]. Pour certains, l'insurrection de Tchiprovetz n'a pas revêtu, pendant longtemps d'importance particulière. Maintenant, elle est importante.

En décrivant Tchiprovetz dans son rapport, et plus spécialement l'église (catholique), Petar Bogdan nous informe : "Il n'y a pas de clochers, ni de cloche parce que la loi des Turcs ne le permet pas [...] Tous les offices sacrés sont en latin et suivant le rite latin, **mais les jours des fêtes, on lit l'Epître et l'Evangile en illirique, c'est-à-dire en slavon, afin qu'ils soient compris par le peuple qui est de cette langue et de cette nationalité**"[9]. Voilà qui est très court et très clair.

Quand le peuple bulgare recommence-t-il à écouter en bulgare la parole de Dieu, après de longues luttes avec nos "frères orthodoxes", les prêtres grecs et les fanariotes ? Pendant la seconde moitié du XIX[e] siècle. Donc, 200 ans plus tard. Ce qui est considéré comme un grand succès du Réveil National ! Mais pas au XVII[e] siècle !

En guise de conclusion. En 1667, Petar Bogdan écrit son *Histoire de la Bulgarie* qui a 20 chapitres dont seulement 4 nous sont parvenus. Cent ans avant que Païssii n'écrive son *Histoire slavo-bulgare* !

Mais cela ne fait pas partie du Réveil national !

Les 20 dernières années du XIX[e] siècle, ainsi que le XX[e] siècle, sont marqués par des efforts et par un silence destinés à créer la mythologème "limites du Réveil national". Et par beaucoup trop d'efforts pour oublier le XVII[e] siècle, dont on ne dit rien.

---

[4] *Кратка българска енциклопедия*. С.: БАН, 1963, т. 1 (А — Гера), с. 1.
[5] *Ibid*, p. 1.
[6] *Документи за католическата дейност в България през XVII век*. С.: УИ "Св. Климент Охридски", 1993, с. 136.
[7] *Ibid*., p. 147.
[8] *Ibid*., p. 23.
[9] *Ibid*., p. 135.

Les tentatives de quelques personnes au début du XX[e] siècle pour dire une partie de la vérité sur ces limites, tombent dans l'oubli.

La tentative faite par Michaïl Arnaoudov[10] pour faire entendre son avis, selon lequel le Réveil National se termine avec l'annexe des dernières régions bulgares de la Dobroudja du Sud, en 1940, tombe, elle aussi, dans l'oubli. Et pourtant, qui a écrit quelque chose de plus important que lui sur notre Réveil, même aujourd'hui?

Les chercheurs contemporains ne veulent pas ou n'arrivent pas à trouver la force de résoudre cette question de façon pertinente. De sorte qu'il n'y a pas d'arme pour détruire ce mythologème. Ou bien c'est que l'influence et la pression de l'orthodoxie, ou peut-être de quelqu'un d'autre, sont beaucoup trop fortes.

En janvier 2001, j'ai eu le plaisir de voir une émission à la télévision bavaroise, consacrée à Goethe. On y disait clairement que pendant la période de Weimar de ce génie (1775-1832, c'est la fin de sa vie), c'est lui qui impose l'allemand en tant que langue officielle. Nous ne sommes donc pas en retard par rapport aux Allemands quant à la liturgie : et je pense au XVII[e] siècle. Aujourd'hui, en Allemagne, il n'y a plus de lutte entre les catholiques et les protestants. En Bulgarie, au XVII[e] siècle, la lutte entre les catholiques et les orthodoxes grecs était acharnée. C'est ce que Petar Bogdan note dans ses rapports. Dommage pour le XVII[e] siècle catholique bulgare ! Dommage aussi que nous n'ayons pas un orthodoxe de cette trempe qui puisse faire partie du Réveil bulgare!

Je dis cela parce que dans une déclaration adressée au commissaire du gouvernement russe à Sofia, Kaoulbars, du 29 septembre / 17 octobre 1886, les chefs de l'opposition bulgare déclaraient :

"1. .....
2. .....
3. .....
4. .....
5. "Développer la structuration interne de la Bulgarie sur la base du christianisme orthodoxe, en écartant avec soin les absurdités de la démocratie."
6. .....
7. .....
8. .....
9. .....

Signé : Bourmov, M. Balabanov et D. Tzankov."[11]

Je crois que c'est suffisamment clair!

L'Insurrection d'Avril[12], ainsi que la mythologie créée autour d'elle, de certains de ses héros, sont aussi le résultat d'un travail systématique et assidu de scientifiques, de la presse, et plus tard, de la radio et de la télévision.

Si l'on suit les célébrations et les écrits, on aurait l'impression qu'il n'y a pas eu d'insurrection en Bulgarie du Nord. Les batailles que menait la troupe de Diustabanov dans le monastère de Drianovo, ainsi que l'insurrection de Novo Selo près de Troyan, font partie, elles aussi, d'une sphère qui n'est pas très claire pour la société bulgare.

---

[10] ***Mikhaïl Arnaoudov*** (1878-1978) – professeur, académicien. Une des figures les plus illustres de la science littéraire bulgare. Auteur d'une série d'études considérables sur le Réveil National. Folkloriste. Traducteur.

[11] Коларов, В. *Авантюрите на руския царизъм в България*. Москва, 1935 (2-ро изд. Варна: Стено, 1991).

[12] ***Insurrection d'Avril*** (Avril-Mai 1876) – grande insurrection dont le but était la libération du pays, étouffée cruellement, mais qui provoqua la guerre russo-turque (1877-1878). A la fin de cette guerre fut conclue la paix de San Stefano qui libérait la Bulgarie.

L'Insurrection a lieu dans la région de Plovdiv, en Bulgarie du Sud. Et là, bien sûr, le héros principal est Benkovski[13]. En ce qui me concerne, d'ailleurs, j'ai relu mainte fois les *Notes sur les insurrections bulgares*, (vol. I, 1884 et vol. II, 1887), dans la première édition, et je n'ai rien trouvé de tel. Bien plus. Benkovski et sa Troupe Volante n'ont presque rien fait, si l'on excepte l'assasinat d'un garde champêtre au village de Mouhovo, et de quelques gendarmes turcs à la gare de Bélovo ; voilà à quoi se résume l'exploit glorieux de la Troupe Volante. Ainsi donc, les pauvres Bulgares sont animés d'un enthousiasme bien vain qui les mène au massacre, lorsque le héros Benkovski fuit vers le mont de Tétéven. Un massacre au nom d'une cause qui leur était étrangère, au dire de Benkovski lui-même.

Benkovski n'est pas le bien venu à Koprivchtitza non plus.

Panagiurichte décide de ne pas abriter les "apôtres de la liberté". Bien plus, Bobekov[14] propose de faire tuer Benkovski[15].

La relation entre Benkovski et la Troupe Volante est définitivement scellée au moment où il se déclare être son chef[16].

En effet, c'est Zakharii Stoyanov qui, probablement, donna le nom à cette groupe mythique parce qu'il est le premier à écrire "notre Troupe Volante"[17].

Le grand mérite de Benkovski consiste dans le fait qu'en tant que chef de la troupe, il donna l'ordre à Zakharii Stoyanov et au chef Vortcho de mettre le feu à un certain nombre de villages bulgares afin d'obliger la population à les quitter et, de cette manière, à participer aux batailles contre les Turcs[18].

La troupe suit un chemin assez particulier. Elle fuit les endroits où il y a des Turcs, parce que c'est dangereux.

A ce moment-là, Zakharii Stoyanov commence à se distancier de Benkovski en parlant du "chef et de sa Troupe Volante"[19]. Jusqu'alors, la troupe était "notre troupe".

Là, à Lissetz, au-dessus de Panagiuriche en feu, Benkovski prononcera ses paroles historiques : "Mon but est déjà atteint ! J'ai ouvert au coeur même du tyran une plaie si mauvaise que jamais elle ne guérira ; **quant à la Russie, c'est à elle d'agir maintenant**!"[20]

Evidement, ce n'est pas Zakharii Stoyanov qui créa ce mythe. Il est objectif et respecte la vérité ; et dans de pareils cas, il est difficile de créer des mythologèmes ou alors on n'en crée pas du tout.

M. Arnaoudov aimait dire que le peuple n'a jamais créé de chansons sur le petit peuple. Le cas de Krali Marco est identique. La vérité historique dit qu'il est mort au combat, mais du côté des Turcs. Le peuple avait besoin d'un nom héroïque dans sa lutte contre les Turcs et c'est ainsi que Krali Marco est apparu. Dans le cas de Benkovski, également, l'héroïsation a eu lieu plus tard. Il est dommage qu'aujourd'hui encore, par inertie, notre société ne veuille pas comprendre la vérité et accepte l'inertie plus facilement. Or celle-ci n'est pas l'arme.

---

[13] ***Guéorgui Benkovski*** (1841 (1844)–1876) – révolutionnaire bulgare, l'un des organisateurs et des dirigeants de l'Insurrection d'Avril dans les régions du Sud, avec Pavel Bobekov, Panayot Volov et d'autres. Tué lors de sa tentative pour se sauver après l'étouffement de l'insurrection.

[14] ***Pavel Bobekov*** (1852-1877) – révolutionnaire bulgare, homme de lettres. Né à Panagiurichte, Bulgarie du Sud. Un des organisateurs de l'Insurrection d'Avril. Après son étouffement, émigre en Roumanie.

[15] Стоянов, З. *Записки по българските въстания*. Т. 1, С., 1884, с. 434.

[16] *Ibid.*, vol. 2, Sofia, 1887, p. 64.

[17] *Ibid.*, p. 70.

[18] *Ibid.*, p. 92-93; 118.

[19] *Ibid.*, p. 151.

[20] *Ibid.*, p. 166.

L'une des figures les plus illustres du notre Réveil National, de notre lutte révolutionnaire nationale, de notre histoire, Rakovski[21], est presque effacé de la conscience des gens. On a créé un mythologème autour de sa personne : héros, poète et révolutionnaire. Ses restes sont à Kotel, dans le Panthéon. De temps en temps, quelqu'un se souvient qu'il a existé une personne de ce nom, jadis et quelque part ?!? Et sans Mikhaïl Arnaoudov pour ramener les ossements de Rakovski, que le destin a voulu conserver dans un coffre, au grenier de l'église Sainte Nedelia, après l'attentat de 1925, et les faire transporter sollenellement à Kotel, peut-être ne serait-il rien resté de lui non plus. Malheureusement, la conscience nationale ne connaissait que les noms de Botev[22], de Levski[23] et de Benkovski.

Pendant les cérémonies d'"appels du soir", lors des fêtes nationales, on évoque aussi d'autres noms mais ils disparaissent à une vitesse étonnante des consciences du fait de leur "usage unique".

Stéphane Stambolov[24] est une autre figure devenue mythique malgré le long silence et malgré sa négation. Ou bien justement à cause de celle-ci. Car Fouché disait déjà, concernant les rumeurs peu flatteuses qui se répandaient sur lui à Paris: "Mieux vaut entendre dire du mal que rien". Ainsi, peu à peu, Stambolov sortit du silence, de la négation, pour réapparaître dans son véritable éclat, bien que pour un cercle assez restreint, pour l'instant. La popularité, la connaissance de son activité qui, en collaboration avec d'autres facteurs, aboutissent évidement à une mythologisation, chez lui ne sont pas encore visibles.

Pourtant, la dynamique de sa vie, bien qu'assez courte, comme révolutionnaire, politique, voire dictateur, au dire de ses adversaires, le plus brillant parmi les fondateurs de la Bulgarie nouvelle : tout cela en fait un candidat sérieux pour une nouvelle figure mythique dans l'histoire de notre pays.

Les mythes dans la société se construisent en situant, pendant longtemps, l'image d'une personne dans un sens positif ou négatif. On a recours à des vérités, des non-vérités, des demi-vérités, on écrit d'innombrables ouvrages, on publie des oeuvres ; si la personne a créé quelque chose, on organise périodiquement des célébrations : pour sa naissance, sa mort, etc.

Ainsi l'héroïsme est complet !

Même constat pour les événements importants de la vie d'une nation, d'un pays.

Et comme on parle encore de figures liées aux luttes de libération nationale, je voudrais dire encore quelques mots du comité révolutionnaire de Troyan, fondé par Vassil Levski. Mais ce comité, à y regarder sérieusement, n'a rien fait. Pourtant, on a érigé une plaque commémorative, on y met chaque année des fleurs, etc. Et dans la conscience, le lien Levski – monastère de Troyan – comité révolutionnaire de Troyan con-

---

[21] ***Guéorgui Rakovski*** (1821-1876) – révolutionnaire, fondateur du mouvement révolutionnaire national organisé ; journaliste, poète, écrivain, historiographe, ethnographe.

[22] ***Hristo Botev*** (1848-1876) – poète, un des sommets de la poésie bulgare ; journaliste, révolutionnaire. Chef d'une troupe composée d'émigrés bulgares habitant en Roumanie, dont le but était d'aider les combattants à l'intérieur du pays lors de l'Insurrection d'Avril. Tué dans une bataille contre les Turcs dans les montagnes qui surplombent Vratza.

[23] ***Vassil Levski*** (1837-1872) – révolutionnaire, dirigent et créateur de l'Organisation révolutionnaire interne. Arrêté par les Turcs, condamné et pendu à Sofia, en 1872. Dit "apôtre" de la révolution nationale. Un des personnages-symboles dans la nouvelle histoire bulgare et objet d'une vénération nationale incontestable.

[24] ***Stéphane Stambolov*** (1854-1895) – l'une des personnes les plus illustres dans les luttes de libération nationale contre la domination turque. Après 1878, il est le personnage politique le plus important. Premier ministre (1887-1894). En 1895, il est victime d'un assassinat politique.

tinue à exister. La réalité !?! Le mythe du comité de Troyan est déjà créé. Il y a même un livre sur ce sujet !

J'aimerais suivre les événements de manière chronologique. On arrive à la guerre de Libération russo-turque de 1877-1878.

La place des volontaires bulgares dans cette guerre ; les batailles pour le sommet de Chipka (ancien Saint Nicolas) ; les volontaires qui décident la guerre ; le pacha Suleiman qui ne peut arriver à temps pour aider les Turcs à Pléven ; les héros qui sont des Bulgares. Le monument sur le sommet Saint Nicolas est érigé beaucoup plus tard. Les rois bulgares se rencontrent avec les volontaires rescapés par reconnaissance et pour maintenir leur popularité. Les volontaires sont déjà mythologisés. Pourtant, le temps détruit peu à peu tout cela, ainsi que l'effet direct. Aujourd'hui, ils sont oubliés. Lors d'une enquête menée, il y a longtemps, par la Radio nationale, je crois, sur les noms des rues de Sofia, personne n'a pu dire d'où venait le nom de la rue du 11 Août. Seul Vazov tira cette date de l'oubli, il fit une réalité de ce mythe par sa poésie "Les volontaires de Chipka", en mettant aussi la date : "le 11 Août". Alors, au sommet de saint Nicolas ont eu lieu les batailles les plus dures, les plus terrifiantes. Oh, mon pauvre peuple bulgare ! Il est étonnant de voir à quel point une communauté est capable d'élever rapidement et d'oublier encore plus vite ses idoles.

Ainsi, l'histoire bulgare arrive à la date du 19 février / 3 mars 1878. Le traité de paix de San Stefano. La date la plus mythologisée dans notre histoire. Mais aussi remplie du plus grand nombre de non-vérités et d'une seule demi-vérité!

Les non-vérités : en fait, c'est un traité préliminaire qui présuppose un traité de paix ultérieur. Cela fait plus d'un siècle que ce fait est caché du peuple bulgare.

Deuxièmement : cette date n'est pas arbitraire, on n'y est pas arrivé par hasard. Elle est attendue à dessein. Avant le traité préliminaire de San Stefano, dans cette même guerre, seulement deux jours avant, c'est le traité préliminaire d'Odrin. Tout simplement, il faut faire tarder les choses et les événements pour qu'on soit enfin le 19 février / le 3 mars 1878. Cette date du 19 février, est très chère au roi russe. C'est à cette date qu'il a été couronné, à cette date aussi qu'en 1861, il proclame la fin du droit féodal. C'est à cette date qu'il souhaite terminer la guerre. La volonté suprême est satisfaite. Voilà pourquoi ce n'est pas une date bulgare, pourtant elle marque la fin du Réveil National, par le terme de Libération.

Parce que c'est une demi-vérité de dire que le peuple bulgare s'est libéré. Ce n'est qu'une partie de lui qui fut libérée. Et cette partie libérée a deux généraux-gouverneurs : le premier est le prince Dondoukov-Korsakov, ex-général-gouverneur de l'Ukraine qui a acquis de l'expérience à Kiev ; le second est le général-gouverneur de la Roumélie de l'Est, Aleko Bogoridi, soumis au sultan turc. On a même une administration d'occupation.

Ce sont là les vérités sur le 19 février / 3 mars 1878, sur ce mythologème.

Je vais terminer avec l'Union, le 6 septembre 1885.

Ce jour mythique, un des plus importants dans notre nouvelle histoire, est créé par la volonté du peuple bulgare, avec l'aide de plusieurs facteurs externes dont le but était de l'empêcher, à l'exception d'un seul qui voulait l'aider.

Quelle est la vérité historique?

Dès 1881, il y a un accord entre les trois souverains : ceux de la Russie, de l'Autriche-Hongrie et de l'Allemegne, qui prévoit l'union de la Bulgarie avec la Roumélie de l'Est. Ainsi, le souhait bulgare se trouve incarné dans une idée étrangère.

"Ce point fut inclus suite aux insistances du Roi (le roi russe, V. B.) qui espérait

alors pouvoir transformer la Bulgarie "en une grande planète dans le système de la Russie" (*Moskovskie vedomosti* [*Journal de Moscou*], 1882""[25].

Le 6 septembre 1885 a lieu l'Union de ces deux morceaux de terre habités par des Bulgares. "L'ambassadeur anglais à Constantinople, William White, donna une aide sérieuse au gouvernement bulgare. La Turquie accepta tacitement l'acte de séparation. Le tzarisme s'approchait de nouveau vers un conflit avec son adversaire constant et intransigeant, l'Angleterre. L'Angleterre reconnut l'union de la Bulgarie et de la Roumélie de l'Est."[26]

Si bien que la Bulgarie, ou plus exactement, une grande partie de la Bulgarie, était réunie, mais une autre partie, elle aussi très grande, demeurait en dehors du territoire de ce nouveau pays. Cette date glorieuse était farouchement détestée par la Russie, elle aboutit à la déposition du prince Batenberg qui avait rendue légitime cette union par son édit.

Durant une longue période, l'Union fut oubliée, comme le fut l'Insurrection de Tchiprovetz de 1688.

Ce n'est qu'aujourd'hui que cette date magique, symbole pour plusieurs générations de Bulgares, cet acte mythique pour nous, mythique aussi pour les jeunes générations, prit sa place dans notre vie en tant que fête nationale, ainsi que dans notre mythologie historique. Mais en même temps, du fait de l'avalanche d'informations la concernant, on voit disparaître l'élément de l'incroyable, de l'irréel, du rêve historique devenu réalité.

Dans l'histoire mondiale, il y a une date qui, avec tous les éléments qui s'y ajoutent, s'est transformée, elle aussi, en chiffre mythique grâce à 70 ans d'efforts et de fermeture à toute sorte d'information sauf celle qui était fabriquée pour les besoins d'une consommation interne. Cette fermeture, c'est l'ex URSS, quant au chiffre mythique, c'est le 25 octobre / le 7 novembre 1917. La fête de la Grande révolution socialiste d'Octobre qui amena au pouvoir le parti bolchévique. Elle met à tel point fin à une structure historiquement déterminée, le tzarisme, en posant à la fois le début d'une tentative d'instaurer un régime politique et économique différent, que dans la conscience de trois générations écrasées par cette horrible expérience, les habitants de cette région qui occupe une partie énorme du territoire de notre globe, rien avant cette date ne saurait exister.

On peut citer pour exemple un cas assez curieux que le professeur Petar Dinekov[27] aimait raconter en riant. Lors d'une visite à Moscou, au contrôle des passeports à l'aéroport, un jeune soldat lui dit, en regardant son passeport : "Ce n'est pas possible, vous êtes né avant la Révolution d'Octobre !" Je voudrais seulement rappeler que P. Dinekov était né en 1910 !

Voilà jusqu'à quel point la machine de la désinformation et le manque d'information transforment la vérité en mensonge et l'inverse. Pour qu'il n'y ait aucune information, on produisait des appareils de radio spéciaux où manquaient les fréquences des ondes sur lesquelles étaient retransmises les émissions "ennemies".

C'est cette même machine, liée à des intérêts étrangers globaux qui créa la vérité incomplète selon laquelle l'Allemagne, en attaquant la Pologne, le 1 septembre 1939, a marqué le commencement de la Seconde guerre mondiale. Une grande non-vérité, un des nouveaux mythes créés à l'aide du silence et de la désinformation. Cela reste comme ça

[25] Коларов, В., *Op. cit.*, p. 13.
[26] *Ibid.*, 13.
[27] ***Petar Dinekov*** (1910-1992) – scientifique bulgare. Académicien. Médiéviste et folkloriste.

dans l'histoire. Quelle était, pourtant, la vérité ? Ce n'est que le 3 septembre que l'Angleterre et la France, en tant qu'alliées de la Pologne, déclarent la guerre à l'Allemagne. Le 17 septembre, deux semaines plus tard, lorsque la Pologne est presque écrasée, craignant l'armée polonaise qui avait combattu la Russie bolchévique pendant les deux campagnes précédentes, la Russie attaque la Pologne, cette guerre étant appelée "campagne de libération pour garantir la sécurité de sa frontière à l'Ouest et pour défendre la population de la Bielorussie de l'Ouest et de l'Ukraine de l'Ouest."[28] Mais aussi pour massacrer des officiers polonais près de Katine, ce pour quoi, plus tard, on a accusé les Allemands, bien sûr. Le même scénario se voit appliqué plus tard, en 1944, contre la Bulgarie, et encore plus tard, en 1945, contre le Japon. Le ridicule ne vient qu'après. L'Angleterre et la France, ces deux grandes démocraties, ne déclarent pas la guerre à la Russie, bien que leur allié, la Pologne, ait été attaquée par cette dernière. Le début de la Seconde guerre mondiale, en tant que mythologème, est créé par le comportement inadéquat, bien qu'explicable, de certains pays européens. On sait parfaitement lesquels. Ainsi que par des décennies de silence et de désinformation.

L'Allemagne et l'URSS entrent inévitablement en guerre. Dès lors, l'Allemagne est systématiquement déclarée fasciste. Des mots que l'ambassadeur d'Israël chez nous vient d'employer pour la Bulgarie. A savoir, que la Bulgarie était un pays fasciste gouverné par le roi Boris III. Il est clair que le monsieur est très compétent dans ce domaine. Cela fait partie d'un grand mythologème politique et historique créé par l'URSS. On parle d'une "coalition antifasciste"[29], de l'"Allemagne fasciste et de ses alliés"[30]. Pourquoi n'est-ce pas vrai ? Parce que le fascisme n'existe, sous sa forme pure, que dans l'Italie de Benito Mussolini. Parce que ce mot vient de "fascio" et c'est le faisceau que les licteurs de la Rome antique portaient en tant que symbole. C'est ce faisceau, "fascio", qui était l'emblème du parti fasciste en Italie.

En Allemagne, en 1933, après un succès aux élections parlementaires, le pouvoir est pris par le Parti ouvrier allemand national-socialiste. Personne en URSS ne permettrait qu'on parle d'un parti "socialiste", qui en plus est "ouvrier", en Allemagne. C'est alors qu'a lieu le grand changement. Evidement, mieux vaut créer le mythologème "Allemagne fasciste". C'est si vague et si dangereux. Puis vient le fascisme. Pour certains de nos journaux, aujourd'hui encore, après tant d'années, l'Allemagne était fasciste. Peut-être parce que ces journaux sont la propriété d'un ennemi du fascisme et du capitalisme. En Bulgarie, heureusement, on n'a créé une mythologie politique de ce type que pendant 50 ans, soit un peu plus de deux générations. Pouvez-vous vous imaginer 70 ans de mythologie politique !?!

Revenons à la Seconde guerre mondiale. Pendant ces 50 ans, nous fêtions une date, toujours un mythologème politique : le 9 mai. Le jour de la victoire sur le fascisme et de la fin de la Seconde guerre mondiale. D'autant plus que l'Italie fasciste capitule beaucoup plus tôt. Mais les troupes allemandes signent la capitulation le 8 mai 1945[31]. Toute autre explication est ridicule. En fait, la Seconde guerre mondiale se termine le 2 septembre 1945[32], au moment où le Japon signe sa capitulation définitive sur le bord du croiseur américain "Missouri". Cette date n'est pas un mythologème. C'est une vérité historique. Il y a peu de temps, ce n'était pas la vérité vraie pour nous, en Bulgarie, et

[28] *КБЕ, Т. 1. Op. cit.*, p. 564.
[29] *Ibid.*, p. 565.
[30] *Ibid.*, p. 566.
[31] *Ibid.*, p. 566.
[32] *Ibid.*, p. 566.

plus précisément pour les gens ordinaires qui n'avaient pas lu les encyclopédies. Là, cette date existe. Mais avec de nombreuses conditions.

Pourtant, dans cette même *Encyclopédie bulgare abrégée*, il est un mot que vous ne trouverez pas, ni l'explication qui va avec, bien qu'il soit aussi un mythologème aujourd'hui, à cause des millions de destins humains qui y sont liés. Ce mot est CAMP DE CONCENTRATION[33] !?! On ne trouve que le mot de "prisonnier dans un camp de concentration". Cela signifie "prisonnier politique dans un camp de concentration, dépourvu de droits et de liberté pour un délai indéterminé et non pas suite à une procédure judiciaire"[34]. Donc, le mot principal est bien "camp de concentration" d'où est tiré le "prisonnier d'un camp de concentration". Pourtant le mot principal manque. Probablement, parce que les auteurs de l'encyclopédie ont eu des difficultés compréhensibles à expliquer le mot "camp de concentration". Peut-être parce que l'énorme empire de camps de concentration nommé GOULAG fut créé pour la première fois en URSS et qu'ensuite seulement, cette expérience fut importée par l'Allemagne nazie (ou national-socialiste, et ce après 1933). Après presque 15 ans de développement créatif en URSS. Ou peut-être parce qu'on aurait dû donner une explication des camps de concentration chez nous avant et après le 9 septembre 1944. C'est une partie, d'ailleurs, de cette question déjà mythologisée. Il y a autre chose de terrifiant. Le mythologème portant l'abréviature GOULAG. Sur ce mythologème on a écrit des romans. On a donné des prix Nobel. On a chassé des écrivains de l'URSS. Et pourtant, aujourd'hui, lorsqu'on parle sans cesse en Europe des millions de tragédies humaines dues aux camps de concentration, de l'holocauste, etc., y a-t-il un président, un Premier ministre ou un ministre des Affaires étrangères qui ait visité au moins l'un des camps du GOULAG ? Note-t-on cette tragédie humaine dont les dimensions sont incroyables et qui n'a pas d'égal dans l'histoire mondiale !!! Ce mythologème, GOULAG, ne date pas de l'Antiquité. Il marche dans les rues de la nouvelle Russie, personnifié par des milliers, des centaines de milliers, de millions, de dixaines de millions de visages et de destins. Et personne en Europe démocratique n'y pense. Ou, plus précisément, ne veut y penser !!!

La nouvelle mythologie politique est quelque chose d'incroyable ! Les Grecs et les Romains d'autrefois sont de vrais nobles par rapport à nos contemporains !!! La nouvelle mythologie politique est bâtie sur des mensonges, sur le silence et sur la désinformation.

Elle n'est pas comme la mythologie liée à l'histoire. Par exemple, les dernières découvertes des achéologues en Egypte laissent supposer que les pyramides ne furent pas construites par des esclaves, ce qui est un mythe historique, mais par des maîtres d'une très grande qualification qui obtenaient, comme prix, le droit de se faire construire de petites pyramides personnelles. La position sociale n'est pas sans importance, quand même, n'est-ce pas !

Ainsi que les prétentions d'être une force mondiale !

Par exemple, la France fait des efforts obstinés pour imposer le mythe qu'elle fut l'un des vainqueurs de la fin de la Seconde guerre mondiale. Mais les participants à la conférence de Potsdam, du 17 au 25 juillet 1945, ne sont que les Etats Unis, La Grande Bretagne et l'URSS. Bien plus tard, après le 2 août 1945, au moment où la convention de Potsdam est déjà signée, on permet à la France de s'y joindre.

---

[33] En bulgare, sous l'influence russe des abréviations, on a un seul mot pour dire "camp de concentration", ainsi que "prisonnier dans un camp de concentration" (note du traducteur).

[34] *KBE, Op. cit.*, vol. 3, p. 125.

L'humanité a la faiblesse (pour ne pas dire la tendance) de créer des mythes. Peut-être cela restera-t-il toujours le grand désir de l'homme de ne pas rester seul dans cet immense espace cosmique, mais de toujours savoir qu'il y a quelque part un être, une puissance, un esprit qui pense à lui et le défende. Ce sont sans doute ces instincts primitifs qui expliquent que l'on accepte plus facilement aussi cette nouvelle mythologie politique. Peut-être la peur, l'instinct d'autoconservation ou, plus probablement, l'incroyable egoïsme humain !

Mais cela n'explique pas que l'on crée le mythologème Elvis Presley ou Beatles. Probablement, c'est la publicité, la musique, sans oublier l'idôlatrie, conservée chez les hommes, et qui les pousse à créer toute sorte d'idoles.

Parce que la création de musées, comme dans ce cas, le musée de Presley, focalise l'action continue du mythe Presley. Les concours qu'on organise avec des doubles de Presley (il y avait aussi un Bulgare qui y participait) actualisent chaque fois le mythe et renforcent son rôle.

On pourrait dire la même chose, à un degré différent bien sûr des Beatles. Naturellement, avec modifications différentes. Mais le fait d'écrire des graffitis, consacrés à John Lennon, sur les murs du Bureau des notaires de Sofia, et ce par des personnes qui évidement ne l'ont jamais vu, ni écouté directement, témoigne de l'influence que peut atteindre une personne sur une autre uniquement à travers les émotions partagées et cela par voie indirecte. A moins que ce ne soit une façon nostalgique de toucher au divin, au mythique, après quoi on se sent différent. Peut-être meilleur ?

Bien sûr, le cas le plus frappant des dernières années est celui de lady Diana. Son destin personnel qui l'éleva à la position de membre de la famille royale, ce qui est presque une nouvelle mythologie, la fit descendre, après son divorse avec le prince Charles, dans une autre orbite. Sa mort, après l'accident avec Lafayette, a affligé ou, mieux, a fait réfléchir les gens de ce globe, touchés par les signaux de la radio ou de la télévision, sur ce qui s'est passé. Sur le caractère passager de toute chose, sur l'instabilité de la nouvelle mythologie, créée et détruite sans cesse dans le courant de l'information jaune, noire ou autre. Mais obligatoirement une information où la vérité n'est pas toujours pure ni complète. Je dirais plus exactement que c'est le contraire !

Bogdan Bogdanov,
Université de Sofia "Saint Clément d'Ochrid"

AU SEUIL DU MYTHE[1]

Ce texte avait deux premières versions : l'esquisse écrite d'un essai scientifique, et un discours persuasif exposé oralement. Depuis longtemps, j'hésite entre ces deux formes d'expression : celle de la communication partagée avec un auditoire concret et celle d'un traité indépendant qui assume la responsabilité d'une pensée solitaire. L'un des moyens de corriger leurs imperfections, c'est de les mélanger. C'est ce que j'envisage de faire, et de mettre ensemble les deux premières versions de ce texte sous la forme hybride de l'essai scientifique persuasif.

La situation concrète qui m'a poussé à écrire ces textes, me semble toujours vraie. Deux choses continuent à m'impressionner : le "nous" têtu organisant les textes de divers matériaux écrits et parlés, et le discours sombre de nos quotidiens. Voilà pourquoi, à cause de la forte ressemblance entre le discours médiéval et l'écriture journalistique contemporaine, j'ai emprunté le titre du fameux roman de Marguerite Yourcenar, *L'Oeuvre*, et j'ai appelé mon ancien essai "L'oeuvre journalistique au noir : catastrophe et accident". La suggestion était efficace, mais je crois que je n'ai pas répondu de manière pertinente à la question de savoir quel est le lien entre le point de vue non réflexif du "nous" dans une multitude de textes contemporains et leur vision catastrophique du monde.

Je suis persuadé que le *mythe* est le moyen de comprendre ce lien. En effet, qu'est-ce que le discours mythique, sinon une transformation représentant un changement abrupt ? L'accident est le symbole habituel pour marquer un changement de ce genre, mais aussi ce qui s'y passe : la transformation d'un sujet "nous". D'après la thèse bien connue de René Girard, l'événement sanglant est le noyau de chaque mythe, étant une sorte d'idéologie pour organiser les communautés humaines, pour leur fusion en une identité particulière.

Telle est la tâche de la présente étude : désensorceler le lien sacré entre la situation "nous" et l'accident, ce générateur du mythe, et montrer la validité limitée du "nous", mais aussi du thème "accident", instrument avec lequel les quotidiens bulgares torturent leurs lecteurs. Ce désensorcelement, cependant, imposera la nécessité de "décomposer" l'idée de mythe, de parler de demi- et de pré-mythes.

LE GRAND "NOUS" ET SES TROIS MANIFESTATIONS HISTORIQUES.

La puissance du discours "nous" se manifeste lors de débats sur divers thèmes et s'exprime par une détermination exagérée, tant du phénomène discuté, que du groupe de personnes qui sont concernées. L'aspect déterminé d'une chose et l'aspect déterminé des personnes qui s'y consacrent se trouvent en rapport d'entretien mutuel. D'habitude, leur "nous" apparaît au cours de la discussion, dans une série d'énoncés à la première

[1] Paru dans : Богданов, Б. *Европа – разбирана и правена*. С.: Планета 3, 2001.

personne du pluriel. Quand on parle des problèmes d'un pays, ceux-ci sont présentés par des assertions dont le sujet est le pays tout entier, mais ce "il" est le signe du "nous" caché de ses habitants. Lors d'un discours de ce genre, le "sujet" du pays passe difficilement dans des sujets plus petits, tels que les régions et les couches sociales, tout comme le grand "nous" des citoyens se laisse difficilement décomposer en plusieurs "nous" plus petits et surtout en "moi" isolés.

Le grand "nous" des habitants d'un pays apparaît dans les discussions sur un sujet de ce genre et rarement, voir presque jamais, dans le "texte" d'activités réelles. Néanmoins, il influence le comportement de l'individu : il provoque de l'enthousiasme ou, respectivement, de la dépression si l'on ne voit pas réalisées les situations discutées qui garantissent la détermination du tout auquel il appartient. Dans d'autres cas, comme chez les adeptes d'une équipe de football, la dépression due au décalage entre l'idée que se fait la communauté de la détermination exagérée et son entité réelle pourrait conduire à des actions agressives et destructives.

Un grand nombre de "nous" ne sont pas aussi évidents que ceux des Bulgares et des adeptes des équipes de football. Je pense à une série de "nous" professionnels, ceux des historiens, des politologues, des médecins. Normalement, ils ne se déclarent pas de manière ouverte ou bien plus rarement. Tout comme il arrive rarement de déclarer le grand "nous" de l'humanité entière, point de vue qui a produit au XIX^{e} siècle les grandes histoires de la civilisation humaine ou le "nous" complexe des Européens qui est aujourd'hui exercé par les disciplines scientifiques et sert d'appui axiomatique lors de débats politiques.

Le problème qui se pose devant l'existence ouverte contemporaine, c'est que le "moi" des individus ne reçoit pas la même préparation à la prédisposition constante envers les divers "nous" qui s'entrecroisent dans son identité et pour la reconstitution constante duquel il faut avoir une disposition active et consciente. Certains de ces "moi" sont prédisposés ou préparés à se débrouiller avec l'afflux de diverses appartenances et avec les divers précédents d'identité différente émanant de leur propre biographie, alors que d'autres préfèrent le confort d'une seule appartenance qui leur épargne cette autoidentification constante. En même temps, il existe des "moi" qui arrivent à se débrouiller dans la jungle d'appartenances dans laquelle ils se retrouvent, alors que d'autres tombent dans une détermination collective fondamentale. Ce manque de conséquence est naturel.

Ce qui est plutôt non-naturel, c'est l'autoidentification souple et consécutive, ainsi que l'attachement extrême et consécutif à une identité externe. C'est justement cette manière propre à la conscience humaine de tomber dans la situation d'un "nous" exagéré qui met en marche le "moteur" du mythe, ce discours qui reconnaît l'appartenance collective extrême comme naturelle tout en proposant, par les formes symboliques qu'elle utilise, le passage nécessaire du "moi" au "nous", d'un "nous" à un autre, d'un monde à un autre, de choses réelles à des représentations idéales. Les récits mythologiques anciens, comme contemporains, traitent du bien-être d'un type de groupe humain par une série de mélanges de son "nous" avec d'autres "nous", mais aussi du monde humain avec un autre, extra-humain. Les points du mélange sont les moyens pour guérir les "nous" exagérés. Une fois mis dans la machine du récit mythologique, ils la mettent en marche tout en subissant un changement. Le récit qui se développe les transforme en les rendant plus souples et plus modulés.

Peu importe si le récit se constitue autour de la figure fictive de Médée, de la vierge Marie, peut-être réelle, ou de lady Diana, incontestablement réelle. Aucune importance, non plus, s'il comprend des motifs surnaturels comme l'immaculée conception du fils de

Dieu ou la force magique de Médée. Le surnaturel qui est nécessaire pour l'identification de groupe peut être quelque chose de réel mais inaccessible pour les gens ordinaires. Il est présent dans l'accident survenu à la princesse Diana qui ne serait pas devenue l'héroïne de cette histoire mythique temporaire si le malheur dans le tunnel parisien ne s'était pas passé. Le caractère violent de cet événement le met inévitablement en rapport avec le sacrifice.

Et pourtant, le parallèle entre l'histoire de Médée et celles de la vierge Marie et de lady Diana, ne les place pas au même niveau. Les différences entre les mythes antique, médiéval et contemporain sont dues aux milieux différents où ils sont actifs, et à la manière différente dont y est réalisée l'action du "nous" exagéré. C'est vrai que dans les trois cas, un certain "nous" est en train d'être structuré également comme "autre", mais aussi comme changeant par le récit du héros qui souffre et qui meurt. Dans le milieu social des anciens mythes, cependant (je parle de l'Antiquité et non pas d'un temps plus reculé), on ne se soucie pas des actions compliquées mises en oeuvre pour mettre en liaison les divers "moi" avec la société. Ils lui sont bien attachés. Le souci est la mise en rapport des communautés : des petites par rapport aux grandes, des vieilles par rapport aux nouvelles, des "nôtres" par rapport aux "étrangères". La communauté est le sujet réel des récits mythiques.

D'où la conséquence que celui qui utilise un mythe de ce genre, s'identifie avec son personnage non pas en tant qu'individu, mais comme membre d'une communauté. A son tour, le mythe non plus n'a pas le souci direct de la contemporanéité et de l'actuel. Le regard est éloigné, il est dirigé hors de ce temps et hors cet espace, vers le passé mythique des ancêtres et vers le monde de l'au-delà divin. Dans la matière symbolique du mythe, qui est une série de mélanges (la collectivité est mélangée avec le héros, ainsi que le monde concret du présent avec le passé et l'entité mondiale), l'attachement exagéré à un certain "nous" est limité par l'intervention d'autres collectivités. Ou bien, le récit mythique est un travail achevé de mise en accord des appartenances qui se mélangent dans le "moi" individuel. Le réseau des fêtes, des rites et des discours mythiques, à l'intérieur duquel se déplace l'homme antique, décide, à sa place, comme un échiquier bien dessiné, quels sont les pas qui déterminent ses dépendances et ses libertés.

Aussi libre et réellement mobile soit-il à l'époque de la démocratie aux V^{e} et VI^{e} siècle avant J.-C., le citoyen athénien reste assez lié à des communautés concrètes. Il dispose d'une série de fêtes et de récits dans le labyrinthe desquels divers passages lui sont accordés de l'un à l'autre. Parce que, bien que socialement lié, les communautés dont il fait partie sont toujours différentes de même que sa participation. De plus, cet homme ne se sent pas encore ému de son lien avec des communautés plus grandes, telles celle de tous les Grecs et encore moins de l'énorme "nous" de l'humanité entière. Son choix est pre-inscrit, mais d'une façon modulée qui protège l'expression de la liberté.

Il suffit de quiter le domaine du classique pour voir l'effet des nouvelles conditions de vie dans une société non traditionnelle. Dans les grandes villes helléniques, les gens perdent leur détermination communautaire. L'orientation traditionnelle, modulée par des fêtes et des récits mythiques, recule pour céder la place à une plus grande mobilité réelle et idéale. L'homme est réglé par sa conscience de soi et choisit non seulement les fêtes et les mythes qui ne soutiennent plus les idées de communautés concrètes, mais aussi des religions diverses. Cette mobilité compense la contradiction due au fait qu'il cohabite avec d'autres personnes, tout en se croyant appartenir à de grandes communautés, comme celles de tous les Grecs ou de tous les êtres humains. C'est cette raison qui permet aux instances du for intérieur et de l'esprit conducteur de se renforcer et de se répandre. Elles compensent la dispersion réelle des gens, ainsi que la perte du lien intime

avec certaines communautés. En ce sens, le monde contemporain commence avec l'époque hellénique. Ce qui ne veut pas dire qu'en dehors des grandes villes helléniques, l'existence taditionnelle ne continue pas dans un réseau de fêtes et de récits mythologiques.

Ce qui est moins paradoxale, c'est que c'est au temps de l'hellénisme tardif que commence l'époque médiévale. Son début dans le christianisme antique est particulièrement clair. Le Moyen Age, comme le christianisme, peuvent être définis comme une sorte de lutte pour lier les gens dispersés et détachés des communautés traditionnelles en une sorte de surcommunauté grâce à un système idéocratique. L'ambition de la mythologie religieuse chrétienne est de structurer l'énorme "nous" de tous les croyants et de là, de tous les êtres humains, séparés l'un de l'autre, mais rendus égaux par leur foi en Dieu et en son fils. Mais cette mythologie n'est pas modulée. Malgré la multitude des récits et des versions, elle ne développe pas de symboles pour des dispositions concrètes temporaires et ne mélange pas non plus, d'une manière interactive, la réalité et le passé, mais tend vers les signifiants et les signifiés durs des allégories.

Le pathos de la mythologie chrétienne est dirigé contre l'ici et le maintenant. C'est pour cela que le grand "nous" qui la soutient, est disparate et dépend sans cesse de l'histoire monotone d'une souffrance ou d'un bien-être qui demeurent toujours les mêmes. Les instincts humains et le chaos des liens avec les autres sont repoussés dans l'inconscient puissant structuré par les images de l'au-delà infernal. De là, le besoin d'un système de compréhension pour le compléter et le corriger, tel qu'on l'observe à l'époque de l'hellénisme aussi. Le Moyen Age suit le même chemin. L'idéocratie du haut christianisme est complétée par des formes de mythologie chrétienne ou païenne inférieures et par un système de fêtes où l'homme est communautaire de manière concrète et modulée et non pas aplani en tant qu'individu avec d'autres comme lui. Le "nous" disparate de tous les chrétiens et le "moi" structuré de façon hiérarchique du croyant dans le système religieux officiel sont complétés par le réseau folklorique de "nous" fériés et concrets qui structurent le "moi" de façon modulée dans des rapports concrets avec les hommes.

Ces images schématiques de la situation antique et médiévale qui engendre des mythes sont les esquisses typologiques qui serviront de base à la comparaison avec ce qui m'intéresse : la situation contemporaine du mythe. En ce sens, elles ne sont pas une vérité, mais une densification du sens commode. Ou, de manière plus concrète, m'appuyant sur des analogies exagérées, et à travers une certaine notion de la mythologie, j'essaie de porter un jugement sur des événements contemporains dans le but de faire participer ceux que j'arriverai à intéresser à une sorte de travail dans lequel ils interviendraient.

Le troisième domaine, l'époque contemporaine, ressemble à la fois à l'Antiquité et au Moyen Age. Les hommes contemporains sont dispersés et détachés l'un de l'autre, et pourtant, ils sont présents, directement ou indirectement, dans diverses communautés dont certaines sont plus naturelles, telles que la familles et la communauté ethnique, et d'autres déterminées par la nécessité d'un travail concret ou pour tuer le temps. Pourtant, à cause de la grande mobilité réelle et idéale d'un grand nombre de personnes, les communautés contemporaines sont instables, qu'elles soient costituées autour d'un travail, d'un cas concret ou naturellement. Les communautés semblent ne plus exister, d'où la conséquence que leurs idéologies sont "décollées" d'elles. L'homme détaché et errant s'efforce seul, à l'aide de l'une ou l'autre de ces idéologies fluides, de déterminer son "moi", en le recollant, à l'aide des idéologies utilisées selon le cas avec divers "nous"

et sous divers aspects de sa propre profondeur et de sa propre biographie. Car, tout comme l'homme médiéval, il possède une profondeur, cette marque interne de son détachement et de son autonomie. C'est pour cette raison qu'il cherche aussi une suridéologie qui puisse le lier à ses semblables dans la totalité de l'humanité.

Cependant, dans le milieu contemporain, les idéologies sont nombreuses. Le système idéocratique du christianisme n'en est qu'un parmi d'autres. Et si certains systèmes religieux satisfont l'aspiration à concevoir le présent dans le racourcis d'un au-delà, la plupart des idéologies contemporaines restent dans les réalités du quotidien. Elles sont des idéocraties sans transcendance vers quelque chose de grand en dehors de ce monde. Ici, je pense aussi aux simples règles de comportement à table, mais surtout à la disposition idéocratique des médias publiques dont le regard est dirigé vers l'actuel. Au lieu de proposer une matière multicolore d'événements sans idée d'événement général, ils offrent des allégories d'un événement essentiel et dessinent clairement, avec manichéisme, les deux côtés indépendants du monde : l'un qui est beau et non-présent, l'autre horrible et présent.

En esquissant ces situations de destin, les médias assument le travail de faire les "moi" dont leurs textes ont besoin. Mais comme ils ne disposent que de grands "nous"-éléments, ils gardent, exprès ou non, l'identité disparate de tout le monde, ce "nous" nonstructuré que l'on ne peut élever à une puissance supérieure à l'aide du symbole d'un héros représentatif, ni soulager dans les transformations d'un récit qui lui est consacré. En produisant des idéocraties *ad hoc*, les médias publics semblent suivre l'exemple de l'idéologie religieuse chrétienne : ils se débrouillent avec les instincts du "moi" en les sublimant dans les images terrifiantes du monde du mal. Sauf qu'il ne s'agit pas des souffrances des martyrs et des pécheurs dans l'enfer, mais d'images apparement réelles d'un mal réel.

LE GRAND "NOUS" DEVANT LE PASSÉ ET L'AUTRE.

Le "nous" disparate de tous les humains identiques est sauvgardé grâce à leur non-admission dans des situations concrètes du "nous", et, d'autre part, par le maintien de blocs de grands "nous" : les Bulgares, les Européens, les gouvernants, le peuple, etc. La puissance de ces blocs est due à l'idée de leur autonomie absolue. D'où la tâche difficile de comprendre comment un Bulgare peut aussi être un Européen ou bien, quel est le rapport entre le Bulgare contemporain et ceux d'un passé plus ou moins lointain, ou bien, plus grossièrement, comment l'homme peut être en même temps animal. Franchir des frontières est difficile, voir impossible, ce qui fait naître le sentiment du lien total et de l'engloutissement du "moi" par le "nous".

C'est sur cette base qu'on voit se développer l'aspiration au passé absolu et, à son tour, à une contemporanéité claire et qui embrasse tout le monde. La clarté couvre une série de questions auxquelles il n'est pas répondu. Que veut dire "contemporain" et que veut dire "passé" ? Comment se différencier des autres et de qui? Les Bulgares sont-ils totalement différents des Européens et comment les Bulgares d'aujourd'hui se comportent-ils par rapport à ceux d'hier? Ou bien, comment distinguer les "équipes" de démocrates et de non-démocrates dans l'entité actuelle des Bulgares ? Et si, d'une certaine manière, les démocrates sont des Européens, et que les Bulgares comme entité ne le sont pas, comment surmonter cette contradiction, à savoir que certains qui sont hors de quelque chose, puissent en même temps y être présents?

La plupart de ces questions naît de l'opposition entre "nous", les Bulgares, et "eux", les Européens, qui ne veulent pas de nous. L'Europe est un vieux complexe pour le milieu bulgare. Pour obliger à se taire le grand "nous" qui est en nous, il faudrait se demander si l'Europe est un complexe pour chacun de nous. Parce que pour moi, elle n'est pas un complexe. Bien sûr, pas toujours et pas dans tous les cas. Parfois, dans des cas concrets, le complexe me saisit : par exemple, quand la situation m'oblige de parler allemand. Mon allemand n'est pas parfait, je n'arrive pas à m'exprimer en détail, je deviens infantile et, bien que pour une minute, l'offense de ne pas être comme les Européens s'impose à moi aussi.

Ainsi, l'"Europe" est le complexe de l'"autre" auquel on n'est pas arrivé, provoqué par la taille massive du "nous" bulgare. Chaque milieu développe un complexe de ce genre. On le connaît aussi au coeur de l'Europe. Les Allemands et les Français sont complexés par l'Américain qui les attire ou leur répugne, ou, plus précisément, ils ressentent une attraction et une répugnance dont les séquences sont difficiles à imaginer. Mais de toute façon, le "nous" massif ne leur permet pas d'identifier ce qui est américain comme de l'européen extraeuropéen. A son tour, notre grand "nous" bulgare mélange ceux de l'Occident européen et de l'Amérique sous une étiquette de l'Europe qui n'est pas sujette à des distinctions.

Je ne suis pas sûr des moyens avec lesquels on "guérit" le complexe du grand "nous" et l'étiquette qui vont ensemble. Pourtant, établir des distinctions est un premier pas. Comme dans le cas de l'Europe, le grand "nous" bulgare doit intérioriser le savoir qu'elle n'est pas uniquement quelque chose d'"autre", mais plusieurs choses à la fois : une série de zones culturelles indépendantes, mais aussi une civilisation possédant son principe de vie. Depuis longtemps en train de se constituer, mais non-achevée, parce qu'elle change en tant que type, l'Europe n'est pas seulement une caractéristique de vie qu'on garde inchangée, mais aussi une série de formes de culture qui changent. Deux d'entre elles sont frappantes : l'Europe du XIX^{e} siècle, monde d'oppositions, y compris réelles, comme celle entre la ville et le village ; et l'Europe moderne, réseau d'institutions, de moyens de communication et de médiateurs du mouvement réel et idéal d'une partie croissante d'individus autonomes.

Le principal problème de cette conception est que notre grand "nous" bulgare n'est pas enclin à reconnaître l'européen qui est en nous, cet européen plus ancien et absolu de la civilisation urbaine développée en Bulgarie il y a longtemps. Nous sommes des Européens, à un degré plus élevé que d'autres peuples, et cela non seulement dans l'Orient, mais aussi dans les Balkans. Pour l'accepter non seulement en tant que savoir, mais aussi de manière émotionnelle, il faut déchirer le voile du grand "nous" bulgare et voir en dessous les "Européens" parmi nous, comme l'"européen" en nous, il faut aussi se diviser en plusieurs "nous" et "eux" plus petits afin de découvrir en nous ce "cela" qui est européen.

C'est à ce résultat qu'aboutira la question suivante qui est plus concrète. Au moment où nous nous sentons déprimés du fait que nous somme hors de l'"européen", il serait bon de se demander hors de quel "européen" nous sommes. Hors de l'européen anglo-saxon ou hors de l'européen franco-allemand ? Ces deux zones, différentes sous certains aspects, ne sont pas éloignées de nous de manière égale. Il suffit de se rappeler la silhouette du Théâtre National ou de l'Université de Sofia, ou de l'administration gouvernementale, pour ressentir que l'européen franco-allemand est présent d'une certaine manière.

Bien sûr, l'Europe de l'Union Européenne n'est pas présente ici. On ne voit pas présent ici l'effort européen à surmonter les oppositions et les contrastes de l'européen

du XIX[e] siècle. L'Europe elle-même n'y est pas arrivée, mais il est vrai que "nous" sommes beaucoup plus en arrière et que chez nous, il y a pas mal de lieux où les gens vivent comme dans l'Europe du début du XIX[e] siècle. Par conséquent, si le fait d'être en dehors de l'Europe nous fait de la peine, il faut s'attaquer à notre peine afin de la partager en plusieurs émotions. L'une de ces émotions est celle qui refuse le partage net entre un grand "nous" bulgare et un grand "eux" européen et qui admet que nous partageons un "nous" commun avec l'Européen d'aujourd'hui, dans la mesure où lui aussi est mécontent du fait que l'administration inflexible de Bruxelles le sépare de force de ses anciens stéréotypes de vie. Non seulement il est mécontent, mais aussi il résiste, il influence cette administration pour qu'elle soit autre, qu'elle comprenne que la vie n'est jamais uniquement et entièrement nouvelle.

De sorte que notre "en dehors" et l'européen conçu comme un idéal, coïncident d'une certaine manière. L'Europe moderne, bien que par certains de ses traits déjà "en Europe", reste encore un futur en tant que réseau développé d'intermédiaires qui permette à chacun des individus d'être autonome dans ses mouvements réels et idéals. Qu'est-ce que l'"européen" idéal en effet, sinon un système qui garantit à un grand nombre de personnes la possibilité de se déplacer librement dans un espace qui suppose une multitude de choix et de modes du "nous". Parmi ces choix se trouve aussi la permission de vivre où et comme je le souhaite. Schengen m'empêche d'entrer dans l'espace réel de l'Union européenne, mais non pas dans l'espace idéal de l'Europe. Au moins pour l'instant, ici, en Bulgarie, personne ne m'empêche de choisir mes valeurs et de me moquer qu'elles ne soient pas les mêmes que celles de mon voisin.

Autrement dit, personne ne m'empêche, moi personnellement, d'être idéologiquement actif, ce qui est une marque spécifique de la vie européenne. Et si je subis les obstacles de Schengen, et ressens de la peine parce que je reste en dehors de l'Europe réelle, cette peine est fondée dans la mesure où le régime des visas ne dépend pas de moi personnellement. Bien sûr, pas aucunement, parce que, en tant que citoyen, je pourrais, grâce à ma discipline, accélérer la suppression de l'interdit. Mais si je ne suis pas un être idéologiquement actif, ce qui ne dépend que de moi-même, et si je ressens de la peine qui en provoque une autre, ce serait assez stupide. En disant que personne ne m'empêche d'être idéologiquement actif, je pense au fait que depuis 1989, nous vivons dans un milieu qui a surmonté le système unitaire idéocratique assurant à tout le monde et à toute chose la même image du monde. Bien sûr, son déclin n'a pas entraîné la disparition de la disposition chez un bon nombre de gens à concevoir un système de vérité universelle de ce genre. Et, elle ne disparaîtra sûrement pas complètement. Ses caractéristiques sont présentes aussi dans l'Occident. Il ne s'agit pas d'un système comme le marxisme, mais de petits gestes idéocratiques, choisis par certains Européens même s'ils les maintiennent pour longtemps et servent à tout expliquer. Même le bodybuilding peut devenir, pour un groupe de personnes, un geste idéocratique de ce genre. En cela consiste la difficulté pour notre monde futur, comme pour celui de l'Europe contemporaine : augmenter l'activité idéologique du plus grand nombre possible d'individus. C'est seulement lorsque les grands systèmes idéocratiques deviendront une exception que nous pourrons être sûrs d'être entrés dans le monde contemporain.

Bien sûr, cela ne peut se faire vite. En présentant cette conception de l'Europe, je ne fait qu'affirmer qu'il existe un milieu intellectuel semblable, capable de faire des différences semblables et de cultiver une conception semblable. L'intellectuel peut diriger lui-même ses mouvements réels et idéals, servir d'exemple pour ceux qui sont prêts à devenir des êtres choisissants. Mais il ne faut pas se leurrer en pensant qu'il est

possible que ce genre de liberté soit réalisé bientôt dans un milieu comme le nôtre. Ce qui représente un obstacle essentiel, c'est toute une série de conditions externes de caractère économique et politique. Et avant tout, une disposition "archaïque" que l'on voit partout et qui est propre à un grand nombre de personnes. Bien sûr, elle est européenne : se sont les valeurs exagérées de l'esprit romantique du début du XIX[e] siècle, la manière de vivre la liberté uniquement comme sublime et en principe, l'idée de dépendance fatale des objectivités d'un individu plongé dans un profond ressentiment.

Depuis longtemps et en d'autres occasions, j'essaie d'expliquer cette disposition par des moyens sociologiques, en affirmant qu'il faut porter un jugement plus détaillé sur le rapport entre les individus et les communautés dans le monde contemporain, et ne pas croire qu'on arrivera à des individus absolument libres, complètement détachés de toute communauté. C'est un idéal romantique. Dans le milieu contemporain, l'individu se heurte au problème de se débrouiller avec son attachement et son détachement d'une multitude de diverses communautés, de se débrouiller avec son appartenance à la fois à plusieurs d'entre elles, suivant des règles objectives, mais aussi suivant sa propre volonté et sa propre disposition.

C'est justement là que se dessine notre situation bulgare. L'élément fondamental en est l'extrême atomisation de l'individu due à l'époque communiste, avec de faibles valences sociales. Si l'on arrive à constituer un groupe – de travail ou pour passer le temps – ce groupe commence à se comporter comme s'il était naturel et organique, il développe une hiérarchie et se ferme. Ce qui le détache du milieu social et des tâches pour lesquelles il s'était constitué. Ainsi, dans certains cas, il devient incapable d'accéder à des buts pratiques, et dans d'autres, les individus atomisés ne supportent pas ce degré de fermeture, ils sapent la hiérarchie et le groupe se désintègre. Deux possibilités s'offrent alors : soit le groupe se ferme et plus la fermeture est solide, plus son idéologie sera encline à la mythologie ; soit il se désintègre en individus atomisés et libres qui ne pourront être réunis que par une idéocratie abstraite. Le second cas est plus typique, celui des individus détachés et qui ont une disposition à fabriquer des images idéocratiques grossières. Ils sont soit seuls, soit avec leurs semblables, liés par une idée idéocratique qui les couvre comme un voile, sans les transformer en communauté. Ils demeurent la majorité. Ainsi, on voit naître le paradoxe de la contradiction entre le pôle de la liberté atomique complète et le sentiment opposé, celui de la dépendence extrême et de la sur-appartenance.

Pendant la longue époque de l'Etat national, c'est l'appartenance au "nous" du peuple ou de la nation. C'est pour cela que le Bulgare atomisé s'abandonne aisément au "nous" bulgare absolu. Ce qui amène une série de conséquences négatives. La plus importante est celle, peut-être, de la simplification du "bulgare", son incompréhension comme interne et pluridimensionelle. Ainsi, par amour du "bulgare", les patriotes atomisés se révèlent pratiquement des traîtres. Car ils réduisent le bulgare à deux ou trois banalités dont on devrait plutôt ne pas être fier, ils produisent une appartenance simplifiée qui ne sert à rien, sauf à nous rendre traditionnels et à nous enfermer hors du monde. De cette manière, le mensonge suivant lequel nous sommes une communauté organique compense l'insuffisance de la situation réelle, le fait que nous soyons une multitude simple couverte par le voile de l'idéocratie patriotique.

LE GRAND "NOUS" ET L'ACCIDENT : AU SEUIL DU MYTHE.

Le grand "nous" de le multitude disparate manifeste un goût pour les situations grossières et pour les grandes oppositions qui n'ont rien de commun ou qui se rencontrent dans des catastrophes engendrant le chaos. Cette dernière situation devrait aboutir à des mythes. Le grand "nous" de la multitude disparate, pourtant, n'a pas besoin de mythes parce qu'il n'a pas envie de se structurer en tant que communauté au destin commun. Il ressemble aux spectateurs dans un cirque romain : il éprouve un besoin constant de nouvel accident qui renforce le destin fragile de chaque spectateur, sans que celui-ci croie que ce destin puisse être renforcé et élevé au degré d'une communauté.

C'est pour cela que les accidents qui nous intéressent dans ce milieu ne sont pas les signes de deux choses à la fois, ne se tansforment pas en symboles et restent au seuil du mythe. Le corps déchiqueté, le violence sexuelle et la mort demeurent ce qu'ils sont, et ne peuvent pas signifier quelque chose de l'au-delà ou de supérieur. La violence n'est qu'humiliation et agression, la mort qu'horreur et douleur, mais non pas passage à un état différent. L'accident réel contemporain ne s'occupe que de l'aspect de notre monde sans introduire de façon symbolique la question du monde en général. Il lui manque le racourcis de la question du rapport compliqué entre la vie et la mort.

Ce qui ne signifie pas que cette question ne préoccupe pas les hommes contemporains. Mais comme le demi-mythe de l'accident la laisse ouverte, elle se manifeste dans l'humeur des lecteurs ou des auditeurs comme une sorte de dépression. Si le récit de l'accident ne m'informait pas de manière allégorique à quel point je suis faible et exposé à l'agression et à la mort, après lesquelles il ne reste plus rien, parce que c'est ça le monde, ce monde méchant ; s'il répondait à des questions métaphysiques ; si le souci de savoir ce qu'est notre monde, nous préoccupait aussi sur son altérité de monde passé et entier, alors nous pourrions nous libérer de nos tensions sans tomber dans la dépression. La dépression est une sorte de conséquence de la non-pratique de la métaphysique. Je ne parle pas d'une pratique spécialisée, mais de la pratique de la métaphysique dans un discours symbolique. En racontant le meurtre de quelqu'un, un tel discours devrait raconter aussi, de manière positive, quelque chose qui me concerne : comment je suis né, qui je suis et comment je vais mourir, et cela non pas en tant qu'individu, mais comme multitude élevée au degré d'héroïsme.

Les courts récits contemporains d'accidents, si prisés des grands journaux bulgares, tournent autour d'une désignation possédant un sens allégorique clair. C'est la différence entre l'échec d'un homme politique et sa chute de la place élevée qu'il occupait, d'une part, et, de l'autre, la mort d'Héraclès, le fils de Zeus, décédé à cause de la jalousie de son épouse Déjanire. Dans le premier cas, on affirme que nous sommes tous égaux, et que la montée de quelqu'un, n'est que de la vanité ; je ressens du plaisir à l'idée que moi, je n'étais pas haut placé et que c'est quelqu'un d'autre qui est tombé. Point n'est besoin d'un récit compliqué. On ne fait que dessiner un héros qui ne se produit pas. On reste au seuil du mythe. Dans le second cas, Héraclès devient le sujet d'un mythe non seulement parce qu'il est le fils de Zeus, mais aussi parce que dans l'histoire de sa mort, on voit se croiser les paradigmes du rapport entre le fort et le faible, le féminin et le masculin, le souverain et le sujet. Le récit mythologique se développe pour intérioriser la manière compliquée de faire signifier tous ces rapports qui, à l'époque, n'étaient pas encore considérés à part, de façon experte.

On a donc ainsi, d'une part, le plaisir de la confirmation d'une vérité, et de l'autre, une attirance intellectuelle à examiner tout un faisceau de questions sous forme symbolique. D'une part, ceux qui ouvrent les pages de *Dneven trud* et qui lisent

passionnément les courtes histoires de trahisons, de meurtres et de crimes sexuels, pour échaper à l'ennui et pour tomber dans la dépression des êtres fragiles rejetés du tout mondial. Au fond de l'ennui, on retrouve le problème métaphysique du changement, de la possibilité de ne pas être, mélée à l'idée d'un changement social. C'est ce qui fonctionne mieux dans l'autre volet : celui des citoyens athéniens entassés dans le théâtre de Dionysos qui, par l'histoire sanglante de l'innocent Hippolyte, deviennent partie prenante, comme dans un sacrifice, du destin communautaire de l'entité du monde.

L'accident est un vieux symbole pour concevoir la disposition complexe envers les autres et envers le monde menacé d'un changement abrupt. C'est pour cela qu'il est utilisé partout, dans les vieux mythes développés, mais aussi dans le milieu contemporain : par la littérature, comme par la presse à sensation. Peu importe que dans les vieux mythes l'accident ne soit pas réel, à la différence des nouveaux discours où il se produit en effet. De toute façon, il absorbe les questions générales de l'existence et de la non-existence, ainsi que le besoin d'un grand groupe de personnes d'être constitué à travers une situation de sacrifice. Il suffit de former le grand "nous" de tous ceux qui partagent le même destin de gens rejetés, pour que la puissance du mythe soit mise en marche, pour qu'apparaisse le besoin d'un héros élevé dont le sacrifice absorbera l'énergie négative du rejet.

Pendant la seconde moitié de 1995, lors de la crise politique bien connue, on a vu apparaître plusieurs de ces héros. Parmi eux, on voyait se dessiner Georges Gantchev : grand, vif et une fausse aptitude à l'activité. Le milieu du "nous" exagéré l'aimait. Voilà pourquoi il s'afforçait d'en faire le héros d'un événement parlant. Dans les médias apparurent des succédanés de discours de ce genre : "Des médiums ont prédit que Georges Gantchev serait tué". On disposait du motif de la mort du héros, il ne restait qu'à constituer le récit. Son succédané apparut aussi. *Nochten trud* annonça que la Mercedes de Georges s'était écrasée contre un poteau sur lequel il y avait une affiche d'Ivan Marazov. Coïncidence fort significative : le héros aurait péri de façon horrible, en s'écrasant contre l'image de son adversaire lors des élections présidentielles qui, de plus, est l'adversaire du camp des forces communistes infernales.

Bien sûr, c'est le chauffeur de Georges Gantchev qui est mort, mais son sauvetage ne fut pas couvert des marques d'une survie miraculeuse. Parce que le milieu du grand "nous" amorphe cherchait uniquement une confirmation de son destin, mais non un matériau pour sa structuration en communauté. L'amorphisme assure un héros et un accident, mais évite le récit développé. Le personnage ne devient pas héros et l'accident n'arrive pas à dépasser ce qu'il est. L'excès et le crime ne deviennent pas une transgression festive du quotidien. De là, la grande différence entre le crime d'Oedipe dont l'horreur sert à dépasser les règles du jour et le misérable excès d'événements horribles annoncés dans la presse bulgare, qui se produisent entre parents propagent le chaos et engendrent la dépression.

Le mythe est partout le même. Il existe, pourtant, un mythe développé, ainsi qu'un autre, non-développé. Quand on constitue le discours d'un héros, celui-ci s'engage sur le chemin du mythe. Mais pour que l'esquisse de ce qui arrive au héros devienne mythe, il doit y avoir des conditions externes, il faut qu'une communauté souhaite être organique et qu'elle ait un besoin de mythe pour réaliser cette identification. Ce sont des mythes semblables, plus complets, qui se sont développés en Allemagne nazie en la présence d'un "nous" hypertrophié, le "nous" de la multitude du peuple allemand, pensée comme organique. Si l'on compare les mythes du fascisme avec les fragments de mythes qui se meuvent à nos côtés, on établira une différence significative. Ces discours-là trainent avec eux des questions métaphysiques et c'est pour cela que ce sont des

mythes au sens le plus exact du mot. Bien sûr, du fait de l'échec de l'Allemagne fasciste, les mythes fascistes n'ont pas eu le temps de se renforcer dans ce sens. Dieu merci, cela ne s'est pas produit. La version littéraire de Michel Tournier dans *Le roi des aulnes* montre la profondeur que les mythes fascistes auraient pu atteindre.

Avons-nous la force de résister à la formation de nouveaux mythes de ce type ? Je doute que l'on puisse surmonter cette Scylla en tant que multitude et en tant que "nous". Parce que c'est justement la multitude qui nous met au seuil du mythe. Nous avons plus de chance si chacun d'entre nous se rend compte de la capacité contemporaine du "moi" à opérer de façon flexible avec ce qui lui appartient et à être crée par divers "nous". Bien sûr, en chacun de nous guette une Charybde du mythe personnel cachée. Nous pouvons la vaincre à condition de comprendre qu'elle nous attache à une seule histoire, étant donné que nous somme composés de plusieurs. Si, malgré la séduction de cette histoire unique, nous commençons à choisir tantôt l'une, tantôt l'autre, nous pourrons acquérir une liberté interne et une force pour vaincre également l'externe : ne pas tomber dans une appartenance unique et construire le "soi" original non pas à partir d'un seul, mais de plusieurs "nous".

Je ne vois pas ce qui pourrait nous en empêcher.