

Les Cahiers du CEIMA

L'invention de la nature

Textes rassemblés et présentés par François Gavillon

Centre d'Études Interdisciplinaires du Monde Anglophone

Numéro 4, octobre 2008

CEIMA
Centre d'études interdisciplinaires du monde anglophone
Faculté des Lettres Victor Segalen
20, rue Duquesne - CS 93837
29238 - BREST CEDEX 03

Directrice de la publication : Gaïd GIRARD

Comité de lecture :

Claire BAZIN (Université de Paris X - Nanterre)
Hélène CHRISTOL (Université Aix-Marseille I)
Madeleine DESCARGUES-GRANT (Université de Valenciennes)
Nathalie JAECK (Université de Bordeaux III)
Bernard SELLIN (Université de Nantes)

ceima@univ-brest.fr
<http://univ-brest.fr/ceima/>

Sommaire

François Gavillon. Introduction	3
Benoît Jeanjean. Une réflexion sur la nature de l'homme : saint Jérôme face à Pélage	11
Pascal David. La nature : norme ou fiction ?	25
Marie-Eugénie Kaufmant. Émergence du paysage marin dans la <i>comedia</i> espagnole	37
Nicolas Meynen. Peindre la nature en plein air : la révélation du sublime	57
Anne Le Guellec-Minel. Nature aliénante et nature aliénée : l'invention coloniale de la nature australienne	81
Anne-Laure Brevet. Peintures du naturel chez Doris Lessing : du dénaturé au « surnaturé »	93
Catherine Conan. Perceptions de la nature et expression de la masculinité dans <i>The Ultras</i> de Eoin McNamee	105
Thierry Robin. Nature du problème irlandais et problème de la nature chez Flann O'Brien	119
Camille Manfredi. Poèmes à l'état sauvage : le cerf et le loup dans la poésie de Sorley MacLean et Iain Crichton Smith	135
Yannick Lageat. La géographie, discipline dénaturée ?	147
François Gavillon. Le <i>wilderness</i> américain, des Transcendantalistes à Rick Bass : conceptions et représentations	163
Thomas Buckley. If Writing is Creation, then Translating is Evolution	177
Liste des auteurs	187

Introduction

Vouloir identifier tous les sens du mot « nature » relève sans doute de la gageure. Les philosophes et historiens des idées George Boas et Arthur O. Lovejoy en recensaient au moins soixante-six¹, et Raymond Williams considérait que « nature » est peut-être « le mot le plus complexe de la langue² ». Pourtant lorsque Aristote quelque quatre siècles avant notre ère définit la « Nature » comme « l'élément premier immanent d'où procède ce qui croît ; [...] le principe du premier mouvement immanent dans chacun des êtres naturels, en vertu de sa propre essence...³ » et qu'à la fin du 20^e siècle, Gilles Deleuze écrit : « Le premier philosophe est naturaliste : il discourt sur la nature au lieu de discourir sur les dieux...⁴ », les deux philosophes ne parlent-ils pas de la même « nature » ? L'investigation de la *phusis* aristotélicienne et le naturalisme deleuzien ne s'appliquent-ils pas pareillement à dégager des essences ou des principes, logés dans les choses mêmes et non dans quelque volonté extérieure ? Williams lui-même relevait dans l'idée de nature trois dénnotations principales : essence des choses, force naturante, monde matériel (dans lequel l'homme peut ou non être inclus).

Un rappel des principales acceptions du mot suffit à mettre en évidence la place centrale que la notion de nature occupe dans de nombreux compartiments dans la pensée⁵ : la religion, la (méta)physique, l'anthropologie, le droit, la morale, l'esthétique et plus récemment, la géographie et les sciences de l'environnement. Selon le dictionnaire⁶, le mot français est emprunté (1119) au latin *natura*, dérivé de *natus* « né », participe passé de *nasci* (naître). *Natura* signifie « fait de naître, action de faire naître » et de là « origine, extraction, caractère inné, naturel ». Par suite, le mot désigne aussi plus largement l'ordre des choses (dans l'expression *natura rerum* employée par Lucrèce traduisant alors le grec *phusis*). Le mot a d'abord le sens de « force active qui a établi et maintient l'ordre de l'univers » : *natura naturans* en philosophie (12^e siècle). Il désigne les propriétés qui définissent les objets et les attributs propres aux êtres : *nature humaine* (13^e siècle), *nature animale, végétale* (18^e siècle). Le mot se réfère au 12^e siècle à la tendance innée (de l'être humain) ; il désigne également le mouvement qui porte l'individu vers les choses nécessaires à sa conservation. A la Renaissance, l'*état de nature* prend un sens théologique (en opposition à *grâce*) ; c'est également au 16^e siècle qu'apparaît la conception de la nature comme « ensemble du monde, des êtres et des choses, univers ordonné par des lois ». Théologie et science donnent alors au mot les connotations de volonté divine, de norme, de loi, accusant une perspective – voire une prescription – morale. Au 18^e siècle, *nature* s'oppose à « culture » et désigne

le monde physique (dont l'homme est exclu, 1696), puis spectacle « offrant un paysage ». C'est surtout au 18^e siècle que se développent les acceptions suggérant les idées d'instinct inné et d'ordre (ou loi) extérieur à l'action humaine, ainsi que les valeurs morales et esthétiques. L'*état de nature* prend un sens laïcisé que la philosophie et l'anthropologie naissante opposent à l'état de société.

C'est souvent par opposition que la pensée humaine a construit l'idée de nature. On l'a ainsi distinguée du surnaturel : des dieux d'abord, puis de Dieu avec l'avènement du monothéisme judéo-chrétien. Mais c'est surtout à ce qui relève de l'humain que l'idée de nature s'oppose : l'art et l'artifice ; la coutume (qu'on appelle aujourd'hui la culture). Or ces oppositions sont depuis toujours porteuses de jugements de valeur, moraux ou esthétiques. L'étude de ce qui passe en Occident pour « naturel » fait apparaître que les domaines de la science, de la politique et de la morale ne sont pas cloisonnés. Quelques exemples suffiront à montrer que cette négociation du « naturel » implique divers champs de la pensée humaine.

Dans l'Antiquité grecque, physique et métaphysique s'emploient à organiser le monde, à fonder une cosmogonie. L'ontologie platonicienne fait passer dans le monde de l'Idée et de l'Essence ce qu'*il y a*, et qui se distingue du monde des choses. Injonction est faite à l'homme, désormais, de chercher le Vrai, qui est aussi le Beau.

À l'époque médiévale, la nature est entendue en une vision théologique et téléologique comme œuvre de Dieu, et donc norme puisque « ordonnée à une fin ». Selon la théologie chrétienne, Dieu a créé l'homme à son image. L'homme doit donc accomplir sa vocation, actualiser la promesse de perfection que Dieu a mise en lui. La nature de l'homme inclut-elle le libre-arbitre ? C'est à cette question qu'Augustin entendra répondre.

À l'époque moderne, avec Galilée, Descartes, la nature devient objet d'investigation. La science moderne exhorte l'homme à découvrir les lois du monde naturel. Pour Descartes, la *lingua mathematica* du monde matériel doit être traduite – « déchiffrée », dit encore Pascal – afin que les hommes puissent s'en rendre « comme maîtres et possesseurs ». Pour Bacon de même, « science is power ».

Puis avec Kant, philosophe de la connaissance mais aussi de la causalité (sinon de la légalité), la nature est « tout ce qui obéit à des lois » ; sa réalité doit donc se plier aux lois de l'entendement, à la faculté de juger. On aperçoit dans la philosophie kantienne une déréalisation de la nature, puisque l'objet est sommé de s'adapter aux catégories de l'entendement.

La nature, terrifiante chez Hobbes (*Kingdom of Darkness*), doit être transformée par l'Etat civil, (*the Body Politick*), le *Leviathan*. L'état de nature n'est la fin ni de l'homme ni de la société humaine. Le monde politique et physique doit être assujéti à la raison humaine.

C'est en partie cette emprise de la rationalité sur le monde naturel qui conduira à la révolte romantique de la fin du 18^e siècle. Ainsi, pour Wordsworth : « One Impulse from a vernal wood may teach [you] more of man, / of more evil and of good, than all the sages can ». La nature devient source de vertu, de sagesse et de beauté. C'est vers elle que Ruskin invite les Préraphaélites à se tourner : « Go to nature! », enjoint-il. C'est ce mouvement qui conduit du bon sauvage de Rousseau et de la *Naturphilosophie* de Schiller au Transcendantalisme d'Emerson et de Thoreau. Après la période romantique, la séparation homme/nature amorcée par la pensée logocentrique n'est pas remise en question par le positivisme qui marque l'essor des sciences naturelles au 19^e siècle. L'utilitarisme prévaut dans la pensée sociale et politique, et dans la philosophie matérialiste de Marx, l'homme est *dans*, mais surtout *face à* la nature : c'est par le travail qu'il s'arrache à elle et crée sa propre nature. Au 20^e siècle, de nouvelles conceptions du rapport entre l'homme et la nature se font jour dans la pensée occidentale. Les rapports d'interdépendance et d'échange au sein de systèmes vivants (écosystèmes) ont été mis en évidence dans la nouvelle « œkologie » (1866) de Ernst Haeckel⁷. Après la Première et surtout la Seconde Guerre mondiale, alors que les technologies chimique et nucléaire font peser sur le monde des menaces globales, que la population augmente dans des proportions jamais connues, la nature apparaît pour la première fois comme finie et vulnérable. Scientifiques et philosophes de la nature insistent sur les notions de responsabilité, de respect, de justice environnementale : c'est la notion de *land ethic* qu'Aldo Leopold popularise avec son ouvrage *A Sand County Almanac* (1949). L'espace naturel est un « environnement » sensible qu'il incombe à l'homme de préserver.

On voit combien la nature est diversement pensée et construite, comment elle est constamment inventée et réinventée au sein de systèmes de représentation qui impliquent autant les sciences physiques que les sciences humaines ou les arts.

Ce séminaire interdisciplinaire, regroupant philosophes, géographes, historiens de l'art, linguistes et littéraires s'est attaché à mettre en valeur certaines des expressions de cette négociation incessante des hommes avec le « naturel ». Aux côtés de la Méditerranée gréco-romaine et de l'Europe moderne et contemporaine, ce sont les mondes anglo-saxons qui figurent de manière éminente dans ces études : Ecosse, Irlande, Pays de Galles, Australie, Afrique du Sud et Amérique. Périodes et lieux envisagés montrent combien la polarisation humanité-nature reste coextensive à l'histoire des idées et à l'histoire de l'homme.

Les deux premières études, au croisement de la religion, de l'anthropologie, du droit et de la philosophie interrogent la nature de l'homme et de ses

rapports à l'idée de norme. C'est à la (vaste) question de la nature humaine et à celle du libre-arbitre telle qu'elles sont discutées au V^e siècle par les chrétiens (Augustin, Jérôme, Pélage) que s'attache l'étude de **Benoît Jeanjean**. Jérôme entreprend en 415 de réfuter la théorie pélagienne de l'impeccabilité selon laquelle le chrétien peut s'affranchir du péché par l'exercice vertueux de sa volonté. Dans les trois livres qui composent le *Dialogue d'Atticus et de Critobule*, Jérôme oppose à la vision optimiste de Pélage une vision relative de la perfection humaine. Entre l'optimisme pélagien et le pessimisme manichéen, il indique une « voie royale » qui consiste à « croire que la faculté d'exercer notre volonté propre est sans cesse gouvernée par le secours de Dieu ». Les extraits du *Dialogue* choisis par Benoît Jeanjean montrent que ce sont deux anthropologies qui s'affrontent ici sur les plans théorique (l'homme tel qu'il devrait être) et pratique (l'homme tel qu'il est).

Pascal David explore en historien de la philosophie les rapports entre norme et fiction. Il montre comment l'époque médiévale élève la nature, œuvre de Dieu, en norme ; puis comment la science moderne, avec Galilée, et Descartes surtout, s'empare de cette nature-matière créée, machinée, calculée (Leibniz) pour la construire en objet de savoir répondant à des lois anticipativement imaginées – un processus qui risque finalement de réduire la nature à une projection de l'esprit humain, un environnement *feint*, manipulable à l'envi. Dans un ample panorama épistémologique, linguistique et littéraire qui va d'Aristote à Marx, d'Hérodote à Tolstoï, Pascal David met en évidence les diverses ruses de la raison scientifique et juridique par quoi « la nature cesse progressivement d'être une norme pour redevenir une fiction, qui va fonctionner à son tour comme source d'une nouvelle normativité ».

Les deux textes suivants explorent les modes de représentation scénique et picturale d'une nature que les sensibilités du 17^e et du 19^e siècles se mettent à percevoir de manière nouvelle. S'appuyant sur les théories du paysage, celles en particulier d'Alain Corbin et d'Alain Roger, **Marie-Eugénie Kaufmant** met en évidence l'émergence d'une sensibilité paysagère nouvelle dans la *comedia* espagnole de la première moitié du 17^e siècle. Pour ces pièces rimées qui affectionnent les scènes de mer, de naufrages et de batailles – où, en un mot, l'illusion est reine – les *corrales de comedias* deviennent le théâtre d'ingénieuses synecdoques et de stratagèmes scéniques qui construisent une perspective, suggèrent un lointain. Avec de grands dramaturges comme Lope de Vega et Calderon de la Barca, le texte poétique devient « fenêtre verbale » ouverte sur une nature proprement « spectaculaire ». Marie-Eugénie Kaufmant montre que l'irruption de la nature dans la scénographie du Siècle d'Or n'est pas sans lien avec les développements de la peinture européenne, la *veduta* de l'école flamande en particulier. Enfin le goût prononcé pour les

spectacles de tempêtes et de mers déchaînées annoncent une nouvelle sensibilité paysagère, celle du sublime.

S'attachant à l'histoire de la peinture de paysage, **Nicolas Meynen** montre comment les peintres du 19^e siècle français s'affranchissent des règles du classicisme et se tournent vers un naturalisme qui le dispute parfois aux élans romantiques. La nature – celle en particulier de l'école de Barbizon : la forêt de Fontainebleau – est peinte pour elle-même : « il s'agit d'exprimer la vie et le vrai ». De Corot, Rousseau, Daubigny à Monet, Pissarro et Renoir, ainsi qu'au fil des Salons, Nicolas Meynen fait apparaître les manières et intentions qui sous-tendent diversement les représentations de la nature : d'arcadienne, sublime ou pittoresque, la peinture devient naturaliste et entre finalement (avec les Impressionnistes) en modernité. Les illustrations ainsi que l'attention portée au regard des contemporains tels que Baudelaire, Gautier ou Zola permettent de mesurer l'importance de ce tournant de la sensibilité paysagère.

Les trois études suivantes mettront en évidence la façon dont la nature est souvent, en fiction, plus qu'un décor ou un miroir qui reflète l'identité des personnages, une *natura naturans* qui, en vérité, la modèle. S'appuyant sur les travaux anthropologiques de Philippe Descola, Erwin Panofsky et Edward Said, **Anne Le Guellec-Minel** montre combien est névralgique la relation de l'Australien (blanc) à la terre qu'il a conquise. Depuis le début de la colonisation, les discours scientifiques (Mill, Bentham), les récits de voyage (Dampier), la littérature et la poésie même, ont fait de la terre australienne un lieu inverse, différent, aliénant : « la logique d'appropriation qui préside à la conquête coloniale se révèle incapable d'accréditer cette autre logique qui est celle de l'alliance, de l'être "au milieu de", du "faire corps avec" l'espace naturel. » Par une perspective renversante, dissociante et dénaturante, le colonisateur a suscité la fiction juridique de la *terra nullius*, du vide géographique et symbolique. A défaut de volonté politique claire, c'est peut-être à la littérature (White, Malouf, Carey) qu'il revient, selon Anne Le Guellec-Minel, de réconcilier l'Australien blanc avec le Génie du lieu.

A travers l'étude des grands textes de Doris Lessing (prix Nobel de littérature en 2007), **Anne-Laure Brevet** montre combien la nature et en particulier les paysages de l'Afrique sont prégnants dans la prose de la romancière qui passa une partie de son enfance en Rhodésie du Sud. Dans ces fictions où la quête de l'identité est un thème récurrent, « le rapport entre nature et culture est au centre de l'interrogation identitaire de Lessing ». Les constructions identitaires individuelles et collectives sont adossées à une nature parfois harmonieuse et matricielle (pour les Noirs) ; souvent étouffante et repoussante (pour les Blancs), suggérant par là le caractère « contre-nature » de la situation coloniale. Dans une autre veine plus proche de la fable « tantôt oni-

rique et idéalisante, tantôt dévalorisante et critique » à la manière de Swift, Lessing élabore une poétique de la nature où le fantasme de synthèse des contraires se dessine comme modèle de recreation universelle. Anne-Laure Brevet montre ainsi comment « l'exaltation de tous les sens dans la fusion des éléments de la nature constitue l'expérience primordiale de soi dans le monde ».

Catherine Conan porte son attention sur la perception de la nature et l'expression de la masculinité dans le roman de Eoin McNamee, *The Ultras*, paru en 2004. Dans ce roman, l'écrivain irlandais revisite certains des clichés du rapport de l'homme à la nature. Le rapport (politisé) est ici de type colonial ; il est également sexué, *The Ultras* poussant à son paroxysme une vision familière de l'Irlande « qui représente une Erin sous les traits d'une jeune femme contrainte à un rapport forcé avec son puissant voisin, affublé de caractéristiques masculines ». La nature est un terrain de jeux virils (sports, entraînements militaires) pour des personnages majoritairement masculins. Catherine Conan montre, cependant, que la pluralité des lieux et des consciences focalisatrices du récit donne de la masculinité une image plus complexe : les hommes y sont parfois vulnérables et font montre d'une sexualité problématique. Enfin la terre irlandaise semble faire échec aux visées (au sens balistique, souvent) prédatrices. Allégoriquement, le corps anorexique du seul personnage féminin important se soustrait, dans la mort, à la volonté de contrôle.

Les deux textes qui suivent font apparaître combien la valeur symbolique et politique du territoire, régional ou national, peut constituer le véritable enjeu de l'écriture, romanesque ou poétique. **Thierry Robin** examine cinq des grands romans de l'écrivain irlandais Flann O'Brien. Derrière les hétéronymes et les *personae* de l'auteur, derrière les multiples mises en abyme qu'affectionne cette prose (déjà) postmoderne, la nature se donne au mieux comme anti-nature, ou nature *in absentia*. C'est davantage l'articulation de trois concepts – sens, nature et espace (territorial et politique) – qui informe une littérature souvent parodique. Les figures du savoir en particulier (les sciences, l'Université) sont discréditées par des retours à l'étymologie de notions-clés et le rappel de conceptions scientifiques, philosophiques ou politiques avec lesquels les textes jouent. Thierry Robin montre que derrière l'« anticosmogonie » d'O'Brien se cachent des interrogations politiques (l'irlandité est tout sauf *naturelle*), gnoséologiques (il est impossible de connaître) et poétiques (l'art consiste à cacher l'art) profondes. A l'opacité du sens répond une fuite langagière « qui ne révèle donc jamais la nature originelle des choses, leur sens intrinsèque, ontologique, humain, physique, esthétique ».

Avec cette étude de la poésie de Sorley MacLean et de Iain Crichton Smith, **Camille Manfredi** porte son attention sur les motifs surdéterminés

du cerf et de la terre écossaise (les Highlands, en particulier). Après la vision victorienne d'une Ecosse assagie et romantisée et celle de l'école du Kailyard qui célébra « une ruralité ingénue », après la première renaissance littéraire écossaise qui partit à la reconquête d'une terre dénaturée par la surcharge symbolique et l'hyperesthétisation, les poèmes de MacLean et Smith « traquent les fausses Ecosse ». Les vers s'ensauvent et laissent leurs empreintes de loup sur la page blanche. Entretenant un contact direct avec la nature et l'origine, ils procèdent d'une nécessité vitale. Le cerf, débarrassé de ses représentations sacralisantes, est rendu à son animalité. Camille Manfredi montre que cette poétique de « désinvention de la nature » (« la nature ne se disperse pas en métaphores ; le poète devra faire de même ») est presque reconnaissante de l'acte de résistance de la nature qui, comme l'Ecosse, s'obstine à ne pas se laisser nommer.

Les deux études suivantes montrent comment les sciences de la terre et de l'environnement sont constituées sur des paradigmes épistémologiques mouvants. La géographie contemporaine devra-t-elle s'appeler « écogéographie » pour avoir, comme le *nature writing* d'outre-Atlantique, voix au chapitre dans le débat environnemental contemporain ? Yannick Lageat offre un panorama historique des rapports de la géographie avec la nature. Il retrace les origines de la discipline et la constitution de celle-ci en science et école. Géographie physique, et non science sociale – se distinguant par là de la sociologie de Durkheim –, la géographie de Paul Vidal de la Blache entend être la « science des lieux » ; géographie humaine aussi, elle « s'occupe des hommes en tant qu'ils sont en rapport avec les lieux ». Ces deux inclinations de la science géographique, ainsi que son succès, seront après la Deuxième Guerre mondiale source de spécialisations, mais aussi de morcellements et de querelles épistémologiques. En 1960, la rupture entre géographie physique et humaine est consommée. La « nouvelle géographie » fait la part belle aux facteurs humains, met la nature à distance et néglige l'étude de terrain – privant peut-être le débat environnemental contemporain de son expertise. Dans cette étude historique et épistémologique, Yannick Lageat interroge la nature d'une science qui semble s'être éloignée de son postulat fondateur : « pas de géographie sans nature, pas de nature sans géographie ».

François Gavillon propose un panorama historique de l'idée de nature (sauvage), *wilderness*, aux Etats-Unis, depuis le mouvement transcendantaliste à nos jours. Il montre comment le *wilderness* est construit selon les modalités successives de la sensibilité romantique, de la nostalgie d'un monde qui disparaît, puis d'une nature biologique, saisie dans ses modes d'être systémiques, vulnérable et soumise à la toute-puissance technologique (mécanique d'abord, puis chimique et nucléaire) des hommes. La philosophie (Emerson, Thoreau), la science (Marsh, Pinchot, Leopold), mais aussi la littérature

(Anderson, Faulkner, Steinbeck) puis la prose militante (*advocacy* : de Muir à Carson et Abbey) se sont fait tour à tour l'écho de ces diverses appréciations du monde naturel. On y discernera souvent une tonalité injonctive ou prescriptive. Cet engagement sera également présent dans les essais ou fictions plus récents d'un Rick Bass par exemple.

Enfin, si le Verbe était au commencement, il sera aussi à la fin de cette collection, sous les espèces du texte de traduction, qui sera l'occasion de revenir sur la question de l'origine et du devenir textuels. C'est en praticien et théoricien de la traduction que **Thomas Buckley** s'interroge sur la nature du texte de traduction et de son rapport à l'original. Rappelant divers points de vues théoriques sur la traduction (Benjamin, Steiner, Meschonnic, Berman, Venuti, Kundera), il met en présence les deux conceptions principales : celle qui voit dans le texte « original » une primauté et une autorité incontestables ; celle qui envisage toute écriture comme réécriture dans un continuum sans commencement ni fin, où les hiérarchies entre *Urtext* et traduction, auteur et traducteur s'abolissent. Filant la métaphore du darwinisme, Thomas Buckley suggère que si le texte est création, la traduction est évolution : « translation is the indispensable first step in a text's evolution and survival. » Dans ce cas, il se peut alors que « just as animals develop the anatomical characteristics they need in order to survive, texts gravitate toward the forms which enable them to be perpetuated. »

François Gavillon
Université de Bretagne Occidentale

notes

¹ Arthur O. Lovejoy et George Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*. Baltimore : Johns Hopkins UP, 1935, 447-456 et « Nature as Aesthetic Norm » in *Essays in the History of Ideas*. Baltimore : Johns Hopkins UP, 1948, 69-78.

² Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (édition révisée). New York : Oxford UP, 1983, 219.

³ Aristote, *Métaphysique* (trad. J. Tricot). Paris : Vrin, 1974, 254.

⁴ Gilles Deleuze, *Logique du sens*. Paris : Minuit, 1969, Appendice II « Lucrèce et le simulacre », 322-24.

⁵ On se bornera ici à l'histoire de la pensée occidentale, héritière de la tradition judéo-chrétienne d'une part et de la philosophie gréco-latine d'autre part.

⁶ *Dictionnaire historique de la langue française* (sous la direction d'Alain Rey). Paris : Dictionnaire Le Robert, 1998 (édition en petit format), tome 2, 2347-2348.

⁷ Deux années plus tôt, George Perkins Marsh avait fait paraître ce que d'aucuns considèrent comme le premier essai « écologiste » américain : *Man and Nature; or, Physical Geography as Modified by Human Action* (1864). Sur cet ouvrage, voir l'article d'Estienne Rodary dans « Ecologie & Politique », 35/2007, 157.

Benoît Jeanjean

Une réflexion sur la nature de l'homme : saint Jérôme face à Pélage

Au I^{er} siècle avant notre ère, l'historien Salluste entendait faire du récit historique le lieu d'une réflexion sur la nature de l'homme. Aussi prit-il soin de faire précéder ses œuvres d'un long prologue à caractère philosophique, sans rapport apparent avec les événements dont il allait traiter. C'est ainsi que sa *Guerre de Jugurtha* commence par les mots suivants :

C'est à tort que le genre humain se plaint de sa nature et déplore que, faible et de courte durée, son existence soit régie par le hasard plus que par le mérite. A bien y réfléchir, au contraire, on ne saurait trouver rien de plus grand ni de plus excellent, et l'on constate que ce qui manque à la nature, c'est plus la volonté des hommes que la force ou la durée. Mais ce qui guide et commande la vie des mortels, c'est l'esprit. Or, quand celui-ci s'avance vers la gloire par la voie de la vertu, il possède en abondance la force, la puissance et l'éclat et n'a pas besoin de la Fortune, car celle-ci ne peut donner ni ravir à personne l'honnêteté, la volonté et les autres qualités morales. Mais si, prisonnier de passions vicieuses, l'homme sombre dans la paresse ou le plaisir des sens, après avoir joui quelque temps de ces voluptés pernicieuses et vu se dissiper dans l'inaction ses forces, son temps, son intelligence, il accuse alors la faiblesse de sa nature¹

Par ces mots, Salluste fait écho aux débats philosophiques de son temps portant sur la nature humaine et dénonce une conception pessimiste et déterministe de celle-ci, d'inspiration épicurienne. Il adopte au contraire, dans le sillage des stoïciens, une vision résolument optimiste de la condition de l'homme qui compense les faiblesses du corps par l'exercice volontariste de l'esprit entièrement tendu vers l'accomplissement des vertus. Le débat évoqué par Salluste prend une nouvelle tournure avec l'avènement du christianisme, car dans la réflexion chrétienne, la question de la nature humaine se conjugue avec celle de la relation de l'homme avec le Dieu Créateur. Devant le constat du mal, auquel les stoïciens avaient répondu par l'argument de la Providence, les chrétiens peuvent être tentés d'incriminer le Créateur pour l'imperfection

Benoît Jeanjean

de sa création. Certains courants dissidents du christianisme en sont ainsi arrivés à séparer le Dieu Créateur du Dieu Père du Christ. Un tel dualisme se retrouve aussi bien dans la doctrine de Marcion qui, dès le II^e siècle, distingue le Dieu juste, sévère et cruel de l'*Ancien Testament* du Dieu bon du *Nouveau Testament*, que dans celle de Mani qui dénonce la matière, comme issue d'un Dieu mauvais opposé au Dieu du bien, auteur de la lumière. Marcion et Mani ont tous deux été jugés hérétiques par l'Église en raison de leur dualisme et de la condamnation de la nature humaine qui en découlait. C'est dans ce contexte de la réflexion chrétienne antique sur la nature de l'homme qu'il faut situer la polémique qui vit s'opposer les champions du catholicisme à Pélage, au début du V^e siècle, et qui poussa Augustin à formuler la doctrine du péché originel et du rachat de l'homme par la grâce divine. Si la part d'Augustin dans la controverse anti-pélagienne est généralement connue, on ignore souvent que Jérôme y a aussi apporté sa contribution, dans un traité qui réfute la thèse pélagienne de la possibilité pour l'homme de s'affranchir totalement du péché par le simple exercice de sa volonté. Ce traité, le *Dialogue d'Atticus et de Critobule*², met en présence deux conceptions incompatibles de la nature humaine, comme nous allons le voir.

Rappel des circonstances de la polémique

Lorsque le moine britannique Pélage fait parler de lui à Rome, au tout début du V^e siècle, cela fait près de quinze ans que Jérôme a quitté la « ville éternelle » pour s'installer définitivement à Bethléem où il mène, à la tête des deux monastères qu'il y a fondés, une vie d'ascèse et de prière. Les deux hommes ont d'ailleurs plus d'un point commun, car chacun à leur manière, ils se présentent en champions de l'ascèse chrétienne. Jérôme, dans les nombreuses lettres de direction spirituelle qu'il adresse depuis Bethléem à ses correspondants occidentaux, n'a de cesse de rappeler qu'un chrétien se doit de maîtriser ses instincts et de ne pas céder aux tentations mondaines, pour se donner entièrement à la méditation de l'Écriture sainte et aux œuvres de la charité. Pélage, de son côté, exalte auprès du même public l'effort de la volonté dans la lutte du chrétien contre le péché. Toutefois, la haute valeur que les deux hommes accordent à la vie ascétique repose sur deux conceptions différentes de l'ascèse, sur deux anthropologies inconciliables.

Jérôme, occupé en Orient à commenter, après les avoir traduits de l'hébreu en latin, les livres des prophètes, n'aurait sans doute pas entendu parler de Pélage si les soubressauts de l'Histoire n'avait jeté celui-ci sur les routes de l'exil avec une foule de nobles romains. C'est en effet la prise de Rome par Alaric et ses Wisigoths en août 410, qui contraignit Pélage à quitter l'Italie et à chercher refuge, d'abord en Afrique où sa prédication et celle de son

disciple Célestius provoquèrent la réaction du clergé local³, puis en Palestine. Là, le voisinage avec Jérôme devait inévitablement déboucher sur une controverse à propos de la théorie pélagienne de l'impeccabilité (*impeccantia*) selon laquelle le chrétien peut s'affranchir totalement du péché par un exercice vertueux et constant de sa volonté. Jérôme s'éleva contre cette théorie une première fois en 414, dans une lettre adressée à l'un des disciples de Pélage nommé Ctésiphon, puis entreprit en 415 une réfutation complète des idées pélagiennes dans les trois livres qui composent le *Dialogue d'Atticus et de Critobule*. Ce dialogue a le mérite de présenter alternativement les deux points de vue contradictoires : celui de Pélage, derrière le personnage de Critobule (du grec, *Krito+boulos* = 'qui a choisi la volonté' !), et celui de Jérôme, derrière Atticus son porte-parole, ce qui permet de relever les indices des deux anthropologies en présence.

Le discours pélagien sur la nature de l'homme

Considérons tout d'abord la position pélagienne dont le nœud réside dans l'articulation entre la volonté propre de l'homme et l'intervention de la grâce divine. Face aux objections d'Atticus, son contradicteur catholique, Critobule cherche en permanence à mettre en avant la qualité de la nature humaine, quitte à redéfinir la grâce ou le péché.

Ainsi, dès les premières lignes du livre I, il affirme que la possibilité de ne pas pécher est le résultat de l'exercice de la volonté de l'homme en accord avec la grâce de Dieu (I, 1, l. 20-37) :

- ATTICUS : Et d'où vient l'opinion unanime selon laquelle tu supprimes la grâce de Dieu et soutiens que les actions de l'homme sont du seul ressort de la volonté propre ?
- CRITOBULE : Je m'étonne, Atticus, que tu me demandes des comptes sur une erreur qui n'est pas la mienne et que tu m'interroges sur des rumeurs, alors qu'on sait parfaitement ce que j'ai écrit. J'ai dit que l'homme peut être sans péché, s'il le veut ; ai-je ajouté "sans la grâce de Dieu" ?
- ATTICUS : Mais c'est justement parce que tu n'as rien ajouté, qu'on te soupçonne de nier la grâce.
- CRITOBULE : Au contraire, c'est justement parce que je ne l'ai pas niée qu'il faut estimer que je l'ai énoncée : car ce que nous n'énonçons pas, il ne faut pas considérer que nous le nions.
- ATTICUS : Tu reconnais donc que l'homme peut être sans péché, s'il le veut, avec la grâce de Dieu ?
- CRITOBULE : Non seulement je vais le reconnaître, mais même l'affirmer librement.
- ATTICUS : Donc celui qui enlève la grâce de Dieu fait erreur ?

Benoît Jeanjean

- CRITOBULE : Il fait erreur. Bien plus, il faut le considérer comme un impie, puisque toutes choses sont gouvernées par la volonté de Dieu et que c'est par la faveur du Dieu créateur que nous existons et avons la faculté d'exercer notre volonté propre. Nous possédons le libre-arbitre et nous nous tournons soit du côté du bien soit du côté du mal en exerçant notre volonté propre : voilà la grâce de celui qui nous a créés tels que nous sommes à son image et à sa ressemblance.

A y regarder de près, le pélagien Critobule n'accepte pas totalement la grâce divine qu'Atticus lui objecte, car s'il la reconnaît bien en paroles, il en limite sérieusement la portée. Il identifie en effet la grâce à l'exercice de la volonté propre et au libre-arbitre que Dieu a octroyé à l'homme en le créant. Cette limitation est destinée à préserver la pleine responsabilité de l'homme et sa totale autonomie face à ses choix. Mais Atticus ne manque pas de dénoncer cette identification et devant le refus de Critobule de voir la grâce divine en œuvre derrière chaque action humaine particulière, à commencer par les plus triviales, il souligne la contradiction de son adversaire (I, 4, l. 7-14) :

- ATTICUS : Alors dis simplement que tu supprimes la grâce de Dieu, car ce que tu enlèves dans les cas particuliers, il te faut aussi l'écarter dans le cas général.

- CRITOBULE : Je n'écarte pas la grâce, puisque je soutiens qu'en me créant, Dieu a, par sa grâce, laissé à ma volonté la décision d'accomplir un acte ou de ne pas l'accomplir.

- ATTICUS : Dieu est donc en sommeil dans nos actions s'il nous a laissé une fois pour toutes le pouvoir d'exercer notre libre-arbitre, et nous n'avons plus à le prier de nous aider dans chacune de nos actions particulières, puisque c'est à notre volonté et à notre libre-arbitre que revient la décision d'accomplir un acte si nous le voulons, ou de ne pas l'accomplir si nous ne le voulons pas.

En limitant l'action de la grâce divine au seul don du libre-arbitre, Critobule entend exalter la force de la volonté humaine et, par conséquent, la qualité de la nature de l'homme. Il rend ainsi hommage au Créateur qui s'est montré généreux en dotant l'homme des moyens de faire son salut par l'exercice de sa propre volonté ; mais cette conception réduit considérablement le sens de la prière et de l'ascèse chrétiennes qui ne visent plus à obtenir du Ciel une aide qui a déjà été accordée une fois pour toutes.

La grâce divine n'est pas la seule à faire les frais d'une redéfinition dans le discours pélagien : le péché lui-même est revu à la baisse. Ainsi, à l'entame du second livre, Critobule réfute les nombreuses citations bibliques qu'Atti-

cus invoquait à la fin du livre premier pour prouver l'omniprésence du péché et l'impossibilité de s'y soustraire totalement (II, 1, l. 1-9) :

- CRITOBULE : D'accord, tu as abondamment cité de mémoire grand nombre de passages tirés des Saintes Écritures et tu t'es efforcé de jeter pour ainsi dire un voile de nuages sur la claire lumière de la vérité, mais à quoi bon ? Par ces témoignages, en effet, tu accuses manifestement la nature humaine et tu considères du même coup que Dieu, dans un accès de jalousie, a établi les hommes dans une condition telle qu'il leur est impossible d'échapper à la distraction ou au péché d'ignorance. Par conséquent, il est évident que l'homme peut, s'il le veut, ne pas pécher. De fait l'homme a fait ce qu'il n'a pas pu éviter. Or là où on enlève la possibilité, on enlève aussi la faute : personne en effet n'est condamné pour une chose qu'il n'a pas pu faire

La clé de cette réfutation se trouve dans le reproche fait à Atticus d'accuser la nature humaine. En effet, le primat de la position pélagienne réside dans la certitude de la bonté de cette nature. Partant de là, Critobule ne peut qu'écarter les péchés par distraction ou par ignorance signalés par l'Écriture, car ils mettent en cause cette certitude fondamentale, mais comme il ne peut nier le témoignage des textes sacrés, il le minimise en liant le péché au seul exercice de la volonté. Le péché par distraction ou ignorance échappant au champ de la volonté, il est ainsi exclu de la redéfinition pélagienne du péché.

Qu'il s'agisse d'écarter l'intervention de la grâce divine ou de redéfinir le péché, on constate donc que le leitmotiv du discours pélagien repose sur une anthropologie positive, reflet d'une théologie positive : la bonté du Créateur s'est manifestée dans la Création qui possède en elle les moyens d'accéder à la perfection. Tout discours qui met en doute la bonté de la nature humaine, met aussitôt en cause la bonté du Dieu Créateur ; aussi voit-on régulièrement Critobule dénoncer les propos d'Atticus qui signalent la faiblesse native de l'homme et les limites de sa condition. C'est le cas notamment au début du livre trois (III, 5, l. 5-7) :

- CRITOBULE : Je vais te dire, te dire une fois pour toutes, le fond de ma pensée. Toute ton argumentation te conduit à accuser la nature et à mettre en cause celui qui a créé l'homme tel qu'il est.

Les pélagiens écartent avec d'autant plus de vigueur la mise en cause de la bonté de la nature humaine que celle-ci leur rappelle la doctrine de Mani condamnée par l'Église. Critobule va ainsi jusqu'à assimiler les positions d'Atticus à celles de l'hérésiarque (III, 5, l. 20-23) :

Benoît Jeanjean

- CRITOBULE : Je ne suis pas insensé au point de me plaindre de l'existence du diable *dont la jalousie a introduit la mort sur la terre* (Sg 2, 24), mais je déplore que les hommes d'Église et ceux qui revendiquent abusivement pour eux le titre de maîtres suppriment le libre-arbitre, car c'est la suppression de celui-ci qui permet l'existence de la secte de Mani.

La protestation initiale du pélagien fait écho au débat sur la responsabilité de Dieu face à l'existence du diable. On comprend aisément qu'il lui soit impossible d'accuser Dieu dont la bonté constitue un postulat intangible. L'existence du diable lui apparaît alors comme le moyen de rendre manifeste la force de la nature humaine capable de triompher des tentations. En revanche, il exclut totalement l'idée d'une faiblesse qui ferait de l'homme, privé du libre-arbitre, un jouet pris entre le feu de deux puissances contraires. La capacité de l'homme à se déterminer volontairement, en recourant au libre-arbitre, pour le bien ou le mal, apparaît donc comme une garantie doctrinale contre le manichéisme et sa condamnation de la Création.

Le rejet de tout ce qui rappelle le manichéisme, la limitation de la grâce divine et la redéfinition minimaliste du péché manifestent bien l'anthropologie optimiste qui sous-tend l'ensemble du discours pélagien. Mais poussé à l'extrême, ce discours peut sembler remplacer la foi en Dieu par une foi en l'homme et en l'homme seul, ainsi qu'Atticus le reproche à maintes reprises à Critobule. Celui-ci est même obligé de reconnaître, implicitement, qu'il met Dieu à l'écart lorsqu'il propose, sous forme de dilemme, un raisonnement par l'absurde visant à prouver que seule la volonté de l'homme est engagée dans la lutte spirituelle contre le péché (III, 6, 8-12) :

- CRITOBULE : Donc, chaque fois que nous n'avons pas accompli les prescriptions de Dieu, ou bien il a voulu nous aider, ou bien il n'a pas voulu. Si, conformément à sa volonté, il nous a aidé et que, malgré cela, nous avons fait ce que nous avons voulu, ce n'est pas nous, mais lui qui a été vaincu ; mais s'il a refusé de nous aider, la faute ne revient pas à celui qui a voulu faire, mais à celui qui aurait pu aider et qui a refusé.

Les deux branches du dilemme conduisent à une absurdité : ou Dieu est impuissant, ce qui est contraire à sa nature divine, ou il est indifférent et, par conséquent, coupable de non assistance à chrétien en danger, ce qui est contraire au postulat de sa bonté. La conclusion qui s'impose est qu'il laisse l'homme lutter avec les armes qu'il lui a données, celles de la volonté et du libre-arbitre. Mais à vouloir ainsi préserver Dieu, le pélagien prend, à son insu, le risque de l'écarter tout à fait.

Le discours de Jérôme sur la nature de l'homme

Abordons à présent le point de vue de Jérôme. Dans son prologue au *Dialogue d'Atticus et de Critobule*, il pose d'emblée les termes du débat qui l'oppose à Pélage. On y retrouve la question de la bonté de la nature humaine et celle des relations entre le libre-arbitre et l'aide divine (Prol. 2, 30-34) :

[...] nous répondons enfin aux calomnieux qui nous reprochent leurs propres erreurs que ce sont les manichéens qui condamnent la nature humaine, suppriment le libre-arbitre et enlèvent l'aide de Dieu, et qu'en revanche il est totalement inepte de dire de l'homme qu'il est l'égal de Dieu. Il faut donc *emprunter la voie royale* (cf. Nb 21,22) *de manière à ne dévier ni sur la gauche ni sur la droite* (cf. Dt 5, 32), et à croire que la faculté d'exercer notre volonté propre est sans cesse gouvernée par le secours de Dieu.

On n'est pas surpris de trouver sous la plume de Jérôme une attaque contre les manichéens, car celle-ci lui permet de se disculper de l'accusation de manichéisme que les pélagiens adressent régulièrement aux catholiques. Elle lui permet également de renvoyer dos à dos deux positions extrêmes et également erronées entre lesquelles la position catholique semble tenir l'équilibre. Ainsi, si Jérôme qui dénonce le manichéisme s'accorde avec Pélage sur le principe de la bonté de la nature humaine, il s'oppose à lui sur la question des places respectives du libre-arbitre et de l'aide de Dieu. La position d'équilibre qu'il revendique à travers la métaphore biblique de la « voie royale », écarte aussi fermement, d'une part, le pessimisme absolu des manichéens, qui déprécient l'ensemble de la Création et versent dans un déterminisme total en supprimant le libre-arbitre, que, d'autre part, l'optimisme absolu de Pélage, dont la confiance en la volonté humaine et en sa capacité à vaincre le péché relèguent l'aide divine au seul temps de la Création.

Partant du principe que la vérité tient la position d'équilibre entre les deux extrêmes, Jérôme déploie une véritable virtuosité polémique, puisqu'il parvient à démontrer à plusieurs reprises que, pour reprendre un stéréotype, « les extrêmes se rejoignent ». Pour parvenir à ce résultat, il laisse Atticus pousser les raisonnements de Critobule jusqu'à leurs ultimes conséquences, comme on peut le constater dans un passage quasi lyrique du premier livre où la revendication pélagienne de la perfection de la nature humaine se transforme en mise en cause de la Création et du Créateur (I, 20, 26-51) :

- ATTICUS : Qui donc ne veut pas faire ce qui est parfait, ou qui ne désirerait pas briller de toutes les vertus ? Si tu les recherches toutes chez

Benoît Jeanjean

tous, tu fais disparaître la diversité de la création, la différence entre les grâces et la variété habilement établie par le Créateur auquel le prophète adresse les accents de son chant sacré : “*Tu as tout fait dans ta sagesse (Ps 103, 24)*”. Que Lucifer, l’étoile du matin, s’indigne de ce qu’elle n’a pas l’éclat de la lune ; que la lune trouve dans ses disparitions et la peine qu’elle se donne un prétexte à demander pourquoi il lui faut parcourir chaque mois le tour que le soleil accomplit en une année ; que le soleil se plaigne et demande quelle faute il a commise pour être plus lent que la lune dans sa course. Nous aussi, misérables petits hommes, demandons par nos cris pour quelle raison nous avons été créés hommes et non anges [...]. Que les éléphants si pesants et les griffons trouvent dans leur poids un prétexte pour demander pourquoi ils se déplacent sur quatre pattes, alors que les mouches, les moustiques et les autres bestioles de ce genre possèdent six pattes en plus de leurs ailes et que de misérables petits vers en agitent tant que le regard est incapable de suivre leurs innombrables mouvements simultanés. De telles revendications, que Marcion et tous les hérétiques qui se moquent des œuvres du Créateur les expriment ! Votre dogme aboutira à ce que, à force de chicaner, chaque créature lève la main contre Dieu en lui demandant pourquoi il est le seul à être Dieu, pourquoi il a pris en haine les créatures au point de ne pas accorder à toutes la puissance d’une même majesté. Cela, bien sûr, vous ne le dites pas (car vous n’êtes pas insensés au point de combattre Dieu ouvertement), mais vous l’exprimez en d’autres termes, lorsque vous attachez un attribut de Dieu à l’homme, en prétendant que celui-ci est sans péché, ce qui est le propre de Dieu.

La démonstration de Jérôme n’est pas sans une certaine parenté avec une page célèbre de Pascal qui présente l’homme pris en tenaille entre l’infiniment grand et l’infiniment petit⁴. Dans un premier temps, en effet, Atticus donne à voir le monde à l’échelle des astres, avec toute la disparité de leurs orbites et de leurs dimensions respectives. Il passe ensuite à l’ordre de l’humanité, avant de s’étendre sur le monde animal qu’il survole dans un mouvement décroissant qui mène de l’éléphant au mille-pattes. Le point commun à tous les niveaux de la Création ainsi revisités, est l’extrême diversité des conditions et des moyens dont disposent les créatures. Or une telle diversité apparaît ici comme une source de récriminations, alors qu’elle pourrait être occasion d’émerveillement. Les différences rendent manifestes les limites et les imperfections de chaque être. La revendication pélagienne de l’*impeccantia*, poussée ici à l’extrême, revient à une revendication de perfection, et, par voie de conséquence, d’égalité avec Dieu. A trop vouloir défendre la bonté de la nature humaine, Critobule l’incrimine ! Plus même, par sa démonstration, Atticus laisse entendre que son adversaire verse dans les erreurs de « Marcion et tous les hérétiques qui se moquent des œuvres du Créateur ». Or, parmi

ces derniers hérétiques, il faut compter aussi Mani. C'est donc un véritable tour de force auquel nous assistons, puisque le pélagien se voit retourner l'accusation qu'il a coutume d'adresser lui-même aux catholiques !

A la perfection absolue telle que la revendique Critobule, Atticus oppose, de son côté, une perfection relative qui tente de ménager la bonté de la nature de l'homme et les limites de sa condition (I, 24, l. 16-22) :

Dieu a donné des préceptes réalisables, je le reconnais moi aussi. Mais tous ne sont pas réalisables pour chacun d'entre nous, du fait non pas de la fragilité de notre nature - pour te dispenser de tes calomnies -, mais des limites de notre esprit qui ne peut posséder à la fois et en permanence toutes les vertus. Et si tu mets également en cause le Créateur du fait qu'il t'a créé faible et limité, tu le critiqueras encore mieux, je le répète, si tu vas jusqu'à l'accuser de ne pas t'avoir fait Dieu. Mais diras-tu : si je ne peux pas, c'est donc que je ne pêche pas. Mais tu pêches dans la mesure où tu n'as pas fait ce qu'un autre a été capable de faire.

La perfection relative prônée ici par Atticus est assortie d'une réfutation de la redéfinition pélagienne du péché. Celui-ci ne peut être limité au seul domaine d'exercice de la volonté de l'homme, puisque ce domaine varie d'un individu à l'autre. Ainsi Atticus propose une vision relative de la perfection de l'homme, associée à une définition absolue du péché, alors que Critobule revendique une vision absolue de la perfection de l'homme, associée à une définition relative du péché. On comprend ici tout ce qui sépare les deux protagonistes du *Dialogue*.

L'antagonisme entre les deux anthropologies en présence apparaît très nettement dans une autre variation sur le thème de l'imperfection de la nature (III, 5, l. 8-19) :

- ATTICUS : C'était donc ça que tu voulais dire, sans pouvoir t'y décider ? Eh bien vas-y, parle, je t'en prie, parle, afin que ta sagesse profite à tous ! Est-ce que tu reproches à Dieu d'avoir créé l'homme homme ? Mais alors, que les anges aussi lui reprochent d'être des anges ; que chaque créature le mette en cause parce qu'elle a été créée telle qu'elle est et non telle qu'elle aurait pu être ! Peut-être faut-il maintenant que je me livre aux petits jeux déclamatoires des écoliers et que je parte du moustique et de la fourmi pour en arriver au chérubin et au séraphin en demandant pourquoi chacun n'a pas été créé dans une condition meilleure, et lorsque j'en arriverai aux Puissances célestes, je mettrai Dieu en cause en demandant pourquoi il est le seul à être Dieu et pourquoi il n'a pas établi toutes les créatures dans la condition divine. A te suivre, il sera coupable soit d'impuissance, soit de jalousie. Reproche-lui également de concéder

Benoît Jeanjean

au diable un tel pouvoir en ce monde, et fais disparaître la couronne de lauriers, puisque tu fais disparaître le combat !

A suivre la démonstration ironique d'Atticus, on voit nettement la différence des deux positions en présence : le pélagien se place sur le plan purement théorique de l'homme « tel qu'il devrait être » en partant du principe de la bonté absolue de la nature, quand le catholique se place sur le plan pratique de « l'homme tel qu'il est », en partant du constat de la finitude et de la fragilité de l'homme.

Nous venons de mettre en lumière la différence entre les deux anthropologies antagonistes à l'œuvre dans le *Dialogue d'Atticus et de Critobule*. L'opposition, on l'a vu, est totale, mais peut-on pour autant qualifier de pessimiste l'anthropologie d'Atticus qui prend le contrepied de la vision pélagienne optimiste de la nature humaine ? Jérôme, dans son prologue, revendique une position d'équilibre entre l'optimisme forcené de Pélage et le pessimisme décourageant des manichéens. La « voie royale » dont il se réclame consiste à « croire que la faculté d'exercer notre volonté propre est sans cesse gouvernée par le secours de Dieu ». Son porte-parole Atticus ne dit pas autre chose, lorsqu'il proteste au livre trois (III, 5, l. 24-26) :

- ATTICUS : Est-ce moi qui supprime le libre-arbitre, alors que, dans toute mon argumentation, j'ai cherché uniquement à conserver ensemble la toute puissance de Dieu et le libre-arbitre ?

Cette volonté de ménager à la fois la grâce de Dieu agissante et l'effort volontaire de l'homme, mène à la formulation d'une perfection relative, fondée sur une vision nuancée, mais non dénuée d'ambiguïté, de la nature de l'homme. Atticus, en effet, distingue avec grande prudence, en I, 24, la « fragilité de notre nature », qu'il écarte pour ne pas s'exposer aux accusations de manichéisme, et les « limites de notre esprit qui ne peut posséder à la fois et en permanence toutes les vertus ». Mais à bien y regarder, la distinction est infime et plus rhétorique que réelle, car si Atticus se garde ici de parler de « fragilité » (*imbecillitas*), il n'hésite pas à reprendre ailleurs ce mot, en le renforçant par celui de « faiblesse » (*fragilitas*) (III, 4, l. 13-20) :

Nous disons nous aussi que l'homme peut ne pas pécher, s'il le veut, selon le moment, le lieu, la faiblesse de son corps (*imbecillitate corporea*), aussi longtemps que son esprit est vigilant, aussi longtemps que, sur la cithare, aucun défaut ne vient détendre la corde. Mais s'il relâche un tant soit peu son effort, si, comme *l'homme qui tire sa barque à contre courant*, il lâche prise, aussitôt il repart en arrière et se laisse emporter là où il ne

Une réflexion sur la nature de l'homme

veut pas par la force des eaux (cf. Virgile, *Georg.* 1, 201-203). Il en va ainsi de l'humaine condition : si elle relâche un tant soit peu son effort, elle apprend sa faiblesse (*fragilitatem*) et comprend qu'elle n'a pas grand pouvoir.

L'optimisme affiché par Atticus sur la possibilité d'une perfection relative est largement tempéré par l'insistance avec laquelle il présente la faiblesse de la condition humaine. L'image, empruntée à Virgile, de l'homme qui remonte le courant avec sa barque est particulièrement significative d'une conception pessimiste de la nature humaine qui doit lutter en permanence contre sa pente naturelle pour s'accomplir pleinement.

Dans le cours du *Dialogue*, l'opposition entre les deux points de vue en présence se fait moins frontale et l'on peut noter un très léger infléchissement de la revendication de l'*impeccantia* par Critobule sous l'influence du relativisme modéré d'Atticus. Néanmoins cet infléchissement n'enlève rien aux postulats fondamentalement inconciliables des deux adversaires, comme on peut le constater à la fin du livre trois (III; 12, l. 1-13) :

- CRITOBULE : D'accord, personne n'a pu éviter totalement le péché dans son enfance, son adolescence, sa jeunesse ; mais peux-tu nier que beaucoup d'hommes justes et saints ont abandonné leurs vices passés pour se tourner de tout leur cœur du côté des vertus et qu'en les pratiquant, ils se sont trouvés exempts de tout péché ?

- ATTICUS : C'est ce que je t'avais dit au début : il est en notre pouvoir de pécher ou de ne pas pécher, de tendre la main vers le bien ou vers le mal et de conserver ainsi notre libre-arbitre ; mais cela n'est vrai que dans une certaine mesure, selon le moment et selon la faiblesse (*fragilitatis*) de l'humaine condition. Quant à l'impeccabilité perpétuelle, elle est réservée à Dieu seul et au Verbe qui, devenu chair, n'a connu ni les inconvénients de la chair, ni les péchés. Et ce n'est pas parce qu'une conduite est possible pendant un court laps de temps que tu me convaincras qu'elle est possible sans discontinuer : je peux jeûner, veiller, me promener, lire, chanter les psaumes, m'asseoir, dormir, mais puis-je le faire indéfiniment ?

A Critobule qui reconnaît le caractère temporaire de l'*impeccantia*, tout en laissant entendre avec optimisme qu'une fois qu'elle est acquise, elle peut être maintenue, Atticus persiste à opposer l'*impeccantia* limitée et provisoire de l'homme incapable de rivaliser dans la perfection avec son Dieu.

Grâce au dialogue de ses deux personnages fictifs, Jérôme réfute Pélage et sa conception trop optimiste d'une nature humaine capable de se passer

Benoît Jeanjean

de Dieu au quotidien. Mais il s'expose, par la vigueur de sa réfutation, à certaines contradictions entre son discours théorique sur la bonté de la nature humaine et son expérience pratique d'une faiblesse native de l'homme. A l'entendre revenir sans cesse sur la fragilité de l'humaine condition, on est en droit de se demander s'il ne développe pas, ne serait-ce qu'inconsciemment, une conception pessimiste, pour ne pas dire négative de la nature humaine. Comme il insiste sur l'expérience pratique, étayée par l'enseignement de l'*Ancien* et du *Nouveau Testaments*, il est obligé de mettre en avant les limites d'une nature dont il professe pourtant la bonté ; mais il ne s'interroge jamais clairement sur les causes de ces limites. C'est là le pas fondamental que franchit à la même époque Augustin qui explique la finitude et la faiblesse humaines par la doctrine du péché originel venu « dénaturer » la bonté première de l'homme, bonté restaurée par l'incarnation et la résurrection du Christ. Augustin a très clairement conscience que le cœur du débat qui oppose les catholiques à Pélagé réside dans la concurrence entre deux conceptions inconciliables de la nature humaine, comme le prouvent les premières lignes de son *De Natura et Gratia* (*De la nature et de la Grâce*), traité presque contemporain du *Dialogue* de Jérôme, qui citent justement la première phrase de la *Guerre de Jugurtha* de Salluste que nous avons mentionnée plus haut : « C'est à tort que le genre humain se plaint de sa nature » ! Le débat, coloré ici de sa dimension chrétienne, n'est jamais qu'une forme nouvelle du débat fondamental sur la condition de l'homme, débat dont l'opposition entre Jésuites et Jansénistes au XVII^e siècle constitue en son temps une autre variation.

Benoît Jeanjean
Université de Bretagne Occidentale

Repères bibliographiques

Sources

JÉRÔME, *Dialogus aduersus pelagianos* ou *Altercatio Attici et Critobuli*, CCL 80, Turnhout, Brepols, 1990.

AUGUSTIN, *De Haeresibus*, PL 42, col. 21-50 ou CCL 46, 286-345.

Traité anti-pélagiens :

– *Epistula ad Hilarium syracusanum* (Ep. 157), *De Perfectione iustitiae hominis*, *De natura et gratia*, *De gestis Pelagii*, BA 21, Paris, 1966 (par G. De Plinval et J. De La Tullaye).

– *De gratia Christi et de peccato originali, De natura et origine animae, Epistula ad Optatum* (Ep. 190), BA 22, Paris, 1975 (par H. Chirat, J. Plagneux, Ch. Munier, A.-C. De Veer, F.-J. Thonnard, E. Bleuzen).

Études

DUVAL Y.-M., « Pélage en son temps : données chronologiques nouvelles pour une présentation nouvelle », in *Studia patristica*, vol. XXXVIII, Louvain, Peeters, 2001.

JEANJEAN B., *Saint Jérôme et l'hérésie*, Études Augustiniennes, Série Antiquité, n° 161, Paris, 1999.

PLINVAL G. (DE), *Pélage, ses écrits, sa vie et sa réforme*, Lausanne 1943.

SALAMITO J.-M., *Les virtuoses et la multitude, (Aspects sociaux de la controverse entre Augustin et les pélagiens)*, Grenoble, ed. Jérôme Millon, 2005.

notes

¹ Salluste, *Bel. Ing.*, 1, 1-4, Coll. des Universités de France, Les belles-Lettres, Paris, 1958, traduction A. Ernout, très largement retouchée.

² Traité communément publié sous le nom de *Dialogue contre les pélagiens* (*Corpus Christianorum, series latina* 80, Brepols, Turnhout, 1990 ; c'est à cette édition que nous nous référons pour le texte latin ; nous donnons de celui-ci la traduction entièrement nouvelle que nous préparons pour l'édition de la collection Sources Chrétiennes, au Cerf). Le témoignage des manuscrits vient contredire ce titre et atteste les titres suivants : *Dialogue d'Atticus et de Critobule* ou *Débat* (*Altercatio*) *d'Atticus et de Critobule*.

³ Un synode réuni à Carthage en 411 excommunie Célestius qui refusait que l'on baptise les tout-petits qui, selon lui, n'étaient pas pécheurs. Par cette affirmation, il remettait en cause l'idée d'un péché associé à la nature humaine depuis la faute commise par Adam au Paradis terrestre. Pélage cependant ne fut pas directement incriminé par ce synode.

⁴ Pascal, *Pensées*, ed. Brunschvicg, 72.

Pascal David

La nature : norme ou fiction ?

Un principe de classement, dans les librairies américaines, consiste à répartir les livres selon les rubriques : *fiction/non fiction*. Ce qui présuppose que certains écrits pourraient ne relever en rien de la fiction, et revient peut-être à se méprendre sur le rôle de l'imagination comme constitutive de notre rapport à la réalité, de notre manière d'y accéder. Car la réalité ne se réduit pas au réel, elle en est la transfiguration grâce à une dimension symbolique qui la rend vivable, habitable, humaine. Les sciences exactes – qui se sont d'abord appelées sciences de la nature, par opposition aux sciences de l'esprit – s'en tiennent au réel, tandis que les sciences humaines interrogent la réalité. La réalité ou, si l'on préfère, l'acclimatation par l'espèce parlante que nous sommes d'un réel qui ne ferait sinon que nous frapper de plein fouet sans autre répondant de notre part que notre hébétude. Rabattre la réalité sur le réel, en d'autres termes la priver de sa dimension symbolique, ne va donc pas sans un considérable appauvrissement, à sa façon mortifère : « Un biologiste à la télévision sort d'un bocal le cœur humain et le montre à des milliers de ses semblables. Sait-il qu'il assassine une métaphore ? »¹.

Se demander si la nature est une norme ou une fiction revient à opposer deux conceptions de la nature foncièrement différentes. La norme s'impose à nous, tandis que la fiction émane de nous pour autant que nous la modelons. Par la norme nous sommes soumis à des règles, tandis que dans la fiction nous fixons nous-même les règles. Si différentes que puissent être ces deux conceptions ou représentations de la nature – norme ou fiction –, elles ne sont pas pour autant diamétralement opposées. En effet, comme le savent les juristes, ces spécialistes de la norme, ou du moins d'un certain type d'accès à la normativité, la norme que définit le droit est bien souvent une fiction, si nécessaire soit-elle. On fait *comme si*. Telle est par exemple l'*universitas* médiévale, *persona ficta*, personne fictive ne pouvant être condamnée car il lui manque une âme, ni décapitée car il lui manque un corps. Telle est encore la construction juridique de la figure du Père, dans la question cruciale de la filiation, à laquelle nous reviendrons ; ou, dans le *Common Law* britannique,

Pascal David

la mise en scène du Souverain comme fiction incapable de mal faire : *The King can do no wrong*. Fiction encore que le principe dit démocratique qui veut que l'élu d'une majorité soit reconnu comme l'élu de tous malgré l'absence d'unanimité. Et, inversement, la fiction peut à son tour fonctionner comme norme. L'histoire des sciences nous apprend que certaines « expériences » décrites par des savants du XVII^e siècle, et notamment Pascal, comme si elles avaient effectivement eu lieu empiriquement, expérimentalement, ont été des « expériences de pensée » (*Gedankenexperimente*), bref, des expériences entièrement fictives. Cette dimension fictive et fictionnante de la science moderne, nous la verrons à l'œuvre de manière exemplaire avec Galilée et Descartes.

Et pourtant, ces fictions vont à leur tour être érigées en normes, à telle enseigne que *la fiction scientifique va devenir, à l'époque moderne, le socle d'une nouvelle normativité*, c'est-à-dire, comme dans les jardins à la française du Grand Siècle, le tracé au cordeau d'un monde mis aux normes d'une nouvelle équerre, du latin *norma*, « équerre » ; l'action de tracer avec l'équerre s'appelle, quant à elle, *normatura*². L'équerre permet de tracer des angles droits, c'est-à-dire de *faire rentrer dans un cadre* ou un certain quadrillage. Ce n'est pas par hasard si les noms de Galilée, Pascal et Descartes surgissent ici, ces pionniers de la science mathématique de la nature qu'est la physique moderne, celle qu'il leur est revenu de fonder. Car le XVII^e siècle est précisément le pivot d'un changement de paradigme, lorsque la nature dédivinisée & mathématisée se trouve reconstruite comme objet de science, et que commence à s'estomper peu ou prou son statut de nature créée par Dieu que venait saluer, chez François d'Assise, un « cantique des créatures ». *Reconstruite* au sens où Simone Weil notait dans l'un de ses *Cahiers* (tome I, p. 100 de l'édition parue chez Plon) : « Science classique (...). Reconstruire le monde sur le modèle de l'action par laquelle je déplace mon crayon ».

*

A l'arrière-plan de la rectitude que comporte aujourd'hui la notion de norme, tout ce qui s'en écarte apparaissant comme déviant, il y a donc l'idée géométrique d'un angle droit, et par là la *géométrie* en tant qu'elle continue à gouverner nos manières de penser. « Que nul n'entre ici s'il n'est géomètre » : la célèbre inscription à l'entrée de l'Académie de Platon pourrait continuer à se décliner aujourd'hui de bien des façons. Par exemple : que nul ne prétende s'intégrer à une société vraiment humaine s'il n'a d'abord reconnu l'espace de normativité qui en est constitutif. La géométrie n'est pas seulement ce que son nom indique, « mesure de la terre » remontant à l'arpentage chez les

Egyptiens : l'origine de la géométrie, selon l'historien grec Hérodote (*Enquête*, II, 109), serait liée à la nécessité face à laquelle se trouvaient les Egyptiens de remesurer les champs après les inondations causées par les crues du Nil. Refondée par les Hellènes, la géométrie s'émancipe de toute préoccupation pratique ou utilitaire et devient la considération de figures idéales. Autrement dit : de fictions. Nous voyons poindre ici la profonde affinité qui relie norme et fiction : *les normes s'établissent à la faveur d'une fiction*. Quelque chose de l'esprit géométrique grec se trouve ainsi relayé par l'esprit juridique romain : le droit (du latin *directum*, comme l'italien *diritto* et l'espagnol *derecho*) est par définition ce qui est droit, « tout droit », le contraire de « tordu » ou « tortueux », du latin *tortum* qui a aussi donné « tort »³. La règle est ce qui permet de tirer des traits droits, d'où la « règle de droit ». Equerre, crayon, règle : comme un étrange palimpseste, la nature semble devoir être soumise à une réécriture, opération qui en réécrit le Texte, c'est-à-dire y suppose une archi-écriture. Comme si, avant même que nous nous y inscrivions, la nature était déjà *écrite*. Mais comment ?

*

Nous assistons avec l'avènement de la science moderne à ce que l'on pourrait appeler, dans des termes familiers aux lecteurs de l'auteur contemporain Pierre Legendre, un changement décisif dans la mise en scène de la Référence. En sorte que, redisons-le, la nature cesse alors progressivement d'être une norme pour devenir une fiction, qui va fonctionner à son tour comme source d'une nouvelle normativité. Car si la fiction peut prétendre se substituer à la norme, elle ne peut fonctionner, être opératoire sans s'y référer encore, d'où la formule d'un juriste du XIV^e siècle, Balde (*Baldus de Ubaldis*), principal disciple du célèbre juriste italien Bartole, assignant à la fiction ce qu'Aristote attribuait à l'art : *fictio imitatur naturam*, la fiction imite la nature⁴. Elle y échappe dans la mesure où elle n'en relève pas, mais pour la reprendre à un autre niveau, la mimer et la rejouer – la prolonger à sa façon, ce qui est peut-être le sens proprement aristotélicien de la *mimesis*. Bref, si nous ne pouvons échapper ici ni à la norme ni à la fiction, encore faut-il tenter de mesurer les enjeux de ce changement de paradigme ainsi que ses tenants et aboutissants. En essayant de préciser, pour commencer, ce que recouvre ou ce qu'a pu recouvrir l'interprétation de la nature comme norme. Car entre une norme fictive et une fiction normative, où se fait au juste le partage des eaux ?

Du latin *natura*, lui-même apparenté à *nasci*, « naître », la nature est d'abord ce dont nous ne nous distinguons pas, avant d'être ce que nous

Pascal David

pouvons, plus tard, aspirer à retrouver ou à rejoindre. Ou encore, ce à quoi il nous faudra bien être confronté. Si l'homme est bien *dans* la nature, qui est à ce titre « son corps non organique », il est aussi *face* à la nature : tels sont les deux pôles de notre rapport à la nature qui se dégagent des écrits de Marx, des *Manuscrits de 1844* au *Capital*. S'arrachant de la nature par son *travail*, dont Marx souligne la dimension spécifiquement humaine irréductible à une activité animale, l'homme ne transforme pas seulement la nature, il forge sa propre nature, sa nature humaine, bref, il s'humanise. D'être naturel qu'il était, il ne cesse pas d'être un être naturel, mais devient un être naturel *humain*. Ce n'est donc pas par hasard si Marx semble être le premier à entendre le terme *humanisme*, dès 1844, en un sens proprement philosophique : l'homme conquiert sa dimension humaine dans son *rapport* à la nature, dans la sortie hors de l'indifférenciation. Tolstoï a donné dans ses *Souvenirs* un témoignage de cette indifférenciation première avec la nature :

Jusqu'à cinq ans, la nature n'existe pas pour moi. Tout ce que je me rappelle se passe dans mon lit, dans ma chambre. Ni l'herbe, ni les feuilles, ni le ciel, ni le soleil n'existent pour moi. Il est impossible qu'on ne m'ait pas fait jouer avec des fleurs, des feuilles, que je n'aie pas vu de l'herbe, qu'on ne m'ait pas préservé du soleil, mais jusqu'à cinq, six ans, je n'ai pas un seul souvenir de ce que nous appelons la nature. Sans doute faut-il s'éloigner d'elle pour la voir, or j'étais la nature.⁵

Cette nature avec laquelle se confondait le jeune Léon Tolstoï, en gros jusqu'à ce qu'on appelle « l'âge de raison », cette nature qu'il « était » ne lui était encore ni norme ni fiction. La distance qui manque à l'enfance est au contraire constitutive de tout *savoir* sur la nature, et notamment de cette figure du savoir qui va s'appeler la science moderne, laquelle sait au fond d'avance ou anticipativement (c'est l'éclair de la méthode) ce qu'il y a à savoir de la nature. Examinons ce point en nous tournant vers Galilée et Descartes.

Lors de la fameuse expérience de la tour de Pise, Galilée voulut montrer que tous les corps tombent à la même vitesse, la différence empirique des temps de chute provenant de la résistance de l'air et non, comme le voulait la physique aristotélicienne, de la nature intime des corps, cherchant à rejoindre chacun son lieu propre, le bas pour les corps lourds, le haut pour les corps légers. L'expérience n'ayant pas été parfaitement concluante, Galilée maintint pourtant son affirmation. C'est que, comme il l'énonce dans les *Discorsi* publiés en 1638, Galilée se représente par avance, c'est *a priori* qu'il conçoit en esprit (*mente concipere*) ce qu'il advient d'un mobile laissé à lui-même aussi longtemps qu'il ne rencontre pas d'obstacle (*omni secluso impedimento*) : *Mobile super planum horizontale projectum mente concipio omni secluso impedimento... /*

« Je me représente en pensée un corps lancé sur un plan horizontal en l'absence de tout obstacle : il résulte de ce qui a été dit par ailleurs de façon circonstanciée que le mouvement du corps sur ce plan sera uniforme et perpétuel, si le plan s'étend à l'infini. » Que l'expérience de Pise ait vraiment eu lieu a même pu être contesté par l'histoire des sciences⁶, car le *vrai* de Galilée ne se ramène pas ici au *vérifiable*, à rien que l'expérience serait susceptible de vérifier ou falsifier. Bref, la nature ne devient objet de science mathématique, avec la physique moderne, qu'en étant fictivement reconstruite, à partir du présumé fondamental, qu'il reviendra à Kant de dégager dans la *Critique de la raison pure*, selon lequel la nature considérée formellement, *formaliter spectata*, se définit comme « ce qui agit d'après des lois ». En face se dresse le domaine de la liberté qui circonscrit, quant à lui, ce qui est capable d'agir d'après la *représentation* de lois, c'est-à-dire moralement. Pour la science moderne, la nature vient en quelque sorte se régler sur les présumés de la science qui l'envisage – c'est là ce que les manuels ont pris l'habitude d'appeler révolution copernicienne. Notre entendement, ou faculté de connaître, ayant pour principe *a priori* la légalité entendue comme conformité à des lois (*Gesetzmäßigkeit*), il aura donc pour objet ce qui agit d'après des lois, objet qui prend nom de *nature*. Les lois de la nature ne sont pas dans la nature, elles sont les lois de l'esprit humain.

On retrouve chez Descartes le même scénario que chez Galilée, mais cette fois entièrement explicite en sa mise en scène du changement de décor inauguré au XVII^e siècle, c'est-à-dire de l'entière reconfiguration du théâtre du monde – *theatrum mundi* sur lequel Descartes s'avance masqué⁷. Changement de décor :

Sçachez donc, premierement, que par la Nature je n'entens point icy quelque Déesse, ou quelque autre sorte de puissance imaginaire ; mais que je me sers de ce mot, pour signifier la Matière mesme, entant que je la considere avec toutes les qualités que je luy ay attribuées, comprises toutes ensemble, & sous cette condition que Dieu continuë de la conserver en la mesme façon qu'il l'a créée.⁸

La Nature n'est plus Déesse mais Matière, c'est-à-dire une autre figure de la Mère, *Mater materia*. Nouvelle donne dans la mise en scène que cette substitution à laquelle procède Descartes dans l'ordre de la Référence, mise en scène d'ailleurs expressément revendiquée comme telle de manière baroque :

« Mais afin que la longueur de ce discours vous soit moins ennuyeuse, »
– poursuit Descartes – « j'en veux envelopper une partie dans l'invention

Pascal David

d'une Fable, au travers de laquelle j'espere que la verité ne laissera pas de paroistre suffisamment, & qu'elle ne sera pas moins agreable à voir, que si je l'exposois toute nuë. »

Enfin :

Permettez donc pour un peu de temps à vostre pensée de sortir hors de ce Monde, pour en venir voir un autre tout nouveau, que je feray naistre en sa presence dans les espaces imaginaires.⁹

Récusant toute conception de la nature comme « puissance imaginaire », Descartes n'en fait pas moins appel à des « espaces imaginaires » pour mettre en scène une conception autre et jusque-là inédite de la nature. On peut voir à Utrecht un portrait de Descartes par Jean-Baptiste Weenyx. Le philosophe tient un livret où il est écrit : *Mundus est fabula*. Cette *fabula mundi* ne nous expose rien d'autre au fond que le mythe de la science moderne comme puissance d'orchestration – plus tard : de Management – du nouveau monde dont elle célèbre ici l'avènement (« je feray naistre »). Entièrement *feinte*, la nature réduite à la matière peut dès lors s'offrir aux prises du mythe fondateur ayant requis et obtenu notre créance, notre accréditation, c'est-à-dire aux prises de l'homme devenu sujet-Roi. Nouvelle instance que cet *ego* dès lors omnipotent – comme dit ironiquement l'anglais : *I, Me and Myself* – s'assignant à lui-même le programme fixé par Descartes en 1637 dans la Sixième partie du *Discours de la méthode* : « nous rendre comme maîtres et possesseurs de la nature »¹⁰. Ce monde « tout nouveau » que nous présente la fable cartésienne n'est donc autre que notre monde, jusqu'auquel il nous faut à présent faire l'effort de nous dépayser.

Qu'est-ce qui se joue, avec cette émergence d'un nouvel espace normatif sous couvert de fiction, sinon un travail de substitution de la référence ? Certes, le nouveau statut de la nature s'accompagne ou s'accommode encore d'une caution divine (« sous cette condition que Dieu continuë de la conserver en la mesme façon qu'il l'a créée »), de la référence à un Dieu créateur, en sorte que la nature ne cesse pas pour autant d'être pensée comme nature *créée*. La Nature reste expressément référée à Dieu dans la définition qu'en donne la Sixième Méditation de Descartes : « par la nature, considérée en général, je n'entends maintenant autre chose que Dieu même, ou bien l'ordre et la disposition (*coordinatio*) que Dieu a établis dans les choses créées¹¹ ». N'étant pas là par elle-même mais pour avoir été créée, et même selon une certaine économie *a Deo instituta* : agencée par son instituteur (Dieu) de telle sorte que le tout qu'elle forme tienne debout, la nature ainsi définie par Descartes ne voit

apparemment pas congédié mais confirmé son statut médiéval d'*ens creatum*. Mais « créée » va prendre la signification de « machinée », ou encore, avec Leibniz, de « calculée » : *Cum Deus calculat fit mundus*. Qu'est-ce qu'un oiseau ? Réponse : « une machine qui se soutient en l'air¹² », donc l'ancêtre de l'avion. Qu'est-ce que le corps humain ? Réponse : « la machine de notre corps ». De là : qu'est-ce que le corps politique ? Réponse : un monstre nécessaire, que le *Leviathan* de Hobbes, qui emprunte à l'univers biblique (Livre de Job) l'emblème de la monstruosité, décline en quatre figures : Dieu, homme, animal, machine. Hobbes représente ce moment décisif où le politique se pense dans la rupture consommée avec toute naturalité : par nature, l'homme n'est pas sociable mais son contraire dans le vocabulaire de Hobbes : formidable (= il inspire la peur, la terreur), seul l'artifice d'un contrat aux termes duquel l'Etat nous oblige parce qu'il nous protège (*protego ergo obligo*) permet aux hommes de se réunir malgré tout ce qui les sépare et les oppose, et par là d'échapper à un film d'horreur, ce *Kingdom of Darkness* qu'est l'état de nature selon Hobbes. A cet égard, Hobbes est bien « le premier à prendre réellement au sérieux l'idée de contrat social¹³ ».

Renversement de la perspective grecque antique, d'après laquelle l'être humain est *phusei*, « par nature », appelé à vivre en une communauté politique, non pas afin de survivre mais de bien vivre, d'après laquelle la *physis* indique le mouvement de venir à être par soi-même. Renversement aussi de la vision médiévale selon laquelle les *mirabilia* qui s'observent dans la nature reflètent la magnificence du créateur en attestant visiblement la présence d'un Dieu invisible ou « caché ». La nature devient une projection de l'esprit humain – voire, comme ira jusqu'à dire Schelling dans sa philosophie de la nature, sa propre création¹⁴. Philosophie de la nature : l'entreprise menée par Schelling sous le nom de *Naturphilosophie* n'en reste pas moins la tentative héroïque, peut-être désespérée, d'une reconquête proprement philosophique, spéculative, de ce que toute l'époque moderne depuis Galilée et Descartes, avait voulu laisser aux sciences le soin d'étudier¹⁵. La nature devient telle que l'homme se la *figure*. Rappelons ici que *ingere* en latin (*fictum* au supin), qui en français a donné « feindre », a pour premier sens : « modeler dans l'argile ». La fiction consiste à mettre la main à la pâte. Au terme de cette évolution, la nature n'est plus rien d'autre que ce que nous en faisons : du manipulable.

La fiction cartésienne joue donc ici le rôle de relais dans le changement de référence, tel qu'il s'imposera malgré l'immense contre-chant qu'élèvera le romantisme. Il s'agit de réécrire le texte de la nature à partir du principe galiléen selon lequel la nature est écrite *in lingua mathematica*. Descartes : la Nature « agit en tout Mathématiquement¹⁶ ». Devenu chiffre, le mystère de la nature

Pascal David

ne demande plus qu'à être déchiffré. Dans la mesure où le Texte a le pouvoir de nous instituer, où nous sommes, selon l'expression de Pierre Legendre, « les enfants du Texte », la réécriture du Texte tenu jusque-là pour immémorial nous signifie que nous sommes invités à nous réinvestir, comme fils d'un autre temps et d'un nouveau monde fabuleux, dans une nouvelle *filiation* – ce n'est pas pour rien si Descartes appelle « nos neveux »¹⁷, au sens classique du terme, la postérité qu'il a en vue, d'un terme qui a perdu en français le sens latin qu'il a pu avoir de « petits-fils ».

Nous réinvestir, nous inscrire dans une nouvelle filiation implique du même coup que la Nature cesse de nous parler (ou, à travers elle, comme dans l'expérience du sublime, la voix de Dieu) de la voix vivante d'un Texte qui nous instituait en nous installant dans un certain espace normatif, bref, qu'elle cesse de fonctionner comme norme. D'une telle norme, nous sommes aujourd'hui déconnectés. Afin de prendre la mesure de ce changement radical, interrogeons le Moyen Age. La nature, pense-t-on alors, est « ordonnée à une fin » en tant qu'elle est créée par Dieu selon un certain ordre. C'est pourquoi toute violence exercée à l'encontre de la nature, fût-ce sous la forme de l'auto-destruction, revient à enfanter par contre coup une sorte de nature monstrueuse sortie de l'imagination visionnaire du poète : au chant XIII de *L'Enfer* de Dante, les suicidés ont été transformés en arbres qui saignent lorsqu'on en coupe un rameau. Car la fin à laquelle est ordonné le vivant est d'abord de « persévérer dans son être », de se maintenir en vie, en cette vie donnée par Dieu qu'il ne lui appartient pas de rejeter. La fin du commerce charnel, par exemple, est la reproduction de l'espèce, ce qui, dans le cas de l'espèce parlante – cette espèce dont la parole, ou *ratio*, constitue précisément la « différence spécifique » – entraîne aussi, outre la génération proprement dite, l'éducation des êtres engendrés. La nature en nous n'a pas à être rabrouée si elle conspire avec la nature hors de nous, en se conformant à son ordre selon l'échelle des êtres. Seront donc contre nature, au sein de la nature, des actes allant à l'encontre de la finalité propre à la nature, ou finalité à laquelle celle-ci se trouve « ordonnée » (sodomie, bestialité). Tous les plaisirs, dit-on, sont *dans* la nature, mais tous les plaisirs ne sont pas pour autant *selon* la nature. Il est en revanche dans l'ordre de la nature que chaque enfant soit « fils » (= fils ou fille) *de*, et de *l'un et l'autre* sexe, *filiius utriusque sexus*, comme dit le droit romain, redécouvert, d'abord en Italie, à la fin du XI^e siècle puis au cours du XII^e siècle : « fils » d'une mère absolument certaine (*mater certissima*) et d'un père nettement moins certain (*pater semper incertus*). Ce qui signifie que la reproduction humaine non sexuée, dont le clonage reproductif ouvre l'inquiétante possibilité, porte atteinte au principe généalogique de constitution des sociétés humaines, non seulement en intervenant dans la

nature, mais en s'en prenant à cette structure constitutive de l'humanité en tant que telle qu'est la filiation, si l'on se fie aux travaux de Pierre Legendre. La figure du Père est bien une construction juridique, distincte de celle de géniteur tout en lui étant superposable : là se trouve l'un des aspects du génie du Droit. *Pater is est quem nuptia demonstrant*, dit le droit romain, ce qui donnera, dans l'article 312 de notre Code civil : « L'enfant conçu pendant le mariage a pour père le mari ». Tout au contraire, l'instance biomédicale d'aujourd'hui rétrograde les pères en géniteurs, appelés « pères biologiques » par abus de langage, revenant par là à ce que Pierre Legendre appelle « une conception bouchère de la filiation ». La nature ne connaît pas les pères, ni le droit les géniteurs. Car il n'y a pas plus de « pères biologiques » qu'il n'y a de « mères porteuses ». La nature est bien ici une norme, mais reprise et retravaillée au sein de l'échafaudage juridique dont la construction équivaut sciemment à une fiction faisant entrer la nature dans un cadre juridique afin d'instituer la vie – *vitam instituere* – comme proprement humaine. Osons ce paradoxe : *la nature vaut comme norme lorsqu'elle est susceptible d'être juridiquement reprise comme fiction*. Le Droit reste ainsi référé à la nature dans le registre de la filiation, et en dernière instance à Dieu le Père, c'est-à-dire à l'espace vide, irréprésentable, inaccessible – la psychanalyse dirait : tabou – d'une paternité selon la génération spirituelle. Dieu n'est pas appelé Père, selon Thomas d'Aquin, par transposition d'une réalité humaine au divin ni un quelconque anthropomorphisme, mais parce que l'idée de *paternitas* s'applique d'abord à Dieu¹⁸. Valant comme norme lorsqu'elle est susceptible d'être juridiquement reprise comme fiction, disions-nous, la nature n'est donc pas référée à elle-même, de manière purement immanente, mais à sa source. Inversement, une fiction ne mettant plus en scène la nature mais seulement elle-même, sous le régime de l'auto-référence, porte atteinte non seulement à telle ou telle norme ayant cessé d'être en vigueur, mais à l'idée même de norme, à la normativité elle-même.

La nature semble aujourd'hui, à l'ère planétaire de la mondialisation, constituer un enjeu essentiel devenu objet de discussions au sommet entre chefs d'Etat, qu'il s'agisse de préserver la couche d'ozone, de lutter contre le réchauffement climatique et les gaz à effet de serre ou de participer à la sauvegarde d'espèces en voie de disparition. Saccage et sauvegarde de l'environnement s'affrontent aujourd'hui en une guerre sans merci, tout en partageant à leur insu un présupposé commun : que la nature soit réductible à un *environnement*, ou les forêts à des « espaces verts » – la Belle au Bois dormant ne s'est pas endormie dans un espace vert ! En même temps que semble se faire plus vive la préoccupation de préserver la nature, celle-ci semble s'offrir *volens nolens* toujours davantage à nos prises comme du manipulable, au plus

Pascal David

grand mépris aussi de la tradition juridique grâce à laquelle la vie humaine, sortie des mains de la nature, a pu être instituée comme telle au cours de l'histoire occidentale. Par contraste avec la manière médiévale, brièvement rappelée, d'envisager la nature, contentons-nous pour conclure de rappeler la récente décision d'un tribunal du Québec, rapportée par Pierre Legendre¹⁹ :

Une mère, qui avait pris les apparences d'un homme par une opération chirurgicale, introduit une demande en justice pour adopter, en qualité de père, son propre fils de quatorze ans. Le tribunal a fait droit à cette demande, par le motif que (...) 'pour cet enfant, sa mère est morte'.

Autant de métaphores assassinées. La dénaturation de la nature, quand l'appartenance à tel ou tel sexe devient optionnelle et chirurgicalement révisable, et la déjuridicisation du droit, lorsqu'il se borne à entériner des faits accomplis en brouillant les repères paternel et maternel, marchent ici dans un délire parallèle. Dé-lire proprement dit : sortie hors du sillon que trace le Droit comme Raison écrite, *Ratio scripta*, selon la formule dont se souviendra Montesquieu au début de *L'Esprit des lois* (I, 13) : « La loi, en général, est la raison humaine en tant qu'elle gouverne tous les peuples de la terre ». On ne peut guère prendre connaissance de la décision prise par le tribunal du Québec sans s'inquiéter de savoir, d'une part, ce qu'il peut advenir de la nature de notre fait, et d'autre part ce qu'il peut rester du droit, notamment du droit civil, lorsque, se contentant de refléter des phénomènes de société, il renonce à façonner et configurer – *fictionner* – une société en un certain rapport assumé et réglé avec la nature. L'enjeu est tout simplement ici ce qu'a permis l'empire du droit civil, dont l'autre nom est *civilisation*, au rebours de laquelle va aujourd'hui la tentation barbare de dés-institution de la vie humaine. Certes, l'idée même de norme se trouve aujourd'hui discréditée dans la mesure où elle participerait d'un formatage, voire d'un flicage des individus. Mais il faut bien se garder de confondre la contestation, parfois légitime, de certaines normes établies avec la disqualification de toute normativité, ce qui reviendrait à jeter le bébé avec l'eau du bain.

La nature est là « qui t'invite et qui t'aime », dit le poète. Elle est là, d'autant plus incontournable que s'en contre-distinguent toutes ces « forêts de symboles » que sont les domaines où s'institue la vie humaine – le droit, mais aussi l'art, l'histoire, la morale, la grâce, la culture. Nous n'avons envisagé ici que l'étrange rapport, fait de rupture consommée et de prolongement assumé, qui noue la nature et le droit, comme si, toujours dépassée, jamais rejointe, la nature ne pouvait qu'échapper à la pensée occidentale pour

autant que celle-ci a culminé en une *méta-physique*. Norme ou fiction ? Norme et fiction.

Pascal David
Université de Bretagne Occidentale

notes

¹ Pierre Legendre, *La Fabrique de l'homme occidental*, Mille et une nuits, Fayard, 2000, 28.

² Sur la famille des mots latins gravitant autour du mot *norma*, à savoir *normatus*, *normatura*, *normalis*, on se reportera avec profit à la « Note sur la norme » de François Fédier, in : *La Raison*, Lettrage-Distribution, Paris, 2001, 209-219.

³ Cf. Jean-Marie Carbasse, *Manuel d'introduction historique au droit*, 2nde édition corrigée, P.U.F., 2003, 14.

⁴ Sur cette formule, cf. Ernst Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton University Press, 1957, 306-7 ; *Les Deux Corps du Roi*, trad. fr. J.-Ph. Genet et N. Genet, Gallimard, 1989, 222.

⁵ L. Tolstoï, *Souvenirs*, trad. S. Lumeau, in : *Souvenirs et récits*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1960, 377.

⁶ Alexandre Koyré, « Galilée et l'expérience de Pise : à propos d'une légende », in : *Etudes d'histoire de la pensée scientifique*, TEL./Gallimard, 1973, 213-223, notamment 219 : « Galilée (...) ne s'est pas privé de nous conter et de nous présenter comme faites effectivement des expériences qu'il s'était borné à imaginer. »

⁷ R. Descartes, *Cogitationes privatae*, in : *Œuvres*, édition Adam-Tannery [abrégé par la suite : A.-T.], tome X, 213.

⁸ R. Descartes, *Le Monde ou Traité de la Lumière*, A.-T. XI, 36-7.

⁹ R. Descartes, A.-T. XI, 31.

¹⁰ R. Descartes, A.-T. VI, 62.

¹¹ A.-T., VII, 80 : per naturam enim, generaliter spectatam, nihil nunc aliud quam vel Deum, ipsum, vel rerum creaturarum coordinationem a Deo institutam intelligo.

¹² Descartes, lettre à Mersenne du 30 août 1640 : A.-T. III, 163.

¹³ Jean Terrel, *Les Théories du pacte social*, éd. du Seuil, Paris, 2001, 148.

¹⁴ Schellings Werke III, 13.

¹⁵ Cf. F. Alquié, *La Découverte métaphysique de l'homme chez Descartes*, P.U.F., 1950, rééd. 1996, p. 127 : « Pour Descartes (...), il ne saurait y avoir de philosophie de la Nature, mais seulement une science de la nature et une philosophie de l'Esprit. » Dans sa tentative de surmonter le dualisme cartésien (*res extensa/res cogitans*), Schelling invite à voir dans la nature « l'esprit visible », et dans l'esprit « la nature invisible ».

¹⁶ Lettre à Mersenne du 11 mars 1640 : A.-T. III, 37.

¹⁷ A.-T. VI, 66.

¹⁸ *Somme théologique*, Ia qu. XXXIII, art. 2.

¹⁹ P. Legendre, *La Balafre*, éd. Mille et une nuits, 2007, 45.

Marie-Eugénie Kaufmant

Émergence du paysage marin dans la *comedia* espagnole

Inventer la nature en tant qu'espace naturel, c'est apprendre à la représenter dans son infinitude, à représenter la perspective qu'elle engendre à partir du regard humain. L'invention de la nature, dans le système des représentations artistiques, est nécessairement déterminée par le regard humain, par ses conceptions anthropocentriques, ses limites aussi. Comme le souligne Alain Corbin dans *L'homme dans le paysage*¹, inventer un espace, et a fortiori l'espace naturel, c'est le peupler d'images de soi, qu'elles soient représentations symboliques ou représentations strictement esthétiques. Le dix-septième siècle occupe une position de transition dans ce passage de la représentation symbolique à la représentation esthétique paysagère. Selon Alain Roger dans son *Court traité du paysage*², jusqu'au seizième siècle, le seul paysage reconnu par l'humanisme, dans sa conception néoplatonicienne et microcosmique d'une nature comme image de Dieu en l'homme, est le « pays sage », le jardin ou le *locus amoenus*. Mais dès le dix-septième siècle et davantage encore au dix-huitième siècle, la véritable émergence d'une sensibilité paysagère fait naître une nouvelle émotion face à la nature caractérisée par une fascination mêlée de peur, celle du sublime. C'est alors que la montagne, la forêt et surtout la mer deviennent objet d'une émotion paysagère³. Ainsi, dans la *comedia nueva* de la première moitié du dix-septième siècle, la mer, la forêt, la montagne ou une nature typiquement espagnole qui combine relief et végétation, le monte, deviennent-ils, presque autant que le jardin, les espaces d'un apprivoisement de la nature entre symbolisme humaniste et conception paysagère plus novatrice. Parmi ces espaces naturels du sublime, la mer a une place de choix dans l'émergence d'une sensibilité paysagère.

Dans cette étude, il s'agit d'analyser l'image de la nature en tant qu'objet du regard artistique créateur à travers le rapprochement entre deux conceptions de représentation spectatorielle, le théâtre et le paysage, dans la *comedia* espagnole de la première moitié du dix-septième siècle. L'espace naturel par lequel s'opère le mieux ce rapprochement est la mer. Espace bien évidemment symbolique dans une *comedia* espagnole où tout espace est l'objet d'actions-types, la mer est le théâtre de naufrages, enlèvements, batailles navales, pro-

Marie-Eugénie Kaufmant

menades en bateau : elle apparaît de façon de plus en plus fréquente au cours de cette première moitié du dix-septième siècle dans la *comedia* espagnole de Lope de Vega à Calderón de la Barca. A travers la fascination qu'elle suscite, sa beauté et son immensité insondable font l'objet d'un apprivoisement. Ce théâtre en vers qu'est la *comedia* en est non seulement le révélateur scénique mais également le témoin textuel. C'est pourquoi, l'objet de cette étude est d'analyser de façon évolutive l'émergence d'une conception paysagère de la nature à travers ces marines théâtrales : dans un premier temps, il s'agit d'extraire les significations profondes de l'évolution de la représentation scénique de la mer dans les théâtres commerciaux jusqu'au Calderón de la première moitié du dix-septième siècle afin de s'intéresser, dans un second temps, à la poétique paysagère telle qu'elle nous est livrée dans certaines marines du texte dramatique, plus particulièrement chez Calderón.

Soulignons d'emblée que la représentation de la mer dans l'espace scénique, espace même de la limite spatiale, relève du paradoxe, a fortiori dans les *corrales*, théâtres commerciaux où est représentée la *comedia nueva*. L'immensité marine, la perspective qu'elle engendre s'accommodent mal a priori de ce théâtre au décor pauvre, aux limites scéniques si prégnantes et si conventionnelles. Cependant, comme l'expliquent Christian Biet et Christophe Triau dans *Qu'est-ce que le théâtre ?*, c'est de cette contrainte de la limite scénique que naît justement la notion de continuité et de perspective comme une composante essentielle de la théâtralité :

L'espace de représentation, lorsqu'il est orienté vers l'infini et encadré par des limites précises (les constructions qui déterminent l'ouverture de la scène), permet qu'une répartition se fasse entre la scène (le montré) et le hors-scène (le relaté). Le hors-scène, du point de vue de la fiction et de l'illusion sera donc ce qui est relaté par le discours et qui prend son origine dans la bouche, dans le corps des acteurs, dans la voix des comédiens transformés en personnages, qui crée un imaginaire en continuité avec la fiction représentée, et avec l'illusion infinie du décor : elle permet ainsi, par le discours des comédiens-personnages, de franchir les frontières de ce décor.⁴

Ainsi en est-il de tout théâtre à partir du seizième siècle, mais davantage peut-être paradoxalement de ces théâtres au décor sobre, très limité où la scène se construit comme le point de rencontre de plusieurs lignes de fuites, où toute représentation repose alors sur la convention de continuité et se nourrit, au niveau du texte poétique, de cette convention. Le *corral* se caractérise par une représentation synecdochique de l'espace, et plus particulièrement de la nature, selon le critique de scénographie espagnole du dix-septième siècle, José María Ruano de la Haza : une branche, une fleur viennent signifier,

Émergence du paysage marin dans la *comedia* espagnole

par effet de continuité, un espace champêtre, un rocher en carton-pâte un décor montagneux⁵. Chez le spectateur, la perspective paysagère se construit grâce à l'imagination avec le support de l'illusion textuelle. Cette importance du texte dramatique dans la *comedia de corral* a été théorisée, dans les années 70, sous le nom de « décor verbal » par José María Diez Borque dans une approche sémiologique de la scène du Siècle d'Or⁶. Ainsi inventer l'espace, a fortiori la nature dans son immensité, devient-il pour le spectateur citadin du *corral de comedias* un enjeu aussi fondamental qu'inné de son expérience théâtrale et de son rapport à l'espace théâtral. La poétique du texte dramatique se nourrit des contraintes scéniques et en repousse les limites. Au fil de l'évolution de la dramaturgie de la *comedia nueva*, depuis le fondateur du genre, Lope de Vega, jusqu'à Calderón de la Barca, le texte dramatique prend une importance croissante dans la création de la perspective.

La représentation de l'espace marin et la perspective qu'il engendre exacerbent dans le *corral de comedias* cette convention de continuité. La mer, dès le théâtre de Lope de Vega, est soumise au prisme de l'imagination créatrice du spectateur dans la convention de continuité de la scène et sous l'impulsion du texte dramatique. Parfois, cette imagination a un support scénique qui construit la nature maritime dans la continuité : il s'agit de la représentation sur scène de navires ou de galères. Ruano de la Haza en étudie toutes les manifestations scéniques dans le *corral*⁷. La scène du *corral* se compose du plateau central et d'une ou deux galeries praticables qui forment la façade de fond de scène⁸. Ces galeries, qui constituent généralement trois étages scéniques, servent à la représentation d'objets scéniques apparaissant à certains moments de la pièce par des effets de rideaux. Par l'ouverture d'une sorte de fenêtre scénique, le navire ou le bateau praticable ainsi découvert est révélateur d'une tentative scénique d'appropriation de l'immensité et de la perspective marine. Parmi d'autres, trois pièces du premier tiers du dix-septième siècle illustrent ce mode de représentation synecdochique de façon particulièrement intéressante : il s'agit d'une pièce hagiographique attribuée de façon vraisemblablement erronée à Lope de Vega, *Le plus grand bonheur dans le « monte »*⁹, de *Leçons pour le sage*¹⁰ de Tirso de Molina, dramaturge intermédiaire entre Lope et Calderón, et de *La nymphe du ciel*¹¹, une autre pièce hagiographique attribuée au même Tirso de Molina.

Dans *Leçons pour le sage* et *Le plus grand bonheur dans le « monte »*, le navire praticable se situe sur la première galerie et permet ainsi de représenter la haute mer. Dans la première pièce, le navire est découvert au moment où a lieu l'enlèvement d'un enfant par son père. La terre est représentée par un personnage resté sur le plateau central de la scène, la mère de l'enfant, tandis que, dans un premier temps, ce qui se passe en bord de mer est rendu par les signaux sonores que sont les voix des personnages depuis le vestiaire.

Marie-Eugénie Kaufmant

L'illusion de l'éloignement sur les mers est figurée par l'effacement progressif des voix, jusqu'à ce qu'apparaisse sur la galerie supérieure, à la séquence suivante, le navire qui est supposé se trouver en haute mer, près du Cap de Bonne-Espérance, en proie à un naufrage sous l'effet d'une tempête dévastatrice. Le bateau, en réalité, devait dans bien des *corrales* n'être représenté sur le niveau supérieur de la galerie que tout au plus par des cordages et la rambarde du balcon. Le reste de l'illusion scénique de la haute mer démontée est donné par les commentaires « en direct » des personnages qui sont supposés se trouver sur le navire. Le texte dramatique et les niveaux scéniques suffisent à rendre la perspective tempétueuse d'une mer démontée, en introduisant la tempête maritime comme une fenêtre scénique ouverte sur un spectacle dans le spectacle.

Le même genre de scène apparaît dans *Le plus grand bonheur dans le « monte »* qui met en scène la conversion et la vie de saint Eustache et où il s'agit également d'une scène d'enlèvement, celui de Teopiste, la femme d'Eustache, par un pirate. Le pirate, image du diable, entre en scène, certainement vêtu de l'habit conventionnel qui le caractérise dans la *comedia*, pour enlever Teopiste ; il crée l'espace extra-scénique de la mer en évoquant l'amarrage de son navire, puis sort de scène en compagnie de Teopiste. Le même procédé des voix-*off* est utilisé pour évoquer le largage des amarres du navire avec Teopiste et le pirate à son bord en hors-scène, dans la convention de continuité de la scène. Eustache renforce la création d'un spectacle dans le spectacle en se faisant le spectateur intérieur depuis le plateau central, plaçant ainsi par procuration le regard du spectateur au sein même de l'illusion de la perspective marine, comme cela arrive souvent dans les *comedias* lorsqu'il n'y a pas représentation de navire. Puis enfin, comme le navire gagne la haute mer, le rideau de la première galerie, « lo alto » en espagnol, s'ouvre sur la représentation du navire avec à son bord le pirate, Teopiste et deux rameurs, tandis qu'Eustache entre en scène sur le plateau central, selon ce qu'indique une didascalie¹². Un peu plus loin, alors que, depuis la scène, Eustache et les enfants considèrent l'éloignement et la disparition du navire sur la ligne d'horizon, une didascalie clôt cet épisode de représentation de la perspective : le rideau est de nouveau tiré sur le navire de la première galerie¹³. Les commentaires en direct d'Eustache depuis la scène impliquent le spectateur véritable dans la création de la perspective maritime par l'introduction du regard intérieur et l'explicitation de la convention de la mise en scène :

Sous nos yeux
se perdent ceux qui la conduisent
alors que la frégate qui vogue
se fond, au loin,

Émergence du paysage marin dans la *comedia* espagnole

dans les cieus et dans la mer
 qui revêtent une même livrée.
 Tantôt mer où nage un dauphin,
 Tantôt ciel où vole un nuage,
 Elle s'est désormais effacée sous nos yeux.¹⁴

Et le rideau se referme sur cette création de la perspective où le regard du personnage se prolonge dans celui du spectateur, dans cette illusion d'une ligne de fuite en continuité de la scène. Ces représentations d'un navire à travers un procédé de fenêtre scénique et spectatoriale représentent les balbutiements de la création d'un paysage marin : l'évocation de la ligne d'horizon confuse s'ordonnant à travers le regard de l'acteur souligne l'appréhension essentiellement picturale du paysage marin et l'influence de la répartition en plans successifs. La représentation du navire sur la galerie supérieure et les effets de rideaux retracent, en effet, en peinture l'avènement du paysage et de la perspective naturelle qui apparaît, dès le quinzième siècle, selon Alain Roger, à travers la *veduta* de l'école flamande, fenêtre paysagère introduite dans le cadre du tableau comme une distance par rapport à la scène d'intérieur représentée¹⁵. La notion de paysage naît d'une mise en perspective entre la scène et le fond paysager qui favorise l'autonomie du paysage et sa laïcisation¹⁶. La fenêtre scénique, constituée par le navire synecdochique découvert sur la première galerie, revêt le même intérêt de représentation de la distance. De surcroît, le fait qu'elle se situe à l'étage supérieur imite l'organisation en plans qui caractérise le modèle pictural du paysage, où le plan le plus éloigné correspond à la partie la plus haute du tableau.

Dans ce commentaire d'Eustache créant l'illusion spectatoriale de la disparition du navire sur la ligne d'horizon, on perçoit ce qu'Alain Roger nomme « artialisation », phénomène à la fois de distanciation panoramique et de transcription artistique sans laquelle il n'y a point de paysage. A travers ce commentaire en direct d'Eustache, le regard distancié du spectateur soumet l'imagination d'un paysage à la vision particulière du personnage où mer et ciel se confondent sous l'effet de l'anamorphose, du reste, soulignée en espagnol par la paronomase entre navire, « nave », et nuage, « nube ». Cette confusion entre nuage et navire est non seulement une marque de l'inversion des éléments qui caractérise bien souvent l'appréhension du paysage à partir du poète espagnol Góngora, mais aussi elle peut s'appuyer sur une réalité scénique de représentation de l'élément synecdochique du navire. Une didascalie de *La nymphe du ciel*, par exemple, évoque une autre manière de représenter le navire. Ninfa, l'héroïne, voit son perfide amant Carlos s'éloigner sur les mers ; la didascalie¹⁷ évoque alors une machinerie de navire volant à l'image des nuages volants sur lesquels apparaissent les personnages surnaturels dans

Marie-Eugénie Kaufmant

les pièces hagiographiques. Outre la symbolique inhérente à la pièce, notamment celle de la fuite rapide de l'amant abuseur, ce procédé de navire volant est une autre façon théâtrale de représenter la perspective maritime en relation avec la métaphore communément admise de la confusion possible sur la ligne d'horizon entre les nuages et les navires. Les répliques de Ninfa, spectatrice intérieure, soulignent l'illusion de la perspective scénique rendue par le mouvement de verticalité du navire volant : « Désormais du navire / on ne distingue plus / les sommets des voiles. [...] / Comme il s'éloigne de mon regard ! / Il semble qu'il atteint le soleil »¹⁸.

Le mer devient bien l'espace naturel par excellence de cette illusion de la perspective et de l'« artialisation » spectatorielle par laquelle la notion de paysage s'introduit dans ce théâtre citadin du *corral de comedias*. Lorsqu'elle n'est pas représentée par un navire synecdotique, étant donné le peu de moyens scéniques du *corral*, elle est créée par le regard « artialisé » d'un personnage en scène qui s'appuie sur la continuité imaginaire de la scène et la capacité distanciatrice d'un spectacle dans le spectacle dans un hors-scène imaginaire immédiat. C'est le cas de la plupart des *comedias*. La création de cette fenêtre imaginaire ouverte sur le paysage marin est l'objet, au fil de l'évolution de la *comedia*, de développements de plus en plus longs, surtout à partir de Calderón. Voilà qui témoigne de la fascination qu'exerce, sur les dramaturges et surtout le public, la nature maritime, règne tourmenté de la perspective et de l'anamorphose. Parmi d'autres, deux pièces de Calderón semblent particulièrement témoigner de l'invention d'une nature paysagée, et non plus seulement symbolique : il s'agit du *Purgatoire de saint Patrick*¹⁹ et du *Prince constant*²⁰.

Dans l'histoire du paysage en peinture, la fenêtre ouverte sur le paysage, la *veduta* de l'école flamande du quinzième siècle, libère le paysage de la subordination à la scène représentée. Même si, dans la *comedia* espagnole, ce paysage n'est jamais appréhendé sans une scène associée et symbolique de naufrage ou de bataille navale, le regard d'un personnage porté sur une description hors-scène facilite, par la distanciation qu'il instaure, l'« artialisation » nécessaire à la naissance d'une conception paysagère. Le spectateur ne contemple pas une représentation de la mer sur scène, il contemple la représentation imaginaire d'un regard interprétatif porté sur les flots. Le regard du spectateur passe par l'intermédiaire du regard de l'acteur, à travers le regard « artialisé » de l'artiste qu'est Calderón. L'émotion paysagère est suscitée par l'acteur lui-même auprès du spectateur. Ainsi, au début du *Purgatoire de saint Patrick*, Lesbia débute-t-elle une longue description de naufrage par une question rhétorique qui doit toucher l'émotion paysagère du public :

Y a-t-il donc quelque chose de plus doux au regard
que de voir un navire briser des cristaux

Émergence du paysage marin dans la *comedia* espagnole

tout en étant, dans sa sphère bleue,
poisson du vent, et oiseau des ondes,
lorsque rapide il vogue, léger il sillonne,
et, protégé par deux éléments,
il vole sur les ondes et nage dans le vent.²¹

La question rhétorique de Lesbia tend à interroger la sensibilité paysagère des autres personnages, certes, mais aussi au-delà, principalement du public. Comme le signale Alain Roger, le pays décrit doit s'effacer sous la composition d'un regard distancié et panoramique où l'art domine : « Il faudra, précisément, se modeler un autre regard, distant, panoramique, pour inventer le paysage »²². La non-réalisation sur scène du paysage, sa description hors-scène, ainsi que le regard interposé de l'acteur-poète correspondent à ce regard distancié. L'« artialisation » passe par le regard poétique de Lesbia et son émotion particulière qui est ressaisie par le public, bien que les métaphores d'inversion des éléments ne soient pas nouvelles dans la poésie de l'époque. La suite de la tirade de Lesbia évoque le passage d'un sentiment d'aménité de la mer en bonace à la vision sublime de la tempête sur la mer :

Bien qu'à présent sa vision
ne flatte point notre regard,
parce que la mer altérée
en d'innombrables îlots de montagnes soulevée,
bombe son front altier
et qu'il semble qu'importun,
Neptune rageur a grimacé et a brandi son trident.
Le marin présume qu'il s'agit d'une tempête
où des montagnes de sel, des pyramides de glace,
des tours de neige et des forteresses d'écume
menacent le ciel.²³

Au-delà des fonctions symboliques de la tempête marine dans cette pièce hagiographique²⁴, cette tirade définit l'émergence d'une sensibilité paysagère devant le sublime de la tempête en soulevant, à travers les métaphores d'inversion élémentaire, les fascinantes anamorphoses paysagères et mythologiques que suggère le spectacle des éléments marins en furie. Les comparaisons mythologiques renvoient à l'importance que revêtent, dans la naissance des conceptions paysagères en peinture, les scènes mythologiques, notamment marines. Selon Alain Roger, dans l'histoire du paysage, il faut faire la différence entre le sentiment de la nature qui s'instaure dès le Moyen Âge et la naissance de la sensibilité paysagère. La véritable naissance de l'émotion paysagère se caractérise par un dépassement du sentiment de l'aménité des lieux

Marie-Eugénie Kaufmant

naturels, tel qu'on le rencontre au Moyen Age par exemple pour le jardin, et par un intérêt pour les paysages naturels du sublime. C'est ce dépassement de la douceur du lieu naturel par le sublime de la tempête marine que suggère la tirade de Lesbia. Lesbia parle d'un spectacle « doux », mais en nie toute aménité : « bien qu'à présent sa vision ne flatte point notre regard ». L'accumulation de l'expression de l'instantané temporel, « à présent », et de celle de la communion avec le spectateur, « notre regard », souligne la volonté de mise en perspective du paysage marin imaginaire. Cette communion dans l'émotion du paysage est recherchée dans le renoncement à la conception archaïque d'un sentiment de la nature amène pour un véritable sens du paysage. La longue description des flots en furie et du naufrage prouve combien cette renonciation à l'aménité de la nature s'ouvre sur une sublimation de l'horreur par la multiplication des métaphores de la violence sublime de la mer. En outre, l'alternance des points de vue, grâce aux différents personnages qui assument tout à tour la fonction descriptive, renforce l'adhésion du public à cette éducation paysagère que fournit le théâtre de l'illusion marine. C'est Polonia, la sœur de Lesbia, qui reprend le flambeau de cette émotion paysagère face au sublime de la tempête en mer dans une tirade regorgeant de métaphores culturelles, qui témoignent de la visée « artialisante » de la description en direct, au-delà de la nécessité théâtrale de susciter l'*admiratio* du public :

Cette Babylone inconstante
qui se soulève vers le ciel
– telle est sa furie, telle est sa violence –
avec une fureur avide
– qui a vu tant d'éléments si avides ? –
dissimule plusieurs personnes
dans ses entrailles barbares, où
elle ose consacrer
des sépulcres de corail, des tombes de neige
sous des voûtes d'argent ;
car le dieu des vents libère ces derniers
de la prison où ils gisent ;
et ceux-ci, sans loi ni préavis, assaillent
ce vaisseau, dont sonnait la sirène,
dernier chant du cygne.²⁵

La métaphore des jardins babyloniens, issue de celle de l'inversion élémentaire, pour décrire les éléments marins devient traditionnelle dans cette naissance du paysage marin. Elle révèle un apprivoisement du sublime marin par la comparaison avec le seul paysage naturel alors véritablement conquis par

Émergence du paysage marin dans la *comedia* espagnole

l'homme. Après cette tirade de Polonia, d'autres personnages poursuivent les perspectives sur le paysage marin imaginaire, impliquant ainsi le regard imaginaire du spectateur dans un espace scénique tout en continuité où se croisent les lignes de fuite sur la perspective marine.

Ces descriptions en direct de visions marines dans le théâtre calderonien rapprochent les mécanismes de l'appréhension d'un paysage et ceux de la représentation théâtrale. Alain Corbin n'a-t-il pas défini le paysage comme une attitude spectatorielle : « Nous lisons les paysages d'une manière distanciée, selon une attitude que l'on peut qualifier de spectatorielle, parce que nous nous soumettons au primat de la vue, et cela depuis la Renaissance »²⁶. La *comedia* retrace les tâtonnements dans l'avènement d'un sens du paysage diversifié, depuis la recherche de la perspective à travers la constitution d'une fenêtre scénique grâce au navire représenté sur la première galerie scénique jusqu'à cette fenêtre verbale qu'ouvre le regard distancié et fortement « artialisé » sur les marines calderoniennes du texte dramatique et où est mis en évidence un dépassement du sentiment d'horreur suscité par le spectacle des éléments en furie. Calderón met en œuvre les mécanismes d'une éducation au paysage par l'association entre théâtre et contemplation paysagère que suggère le début du *Purgatoire de saint Patrick* : l'artifice de la représentation de la mer comme spectacle dans le spectacle aboutit à cette éducation paysagère. Par conséquent, alors que, vers le deuxième tiers du dix-septième siècle, apparaissent, dans le théâtre de cour, les décors à la toscane et les multiples effets produits par les représentations dans les jardins et les bassins royaux, peu importe de savoir si ces descriptions paysagères révèlent l'influence de tels décors somptueux comme le soulignent certains critiques²⁷. Les répliques de Lesbia et des autres personnages ne révèlent-ils pas plutôt une volonté supérieure d'éducation paysagère, alors que les tentatives de ces décors somptueux se multiplient certainement sans l'efficacité de la distanciation offerte par la création de cette illusion verbale de la perspective dans le *corral*. Du reste, une toile peinte pouvait-elle se plier à la fantasmagorie de la description des flots tempétueux ? Au contraire, il y aurait nécessairement discordance entre la mise en scène d'une machinerie à vagues mouvantes, telle qu'elle apparaît alors dans les théâtres palatins, et la richesse de description de la nature mouvante de la mer par le regard interposé et créateur des acteurs.

Les descriptions de tempête marine apparaissent de manière souvent encore plus distanciée dans la *comedia* calderonienne, recréant alors le spectacle marin paysagé par le récit d'un personnage, qui ne se fait plus cette fois en direct. Le meilleur exemple nous est fourni par un récit de bataille navale fait au premier acte du *Prince constant*, pièce légèrement postérieure au *Purgatoire de Saint Patrick*²⁸ :

Marie-Eugénie Kaufmant

Et le pire est que sur la mer,
un matin, à l'heure
où, tout ensommeillé, le soleil
bouscule les ombres
du Ponant et démêle
ses blonds cheveux
sur des jasmins et des roses,
séchant ainsi avec ses mouchoirs dorés
les larmes de feu et de glace de l'aurore
qu'il a changées en rosée,
à cette heure-là, s'avancait, loin en mer,
une dense flotte
de vaisseaux, bien qu'alors
mon regard absorbé ne pût
déterminer s'il s'agissait
de nuages ou de roches.
Ainsi à travers les nuances
de subtils pinceaux parviennent-ils
à rendre des reflets, des lointains,
qui, par une perspective incertaine,
semblent tantôt des montagnes,
tantôt des villes célèbres,
car la distance toujours
forme d'impossibles monstres.
De même sur de bleus pays
les lumières et les ombres
créèrent-elles mille trompe-l'œil
confondant la mer et le ciel
avec les nuages et les ondes,
de sorte que mon regard jusqu'alors curieux
ne remarqua que les volumes
sans distinguer les formes.
Il nous sembla d'abord,
voyant que leurs sommets atteignent
le ciel, qu'il s'agissait de nuées
de celles qui se jettent dans la mer
pour concevoir dans le saphir
des pluies qu'elles engendrent sous la forme de cristal.
Et cela n'était pas une erreur, car
cette innombrable abondance
cherchait, sembla-t-il,
à absorber la mer goutte à goutte.
Il nous sembla ensuite qu'il s'agissait
d'une abondance errante de monstres marins
qui sortaient de leurs alcôves

Émergence du paysage marin dans la *comedia* espagnole

pour accompagner Neptune
 car, alors qu'ils secouaient leurs voiles,
 flattant ainsi le vent,
 nous pensâmes qu'ils secouaient
 leurs ailes sur les ondes ;
 et il semblait s'agir de plus près
 d'une immense Babylone
 dont les jardins suspendus
 étaient les flammes qui claquent au vent :
 alors, désormais désabusé,
 notre regard distingue mieux
 qu'il s'agissait d'une flotte de guerre
 car il vit, dans les sillons des proues,
 lorsque l'écume agitée
 tantôt moutonne, tantôt se soulève,
 s'enrouler des montagnes d'argent,
 se figer des perles de rosée cristallines.²⁹

Dans ce récit, la distanciation maximale, offerte par cette fenêtre verbale ouverte sur un hors-scène plus lointain de l'espace dramatique, crée mieux encore la perspective paysagère d'une nature marine fondée sur l'anamorphose et l'illusion mouvante. Le procédé d'alternance de récit et de description au présent permet de donner davantage d'impact à l'illusion de la perspective sur le paysage marin auprès du spectateur. Calderón ne semble pas disposer du mot « paysage » mais il utilise l'expression « bleus pays » dans un sens proche du paysage moderne en référence aux étendues paysagères, picturalement décrites, que représentent le bleu du ciel et le bleu de la mer, contrairement à la distinction moderne évoquée par Alain Roger entre les termes « pays » et « paysage »³⁰. En Espagne, le dictionnaire étymologique de référence de Corominas mentionne la première occurrence de « paisaje » en 1708 comme issue du français « paysage » qui découle de « pays » à partir du latin *pagus* ('district agricole'). Le terme « país », directement issu du français « pays », est utilisé, en revanche, dès la fin du seizième siècle, en premier lieu comme terme militaire ou pictural, ce qui correspond bien au contexte de cette scène de bataille navale paysagée. La référence à la couleur renforce le champ lexical de la peinture qui caractérise tout le récit. La description est faite en termes picturaux de disposition de la lumière et de la perspective : « des reflets, des lointains », « des lumières et des ombres ».

Le locuteur n'évoque sa présence que par la métonymie du regard. Le regard absorbé de l'acteur, « la vista absorta » dans une langue espagnole qui utilise peu le possessif, contrairement aux nécessités de la traduction française, est plongé dans la contemplation du paysage et semble abusé par la

Marie-Eugénie Kaufmant

nature mouvante du paysage marin, règne du trompe-l'œil. Ce regard déposé de lui-même invite celui du spectateur à la contemplation. Cependant, l'insistance est portée sur la perspective et la distance qui créent l'illusion théâtrale du paysage. Toute la poétique du paysage est ordonnée autour de la notion d'illusion. L'appréciation sensorielle est soumise aux météores de l'aube dans une poétique d'ombres et de lumières trompeuses. Comme l'indique Alain Corbin dans *L'homme dans le paysage*, les météores ont un rôle essentiel dans l'appréhension distanciée du paysage³¹. Ils participent de cette poétique de l'illusion créatrice du trompe-l'œil, de la « perspective incertaine » où les éléments marins deviennent autant de visions monstrueuses. Alain Corbin souligne, du reste, l'importance de l'anamorphose dans l'émergence du paysage à travers les marines littéraires et picturales dès le début du dix-septième siècle. Aucun décor, aussi somptueux soit-il, ne pourrait rendre compte des fantasmagories de la description de ce théâtre de l'illusion marine si densément suggéré par cette fenêtre verbale et imaginaire. On retrouve les comparaisons mythologiques, ou encore la métaphore de l'inversion élémentaire à travers la métaphore du navire-nuage, de longue tradition dans la *comedia*, ou à travers la comparaison avec les jardins suspendus babyloniens, où terre, air et ciel confondus soulignent la préoccupation caldéronienne pour l'illusion de la perspective naturelle. La référence explicite aux « subtils pinceaux » créateurs d'illusion à partir des éléments inversés de la nature confirme à quel point, pour Calderón, l'invention de la nature passe par le primat pictural et ses manipulations optiques. La nature marine permet ainsi l'apprivoisement d'autres formes de natures, celle des montagnes, des forêts, au-delà de celle du jardin.

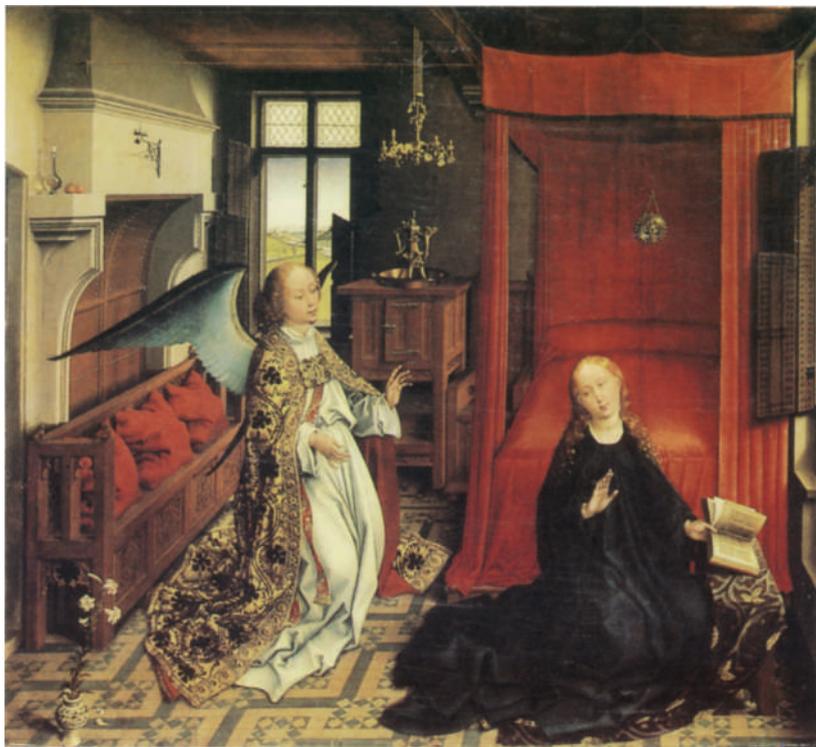
Dans cette vision typiquement baroque³² du paysage marin, la nature multiple et métaphorique se fond en une nature marine monstrueuse soumise à un perspectivisme où l'illusion de l'inversion des éléments est reine. La fenêtre paysagère devient alors une sorte de caléidoscope où la nature diversifiée et sublimée dans l'horreur qu'elle peut susciter ne forme plus qu'un tout paysager, marquant une étape vers l'invention d'une nature sublime, apprivoisée par une perspective trompeuse. Objet de l'incertitude du regard distancié et abusé par les météores de l'aube, la nature marine paysagée crée une nature autre, métaphorique, déformée. La métaphore y rassemble tous les imaginaires mouvants du sublime naturel et toutes les inventions possibles d'une réalité naturelle perpétuellement insaisissable, qui se dérobe au regard du spectateur intérieur ou véritable, dans ce théâtre de la perspective incertaine, imaginaire qu'est le *corral de comedias*.

Marie-Eugénie Kaufmant,
Université de Bretagne Occidentale

Illustrations



- 1- *Corral de comedias* d'Almagro (Castilla-la-Mancha) : les galeries de la façade de fond de scène sont ici au nombre de deux. Dans d'autres *corrales* de l'époque, elles pouvaient être au nombre de trois. Le navire est représenté par une ou plusieurs fenêtres du niveau supérieur.



2- Rogier VAN DER WEYDEN (1399/1400-1464), *L'Annonciation* : la fenêtre ouverte sur le paysage, *veduta* de l'école flamande, constituée, selon Alain Roger, une étape vers l'émergence d'un paysage indépendant et distancié. On peut comparer ce procédé pictural avec la fenêtre scénique imaginaire ouverte sur le spectacle de la mer grâce à la représentation du navire sur la première galerie de la façade de fond de scène dans la *comedia de corral* au début du XVII^e siècle.

Émergence du paysage marin dans la *comedia* espagnole



- 3- Jan VAN EYCK (vers 1390-1441), *La Vierge du Chancelier Rolin* : même procédé plus développé de la fenêtre paysagère. On remarque que ces fenêtres paysagères se trouvent dans la partie supérieure du tableau comme apprivoisement de la perspective naturelle. De même, la fenêtre scénique ouverte sur le spectacle imaginaire de la mer dans la *comedia* s'ouvre au niveau supérieur. La tripartition de la fenêtre paysagère est semblable à celle de façade de fond de scène du *corral*.



- 4- Claude GELLÉE, dit LE LORRAIN, *Port de mer au soleil couchant*, 1639 : un exemple français précurseur de l'avènement du paysage marin en peinture selon Alain Roger. Comme dans la vision caldéronienne de la marine du *Prince constant*, antérieure à cette peinture, les météores causés par le soleil levant ou le soleil couchant sont fondamentaux dans l'appréhension du paysage par les effets de lumière qu'ils suscitent.

Émergence du paysage marin dans la *comedia* espagnole



- 5- Claude GELLÉE, dit LE LORRAIN, *Port de mer, effet de brume*, 1646 : même genre de vision paysagée d'une marine. La brume, autre météore, peut-être du soleil levant comme dans la marine du *Prince constant*, rend confuse la limite entre le ciel, les montagnes, la mer et l'architecture portuaire à gauche, créant cette même « perspective incertaine ».

notes

- ¹ Alain Corbin, *L'Homme dans le paysage (Entretien avec Jean Lebrun)*, Paris, Textuel, 2001, 12.
- ² Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, chapitre IV : « Naissance du paysage en Occident », 65-82.
- ³ Voir Alain Corbin, *Le Territoire du vide : l'Occident et le désir de rivage (1750-1840)*, Paris, Flammarion, 2000.
- ⁴ Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard [Folio essais], 2006, 207.
- ⁵ Voir José María Ruano de la Haza et John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- ⁶ Voir José María Díez Borque, « Aproximación semiológica a la « escena » del teatro del Siglo de Oro español », *Semiología del teatro*, José María Díez Borque, Luciano García Lorenzo, éd., Barcelone, Planeta, 1975, 54-91.
- ⁷ Voir *op. cit.*, 434-436.
- ⁸ Voir illustration 1.
- ⁹ Félix Lope de Vega Carpio, *La mayor dicha en el monte o la gloria en el martirio, Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición), Obras dramáticas, II*, Madrid, 1916, 366-395.
- ¹⁰ Tirso de Molina (Fray Gabriel Téllez), *Escarmientos para el cuerdo, Obras dramáticas completas, III*, Madrid, Aguilar, 1968 [1962], 217-260.
- ¹¹ Tirso de Molina (Fray Gabriel Téllez), *La ninfa del cielo, condesa bandolera y obligaciones de honor, Obras dramáticas completas, II*, Madrid, Aguilar, 1946, 927-971.
- ¹² Voir didascalie p. 377b dans *op. cit.* : « Descúbrese en lo alto la fragata con el PIRATA, TEOPISTE, dos REMEROS, y salen al tablado EUSTAQUIO, sus hijos ».
- ¹³ *Op. cit.*, p. 377b : « cúbrese la fragata ».
- ¹⁴ *Op. cit.*, p. 378a : « a la vista / se pierden los que la llevan, / pareciendo, por lo lejos, / la fragata que navega / cómo los celos [« celos » vraisemblablement bien qu'il y ait un jeu de mot courant en espagnol entre « celos », la jalousie, et « celos », auquel, de surcroît, le Siècle d'Or associe la même couleur, le bleu] y mar / se visten de una librea. / Si mar que corre del fin [« delfín » sans doute], / si cielo que nube vuela. Ya se borró de la vista ».
- ¹⁵ Voir illustrations n° 2 et 3.
- ¹⁶ Alain Roger, *op. cit.*, p. 69-70.
- ¹⁷ *Op. cit.*, p. 940a : « Aquí tañen, y pasa la nave, si la hubiese ». La précision « si la hubiese » souligne la rareté de tels moyens scéniques dans le *corral*.
- ¹⁸ *Op. cit.*, p. 940b-941a : « Ya de la nave / no se descubren apenas / los penoles de las gaviás. [...] ¡qué lejos va de los ojos !/ Ya parece que al sol llega ».
- ¹⁹ Pedro Calderón de La arca, *El purgatorio de San Patricio*, Liverpool, Publications of the *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool University Press, 1988.
- ²⁰ Pedro Calderón de La Barca, *El príncipe constante y esclavo por su patria*, Madrid, Cátedra, 1996.

Émergence du paysage marin dans la *comedia* espagnole

²¹ *Op. cit.*, v. 73-81 : « Pues ¿hay cosa a la vista más süave / que ver quebrando vidrios una nave, / siendo en su azul esfera, / del viento pez, y de las ondas ave, / cuando corre veloz, surca ligera, / y de dos elementos amparada, / vuelta en las ondas y en los vientos nada? ».

²² *Op. cit.*, 59-60.

²³ *Op. cit.*, v. 80-91 : « Aunque agora no fuera / su vista a nuestros ojos lisonjera, / porque el mar alterado, / en piélagos de montes levantado, / riza la altiva frente, / y sañudo Neptuno, / parece que, importuno, / turbó la faz y sacudió el tridente. / Tormenta el marinero se presume, / que se atreven al cielo / montes de sal, pirámides de yelo, / torres de nieve, alcázares de espuma ».

²⁴ Bien que cette tirade révèle les mécanismes de création du paysage marin, sa fonction principale demeure symbolique dans la pièce, notamment à travers la symbolique du naufrage avec spectateur. Pour davantage d'information sur ce sujet, voir ma thèse : Marie-Eugénie Kaufmant, *Poétique des espaces naturels dans la comedia nueva*, Lille, ANRT, 2005, T. II, 392-397.

²⁵ *Op. cit.*, v. 93-107 : « Esa inconstante Babilonia, / que al cielo se levanta / -tanta es su furia y su violencia tanta- / con un furor sediento / -¿quien ha visto con sed tanto elemento?- en sus entrañas bárbaras esconde / diversas gentes, donde / a consagrar se atreve / sepulcros de coral, tumbas de nieve / en bóvedas de plata ; / porque el dios de los vientos los desata / de la prisión que asisten ; / y ellos, sin ley y sin aviso, embisten / a ese bajel, cuyo clarín sonaba, / cisne que sus exequias se cantaba ».

²⁶ *L'homme dans le paysage, op. cit.*, 19.

²⁷ Voir Maria-Alicia Amadei Pulice, *Calderón y el barroco : exaltación y engaño de los sentidos*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1990.

²⁸ La date du *Prince constant* serait environ 1629 selon Reichenberger (Kurt et Roswitha Reichenberger, *Bibliographisches handbuch der Calderón-forschung / Manual bibliográfico calderoniano*, III, Kassel, Verlag Thiele & Schwarz, 1981), tandis que celle du *Purgatoire*, assez imprécise, se situerait entre 1624, date incertaine avancée par Reichenberger, et 1627-1628, selon l'introduction de Ruano de la Haza à l'édition utilisée, *op. cit.*

²⁹ *Op. cit.*, v. 197-258 : « Y es lo peor que en el mar, / una mañana, a la hora, / que medio dormido el Sol / atropellando las sombras / del Ocaso, desmaraña / sobre jazmines y rosas / rubios cabellos, que enjuga / con paños de oro al Aurora, / lágrimas de fuego y yelo / que el sol convirtió en aljófar, / que a largo trecho del agua / venía una gruesa tropa / de naves, si bien entonces / no pudo la vista absorta / determinarse a decir / si eran nubes o eran rocas, / porque como en las raíces [los matices] / sutiles pinceles logran / unos visos, unos lejos, / que en perspectiva dudosa / parecen montes tal vez, / y tal ciudades famosas, / porque la distancia siempre / monstruos imposibles forma, / así en países azules / hicieron luces y sombras, / confundiendo mar y cielo / con las nubes y las ondas, / mil engaños a la vista, / pues hasta entonces curiosa / sólo apercibió los bultos / y no apercibió las formas, / primero nos pareció / viendo que sus puntas tocan / en el cielo, que eran nubes / de las que en el mar se arrojan, / a concebir en zafir / lluvias que el cristal abortan, / y fue bien pensado, pues / esta innumerable copia / pareció que pretendía / sorberse el mar gota a gota. / Luego de marinos monstruos / nos pareció errante copia, / que a acompañar a Neptuno / salían de sus alcobas, / pues sacudiendo las velas, / que son del viento lisonja, / pensamos que sacudian, / las alas sobre las olas ; / y parecía más cerca / una inmensa Babilonia / de quien los pensiles fueron / flámulas que el viento azotan : / aquí ya desengañados / la vista mejor se informa / de que era armada, pues vio / a los surcos de las proas, / cuando batidas

Marie-Eugénie Kaufmant

espumas / ya se encrespan, ya se entorchan, / rizar se montes de plata, / de cristal cuajarse aljofar ». Les modifications entre crochets, que j'ai incluses directement dans la traduction, proviennent de l'édition Biblioteca Nueva, Madrid, 2000. C'est moi qui traduis, mais je m'inspire aussi de la traduction de Pierre Alzieu dans *Théâtre espagnol du XVII^{ème} siècle, II*, Paris, Gallimard [La Pléiade], 1999, 626.

³⁰ *Op. cit.*, 18-19.

³¹ Voir illustrations n° 4 et 5.

³² Sur ce sujet de la représentation baroque fondée sur l'aberration visuelle et picturale, voir Enrica Cancelliere, introduction à l'édition de *El príncipe constante*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, 78-98.

Nicolas Meynen

Peindre la nature en plein air : la révélation du sublime

Le paysagiste est de tous les artistes celui qui communique le plus directement avec la nature, avec l'âme même de la nature.

Paul Huet, *Lettre du 2 septembre 1868*¹

Dire la nature, la parler ou la chanter, et cela dans cette admirable langue des couleurs, qui, après la littérature et la musique, est le plus bel instrument de l'âme humaine, n'est donc point l'affaire d'un homme ni d'une époque.

Jules-Antoine Castagnary, Salon de 1859²

Au XIX^e siècle, au moment où la peinture d'histoire décline inéluctablement, un nouveau courant de l'école française pose son regard sur la nature avec une vision émotionnelle. La forêt de Fontainebleau devient un atelier grandeur nature où plusieurs générations de peintres vont se succéder, le lieu de la synthèse entre romantisme et réalisme. Bousculant les limites imposées par le paysage classique, la peinture de paysage trouve les ferments d'un renouveau dans la nature peinte pour elle-même et la pratique du plein air. En 1868, dans le compte rendu qu'il fait du Salon, Emile Zola estime que « le paysage classique est mort, tué par la vie et la vérité³ ». En fait, le prix de Rome de paysage historique instauré en 1817 a été supprimé en 1863, mais sans doute Zola fait-il allusion au vieil artiste Camille Corot⁴ qui revendiquait toujours sa filiation aux conceptions classiques du paysage. Opposer paysage classique et paysage moderne serait trop simple ; l'histoire de la petite révolution du paysage est celle d'une filiation, d'une évolution. Si le paysage moderne chasse de la nature l'histoire et le religieux, les cloisons ne sont pas étanches. En effet, si nous consacrons cette étude à la nouvelle peinture de paysage qui touche à l'âme par le seul biais de l'arbre et du ciel, il ne faut pas écarter du naturalisme les peintres qui tout en conservant la poésie et la nature rapprochent le paysage de la peinture animalière (Rosa Bonheur, Jacques-Raymond Brascassat), des scènes paysannes (Jean-François Millet) ou religieuses.

Nicolas Meynen

Au cœur de la naissance du paysage moderne, les peintres naturalistes parviennent à faire admettre des paysages qui ne prétendent qu'à la vérité de la nature vierge. Le critique d'art Jules-Antoine Castagnary⁵ qui s'est intéressé aux Salons parisiens dès 1857, précise qu'« il ne s'agit point pour l'Ecole Naturaliste d'épurer la nature et de peindre le beau : il s'agit d'exprimer la vie et faire vrai »⁶.

Pour y parvenir, les peintres naturalistes vont poursuivre leur travail passionné sur le motif, rechercher le plaisir de peindre en plein air⁷ un sous-bois déterminé, des étangs profonds et cachés ou de rendre un crépuscule silencieux, sans idéalisation.



Jules-Louis Philippe Cagnet, *Les peintres en forêt de Fontainebleau*,
Huile sur toile, 24x18cm, Musée municipal de l'Ecole de Barbizon.

Ils vont affirmer certains portraits d'arbres comme des œuvres achevées et non des études, par leurs tailles comme par le sens du détail, apportant avec eux une conception plus lyrique, très romantique de la nature et

le profond désir de peindre cette dernière pour elle-même. En ce sens, ils s'éloignent du formalisme compassé de leurs prédécesseurs⁸ aux tendances plus traditionnelles⁹ ; ils diminuent les décalages et les transpositions entre l'étude peinte en plein-air et l'œuvre d'atelier. De l'aveu de Castagnary après sa visite au Salon de 1866,

[L'art] prend possession de la France, du sol, de l'air, du ciel, du paysage français. Cette terre qui nous a porté, cette atmosphère que nous respirons, ces fonds vaporeux que notre œil contemple, tout cet ensemble harmonieux et doux qui constitue comme le visage de la mère-patrie, nous le portons dans notre âme, et il tient à nous par les fibres les plus secrètes. Nous aimons à le regarder. Chaque artiste opérant sur la nature champêtre avec ses idées, son tempérament, sa manière, nous apporte de ce visage aimé une parcelle, nous en présente un fragment : l'image toute entière se retrouvera dans l'ensemble des paysagistes¹⁰.

Au même titre que Camille Corot, Théodore Rousseau et Gustave Courbet, Claude Monet est emblématique de cette évolution qui devient un phénomène nettement visible à partir de 1835, à un moment où l'exposition au Salon se révèle moins nécessaire et où l'attraction de l'Italie se fait moins forte. Les artistes de sa génération ne vont plus peindre le paysage à la manière de leurs prédécesseurs naturalistes. Ils vont retranscrire au moyen de la couleur et de la lumière les impressions qu'ils ont ressenties au contact direct de la nature changeante, refusant dès lors toute composition étudiée. Pour révéler la beauté d'un paysage qu'ils préféreront domestique, les futurs impressionnistes prendront pour guide le sentiment instantané et la découverte de nouveaux moyens aptes à l'exprimer rapidement. C'est en pénétrant au cœur de leurs toiles que l'on peut accéder à la vision séduisante d'une relation harmonieuse avec une nature transformée mais non dépouillée d'âme.

Historique du paysage au XIX^e siècle

Le XIX^e siècle est le siècle du développement de l'industrialisation. Il voit aussi se manifester son corollaire, le culte de la nature, étroitement lié à ce qu'Ernest Renan appellera « L'Âme Nationale » à une époque où le paysage se tourne résolument vers l'avenir.

Dans le domaine de la littérature, une certaine pastorale n'est pas absente : George Sand écrit des romans champêtres, bien qu'elle soit parfaitement consciente de l'abîme culturel qui sépare les paysans et les citadins modernes qui la lisent¹¹. Elle décrit le monde rural comme un antidote à la vie urbaine ; de nombreux écrivains partagent son point de vue. Un texte très

Nicolas Meynen

répandu du docteur Jean-Baptiste Félix Descuret (1795-1872) – un obscur médecin – traite, entre autres, des maladies modernes liées à l’urbanisation¹². Pour lui, comme pour certains auteurs du XIX^e siècle, la vie à la campagne loin des agglomérations est plus saine, plus morale qu’à la ville, car les ambitions financières et sociales sont moindres.

Dans le domaine de la peinture, Pierre-Henri de Valenciennes – un peintre de paysage – publie en 1800 un important traité intitulé *Éléments de perspective pratique à l’usage des artistes, suivis de réflexions et conseil à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*¹³. Ce traité¹⁴ est adopté instantanément comme manuel par les peintres paysagistes. Son auteur suggère de rechercher les bords de rivières ainsi que d’aller dans la forêt de Fontainebleau pour y apprendre à travailler les « détails de la nature » porteuse de nouveaux motifs et propice à la rêverie. En ces lieux, dit Valenciennes, les artistes peuvent capter, dans des croquis faits en plein-air, leurs émotions devant des paysages qu’ils transposeront ensuite fidèlement en atelier dans de grands tableaux.

Ainsi ces peintres n’entendent illustrer ni George Sand ni Honoré de Balzac. Les grands moments de la vie agricole ne les intéressent pas, ni les tempêtes suivies d’un calme délicieux. Ils cherchent à rétablir le rapport brisé entre l’homme et la nature¹⁵. La forêt dans laquelle les artistes se rendent facilement devient alors le lieu d’étude privilégié. Climat et lumière y sont si éphémères que le peintre de paysage dispose tout au plus de deux heures pour fixer le spectacle de la nature qui doit toucher à l’émotion, à l’âme et au sublime, tel que Diderot le décrivait déjà dans ses *Salons* de 1767 et 1771.

A partir de la création du concours de Rome de paysage historique en 1817, Fontainebleau accueille une première colonie d’artistes qui vient régulièrement peindre, sur le motif, l’arbre, imposé dans la première épreuve. Au milieu des années 1830, *l’Artiste*, un périodique influent, déclare avec assurance que « le paysage est véritablement la peinture de notre époque ». S’il demeure classé à l’avant-dernière place de la hiérarchie des genres, juste avant la peinture de natures mortes, il devient cependant un sujet de représentation autonome. Au milieu du siècle, le paysage triomphe au Salon parisien, sous forme de peintures, de gravures, de dessins, d’illustrations. Dans son compte-rendu du Salon de 1857, Castagnary, parle non sans plaisir du déclin de la peinture d’histoire au profit du paysage, car il sent (et d’autres avec lui !) que c’est le sujet le plus important de l’art.

La frénésie autour du genre est générale, comme l’atteste encore Castagnary au Salon de 1864 :

Nous commençons notre Renaissance par le paysage, c'est à dire par cette partie de l'art qui vit le plus de sensations immédiates. On n'idéalise par avec un arbre ou avec une chaumière, avec un ciel ou avec de l'eau. La nature se compose de 1000 et 1000 arbres, tous différents, tous picturables avec des effets perpétuellement nouveaux. Pas n'est besoin de chercher ici l'absolu ; l'absolu, c'est l'infinie variété de la vie, et tous les aspects sont égaux devant le peintre (...). Qu'on ne s'étonne pas de l'importance que nous donnons au paysage. Le paysage n'est point la dernière passion d'un peuple entré en vieillesse ; c'est la première passion de la possession d'une société qui se renouvelle¹⁶.

Dans son analyse du Salon de 1868, il poursuit avec exaltation :

Les pommiers sont en fleurs. La sève a gonflé le bourgeon qui s'entrouvre, le gazon pousse à la surface des prés, la feuille pointe aux rameaux des arbres. Un vent léger qui passe fait onduler la mer des seigles, tandis que l'insecte s'accroche en bourdonnant au brin d'herbe, l'oiseau vole librement sous le ciel clair et revient chanter sous la branche voisine. Tout dans la campagne est doux, frais, délicat, joyeux comme l'enfance et joyeux comme la vie. C'est le printemps, c'est l'aurore de la saison qui recommence, c'est la jeunesse de l'année qui s'épanouit en sa grâce. De mystérieux effluves ont parcouru la nature renouvelée, et dans votre cœur, je ne sais quel trouble inexplicable y a répondu. Homme quitte la ville, fuis les boulevards moroses et les quais criblés de soleil ! Viens dans les champs respirer l'air salubre et fort : il ne faut pas moins que ce grand silence et cette grande paix pour calmer l'anxiété innommée qui est venue t'assaillir. A cette heure de l'universel renouveau, ton âme est trop émue et les femmes sont trop belles. Viens dans les sentiers déserts épancher ta rêverie¹⁷.

Entre 1863 et 1865, les futurs impressionnistes viennent eux aussi à Fontainebleau car ils estiment que c'est là que s'est accomplie la révolution du paysage. Mais leur vision tend à se différencier des peintres naturalistes de la deuxième génération que l'on va qualifier, à tort ou à raison, d'école de Barbizon. Ils font évoluer la représentation du paysage d'une façon radicale en abandonnant son aspect résolument réel : leur palette s'éclaircit ; les compositions prennent un tour plus original et personnel ; les effets de la lumière et de ses reflets jouent le premier rôle ; la touche tend à se libérer. Le culte de la nature se conjugue chez eux aux aspects de la modernisation qui est en train de changer totalement la vie urbaine et le paysage rural.

Nicolas Meynen

A la source du naturalisme pictural : la forêt de Fontainebleau ou la tentation de la nature pour elle-même



Pierre-Henri de Valenciennes, *Paysage avec Narcisse se mirant dans l'eau*, Huile sur toile, 1792, 81x54cm, Musée des Beaux-arts de Quimper.

Pour son *Paysage avec Narcisse se mirant dans l'eau*, Pierre-Henri de Valenciennes emprunte le thème au Livre III des *Métamorphoses* d'Ovide. Mais, à la différence de la représentation de ce sujet par Nicolas Poussin¹⁸, il accorde au paysage un rôle prépondérant et place son sujet de telle manière qu'il ne puisse être immédiatement perçu par le spectateur. En procédant de la sorte, le peintre affirme son ambition d'élever la peinture de paysage au rang de peinture d'histoire¹⁹. Formé dans la tradition néo-classique du paysage, Camille Corot hésite lorsqu'il crée ses magnifiques peintures entre paysage historique et tentation de la nature étudiée pour elle-même en plein air.

En 1825, il note ainsi ce dilemme dans ses carnets :

J'ai remarqué que tout ce qui était fait du premier coup était plus franc, plus joli de forme et que l'on savait profiter de beaucoup de hasards ; tandis que lorsqu'on revient, on perd souvent cette teinte harmonieuse primitive (...). Je vois aussi combien il faut être sévère d'après nature et ne pas se contenter d'un croquis fait à la hâte. Il ne faut laisser d'indécision dans aucune chose²⁰.

Si dans une optique traditionnelle, Corot recompose ses grandes toiles en atelier, l'évocation de la nature prend à l'évidence sa source dans

les esquisses réalisées dans la forêt bien réelle de Fontainebleau. Au Salon de 1859, Baudelaire lui donne une mention spéciale, ainsi qu'à Daubigny, Rousseau, Millet, et Troyon, tous peintres de paysage et pour la plupart artistes de la deuxième génération bellifontaine. Le sujet extrinsèque comme peut l'être telle ou telle histoire mythologique, littéraire ou religieuse à laquelle le paysage servait de décor a été abandonné. Le fait de peindre des tableaux de paysage aussi proches que possible de la réalité les « libère » de contenus plus élaborés. La nature possède une âme et répond dans une vision panthéiste à celle de l'artiste qui la contemple. Le temps est au naturalisme, à la peinture de la nature réelle et silencieuse représentée pour ses effets purement picturaux sur des toiles aux proportions de la grande peinture.

Située aux portes de Paris, Fontainebleau qui nourrissait déjà la composition du paysage historique, devient la réserve naturelle des peintres de Barbizon. Les villages de Chailly-en-Bière, Marlotte et Barbizon²¹ vont abriter la colonie d'artistes la plus importante de toute la France après Paris *intra-muros*. La renommée des lieux attire des artistes et des touristes venus d'Europe et d'Amérique pour découvrir cette réserve naturelle de décors poétiques en suivant les sentiers balisés ponctués d'auberges pittoresques dont la célèbre auberge Ganne.

Dès les années 1830, fuyant le commerce des hommes, Théodore Rousseau est le premier d'entre eux²² à s'installer à la lisière de la forêt de Fontainebleau. Il y est rejoint par Jules Dupré, Constant Troyon, Charles François Daubigny, Narcisse Diaz de la Peña et François Millet, qui venaient y chercher la solitude et le silence loin des grandes villes. Ils s'attachent à peindre la magie du lieu dont le caractère primitif est digne de la genèse²³. L'école de Barbizon²⁴ est l'appellation donnée à cette communauté de travail qui se regroupe autour de l'Auberge des époux Ganne, « vrai vide-bouteille de l'Art ! Une maison dans un treillage mangé de lierre, de jasmin, de chèvre-feuille, de plantes qui grimpent avec de grandes feuilles vertes »²⁵. Cette prétendue école issue du romantisme n'a jamais eu de chef de file, et jamais on n'y a enseigné de doctrine unique²⁶.

Les Goncourt expliquent ce que peut signifier pour un jeune peintre le contact direct avec cette forêt perçue depuis la fin du XVIII^e siècle²⁷ comme un terreau exceptionnel pour le développement des états d'âme et des émotions indispensables à l'inspiration du paysagiste :

Une émotion, une émotion presque religieuse le prenait chaque fois, quand, au bout d'un quart d'heure, il arrivait à l'avenue de Bas-Bréau : il

Nicolas Meynen

se sentait devant une des grandes majestés de la nature. Et il demeurait toujours quelques minutes dans une sorte de ravissement respectueux et de silence ému de l'âme, en face de cette entrée d'allée, de cette porte triomphale ou les arbres portaient sur l'arc de leurs colonnes superbes l'immense verdure pleine de la joie du jour (...)²⁸.

Animés par un véritable idéal panthéiste, ces artistes trouvent la plénitude de l'âme dans l'infini et le grandiose de la nature. Dans leurs œuvres, ils développent l'expression du « sentiment de la nature » qu'ils rendent de manière aussi réaliste que possible. Les arbres, les plantes et les rochers ont une réelle personnalité. Selon Baudelaire, « (...) tout paysagiste qui ne sait pas traduire un sentiment par un assemblage de matière végétale ou minérale n'est pas un artiste » et « les artistes qui veulent exprimer la nature, moins les sentiments qu'elle inspire, se soumettent à une opération bizarre qui consiste à tuer en eux l'homme pensant et sentant »²⁹. Dans le même esprit, le ciel, source principale de la lumière, mais également de l'ambiance lyrique d'un paysage dont « il est l'âme et la vie », est un autre protagoniste constant. En visite au Salon de 1846, Théophile Thoré, le défenseur de Théodore Rousseau, énonce que « Dieu a pris soin (...) de baigner toutes les formes de la nature dans l'infini du ciel »³⁰. Celui-ci va occuper désormais beaucoup de place dans le « paysage moderne »³¹.



Théodore Rousseau, *Sous le hêtre (Le Curé)*,
Huile sur bois, 1842/1843, 62x42cm, Musée d'art de Tolède.

Devant l'œuvre intitulée *Sous le hêtre* plus connue sous le nom de *Le Curé* où Théodore Rousseau met en scène le décor raffiné d'un bosquet à la force poétique intrinsèque, on ressent l'amour que le peintre porte à la nature dans

ses attitudes familières et pour sa simplicité. Il la prend telle qu'elle est, telle qu'elle veut bien se faire pour le plaisir des hommes. Il écrit ainsi à ce sujet :

Notre art est capable d'atteindre au pathétique que nous voulons retrouver par la sincérité de la portraiture, par la vérité exacte ; en observant avec toute la religion de son cœur, on finit par songer à la vie de l'immensité ; on ne copie pas ce qu'on voit avec la précision mathématique, mais on sent et on traduit un monde réel dont toutes les fatalités vous enlacent³².

A propos de Théodore Rousseau, Castagnary estime dans « son » *Salon* de 1859 :

Il est le roi, il domine de toute la hauteur de son talent large et paisible cette glorieuse pléiade de paysagistes, immortels déjà, dont il a été l'initiateur et qu'il a conduit dans la voie nouvelle. Avec eux, mais à leur tête, il a renouvelé le paysage et rajeuni l'art vieilli des Claude Lorrain, des Cuyt, des Ruysdaël, des Hobbema, des Paul Potter. Il a pénétré plus profondément qu'eux tous les sens et les formes de choses, l'harmonie des rapports, la fluctuation des effets, l'impression des réalités sensibles sur les organes et leur vibration dans l'âme humaine³³.

En opposition à l'artificialité de la vie citadine, Rousseau s'intéresse au culte religieux de la nature vierge ressentie comme l'expression de hautes valeurs morales. Dans *Le Curé*, de grands arbres nouveaux sont érigés majestueusement dans la solitude des landes que caresse de taches imprévues, la lumière filtrée à travers la dentelle des feuillages. Le lyrisme est renforcé par le contraste du bleu du ciel de plomb et de l'orangé de la végétation dans lequel l'artiste a placé la silhouette discrète du curé sur sa monture.

A cette époque, au contact d'une nature où l'homme et ses corruptions sont absents, le spectateur pensait pouvoir clarifier sa pensée, se libérer des désagréments de la vie en société, enrichir son esprit, apaiser son âme, en un mot devenir meilleur³⁴. A ce propos, Castagnary s'exprime ainsi :

Froissés par le tumulte du monde, les poètes, les rêveurs, se réfugient dans la paix des champs, dans la contemplation de la nature calme et sereine. La résurrection du paysage en France, dans ces dernières années, tient en grande partie à cette cause. (...) Il semble que saturée d'émotions violentes, dégoûtée de sa propre corruption, la société ait fait un immense retour vers le vrai. Elle s'est sentie soudain soif d'émotions calmes et douces. Une vague odeur d'étable, apportée par la brise des champs, lui est montée aux narines. Elle a entrevu, loin des villes infectes, groupés comme dans un tableau de Léopold Robert, la vie rurale, ses travaux,

Nicolas Meynen

ses plaisirs, sa simple et pénétrante poésie. (...) Alors, à tous ceux qui lui servent le pain de l'esprit, elle a demandé de la nature, beaucoup de nature. Et le poète, le romancier, le peintre, tout le monde s'est mis à l'œuvre³⁵.

Les descriptions des forêts par les peintres de Barbizon mettent aussi l'accent sur un autre caractère : la solitude du spectateur dans une nature silencieuse, indépendante de l'homme. Pour Castagnary, Rousseau « transpose sur la toile la nature toute vivante, avec ses lumières, ses senteurs et ses frissons »³⁶. Le *Groupe de Chênes, Apremont*³⁷ est très révélateur de l'obsession du peintre pour le réalisme de la nature, et de sa passion pour les sentiments qu'elle recèle. Dans la *Lisière des Monts-Girard*³⁸, autre paysage d'une quotidienne tranquillité, il concentre ses efforts sur la diffraction de la lumière dans l'air ambiant, sur l'atmosphère transparente qui vient unifier la solidité des arbres et la confusion colorée des herbes folles. D'autres artistes peuvent être rapprochés de cette veine : Gustave Courbet (*Le chêne de Flagey*, dit aussi *Chêne de Vercingétorix*³⁹) et aussi Camille Corot (*Souvenir de Marcoussis*⁴⁰).

Charles François Daubigny est un autre des artistes qui exercent une influence sur la jeune génération de Monet. Comme en témoigne *Le hameau d'Optevoz*⁴¹, Daubigny sacrifie les détails afin de transmettre tout de suite une dimension poétique, le sentiment originel à l'âme du spectateur. Castagnary écrit à son propos :

Heureux homme ! qui en ouvrant les yeux voit des compositions toutes faites, perçoit de suite la nature sous son côté foisonnant et humide, et transporte, sans efforts sur sa toile, la vie et le sentiment qui s'en exhalent. Heureux homme ! qui réfléchit dans les choses extérieures de sa pensée intime et n'a qu'à faire figurer ses sensations pour se montrer poète⁴².

Pour Zola, cet artiste « ne trichait point, il peignait ce qu'il voyait, ne cherchant pas de sujets hors de ce que lui offrait la réalité. C'est en cela que consiste la révolution qui s'est effectuée au sein de notre école. Daubigny fut un défricheur, un maître »⁴³. Pour Théophile Gautier, les tableaux de Daubigny sont « des morceaux de nature coupés et entourés d'un cadre »⁴⁴.

Castagnary propose une analyse comparative intéressante de Daubigny et de Rousseau, tous deux présents au Salon de 1857 :

Daubigny est, comme Théodore Rousseau, un de ces rares esprits qui aiment le beau pour lui-même et pour les jouissances qui en procèdent.

Loin de l'art courtois, loin de l'art traditionnel, ils se sont créés tous les deux une belle et noble place.

Ils sont entrés en communion intime avec la nature. Ils l'aiment dans ses attitudes familières et pour sa simplicité grande. (...) En marchant par les chemins et les champs de leur pays, ils n'ont point trouvé de temples grecs placés sur les éminences, aussi n'en remettent-ils point sur leurs toiles. Ils se contentent de rendre le sentiment que fait naître en eux ce que leurs yeux perçoivent ; et nue ou parée, triste ou joyeuse, riche ou maigre, la nature a pour eux d'incroyables trésors de poésie. Mais s'ils ont tous les deux pour elle un amour égal dans sa tendresse et sa profondeur, ils l'expriment diversement. Là où Rousseau met de la force, Daubigny apporte de la grâce ; quand Rousseau passionne et provoque la pensée, Daubigny charme et fait rêver⁴⁵.

Pour Castagnary, les *Graves au bord de la mer à Villerville (Normandie)*⁴⁶, présenté au Salon de 1859, « est la plus belle des œuvres exposées par Daubigny à ce jour. Une des plus remarquables du Salon de 1859, mais encore un véritable chef-d'œuvre digne de figurer entre les chefs d'œuvres des grands maîtres. De pareilles toiles ne se décrivent pas (...). Il y a là dedans la vie, la largeur et la solidité d'un Ruysdaël »⁴⁷.

Grâce à leurs études minutieuses de la lumière et de l'atmosphère, de l'incidence de celles-ci sur la couleur des choses, Corot et les maîtres de Barbizon éliminent progressivement le dessin pour se tourner vers des recherches de décomposition chromatique. Les impressionnistes reprendront ces modèles bellifontains et poursuivront jusqu'à l'illusionnisme, les formes concrètes devenant subordonnées à leurs notations colorées.

Le naturalisme illusionniste de la génération pré-impressionniste

Au début des années 1860, le paysage héroïque ou historique n'est plus de mise lorsque la génération des pré-impressionnistes arrive sur le devant de la scène.

Pour le jeune Claude Monet, d'abord formé au paysage en plein-air au Havre, ce sont Eugène Boudin et le Hollandais Johann Jongkind qui lui fournissent les premiers modèles. Ses œuvres, jusque vers 1863, sont très imprégnées par cette tradition qui consiste à considérer que trois coups de pinceau d'après nature valent mieux que deux jours de travail en atelier. Avec *La place de Trouville*⁴⁸, Boudin évoque des gens du beau monde goûtant les plaisirs du bord de mer dans une station balnéaire à la mode. La transcription du ciel vaste et lumineux est saisissante, mais pourtant, c'est une toile peinte

Nicolas Meynen

en atelier à partir d'une série d'études réalisées en plein-air. Monet utilise le même principe sans que l'œuvre ne perde en spontanéité : *La pointe de la Hève à Marée-basse*⁴⁹, exécutée en 1865, est d'une facture sommaire proche d'une pochade. Le peintre s'écarte cependant en d'autres points de l'exemple de Boudin avec ses harmonies subtiles. Il choisit au contraire une vue comportant une perspective accusée et un repoussoir oblique spectaculaire beaucoup plus dans l'esprit de Jongkind qu'il a rencontré en 1862 : « Jongkind fut à partir de ce moment (sa rencontre) mon vrai maître, et c'est à lui que je dus l'exécution définitive de mon œil⁵⁰ ».

La comparaison avec *Sur la plage de Sainte Adresse*⁵¹ (1862) de Jongkind permet de constater que Monet utilise une palette comparable et des stratégies de composition analogue.

Une autre source d'inspiration va être l'atmosphère de la forêt préservée de Fontainebleau que Monet et ses amis de l'atelier Gleyre⁵², guidés par Sisley découvrent à leur tour de 1863 à 1865 : Cézanne, Pissarro, Pierre-Auguste Renoir, etc. A force de recevoir des lettres de Monet le suppliant de le rejoindre, l'ami Montpelliérain Bazille se résout à quitter Paris au printemps 1865 et à se rendre à Chailly. Tous pensent que c'est là que s'est accomplie la révolution du paysage et ils veulent rendre hommage à Théodore Rousseau et Jean-François Millet pour lesquels ils ont la plus grande admiration. Cependant, contrairement à leurs aînés venus résider sur place, ils ne viennent y travailler que de manière ponctuelle avant de passer rapidement à d'autres lieux⁵³.

Cette génération, troisième du genre à fréquenter ces lieux, a une toute autre attitude vis-à-vis de la forêt que son aînée. La confrontation directe avec la nature changeante les conduit à peindre non plus le paysage à forte orientation réaliste mais leur propre perception de celui-ci. Chacun d'eux, fort des règles qu'il a emmagasinées durant son apprentissage, élabore sa propre esthétique de la vision du vécu, retranscrivant au moyen de la lumière et de la couleur les impressions ressenties au contact de la nature. Étonnants, dérangeants, ils seront bientôt en tête du mouvement moderne.

Alfred Sisley est celui qui va être le plus réceptif aux théories de ses prédécesseurs. Il exécute des représentations simples, pures, des choses vues, comme en témoignent sa *Vue de Montmartre*⁵⁴ et sa *Vue à Marlotte*⁵⁵ dont la composition est établie à partir de contrastes de tons, comme chez Corot, mais avec une facture plus rapide. Paul Cézanne, lui, explore les ressources expressives de la palette sombre de Daubigny mais avec une touche fluide à la manière de Monet. Sa *Vue de Bonnières*⁵⁶, tout à fait caractéristique, est

l'un de ses premiers paysages. Camille Corot, au même moment, se distingue de Cézanne avec sa *Cour d'une maison de paysans aux environs de Paris*⁵⁷. Il n'instaure pas d'atmosphère et ne privilégie aucun aspect de sorte qu'il nous laisse libre d'interpréter le sujet à notre guise : Corot accorde un rôle essentiel à la mémoire. Comme Gustave Courbet, il peint en faisant appel au « souvenir » ; il est en effet capable de peindre la nature sans la voir, c'est-à-dire qu'il crée sans référence directe, *a contrario* de l'étude en plein air, puis de la peinture que pratiquent les artistes de Barbizon. Castagnary révèle déjà, en 1857, avoir « toujours eu pour Corot un singulier mélange d'amour et de pitié bienveillante »⁵⁸, tout en poursuivant :

Je ne sais où cet excellent homme, dont la manière est si doucement émue va prendre ses paysages ; je ne les ai rencontrés nulle part. Mais tels qu'ils sont, ils ont un charme infini... C'est vague, c'est indécis ; le sentiment des individualités naturelles de l'arbre, de la plante, du rocher ne s'y fait guère jour ; mais la pénétration vive des choses générales, des herbes mouillées, des ombres fraîches, des lumières pures y est fortement accusée, et suffit à la simplicité des motifs⁵⁹.

En 1868, il poursuit encore :

Quand on arrive devant un Corot, il ne faut pas s'approcher de trop près. Rien n'est fait, rien n'est exécuté. En vain vous chercheriez un terrain, du feuillage ; votre œil n'aperçoit que quelques grandes branches, minces et déliées, qui traînent le long du ciel, et puis çà et là des masses verdâtres qui s'estompent vaguement dans la nuée d'un brouillard. Tenez-vous à distance. Evoquez lentement en vous la pensée du peintre et laissez-vous aller au sentiment qu'il a voulu exprimer. Ce sentiment est exquis, et bientôt vous en aurez reconnu la justesse. Cette vapeur légère qui flotte sur les eaux, ces fonds indistincts qui reculent dans la brume, ce ciel aérien et tout frissonnant de lumière nouvelle, n'est-ce pas le matin frais et reposé, tel que vous l'avez vu dans nos vallées en foulant l'herbe humide encore, et tel que votre esprit en a gardé l'image simplifiée par l'éloignement ? Si l'œuvre est réussie, si la vision qu'elle évoque est vraie, n'insistez pas et éloignez-vous. L'artiste a produit ce qu'il voulait. Quand il s'est placé devant son chevalet, ce n'était pas comme un peintre qui aurait l'intention de reproduire un paysage qu'il a vu, d'en accuser avec énergie l'ensemble et les détails ; c'était comme un musicien s'assied à son piano, pour donner un corps à un rêve qui l'agite, pour traduire une émotion qui le trouble. Quel air vais-je chanter ? se demande le musicien Corot en prenant sa palette. Il ne sait ; mais déjà, sous la chaleur de l'inspiration, le pinceau fredonne en courant sur la toile, la note appelle la note ; l'accord s'établit et il se trouve que l'air est une idylle étonnante de grâce ingénue en même temps que d'exécution savante, parce que l'âme

Nicolas Meynen

d'où elle jaillit est l'âme d'un poète et que la main qui la trace est la main d'un harmoniste⁶⁰.

Camille Pissarro est le peintre de la nouvelle génération qui perpétue le plus les principes de Daubigny. Sa toile intitulée *Bords de la Marne en hiver*⁶¹ renvoie inmanquablement aux vues de rivières et aux canaux peints par Daubigny, tout comme *Chênevières au bord de la Marne*⁶² mais dans un coloris plus chatoyant. En 1866, il renonce cependant au pittoresque et à la joliesse pour plus d'austérité.

Rien de plus vulgaire assurément que ce site et pourtant je vous défie de passer devant sans le remarquer. C'est qu'il devient original par l'énergie abrupte de l'exécution qui souligne en quelque sorte, ces laideurs, au lieu de chercher à les diminuer.

M. Pissarro emploie (...) un talent robuste et exubérant à faire ressortir à la façon du poète satirique, d'autant plus éloquent qu'il est d'une vérité plus brutale et moins arrangée⁶³.

Cette appréciation du critique Jean Rousseau contemplant *Paysage des bords de la Marne en hiver*⁶⁴ est surtout liée au rendu du couteau à palette qui a été remis à l'honneur par Courbet. Mais l'influence ne se limite pas seulement à la technique. *La côte de Jallais*⁶⁵ est une interprétation directe de *La vallée d'Ornans* peinte par Courbet en 1858 : on trouve la même présence de colline au second plan pour boucher l'horizon et créer une sorte de cadre architectural ;



Camille Pissarro, *La côte de Jallais*, 1867, Huile sur toile, 115x87cm, Metropolitan Museum, New York.

L'alliance des bruns foncés et des verts vifs est identique, de même que la figuration des maisons destinées à apporter une présence humaine. A propos de *La côte de Jallais*, Zola décrit :

Un vallon, quelques maisons dont on aperçoit les toits au ras d'un sentier qui monte ; puis, de l'autre côté, au fond, un coteau coupé par les cultures en bandes vertes et brunes. C'est là la campagne moderne. On sent que l'homme a passé, fouillant le sol, le découpant, attristant les horizons. Et ce vallon, et ce coteau sont d'une simplicité, d'une franchise héroïque. Rien ne serait plus banal si rien n'était plus grand. Le tempérament du peintre a tiré de la vérité ordinaire un rare poème de vie et de force⁶⁶.

En fait, Zola pense avoir trouvé en Pissarro le maître des paysagistes qu'il attendait. Mais Monet ne va pas tarder à emporter sa préférence.



Claude Monet, *Le chêne de Bodmer. La route de Chailly*, Huile sur toile, 130x96cm, Metropolitan Museum, New York.

Le chêne de Bodmer - La route de Chailly de Claude Monet, met en lumière les différences considérables entre les jeunes peintres et leurs aînés. Cette toile est un véritable portrait d'arbre fortement marqué par l'esthétique de Barbizon. Cependant, la vision de la nature évite le sentimentalisme et l'anthropomorphisme. Monet se préoccupe de comprendre la façon dont la lumière tombe sur l'arbre et révèle ses formes par la couleur. La rapidité de la touche accentue ces effets. La nature représentée est d'une grande majesté

Nicolas Meynen

mais elle reste pour le moment immobile. Monet poursuit dans cette voie avec *Le pavé de Chailly dans la forêt de Fontainebleau*⁶⁷ : le paysage boisé avec son allée cavalière est fermement structuré ; traduite au moyen de petites touches dansantes et de points, la lumière vient de derrière les arbres et ricoche sur leurs cimes qui projettent les ombres enveloppantes habilement exploitées de part et d'autre de la diagonale d'une route qui s'éloigne et se rapproche en même temps du spectateur. Il n'y a aucun précédent pour une telle vigueur de traitement ni pour la construction ouverte d'un espace dans la peinture de l'école de Barbizon. En observant bien, on remarque deux personnages, l'un debout et l'autre couché au centre de la toile qui se fondent dans l'ombre dense des châtaigniers.

Chez Frédéric Bazille, l'ami de Monet, on constate les mêmes recherches. Pour le *Paysage à Chailly*⁶⁸, il opte pour un format et un coloris d'une grande richesse, comparables à ceux du *Chêne de Bodmer* : un ciel bleu éclatant, des feuillages vert foncé, un sous-bois brun-roux rehaussé d'orange. Il donne une vision objective de la nature en se préoccupant de la lumière, des formes et de la construction de la composition. Au même moment, Sisley est marqué par l'exemple de Monet et de Bazille. Dans *L'allée des Châtaigniers à la Celle Saint-Cloud*⁶⁹, il donne au paysage boisé une allure grandiose assez analogue à celle des paysages peints par ses deux maîtres. La monumentalité est accentuée par l'absence des habituels repoussoirs à gauche et à droite : le premier plan vide entraîne le regard vers le second plan occupé par un bouquet d'arbres⁷⁰. Cette œuvre est d'une simplicité qui touche à une certaine austérité. Quant à Pierre Auguste Renoir, il s'enthousiasme pour Rousseau, Diaz et Monet, dont il écoute les leçons. Sur les conseils de Diaz, il abandonne très vite les valeurs foncées pour une palette plus claire ; sur ceux de Monet, il libère son écriture au contact de la nature.

Ces quatre artistes, Monet, Bazille, Sisley et Renoir, bien qu'admiratifs des paysagistes réalistes de l'école de Barbizon comprennent très vite qu'ils doivent travailler leur toile rapidement sur le motif afin de restituer l'aspect de la forêt au moment où ils la peignent. Ils poussent l'analyse de la nature plus loin jusqu'à l'étude des variations fortuites de l'ombre et de la lumière, de la couleur et des effets de matière, même si leur facture très fluide et très libre est proche d'une pochade, et leur palette audacieuse. A la différence des très romantiques Théodore Rousseau et Jean-François Millet, ils veulent communiquer avec un regard neuf les impressions ressenties devant un horizon si mobile et si difficile à rendre sans aller jusqu'à projeter des émotions.

La suppression en 1863 du Grand prix de Rome de paysage historique encourage les peintres dans cette nouvelle voie. Libérés de contraintes d'un certain nombre de règles très strictes pour pouvoir concourir, ils peuvent s'adonner à une déstructuration graduelle de la partie classique de la peinture de paysage.

Leur évolution artistique⁷¹, ces futurs impressionnistes vont la poursuivre sur les rives de la Seine et de l'Oise. A Louveciennes, Marly et Bougival en 1868 et 1869, libérés définitivement du poids de l'influence des maîtres, Monet, Pissarro, Bazille, Renoir et Sisley peignent ensemble sur le motif pour retranscrire fidèlement leurs sensations, consigner directement sur la toile leurs impressions d'un moment éprouvé devant les jeux raffinés de l'eau et les effets transitoires de la lumière qui accède à une certaine autonomie ; l'écart avec la nature se creuse. Ils se détachent des peintres de Barbizon qui, à partir du travail de l'esquisse, projetaient des sentiments sur les ornements de la nature, donnaient aux arbres et aux rochers une réelle personnalité dans une vision éternelle.

Dans la conception du naturalisme qui leur est propre, les pré-impressionnistes ignorent la nature intacte, lui préférant la beauté du monde qui porte l'empreinte des mœurs, englobant avec sérénité le modernisme : trains, bateaux, cités, usines, machines, maisons, personnages, champs cultivés, arbres, tas de sable. Au Salon de 1866, Castagnary avait eu cette réflexion prémonitoire :

Toute poétique qu'elle soit, la campagne n'est que la scène. Il faut faire entrer l'acteur ; c'est l'homme, c'est la vie humaine dont le peintre doit fixer les fugitifs contours ; à celui qui saura représenter du même pinceau et du même talent l'acteur et à la fois la scène, le prix appartiendra⁷².

En fait, le temps est venu pour l'artiste de se replacer au centre de son époque. Rendant compte du Salon de 1868, Castagnary poursuit :

(...) l'esprit des temps nouveaux se déclare et vous montre une jeunesse tout entière appliquée à l'étude de la société contemporaine ; s'occupant, malgré les irritations du pouvoir et les déclarations des intérêts, à tirer directement la poésie de la nature, à extraire l'art de la réalité. Le Salon de 1868 sera le Salon des jeunes⁷³.

C'est dans les tableaux élaborés sur le thème de la Grenouillère⁷⁴ que le travail conjoint de Renoir et de Monet en 1869 trouve sa plus belle expression. Dans *Les Bains de la Grenouillère*⁷⁵ de Monet, on trouve le même scintillement

Nicolas Meynen

de l'eau, des reflets colorés du ciel et de la terre que dans *La Grenouillère*⁷⁶ de Renoir. Les deux artistes découvrent ensemble l'essence même de la lumière sous le soleil de midi. L'autre version de *La Grenouillère* par Renoir, conservée au musée national de Stockholm confirme l'absence de toute composition au sens traditionnel du terme. Le cadrage est sensiblement le même dans *La Grenouillère* de Monet, conservée au Metropolitan Museum of Art de New York.



Auguste Renoir, *La Grenouillère*, Huile sur Toile, 1869, 115x87cm, Musée National de Stockholm.



Claude Monet, *La Grenouillère*, Huile sur toile, 1869, 100x75cm, Metropolitan Museum, New York.

Toutes ces toiles sont aussi turbulentes que la foule représentée ; il n'y a pas d'attachement aux détails. Le pinceau est décidé, exalté par l'instinct et l'intuition, et la palette enrichie de nouvelles couleurs comme le vert viridien, le rouge alizarine et le mauve issu du phosphate de cobalt. Les effets observés par le biais de « chocs de la couleur » sont posés par touches fractionnées : les taches de soleil sont dispersées, les silhouettes imprécises et les mouvements de l'eau légers.

Inspirées par le même motif, ces œuvres de 1868-1869 incarnent l'idée même d'une nouvelle peinture qui, cherchant à saisir avec passion ce qui est sur le point de disparaître, tend à s'abstraire de la réalité, tout en maintenant leurs auteurs dans « la grande école des naturalistes »⁷⁷. La technique picturale que ces jeunes artistes mettent au point est adaptée à la traduction de l'éphémère, de tout ce qui bouge et qui passe, comme le vent, l'eau, la lumière et les reflets, le mouvement des nuages, le passage d'une ombre bleue sur une robe blanche. Le reflet autorise les combinaisons de couleurs les plus inattendues : dans les premiers plans, les bruns, noirs et jaunes sont posés côte à côte avec une liberté et franchise dans le contraste à peu près inconnus jusqu'à cette date dans l'art européen. Grâce à cette technique extrêmement nouvelle et que l'on pourrait qualifier de « pré-impressionniste », le plus modeste sujet se transfigure en un fragment de vie cosmique, surprise dans son incessante fluidité, sa palpitation dans la lumière. Tout devient gaité, blonde clarté, hymne à la vie moderne et belle.

Monet (*Le pont de Bougival*, 1869/1870⁷⁸), Berthe Morisot (*Marine-le port de Lorient*, 1869⁷⁹), Renoir (*Une route à Louveciennes*, 1869/1870⁸⁰), Pissarro (*La route de Versailles à Louveciennes*, 1870⁸¹), tous ces artistes se savent liés non par un style, mais par l'exigence d'une aventure qui les attend et où ils seront rejoints dans le succès par d'autres artistes.

S'il est vrai que dès les années 1870, les Impressionnistes se sont efforcés de rendre, dans des conditions déterminées, des lieux précis qu'ils préfèrent domestiques, à partir de 1892, « peu à peu, ils s'abstraient de la réalité (...) ils composent loin de la nature pour réaliser une harmonie totale »⁸². Ce constat n'est pas très étranger à la définition du Naturalisme donnée par Castagnary en 1863 dans laquelle il englobait un groupe d'artistes presque exclusivement tournés vers la peinture de paysage ne s'occupant d'aucune manière des problèmes sociaux, psychologiques et politiques du jour.

Dans ce qu'il convient d'appeler l'évolution de la peinture du paysage, ce sont les pratiques qui diffèrent. Les Impressionnistes se libèrent de la repré-

Nicolas Meynen

sensation poétique et panthéiste de la nature, et de l'utilisation de la couleur locale ; ils valorisent l'exaltation des sensations (impressions), des émotions immédiates perçues comme fortuites au contact du paysage alors que Rousseau et les peintures de Barbizon avaient privilégié le sentiment c'est-à-dire un état affectif plus profond, plus stable et par conséquent, plus durable. Ce qui paraît « normal » au spectateur d'aujourd'hui parce que son œil en a pris l'habitude, faisait l'effet d'une révolution inouïe du regard à la fin du XIX^e siècle. La grande importance qui est accordée au coloris clair et aux vibrations dans l'art impressionniste révèle la sensation la plus immédiate possible que la nature inspirait à ses peintres, faisant de leur ressenti, le plus spontané mais aussi le plus sincère, l'élément sensible d'un dialogue subjectif et passionnel, une intensité qui mêle à notre propre sentiment aujourd'hui, quelque chose de notre émotion même, la vibration intime des réalités profondes tout en nous en faisant soupçonner de plus élevées encore.

Nicolas Meynen
Université de Bretagne Occidentale

notes

¹ Lettre citée dans Ernest Chesneau, *Peintres et statuaires romantiques*, Paris, 1880, 56.

² J.-A. Castagnary, *Salons*, T. 1 : 1857-1870, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1892, 80.

³ E. Zola, *Salons*, Paris, Minard, 1959, 133.

⁴ Dans son compte rendu du Salon de 1866, Emile Zola écrit : « Si Monsieur Corot consentait à tuer une fois pour toutes les nymphes dont il peuple ses bois, et à les remplacer par des paysannes, je l'aimerais outre mesure » (E. Zola, *op. cit.*, 78). *Démocrite et les Abdéritaines* (huile sur toile, 1841, Nantes, Musée des Beaux-arts) montre la constance des conceptions classiques de Camille Corot dans le paysage.

⁵ Jules-Antoine Castagnary (1830-1888) a été principal clerc d'avoué jusqu'à 1879, année où il fut nommé Conseiller d'Etat. Il avait auparavant assuré les fonctions de président du Conseil municipal de Paris. Homme de lettres, il a débuté sa carrière de critique d'art autodidacte par un essai, *la Philosophie du Salon de 1857*.

⁶ Castagnary, *op. cit.*, 233.

⁷ Sur le pleinairisme, voir l'ouvrage de Pierre Cabane, *Les peintres de plein air*, Paris, Ed. de l'Amateur, 1998.

⁸ En effet, à quelques exceptions près, les paysagistes de 1830 ont reçu une éducation classique.

⁹ Jules-Antoine Castagnary prononce le mot de bataille à propos du Salon de 1868 : « C'est une bataille, en effet, qui se livre devant nous (...). Depuis dix ans, l'école Naturaliste lutte contre les deux écoles réunies, Classique et Romantique, et cette lutte, aujourd'hui près du terme final, n'est pas destinée à devenir un moindre fait dans l'histoire intellectuelle du dix-neuvième siècle ». Castagnary, *op. cit.*, 224-225.

¹⁰ Castagnary, *op. cit.*, 235-236.

¹¹ George Sand et Alfred de Musset ont caché à Barbizon leur amour naissant lors de l'été 1833.

¹² *Médecine des passions ou Les passions considérées dans leurs rapports avec les maladies, les lois et la religion*, Paris, Béchet jeune et Labé, 1841.

¹³ Paris, Desenne, Duprat, An VIII (1800).

¹⁴ Pour approfondir ce sujet, voir l'article de Peter Scheemann, « Composition du paysage et émergence du sens. La peinture de paysage et l'art des jardins autour de 1800 », *Revue germanique internationale*, n° 7/1997, 155-170.

¹⁵ Beaucoup d'indices montrent que la représentation de la nature dans son aspect éphémère est de plus en plus reconnue autour de 1800.

¹⁶ *Idem*, 205.

¹⁷ *Idem*, 271.

¹⁸ *Narcisse et Echo*, Huile sur toile, vers 1650, Musée du Louvre.

¹⁹ Cette évolution du genre n'est pas linéaire. Nicolas-Antoine Taunay, au début du 19^e siècle, peint des paysages de composition classique où l'atemporel d'un lointain souvenir arcadien règne en maître. *Bac sur une rivière*, Huile sur toile, s.d., Musée des Beaux-arts de Dôle.

²⁰ *Corot 1771-1875*, catalogue exposition, Paris, Galerie nationale du Grand Palais, Ottawa, Musée des Beaux-arts et New-York, The Metropolitan Museum of Arts, 1996-1997, 51.

²¹ Le village de Barbizon devient aussi international que Rome en 1825.

²² C'était aussi le plus talentueux des peintres de la deuxième génération d'artistes qui arrivent dans la forêt de Fontainebleau dans les années 1840.

²³ Une légende bellifontaine se racontait dans les ateliers : celle du jeune Lantara, un jeune pâtre qui dessinait sur les rochers de Fontainebleau et qu'un duc aurait pris sous sa protection. C'est le mythe du Génie autodidacte qui aura une influence sur la venue des peintres dans la forêt de Fontainebleau.

²⁴ L'école de Barbizon est l'appellation officialisée par le livre classique de Robert Herbert à propos de ces paysagistes. Le terme d'« Ecole » implique qu'un certain nombre de critères soient réunis : un sentiment d'appartenance à un même groupe avec des expositions ou des publications communes. Or, les peintres qui ont travaillé en forêt de Fontainebleau ont peu de points communs ; leur sensibilité est très diverse.

²⁵ Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, 1967, 326.

²⁶ Le musée des Beaux-arts de Lyon a organisé en 2002 une exposition *L'Ecole de Barbizon. Peindre en plein air avant l'impressionnisme*. Le catalogue rédigé pour l'occasion propose une étude de ce mouvement esthétique pour lui-même, et permet de redécouvrir la richesse des personnalités qui ont contribué à son rayonnement européen.

²⁷ Les premiers peintres à être venus travailler dans la forêt de Fontainebleau pour représenter les chasses royales sont ceux qui étaient au service de la Monarchie, comme Jean-Baptiste Oudry et Lazare Bruandet.

²⁸ Raymond Lecuyer et Paul-Emile Cadilhac, *Demeures inspirées et sites romanesques*, Ed. SNEP, [1949], 291.

²⁹ *L'Ecole de Barbizon. Peindre en plein air avant l'impressionnisme*, Musée des Beaux-arts de Lyon/RMN, 2002, 20-22 et 21, note 62.

Nicolas Meynen

- ³⁰ Th. Thoré (« Salon de 1846 ». VI. Les paysagistes, 1868), cité dans *L'Ecole de Barbizon*, *Ibid.*, 180, note 35.
- ³¹ Terme employé par Zola. Par moderne, il entend authentique, « d'une simplicité, d'une franchise héroïque ». Cité par F. Hamon et Ph. Dagen, *Histoire de l'art. Époque contemporaine*, Flammarion, 2003, 169.
- ³² Théodore Rousseau, cité dans *L'Ecole de Barbizon*, *Ibid.*, 22.
- ³³ Castagnary, *op. cit.*, 81-83.
- ³⁴ Le grand naturaliste Obermann, à l'heure de sa mort, souhaitait un paysage tel qu'un peintre naturaliste pouvait le désirer. « Si j'arrive à la vieillesse, si un jour, plein de pensées encore, mais renonçant à parler aux hommes, j'ai auprès de moi un ami pour recevoir mes adieux à la terre, qu'on place ma chaise sur l'herbe courte, et que de tranquilles marguerites soient là, devant moi, sous le soleil, sous le ciel immense, afin qu'en laissant la vie qui passe, je retrouve quelque chose de l'illusion infinie ». Cité par Castagnary, *Ibid.*, 32.
- ³⁵ *Ibid.*, 17.
- ³⁶ *Ibid.*, 18.
- ³⁷ *Groupe de Chênes, Apremont*, huile sur toile, 1850/52, 62x99cm, Paris, Musée du Louvre.
- ³⁸ *Lisière des Monts-Girard*, huile sur bois, 1854, 122x80cm, New-York, Metropolitan Museum.
- ³⁹ *Le chêne de Flagey*, dit aussi *Chêne de Vercingétorix*, huile sur toile, 1864, 112x90cm, Tokyo.
- ⁴⁰ *Souvenir de Marcoussis*, huile sur toile, 1855, 13097cm, Paris, Orsay.
- ⁴¹ *Le hameau d'Optevoz*, huile sur toile, 1857, 93x58cm, New-York, Metropolitan Museum of Art.
- ⁴² Castagnary, *op. cit.*, 77.
- ⁴³ Zola, *op. cit.*, 202-203.
- ⁴⁴ Pour entrer intimement en communion avec la nature, Daubigny, l'ami de Corot et de Courbet, aimait peindre ses paysages à bord d'un atelier flottant. Nous pouvons penser qu'il en fut ainsi pour *Les bords de l'Oise* et peut-être plus justement pour *Un village près de Bonnières*.
- ⁴⁵ Castagnary, *op. cit.*, p. 21.
- ⁴⁶ Cette œuvre est aussi intitulée *Pâturage avec une vue sur la mer*, Ch.-F. Daubigny, huile sur toile, 1859, 129x61cm, Paris, Louvre.
- ⁴⁷ Castagnary, *op. cit.*, 78 et 79. Commentant les œuvres de Daubigny à l'exposition de 1878, Zola écrira : « C'est l'âme de la nature qui vous parle ». Zola, *op. cit.*, 203.
- ⁴⁸ *La place de Trouville*, huile sur toile, 1865, 101x67cm, Institut d'Art de Minneapolis.
- ⁴⁹ *La pointe de la Hève à Marée-basse*, huile sur toile, 1865, 90x150cm, Texas, Musée du Fort Worth.
- ⁵⁰ Cité par Yann Le Pichon, *Les Peintres du bonheur*, Paris, Laffont, 1987, 61.
- ⁵¹ *Sur la plage de Sainte Adresse*, huile sur toile, 1862, 27x41cm, Phoenix.
- ⁵² Sur la vie à l'atelier Gleyre, lire : Virginia Spate, *Claude Monet, La couleur du temps*, Paris, Thames & Hudson, 2001, 23-24.

- ⁵³ Le lieu mythique était devenu trop touristique, à leur goût. Ils le délaisseront pour Marlotte et Moret-sur-Loing, situés de l'autre côté de la forêt.
- ⁵⁴ *Vue de Montmartre*, huile sur toile, 1869, Musée des Beaux-arts de Grenoble.
- ⁵⁵ *Vue à Marlotte*, huile sur toile, 1866, 91x65cm, Musée de Buffalo.
- ⁵⁶ *Vue de Bonnières*, huile sur toile, 1866, 60x38cm, Aix-les-Bains, Musée Faure.
- ⁵⁷ *Cour d'une maison de paysans aux environs de Paris*, huile sur toile, 1865/70, 56x46cm, Paris, Louvre.
- ⁵⁸ Castagnary, *op. cit.*, 25.
- ⁵⁹ *Ibid.*, 25.
- ⁶⁰ *Ibid.*, 276.
- ⁶¹ *Bords de la Marne en hiver*, huile sur toile, 1864, 108x82cm, Musée de Glasgow
- ⁶² *Chènevrières au bord de la Marne*, huile sur toile, 1864/65, 145x91cm, Musée National d'Édimbourg.
- ⁶³ Jean Rousseau, « Le Salon de 1866, IV », *L'Univers illustré*, Vol. 9, 14 juillet 1866, 447.
- ⁶⁴ *Paysage des bords de la Marne en hiver*, huile sur toile, 1866, 150x92cm, Musée de Chicago.
- ⁶⁵ L'absence de détail, la palette assourdie et la couleur en pâte épaisse contribuent à l'attrait moderne de cette peinture.
- ⁶⁶ E. Zola, *op. cit.*, 128-129.
- ⁶⁷ *Le pavé de Chailly dans la forêt de Fontainebleau*, huile sur toile, 1867, 130x97cm, Musée de Copenhague.
- ⁶⁸ *Paysage à Chailly*, huile sur toile, 1865, 101x81cm, Chicago, Institut d'Art.
- ⁶⁹ *L'allée des Châtaigniers à la Celle Saint-Cloud*, huile sur toile, vers 1866/67, 208x129cm, Paris, Petit Palais.
- ⁷⁰ Ce procédé a été parfois utilisé par Théodore Rousseau avec une minutie de détails que l'on ne retrouve pas chez Sisley.
- ⁷¹ Cette évolution est dérivée par ailleurs de l'emploi des procédés hardis et neufs des artistes japonais. Zola rapportant les propos de Théodore Duret, dans Zola, *op. cit.*, p. 221.
- ⁷² Castagnary, *op. cit.*, Préface, 236.
- ⁷³ *Ibid.*, 255.
- ⁷⁴ Renoir et Monet ont réalisé chacun trois œuvres avec pour sujet la Grenouillère.
- ⁷⁵ *Les Bains de la Grenouillère*, huile sur toile, 1869, 92x73cm, Londres, National Gallery.
- ⁷⁶ *La Grenouillère*, huile sur toile, 1869, 80x59cm, Moscou, Musée Pouchkine.
- ⁷⁷ Emile Zola livre cette appréciation lors du Salon de 1868 à propos de Monet auquel il donne ses félicitations. Zola, *op. cit.*, 132.
- ⁷⁸ *Le pont de Bougival*, huile sur toile, 1869/1870, 63x91cm, Manchester, The Currier Gallery of Art.
- ⁷⁹ *Marine-le port de Lorient*, 1869, 43x73cm, Washington, National Gallery of Art. Toile offerte par l'artiste à Manet.
- ⁸⁰ *Une route à Louveciennes*, 1869/1870, 38x46cm, New-York, The Metropolitan Museum of Art.

Nicolas Meynen

⁸¹ *La route de Versailles à Louveciennes*, huile sur toile, 1870, 100x81cm, Zurich, Stiftung Sammlung E.G. Bührle.

⁸² Georges Lecomte, « Des tendances de la peinture moderne », *L'Art Moderne : Revue critique des arts et de la littérature*, 21 février 1892, 15.

Anne Le Guellec-Minel

Nature aliénante et nature aliénée : l'invention coloniale de la nature australienne

Dans un ouvrage récent intitulé *Par-delà nature et culture*¹, l'anthropologue Philippe Descola s'attache à montrer que la dichotomie que l'ère des Lumières a achevé d'installer entre l'homme et la nature n'est ni une nécessité, ni, surtout, une évidence universelle. Que cette construction culturelle, portée au triomphe par l'Humanisme scientifique et les Lumières puis par la science européenne des 19^e et 20^e siècles, soit contemporaine de la colonisation de l'Australie par la première puissance scientifique et industrielle de l'époque semble immédiatement faire sens, et invite à chercher dans ce « regard » spécifique sur la nature une des clés du malaise fondateur et persistant qui existe dans la relation entre l'Australien blanc et la terre australienne, et dont la littérature et le cinéma du pays traitent de manière récurrente.

Pour illustrer la façon dont la rationalisation du monde invente la nature comme projection de l'esprit humain, Descola reprend l'analyse que faisait Erwin Panofsky de l'invention au 15^e siècle de la perspective linéaire² qui induisait un rapport nouveau entre le sujet et le monde :

La perspective moderne vise à restituer la cohésion d'un monde parfaitement unifié dans un espace rationnel, mathématiquement construit pour échapper aux contraintes psychophysiologiques de la perception. Or [...] l'espace infini et homogène de la perspective linéaire est [...] construit et axé à partir d'un point de vue arbitraire, celui de la direction du regard de l'observateur. C'est donc une impression subjective qui sert de point de départ à la rationalisation d'un monde de l'expérience où l'espace phénoménal de la perception est transposé dans un espace mathématique. Une telle objectivation du subjectif produit un double effet : elle crée une distance entre l'homme et le monde tout en renvoyant à l'homme la condition de l'autonomisation des choses, elle systématise et stabilise l'univers extérieur tout en conférant au sujet la maîtrise absolue sur l'organisation de cette extériorité nouvellement conquise³.

Anne Le Guellec-Minel

Ce regard rationalisant, qui est un acte de maîtrise du monde et une affirmation du moi subjectif, est aussi, ni plus ni moins, celui du conquérant et du colonisateur européen. La conquête du monde se fait sur les mêmes bases psychologiques et intellectuelles que la conquête de la perspective et du paysage perspectif en Italie ou en Europe du Nord à l'aube des Grandes Découvertes. C'est encore ce regard qui nourrit l'idéologie prométhéenne de la modernité industrielle occidentale. Cependant, en ce tournant du 21^e siècle où Prométhée passe de plus en plus pour un apprenti sorcier, c'est avec un sentiment de légitimité retrouvée que Descola s'appuie sur sa connaissance des systèmes cosmogoniques de sociétés dites primitives d'une part, et d'autre part sur la critique phénoménologique du positivisme scientifique, pour insister sur les limites du « face-à-face » entre l'individu et la nature qu'a inventé la perspective linéaire :

Il s'agit bien d'un face-à-face [...] car la projection plane éloigne les choses mais ne porte en elle nulle promesse de leur dévoilement véritable ; comme l'écrit Merleau-Ponty, « c'est au contraire à notre point de vue qu'elle renvoie : quant aux choses, elles fuient dans un éloignement que nulle pensée ne franchit. »⁴

La réflexion que Descola développe dans son livre trouve des résonances particulièrement intéressantes dans le contexte de la colonisation du continent australien par les Britanniques. À la fin du 18^e siècle, alors que la pensée rationaliste triomphait en Occident, la Grande-Bretagne était en train de mettre en place une organisation de ses espaces colonisés que John Stuart Mill théoriserait dans ses *Principles of Political Economy* en 1848 :

These [outlying possessions of ours] are hardly to be looked upon as countries [...] but more properly as outlying agricultural or manufacturing estates belonging to a larger community. Our West Indian colonies, for example cannot be regarded as countries with a productive capital of their own [but are rather] the place where England finds it convenient to carry on the production of sugar, coffee and a few other tropical commodities⁵.

Dans les années 1780, le continent austral, inutilement lointain, situé aux antipodes et, qui plus est, loin des routes maritimes commercialement lucratives, ne constituait encore qu'un objet de désir très médiocre : malgré les rapports d'exploration plutôt favorables de Cook, l'administration britannique ne s'y intéressait guère. Ce fut avant tout pour prévenir une appropriation du continent par d'autres puissances européennes, et parce que l'Australie apparaissait, après la perte des colonies américaines, comme une

alternative possible pour la déportation des condamnés s'entassant dans les « prison-hulks » (ces navires désaffectés qui servaient de prisons de fortune), que la « First Fleet », transportant plus de 700 bagnards fut envoyée fonder en 1788, la colonie de Nouvelles Galles du Sud. Dans la logique utilitariste découlant logiquement d'une organisation rationalisée de l'espace à partir d'une visée subjective, la seule spécificité « pratique » de l'Australie consistait en un éloignement géographique qui se prêtait bien à « l'expérimentation » de la déportation, décrite par Jeremy Bentham en 1812 comme une salutaire purge du corps social : « [Transportation] was indeed a measure of experiment, but the subject-matter of experiment was, in this case, a peculiarly commodious one; a set of *animae viles*, a sort of excrementitious mass, that could be projected, and accordingly was projected [...] as far out of sight as possible⁶. »

Dans l'organisation rationnelle du monde, les antipodes australiennes étaient donc un de ces « lieux d'aisance », que l'on prévoit pour les « nécessités » mais que l'on situe aux limites extrêmes du champ de visibilité, comme au fond du jardin. En même temps, en tant que réceptacle de ce que les sciences politiques et économiques britanniques ne voulaient plus voir, pour ne pas avoir à les penser, elles étaient (comme tend à l'être tout ce qui est *tabou* pour la volonté subjective de l'organisateur, tout ce dont le regard se *détourne*) repoussées au-delà d'un point de fuite qui ne symbolisait plus une continuité infinie, mais au contraire, une rupture radicale. Cette incohérence logique de la mise en perspective utilitariste des antipodes, qui semble devoir davantage à l'imaginaire médiéval de l'inversion et du monstrueux qu'aux nouvelles sciences de la nature, ressurgit de façon assez caractéristique dans la représentation de la nature australienne lorsque l'on examine les attentes pragmatiques du spectateur britannique. C'est ce que révélait déjà, par exemple, ce passage tiré du journal du navigateur corsaire William Dampier, décrivant en 1688 les indigènes de la côte nord-ouest de ce qui s'appelait alors la Nouvelle Hollande :

The inhabitants of this country are the miserablest people in the World. The Hottentots, though a nasty People, yet for Wealth are Gentlemen to these and setting aside their humane shape, they differ but little from Brutes. [...] They have great Heads, round Foreheads, and great Brows. Their Eyelids are always half closed, to keep the Flies out of their Eyes... therefore they cannot see far. [...]
They have no houses, but lye in the open Air, without any covering [...]. The Earth affords them no food at all. There is neither Herb, Pulse, nor any sort of Grain, for them to eat, that we saw; nor any sort of Bird or Beast that they can catch, having no instruments wherewithal to do so⁷.

Anne Le Guellec-Minel

L'aller-retour entre la description physique des indigènes et leur grand dénuement matériel montre bien que c'est ce dernier aspect qui suscite la plus grande conscience d'une différence absolue de la part d'un pionnier, « inventeur » d'une terre nouvelle, dont le regard sert avant tout la recherche du profit. Les limites cognitives imposées par la subjectivité de ce regard (qui, symptomatiquement dépouille l'homme « naturel » de la capacité de voir) sont manifestes dans la conclusion de Dampier qui condamne logiquement les aborigènes à mourir de faim, et ceci en dépit de l'évidence du contraire.

Cette référence au bizarre et cet imaginaire de l'inversion perdurent dans la représentation de monde australien bien au-delà des débuts de la colonisation australienne puisqu'au milieu du 19^e siècle, l'inversion restait le motif dominant dans la perception des nouveaux arrivants. Ainsi, en 1853, un jeune médecin écrivait-il à son père : « This certainly is the most extraordinary place ever beheld, everything being reversed to what it is in England⁸ ». Bien sûr, la tentation d'une association d'idées facile entre antipodes et monde à l'envers, qui sollicitait à la fois le savoir géographique « sérieux » de la modernité et le souvenir de la vieille cartographie, fantasmagorique et un peu ridicule, du temps où la Terre était plate, ne devait pas être pour rien dans le succès de ce lieu commun ; mais le fait est que les immigrants, une fois sur place, avaient de quoi le nourrir : le différent était partout dans la nature ; et, parce qu'il était perçu, sans aucune intention d'en faire la nouvelle normalité de la conscience, le nouveau « lieu d'où l'on regarde le monde », il restait le différent, l'étrange, l'inverse.

La littérature australienne du 19^e siècle s'est d'ailleurs largement fait l'écho – parfois en bonne part, pour séduire le lecteur (d'abord britannique) en quête d'exotisme – de ce sentiment d'étrangeté en mettant en place le topos d'une nature surnaturelle. Le romancier Marcus Clarke, par exemple, tentant de faire profiter la littérature australienne de la vogue persistante du gothique, revendique le bizarre surnaturel (« weird ») comme un véritable titre de distinction et de « poésie » pour l'univers australien :

In Australia alone is to be found the Grotesque, the Weird, the strange scribblings of Nature learning to write. Some see no beauty in our trees without shade, our flowers without perfume, our birds who cannot fly, and our beasts who have not yet learned to walk on all fours. But the dweller in the wilderness acknowledges the subtle charm of his fantastic land of monstrosities⁹.

Au début du 20^e siècle encore, Henry Lawson, le chantre du « bushman » pragmatique, révèle volontiers, à l'occasion d'une situation de crise, l'imaginaire angoissé et morbide d'un personnage-narrateur pourtant emblématique du parfait broussard :

There's no timber in the world so ghostly as the Australian bush in the moonlight—or just about daybreak. The all-shaped patches of moonlight falling between ragged, twisted boughs; the ghostly blue-white bark of the 'white-box' trees; a dead, naked white ring-barked tree, or dead white stump starting out here and there, and the ragged patches of shade and light on the road that made anything, from the shape of a spotted bullock to a naked corpse laid out stark¹⁰.

Si la littérature coloniale australianiste a pu accéder à une certaine prospérité en développant, comme ici, un pittoresque fantastique ou morbide, elle ne faisait, nous l'avons dit plus haut, que confirmer le sentiment de non-connivence de l'homme occidental par rapport à la nature australienne. Pourtant, la Science elle-même avait assez tôt présenté cette nature australienne comme l'image même de « l'Origine » ; mais loin d'être édenique, ou tout du moins rassurante et maternelle, elle apparaissait comme une marâtre écrasante et austère. Ainsi que l'écrivait encore Clarke dans son apologie de la poésie australienne : « The lonely horseman [...] feels, despite his fortune, that the trim utilitarian civilisation which bred him shrinks into insignificance beside the contemptuous grandeur of forest and ranges coeval with an age in which European scientists have cradled his own race¹¹. » Bien que la science, donc, rejoignît la poésie dans sa capacité à donner un sens perspectif à la représentation de la nature australienne, l'imaginaire de la quotidienneté restait hostile, les relations empreintes de frustration, voire d'humiliation. En vérité, pour expliquer le divorce entre le regard occidental et la terre australienne, il faut sans doute moins considérer le discours spéculatif que le discours pragmatique. L'image de l'Australie doit davantage à ceux qui en faisaient la conquête qu'à ceux qui la décrivaient et qui s'interrogeaient sur elle ; en haut comme en bas de l'échelle sociale, l'imaginaire pragmatique qui présidait à la conquête semble en effet plus décisif que celui qui nourrissait les spéculations théologiques et scientifiques sur les origines et l'évolution de l'humanité. Or, la nature persistait à résister à la conquête.

L'Australie n'est pas, comme l'Amérique continue à le paraître en dépit de tous les démentis, le pays de la deuxième chance, le pays de l'Eldorado, le pays du bonheur de vivre libre. Il reste durablement le pays de la gêne, un pays où l'alliance entre l'homme et la terre ne se fait pas, où le bonheur ne s'installe pas. Ainsi, dès 1834, le professeur George Bennett, malgré le soutien enthousiaste qu'il apportait aux projets d'acclimatation de plantes et d'animaux européens en Australie, reconnaissait-il les limites du succès de l'implantation du colon sur la terre australienne, même une fois passée la nostalgie, indissociable de la transplantation¹² : « [A]s industry gives him wealth and independence, and he finds his family easily maintained, he

Anne Le Guellec-Minel

becomes reconciled to his choice, and remains comparatively if not entirely happy¹³. »

Le sentiment d'exil et la nostalgie peuvent, certes, permettre de comprendre pourquoi l'émigré, malgré « la richesse et l'indépendance » qu'il a pu y conquérir par son travail, ne parvient pas à être complètement heureux dans sa nouvelle patrie : d'autant que celle-ci n'exige pas de lui (comme c'est le cas avec la citoyenneté américaine) une rupture idéologique et politique régénératrice, mais au contraire un acte d'allégeance à la mère-patrie lointaine, quand bien même cette allégeance signifierait le rappel d'un statut pénal (mythe du bagnard) ou économique humiliant. Sans retour et sans oubli, l'expatriation australienne cumule les deux handicaps de la colonisation malheureuse.

Le colonisateur australien habite donc davantage cette conscience malheureuse de l'exilé que sa propre terre, dont il ne peut se faire que difficilement un lieu propre et un lieu proche. Le succès extraordinaire d'un roman d'exploration comme le *Voss* (1957) de Patrick White, qui est en fait un roman d'appropriation mystique de l'Esprit de la terre australienne, est un signe assez net de cette aspiration et de cette incapacité encore actuelles. Ce que la culture européenne a identifié et pratiqué, dans l'histoire des peuplements de l'Europe, comme l'alliance entre les hommes (état, peuple conquérant, communauté religieuse ou culturelle) et le Génie du Lieu représentant les forces de la Nature (mais aussi les précédents maîtres du sol), ne semble pas s'opérer de façon satisfaisante pour la conscience des Australiens blancs en Australie. De façon caractéristique, la logique d'appropriation qui préside à la conquête coloniale se révèle incapable d'accréditer, ne serait-ce qu'en contrepoint, cette autre logique dont parle Descola, et qui est celle de l'alliance, de l'être « au milieu de », du « faire corps avec » l'espace naturel. Cet autre discours, la modernité européenne n'a pas eu, en Europe, à le produire, mais seulement à s'en accommoder, puisqu'il était déjà là antérieurement, dans le folklore, les héritages juridiques, ethniques, politiques *etc.* ; en Australie, la modernité d'origine européenne semble avoir une énorme difficulté à le produire, mais en même temps une incapacité manifeste à le nier tout à fait.

Avant d'en venir – on s'en doute – à examiner la question des Aborigènes et du droit du sol, qui est probablement (sans jeu de mots) le « lieu » essentiel du problème, il faut ici attirer l'attention sur un motif tout à fait symptomatique de l'imaginaire australien : celui du désert intérieur. Ne symbolise-t-il pas, en effet, à la fois la négation de l'Autre par le conquérant (puisque le désert qui fait obstacle au conquérant explorateur n'est « rien ») et l'affirmation, la plus cartographique, perspectiviste et « paysagiste » qui soit, de la présence de quelque chose qui résiste et qui nie la toute-puissance du colonisateur ? Ce mythe n'est pas confiné au 19^e siècle : le cinéma et la litté-

rature du 20^e et de ce début de 21^e l'illustrent copieusement. L'imaginaire du vide intérieur qui travaillait l'Australie coloniale tardive a, en effet, trouvé à s'explicitier surtout dans l'Australie post-coloniale.

Certes, la géographie physique et humaine fournit des faits. Les régions arides couvrent une grande partie du territoire national, et la majorité de la population est concentrée dans les villes côtières jouissant de climats tempérés, tropicaux ou subtropicaux, et n'a ainsi souvent aucune expérience directe du désert. Mais, comme le remarquait le philosophe australien Richard Campbell en 1977, le métaphysique s'empare du fait géographique : « We need to ask ourselves why it is that the Outback still figures so forcefully in our imagery, even though we flee from its untameable emptiness into the seeming security of suburbia¹⁴. » Historiquement, dans l'imaginaire australien de la nature, le vide est un motif récurrent, mais c'est aussi un motif dont le sens évolue. Vide géographique « objectif », au pire « objectivement contraignant », dans la littérature coloniale, il devient avant tout un vide symbolique de mal-être dans la fiction post-coloniale. Par exemple, dans une nouvelle fantastique très ironique intitulée « Do You Love Me ? » (1974), Peter Carey évoque une société obsédée par les recensements non seulement de population, mais également de tous les « contenus » de la nation (« [it is] a manifestation of our desire to know, always, exactly where we stand¹⁵ »). Lorsque des territoires inhabités, inutilisables, les « terres basses », se mettent à disparaître, les autorités tentent de le dissimuler à la population, mais bientôt ce sont des bâtiments, puis des personnes qui se mettent à se dématérialiser. Les théories les plus farfelues sont avancées pour tenter d'expliquer ces disparitions, mais une des plus hautes figures d'autorité, un Cartographe, décrète :

Humanity is god. Humanity is the only god I know. If humanity doesn't need something it will disappear. People who are not loved will disappear. Everything that is not loved will disappear from the face of the earth. [...] As you know, [...] the nether regions were amongst the first to disappear and this in itself is significant. These regions, I'm sure you know, are seldom visited by men and only then by people like me whose sole jobs is to make sure they're still there. We had no use for these areas, these deserts, swamps, and coastlines which is why, of course, they disappeared. They were merely possessions of ours and if they had any use at all it was as symbols for our poets, writers and film-makers. They were used as symbols of alienation, lovelessness, loneliness, uselessness and so on¹⁶.

Ici, Carey ironise sur la perception aliénée de la nature qu'a la société australienne, dénonçant la néantisation du monde par une subjectivité qui se voudrait objectivement conquérante, mais qui ne sait que faire – et par

conséquent n'a que faire – de la réalité spécifique d'un territoire qu'elle s'est approprié. La dématérialisation des personnes dans la nouvelle peut être interprétée comme faisant référence à la désintégration du lien social dans la société moderne, mais étant liée comme elle l'est ici à la disparition des terres les plus éloignées et les plus inutiles, il est également possible de penser que Carey fait allusion au sort que la colonisation blanche a réservé à la population aborigène qui, elle, vivait dans un rapport de solidarité, voire d'inclusion, d'appartenance totémique (et non de propriété et de maîtrise) avec la Nature. Bien avant la marginalisation de la population aborigène actuelle, et même avant les tentatives plus ou moins directes d'éradication durant la période coloniale, c'est par la fiction juridique de la *terra nullius* que le colon blanc a pour ainsi dire effacé l'homme naturel.

La formule « *terra nullius* » provient du Code Romain et signifie « terre vide » ou « terre sans maître » mais ses applications modernes sont issues des doctrines des 16^e et 17^e siècles selon lesquelles toute terre non revendiquée par une entité souveraine reconnue par les autorités européennes n'appartient à personne. Sur ces bases, au 18^e siècle, la colonisation de terres occupées par des populations dites « arriérées » était non seulement légitime mais encore légale, du moment que ceux-ci ne pouvaient se prévaloir d'aucun système de lois ni de propriété. Par extension, toute terre non cultivée par les habitants indigènes pouvait également être considérée comme une *terra nullius*, susceptible de devenir la propriété de quiconque serait en mesure de la mettre en valeur. La doctrine de la *terra nullius* a prévalu, sans conteste, en Australie jusque dans les années 1970¹⁷. Ce n'est qu'en 1967 qu'un amendement de la constitution (approuvé par référendum à 90,77%), a reconnu le droit des aborigènes à la citoyenneté, et en 1992 que le jugement rendu par la Haute Cour d'Australie sur l'affaire « Mabo » a reconnu les droits de primo-occupants à ceux des peuples aborigènes qui pouvaient en apporter des preuves suffisantes. Ceci ne constitue cependant pas l'abrogation du principe de *terra nullius*. En effet, la Cour n'a pas reconnu à l'Australie le caractère de territoire « conquis », mais n'a fait que redéfinir les termes de la souveraineté australienne. La Couronne peut toujours légalement abolir le droit indigène à la terre, sauf, donc, en cas de preuves claires de l'existence de lois de propriété préalables à la colonisation. En 1996, un autre arrêt (Wik Decision) statuait que le droit indigène et le droit du propriétaire terrien blanc pouvaient coexister sur les mêmes terres. Ainsi, les populations indigènes pouvaient utiliser une terre comme terrain de chasse ou site de cérémonie même sans exercer un droit de propriété. Depuis les années 1990, des propriétaires « traditionnels » aborigènes sont parvenus à obtenir le contrôle de terres ancestrales, et parfois à mettre en échec les projets de grandes compagnies minières. Cependant, les différents recours en justice effectués par le gou-

vernement fédéral ou les gouvernements d'état contre le droit de propriété aborigène continuent de susciter la polémique, particulièrement sous l'actuel gouvernement conservateur de John Howard. En outre, le refus de reconnaître officiellement les spoliations dont ont souffert les populations aborigènes à travers l'histoire coloniale¹⁸ donnent encore de la pertinence à ce que disait le militant aborigène Kevin Gilbert, en 1992, date du jour de Protestation et de Deuil commémorant le vingt-cinquième anniversaire du référendum de 1967¹⁹, depuis la tente représentant l'Ambassade de la nation aborigène, érigée sur les pelouses du New Parliament House à Canberra : « You can't build a vision, you cannot build a people, on land theft, on massacre, on continuing apartheid and the denial of one group of Aboriginal people. »

A défaut de volonté politique capable de faire progresser la nation australienne vers une véritable réconciliation avec l'esprit du lieu, c'est à la fiction qu'il revient sans cesse de représenter les différentes formes de violence, nées de la confrontation entre le regard rationaliste qui déréalise la nature (attendant qu'elle soit soumise aux lois de l'entendement humain), et la matérialité australienne elle-même ; il lui revient aussi d'imaginer les conditions d'un possible dépassement de la dichotomie entre le sujet spectateur et le monde. Symptomatiquement, la fiction australienne revisite souvent le passé colonial et ce qu'elle présente comme les rendez-vous manqués avec le monde australien authentique. Le romancier David Malouf, par exemple, dans *Remembering Babylon* (1993) fait fictivement prendre conscience de ce fonctionnement aberrant de la raison coloniale confrontée à la nature australienne à un colon du milieu du 19^e siècle :

Is it not strange, this history of ours, in which explorers, men on the track of the unknown, fall dry-mouthed and exhausted in a country where natives, moving just ahead of them, or behind, or a mile to one side, are living, as they had done for centuries, off the land? Is there not a kind of refractory pride in it, an insistence that if the land will not present itself to us in terms that we know, we would rather die than take it as it is²⁰?

Le personnage de Malouf appelle ainsi de ses vœux une réconciliation intégratrice, qui passera par une resubstantiation psychophysiologique et symbolique (selon les termes de Descola) de la nature australienne, non pas pour en déposséder davantage les aborigènes, mais pour accéder à un mode d'être au monde plus heureux et plus tolérant :

The time will come when we too will be sustained not only by wheat and lamb and bottled cucumbers, but by what the land itself produces,

tasting at last the earthy sweetness of it, allowing it to feed our flesh with its minerals and underground secrets so that what spreads in us is an intimate understanding of what it truly is, with all that is unknowable in it made familiar within²¹.

En conclusion, l'histoire de l'Australie semble marquée par l'image dominante (voire exclusive) d'un colonisateur britannique « moderne » imbu de ses valeurs et prédisposé à nier, sur ce continent pourtant étrange et lointain, toute nécessité d'acclimatation du conquérant au « lieu », le maintenant ainsi dans une perspective fautive, où l'Australien reste *objet* du regard métropolitain, et par là-même aliéné dans « sa nature », incapable de devenir sujet et producteur autonome de sa vision du monde, en connivence avec le lieu d'où il regarde. À la place de cette connivence, de cette alliance avec le génie du lieu, à la place d'une connaissance et d'une assimilation des cultures préexistantes (celles des Aborigènes) et de leur rapport au paysage, c'est un regard dénaturant, « renversant » ou « anéantissant », qui s'exerce dans la culture coloniale australienne. On a vu l'importance durable de la thématique des antipodes australiennes comme « monde à l'envers », avec, à la clé, l'avortement de toutes les stratégies de valorisation autonome (beauté gothique, sanctuaire d'une image des origines) ; on a vu la formation caractéristique d'une conscience malheureuse, issue de cette colonisation aliénée à la métropole et s'aliénant son propre espace, hypothéquant la volonté même de se construire un destin propre et sans tutelle ; on a vu que le motif géographique du désert intérieur devenait aisément, dans ces conditions, l'emblème du vide intime de l'âme australienne, et l'objet d'un « discours sur le manque » dont la littérature d'idée, le roman épique (White), psychologique (Malouf) ou fantastique (Carey), ainsi que la poésie s'emparaient, avec un certain sentiment d'urgence dans la période post-coloniale.

Si la sensibilisation « folklorique » à la culture aborigène a indubitablement progressé, les violences quotidiennes faites aux Aborigènes et la remise en cause très prudente du concept idéologique et juridique de *terra nullius* donnent la mesure de l'important cheminement réel qui reste à faire. Le concept de la « terre qui n'était à personne » équivaut en effet, sur le plan culturel, à une mise en indisponibilité *a priori* du regard aborigène sur la nature. Nié, donc, comme héritage possible, il entraîne aussi la négation de ce qui pourrait apparaître, dans la perspective post-moderne de Descola comme une sagesse d'alliance à la nature, mais également, dans une perspective qui resterait « moderne », comme une reconstruction de la vision subjective du monde à partir d'un lieu propre, bref comme l'accès à une autonomie de pensée heureuse. En attendant et à défaut de cette volonté politique introuvable, le rôle et l'originalité de la fiction australienne semblent être de dire la

nécessité de dépasser l'image coloniale « traditionnelle » de la Nature australienne répulsive et repoussée.

Anne Le Guellec-Minel
Université de Bretagne Occidentale

notes

¹ Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, NRF-Gallimard, 2005.

² Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, 1975.

³ Descola, *op. cit.*, 94.

⁴ *Idem*, 95.

⁵ John Stuart Mill cité dans Edward Said, *Culture and Imperialism*, London, Chatto & Windus, 1993, 69.

⁶ Jeremy Bentham, *Panopticon Versus New South Wales*, cité dans Robert Hughes, *The Fatal Shore*, (1987), London, Harvill Press, 3.

⁷ William Dampier, *Dampier's Voyages*, (ed. John Masefield) cité par Hughes, *op. cit.*, p. 48.

⁸ Lettre de George Wakefield, citée in Warwick Anderson, *The Cultivation of Whiteness*, Durham, Duke University Press, 2006, 11-12.

⁹ Marcus Clarke, « Adam Lindsay Gordon » (1876), in *The Oxford Book of Australian Essays*, (Imre Salunsinszky ed.), Melbourne, Oxford, Oxford University Press, 1997, 34.

¹⁰ Henry Lawson, « Brighten's Sister-in-law » (1901), in *The Penguin Best Australian Short Stories*, 152-53.

¹¹ Clarke, *op. cit.*, 33.

¹² « To an emigrant, one who has left behind the land of his fathers, to rear his family and lay his bones in a distant soil, the first view of this, his adopted country, cannot excite in his bosom any emotions of pleasurable gratification ; despondency succeeds the bright rays of hope, and he compares with heartfelt regret the arid land before him with the fertile country he has forsaken. », George Bennett, *Wanderings in New South Wales, Batavia, Pedir Coast, Singapore and China*, cité in Warwick Anderson, *op. cit.*, 17.

¹³ *Idem*, 18.

¹⁴ Richard Campbell, « The character of Australian religion », *Meanjin*, 36 (1977), pp. 187-88.

¹⁵ Peter Carey, « Do You Love Me ? », *The Fat Man in History*, (1974), London, Faber and Faber, 1980, 44.

¹⁶ *Idem*, 49-50, 51.

¹⁷ Sur le principe qu'avant l'arrivée de colons européens, l'Australie était "a tract of territory practically unoccupied, without settled inhabitants or settled law." (Privy Council 1889)

¹⁸ L'Australie est l'un des principaux pays opposés à l'adoption de la Déclaration sur les Droits des Peuples Indigènes à l'assemblée générale de l'ONU.

¹⁹ Pour Gilbert, il s'agissait en effet de déplorer le résultat du référendum, plutôt que de le célébrer : « It's twenty-five years since we Aboriginal People have had Australian citizenship

Anne Le Guellec-Minel

imposed on us, very much against the will of Aboriginal People, for we have always been Australian Aborigines, not Aboriginal Australians. We have never joined the company. We have never claimed citizenship of the oppressor, the people who have invaded our country. Twenty-five years after this citizenship, which was supposed to give us some sort of rights and equality we see that instead of lifting us to any sort of degree of place or right it has only given us the highest infant mortality rate, the highest number of Aboriginal people in prison, the highest mortality rate, the highest unemployment rate. » (<http://perth.indymedia.org>)

²⁰ David Malouf, *Remembering Babylon*, London, Vintage, 1994, 130.

²¹ *Idem*, 131.

Anne-Laure Brevet

Peintures du naturel chez Doris Lessing : du dénaturé au « surnaturé »

On connaît l'importance des espaces naturels dans les romans et les nouvelles de Doris Lessing, hantée par les paysages du veld africain de Rhodésie du Sud où elle passa une enfance solitaire au contact des livres et de la nature. De même, son goût pour l'observation de la faune sauvage ou domestique se retrouve dans nombre de ses écrits, qu'il s'agisse de *Briefing for a Descent into Hell*¹ ou bien de *Particularly Cats*² où elle évoque avec humour le caractère de ses chats, un peu à la manière de Colette. Mais c'est surtout l'être humain sous l'influence de son milieu qui fait l'objet d'une attention particulière, car le rapport entre nature et culture est au centre de l'interrogation identitaire de Lessing. Les héroïnes des romans autobiographiques comme Anna Wulf dans *The Golden Notebook*³ et surtout Martha Quest de la série *Children of Violence*⁴ se posent inlassablement la question de l'essence (du « qui suis-je, » au « que suis-je? ») et par là même de la nature humaine. Influencée par le marxisme, Lessing s'interroge sur la vision que le personnage principal a de lui-même dans un milieu donné, par la mise en relation d'un lieu naturel et d'un environnement culturel. Si dans la plupart de son œuvre, on retrouve le décor sud-africain, ses paysages et ses hommes (dans les deux volumes des *Nouvelles d'Afrique*⁵, dans *The Grass is Singing*⁶, *The Golden Notebook*, et surtout les quatre premiers volumes de *The Children of Violence*) c'est que la nature africaine apparaît comme le point de départ d'une écriture découvrant au fil des œuvres sa propre nature, où se révèle en quelque sorte l'*invenio* de l'écrivain qui retourne aux sources de sa vocation créatrice. Le personnage principal cherche un point d'ancrage géographique d'où il peut *se* comprendre et comprendre le monde, le saisir et *se* ressaisir, à la recherche d'une illumination, d'un moment d'inspiration universelle. La quête de Martha Quest, l'héroïne de *Children of Violence* est un travail de lecture du monde, une invention et une découverte de la nature. Le monde visible est-il effrayant ou apaisant ? Il apparaît toujours à travers le filtre réflecteur d'un personnage témoin – il n'y a donc pas de naturel en soi chez Doris Lessing. Tout rapport à la nature est médiatisé, réfléchi, livresque,

Anne-Laure Brevet

révélé, voire surnaturel. Terreau profond de réminiscences personnelles donc d'une identité réelle, celle de l'auteur, la nature donne à Lessing et à ses doubles textuels l'occasion de construire un monde de substitution, un *topos* situé entre surnaturel et surréalité vers lequel la conscience peut s'échapper.

La première partie de cette étude portera sur la peinture pessimiste des rapports humains dans l'œuvre africaine de Lessing se rapportant à la thématique du « dénaturé », ou de ce qui est contre-nature. Dans un deuxième temps nous étudierons la poétique lessinienne de la nature, c'est-à-dire la manière dont la nature est à la fois réinventée – à travers le surnaturel – et magnifiée dans sa dynamique propre. L'avènement de la nature, la nature dans un mouvement universel, c'est la « nature naturée » de Spinoza, mais abordée de manière surréaliste et illogique. C'est ainsi qu'il faut entendre le néologisme de « surnaturé » par opposition au simple surnaturel.

Tableaux africains : la nature en noir et blanc

La vision de l'Afrique est photographique, et la mémoire éidétique de l'écrivain nous la restitue en noir et blanc, comme cette photographie d'Anna Wulf en costume de tennis sur le perron du Club, le cercle où se rejoint la jeunesse bourgeoise et coloniale de Salisbury. On y voit « a small, thin, brittle black-and-white girl »⁷, fragile évocation du passé de l'auteur, déjà déchirée par les contradictions qui vont entraîner, à la fin de la guerre, son départ définitif pour la métropole. Il est difficile de ne pas penser à la Rhodésie du Sud des années trente autrement qu'en termes manichéens car une contradiction permanente et irréductible écartèle la réalité : comment concilier la culture européenne avec le continent africain, comment réconcilier les Blancs avec les Noirs ? Les nouveaux venus d'Angleterre, comme Marina dans la nouvelle intitulée *A Home for the Highland Cattle*, n'ont de cesse de remarquer cette impossible cohabitation des contraires dans ce « continent violent » (« that violent continent »⁸). La contradiction se manifeste tout d'abord dans la nature africaine où règne un contraste violent entre l'ombre et la lumière, entre le jour, torride, et la nuit glaciale, où l'on oscille entre l'émerveillement devant la beauté et la peur irrationnelle des esprits maléfiques⁹ ou bien des bêtes sauvages. Le noir et blanc fait aussi allusion à une situation contre-nature, la réalité coloniale qui œuvre à dénaturer les hommes ; les Blancs ne trouvant jamais une place légitime dans un pays où les Noirs, loins d'être éduqués ou élevés par le système des colons, en deviennent les victimes spoliées ou les survivants corrompus¹⁰.

Dans *The Old Chief Mshlanga*, la jeune héroïne blanche découvre à treize ans l'existence du chef de tribu qui possédait la terre avant l'installation de sa famille. En suivant le cuisinier de la maison qui n'est autre que le fils du chef,

elle pénètre dans le paysage africain vierge, qui s'oppose à la nature cultivée par les fermiers blancs :

This was Government land, which had never been cultivated by white men; at first I could not understand why it was that it appeared, in merely crossing the boundary, I had entered a completely fresh type of landscape. It was a wide green valley, where a small river sparkled, and vivid water-birds darted over the rushes. The grass was thick and soft to my calves, the trees stood tall and shapely.

I was used to our farm, whose hundreds of acres of harsh eroded soil bore trees that had been cut for the mine furnaces and had grown thin and twisted, where the cattle had dragged the grass flat, leaving innumerable criss-crossing trails that deepened each season into gullies, under the force of the rains.¹¹

La « description ambulatoire » (selon le terme de Robert Ricatte¹²) fait découvrir une vallée idyllique, verdoyante, lieu matriciel situé non loin de la steppe dévastée par les cultures extensives et l'exploitation de mines d'or. Quant à la brousse vierge, la « wilderness » sud-africaine, c'est une étendue immense aux arbres rabougris parsemée d'énormes blocs de granit, sur laquelle le passage des hommes n'a aucune de prise : « This country had been left untouched, save for prospectors whose picks had struck a few sparks from the surface of the rocks as they wandered by... »¹³

La vision romantique du sublime dans la nature – inspirée de Wordsworth mais que l'on trouve aussi dans les descriptions de paysages anglais comme celles de *Middlemarch* de George Eliot (1872)¹⁴ – met l'accent sur la force effrayante de l'immensité, à perte de vue. Selon Michael Thorpe, « The contrast is one between nature ordered, tamed, loveable and a nature untamely vast, beyond man's shaping. »¹⁵ La jeune fille découvre, après s'être perdue dans cet espace inconnu où elle est absolument seule, le village africain niché dans le giron de la vallée, un *locus amoenus* où l'homme noir et la nature africaine vivent en harmonie, mais où plane la menace de l'intrusion des blancs.

It was a cluster of thatched huts in a clearing among trees. There were neat patches of mealies and pumpkins and millet, and the cattle grazed under some trees at a distance. Fowls scratched among the huts, dogs lay sleeping on the grass, and goats friezed a kopje that jutted up beyond a tributary of the river lying like an enclosing arm around the village.

As I came close I saw the huts were lovingly decorated with patterns of yellow and red and ochre mud on the walls ...¹⁶

Anne-Laure Brevet

A la fin de la nouvelle, les villageois, dépossédés de leur troupeaux par le père de l'héroïne, car ses cultures ont été abîmées par le passage des chèvres, se retrouvent déplacés dans une réserve ; tandis que dans le village abandonné la nature reprend ses droits, les fourmis détruisant les cases d'argile, les citrouilles laissés à l'abandon se développant de manière anarchique sous la poussée intraitable de l'herbe, symbole de la vitalité immarcescible de l'Afrique.

C'est à travers la construction de maisons et l'urbanisation qu'apparaît de la manière la plus flagrante l'effet dénaturant de l'apport colonial. La tentative de domestication du sol africain a pour effet de contraindre les ouvriers agricoles à vivre éloignés de leur famille dans des « compounds », baraquements sales et négligés¹⁷, faits à l'identique. Mais à la dénaturation coloniale correspond une sorte de revanche larvée de la nature. Les maisons des Blancs sont elles aussi fort peu confortables, voire invivables, comme celle de Dick Turner dans *The Grass is Singing*, cette « little box of a house »¹⁸ au toit en tôle ondulée, concentrant dans la journée une chaleur si intolérable que Mary Turner y perd la raison, victime d'insolation permanente. Pour cette Anglaise vaincue par la brousse (c'est le titre français du roman), le mode de vie colonial à la campagne s'avère destructurant et contre-nature. Ainsi, Mary déteste les Noirs, est terrifiée par le vacarme des cigales dans les hautes herbes du veld. Incapable de vivre en Afrique, elle est littéralement terrassée par la nature. En ville, les maisons coloniales anciennes, c'est-à-dire construites entre 1900 et 1910, particulièrement laides, vétustes et peu hygiéniques, sont cachées par la beauté luxuriante des jardins aux énormes massifs de fleurs¹⁹. Le « home from home » des Anglais fait l'objet d'une description satirique dans *A Home for the Highland Cattle*. Ici règne la contradiction et la coexistence des contraires : « the house next door [...] was an eyesore with its corrugated iron and brick and wood hastily flung together; and yet it was beautiful, covered with the yellow and purple and crimson creepers »²⁰. Dans un pays où la lumière est omniprésente, l'architecte de ces « semi-detached houses » n'a pas réussi à la faire pénétrer ailleurs que dans la pièce située immédiatement à côté de la véranda. Marina, l'Anglaise nouvellement installée dans cette banlieue provinciale découvre avec stupeur la promiscuité des familles et de leurs serviteurs noirs. Les jardins délicieusement arrangés dissimulent des « sanitary lanes » ou « dust lanes », ruelles où s'alignent les poubelles malodorantes situées entre les maisons, qui s'avèrent le lieu de vie sociale pour les domestiques vivant entassés dans des pièces minuscules. Avec son regard sévère de réformatrice (« stern reformer's eye »²¹), Marina ne comprend pas pourquoi son boy affiche continuellement un air joyeux alors qu'il vit dans des conditions qu'elle juge sordides.

Dans les *Nouvelles africaines*, les colons anglais – qui ne sont pas toujours motivés par l'appât du gain – sont parfois amenés à sympathiser avec les Noirs, mais toute tentative d'améliorer leur condition finit par nuire aux uns et aux autres, les Africains en faisant plus directement les frais. Dans *Little Tembr*²², Jane MacCluster, infirmière de formation ayant fondé une clinique pour soigner les ouvriers agricoles de son mari, sauve la vie d'un enfant noir en bas âge. En choyant épisodiquement le Petit Tembi, elle en fera un être en recherche permanente d'affection et de privilèges, qui, un jour, deviendra voleur pour attirer son attention. De même, le geste que fait Marina pour faciliter le mariage de ses deux domestiques les conduira en prison. Les idées humanistes de Marina à l'égard des Africains provoquent la colère d'autres Blancs ; ainsi, une voisine ironiquement nommée Mrs Black traite le couple d'Anglais de « white kaffirs » ou de « Cafres fabriens »²³. Il existe par ailleurs deux personnages de Blancs qui se dévouent corps et âme aux Africains et cherchent les moyens de les sortir de leur misère. Leur don de soi confine à l'auto-sacrifice car ils ne parviennent pas individuellement à remédier aux problèmes ni à changer les mentalités. Dans *The Sweetest Dream*²⁴, la jeune missionnaire catholique se retrouve confrontée aux problèmes insolubles de la corruption gouvernementale et du sida qui décime la population. Le chantier de son hôpital est voué à rester à l'abandon, et la jeune femme meurt d'épuisement dès son retour à Londres. Dans *Landlocked*²⁵, l'avant-dernier volume de *Children of Violence* où il est question du traumatisme des deux guerres mondiales pour la génération de Martha, le personnage de Thomas Stern – dont le patronyme évoque à nouveau l'austérité du réformateur – juif polonais et pépiniériste de métier, quitte Martha, la femme qu'il aime, pour aller vivre dans un village reculé où il tente d'aider les Africains à mieux irriguer leurs cultures. Il mourra de « blackwater » (fièvre bilieuse), laissant un ensemble de notes manuscrites en mauvais état à cause de l'humidité et des fourmis. Dans son délire, il décrit une nature mortifère où pullulent des animaux répugnants comme les mouches, les vautours et surtout des singes dont le derrière rouge évoque des cicatrices tuméfiées²⁶. Malgré ses efforts, cet homme altruiste s'est peu à peu déshumanisé au contact de la nature et de la culture africaines. Martha, quant à elle, rêve tristement de plateaux désertiques brûlés par la lumière accablante, paysages qu'elle veut quitter pour le voyage en mer qui la conduira en métropole. Métaphoriquement, le départ de Thomas et la mort de son père correspondent pour Martha à la désertification et à la dessiccation du paysage, théâtre de ses projections affectives. En essayant de se représenter les quarante millions de morts de la deuxième guerre mondiale, l'héroïne est en proie à une hallucination où la nature n'est plus que lumière desséchante et mortifère : « This city, if emptied, would be conquered at last by dryness, not by wet; its enemy would be dryness, the

Anne-Laure Brevet

spirit of the high veld where tall, dry grasses have grown since – well, long before man first stood upright here that's certain ».²⁷

C'est probablement dans le conte futuriste *Mara and Dann*²⁸ que la nature offre l'aspect le plus effrayant, en reprenant pour ainsi dire ses droits sur l'humanité. Une sécheresse généralisée menace l'existence de tribus primitives, et des populations entières en exode partent à la recherche d'habitats plus propices. Seuls les liens qui unissent le frère et la sœur leur permettent d'échapper aux désastres qui se succèdent (coulées de boue, invasion d'insectes, malnutrition...) A partir de *The Memoirs of a Survivor*²⁹, Lessing développe l'idée amorcée dans l'appendice de *The Four-Gated City*, dernier roman de la série *Children of Violence*. Une catastrophe planétaire conduit les survivants à s'isoler pour tenter de reconstruire la société. Les forces naturelles font alors leur réapparition par le truchement des enfants. Par un effet de « surnature », ceux-ci deviennent des mutants doués d'un sixième sens, qui, à la fin de *The Four-Gated City*, pourront vouer l'humanité au progrès et à la régénération de l'espèce. La vision futuriste est plus pessimiste dans *The Memoirs of a Survivor*, où ils forment dès la plus tendre enfance des bandes de dangereux criminels. De même un instinct surnaturel anime l'étrange Ben de la nouvelle *The Fifth Child*³⁰, le cinquième enfant, « the odd man out » d'une famille dite « normale », dont le bonheur bascule dans le cauchemar à cause de son tempérament de bête sauvage qui le rend impropre à la vie sociale.

Le « surnaturé » ou la poétique de la nature

1) La fable

La thématique naturelle évolue donc, après les romans de Martha Quest, vers la mise en scène d'éléments surprenants qui peuvent sembler saugrenus mais qui ressortissent à une logique de représentation tantôt onirique et idéalisante, tantôt dévalorisante et satirique. Les animaux imaginaires en sont l'exemple même. *Briefing for a Descent into Hell*, récit du voyage intrapsychique d'un personnage épisodiquement atteint de schizophrénie, fait intervenir des tropismes naturels à caractère ambivalents dans un parcours symbolique qui retrace, à la manière d'un conte mythologique, la promesse d'une élévation spirituelle. On y rencontre une parodie des dieux de l'Olympe mais aussi nombre d'animaux fabuleux, certains dotés de qualités humaines ; d'autres d'une bestialité monstrueuse apparaissent comme des caricatures de l'espèce humaine. Dans ce roman, les bêtes idéalisées présentent surtout un intérêt narratif, puisqu'elles font leur apparition à des moments où le personnage est en grande difficulté ; le marsouin, par exemple, est là pour aider Charles Watkins en perdition à gagner la plage et à sortir de la mer, élément premier

du cycle de répétition où dérive l'inconscient du protagoniste. Une autre difficulté se présente à lui lorsqu'il doit s'efforcer de gravir une aiguille de verre le conduisant à un plateau où il trouvera refuge dans les ruines d'une antique cité. A ce moment, un couple de félins d'une espèce inconnue vient à son secours pour lui montrer la voie qu'il doit emprunter, puis l'abandonne à ses pérégrinations. Mais plus loin, Watkins devient le témoin d'une guerre entre deux groupes d'animaux, les singes, proches des hommes, donc familiers, et les chiens-rats (« rat-dogs »), dont l'inquiétante étrangeté provient de ce qu'ils cherchent à ressembler aux humains tout en ayant les caractéristiques les plus répugnantes de l'animalité. Ils offrent une image misanthrope de la condition humaine : « A monkey's eyes, so sad, so knowledgeable, they are eyes that speak to the eyes of a human. We feel them to be human eyes. What sort of self-flattery is that? For the eyes of most human beings are sharp, knowing, clever and vain, like the eyes of the Rat-dogs ».³¹

Le passage où Watkins observe le comportement de ces créatures rappelle le moment où Gulliver se trouve en présence des Yahoos, qui représentent tout ce qu'il y a de mauvais et de bas dans l'humanité, alors que les Houyhnhnms, ces chevaux fabuleux, symbolisent la quintessence des qualités humaines³². Témoin de la perversité des chiens-rats dans une scène atroce où ils s'entre-tuent et violent une femelle en train de mettre bas ses petits, Watkins a des visions d'horreur amalgamant la mort, la vie, la violence et le sexe, la fécondité et la destruction. Leur succède un fantasme de purification, d'abord à travers une mise à distance de la guerre lorsque le héros est enlevé sur les ailes d'un grand oiseau blanc, puis grâce au nettoyage de la ville à l'aide des eaux de source domestiquées par les canaux. Watkins ne retrouve sa dignité et son identité que grâce à des animaux bienfaisants. De même le noble Hugo de *The Memoirs of a Survivor*, fidèle compagnon de la jeune adolescente, est un animal composite peu esthétique, à la fois chien et chat, mais il montre la voie à la fin du roman vers une dimension magnifiée de l'être, un monde d'harmonie où tous les personnages se retrouvent enfin ensemble, en pleine possession de leurs qualités morales : « the yellow beast Hugo » se transforme alors tout à la fois en un mentor, un animal humain et un prince charmant : « Emily yes, but quite beyond herself, transmuted, and in another key, and the yellow beast Hugo fitted her new self: a splendid animal, handsome, all kindly dignity and command, he walked beside her and his hand was on her neck »³³.

2) Une poétique de la nature

La rêverie illogique de la nature et ses avatars surnaturels commencée dans *Landlocked* au travers de l'oxymore de la texture lumineuse de l'ombre

Anne-Laure Brevet

des brins d'herbe³⁴, a pour origine le fantasme de synthèse des contraires comme modèle de récréation universelle. La vision de la cité utopique, sorte de mirage issu de l'horizon immense du veld hante Martha Quest, figure emblématique de l'écrivain idéaliste.

There arose, glimmering whitely over the harsh scrub and the stunted trees, a noble city, set foursquare and colonnaded along its falling flower-bordered terraces. There were splashing fountains, and the sound of flutes; and its citizens moved, grave and beautiful, black and white and brown together [...] Yes, they smiled and approved these many-fathered children, running and playing among the flowers and the terraces, through the white pillars and tall trees of this fabulous and ancient city..³⁵

Les enfants de toutes races apparaissent intégrés (« black and white and brown together ») dans un modèle d'urbanisme et d'urbanité (« the citizens [...] smiled and approved ») où les éléments naturels se confondent avec les productions humaines, l'architecture et la musique (« splashing fountains, and the sound of flutes ») à travers une syntaxe appositive marquée par la polysyndète de la conjonction « and ». La vision de la cité idéale est associée à la position géographique de l'héroïne en train de lire de la poésie sous un arbre, accablée par la chaleur de la brousse.

She read poetry, not for the sense of the words, but for the melodies which confirmed the rhythm of the moving grasses and the swaying of the leaves over her head, or that ideal landscape of white cities and noble people which lay over the actual vistas of harsh grass and stunted trees like a golden mirage.³⁶

C'est ainsi que l'origine de l'écriture, réfléchi dans la thématique de la lecture, se présente comme naturelle, voire végétative. L'intégration de la vision au verbe se manifeste à travers l'image de l'herbe et des feuilles d'arbre agités d'un incessant mouvement naturel dont le rythme harmonieux des vers se fait l'écho.

Le « moment » ou l'illumination de Martha se présente véritablement comme une intégration de la conscience individuelle au paysage (« her flesh was the earth, and suffered growth like a ferment »³⁷). La vision poétique prend corps dans l'héroïne, douloureusement, comme une naissance à l'envers, image que l'on retrouve dans les délires exploratoires de la fin de *The Four-Gated City* et de *Briefing for a Descent into Hell*. L'image d'une décomposition organique de matière livresque, d'un terreau ou d'un humus de lectures laisse entrevoir une structure mentale qui va permettre à l'activité créatrice de s'enraciner.

C'est dans le dernier volume en effet que la métaphore de l'arbre comme support aux réminiscences d'un paysage intérieur prend tout son sens. A la vue du sycomore situé en face de la fenêtre de la chambre de Martha dans la maison de Radlett Street à Londres se superpose la vision de paysages mémoriels, sortes de vignettes (« small self-contained landscapes »³⁸) qui renvoient aux images-clés des précédents romans. Le grenier où s'exhalent des odeurs de plantes mouillées évoque les instants de bonheur passés avec Thomas, au début de la deuxième partie de *Landlocked*, lorsque Martha humait de riches parfums naturels. Le lieu chargé d'affect et dont il ne reste rien, si ce n'est sa formulation indéfinie « the house on a hill in the veld »³⁹ est évidemment la ferme familiale, point d'aboutissement de l'anamnèse.

Enfin, le trope de l'arbre aux multiples facettes fait référence en premier lieu au foisonnement perceptif de la conscience, mais surtout à la réalité indescriptible et multiforme de la conscience de soi (« a glittering faceted individuality of breathing green, here is the sense of me, nameless, recognizable only to me. Who, what? »⁴⁰). Capable d'adopter le point de vue de n'importe quel être vivant, le sujet peut ébaucher en imagination des représentations qui semblent surgir de nulle part mais qui découlent en fait de toute une imprégnation de souvenirs de nature associés à la lecture. Nécessaire à la circulation de l'air, l'arbre est une entité vitale (« Breathing green, tree-air ») pour l'héroïne littéraire qui a construit ses références livresques à la manière d'un labyrinthe arborescent⁴¹. Aussi, le « surnaturé » permet-il le retour du souvenir d'expériences intimes en relation avec la nature, les images récurrentes de nature renvoyant à un âge d'or de la vitalité subjective.

Le sentiment de soi, associé à la rêverie de la nature, se manifeste le plus fortement à l'adolescence, comme en témoigne le personnage âgé de quinze ans dans la nouvelle africaine *A Sunrise on the Veld*⁴², se levant tous les jours à quatre heures du matin sous prétexte de partir à la chasse mais surtout pour éprouver un sentiment de plénitude et de puissance devant les couleurs du lever du jour :

He was clean crazy, yelling mad with the joy of living and the superfluity of youth. He rushed down the vlei under a tumult of crimson and gold, while all the birds of the world sang about him [...] That was what he was: fifteen years of this rich soil, and this slow-moving water, and the air that smelt like a challenge...⁴³

L'exaltation de tous les sens dans la fusion des éléments de la nature constitue l'expérience primordiale de découverte de soi dans le monde, la réalisation d'un désir de possession des réalités physiques, à savoir le corps et

Anne-Laure Brevet

l'environnement naturel – on la retrouve chez nombre de poètes, en particulier Walt Whitman que lit Martha Quest sous son arbre. Selon Bachelard, les souvenirs olfactifs sont davantage liés à l'enfance, et témoignent de « notre fusion au monde »⁴⁴. Les images de l'herbe, de l'arbre, de la rose de jardin et de la goutte constituent ce que l'on pourrait appeler, en reprenant la formule de Bachelard, « le cogito du rêveur »⁴⁵ de Doris Lessing.

Anne-Laure Brevet
Université de Bretagne Occidentale

notes

¹ Doris Lessing, *Briefing for a Descent into Hell*, London, Cape, 1971. London: Grafton books, 1972.

² Doris Lessing, *Particularly Cats*, London, Michael Joseph, 1967.

³ La série de cinq romans intitulée *The Children of Violence* comprend *Martha Quest* (1952), *A Proper Marriage* (1954), *A Ripple from the Storm* (1958), *Landlocked* (1965), et *The Four-Gated City* (1969).

⁴ Doris Lessing, *Collected African Stories*, London: Michael Joseph, 1973

⁵ Doris Lessing, *The Grass is Singing*, London: Michael Joseph, 1950.

⁶ Doris Lessing, *The Golden Notebook*, London: Michael Joseph, 1962.

⁷ *The Golden Notebook* (1962), London: Collins (Paladin), 1989, 82.

⁸ *A Home for the Highland Cattle*, in *Collected African Stories*, vol. 1: *This was the Old Chief's Country*, Collins (Flamingo), 1994, 270.

⁹ « deadly spirits », in *The Old Chief Mshlanga*, *Ibid.*, 20.

¹⁰ Très peu suivent d'ailleurs la voie de l'éducation qui peut conduire, à long terme, à la libération. S'ils ne deviennent pas marginaux, alcooliques ou délinquants (comme dans la nouvelle africaine *Hunger*), ils ont la tentation du pouvoir. C'est le cas dans *The Sweetest Dream* (2001) du Comrade President Matthew, élevé en Angleterre dans une famille d'accueil et qui devient président lorsqu'il retourne dans son pays, le Zimlia (on pense à Robert Mugabe, président du Zimbabwe).

¹¹ *The Old Chief Mshlanga*, 19.

¹² Robert Ricatte, *La Création romanesque chez les Goncourt*, Paris : A. Colin, 1952, 280.

¹³ *The Old Chief Mshlanga*, 19.

¹⁴ Le trope des feuilles et des brins d'herbe est très présent dans la série *The Children of Violence*. Par ailleurs, Whitman et Thoreau figurent parmi les lectures de l'héroïne autobiographique Martha Quest. Quant au titre *The Grass is Singing*, il fait référence à un vers de T.S. Eliot dans *The Waste Land* (1922).

¹⁵ Michael Thorpe, *Doris Lessing's Africa*, London: Evans Brothers, 1978, 61.

¹⁶ *The Old Chief Mshlanga*, 21.

Peinture du naturel chez Doris Lessing

- ¹⁷ « a dirty and neglected place, a temporary home for migrants » in *The Old Chief Mshlanga*, 21.
- ¹⁸ *The Grass is Singing*, London: Collins (Grafton Books), 1985, 10.
- ¹⁹ Au cours de l'un de ses voyages au Zimbabwe dans les années quatre-vingts, après avoir été interdite de séjour pendant plus de vingt ans, Lessing recense l'extraordinaire variété des fleurs d'un jardin que lui montre un particulier dans sa maison. *African Laughter*, London, HarperCollins, 1992, 372.
- ²⁰ *A Home for the Highland Cattle*, *op. cit.*, 270.
- ²¹ *A Home for the Highland Cattle*, 250.
- ²² *Little Tembi*, in *Collected African Stories*, vol. 1: *This was the Old Chief's Country*, 104-129.
- ²³ *A Home for the Highland Cattle*, 296.
- ²⁴ *The Sweetest Dream*, London: HarperCollins (Flamingo), 2001.
- ²⁵ *Landlocked* (1965), London: Paladin, 1990.
- ²⁶ *Landlocked*, 336.
- ²⁷ *Ibid.*, 237.
- ²⁸ *Mara and Dann*, London: HarperCollins (Flamingo), 1999.
- ²⁹ *The Memoirs of a Survivor*, London: The Octagon Press, 1974.
- ³⁰ *The Fifth Child*, London: Jonathan Cape, 1988.
- ³¹ *Briefing for a Descent into Hell*, 76.
- ³² Jonathan Swift, *Gulliver's Travels* (1726), London: Oxford University Press, 1988, « A Voyage to the Houyhnhnms » (223-305).
- ³³ *The Memoirs of a Survivor*, 190.
- ³⁴ « Standing waist-deep in long, dry grass, as mall rivulet of white sand appears beneath gold-brown stems [...] On the white sand minute, faint-brown stains move – the shadows of leaves of grass, tiny, dry fragments of leaf that flutter on long, powerful stems. They lie on the sand, small shadows so faint that the sunlight almost is stronger than they, grains of sand sparkle in the shadow as if the shadow itself were of a specially thin texture, a kind of light rather than a depth of shade. But it is not a leaf-shadow, no: the carcass of a grasshopper lies on the sand. » *Landlocked*, 236-237.
- ³⁵ *Martha Quest*, London, Joseph, 1952 ; London: HarperCollins (Paladin), 1990, 21.
- ³⁶ *Ibid.*, 42.
- ³⁷ *Ibid.*, 74-75.
- ³⁸ *The Four-Gated City*, London: MacGibbon and Kee, 1969 ; London, Collins (Paladin), 1990, 243.
- ³⁹ *Ibid.*, 244.
- ⁴⁰ *Ibid.*, 245.
- ⁴¹ L'herbe et l'arbre se trouvent également mêlés dans l'évocation de la mémoire, multiforme et fragmentaire, dans *L'Herbe* de Claude Simon : « ...toutes les feuilles des trembles frémissant sans trêve, oscillant, palpitant, le train de sept heures débouchant de derrière la colline [...] tandis que le fréuissement des milliers de feuilles semblait multiplier le silence, papillotant, pointillant la masse des arbres, la lumière se fractionnant en une infinité de

Anne-Laure Brevet

particules miroitantes présentant alternativement leurs deux faces vert et argent.» Claude Simon, *L'Herbe*, Paris : Les Editions de Minuit, 1956, 1986, 17.

⁴² *A Sunrise on the Veld*, in *Collected African Stories*, vol. 1 : *This was the Old Chief's Country*.

⁴³ *Ibid.*, 29.

⁴⁴ *La Poétique de la rêverie* (1960), Paris : P.U.F, 1999, 118. Bachelard ajoute plus loin : « L'odeur dans sa première expansion est ainsi une racine du monde, une vérité d'enfance », 120.

⁴⁵ *Ibid.*, 124.

Catherine Conan

Perceptions de la nature et expression de la masculinité dans *The Ultras* de Eoin McNamee

Comme *Resurrection Man* (1994), roman le plus célèbre de Eoin McNamee, *The Ultras* (2004) s'inspire de faits réels, et l'action se déroule dans les années 1970. Après les sinistres exploits des *Shankill Butchers*, le récit est cette fois centré sur Robert Nairac, un membre des services secrets britanniques dont l'action est demeurée empreinte de mystère jusqu'à aujourd'hui. En particulier, on soupçonne Nairac d'avoir collaboré avec des groupes paramilitaires, aussi bien loyalistes que républicains, et d'avoir participé à plusieurs opérations d'enlèvements et de meurtres attribués ensuite à l'IRA ou à l'UVF. Les circonstances de la mort de Nairac sont tout aussi mystérieuses, puisque celui-ci a été enlevé par des membres du PIRA non loin de la frontière entre la République d'Irlande et l'Irlande du Nord et sans doute assassiné, mais que son corps n'a jamais été retrouvé, ce qui a permis à de nombreuses histoires de circuler sur son compte : pour certains, il serait toujours en vie et exilé à l'étranger, et pour d'autres son corps aurait été jeté dans le hachoir à viande d'un abattoir proche de là.

L'une des différences cruciales entre *Resurrection Man* et *The Ultras* est que l'action du dernier roman sort d'un cadre exclusivement urbain pour se dérouler dans plusieurs lieux, depuis les petites villes de Portadown et Lurgan jusqu'à la base des services secrets britanniques à Theipval, ainsi qu'à la campagne du sud du comté d'Armagh. Le récit dépasse aussi les frontières de l'Irlande du Nord : certains flash-back évoquent la jeunesse de Nairac au pensionnat d'Ampleforth, ainsi que des stages d'entraînement militaire en Allemagne.

La pluralité des lieux, mais aussi des strates temporelles et des consciences focalisatrices du récit sont donc parmi les caractéristiques de ce roman à l'intrigue complexe. Le lecteur assiste en effet à des aller-retour, et à un jeu de miroir entre le monde des services secrets des années 1970, et celui de 2001, où Blair Agnew, un officier de police véreux à la retraite fasciné par le personnage de Nairac qu'il a eu l'occasion de croiser lors de diverses opérations orchestrées par le SAS vingt-cinq ans auparavant, est déterminé

Catherine Conan

à prouver l'implication de Nairac dans plusieurs assassinats attribués à des groupes paramilitaires.

L'univers du roman, qui est celui des policiers, militaires et agents secrets, est presque exclusivement masculin : les personnages féminins sont largement minoritaires, et ne jouent qu'un rôle mineur dans l'intrigue. Cette masculinité se nourrit d'un rapport particulier à la nature irlandaise. La relation entre les hommes, qui sont au service de la couronne britannique, et la nature, le paysage irlandais, est ici clairement de type colonial. L'intrigue se trouve donc aux prises avec la vision stéréotypée et colonialiste de l'Irlande comme pays arriéré, primitif, proche d'une nature brutale et opposé à une Grande-Bretagne porteuse de valeurs de civilisation. C'est ce cliché que *The Ultras* va s'attacher à déconstruire, mais ce n'est pas le seul. *The Ultras* pousse à son paroxysme une autre vision familière de l'Irlande, irlandaise et nationaliste cette fois, qui représente une Erin sous les traits d'une jeune femme contrainte à un rapport forcé avec son puissant voisin, affublé de caractéristiques masculines¹.

En superposant ces deux représentations aujourd'hui stéréotypées, *The Ultras* montre à quel point elles ne se trouvent pas dans un rapport d'opposition mais de correspondance. C'est finalement le même cliché qui se trouve à la racine des visions du colonisateur et du colonisé : l'association de la figure féminine à la nature, la terre, la fécondité. Cette collaboration est rendue d'autant plus aisée qu'une relation de fausse primauté unit la femme et la nature : dans le doublon nature/culture, la nature se présente comme étant l'élément primitif, mais ne peut être appréhendée qu'a posteriori par le biais de la culture, et la femme, bien que vue mythologiquement comme à l'origine de l'Humanité (Gaïa, la terre-mère), n'est jamais que l'Autre dans un discours qui est un instrument de pouvoir masculin. D'un côté, on a donc la nature sous les traits d'une Irlande féminine, et seconde, et de l'autre, une Grande-Bretagne masculine, civilisée et en position centrale. Ce sont toutes ces images mythiques qui sont battues en brèche dans *The Ultras*. Le renversement opéré par le roman s'effectue principalement en multipliant les points de vue sur la nature, qui se trouve réfractée par la pluralité des consciences et des intrigues secondaires présentées dans le roman. Ceci permet de mettre en scène autour de Robert Nairac des rapports à la nature, des versions de la masculinité et des formes d'exploitation et de contrôle très diverses. Celles-ci, doublées d'une réflexion sur les modalités de sa perception, permettent de maintenir une variété de vues salutaire sur cette problématique du rapport de l'homme à une nature féminisée.

*

Perceptions de la nature et expression de la masculinité...

Le rapport entre l'homme et la nature, comme entre l'homme et la femme, est historiquement essentiellement un rapport de contrôle et de domination, conduit au moyen d'outils culturels. Le premier, dans le cas de Nairac, est la culture physique. Le sport en extérieur est un ensemble de gestes codifiés par lesquels l'homme tente de s'approprier, de dominer la nature – à défaut de vivre en communion avec elle – et les autres hommes. Robert est présenté de manière détaillée, et dès sa jeunesse, comme un sportif accompli :

Robert was good at sailing. He was good at archery and fencing. He played rugby. He went on climbing expeditions to the Lake District. Robert knew how to take a bird's egg from a nest and keep it warm underneath his shirt. He was a member of the school rowing team. He owned a Hardy splitcane rod and a brass Mitchell reel made in France. Robert befriended the mechanic in the local garage. He competed in motocross on a Matchless 125. He was junior champion in the boxing club. He would talk other boys into fighting without headgear. (58)

Cet extrait, qui alterne les évocations de sports de plein air, sports de combat, chasse et pêche, montre bien que la domination de la nature est indissociable de celle des autres hommes, et aussi des animaux.

Le terrain d'expression privilégié, la conséquence logique de cette perception de la nature, ce sont les activités militaires, auxquelles Robert se destinait avant d'être abordé par un membre des services secrets qui lui propose de rejoindre leurs rangs. La nature devient alors un terrain d'action humaine, masculine, et l'expression récurrente qui la désigne est « the field² ». Cette conception de la nature est poussée à son extrémité dans les camps britanniques en Allemagne où Robert part en manœuvre avec les Cadets de l'armée. La nature devient un assemblage de zones : « It was a country of zones. Zones of occupation. Fire-free zones. Industrial zones. Currency zones. The French zone. The Soviet zone » (79-80). Cette division de l'espace suivant des critères purement humains représente l'aboutissement du processus auquel le regard de Nairac soumet la nature irlandaise dans laquelle il conduit ses opérations.

Cette entreprise de domination de la nature apparaît comme justifiée dans la mesure où celle-ci est hostile. La confrontation entre l'homme et la nature est un moyen pour celui-ci de tester ses capacités de survie, et partant, sa masculinité. En effet, la caractéristique commune de tous les terrains d'entraînement que la nature devient dans le regard des militaires est la souffrance physique que celle-ci peut infliger. Depuis le froid sibérien de l'Allemagne jusqu'à la plaine de Salisbury qui lui sert de terrain de manœuvres, tout au

Catherine Conan

long de la formation de Nairac, celui-ci apprend à négocier une nature froide et stérile :

Robert undertook manoeuvres on Salisbury Plain with other cadets. The plain had been used for training for decades. There were banks where if you just put your hand in you could take out a handful of spent bullets. There were burnt areas of vegetation where nothing grew. There were shell holes filled with rank oily water. There was a feeling of warfare about the place, the battlefield, the enfilade. The cadets crawled along the ground, machine guns being fired just above their heads. There were complex and testing obstacle courses. There were long and demanding route marches. (145)

Endurer cet inconfort physique de manière presque masochiste lors de ses années de formation amène Robert à l'infliger aux autres lorsqu'il se trouve en Irlande. Un tel rapport à la nature n'est pas exempt d'une dimension punitive, d'une mortification du corps : « Robert was given to long, punishing treks in wild country. The world of improvised bivouacs, C-rations eaten cold, extreme discomfort in the field » (131).

De la même manière, David Erskine, l'employé des services secrets qui représente les « vieilles méthodes » des renseignements, est envoyé en Norvège pour y faire la preuve de ses capacités de survie en milieu hostile (151-152). Cependant, David se rend compte à son retour en Irlande que cette prétendue formation n'avait pour but que de l'éloigner du centre de décision qu'est la base des services secrets à Theipval. Ceci montre que dans l'organisation spatiale du roman, la nature se situe toujours en marge, aux confins, tandis que la ville, ou l'institution qui représente la construction humaine, se situe au centre. La forêt entoure l'école d'Ampleforth, et elle représente tout ce qui est obscur, repoussé aux marges du champ de vision mais qui menace de faire retour :

In the third year Robert would go out shooting in the woods at the college perimeter. He used an old .22 with a rusty trigger guard. He liked to spend time in the woods, which were oak and then a long drift of pine trees, very old, with a story-book darkness at the heart, something lightfooted out there, just at the edge of your vision. (75)

Fort logiquement, cet univers marginal, cette nature menaçante est aussi le terrain où sont relégués ceux qui constituent un danger pour l'ordre établi, que l'on fait passer pour aliénés. A la fin du roman, l'hôpital psychiatrique où David se retrouve mis au ban de son ancien milieu professionnel pour avoir

Perceptions de la nature et expression de la masculinité...

compris la responsabilité de Nairac dans divers enlèvements et meurtres se situe en marge du monde, dans un paysage de landes désolées :

On 20 July David was incarcerated in Manderly Mental Faculty, a military hospital on the edge of the moors. It seemed a prerequisite of such institutions that they should be sited next to barren uplands. That there should be geographical scope for vision-haunted wanderings, that patients should be permitted to stand at barred windows staring across bleak and waterlogged hillsides. (219)

On retrouve ici les éléments essentiels de cette perception de la nature comme stérile, et comme en marge, à l'extrémité du monde connu (qui peut aussi être celui de la santé mentale). A cet endroit, il y a une correspondance entre la nature et la féminité, car ce qui est féminin se trouve lui aussi au bord ; les marges sont le domaine de la féminité, et aussi de l'échec de la perception, de la transparence : « Knox said that he preferred homosexual blackmail [...] less subject to a womanly blurring of things at the edges » (112).

Le rapport entre dominant et dominé, prédateur et proie, est établi comme rapport « naturel », obligé, entre l'homme et la nature, entre les hommes, et également entre hommes et femmes. En observant le comportement des animaux lors de ses expéditions dans la nature, Robert se construit une image des rapports humains basée sur la chasse et la domination. Les renards qui menacent les troupeaux de moutons que Robert doit protéger (75), le faucon pèlerin qu'il voit attaquer un lièvre (76), ces prédateurs sont le modèle que Robert va chercher à son tour à imiter et à contrôler, en s'insérant dans ce schéma de prédation.

C'est après avoir vu le faucon se jeter sur le lièvre que Robert décide d'apprendre la fauconnerie. Sa vision de ces animaux est faite d'un mélange d'admiration pour leur capacité à tuer et de désir, encore une fois, de les apprivoiser, de les contrôler, ce qui le conduit à confiner ses oiseaux dans l'espace réduit de sa chambre d'étudiant à Oxford (146). L'animal est érigé en modèle de conduite humaine, le prédateur à l'état sauvage devient idéal de virilité. Si cela est possible, c'est parce que l'homme a reconnu en l'oiseau des qualités humaines, il l'a constitué en miroir possible de sa propre masculinité. Cette attribution de caractéristiques humaines à un animal est donc véritablement une invention, une fabrication d'une créature naturelle (car dépourvue de culture) sur le modèle humain pour renforcer son sentiment identitaire masculin. Konrad Lorenz a justement reconnu que ce phénomène appliqué aux oiseaux de proie tendait à leur attribuer des caractères conçus culturellement comme typiquement masculins :

Catherine Conan

Nous avons le sentiment que la physiologie *morphologique* de bien des oiseaux de proie qui doivent leurs yeux profondément méditatifs et leurs commissures minces, fermées et tirées vers l'arrière, à la forme de certains os, exprime une vaillance intrépide : c'est cela qui fait de l'aigle (Adler) le symbole de la vaillance et de son nom, la racine du qualificatif « noble » (edel).³

Au-delà, le motif du faucon est aussi un moyen d'introduire le thème de la perception dans le roman. En effet, ce thème du processus physiologique de la vision, et aussi des pathologies de l'œil, est présent tout au long du roman. Il permet de mettre en lumière le fait que la perception est tout sauf un processus objectif, naturel dans ce sens qu'il va de soi. Nairac est la personnification de l'aphorisme d'Arnold Gehlen, pour qui l'homme « est par nature un être de culture⁴ ». Cette apparente contradiction implique que la perception de la nature, qui s'effectue au moyen d'outils culturels, ne peut amener qu'un éloignement par rapport à cette nature « primitive », ou première.

Ce thème du mécanisme physiologique de la vision et de sa connaissance est introduit dès le tout début du roman, quand le lecteur apprend que le père de Robert est chirurgien ophtalmologiste. Celui-ci décide de disséquer un œil de vache pour montrer à son jeune fils la complexité organique de la vision, le nombre d'éléments qui entrent en jeu dans ce processus (6-7).

La perception de la nature est donc tout sauf un processus naturel, et c'est cette difficulté qui conduit l'homme à s'aider de l'outil culturel le plus matérialiste, la technologie, pour y parvenir. Il s'enferme alors dans cette contradiction, employant pour connaître la nature les moyens qui l'en éloignent le plus. C'est dans ce sens qu'on peut comprendre l'abondance des appareils d'optique (lunettes, jumelles, longue-vue, radar), et la fascination pour les armes présentées dans le roman. En effet, appareils d'optique et armes fonctionnent sur le même modèle, et dans le même but⁵ : regarder pour connaître, immobiliser, tuer. Ce mouvement de pénétration du regard ou de la balle rappelle que ce désir de connaissance scientifique se présente traditionnellement comme profondément masculin, comme doté d'une agressivité sexuelle toute masculine, ce qui est exprimé ainsi par Gaston Bachelard :

La volonté de regarder à l'intérieur des choses rend la vue *perçante*, la vue *pénétrante*. Elle fait de la vision une violence. Elle décèle la faille, la fente, la fêlure par laquelle on peut *violier le secret* des choses cachées.⁶

Si donc l'homme doit naturellement connaître (dans tous les sens du terme), la femme (ou son essence) n'est que l'objet d'une telle relation, détruite mais à jamais méconnaissable :

Perceptions de la nature et expression de la masculinité...

L'homme peut bien creuser le rocher, il ne découvrira jamais que la roche. Du rocher à la roche, il peut s'amuser à changer les genres grammaticaux, de telles inversions, pourtant si extraordinaires, ne troublent pas le philosophe.⁷

Pour le naturaliste, la découverte de l'objet de sa science coïncide avec sa destruction : quand la nature est connue, étiquetée et répertoriée, elle cesse d'exister en tant que telle pour devenir objet de connaissance, et donc culturel. Il est logique que Robert se conçoive justement comme un naturaliste (« he saw himself as a naturalist » (23)), et que le terrain (« field ») que la nature est pour lui soit aussi un champ d'investigation. Un autre personnage illustre cette tendance naturaliste dans le roman : Knox, le supérieur hiérarchique de David, collectionne les insectes :

Clyde Knox was MI6. He was tall and rangy. His hair fell forward over his eyes and his corduroy trousers were too short. You were meant to think boyish and eager. You were meant to think absent-minded; Knox collected insects at the weekends. He kept some in his desk drawer in the corridor. He showed them to Erskine once. They were in a wooden tray lined with cotton wool.

'You suck the yolk out with a little straw', Knox said. (26)

Knox exprime une masculinité stéréotypée et vaguement infantile (il ne sait pas se coiffer, ni s'habiller...) et aussi vaguement inquiétante, par les connotations de vampirisme associées à la préparation des insectes, à la dissimulation des yeux derrière les cheveux qui fait sentir que l'impression d'étourderie, de maladresse adolescente associée au personnage n'est qu'une façade. La volonté naturaliste trouve un paroxysme à la fois légèrement ridicule et angoissant chez Knox, qui collectionne aussi les cactus.

Quant à Robert, c'est l'évolution de son rapport à un autre moyen de connaissance de la nature, la carte de géographie, qui est l'indicateur de l'échec progressif de son entreprise de contrôle total de la zone frontalière. La carte cherche à fixer, nommer la réalité pour la maintenir assujettie. Dans le même temps, les représentations graphiques ou photographiques de la réalité tendent à l'aplanir, à donner en une seule image objectale l'illusion d'une nature multiple. C'est pourquoi Robert est littéralement obsédé à la fois par les photographies (il fait des Polaroid des victimes des assassinats auxquels il participe) et par les cartes de géographie, et en particulier par celle de la frontière entre république d'Irlande et Irlande du Nord, lorsqu'il est envoyé en mission à Bessbrook. Robert accroche au mur une carte de la zone

Catherine Conan

frontalière, mais la frontière représente justement l'endroit qui tient en échec la volonté de contrôle de Robert, qui le désoriente.

He pinned an OS map of the border area to the wall in the drawing-room. He stood in front of it for hours. He drew lines on it, put small Xs beside isolated border farmhouses. At first Ball thought that he was targeting known PIRA individuals, but as the snow persisted the markings became less clear. Question marks were added, lines looped around geographical features for no discernable reason. Cryptic acronyms were added in a minute hand. Robert turned to it again and again. Lines were added in different-coloured pen. Many of the lines petered out. 'I can't get bearings on this bloody border,' Robert said. (165)

La neige qui avait permis à Robert de suivre les traces du chasseur d'ours en Allemagne (98) lui fait perdre tous ses repères en Irlande. Finalement, à force de tenter de se l'approprier, Robert transforme la carte en quelque chose de différent, et l'original lui échappe à jamais :

He had brought the map of the border region with him and he pinned it to the wall of his room. The original map had been almost obscured by his markings. There seemed to be a reinvention of the idioms of terrain. There were lines that resembled contour lines but were not. The grid disappeared in some places and in others was relocated. Minor routes were altered so that they appeared to skirt centres of habitation. Isolated farmhouses were circled, the names of their male inhabitants written in pencil, escape routes inked in. On clear days Robert would take a chopper up. He would sit in the open doorway with his maps under plastic and refer to the landscape below him. He found that it altered from day to day. (205-206)

A la fin du roman, quand on s'approche du récit de la mort de Robert, on s'aperçoit qu'il commençait graduellement à reconnaître le pouvoir de la nature sur l'homme. Il cherchait d'autres moyens d'appréhender le terrain, cette fois en laissant la carte s'exprimer, en cherchant à l'écouter sans y ajouter de marques personnelles :

In his room at Bessbrook Mill Robert had put more OS maps on the wall. This time there were no markings on them. He had decided that he was approaching them in the wrong way. He had added nothing to these maps. He was looking for mysteries in them, ancient pathways, mystic linkages. (234)

Perceptions de la nature et expression de la masculinité...

Cette seconde stratégie ne s'avèrera pas plus payante que la première, puisque quelques jours plus tard, Robert sera enlevé et probablement assassiné par des membres de l'IRA provisoire. C'est le même phénomène que dans *Resurrection man*, le premier roman de McNamee : le tueur psychopathe qui est au centre du récit perd sa capacité à s'orienter sans erreur dans la ville quelque temps avant d'être assassiné par d'autres paramilitaires loyalistes. Perdre le contrôle, ou du moins l'apparence de contrôle signifie la mort. Cette version de l'identité masculine qui cherche à étendre sa maîtrise sur l'ensemble de la nature doit avouer sa défaite. Il reste donc à explorer d'autres façons d'exprimer la masculinité, puisque celle-ci est vouée à l'auto-destruction.

*

Autour du personnage dominant de Robert gravitent un certain nombre de personnages secondaires, qui permettent de remettre en perspective ses attitudes, et d'offrir d'autres images d'une masculinité plus immédiatement vulnérable que celle de Robert, mais aussi peut-être moins stéréotypée, sous les traits de David Erskine et de Blair Agnew. Il est clair que dans un rapport de forces traditionnel, lors d'une confrontation directe entre Robert et chacun de ces deux hommes, Robert en sort grand vainqueur. Quand Agnew est méprisé par les paramilitaires associés aux forces de police et aux services secrets, qui le traitent de lâche (« for a man who lets everybody else do the dirty work for them, that's what I got you for » (93)) et de femme (« You're a big fucking woman » (159)), et visiblement laissé de côté lors d'opérations de meurtre, Robert se situe toujours au centre des événements, mais de façon dissimulée.

Pourtant, David et Agnew représentent une autre masculinité, et possèdent des traits qui sont absents chez Robert. En particulier, alors que Robert évolue dans un monde exclusivement masculin, les deux autres hommes ont des relations avec des femmes. Nairac lui, pour affirmer sa virilité, refuse tout rapport avec les femmes, les supprime de son univers. Il annihile aussi rageusement les représentants d'une virilité plus fragile en la personne des musiciens du Miami Showband :

Agnew kept returning to the faces of the Miami Showband members. They had long hair and sideburns. At first they seemed quaint, open and guileless, dressed in satin shirts and flares. Figures that invited you to sentimentalize, tottering on platform boots, barely upright, all their vulnerabilities on show, [...] exuding a tainted juvenile sexuality. Damaged princelings. (9)

Catherine Conan

Le groupe de musiciens extrêmement populaire en Irlande avait été arrêté par un faux barrage de l'armée mis en place par des paramilitaires loyalistes avec le concours des services secrets, qui avaient l'intention de placer une bombe dans la camionnette du groupe, qui devait exploser une fois ceux-ci repartis, pour faire croire qu'ils transportaient des explosifs pour le compte de l'IRA. Pourtant, l'opération échoue lorsque le paramilitaire chargé de placer la bombe dans un haut-parleur s'est fait sauter. Le texte donne à comprendre que Nairac jouait un rôle de premier plan dans l'organisation de cette opération, et que c'est même lui qui a tiré vingt-deux balles dans le visage du chanteur, réputé pour sa beauté.

Comme ces musiciens, David et Agnew expriment une certaine vulnérabilité, qui semble aller de pair dans le roman avec une sexualité problématique, mais non inexistante comme dans le cas de Robert. Ces hommes tentent de définir leur identité masculine en la confrontant avec celle des femmes, et non pas en dominant la nature qui est leur environnement. Ceci permet alors de poser la question qui hante ce roman si masculin dans son univers : où et qui sont les femmes ?

David se situe encore dans un rapport avec les femmes qui est de l'ordre du contrôle et de la domination, et qui est étrangement à la fois intime et professionnel : David dirige une maison de passe contrôlée par les services secrets, qui sert à compromettre et à faire parler des personnes impliquées dans le conflit. Les femmes dans l'univers de David ne sont guère que des objets à valeur marchande, ou des outils employés à des fins de renseignements. David vit avec la gérante de l'établissement, qu'il bat (157-158), montrant ainsi son incapacité à entrer dans une relation fructueuse avec sa compagne, et même à la contrôler, les coups étant le signe de cet échec.

Blair Agnew lui aussi s'avère incapable de fonder un couple et une famille stables et féconds. En effet, si les femmes sont quasiment absentes de ce roman, les enfants le sont encore plus. Agnew est divorcé de sa femme Angela, et voit de temps en temps sa fille Lorna, personnage complexe et fascinant d'adolescente anorexique.

Agnew emmène sa fille Lorna dans un camping (probablement à Kilkeel, la petite ville d'où est originaire McNamee), où celle-ci se promène dans les dunes telle une âme en peine tandis que son père se livre à son activité favorite : il collectionne et classe tous les documents ayant trait à la carrière de Robert Nairac. Le paysage de bord de mer se présente lui aussi comme frontalier (la mer est un au-delà qui emportera à la fin du roman Lorna, qui meurt noyée), mais il n'y a pas de volonté de contrôle de la part d'Agnew. Au contraire, celui-ci se laisse envahir par l'atmosphère de déliquescence, de pourrissement du lieu, qui fonctionne comme un commentaire sur sa négligence de son propre corps :

Perceptions de la nature et expression de la masculinité...

They [Agnew and his former colleague Mallon] had taken to walking as far as the pilot jetty. They sat on a rotted piling. There was a run-down boatyard beside the jetty. The area was littered with rusted boat parts, snapped hawsers, fused winch gears, rotted hulks. There was an understanding that the atmosphere of marine dereliction was important to Mallon's view of himself as the possessor of a corrosive heartiness. (101-102)

La nature est abîmée, polluée, mais elle recouvre progressivement les traces d'activité humaine. La station balnéaire est aussi un endroit hybride, ni tout à fait naturel, ni construit par l'homme qui semble n'y exercer aucune activité productrice digne de ce nom. Dans cette zone frontalière, les marges reprennent progressivement leurs droits et envahissent les endroits d'habitat humain. C'est un lieu où vivent des êtres nomades, déracinés, presque des fantômes :

There was something comforting about sitting in the car outside the caravan with the sand hissing in its aluminium chassis. Women in nightdresses walking through the darkness towards the toilet block. Nylon pinks and blues. They seemed unfixed, wandering. Cars labouring in from the city. Retired couples touring. There was an atmosphere of the makeshift, the impermanent. (17)

On retrouve associé à Agnew et à Lorna le thème de la perception, mais là où il permettait au narrateur de mettre en exergue la volonté destructrice de contrôle de Nairac, ce sont les pathologies de l'œil qui sont détaillées dans le cas d'Agnew et Lorna. A la fois l'alcoolisme du père et l'anorexie de la fille entraînent des dommages au foie et une perte de la vision, d'autant plus inquiétante dans le cas de Lorna que c'est le corps qui s'attaque aux yeux pour continuer à se nourrir :

'What about Lorna ?'

'It would seem that her weight loss is progressive. We are approaching the point of irreversible damage. There is oedema to the liver. There is sclerosis to the eye [... The doctor] says to me that in cases like this the body turns in on itself. It starts with the eyes. The body is starved, so it starts to consume the eye.' (108)

L'anorexie de Lorna est aussi un moyen de nier sa féminité et sa fécondité. Le récit mentionne le fait qu'elle porte des vêtements d'homme et aucune trace de maquillage. Cette perte de féminité est même associée à une certaine monstruosité, car le corps affamé de Lorna se recouvre d'un duvet,

Catherine Conan

ce qui est compris par Agnew comme un hirsutisme qui évoque la lycanthropie :

‘They grow a fine hair on their bodies’

[...]

‘I never saw any hair on her body,’ Agnew said. ‘Honest to god I never. I mean she’s thin but nothing like that’ (109)

Dans le contexte irlandais, le thème de l’anorexie a des précédents, mais cette fois-ci il semble que *The Ultras* s’éloigne de cette conception habituelle. Le motif de la femme anorexique est souvent présent dans la littérature irlandaise, car il rappelle deux événements cruciaux dans la constitution d’un l’imaginaire nationaliste irlandais : la grande famine (par exemple chez Eavan Boland) et les grèves de la faim dans la prison de Long Kesh en 1980 et 1981 (chez Paul Muldoon⁸)⁹. Lorna, la jeune fille qui s’interdit de devenir une femme, symbolise le caractère insaisissable et incontrôlable de la féminité pour les hommes de ce roman, ainsi que l’échec de la fécondité. Le roman montre que les formes de domination sont multiples, et que la seule échappatoire réside dans la mort : la mère de Lorna qui tente à tout prix de retrouver le journal intime de sa fille pour comprendre sa maladie n’y parviendra qu’une fois celle-ci morte. Même s’il dénonce les volontés de contrôle totalitaire quelles qu’elles soient, l’univers du roman est profondément stérile, et le constat final bien pessimiste. Les versions alternatives de la masculinité ne sont pas vraiment une manière d’échapper aux clichés dominants, mais y ramènent plutôt. Car en effet, quand Lorna se promène seule dans les dunes, elle rêve, et elle rêve à Robert Nairac, qu’elle voudrait voir l’emmener avec lui, car il est le seul héros digne de son affection (platonique) :

I think Robert Nairac was a bit unloved I wonder was he speccy I wish
I had somebody like him we could do things together we could fish we
could hunt with eagles we could live in the mountains like brother and
sister I don’t think he was that interested in girls at least not that way.
(254)

Pourtant, cet amour à la Paul et Virginie, qui doit nécessairement rester un rêve, n’a pour fin que la mort, et la constitution du héros en mythe :

She thought that if she could have met him she would have been his
lover and then when he died she would have worn black and gone to
tend his grave which would have been sad but also soothing because he
would be hers for all time. (214)

Catherine Conan
Université de Bretagne Occidentale

Ouvrages cités :

- BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948.
Heaney, Seamus, *Opened Ground: Poems 1966-1996*, London, Faber, 1998.
LONGLEY, Edna, *The Living Stream: Literature and Revisionism in Ireland*, Tarsnet, Bloodaxe Books, 1994.
LORENZ, Konrad, *Essais sur le comportement animal et humain : les leçons de l'évolution de la théorie du comportement*, Paris, Seuil, 1970.
McNAMEE Eoin, *Resurrection Man*, London, Picador, 1994.
_____, *The Ultras*, London, Faber, 2004.
MULDOON, Paul, *Poems 1962-1998*, New York, Farrar, Strauss, and Giroux, 2001.

notes

¹ Cette représentation est relativement fréquente dans la littérature irlandaise, et apparaît en particulier plusieurs fois chez Seamus Heaney, par exemple dans un poème intitulé « Act of Union », dont le titre en forme de jeu de mots montre le côté sexuel des rapports entre la Grande-Bretagne et l'Irlande, ressentis comme un viol :

I

[...]
Your back is a firm line of eastern coast
And arms and legs are thrown
Beyond your gradual hills. I caress
The heaving province where our past has grown.
I am the tall kingdom over your shoulder
That you would neither cajole nor ignore.
Conquest is a lie. I grow older
Conceding your half-independent shore
Within whose borders now my legacy
Culminates inexorably.

II

And I am still imperially
Male, leaving you with the pain,
The rending process in the colony,
The battering ram, the boom burst from within.
[...]

Catherine Conan

(« Act of Union », in Seamus Heaney, *Opened Ground: Poems 1969-1996*, London, Faber, 1998, 127-128, 127).

² « Robert would spend days at a time in the field » (22), « a terse, incomplete feel to Robert's speech when he was talking about the field » (114), « extreme discomfort in the field » (131), etc.

³ Konrad Lorenz, *Essais sur le comportement animal et humain : les leçons de l'évolution de la théorie du comportement*, 358.

⁴ Cité par *ibid.*, 376.

⁵ En anglais, ce rapprochement est rendu d'autant plus sensible par le fait que la préposition « at » suit les verbes de perception comme ceux exprimant le geste de frapper.

⁶ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, 14 (c'est l'auteur qui souligne).

⁷ *Ibid.*, 16.

⁸ Paul Muldoon, « Aisling », *Poems 1968-1998*, 126-127.

⁹ Voir au sujet des allégories féminines de l'Irlande et du corps anorexique l'essai d'Edna Longley, « From Cathleen to Anorexia », *The Living Stream: Literature and Revisionism in Ireland*, 173-195.

Thierry Robin

Nature du problème irlandais et problème de la nature chez Flann O'Brien

Mettre en regard le concept de nature et l'œuvre du romancier irlandais Flann O'Brien relève sans doute de la gageure, tant les deux termes de cette dialectique semblent mouvants et incertains. Tout d'abord gardons à l'esprit que le concept de nature est particulièrement polysémique : entre environnement, essence, référentiel physique en devenir, contexte biologique, et identité profonde... La *nature* du problème dévoile bien des facettes. Quant à Flann O'Brien, nous sommes là face à un auteur du masque ou de la *persona* où rien ne semble aller de soi, rien ne semble être *naturel*. Son identité même est artificielle. Brian O'Nolan s'est construit le masque de Flann O'Brien romancier, de Myles na gCopaleen éditorialiste. Dans un premier mouvement introductif, nous allons tenter de mieux cerner les contours de cette problématique où l'absence de l'idée de *naturel* dans toute sa polysémie joue un rôle clef.

Brian O'Nolan *alias* Count O'Blather, Brother Barnabas, Myles na gCopaleen, George Knowall, John James Doe, An Broc ou encore de façon plus connue Flann O'Brien a toujours joué sur le langage, les étiquettes, la notion d'identité et de masques multiples. Raffolant d'étymologie et de jeux de mots savoureux, on trouve ainsi cette fameuse phrase latine *Ars est celare artem* dans son premier roman *At Swim-Two-Birds* (216). L'art consiste à cacher l'art. Ce qui semble d'emblée thématique est donc l'art voire l'artifice et non la nature fixe, pure ou tout simplement saisissable des choses. C'est peut-être du reste une constante chez O'Brien qui joue sans cesse sur le langage, la représentation, le théâtre du monde et ne semble jamais faire référence à une nature atteignable, dicible. La nature chez O'Brien se déploie donc *in absentia*. On trouve du reste en exergue du même roman la citation grecque de l'*Héraklès furieux* d'Euripide : « Ἐξίσταται γὰρ πάντ' ἀπ' ἀλλήλων δῖχα » soit en translittération latine : « Existatai gar pant ap allelon dika » (car toutes choses s'effacent et se remplacent). En sus d'un jeu de mots à la fois cru (insistant sur *ars*, au moment où un personnage d'écrivain maître de l'artifice suit dans les escaliers sa bonne au postérieur rebondi) et érudit, tirant son sel de son homophonie ambiguë – trait on ne peut plus o'brienesque –, on trouve dans ce

Thierry Robin

fragment pré-cité (« Ars... ») un condensé extraordinaire du rapport qu'entretient Flann O'Brien au réel et à la nature des choses semblant l'environner. Si l'art consiste à cacher l'art, alors l'art est toujours par essence ou par nature un art gigogne : l'art se cache dans l'art qui lui même doit pouvoir se diffracter à l'infini dans ses stratagèmes et labyrinthes hypostructurels. La nature chez O'Brien est donc artifice(s). Ce qui va de soi chez lui c'est la transgression d'un ordre immanent naturel. Détournement, contournement, jeux de langage, voilà ce qui se trouve au cœur de l'œuvre d'O'Brien, qui fait peu de cas de la faune, de la flore ou des paysages de la verte Erin.

Tous les romans d'O'Brien illustrent cette mise en abyme, cette fuite en dedans langagière qui ne révèle donc jamais la nature originelle des choses, leur sens intrinsèque, ontologique, humain, physique, esthétique etc. *At Swim-Two-Birds* est un *Künstlerroman* ludique ; un roman sur le roman comprenant un échec du projet romanesque de façon intradiégétique par l'entremise du personnage d'écrivain de Dermot Trellis dont la nature du patronyme rappelle que toute réalité n'est que tissage, treillage de mots. *The Third Policeman* est un récit contenant dans ses notes de bas de page l'analyse de l'œuvre d'un penseur/physicien fictif nommé de Selby, le récit lui-même est truffé d'objets gigognes : coffres qui s'emboîtent les uns dans les autres jusqu'à l'invisible, théorie de l'*omnium*, jeux de miroirs qui permettent de rajeunir par régression de l'image jusqu'à l'infini etc. Plus on se concentre sur les choses composant notre environnement, plus la nature de celles-ci semble échapper à l'entendement du lecteur et de l'auteur... Pour paraphraser Clément Rosset, le réel demeure idiot et sans double. On peut affirmer qu'O'Brien s'est toujours concentré sur la nature paradoxalement artificielle du langage et de l'entendement humain, et ce dans toutes les langues.

Polyglotte, Brian O'Nolan l'était, jouant sur l'étymologie latine, l'orthographe un rien absconse du gaélique¹, sa connaissance très honorable de l'allemand et du français. O'Brien se serait assurément délecté de doublets étymologiques révélateurs tels que : *Béni* et *benoît* ou *benêt* (de *benedictus*), *chrétien* et *crétin* (de *christianus*) ou encore *natif* et *naïf* (du latin *nativus*). Ces paires de mots sont emblématiques de la manière dont fonctionne le langage, c'est-à-dire de sa nature éminemment métaphorique, métonymique, faite de glissements sémantiques subreptices. Ainsi être *naïf*, c'est être d'abord natif d'un endroit authentique dans toute la sincérité identitaire que cela présuppose. De ce premier sens originaire et ressemblant (que l'on trouve encore parfois en peinture dans l'expression « art naïf » par exemple) est né un sens péjoratif : candide, simple, voire innocent ou tout bonnement *niais*. Cela étant, naïf et natif convergent dans la notion bien chrétienne et catholique de nativité en un endroit bien défini. Le natif et le naïf posent d'emblée la question de l'appartenance à un espace précis, voire consacré. Nature, natif, naïf pro-

Nature du problème irlandais et problème de la nature...

viennent tous du latin *nasci* qui a donné *natura*, équivalent du grec *physis*, soit réalité en devenir (mot s'apparentant à un participe futur latin du même type précisément que *futurus, futura, futurum*). Dans le corpus qui nous intéresse, à savoir les romans de Flann O'Brien : *At Swim-Two-Birds*, *The Poor Mouth*, *The Third Policeman*, *The Dalkey Archive*, *The Hard Life* ainsi que ses chroniques très éclairantes du *Irish Times* rédigées sous le pseudonyme de Myles na gCopaleen, on aperçoit d'emblée les extraordinaires gouffres et perspectives que ce questionnement sur la nature ouvre, et ce notamment à deux égards :

1) Premièrement dans le contexte irlandais particulièrement lié à la notion d'identité naturelle par différenciation du colonisateur, dont par humour O'Brien disait qu'il correspondait au seul terme à peu près clair de toute la langue gaélique : « *सानाच* » (soit « Saxon », voir *The Best of Myles*, 278). Comment la pensée d'O'Brien s'attaque-t-elle à une identité souvent aussi caricaturale dans l'imaginaire collectif ? L'Irlande n'existe-t-elle que par opposition *naturelle*, par négation de son encombrant voisin ? L'île soi-disant essentiellement ou naturellement verte, catholique, révolutionnaire et celto-phonie sort-elle indemne de la prose d'O'Nolan ?

2) Dans un deuxième temps, dans le contexte étrangement *déterritorialisé* (pour emprunter un terme deleuzien) des romans d'O'Brien, comment se trouve traitée, définie la question du territoire, de l'espace naturel irlandais. Car si Thomas Hardy a pu intituler un de ses romans *The Return of The Native* (1878) dans une période assurément plus propice au romantisme, il semble bien que chez O'Brien le *natif* en question ne soit jamais vraiment parti de nulle part à l'image de Bonaparte O'Coonassa, enfermé dans un destin parodique à Corkadoragha dans *The Poor Mouth*.

Ce qui pose la question cruciale de l'articulation entre trois concepts-clefs que sont le sens, la nature, et l'espace où celle-ci se déploie et s'incarne en termes de nation (dont l'étymologie s'apparente du reste à celle de « nature ») ou territoire, et dans le cas d'O'Brien il faudra voir comment ce territoire semble se dissoudre littéralement par la représentation langagière et parodique. Enfin, comment nature, espace et identité s'articulent entre mythe, histoire et démarche analytique scientifique ? A cet égard le recours à Clément Rosset qui a concentré l'essentiel de son œuvre sur le problème de la définition du réel et de la nature peut s'avérer d'un grand secours. Dans *L'Anti-Nature* Rosset écrit en 1973 :

L'idée de nature est invincible parce qu'elle est vague ; mieux parce qu'elle n'existe pas en tant qu'idée [...] [elle] permet de faire l'économie de l'idée du hasard, à laquelle elle oppose, semble-t-il, le plus puissant des antidotes jamais élaborés par l'imagination des hommes ; et il se trouve que l'idée de hasard est peut-être, de toutes celles dont les hommes peuvent avoir à connaître, la plus lourde à assumer pour leur affectivité,

Thierry Robin

parce qu'impliquant l'insignifiance radicale de tout événement, de toute pensée, et de toute existence. [...] et dans cette hypothèse, ce ne serait pas 'hasard' que le plus ouvertement paranoïaque des philosophes ait été précisément Rousseau, chantre obsessionnel des thèmes naturalistes.²

Dans *At Swim-Two-Birds*, une scène assez grotesque concerne Jean-Jacques Rousseau :

Near Lad Lane police station a small man in black fell in with us and tapping me often about the chest, talked to me earnestly on the subject of Rousseau, a member of the French nation. He was animated, his pale features striking in the starlight and voice going up and falling in the lilt of his argumentum. I did not understand his talk and was personally unacquainted with him. But Kelly was taking in all he said, for he stood near him, his taller head inclined in an attitude of close attention. Kelly then made a low noise and opened his mouth and covered the small man from shoulder to knee with a coating of unpleasant buff-coloured puke. (*At Swim-Two-Birds*, 39)

Chez O'Brien, le nom de Rousseau est donc associé ici de façon irrévérencieuse et scatologique à un accès de vomissements. Il est vrai que dans notre corpus, il n'existe aucune idée d'épopée édifiante, de progrès, de contrat social, de nature héroïque, bonne ou victimaire dans la droite ligne de la pensée post-rousseauïste ou post-coloniale. En fait, chez O'Brien il ne se passe à proprement parler rien ou très peu. *The Third Policeman* est l'histoire d'un étudiant obsédé par un savant qui a laissé des codex de 2000 pages dont pas une seule ligne n'est lisible. Dans *At Swim-Two-Birds*, on nous raconte comment un romancier Dermot Trellis n'écrit pas de roman. Dans *The Poor Mouth*, O'Brien nous explique comment être embarrassé par sa propre vie et finir en prison à la façon de O'Coonassa, mais en faisant un détour parodique par le récit légendaire du voyage de Maeldoon. Dans *The Hard Life*, il nous révèle que la croisade de son héros a pour objet principal la construction de toilettes pour dames à Dublin. Enfin dans *The Dalkey Archive*, il nous explique que Joyce n'a rien écrit et que rien n'est aussi décevant que le monde des morts recréé par un chimiste fou nommé de Selby grâce à un gaz détruisant l'oxygène de l'atmosphère, le DMP, et permettant de dialoguer avec les personnages et penseurs les plus illustres de l'histoire humaine. L'univers d'O'Brien est donc toujours celui du second degré, de l'anti-épopée, de l'impossibilité du sens, de l'enlèvement dans le grotesque à l'image de Collopy qui, dans *The Hard Life*, meurt écrasé par son propre poids dans un théâtre non loin du Vatican. Aucun tableau naturaliste, aucune immanence naturelle ne semblent donc surgir dans notre corpus. Tout est artificiel, baroque, (sur-)construit.

Nature du problème irlandais et problème de la nature...

Tout d'abord donc, O'Brien place au centre de son œuvre la figure du savant fou. Un physicien improbable occupe le devant de la scène. Rappelons que le mot *physicien* provient du Grec *physis* : nature. Son nom est De Selby, (avec ou sans D majuscule, on songe à la notion schopenhauerienne de *selbst*) et il se trouve ainsi au centre de *The Third Policeman* et de *The Dalkey Archive*. *At Swim-Two-Birds* traite en outre d'un procédé scientifico-littéraire dénommé l'aestho-autogamie qui permet de sortir du néant des êtres humains âgés de 25 ans, procédé poético-démiurgique qui annonce une forme comique de clonage bien peu naturel :

There was nothing unusual in the appearance of Mr John Furriskey but actually he had one distinction that is rarely encountered – he was born at the age of twenty-five and entered the world with a memory but without a personal experience to account for it. His teeth were well-formed but stained by tobacco, with two molars filled and a cavity threatened in the left canine. His knowledge of physics was moderate and extended to Boyles's Law and the Parallelogram of Forces. (*At Swim-Two-Birds*, 9)

Le phénomène est expliqué de façon parodique un peu plus loin dans le roman par l'utilisation d'un vocabulaire rappelant vaguement *Brave New World* d'Aldous Huxley, publié en 1932 :

Our medical Correspondent writes:

The birth of a son in the red Swan Hotel is a fitting tribute to the zeal and perseverance of Mr Dermot trellis, who has won international repute in connexion with his researches into the theory of aestho-autogamy. The event may be said to crown the savant's lifework as he has at last realized his dream of producing a living mammal from an operation involving neither fertilization nor conception. (*At Swim-Two-Birds*, 40)

Cet extrait du premier chef-d'œuvre d'O'Brien en 1939 nous place bel et bien de façon étonnante dans la thématique de la nativité ou plutôt celle double de naissance/incarnation, de la nature humaine normalement sexuée et ici curieusement asexuée par la convergence parodique de la science et de la littérature. Certains critiques adeptes des *gender studies* pourront y voir une misogynie fortement ancrée dans l'œuvre d'O'Brien, d'autres au contraire un symptôme récurrent d'un traitement crypto-homosexuel des personnages chez O'Brien. Ce qui compte au delà d'une interprétation en faveur de tel ou tel groupe, c'est plutôt la figure du savant comme trublion excentrique d'un ordre que l'on qualifiera de naturel. Chez O'Brien, même le plus naturel des événements dans une vie humaine (la naissance) devient artificiel et dépend d'un *deus ex machina*.

Thierry Robin

The Hard Life, traduit en français sous le titre *Une vie de chien*, nous présente également un tableau singulier de la science et de la physique puisqu'au centre du roman se trouve une institution universitaire fondée par Manus, frère de Finbar (l'onomastique ici est révélatrice, à la manière d'un Romulus et Rémus à Rome, puisque Finbar est le saint patron de Cork et Manus l'irlandais pour *The Great*). Dans « université » on trouve une nouvelle fois la racine « univers » nous rappelant le terme physique et par-delà le mot grec *physis*. La London University Academy, sorte d'université de tous les savoirs, offre des formations pour le moins hétéroclites, comme l'indique le narrateur homodiégétique Finbar :

Boxing, Foreign Languages, Botany, Poultry Farming, Journalism, Fretwork, Archaeology, Swimming, Elocution, Dietetics, Treatment of High Blood Pressure, Ju-jitsu, Political science, Hypnotism, Astronomy, Medicine in the home, Woodwork, Acrobatics and Wire-Walking, Public Speaking, Music, Care of the Teeth, Egyptology, Slimming, Psychiatry, Oil Prospecting, Railway Engineering, A Cure for Cancer, Treatment of Baldness, La Grande Cuisine, Bridge and Card games, Field Athletics, Prevention and Treatment of Boils, Laundry Management, Chess, The Vegetable Garden, Sheep Farming, Etching and Drypoint, Sausage manufacturing in the Home, The Ancient Classics, Thaumaturgy Explained, and several other subjects I did not understand properly from their names. What corpus of study was alluded to, for instance, in The Three Balls? Panpendarism? Or the Cultivation of Sours? (100)

Guère étonnant dès lors que le même narrateur note que les initiales de la dite université « LUA » signifie « a kick », en irlandais « an lua ». On reconnaît là le goût d'O'Brien pour les inventaires improbables et sans fin mais aussi son profond scepticisme face à la petitesse fragmentaire du savoir humain dans l'immensité de la nature, du cosmos. Matei Calinescu dit qu'O'Brien est un des premiers auteurs postmodernes, cette déconstruction baroque de la taxinomie des connaissances universitaires pourrait lui donner raison. Quoi que l'on fasse, la nature, le monde, l'espace ne seront jamais aussi ordonnés qu'une classification périodique des éléments de Mendeleïev. Cela explique certainement l'acharnement satirique d'O'Brien contre 1. l'université, 2. la figure du savant omnipotent et omniscient et 3. la science en général. La démonstration peut se faire facilement en trois citations hargneuses.

1. L'université (car dans « université », on trouve la racine « uni » rappelant le concept ordonné et unifiant de cosmos). La charge d'O'Brien/na gCopaleen contre l'université se révèle sans limite et entachée d'une certaine mauvaise foi jubilatoire, puisqu'il va jusqu'à insinuer sarcastiquement qu'elle est mère

Nature du problème irlandais et problème de la nature...

de tous les vices (paresse, mensonge, sophisme, goût pour le jeu, oisiveté, pédantisme), et que son alcoolisme lui est imputable :

I paid no attention whatsoever to books or study and regarded lectures as a joke which, in fact they were if you discern anything funny in mawkish, obtuse mumblings on subjects any intelligent person could master single-handed in a few months. The exams I found childish and in fact the whole university concept I found to be a sham. The only result my father got for his money was the certainty that his son had laid faultlessly the foundation of a system of heavy drinking and could always be relied upon to make a break of at least 25 even with a bad cue. I sincerely believe that if University education were universally available and availed of, the country would collapse in one generation.³

2. La figure du savant, plus spécialement du chercheur, qui tente d'expliquer le fonctionnement du monde/de la nature et se voit infliger un traitement guère plus enviable par le romancier. Puisque de/De Selby est inventeur de l'eau soluble, du voyage dans l'espace immobile, de théories grotesques sur la matière (échos de la théorie de l'*omnium* et de la *Mollycule sic* dans le reste du roman *The Third Policeman*). Il invente également des systèmes géographiques ou de cartographie de l'espace absurdes puisqu'il reprend à son compte la théorie antique d'Anaximandre selon lequel la Terre aurait une forme oblongue de cigare ou de saucisse (*The Third Policeman*, 97-98). Le plus drôle chez O'Brien est que le plus souvent il ne fait pas l'ellipse de la démonstration grotesque de la théorie en question. On en vient à partager l'avis de Du Garbandier, zoïle fictif féroce de de Selby dans les notes infrapaginales extradiégétiques et abondantes de *The Third Policeman* (95) : « [...] the beauty of reading a page by de Selby is that it leads one inescapably to the happy conviction that one is not, of all nincompoops, the greatest [...] » Même *Slattery's Sago Saga*, le dernier roman inachevé d'O'Brien, développe le thème de la science comme tératogène par le biais du sagou créé par un agronome du nom de Ned Hoolihan dont le doctorat traite de la stratification alcaline de l'humus. Dans ce roman inachevé, c'est tout le paysage irlandais qui se voit artificiellement transformé en jungle subtropicale une nouvelle fois par la main de l'homme. On le voit, l'agronomie se mêle à la littérature avant Robbe-Grillet ou Houellebecq.

3) La science en général. Le sentiment qui ressort du traitement de la science dans les œuvres de Brian O'Nolan est celui d'un vertige assez pascalien entre l'immensité du cosmos et le caractère infime de l'humain. Entre chaos et cosmos, lois et faits hermétiques, mouvement planétaire et inconséquence, O'Brien *alias* Myles na gCopaleen ne dit rien de plus que cela quand il affirme dans un raisonnement en trois mouvements :

Thierry Robin

1 The 'science of theoretical physics' is not a science but a department of speculation [...]

2 Its procedure is the observation of what appear to be natural 'laws' and the deduction therefrom of other 'laws' and 'facts.' A serious fallacy derives from this obsession with order. All science is meaningless unless referable to the human race. Physicists are deluded by the apparent orderliness of the universe. They do not realise that the forces of disorder – being energies residing in the human brain – are immensely more powerful than those of order and are such as to reduce planetary and other examples of order to inconsequence. The human mind is the paramount contemporary mystery but it cannot be investigated as a preliminary to reform owing to the absence of extra-human investigators. With that mystery untouched, however, it is a futility to fiddle with the matters known as 'physics.' It is also manifest vanity.

3 All major 'scientific discoveries' do not add to what is already known but merely push farther back the horizon of human ignorance (i.e., the only sort of ignorance that exists).⁴

Pour O'Brien, l'observation de la nature, de la *physis*, comme il le démontre dans ce brillant extrait de chronique ne renvoie qu'à la vanité et l'insignifiance de l'homme. On retrouve ici l'un des leit-motifs de son œuvre : la pensée gigogne, anticipation d'un raisonnement spéculaire ou fractal sans fin où chaque tiroir ouvert en révèle un autre et ainsi de suite *ad nauseam* ou *ad infinitum*. C'est du reste cette figure de la mise en abyme illusoire qui se trouve en exergue dans *The Third Policeman*, citation étonnante d'un auteur qui n'existe pas, sauf dans le livre lui-même : « Human existence being an hallucination containing in itself the secondary hallucinations of day and night (the latter an insanitary condition of the atmosphere due to accretions of black air) it ill becomes any man of sense to be concerned at the illusory approach of the supreme hallucination known as death [...] »

Auteur fictif et personnage anonyme auquel les critiques ont fini par donner un bien singulier patronyme pour désigner ce qui n'est pas, celui qui n'est pas, où dont le nom nous échappe, *Noman* est ainsi au cœur de *The Third Policeman*. Littéralement donc *aucun homme* ou le *non-homme* se trouve être le héros de cette histoire ou anti-histoire dans un anti-monde infernal et pourtant drôle, là-encore en jouant sur la polysémie de l'adjectif. Remarquons que ce *Noman* renvoie évidemment une nouvelle fois au masque, à la *persona* et accessoirement à Ulysse dont le nom est personne. La nature du monde est si opaque ou impossible à dire chez O'Brien que Joyce et Homère se retrouvent dans un enfer d'anti-matière ou de ce qu'O'Brien appelle *omnium*.

Comme d'habitude, avec O'Brien, on rit de l'excès mais on rit jaune comme face à un personnage semblable à un Diogène soulignant en perma-

Nature du problème irlandais et problème de la nature...

nence et de façon assez beckettienne que le roi est nu, ici face à la mort, seul élément fixe et indubitable dans la nature humaine.

Si l'on revient au concept de *physis* étudié par les sciences dites *physiques*, les propos de Myles na gCopaleen constituent ici un véritable écho à la pensée du Copernic d'un autre auteur irlandais, plus contemporain celui-là et venant d'obtenir le Booker Prize : John Banville. Là où Banville nous représente dans *Doctor Copernicus* un scientifique qui doute de son savoir (« I am not even sure if science is possible »), O'Brien sape les fondements mêmes d'une science conduisant à la vérité profonde des choses : « The 'science of theoretical physics' is not a science but a department of speculation ». Chaos et désordre sont perceptibles en filigrane des raisonnements de ces deux auteurs. C'est dans cette perspective qu'il faut replacer de Selby. L'extrait de la rubrique « Cruiskeen Lawn » peut être assimilé à une réfutation intégrale de toute prétention explicative globale du monde ou de la *physis* par la science. C'est pourquoi O'Brien finit par porter l'estocade à ce que l'on pourrait appeler les sciences dures :

The term science of theoretical physics is a contradiction. Einstein's terms 'truth' and 'facts of observation' have already been studied by hundreds of philosophers, and not to any agreed purpose. It is thus folly for physicists to isolate one little branch of terrestrial 'experience' and call the examination of it science. No aspect of the world can be investigated or even observed without a simultaneous regard to the whole, and particularly to the gigantic abstractions known as thought, feeling, imagination, impulse. True and useful science must therefore be a synthesis of all the sciences, a thing that is generally called omniscience.

5. There are nearly six thousand National Schools in Eire. Even at this late day, is omniscience on the curriculum of a single one of them?⁵

Le raisonnement suivi par O'Brien est simple : à chaque découverte ou problème scientifique résolu, dix, cent, mille nouveaux problèmes surgissent de ce que l'on appelle nature. Dans ses chroniques, un thème récurrent est celui de la fission nucléaire. La découverte du nucléaire est en soi une réponse à une question sur la matière. Paradoxalement, cette découverte ou réponse entraîne de nouveaux questionnements plus complexes encore liés à la matière : problèmes des radiations, de la bombe A, des dégâts de l'atome et de ses déchets. La pensée se démultiplie comme les problèmes. Et cela suit un mouvement typique d'O'Brien, celui du cercle vicieux ou de la spirale infernale, typique aussi du développement de l'intrigue de tous ses romans. Un surcroît de savoir amène un accroissement sans pareil de l'ignorance humaine. Un lecteur contemporain songerait évidemment à la génétique, au

Thierry Robin

clonage, à la fusion à froid (ITER) etc. et aux abîmes d'incertitudes que ces développements impliquent.

C'est certainement en songeant à ce scepticisme empreint d'un certain nihilisme que l'on peut affirmer qu'O'Brien est thomiste, suivant en cela le jugement porté à son endroit par Anthony Cronin dans sa biographie *No Laughing Matter* (au titre du reste révélateur) :

One of the most remarkable things about Brian O'Nolan's writing is the way this view of the dominance of evil coincides with and reinforces the innate nihilism of the comic vision.

Like most Irish Catholics of his generation he was a medieval Thomist in his attitude to many things, including scientific speculation and discovery. For the Thomist all the great questions have been settled and the purpose of existence is clear.⁶

A cet égard, on comprend mieux la mise en exergue dans *The Hard Life* de cette pensée pascalienne : « Tout le trouble du monde vient de ce qu'on ne sait rester seul dans sa chambre ».

A propos du thomisme, rappelons que cette doctrine philosophique et théologique, fondée par le penseur italien Saint Thomas d'Aquin (1228-1274), est fortement empreinte d'une réflexion combinant scolastique et aristotélisme – on peut du reste songer à la *Physique* d'Aristote. Saint Thomas parvient notamment à effectuer le tour de force qui consiste à réhabiliter la raison face à la foi (ce qui vient en contradiction d'un augustinisme strict) tout en préservant la primauté de cette même foi. Le principal ouvrage de référence du thomisme consiste dans les *Summa Theologiae*. Accessoirement, dans *The Dalkey Archive*, St Augustin est décrit de façon peu respectueuse comme un imposteur bavard. O'Brien tient aussi les jésuites en horreur.

Rappelons le fort engouement que connut le thomisme dans l'Europe de l'entre-deux-guerres en citant *Les Derniers jours* de Raymond Queneau, roman de 1936 mettant en scène un jeune étudiant nommé Tuquedenne, féru de scolastique. *At Swim-Two-Birds* et *Les Derniers jours* sont du reste tous deux des *Bildungsromans* mettant en scène un étudiant de lettres faisant face aux contradictions du monde de façon à la fois parodique et ironique.

Myles was always professionally leery of both liberalism and social progressivism. As a linguistic critic, he was impatient with cliché; and as one who believed in definition, he was distrustful of the often ill-defined assumptions which underlay such views. His criticism of them was from a standpoint which is recognizably Catholic; and though the same as the bishops', it was philosophically more respectable, being of the kind others have derived from the thinking of the 17th-century Catholic philosopher

Nature du problème irlandais et problème de la nature...

Blaise Pascal. Since most human activity was pernicious or harmful, social busybodies could only make the state of mankind worse instead of better. Self-interest, self-deception, hypocrisy and fraud bulk large in all human affairs; and however much Myles na gGopaleen might devote himself to exposing them, his basic assumption is that they will continue to do so; nor does he show any gleam of admiration or enthusiasm for the countervailing modes of human behaviour, be they gallant, generous, visionary or come to that, rational.⁷

On songe alors qu'O'Brien dans ses romans développe souvent cette idée pascalienne : « Qu'est-ce que l'homme dans la nature ? Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout » (fragment 155 des *Pensées*). Ce néant à l'égard de l'infini se traduit aussi dans le traitement de l'Irlande en tant que décor et en tant que matrice naturelle de sens et d'identité. Chez O'Brien, clichés et autres lieux communs sur l'Irlande se muent le plus souvent en utopie, ou en espace impossible. La géographie irlandaise se voit ainsi déformée, niée, parodiée. Le monde d'O'Brien, jamais bucolique ou ne cédant jamais aux clichés champêtres, semble par conséquent très concentré autour d'un certain nombre de lieux connus⁸. Cette Irlande a apparemment annexé l'enfer, en le localisant près de Tullamore dans *The Third Policeman*, et l'on peut même dire que dans les trois romans urbains d'O'Brien *At Swim-Two-Birds*, *The Hard Life*, *The Dalkey Archive*, l'univers irlandais se cantonne plus précisément encore dans les environs de Dublin à l'image de la vie de l'auteur. A peine voit-on se dessiner les montagnes du Wicklow et la péninsule de Howth dans *The Dalkey Archive* (8), et un Londres épistolaire plus qu'allusif dans les lettres de Manus dans *The Hard Life* (100-105). Les deux romans « ruraux » d'O'Brien se situent l'un de manière claire mais quelque peu irréaliste dans les plaines tourbeuses des Irish Midlands (Tullamore, comme nous l'avons déjà dit pour *The Third Policeman*), et l'autre dans un endroit indéterminé sur la côte ouest, synthèse extrême du Gaeltacht, nommé Corkadoragha, puisqu'on y est proche à la fois de la péninsule de Dingle (au sud-ouest de l'île, 29), des îles d'Aran (où les enfants se rendent à l'école à la nage, 29) et du nord du Donegal (entre Gweedore et les sommets des Rosses où Bonaparte se rend à pied avec son aïeul au cours du chapitre 6). Cette impression d'étroitesse, d'intériorité, voire de claustration se trouve inscrite dès le début de *The Poor Mouth*. Elle présente d'ailleurs des aspects récurrents : petitesse, terre connue et humble et enfermement, corrélat de cette petitesse. Le paysage mène toujours à la fermeture, à un mouvement vers l'intérieur. Accessoirement, O'Brien rapetisse son île de manière comique. On retrouve là la veine de l'excès presque rabelaisien (voir Flann O'Brien de Monique Gallagher) qui le caractérise souvent :

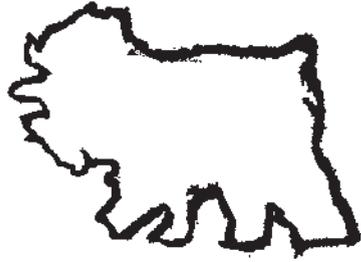
Thierry Robin

However, concerning the house where I was born, there was a fine view from it. It had two windows with a door between them. Looking out from the right-hand window, there below was the bare hungry countryside of the Rosses and Gweedore; Bloody foreland yonder and Tory Island far away out, swimming like a great ship where the sky dips into the sea. Looking out of the door, you could see the West of County Galway with a good portion of the rocks of Connemara, Aranmore in the ocean out from you with the small bright houses of Kilonan, clear and visible, if your eyesight were good and the Summer had come. From the window on the left you could see the Great Basket, bare and forbidding as a horrible other-worldly eel, lying languidly on the wave-tops; over yonder was Dingle with its houses close together. It has always been said that there is no view from any house in Ireland comparable to this and it must be admitted that this statement is true. I have never heard it said that there was any house as well situated as this on the face of the earth. (*The Poor Mouth*, 21)

Cette vision de l'Irlande est rigoureusement impossible depuis quelque fenêtre que ce soit, la vue en question représente approximativement 300 kilomètres à vol d'oiseau de courbure du globe terrestre de Tory Island dans le Donegal jusqu'à Great Basket Island dans le Kerry. O'Brien s'amuse d'ailleurs à le souligner ironiquement : « It has always been said that there is no view from any house in Ireland comparable to this and it must be admitted that this statement is true. I have never heard it said that there was any house as well situated as this on the face of the earth. » Il est à remarquer que ce regard est porté depuis l'intérieur, depuis un espace clos : « looking out from the right-hand window », « looking out of the door », « from the window on the left ». En outre, cette vision déformée, rapetissée pour les besoins de la parodie, induit une autre thématique centrale dans tout O'Brien, la discordance problématique entre le réel et sa représentation. Ici, cette représentation, associée à l'idée irlandaise s'inscrit dans l'impossibilité géographique et physique, dans le mythe, ce qui en dit long sur le sous-texte de *The Poor Mouth*, et sa conscience pessimiste du devenir linguistique et identitaire du Gaeltacht. Ainsi dans *The Third Policeman*, l'Irlande est enfer et dans la parodie d'autobiographie paysanne du 19^e siècle, *The Poor Mouth*, l'Irlande se fait monstre cocasse, la silhouette des côtes découpées de l'île ressemblant au terrible *seacat* pour Bonaparte O'Coonassa.

The Old-Fellow looked closely at the picture* and a shadow crept over his visage.

- If that's how it is, son, said he fearfully, it's good news that you're alive today and in your health among us. What you met last night was the Sea-cat! The Sea-cat!!



* The good reader will kindly notice the close resemblance between the Sea-cat, as delineated by O'Coonassa, and the pleasant little land which is our own. Many things in life are unintelligible to us but it is not without importance that the Sea-cat and Ireland bear the same shape and that both have all the same bad destiny, hard times and ill-luck attending on them which have come upon us.

En conclusion, on mesure qu'il reste beaucoup à dire sur l'anti-cosmogonie d'O'Brien, notamment sur son articulation complexe avec l'identité irlandaise. Nous avons fait allusion à l'étymologie commune de naître, natif, naïf, nature... Etre irlandais chez O'Brien ne va pas de soi, n'est pas *naturel*. Son esprit caustique s'attaque à tous les clichés habituels qui se rattachent à l'Irlande. Or définir l'Irlande (et cela vaut sans doute pour toute définition), c'est définir/restreindre un espace, une nature, une langue, une mythologie qui s'avèrent le plus souvent problématiques pour ne pas dire impossibles. Concluons donc provisoirement sur ce point en citant cette chronique aussi célèbre que drôle de Myles alias O'Brien sur la nature de la culture irlandaise :

Explain what it feels like to be Irish. State at what age you first realised that you were an Irish person. When did you have your first fight?? At what age did you make your first brilliant 'Irish' witticism? At what age did you become a drunkard? Please tell me all, because there can be no cure until the pathological background has been explored. [...] It is in your own interest to tell all. Remember that I too was Irish. Today I am cured. I am no longer Irish. I am merely a person. I cured myself after many years of suffering. (*Flann O'Brien At War*, 105)

Thierry Robin

Cette apostrophe questionne la litanie des clichés sur l'identité irlandaise. Elle les démonte un à un : l'Irlandais est bagarreur, spirituel, ivrogne. O'Brien joue sur les clichés et assimile alors l'irlandité à une maladie, ses caractéristiques à des symptômes dont il est évidemment infiniment souhaitable de se débarrasser. Ce passage est précisément symptomatique de la pensée d'O'Brien car il construit et déconstruit ironiquement le discours identitaire. Dans un premier temps, il dissèque les clichés qui composent l'imagerie d'Épinal sur les Irlandais, les réfutant du même coup implicitement. Mais ce qu'il déconstruit simultanément, c'est le préjugé anti-irlandais, assimilant « l'irlandité » à une tare, une pathologie. O'Brien nous prouve avec un humour infini que la mythologie loin d'être close continue de structurer l'histoire. Sa position dans un contexte nationaliste trouble, sur un territoire dont la nature et les frontières ont été *ab initio* amputées de six comtés, est d'une profonde originalité, d'un humour dont les ressorts continuent d'être pertinents dans une réflexion contemporaine sur le monde et ses représentations, sur la nature dans toute la richesse de sa polysémie. O'Brien questionne enfin les mécanismes de la compréhension et de l'explication : comment rendre compte de la nature d'un espace ou d'une identité sans cesse réinventés sans céder à un réductionnisme délétère ? Nous nous trouvons du même coup face à une nature opaque, ou ne renvoyant qu'à elle-même ou encore comme le dit Rosset « un sentiment du vide et de l'impossibilité d'adhérer à quoi que ce soit, fût-ce à une simple perception »⁹. La nature du problème devient dès lors proprement métaphysique.

Thierry Robin
Université de Bretagne Occidentale

Repères bibliographiques

Œuvres de Flann O'Brien

Flann O'Brien, *At Swim-Two-Birds*, Londres, Longmans Green, 1939, réédité à Londres, chez Penguin Books, 1967 (traduit en français sous le titre *Kermesse irlandaise* par Henri Morisset, Gallimard, Paris, 1964).

Flann O'Brien, *The Dalkey Archive*, Londres, MacGibbon & Kee, 1964, réédition Londres, chez Flamingo, Londres, 1993 (Traduit en français par Patrick Reumaux sous le titre *L'Archiviste de Dublin*, Paris, Granit, 1995).

- Flann O'Brien, *The Hard Life*, MacGibbon & Kee, Londres, 1961, réédité chez Paladin, Londres, 1990 (traduit en français par Christiane Convers sous le titre *Une vie de chien*, Gallimard, Paris, 1972).
- Flann O'Brien, *The Third Policeman*, MacGibbon & Kee, Londres, 1967, réédition Londres, Flamingo, 1993 (traduit en français par Patrick Remail sous le titre *Le Troisième policier*, Paris, Hachette, 1980).

Œuvres de Myles na gCopaleen

- Myles na gCopaleen, *An Béal Bocht*, Dublin, An Preas Naisiunta, 1941, traduit en anglais par Patrick C. Power sous le titre *The Poor Mouth*, Londres, Hart-Davis, MacGibbon Ltd, 1973, rééditée à Londres, Flamingo, 1993, 128 p. (Traduit en français par Alain Le Berre et André Verrier sous le titre *Le Pleure-misère*, chez Le Tout sur le Tout, Paris, 1984).
- Myles na gCopaleen *The Best of Myles*, (Kevin O'Nolan éd.), MacGibbon & Kee, Londres, 1968. Londres, Flamingo, 1993.
- Myles na gCopaleen *Flann O'Brien At War* / *Myles na gCopaleen 1940-1945*, (John Wyse Jackson éd.), Londres, Duckworth & Co Ltd, 1999.
- Myles na gCopaleen *Further Cuttings from Cruiskeen Lawn*, (Kevin O'Nolan éd.), Hart-Davis, MacGibbon, Londres, 1976. Dalkey Archive Press, Normal Illinois, USA, 2000.

Sources secondaires

- BANVILLE John, *Doctor Copernicus*, Londres, Secker & Warburg, 1976, New York, Vintage International, 1993.
- CALINESCU Matei & FOKKEMA Douwe (éd.), *Exploring Postmodernism*, Amsterdam / Philadelphia, Utrecht Publications in General and Comparative Literature, John Benjamins Publishing Company, 1990.
- CLISSMANN Anne, *Flann O'Brien : A Critical Introduction to his Writings*, Gill & Macmillan (Dublin), Barnes & Noble (New York), 1975.
- CRONIN Anthony, *No Laughing Matter The life and Times of Flann O'Brien*, Londres, Grafton Books, 1989.
- GALLAGHER Monique, *Flann O'Brien, Myles na Gopaleen et les autres*, Presses Universitaires de Lille III, (P. U. du Septentrion), Arras, 1998.
- QUENEAU Raymond, *Les Derniers jours*, Paris, Gallimard, 1936.
- ROSSET Clément, *L'Anti-nature*, Paris, Quadrige PUF, 1973.
- ROSSET Clément, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1977.

Thierry Robin

notes

¹ et de l'anglais aussi parfois, puisque pour O'Brien le mot *poisson* en anglais peut s'épeler *ghoti*, *ghoti* = *fish*, en empruntant certaines unités graphiques ou digraphes à *laugh*, *women*, *nation*.

² Clément Rosset, *L'Anti-nature*, 25-26.

³ « Cruiskeen Lawn », *The Irish Times*, 2 mars 1966, soit moins d'un mois avant le décès de Flann O'Brien.

⁴ Myles, *Further Cuttings from Cruiskeen Lawn*, 97-99.

⁵ Myles, *Further Cuttings*, 99

⁶ Anthony Cronin, *No Laughing Matter*, 104.

⁷ Anthony Cronin, *op. cit.*, 104.

⁸ En dehors de quelques voyages professionnels, en Angleterre essentiellement, et deux courts séjours à New York, Brian O'Nolan est demeuré dans son île natale. Cf. Anne Clissmann, *Flann O'Brien*, 24.

⁹ Clément Rosset, *op. cit.*, 248.

Camille Manfredi

**Poèmes à l'état sauvage : le cerf et le loup dans la poésie
de Sorley MacLean et Iain Crichton Smith**



Edwin Landseer, *The Sanctuary*, 1842

Un grand cerf solitaire « on the bonnie, bonnie banks of Loch Lomond » entraîne vers le couchant un vol de canards sauvages en formation ; en arrière-plan les derniers rayons du soleil éclairent le sommet de Ben Lomond qui se reflète au centre dans les eaux dormantes du lac. La composition du tableau suggère un parfait équilibre entre la constance et l'énergie de la nature, une nature pleinement ordonnée autour de la force noble et instinctive de l'animal. Voici l'Ecosse telle qu'on veut l'imaginer : une région préservée qui progresse tout en restant la même, sauvage mais empreinte de sagesse, combative mais raisonnable, à l'image de sa grande faune.

La force du symbole irradie le tableau : le cerf apparaît comme le dieu à la fois solaire et lunaire auquel il est traditionnellement associé. Animal du clair-obscur, il est un messager, un passeur et un psychopompe. Sa ramure caduque, sorte d'arbre de vie portatif, en fait aussi un intercesseur entre la terre et le ciel, l'animal et le végétal, le sacrifice, la finitude et l'immortalité. Il est la divinité du loch et le gardien du sauvage ; lié qui plus est par son brame à la notion de territorialité, le cerf s'imposait au milieu du 19^e siècle comme le symbole d'une Ecosse assagie, romantique et, même si c'était loin d'être le cas, indemne.

Camille Manfredi

C'est bien là le problème : l'Écosse en 1842 n'est déjà plus qu'une idée ou, comme le suggère l'anglais Edwin Landseer (1802-1873), un « sanctuaire ». Le titre donné au tableau joue sur la polysémie du substantif avec une ironie qui fait grincer des dents : l'Écosse comme à la fois lieu sacré et réserve naturelle signale une nostalgie du sauvage assez malvenue si on la considère du point de vue écossais. Quand Landseer, peintre à la cour, signe son tableau, les campagnes d'éviction¹ touchent à leur fin et les Highlands sont vidées de leurs habitants, remplacés par une faune bien éloignée du gibier des forêts profondes. Le tableau semble même ironiser sur le droit inaliénable des Highlanders, avant les évictions, à « a deer from the hill, a tree from the forest, a salmon from the river. » Mais plus au sud, la nature écossaise à la fois relique et cathédrale présente le double avantage de complimenter la cour sur ses prétendues velléités écologiques et la rassurer sur l'agressivité désormais contenue d'une région qui inquiète toujours.



Edwin Landseer, *Monarch of the Glen*, 1851

A l'installation romantique du cerf dans le paysage s'ajoute donc un utilitarisme politique que l'on retrouve sans peine dans le célèbre tableau *Monarch of the Glen* (1851). Entre-temps anobli, Sir Landseer répond ici à une commande et offre à sa reine une belle représentation de sa juste victoire sur le Nord. Comme pour faire concurrence au lion dressé des rois d'Écosse, le cerf à l'allure de combattant est cette fois posté au sommet d'une montagne et pose sur le paysage qu'il domine (les Highlands) un regard forcément régalien ; aussi régalien que la posture, toute en tension, de l'animal à la robe fauve et aux naseaux levés, divinité primaire et solitaire savourant sa conquête. « I am monarch of all I survey; my right there is none to dispute »²,

semble-t-il nous dire. Sur la toile, le cerf incarne la force brute de la nature et la liberté du monde sauvage ; sous la toile, il est anthropomorphe. Landseer profite encore d'une ambiguïté lexicale ; en vénerie, un cerf dont la ramure est chevillée de 14 dagues est dit « impérial » ; celui-ci en porte 12 – le chiffre de l'élection – et n'est donc que « royal ». Par ce jeu de mots visuel, Landseer atténue le caractère politique du titre en le masquant d'une vague justification lexicologique réservée de toute manière à l'élite.

Il faut reconnaître la pertinence de l'emblème : le cerf, qui n'est ni un prédateur ni un tyran, se pose comme un souverain légitime régnant seul sur une harde qui n'est pas sans rappeler la structure clanique de l'Ecosse du 17^e siècle. Le message est on ne peut plus clair : la reine est le nouveau chef de clan, et gare à qui oserait disputer son éminence. Le tableau était à l'origine destiné à la chambre des Lords, et veut montrer une Ecosse débarrassée de son histoire et de toute spécificité politique. Dans *The Sanctuary* et *Monarch of the Glen*, la sérénité du paysage escamote les révoltes jacobites de la première moitié du 18^e siècle et les tragédies humaines consécutives aux évictions. Le nationalisme suggéré dans le titre est romantique et flatte une certaine forme de fierté nationale, mais l'histoire de l'Ecosse est gommée au profit de la célébration de l'Angleterre victorienne. Censé à son accrochage à la Royal Gallery représenter « la gloire du Royaume au sommet de l'Empire », le tableau nous présente les Highlands comme un paysage mythifié ; si les victoriens s'intéressent à l'Ecosse, ils sont surtout séduits par sa couleur locale et ne veulent finalement avoir d'elle qu'une vision pacifiée.



A la fin du 19^e siècle, un autre peintre anglais, Alfred de Breanski Sr (1852-1928) signe *The Call of the Highlands*. Le cerf est toujours là, « royal » sur son promontoire, mais il descend dans la vallée pour aiguillonner les bœufs. Le tableau accompagne le glissement de la nature sauvage à la camp-

Camille Manfredi

gne agraire opéré en littérature par l'école du Kailyard ou « cabbage patch ». Ainsi, des années 1880 à la première guerre mondiale, les auteurs du Kailyard (parmi lesquels Ian McLaren, S.R. Crockett ou encore James Barrie) ont dépeint une Ecosse sans doute délibérément insipide, célébrant une ruralité ingénue, les vertus du labueur fermier et les valeurs presbytériennes. Les écossais y paraissent résignés ; les évictions et la misère rurale sont un temps oublié, tandis que la nature potentiellement violente de l'Ecosse est apprivoisée. Comme sur le tableau, tout est réuni pour satisfaire à la fois le lectorat anglais et celui de la diaspora ; ce dernier alimente ainsi sa nostalgie d'une Ecosse bienheureuse et préindustrielle où chacun vaquait à ses affaires dans une verte vallée encaissée dans les Highlands. Malgré les parodies grinçantes de George Douglas Brown (*The House with the Green Shutters*, 1901) et John MacDougall Hay (*Gillespie*, 1914), le mythe à la peau dure : en témoigne le succès, jamais contesté, des romans de Compton Mackenzie, dont *Monarch of the Glen* (1941) au titre bien choisi et récemment adapté en série télévisée.

C'est alors dans une dynamique de réinvention de soi allant contre les paradigmes jugés (à tort ou à raison) allographes qu'a lieu la première renaissance littéraire écossaise, autour des deux fortes personnalités de Hugh MacDiarmid et Edwin Muir. Leur poésie engagée est surtout une poésie de reconquête qui s'insurge contre l'atténuation des réalités sociales et historiques et la surcharge symbolique qui a dénaturé l'Ecosse. Le poème « Scotland 1941 » d'Edwin Muir en fait un triste état des lieux : la nature écossaise n'est plus qu'un « painted field », et son histoire une « fable » ; *Scotland the Brave* est déjà en passe de devenir *Scotland the Brand*, perdue dans la paraphernalia des boutiques à touristes de la Royal Mile. D'autres vont tenter de rendre à l'Ecosse son sens du sublime, comme Norman MacCaig, poète de la nature, dont l'éloge du *border collie* (« She goes to the fence like a piece of black wind ») célèbre la liberté toujours intacte du règne animal, et cela même si l'animal en question est domestique.

Partant de l'idéal d'une poésie qui veut rendre à la nature ce qui est à la nature (et pas tout à fait accessoirement à l'Ecosse ce qui est à l'Ecosse), cette étude s'intéresse à deux poètes insulaires qui s'expriment en gaélique et traquent les fausses Ecosse, un peu comme d'autres traquent le grand gibier : Iain Crichton Smith (1928-1998) de l'île de Lewis et Sorley MacLean (1911-1996) de l'île de Raasay, laquelle était jadis le domaine du clan des MacLeod et dont le nom signifie incidemment « l'île aux chevreuils ». Les deux poètes partagent les mêmes convictions politiques et un amour immodéré pour la musicalité et la physicalité de leur langue maternelle. Chacun se traduit ou traduit l'autre, et tous deux le sont encore par un certain Seamus Heaney ; ce dernier se dit volontiers admiratif d'une poésie prise entre le désir de paysage et la désolation de l'histoire. Mais revenons à nos cerfs.

'Time, the deer, is in the wood of Hallaig'

The window is nailed and boarded
 through which I saw the West
 and my love is at the Burn of Hallaig,
 a birch tree, and she has always been
 between Inver and Milk Hollow,
 here and there about Baile-chuirn:
 she is a birch, a hazel,
 a straight, slender young rowan.

« Time, the deer, is in the wood of Hallaig », l'épigramme à « Hallaig » (1954) invite à pénétrer le domaine de l'étrange et de l'entre-deux (« between » est répété aux vers 5 et 33). Parce que tout est possible au nord, le poème de minuit est aussi crépusculaire, au moins autant que l'animal. L'apparition spectrale semble observer le poète des profondeurs de la forêt. La vie sauvage est déjà là en marge qui monte la garde. La scotticité du paysage est installée à grands renforts de toponymes, mais le poète y est tragiquement seul. L'espace est muré, les maisons sont en ruines et les hommes ont été chassés (« every single generation gone », v. 24). Le poème célèbre le centième anniversaire des campagnes d'évictions de Raasay (1852-1854), mais il ne s'arrête pas à la seule expression mélancolique. Très vite, l'élégie se déplace vers l'invocation :

They are still in Hallaig,
 MacLeans and MacLeods,
 all who were there in the time of Mac Gille Chaluim:
 the dead have been seen alive.

Sous le regard patient du cerf, lui-même figure du revenant, les insulaires se réincarnent en arbres, mais pas n'importe lesquels. MacLean renie les pins importés qui trônent trop fièrement au sommet des collines (« they are not the wood I love », v. 16) et leur préfère l'humilité des espèces indigènes, moins nobles peut-être avec leurs cimes penchées (« straight their backs, bent their heads », v. 32), mais reflets fidèles de la lutte des hommes et monuments tangibles à l'histoire.

La tragédie de la perte personnelle et sociale est indissociable du *Duchas*, ce sentiment qui unit de manière organique le poète à sa terre. MacLean est écartelé entre le désir de ré-enchanter la nature et la nécessité de ne pas y céder. La vision du poète repeuple le village, mais MacLean prend soin de ne pas verser dans le sentimentalisme ; « without the heartbreak of the tale » (v. 40), la joie éprouvée lors des retrouvailles fait place à la responsabilité : le

Camille Manfredi

poète est le seul qui puisse immortaliser une Ecosse qui refuse de se laisser oublier. Vient alors le temps du sacrifice, quand dans un geste amoureux, le poète se fait justice :

and when the sun goes down behind Dun Cana
a vehement bullet will come from the gun of Love;
and will strike the deer that goes dizzily,
sniffing at the grass-grown ruined homes;
his eye will freeze in the wood,
his blood will not be traced while I live.

MacLean abat le temps qui le sépare de l'Hallaig d'avant les évictions. Exonéré de la Faute, le meurtre qui ne verse pas de sang autorise la jouissance des derniers vers. Landseer avait confortablement installé dans le paysage un gardien de sanctuaire ; MacLean le tue et en fait le serment : de son vivant et tant qu'il existera une poésie en gaélique, le temps n'effacera pas l'histoire, et l'ornemental ne prendra pas la place du vrai.

La vision gagne en force dans le poème « Dogs and Wolves » (1940) où MacLean rêve d'une poésie qui serait impossible à domestiquer.

In my dreams, in the snow out there,
I see the poems I've not yet written,
I see the track
they leave in the snow, pure and white,
rabid and bloodthirsty,
this pack of hounds and wolves
clearing deer-fences, running under
the trees on the moor,
jumping across the burn
down there in the glen,
running up the mountainside,
barking and baying in a frenzy
across the Highland landscape
I see all the time

Encore non écrits, par refus ou incapacité, les poèmes de la nature obéissent aux lois de celle-ci : prédateurs et même enragés, ils courent avec les loups. La poésie instinctive qui hante l'Ecosse est aussi celle qui l'écrit : les poèmes sauvages inventent la nature en laissant leurs empreintes sur la page blanche, des empreintes qui autorisent le déroulement du lexique paysager,

et donc la redécouverte du territoire. Cette poésie instinctive est lancée dans une chasse à la beauté insaisissable du cerf, symbole à la fois d'une nature raffinée et de l'être aimé.

They are the specious canines of my verse,
chasing physical and spiritual beauty
which is a white hind
over the mountains and moorland
and you, my precious,
are the deer
and it never ends, never.

Le combat entre le loup gaélique et le cerf anglais reste néanmoins impossible, puisque les deux espèces – les deux poésies – occupent des univers parallèles ; la course vers la beauté plastique et spirituelle, « précieuse » (v. 21) d'une nature « civilisée » ne prendra jamais fin. L'appétit du loup, l'instinct du poète, ne sera pas rassasié. La nature chez MacLean est enfin la synecdoque d'une Ecosse revenue à l'état sauvage qui hurle à la lune qu'elle a faim de reconnaissance. L'image est d'autant plus troublante qu'on la retrouve chez Iain Crichton Smith. Là, au sommet des Cuillins sur Skye, quelque chose hurle³ à l'instar d'une Ecosse qui se hanterait elle-même, obstinée dans sa survie, comme si l'hostilité des montagnes en faisait le seul vrai « sanctuaire » des Highlands, comme si enfin la seule poésie possible au nord était un cri.

Il y a chez les deux poètes un désir fort d'établir un contact direct avec la nature et l'origine. Iain Crichton Smith renonce lui aussi à faire de la nature un jardin ; d'autant plus que sur Lewis, la poésie n'est plus un luxe, mais une nécessité vitale :

Here they have no time for the fine graces
of poetry, unless it freely grows
in deep compulsion, like water in the well,
woven into the texture of the soil
in a strong pattern.

Comme dans le poème « Hallaig » de MacLean, il flotte sur l'île un parfum d'apocalypse : le Nord est en deuil mais il conserve une grâce résiduelle et une forme de pureté malgré tout qui semble sourdre du sol. Le calvinisme a tari la source poétique et le temps n'est ni à la nostalgie ni au sentimentalisme ; il n'y a pas d'allégorie à chercher dans la nature, pas de rimes pour mettre en formes la pensée, et la fureur des éléments est « visionless » (v. 20) :

The sea heaves

Camille Manfredi

in visionless anger over the cramped graves
and the early daffodil, purer than a soul,
is gathered into the terrible mouth of the gale.

La nature sauvage s'abat sur l'ornemental et le romantique, la jonquille de Wordsworth. Pour Smith, il n'est de poésie que celle qui naît d'un paysage récalcitrant, une poésie comme une tempête qui viendrait nettoyer l'Écosse de ses représentations apocryphes. C'est une parole épurée qui entre en résistance et ce faisant permet le commencement de la vraie poésie et la vraie grâce des « moments verts » de « The White Air of March »⁴ ; ceux-là, à l'instar de la note bleue de Chopin et des poèmes sauvages de MacLean, se refusent à apparaître sur le papier.

Ce n'est donc sans doute pas un hasard si Smith choisit de conduire sa réflexion moderniste sur la subjectivité autour de la figure emblématique du cerf. Indépendant, gracieux et aristocratique, le cerf porte les traces des discours dominants et des mythologies collectives accumulés au fil des siècles. En cela, c'est un passeur de mémoire littéraire (et picturale), un passeur d'intertextes qu'il s'agira de désacraliser pour mieux lui rendre son animalité. Le projet d'écriture de « Deer on the High Hills: a Meditation » est annoncé dès le sous-titre : entre réflexion philosophique interprétative et recherche de la vacuité, le poème tente d'accéder à un état modifié de la conscience. Cette herméneutique du cerf tend vers la conscience immédiate de ce qui est, sans les signaux parasites de l'égo- et de l'anthropocentrisme. Le long poème se veut ainsi une forme de strip-tease poétique au terme duquel le cerf apparaîtra nu, débarrassé de ses archétypes, tel qu'il est vraiment.

La première section du poème, très courte, établit le pouvoir presque chamanique de l'animal qui voit clair à travers l'homme :

A deer looks through you to the other side,
and what it is and what it sees is an inhuman pride.

La rencontre surnaturelle avec le cerf incite le poète à confronter à cette vision unique la multitude de métaphores, symboles et discours idéologiques qui l'empêchent de voir le cerf comme cerf, et rien d'autre. Les voiles qui obscurcissent sa vision sont levés l'un après l'autre, à mesure que Smith répudie chacune des représentations conventionnelles du cerf, de la nature et de la réalité. D'abord frappé d'anthropie, le cerf est habillé de sa robe d'apparat, plus « Monarch of the Glen » que jamais : tantôt arrogant comme Louis XVI à la veille de la révolution, tantôt fougueux comme les nobles ordonnant les évictions, il est encore le dieu vengeur et méprisant de la Réforme. Au détour de telles corrélations culturelles, l'histoire se glisse dans le poème, et avec

elle les convictions politiques de son auteur. De l'épopée homérique à celle des Highlands et du romantisme éculé des mythes gaéliques au *Celtic Twilight*, tout y passe. Roi, ballerine ou émissaire, l'animal endosse tour à tour les différents costumes qu'on lui a fait porter. Smith fait l'inventaire des fictions scientifiques, historiques, romantiques, mythologiques, religieuses et éthiques qui conditionnent et corrompent notre compréhension du monde. Le poète nous invite à démasquer les paradigmes et simulacres qui nous font passer les choses pour d'autres, un cerf pour un roi, un prince anglais pour un chef de clan. Au lieu de cela,

you must build from here and not be
circumvented by sunlight or a taste of love
or intuitions from the sky above
the deadly rock. Or even history,
Prince Charles in a gay Highland shawl,
or mystery in a black Highland coffin.
You must build from the rain and stones
till you can make
a stylish deer on the high hills,
and let its leaps be unpredictable!

La mention faite au kilt du Prince Charles n'est bien sûr pas innocente : l'habit ne fait pas l'écossois, pas plus que la ramure ne fait le cerf ou la métaphore le poème. Il revient dès lors au poète de faire échapper l'Ecosse à l'arbitraire de ses représentations et aux systèmes nébuleux (« cloudy systems, metaphysics of an empty country ») qui l'empêchent de se voir telle qu'elle est. Smith établit son protocole : comme le cerf, il doit visiter le monde des hommes pour mieux s'en détourner, « and then go back to the hills but not on ignorant feet ». Comme au temps des bardes gaéliques qui faisaient corps avec la nature (« it was a kind of Eden these days »), le poète doit être un soldat du concret (« soldier of the practical »), « a doer », « a deer », un cerf parmi les cerfs. La nature se fiche bien de la beauté et de la vertu : elle est lascive, imprévisible, tue sans culpabilité et ne se disperse pas en métaphores ; le poète devra faire de même. Le regard posé sur le cerf et sur le langage conduit Smith à énumérer les questions rhétoriques dont il sait déjà ne pas posséder la réponse : « What is the knowledge of the deer? Is there a philosophy of the hills? » ; enfin, dans l'avant-dernier mouvement,

Are rivers stories, and are plains their prose?
Are fountains poetry? And are the rainbows the
wistful smiles upon a dying face?
And you, the deer, who walk upon the peaks,

Camille Manfredi

are you a world away, a language distant?
Such symbols freeze upon my desolate lips!

Le poète balaie les tropes d'un revers de main et congédie les métaphores suspectes qui traduisent la nature en autre chose qu'elle même.

There is no metaphor. The stone is stony.
The deer step out in isolated air.
We move at random on an innocent journey.

Parce que chacun de ses éléments est une monade (« maenads of necessity »), la nature est forcément tautologique et ne peut porter d'autre nom que le sien. Elle engendre sa propre grammaire, et ce n'est pas la nôtre. A la fin du poème, le cerf a créé un système linguistique « sauvage » (« wild systems ») dans lequel il habite et qui nous est fermé.

the deer stand imperious, of a style,
make vibrant music, high and rich and clear,
mean what the plain mismeans, inform a chaos.

Sage comme une image, il ne porte ni tutu ni couronne, il ordonne le chaos mais n'est en fin de compte rien de plus que lui-même : le cerf est un cerf est un cerf. Smith tend vers une parole innée, c'est-à-dire non apprise, sans jamais l'atteindre : tout mot est déjà une catachrèse et « the stone is stony » une métaphore, oubliée peut-être, mais qui reste malgré tout un objet linguistique. Les mots de la nature nous entourent, dit encore Smith dans « Shall Gaelic Die? », mais les dictionnaires des saisons ne sont pas de ceux qu'on peut compiler.

Words rise out of the country. They are around us. In every month in the year we are surrounded by words.
Spring has its own dictionary, its leaves are turning in the sharp wind of March, which opens the shops.
Autumn has its own dictionary, the brown words lying on the bottom of the loch, asleep for a season.
Winter has its own dictionary, the words are like a blizzard building a tower of Babel. Its grammar is like snow.
Between the words the wild-cat looks sharply across a No-Man's-Land, artillery of the Imagination.

Il en sort que le langage des hommes ne pourra pas trouver la nature, pas plus que dieu, et que l'idéal de prédiscursivité (celui de Gertrude Stein ou

d'Ezra Pound) ne sera jamais que cela, un idéal, un rêve. La chasse au langage de la nature est donc relancée hors-texte, dans une belle concession à l'indiscrutable et à l'entêtement de la vie sauvage à n'être pas trop facilement vaincue. Il y a du soulagement dans les derniers vers du poème, quand Smith s'incline devant l'acte de résistance de la nature, qui est aussi celui de sa nation : le cerf s'avance dans l'air pur d'une Ecosse qui s'obstine à ne pas se laisser nommer. Elle est sa propre poésie concrète et ne commence finalement que dans le blanc de l'après-poème. Le rôle du poète s'en trouve redéfini : dans cette poésie respectueuse de l'environnement il s'agit de soustraire la nature à la représentation. « I am, I am. Preserve me, O preserve », supplie la nature qui refuse de n'être qu'un réservoir à symboles.

Il y a donc deux façons de lire cette poésie : d'une part, elle veut promouvoir une écologie de l'origine, de l'autre elle est engagée dans un processus intéressé de désacralisation, voire de « désinvention » de la nature. Depuis les clans, l'Ecosse a construit son identité (ou ses identités multiples) autour d'un rapport étroit avec la nature, jusqu'à imaginer des mythes fondateurs dans lesquels c'était elle qui défendait les écossais⁵ et non l'inverse. L'intégrité symbolique de la nature serait alors le dernier garant de l'intégrité identitaire de l'Ecosse, ce qui explique sans doute pourquoi depuis les années 1940 les auteurs s'appliquent à décoloniser leur patrimoine symbolique. Avec la figure du cerf chez MacLean et Smith, on voit comme l'utilitarisme politique des tableaux de Landseer est inversé : retirer sa couronne au monarque du *glen*, c'est aussi signaler que le temps est venu de laisser l'Ecosse tranquille, symboliquement et politiquement.

Les auteurs de la première renaissance littéraire écossaise se sont distingués par une volonté farouche de lutter contre l'hyperesthétisation, qui plus est allogène, des Highlands. Cette hyperesthétisation continue d'empêcher les auteurs de la deuxième renaissance littéraire (Irvine Welsh et Alasdair Gray en tête) d'avoir un rapport apaisé avec le Nord. Le désir est ravivé à l'approche de la dévolution de répondre à ces mêmes questions existentielles « qui est l'Ecosse, où est-elle, et quand ? Quelle langue parle t-elle ? », mais la réponse ne sera pas dans la nature. Dans sa fiction du moins, l'Ecosse dévolutionnaire est piégée en ville et elle y cherche, en vain, dans un jardin botanique et sous un arbre mort, la clé ou le « truc » qui permettrait sa réconciliation avec le Nord sauvage. D'ici là, les poèmes-loups de MacLean (« Dogs and Wolves ») et le chat sauvage de Smith (« Shall Gaelic Die? ») peuvent courir tranquilles entre les mots : ils ne seront pas rattrapés. Quant au cerf, il poursuit sa route et a fait dernièrement une petite incursion à Edimbourg : peu de temps après la dévolution, une campagne promotionnelle du whisky Glenfiddich⁶ l'a convoqué en ville. Accompagné d'un jeu de mots facile (« The Independent

Camille Manfredi

Spirit »), le cerf y apparaissait au petit matin sur la Royal Mile, un paysage à la fois géologique et politique, à mi-chemin entre le château et les bâtiments du nouveau parlement à Holyrood. Il regardait vers le bas, c'est-à-dire vers l'avenir, et semblait étonné de n'être pas seul. Symbole malléable, le cerf, en un juste retour des choses, incarne désormais l'esprit, indépendant mais apeuré, de la nouvelle Ecosse. Il est sans doute rassurant de penser que si l'on chasse le cerf, il revient au galop. Et que *Scotland, the deer, is in the streets of Edinburgh*.

Camille Manfredi
Université de Bretagne Occidentale

notes

¹ *Lowland Clearances* (1760-1830) et *Highland Clearances* (1782-1820 et 1840-1854).

² Le vers est attribué par William Cowper à Alexander Selkirk (1782).

³ « The devilish revelry would drown / the voice of the wise and the tortured, / and the screeching noise would weary and oppress me / while the great Cuillin reeled dizzily. » Sorley MacLean, « The Cuillin ». « The Cuillins stand and will forever stand. / Their streams scream in the moonlight. » Iain Crichton Smith, « The White Air of March ».

⁴ « Green, / green moments / or out of the waterfall / a sudden face – / so dearly known and killed. / Minotaur of guilt / coiled at the centre, vivid. / Flashes. / Blades. / Rotors of Glasgow knives. / Irises / held over tenements / intent, inventing, / Periphrases, / white deer stepping by Loch Lomond side. » Iain Crichton Smith, « The White Air of March ».

⁵ Pour l'anecdote, c'est là l'origine du choix du chardon comme emblème des armoiries royales au 16^e siècle ; selon la légende, un groupe de guerriers écossais aurait été alerté d'une attaque viking par les cris de douleur d'un assaillant mal chaussé.

⁶ Le tableau « Monarch of the Glen » a été acquis en 1916 par la fabrique de savon Pears, puis par John Dewar et la compagnie d'assurance Hartford, qui fait toujours, comme Glenfiddich, recours à l'emblème.

Yannick Lageat

La géographie, discipline dénaturée ?

La géographie classique a établi sa problématique sur les rapports qu'entretiennent les sociétés avec les milieux naturels. À partir de son postulat fondateur « Pas de géographie sans nature, pas de nature sans géographie », elle s'est trouvée placée à la charnière des sciences de la nature et des sciences de l'homme. Rien de plus normal puisqu'elle se donnait pour but l'analyse des formes de différenciation de la surface du globe.

De même que les phénomènes historiques sont ceux que les historiens, à une certaine époque, considèrent comme dignes d'intérêt, les phénomènes géographiques sont ceux que la corporation des géographes universitaires accepte de prendre en considération. Selon les époques et les pays, les géographes ont une conception plus ou moins large de ce qu'ils considèrent comme géographique, de ce qu'on peut appeler le champ de la « géographi-cité ».

Au cours des cent dernières années, la géographie française a opéré un grand écart, renvoyant en périphérie la dimension matérielle des espaces, alors que les figurations, les perceptions, les théorisations sont devenues ses préoccupations centrales. Cet exemple, probablement unique, de migration d'un champ scientifique appelle des explications.

I. L'émergence de l'école française de géographie

C'est à la fin du XIX^e siècle que la géographie s'affirme et s'individualise, en France, comme discipline scientifique, tant vis-à-vis des sciences naturelles que par rapport aux sciences humaines. Parallèlement, son enseignement universitaire prend corps et acquiert son autonomie. C'est alors que seront fixées, pour des décennies, les orientations dominantes d'une école française.

Yannick Lageat

La victoire de l'instituteur d'outre-Rhin

Le choix par Paul Claval de la date de 1870, qui marque le début de son *Histoire de la géographie française*¹, se justifie par la prise de conscience d'un retard coupable après la brutale défaite de Sedan². C'est en Prusse que, vers 1810, à la suite d'un désastre similaire, celui d'Iéna, la géographie scolaire et universitaire était apparue, avec pour fonction d'inculquer aux élèves et aux étudiants que l'Allemagne existe, d'abord comme « unité naturelle » et qu'il lui faut donc accomplir son unité politique.

Fort de cet exemple, Vivien de Saint-Martin écrivait en 1863 dans *L'Année Géographique* qu'en regard, en France,

l'éducation géographique est très négligée, très faible... Nous en sommes réduits à d'arides nomenclatures, propres seulement à rebuter l'esprit et la mémoire... Il n'y a point de livre avouable pour le premier degré ; il y en a moins encore pour l'étude supérieure... Grâce à l'organisation largement libérale de son éducation publique, l'Allemagne sait répandre et populariser la science ; elle possède tout ce qui nous manque. Les sciences géographiques y occupent une place considérable dans l'enseignement secondaire et dans l'enseignement supérieur... Elle a de bons manuels, d'excellents atlas... Que l'Allemagne nous serve d'exemple et de modèle.

C'est après la chute du Second Empire qu'Émile Levasseur qui, au Collège de France, fut le premier à s'intituler professeur de géographie, se vit confier une étude sur les causes de l'infériorité de la formation des officiers français. Il incrimina l'enseignement de la géographie, qu'il fut chargé de réformer, dans un pays où la carte au 1/80 000 était réservée aux officiers d'état-major, privant leurs subordonnés de l'aptitude à se repérer dans l'espace. Pendant plus d'un siècle, l'essentiel des programmes primaires et secondaires est sorti du rapport qu'il soumit en 1872 et des décisions qui en découlèrent en 1873. Pour sa diffusion dans les écoles et les lycées, encore fallait-il que des maîtres fussent formés à cette discipline nouvelle à l'Université.

La première chaire spécialisée de géographie fut inaugurée dès 1872 à l'Université de Nancy, face à ses rivales créées par la nouvelle Allemagne dans les villes de Metz et de Strasbourg qu'elle venait d'annexer. Et dans cette chaire fut nommé Paul Vidal de la Blache (1845-1918) qui est, sans conteste, le fondateur de l'« école française de géographie » : par l'immense public qu'il atteint grâce aux *Cartes Murales* (au nombre de quarante-quatre) et à l'*Atlas Général* (1895), par l'enseignement qu'il dispense à des générations de normaliens, puis d'étudiants en Sorbonne, par la fondation des *Annales de géographie* et de la *Bibliographie géographique universelle*, par les thèses qu'il dirige et

par l'association de nombres de ses élèves à l'ambitieux projet de la *Géographie universelle*.

Le promoteur de la géographie moderne

Après être sorti de la rue d'Ulm comme agrégé d'histoire et de géographie, Vidal fit partie de l'École d'Athènes, et, de retour en France, obtint son grade de docteur ès lettres en 1871. Sa thèse principale, *Hérode Atticus, étude critique sur sa vie*, réhabilitait un pauvre citoyen d'Athènes du II^e siècle avant Jésus-Christ qui avait redistribué le trésor qu'il avait découvert, tandis que sa thèse complémentaire, en latin, était consacrée aux épitaphes funéraires grecques en Asie mineure. C'est cet historien de formation qui se « fit » géographe, alors qu'il occupait à Nancy son premier poste universitaire : il ne put d'ailleurs se dispenser du voyage initiatique outre-Rhin, séjournant à Leipzig et à Berlin pour se préparer à son nouvel enseignement. C'est essentiellement à l'École normale supérieure, où il fut appelé en 1877 comme maître de conférences, qu'il forma les premiers élèves de la discipline naissante, en détournant de leurs vocations premières des historiens et des philosophes, encouragés à se lancer à la découverte des réalités concrètes et contemporaines du monde dans lequel ils vivaient.

Ce que fut précisément la démarche scientifique de Vidal, il l'a exposée dans la *Leçon d'ouverture* par laquelle il inaugura, le 7 février 1899, la chaire de géographie à la Sorbonne, toujours occupée depuis sa création en 1812 par des « historiens déguisés en géographes » (R. Blanchard). On a pu s'étonner qu'il définisse la géographie comme « la science des lieux et non celle des hommes ». Yves Lacoste en a rappelé la raison³ : « Non pas qu'il se désintéressât de la «géographie humaine» : elle est pour lui l'essentiel, mais il tient à la séparer nettement des sciences sociales, comme le montre la polémique (trop peu connue) qui l'opposa à Durkheim ». La phrase fut d'ailleurs corrigée en 1914 : « La géographie s'occupe des hommes en tant qu'ils sont en rapport avec les lieux, soit qu'ils en subissent, soit qu'ils en modifient l'aspect. »

« On (et la critique s'adressait aux sociologues) se représente la terre comme «une scène où se déroule l'activité de l'homme» sans réfléchir que cette scène elle-même est vivante... » : cette réflexion de Vidal conduit à reconsidérer les « faits de nature » dans l'explication historique. Contrairement à l'idée d'une nature fixe, qui formerait le théâtre immuable de l'action humaine, l'accent est désormais mis sur sa relativité historique : d'une part, l'espace terrestre a lui-même une dynamique naturelle, et, d'autre part, il est création humaine continue par les limites que les sociétés y inscrivent, les modifications introduites par de nouvelles techniques de transport, la connaissance même que les hommes ont de la terre.

Yannick Lageat

Les milieux naturels n'imposent en aucun cas tel ou tel genre de vie, ils n'offrent aux hommes que des « virtualités » : « Une contrée est un réservoir où dorment des énergies dont la nature a déposé le germe, mais dont l'emploi dépend de l'homme. » Certes, les conditions géographiques – position, étendue, climat, etc. – agissent sur les faits sociaux, mais les adaptations humaines au milieu physique varient selon le degré de développement des techniques, l'organisation des systèmes économiques et les formes de civilisation. Aussi le paysage, qui est la forme concrète de l'espace géographique, combine-t-il des données physiques, des influences culturelles et des facteurs sociaux.

Dans un ouvrage conçu avant la Première Guerre mondiale, mais publié seulement en 1922, *La Terre et l'évolution humaine*, l'historien Lucien Febvre dresse un excellent bilan de cette géographie moderne parvenue à maturité à travers des tendances diverses⁴. Ridiculisant le déterminisme rigide de certains géographes anglo-saxons, il crédite Vidal d'une doctrine « possibiliste » :

La géographie n'a pas pour objet de rechercher des « influences » : celles de la Nature sur l'Homme. Le vrai problème est un problème de « rapports », et non pas d'influences (...). Quels rapports entretiennent les sociétés humaines d'aujourd'hui avec le milieu géographique présent ? Tel est le problème fondamental que se pose la géographie humaine, en sachant qu'il y a interaction entre l'homme et une nature profondément modifiée et transformée par l'homme.

La matrice vidalienne

L'orientation, plus empirique que doctrinale, donnée à la nouvelle géographie par Vidal, en rupture avec la tradition des nomenclatures purement énumératives, est à l'origine d'une impressionnante collection d'études régionales approfondies, montrant comment la diversité des contrées naissait de combinaisons originales entre phénomènes physiques et groupes humains.

La monographie régionale constitue l'essentiel de la production de la géographie française du début au milieu du XX^e siècle. C'est la forme que revêtent les thèses soutenues par ceux qui avaient reçu l'enseignement de Vidal à l'École normale : *La Valachie, essai de monographie géographique*, d'Emmanuel de Martonne (1902), *La Plaine picarde : Picardie, Artois, Cambrésis, Beauvaisis* d'Albert Demangeon (1905), *La Flandre* de Raoul Blanchard (1906), *La Basse-Bretagne, étude de géographie humaine* de Camille Vallaux (1907), *Les Paysans de la Normandie orientale* de J. Sion (1908), *Le Berry* d'Antoine Vacher (1908), etc.

Concevant l'espace comme juxtaposition de lieux et mettant donc l'accent sur le caractère unique de chaque situation observée, une telle géographie a pu être qualifiée d'« exceptionnaliste », et un des disciples de Durkheim,

François Simiand, a contesté la possibilité de fonder une science sur de telles bases théoriques⁵. Dans une cinglante critique des nouvelles thèses de géographie, il dénonçait cette approche monographique – idiographique – impuissantes à dégager des lois générales – nomothétiques. Et, de fait, Vidal, dont la « gloire n'est pas celle d'un constructeur de synthèse » (L. Febvre), trouvait prématuré tout effort de généralisation, avant une patiente accumulation des faits :

Ce que la géographie, en échange du secours qu'elle reçoit des autres sciences, peut apporter au trésor commun, c'est l'aptitude à ne pas morceler ce que la nature rassemble, à comprendre la correspondance et la corrélation des faits, soit dans le milieu terrestre qui les enveloppe tous, soit dans les milieux régionaux où ils se localisent.

Les élèves de Vidal, conduits à se familiariser avec telle ou telle science connexe, ont contribué à faire de la géographie une discipline aux « multiples demeures ». Fernand Braudel, qui l'avait beaucoup pratiquée, a pu écrire qu'elle était une « science molle »⁶, signifiant par là que n'importe qui peut y entrer, y apporter ses propres orientations, en remodeler les contours. Mais ce vagabondage sur des terrains inconnus la rendait suffisamment attractive pour que le médiéviste Georges Duby en témoignât :

En ces temps déjà anciens, la géographie française était à l'avant-garde de toutes les sciences humaines. C'était là, vraiment, qu'il se passait des choses : l'apport de la sociologie, le support de la géographie physique qui poursuivait sa construction, le recours à l'histoire, un souci constant de l'homme vivant, tout ça faisait que j'ai d'abord été géographe... Les choses ont changé. Pourquoi ? Par l'effet de la fascination du scientifique pur. Elle détermina une scission, qui s'est faite brutalement, dans la croissance des universités, entre géographie humaine et géographie physique. Alors que ce qui faisait précisément la vitalité de cette discipline, c'était le propos de synthèse, la diversité des points de vue, la convergence sur le même objet de méthodes d'approche diverses... Depuis que géographie physique et géographie humaine se sont séparées, il n'y a plus de géographie.⁷

II. Le temps des craquements

La géographie française, auréolée de la gloire de Vidal, a été une école florissante dotée d'un puissant rayonnement international, dont témoigne la publication de la *Géographie Universelle* qui, étalée sur quelque vingt années, l'a fait sortir de son provincialisme. Toutefois, la publication des deux derniers

Yannick Lageat

tomes est révélatrice de cette fracture dénoncée par G. Duby. Elle résulte d'un partage de la tâche entre Emmanuel de Martonne (*La France physique*) et Albert Demangeon (*La France économique et humaine*) qui avaient d'ailleurs, tous deux, hérité de la chaire de Vidal à la Sorbonne.

La prééminence de la géomorphologie

Les premiers à se détacher du modèle vidalien furent les géomorphologues, tentés par l'étude approfondie du relief terrestre : ses formes et ses formations superficielles négligées par les géologues⁸, peu exploré par les préhistoriens et les archéologues..., même si, dès l'origine, la prétention des géographes français à traiter des milieux naturels fut jugée avec condescendance par les spécialistes des différentes sciences naturelles. Formés aux humanités classiques, exerçant dans des facultés de Lettres, ils firent longtemps figure d'amateurs.

Si son objet particulier s'est individualisé au sein de la géographie, la géomorphologie n'en entend pas moins s'ériger au statut d'une science disposant de ses méthodes, créant un vocabulaire, entreprenant même une réflexion théorique : elle « essaie de comprendre la "rugosité" de la surface de l'écorce terrestre (les reliefs, les modelés...), d'abord sur les continents, maintenant aussi sous le niveau de la mer, en rebâtissant sans cesse, à l'épreuve des recherches sur le terrain, des modèles d'évolution des paysages.⁹ »

De fait, la notoriété scientifique a longtemps été conférée par les progrès de la géomorphologie, devenue le fer de lance de la discipline, au point d'occuper une position hégémonique. Cette spécialisation noble en géographie, dont elle supposait fonder la « scientificité », devient un exercice difficilement contournable, comme en témoignent les carrières de Jacqueline Beaujeu-Garnier, de Philippe Pinchemel, d'Henri Nonn, d'Olivier Dollfus, qui, avant de s'orienter vers la géographie urbaine et l'aménagement de l'espace, soutinrent une thèse de géomorphologie, et Paul Claval a avoué avoir été tenté par le même cursus.

Au prix d'une spécialisation que d'aucuns jugent excessive, les géographes français ont été à l'origine d'avancées incontestables dans le domaine de la géomorphologie. Mais le projet vidalien se trouvait compromis, d'autant plus que la géographie humaine piétinait...

La géographie humaine en quête de théorie

La première grande tentative de synthèse en géographie humaine est contemporaine du *Traité de géographie physique* d'Emmanuel de Martonne qui

conférait un statut scientifique à une nouvelle science de la nature : c'est la *Géographie humaine* de J. Brunhes dont la première édition date de 1910. Le sous-titre indique clairement les limites du projet initial : il ne s'agit nullement d'un traité, mais d'un *Essai de classification positive*, fondé sur quelques grands principes et sur une impressionnante documentation. Ambition mesurée en raison de la part de contingence introduite par l'initiative humaine qui complique singulièrement la formulation de lois : un cours d'eau coule dans le sens de la pente, alors que, depuis Gide, l'on sait que l'homme peut la suivre en la remontant...

La préoccupation de Brunhes demeurait l'étude de la marque de l'homme sur Terre plus que l'homme lui-même¹⁰. Mais la tentation était grande de ne pas se limiter au champ ou à la pâture, et de s'interroger sur les possibilités d'écoulement des produits, et donc les attentes des consommateurs. Où donc s'arrêter dans la recherche des causes ? Camille Vallaux, proche de Brunhes, a craint que l'introduction du « facteur psychologique » ne conduise à « l'extension presque indéfinie de la géographie humaine à tous les modes de l'activité humaine, même quand leurs rapports avec le sol deviennent très lointains et presque invisibles. » Aussi considérait-il la géographie comme une « science des choses, et non des hommes ». N'était, à ses yeux, géographique que ce qui se marque dans le paysage¹¹.

Tout autre était la position d'un Demangeon pour qui l'explication du cadre ne peut appartenir à la même discipline que l'étude de l'homme. Louis Poirier¹² a souligné cette rupture, en rendant compte de la publication de ses deux ouvrages posthumes, *Problèmes de géographie humaine*, paru en 1942, et *La France, géographie humaine et économique*, paru en 1946. Dans cet article, et de manière très hétérodoxe, Vidal se trouve rattaché à une veine écologique¹³, qui considère que la « faune humaine est soumise à l'emprise tyrannique du milieu physique ». De ce fait, L. Poirier salue l'innovation qui consiste à déplacer les rapports de causalité de la nature vers l'histoire, c'est-à-dire la culture : « L'œuvre d'Albert Demangeon coïncide avec le début d'une nouvelle étape (...) refusant de considérer plus longtemps la géographie humaine comme étude des rapports des hommes avec le milieu physique ».

Le possibilisme nuance la dépendance face au milieu, mais il ne l'élimine pas. Le libre-arbitre reste confiné à l'intérieur d'un champ limité de possibilités, tandis qu'avec le « progrès » ou le « développement de la civilisation », l'homme peut s'émanciper totalement de la nature. La conviction de l'abolition prochaine des contraintes naturelles sous l'effet des progrès techniques et scientifiques, conviction présente dans les grands courants de la pensée occidentale, du libéralisme au marxisme, s'est trouvée renforcée par le modèle achevé de la réalisation prométhéenne que parut l'assèchement

Yannick Lageat

du Zuiderzee néerlandais après sa fermeture en 1932. Louis Poirier s'est fait l'écho de cette conviction :

Le *milieu physique* (...) tend, avec la mise en application extensive et systématique des moyens techniques modernes vers une *indifférenciation* déjà sensible et qui ne fera que s'accroître davantage chaque jour. Sous nos yeux, de jour en jour, la terre, en tant que support de la vie, se nivellement, perd son caractère jusque-là si frappant de diversité pure (...). Le globe, en tant qu'on l'envisage comme conditionnant la vie de l'homme, tend vers l'homogénéité, et l'influence *directe* des facteurs physiques sur la géographie humaine tend sous nos yeux à s'amenuiser presque vertigineusement. Le jour est déjà pour nous en vue où l'explication exhaustive du fait de géographie humaine par l'environnement physique immédiat (...) ne s'appliquera plus guère qu'à des cas exceptionnels et ressortissant à une sorte d'archéologie géographique.

Notons qu'avant d'écrire ces lignes, Louis Poirier avait déposé un sujet de thèse sur la géomorphologie du Bocage normand, sujet auquel il travailla pendant un détachement comme assistant à l'Université de Caen entre novembre 1942 et juin 1946, sous la direction d'Emmanuel de Martonne, alors que la spécialisation accrue des géographes faisait déjà craindre un éclatement de la discipline.

Le dogme de l'unité

Les progrès réalisés dans les diverses branches de la géographie tendaient d'évidence à les isoler les unes des autres. L'évolution la plus favorable est celle qu'avait envisagée Louis-Edmond Hamelin¹⁴ : soucieux que la géographie continuât à demeurer et physique et humaine, il appelait de ses vœux la création d'un ensemble de « sciences géographiques » groupant un faisceau de disciplines connexes. Rien ne justifie qu'une même discipline cherche à associer faits naturels et faits sociaux, rien n'interdit qu'elle les examine séparément¹⁵.

Les « sciences géologiques », dont l'évolution s'est faite plus tôt, ne rassemblent-elles pas de même des disciplines diverses. La paléontologie, la minéralogie, la cristallographie, la pétrographie, la tectonique..., dont le point commun est l'étude de la lithosphère, demeurent groupées, et la géologie ne paraît guère torturée par la multiplication de ses cloisonnements internes, tout aussi étanches, et de ses antagonismes, souvent très vifs. Les rapports de force, dont on souhaite qu'ils ne soient que conjoncturels, conduisent d'ailleurs, paradoxalement, géochimistes et géophysiciens à se réapproprier

sans vergogne la « géologie de surface » qu'ils avaient abandonnée aux géomorphologues.

Une géologie guère plus torturée que l'histoire, pour évoquer les disciplines traditionnellement les plus proches de la géographie. Ainsi, l'annexion de « territoires » nouveaux par les historiens a pu conduire à une atomisation du savoir contre laquelle les fondateurs des *Annales* étaient précisément partis en guerre. Et pourtant, il ne fait guère de doute que, travaillant respectivement sur les amours paysannes et l'économétrie, Jean-Louis Flandrin et Maurice Lévy-Leboyer ne se sont guère interrogés sur leur appartenance à la communauté des historiens.

Le morcellement de la géographie en plusieurs spécialités, évident depuis la dernière guerre, n'est donc pas propre à cette discipline, mais il est d'autant plus sensible chez elle que, s'étant toujours voulue synthétique, elle le vit de manière schizophrénique. Car, curieusement, à trop privilégier le débat épistémologique, il est vrai longtemps absent de la réflexion des géographes¹⁶, on se conduit à admettre, avec Richard Chorley (1967), que l'éclatement de la géographie a créé une « Godot-like atmosphere of articulate introspection »¹⁷, et, à trop pratiquer cette introspection, le risque est grand de stériliser des pans entiers de son traditionnel et séculaire champ scientifique...

III. La géographie, science sociale ?

Une « nouvelle géographie » s'est définie à partir d'une critique de la géographie classique dont elle voulut prendre en quelque sorte le contre-pied. S'affirmant plus nettement dans le champ des sciences sociales, la géographie ainsi conçue se devait d'y affirmer plus rigoureusement son identité par rapport aux autres sciences naturelles.

Le temps des anathèmes

Où placer la coupure épistémologique ? La date de 1960 est habituellement retenue. Comme l'a indiqué Michel Chevalier¹⁸, « elle conviendrait peut-être mieux aux pays anglo-saxons qu'à la France, toujours un peu à l'heure de son clocher où les nouveautés décisives ne se produisent qu'un peu avant et, surtout, après 1968 ». Surtout après, de fait, et pour une raison institutionnelle.

Une charnière subsistait, en effet, qui maintenait entre elles géographie physique et géographie humaine : c'était le système de la double thèse d'État, qui obligeait le candidat à un poste de professeur dans l'enseignement supé-

Yannick Lageat

rieur à faire montre de ses compétences dans les deux champs, naturaliste et social, de la discipline. Ainsi, André Guilcher consacra sa thèse principale, qui demeure une référence, à la géomorphologie de la Bretagne méridionale, tandis que l'habitat rural de la commune léonarde de Plouvien faisait l'objet de sa thèse secondaire. Ce verrou a sauté avec la suppression de cette dernière, et ce fut le déchaînement, accompagné de l'hallali...

On pourra juger de l'atmosphère inquisitoriale qui régnait dans la discipline à la faveur de la relecture d'un « dictionnaire critique » intitulé *Les Mots de la géographie*. Usant de la tactique de la trivialisat[i]on, ses auteurs se sont ingénies, à travers une série de boutades dérisoires, à jeter le discrédit sur la géographie physique, et surtout la géomorphologie¹⁹, parallèlement chassées de nombre de départements de géographie, avec perte, mais sans fracas²⁰.

« Nulle part ailleurs dans le monde, soulignait Bernard Bomer en 1994, la géographie physique n'est plus agressée, ce qui suggère que l'histoire ramènera cet épisode national à une aberration momentanée, liée à la volonté de puissance de quelques mandarins, et non à des questions de fond ». Ayant mené une enquête en terre britannique, il ajoutait : « La tolérance réciproque paraît ici solidement enracinée, à l'opposé des sectarismes bornés qui ont fait tant de tort à l'image de la géographie française : *Live and let live* reste une devise respectée.²¹ » De fait, les départements de géographie britanniques, dont la direction est plus un honneur qu'une charge, portent aussi souvent à leur tête des géographes physiciens que des géographes humains. C'est le cas de la prestigieuse School of Geography d'Oxford, désormais dirigée par un géomorphologue, après l'avoir été par un éminent géographe français, Jean Gottmann, qui s'était fait connaître par son étude de la mégalopole atlantique des Etats-Unis, et fut, à ce titre, un pionnier de la « new geography ».

Les concepts de la « nouvelle » géographie

Si les relations homme-milieu ou sociétés-environnement ont occupé, des décennies durant, la pensée géographique, ces préoccupations ont largement disparu des travaux récents qui ont mis la nature à distance, privilégiant une « géographie sans milieu », une « géographie hors-sol », en frayant principalement trois voies²².

La première orientation relève de l'économie spatiale qui consiste à rechercher une ordonnance dans les conduites des sociétés, à mettre à évidence des régularités dans l'organisation territoriale et à rapporter la distribution et la hiérarchie des lieux à des lois générales où le paramètre principal est la distance, évaluée en termes de coût et d'accessibilité, compte tenu des systèmes de transport existants.

La deuxième dimension insiste non pas sur la dimension fonctionnelle de l'espace, mais sur sa dimension symbolique. En réaction contre la sécheresse mécaniste des premières constructions théoriques, l'approche « behavioriste » fait appel à des catégories telles qu'espace vécu, espace mental, espace perçu, susceptibles de varier selon les groupes sociaux. À travers l'enrichissement progressif des modèles, les géographes ont été conduits à découvrir – ou à réaffirmer plus nettement – que l'espace dans lequel vivent les hommes est, d'abord, un produit social, et pas seulement un cadre à remplir. C'est cet espace déformé par le prisme des perceptions et des évaluations individuelles et collectives qu'il faut prendre en compte pour expliquer les choix des implantations des hommes et les réseaux de relations qui s'établissent.

La troisième tentative conduit à l'épistémologie interne, la démarche réflexive trouvant sa justification dans l'inconfort identitaire de la discipline. Il se trouve un nombre croissant de géographes qui passent plus de temps à réfléchir sur ce qu'est la géographie, plutôt que d'en faire, qui décrivent moins et qui questionnent plus...

Rares sont ceux qui ont osé manifester leurs inquiétudes face à ces dérives, et il n'est pas surprenant que le plus critique ait été un géographe non-universitaire. Retenons donc le témoignage de René Oizon, qui fut responsable du département « Géographie » chez Larousse. Rendant compte de l'*Histoire de la géographie française* de Paul Claval, il dresse ce constat désabusé :

Force est de reconnaître que la géographie informative, « concrète », a presque disparu. Ce n'est plus une science des phénomènes localisés, une science des lieux (...). Je ressens que beaucoup aujourd'hui préfèrent parler de géographie, s'interrogeant ou/et s'interpellant sur sa nature, plutôt que d'en faire réellement, de s'attaquer à un espace. Les épistémologistes (il en faut) sont devenus plus nombreux que les adeptes du terrain. Il y a plus de stratèges que de combattants (...) ²³. Ce qui n'était qu'un indispensable apport à la géographie, à sa nécessaire évolution, est trop souvent devenu la géographie, stérilisant des talents qui auraient pu être mieux utilisés (...). On s'attache à (surtout) déterminer des grilles explicatives, des modèles. On renonce alors trop souvent à aller au-delà, à l'étude du contenu d'un espace parce que celle-ci implique une connaissance du « terrain », la présence d'éléments atypiques, spécifiques, qui en font un « objet unique » non (ou pas complètement) réductible. ²⁴

Réductible à quoi ? L'auteur y répond : « Il est devenu plus gratifiant, moins contraignant aussi, de dissenter sur les mailles, réseaux et structures, modèles et systèmes, que d'analyser, voire même simplement décrire un espace réel, identifié par le sens commun. Haro sur la "littérature" et place

Yannick Lageat

aux chorèmes.» Il note que cette tendance, qui ne lui paraît pas positive, porteuse d'avenir, s'accompagne de « l'emploi d'un vocabulaire inutilement compliqué, l'usage d'un style elliptique » qui « rebutent, conduisent à la formation d'un cercle d'initiés, de «parfaits», sans véritable souci didactique, sans volonté réelle de vulgarisation, de communication des connaissances. »

De fait, la littérature géographique compte désormais davantage de métadiscours (critiques, commentaires...) que de travaux de première main, signe d'une perte d'identité génératrice d'inquiétudes épistémologiques.

Une crise identitaire

Tout occupée à ses querelles intestines, la discipline géographique n'a pas su poser la question du sens de notre rapport à la nature à un moment critique où, avec la montée des problèmes environnementaux, il eût convenu de la poser, et cela alors que la géographie était la plus à même de le faire. Sait-on assez que l'auteur du premier ouvrage sur *L'Environnement* est un grand géographe récemment disparu, Pierre George²⁵. Il est vrai que cet essai date malencontreusement de 1973, c'est-à-dire au début des affrontements microcholis.

La meilleure preuve qu'une discipline ne s'enrichit pas en s'atrophiant est que les créneaux qu'elle a désertés, du fait de son repliement identitaire, sont immédiatement occupés par d'autres. On a vu ainsi surgir une écologie humaine « qui envisage les relations des êtres humains avec leur environnement naturel ou édifié ». Si ces thèmes de recherche font l'objet d'une récupération, c'est bien qu'ils sont riches de perspective. Ainsi, la géographie donne naissance, par un procédé qui est désigné sous les noms de « marcottage » ou de « provignement » à des tiges tenaces qui tendent à se séparer de la plante mère pour vivre de leur propre vie.

L'affranchissement de l'homme vis-à-vis de la nature est certes le signe le plus sûr de son humanité, mais la nature se rappelle désormais à l'homme. Les contraintes sont loin d'avoir été abolies depuis que l'œuvre fort méconnue de George Perkins Marsh (1864), *Man and Nature, Or Physical Geography as Modified by Human Action*, avait souligné qu'au poids des données permanentes et stables du milieu s'ajoutait le choc en retour des actions anthropiques exercées sur ce milieu.

Des géographes, dont les recherches sont éloignées du versant naturaliste, ont appelé de leurs vœux un « recentrage » de leur discipline afin qu'elle renoue avec les problématiques qui étaient précisément celles des origines vidaliennes, les questions environnementales et les préoccupations écologiques. Ainsi, Yves Lacoste qui a récemment expliqué le sens de la formule lapidaire *La géographie, ça sert d'abord à faire la guerre*²⁶ :

La géographie, discipline dénaturée ?

Il faut savoir qu'au départ ce livre devait s'appeler « Géographie de la crise, crise de la géographie ». Puis c'est une inspiration du dernier moment qui m'a soufflé le titre définitif, contre l'avis de l'éditeur. À ma grande surprise, il a été repris des dizaines de fois, même sous forme de badge ! Si j'ai dit cela, c'est parce que s'engageait alors un débat entre spécialistes sur la question de savoir si la géographie était une vraie science ou non. Nombre de mes collègues soutenaient qu'on ne pouvait construire une science à cheval sur les sciences naturelles et les sciences sociales. La solution était d'écarter la géographie physique parce qu'on aurait alors une vraie science sociale. J'ai voulu montrer que cette recherche de scientificité était assez illusoire. Si la géographie est un savoir composite qui prend en compte aussi bien des hauteurs de montagnes, des tracés de côtes et de fleuves que des données sociales, c'est qu'elle répond d'abord à un besoin fondamental, celui d'agir sur le terrain. Quelle est l'activité humaine où la sanction d'une méconnaissance géographique est la plus évidente ? C'est la guerre.

Conclusion

S'il est vrai que les poussées centrifuges ont été libérées par l'absence d'une finalité précise, il serait paradoxal qu'à l'approfondissement épistémologique soit associée une réduction du champ de la « géographicités ». Mais, en limitant l'objet de ses investigations au seul référent social, la géographie a été la première discipline à se priver de larges pans de son champ d'étude initial. Ce faisant, la « nouvelle géographie » souffre d'une perte d'identification, au point qu'il est de plus en plus malaisé de la distinguer de la démographie, de la sociologie, de l'ethnologie, voire de la psychologie sociale. Un tel repliement identitaire justifie le jugement lapidaire que portait un géographe humain, Bernard Kayser : « Si la géographie n'existait pas déjà, il n'y aurait plus personne aujourd'hui pour l'inventer ». On découvre avec inquiétude que les gros bataillons des sciences sociales, françaises en particulier, continuent imperturbablement de se voiler les yeux devant la naturalité du monde. Doit-on désormais désigner la géographie physique sous le nom d'« éco-géographie » pour ne pas abandonner l'analyse des contraintes, des ressources et des risques ? Et, ainsi, ne serons-nous pas conduits à rappeler la profonde intrication des facteurs naturels et des facteurs humaines qui constitue la réalité de notre écoumène²⁷, et qui fut à la source de la géographie vidalienne ?

Yannick Lageat
Université de Bretagne Occidentale

Yannick Lageat

notes

¹ Nathan, Paris, 1998.

² Numa Broc, historien de la géographie, estime toutefois que le traumatisme de la défaite a été probablement exagéré et que la demande accrue de connaissances géographiques correspond aussi à une conjoncture internationale : la constitution d'un espace économique mondial unifié (« La géographie française face à la science allemande, 1870-1914 », *Annales de Géographie*, n° 473, 1977, 86^e année, 71-94).

³ Yves Lacoste, « La géographie », pp. 259-260, in *La Philosophie des sciences sociales de 1860 à nos jours*, Hachette, Paris, 1973, 242-302.

⁴ Troisième réimpression chez Albin Michel, Paris, 1970. Notons que, tout en prenant le parti de la géographie contre les critiques des sociologues, L. Febvre veillait à ce qu'elle restât vassale de l'histoire, c'est-à-dire que les géographes ne se soucient que du « sol » et laissent aux historiens les problèmes de l'État et de la Nation. « Le sol, non l'État : voilà ce qui doit retenir le géographe », affirme-t-il dans son livre-précepte. On s'explique l'oukase dont il a frappé l'ouvrage de Camille Vallaux, *Le Sol et l'État*.

⁵ « Bases géographiques de la vie sociale », *Année sociologique*, 1906-1909, 723-732.

⁶ *Les Ambitions de l'Histoire*, Éditions de Fallois, Paris, 1997.

⁷ George Duby et Guy Lardreau, *Dialogues*, Flammarion, Paris, 1980.

⁸ Christian Giusti a excellemment rappelé les circonstances qui ont conduit à l'émergence d'une « géomorphologie géographique », dans « Géologues et géographes français face à la théorie daviesienne (1896-1909) : retour sur l'intrusion » de la géomorphologie dans la géographie », *Géomorphologie*, 2004, n° 3, 241-254.

⁹ Jean-Jacques Dufaure, « Géographie et Sciences de la nature », *Historiens et Géographes*, n° 289, 1982, 784-793.

¹⁰ Dans sa leçon inaugurale au Collège de France, en 1912, « la projection du vouloir humain sur la partie superficielle de l'écorce terrestre ».

¹¹ Pour Camille Vallaux, qui travailla en étroite collaboration avec Jean Brunhes, « la géographie a les paysages, comme l'arithmétique a les nombres » (*Les Sciences géographiques*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1925).

¹² « L'évolution de la géographie humaine », *Critique*, n° 1, 1947, pp. 86-94. Sous le pseudonyme de Julien Gracq, cet auteur s'était fait un nom dans la République des lettres depuis la publication du *Château d'Argol* en 1939.

¹³ « On peut dire que la géographie humaine est née vraiment comme une pure écologie de l'homme ».

¹⁴ *Réflexions méthodologiques sur le langage géographique*, en collaboration avec Henri Dorion, Université Laval, Québec, 1966.

¹⁵ Il est évident que ce n'est plus à l'échelle d'un individu que la géographie peut être globale. On admirera que Max Derruau (1920-2004) ait réalisé le tour de force de publier un *Précis de Géomorphologie* et un *Précis de Géographie humaine*, dont le premier a connu sept éditions de 1955 à 1998 et le second huit éditions de 1961 à 2002.

¹⁶ Pour Emmanuel de Martonne, l'effort pour définir la géographie était une entreprise « chimérique », et Raoul Blanchard répétait inlassablement à ses élèves : « Faites de la géographie, ne perdez pas de temps à vous demander ce qu'elle est ».

La géographie, discipline dénaturée ?

¹⁷ « Models in Geomorphology », 59-90, in R.J. Chorley et P. Haggett, *Models in Geography*, Methuen, Londres.

¹⁸ « Une anthologie des géographes français », *Annales de Géographie*, n° 525, 1985, 94^e année, 561-568.

¹⁹ Ainsi, par exemple, l'article *analyté* permet de stigmatiser « la fascination pour l'étude des débris, dépôts et autres déjections, même ennoblis en sédiments, qui anime les géomorphologues » (in R. Brunet, R. Ferras et H. Théry, Reclus-La Documentation française, Montpellier-Paris, 1992).

²⁰ L'agrégation de géographie fut elle-même pointée du doigt, d'abord en tant qu'avatar du régime de Vichy puisqu'elle a été fondée en 1943, et surtout parce qu'elle faisait la part trop belle à la dimension physique. Renvoyant à l'article *désagrégation*, « elle a puissamment contribué depuis plusieurs lustres à freiner les transformations de la géographie ». En fait, elle avait cessé de constituer un véritable enjeu dès les années 1980, puisqu'elle n'était plus le sésame indispensable à l'entrée dans l'enseignement supérieur. Si, depuis lors, elle a pratiquement évacué la nature de son contenu, c'est moins sous la pression de l'intérieur et que sur injonction ministérielle.

²¹ In B. Bomer (organisateur), « Où va la géographie physique française ? », *Bulletin de l'Association de Géographes Français*, n° 4, 1994, 391-441.

²² P. Claval, *La nouvelle géographie*, Que sais-je ?, P.U.F., 1977.

²³ La pratique d'une géographie désincarnée renvoie curieusement, eu égard à leurs affrontements originels, à l'évolution parallèle de la société. « Prendre le métro jusqu'au terrain » : par cette formule, le sociologue P. Joanne a voulu souligner la dilution de l'exotique, le rapatriement des thèmes d'étude, la déterritorialisation des objets, autant de tendances auxquelles se trouve confrontée la recherche sociologique dans laquelle une hiérarchie distingue désormais « le sociologue de terrain voué à rester à la base » et « l'état-major, réservé aux stratèges », c'est-à-dire aux théoriciens (« You can't take the subway to the field ! », in A. Gupta et J. Ferguson (éd.), *Anthropological Locations, Boundaries and Grounds of a Field Science*, University of California Press, Berkeley, 1997). Tous ne peuvent néanmoins se prévaloir de l'exemple de Marcel Mauss qui « avait reçu du ciel la grâce spéciale d'être un homme de terrain sans quitter son fauteuil », selon le mot de Louis Dumont... On s'autorisera à rappeler une mise en garde de Vidal : « Avec des livres, on ne fait que de la géographie médiocre ; avec des cartes, on en fait de la meilleure ; on ne la fait très bonne que sur le terrain. »

²⁴ *Géographie et cultures*, n° 40, 2001, 133-135.

²⁵ Que sais-je ?, P.U.F., Paris.

²⁶ *La Recherche*, n° 7, avril 2002, 89-90.

²⁷ Il est exceptionnel qu'un mot ait autant d'orthographes différentes (oekoumène, oikumène, oecumène, oecuménée...) et changé de genre : conformément au mode de formation des mots français dérivés du grec *oikos* (maison), qu'il s'agisse de l'écologie ou l'économie, il paraît légitime de parler au féminin de l'« écoumène » pour désigner l'espace habité.

François Gavillon

Le *wilderness* américain, des Transcendantalistes à Rick Bass : conceptions et représentations

Nowadays almost all man's improvements, so called, as the building of houses, and the cutting down of the forest and of all large trees, simply deform the landscape, and make it more and more tame and cheap. Henry D. Thoreau, « Walking », 230

Dans l'histoire américaine des idées, le *wilderness* tient assurément une place de choix. Le *wilderness* est en effet une réalité physique à laquelle les premiers Européens durent se confronter dans la baie de Chesapeake en 1607 ; c'est également un concept – une idée de la nature sauvage – que les Pères Pèlerins et les Séparatistes emportèrent avec eux du côté de Plymouth et de la Baie du Massachusetts dans les années 1620-1630. Réalité géographique, climatique – humaine aussi – et mode de représentation du monde, le *wilderness* – et plus largement l'espace naturel – n'a cessé de façonner l'histoire de la nation et de fasciner pasteurs, penseurs, poètes et politiques.

Dans *Wilderness and The American Mind* (1967), Roderick Nash retrace l'origine du terme¹. Étymologiquement, « wildeorness » est le lieu des bêtes sauvages, un chaos désordonné et inculte, échappant à l'activité et au contrôle de l'homme. C'est ce vocable qui, au 14^e siècle, est retenu dans les versions anglaises de la Bible pour traduire le « désert » des Hébreux. Que le terme qui désigne dans l'Ancien Testament le lieu de la désolation et de la tentation impie soit aussi celui par lequel les Réformés de toute obédience désignent la grande forêt qui cerne leurs campements de la Nouvelle-Angleterre est évidemment une donnée fondamentale.

Cette étude se propose de considérer quelques-uns des moments récents de l'histoire intellectuelle et littéraire du *wilderness* américain, après le tournant décisif que le romantisme occasionna dans la perception du monde naturel et qui s'incarna, en sa version américaine, dans le mouvement

François Gavillon

transcendantaliste. Il semble bien, en effet, que dans le sillage de la sensibilité romantique et sous l'impulsion conjointe de Ralph Waldo Emerson et de Henry David Thoreau, la nature américaine ait été vue sous un jour nouveau, annonciateur d'une relation inédite de l'homme à la nature.

*

Le romantisme, Emerson, Thoreau

La nature, inventée et réinventée depuis que l'homme commerce avec elle, acquiert dans la première moitié du 19^e siècle les qualités positives (pour nous familières) qui relèguent les conceptions de la « wilderness condition » de William Bradford ou du « howling wilderness » de Michael Wigglesworth (« The Day of Doom », 1662) dans un passé puritain révolu – ou presque : nous allons voir les liens forts que la pensée de Emerson (1803-1882) entretient avec les schémas intellectuels allégoriques et typologiques qui perdurent à travers le 18^e siècle. Mais c'est surtout avec la verve éloquente et retentissante de Thoreau (1817-1862) que la nature devient précieuse et que l'idée de préservation est explicitement mise en avant². Thoreau est l'un des premiers à souligner le rôle essentiel de la nature – de ce qu'elle a d'indompté, en vérité – dans la constitution de l'homme et dans celle de ses institutions démocratiques : « in Wildness is the preservation of the world », écrit-il dans l'un de ses principaux essais, « Walking »³.

L'un des gestes par lesquels le romantisme se distingue le plus radicalement de l'âge de la rationalité des Lumières consiste à réintégrer l'homme dans la nature. Avec Rousseau et Chateaubriand, il convient de sentir et constater l'existence de Dieu plutôt que de la comprendre. La nature est conçue comme dévoilement du divin, et la foi comme marque de l'infini en l'homme. Schelling, fondateur d'une « philosophie de la nature », entend retrouver l'alliance première entre l'homme et la nature, conçue comme totalité en laquelle l'homme réside. Pour Emerson, ami des romantiques anglais, la frontière entre divin et humain, fini et infini s'abolit puisque l'infini est coextensif à l'existence humaine : conception que Emerson traduit par le terme « Over-Soul » exprimant l'identification du divin et du naturel, du divin et de l'humain. Après la vision puritaine du monde physique comme signe des ordonnances divines (Jonathan Edwards, 1703-1758) et la conception mécaniste des déistes, Emerson réintroduit l'idée d'une nature transcendante, nature qu'il conçoit comme reflet d'une réalité spirituelle supérieure (« the ideal is truer than the actual »). C'est une *métaphysique* qu'il élabore.

Within these plantations of God, a decorum, a sanctity reign, a perennial festival is dressed, and the guest sees not how he should tire of them in a thousand years. [...] I am a transparent eye-ball; I am nothing; I see all; the currents of the Universal Being circulate through me; I am part or particle of God. « Nature » 29

La nature vaut en tant que médium pour ce qu'elle révèle. L'exergue de la première édition de « Nature » (1836), empruntée à Plotin, fait encore écho à l'herméneutique puritaine qui voit dans la nature des signes d'une réalité plus haute : « Nature is but an image or imitation of wisdom, the last thing of the soul; nature being a thing which doth only do, but not know ». Dans « Images or Shadows of Divine Things », Jonathan Edwards faisait déjà de la nature une réalité *signifiante* (« shadow », « signification », « representation », « image », « type »).

Thoreau n'élève-t-il pas, en dépit de sa proximité philosophique et sociale avec Emerson, une voix sensiblement nouvelle ?

Les historiens de littérature s'accordent à voir en Thoreau le premier des écrivains de la nature, ce qu'on appelle aux Etats-Unis « nature writer ». Sa prose montre à quel point, mieux que ses amis transcendentalistes, il connaît la faune, la flore et avec quelle attention il observe le particulier comme le général. Il proclame son besoin de contact physique avec la nature et dans son ironie à l'égard des existences casanières se lit l'individualisme frondeur qui caractérise sa pensée :

I think that I cannot preserve my health and spirits, unless I spend four hours a day at least—and it is commonly more than that—sauntering through the woods and over the hills and fields, absolutely free from all worldly engagements. [...] When sometimes I am reminded that the mechanics and shopkeepers stay in their shops not only all the forenoon, but all the afternoon too, sitting with crossed legs, so many of them,—I think that they deserve some credit for not having all committed suicide long ago. « Walking » 227

Avec Thoreau, l'appréciation de la nature se donne pour immédiate, c'est-à-dire non médiatisée par les tropes de la culture. C'est du moins l'interprétation qu'en donne Max Oelschlaeger dans *The Idea of Wilderness* : « Thoreau encounters wild nature without an established repertoire of categories, attitudes and responses. » (136) On constate pourtant que certaines lignes semblent révéler une vision conditionnée par un bagage intellectuel et esthétique européen. Lawrence Buell désigne sous l'appellation « The Aesthetics of the Not-There » (Buell, 1995, 68) cette inclination par laquelle les impressions natives sont dénaturées dans les clichés européens du

François Gavillon

sublime, les citations latines ou les références érudites aux mythologies antiques.

White Pond and Walden are great crystals on the surface of the earth, Lakes of Light. If they were permanently congealed, and small enough to be clutched, they would, perchance, be carried off by slaves, like precious stones, to adorn the heads of emperors; but being liquid, and ample, and secured to us and our successors forever, we disregard them, and run after the diamond of Kohinoor. *Walden* 481

Aussi le commentaire de Buell va-t-il à l'encontre de l'interprétation de Oelschlaeger :

Such rhetorical moves fill what otherwise might seem a prosaic landscape by turning winter into summer [...] or by giving arcadian resonance to an ordinary pondscape. In this way Thoreau is the descendant, if not the duplicate, of New England's early settlers. For them, old world frames of reference—the Exodus narrative, pastoral convention, a basketful of English place-names—became defenses against a heart of darkness. For Thoreau, these were the provincial's defense against dullness—and a means, he might hope, of getting a hearing, whether from foreigners or from his own similarly provincial compatriots. Buell, 1995, 70

On s'aperçoit que le rapport à la langue n'est pas neutre – Thoreau, du reste, en était conscient – et que, du 17^e siècle à nos jours, l'écriture de la nature interroge la question de la représentation au même titre que tout autre littérature, et plus peut-être, en raison même du caractère prétendument « naturel » de son objet. Chez Thoreau, toutefois, demeurent les traces d'une écriture de la nature qui transfigure son objet, niant au « cœur de ténèbres » son immanente naturalité.

Muir, Pinchot, Roosevelt, les sciences nouvelles

John Muir (1838-1914) avait lu Thoreau et appréciait les écrits de Emerson, qu'il connaissait. Pourtant Muir est beaucoup plus qu'un épigone. La « conversion » qu'il dit avoir vécue dans la nature se rapproche du reste davantage des expériences de re-naissance dans la tradition des *Great Awakenings* que des rationalismes éclairés : « Never shall I forget my baptism in this font ». Muir, en vrai passionné de nature, entreprend des périples de plusieurs centaines de kilomètres dans les zones encore sauvages de l'Amérique du Nord : le Canada (il n'a qu'une vingtaine d'années), les terres qui s'étendent de Indianapolis jusqu'au golfe du Mexique (il tire de son journal

de 1867 le récit *A Thousand-Mile Walk*), la sierra californienne (1868), l'Alaska (1879). Nourri par une éducation religieuse protestante rigide, mais enclin à un mysticisme que le spectacle de la nature aiguise, Muir connaît de véritables hiérophanies. L'anthropocentrisme cède le pas au biocentrisme en une forme d'animisme où tout le vivant a droit de cité, sans prérogative particulière pour l'humain : « How narrow we selfish, conceited creatures are in our sympathies! How blind to the rights of all the creation! With what dismal irreverence we speak of our fellow mortals ». La conception de la nature comme signe de Dieu ouvre sur un panthéisme véritable : la nature est dieu incarné. Dans cette nature-dieu la question du salut et de la vie éternelle devient sans objet et celle de l'appartenance de l'humain au monde naturel se résout d'elle-même : « Presently you lose consciousness of your own separate existence: you blend with the landscape, and become part and parcel of nature ».

La contribution majeure de Muir à l'histoire de la pensée est peut-être d'avoir associé à ses conceptions spirituelles l'idée, héritée du darwinisme – *On the Origin of Species* paraît en 1859 – que l'homme n'est ni un lieu, ni un moment privilégié de l'histoire du vivant. Pour autant, il n'est pas exclu de cet univers holistique, il en est simplement l'une des parties, en relation étroite avec les autres. Le sentiment d'appartenance et l'interactivité au sein d'un univers biotique que Muir souligne font pressentir l'avènement d'une science qui voit le jour dans les mêmes années, l'écologie⁴. Celle-ci naît formellement en même temps que le mot, en 1866, lorsque le biologiste et philosophe allemand Ernst Haeckel (1834-1919) la définit ainsi : « Par œkologie nous entendons la totalité de la science des relations de l'organisme avec son environnement comprenant au sens large toutes les conditions d'existence ».

Enfin, Muir sait allier théorie et pratique. Sa ferveur naturelle trouve à s'exprimer dans ce qui pour lui devient une mission : populariser l'idée que la nature a des droits (Roderick Nash dans *Wilderness and the American Mind* l'appelle « the publicizer »). Ses livres remportent vite un grand succès et on peut le considérer comme le père des mouvements de conservation modernes : il contribue activement à la création de six parcs nationaux, et lorsque le Sierra Club est fondé en 1892, il en assure la première présidence jusqu'à sa mort en 1914.

Pour que l'on reconnût quelque valeur au *wilderness*, il fallait que celui-ci prît un caractère sacré. Aux 18^e et 19^e siècles ce caractère lui fut assuré en partie par l'intermédiaire des catégories esthétique et religieuse du sublime et de la religion naturelle. A la fin du 19^e siècle un fait majeur donne un tour nouveau à l'appréciation des espaces sauvages. En 1890, le *Census Bureau* déclare la fin officielle de la frontière : le territoire américain de l'Atlantique au Pacifique, du Mexique au Canada est connu, cartographié, conquis. Et lorsque trois ans plus tard, en 1893, Frederick Jackson Turner lit son essai

François Gavillon

« The Significance of the Frontier in American History », il donne à la pensée collective ce qui fait aujourd'hui figure de « métarécit » dans l'historiographie américaine blanche. Selon la « thèse de Turner », c'est sur la frontière, ligne de partage entre la sauvagerie et la civilisation, que les traits de l'américanité (les individus, la nation et ses institutions) ont été forgés au contact d'un espace territorial et humain à conquérir. Bien que cette thèse apparaisse désormais datée, il n'empêche que son succès contribua à parer le *wilderness* d'une nouvelle vertu. L'immensité et la virginité des terres sont les garants – voire la matrice – de la liberté et de l'individualisme conquérant. La « fin de la frontière », en 1890, est ressentie par certains comme la fin d'un premier âge américain. Une littérature se fait alors jour qui regarde la nature sauvage avec nostalgie comme le lieu enfui d'une Amérique virginale. C'est dans ce contexte qu'apparaît en 1902 le roman western *The Virginian* de Owen Wister, premier du genre. Plus encore que Fenimore Cooper, Wister opère sur le mode nostalgique et mythogène. Il donne à voir un monde disparu (« a vanished world »), peuplé de figures mythiques (« the horseman, the cow-puncher, the last romantic figure upon our soil ») évoluant dans un passé à jamais révolu (« in his historic yesterday which would never come again »).

Avec la conscience nouvelle d'un territoire fini (donc précieux) et de ressources naturelles limitées, les responsables politiques vont s'employer durant les deux premières décennies du 20^e siècle à préserver les terres, l'eau, les forêts et le sous-sol des abus parfois dévastateurs de la surexploitation. L'un des traits majeurs de l'époque progressiste est d'avoir fait de la préservation des ressources naturelles une responsabilité gouvernementale. C'est en particulier à Gifford Pinchot (1865-1946), qui devient le premier directeur du Forest Service créé en 1905, que l'on doit cette politique de « conservation » – c'est le mot retenu par Pinchot. Fondée sur l'optimisation technique des pratiques et la gestion scientifique des richesses, elle consiste à assurer une exploitation raisonnée des ressources. Résolument anthropocentrique, elle a comme objectif premier le bien-être matériel de la population. Pinchot et Muir s'entendirent longtemps sur les actions à mener, mais c'est principalement avec son ami Theodore Roosevelt (1858-1919) que Pinchot élaborait une politique gouvernementale de conservation. Vingt-sixième président des Etats-Unis (1901-1909) et grand amateur de nature et de chasse, Theodore Roosevelt voit lui aussi la nécessité de désigner des lieux où le caractère sauvage de la nature sera sauvegardé – et qui, accessoirement, permettront la pratique d'activités récréatives. C'est durant sa présidence que de vastes étendues de territoire fédéral sont transformées en espaces protégés et que la première réserve naturelle nationale voit le jour à Pelican Island en Floride (1903). Trois ans plus tard, le Congrès vote le *Antiquities Act* qui autorise les présidents américains à déclarer « national monuments » des lieux

remarquables. Ce fut d'abord le cas de Devil's Tower en 1906, puis de Grand Canyon en 1908.

La vision mythique de Wister et l'écologie anthropocentrique de Roosevelt et Pinchot sont diversement mais également éloignées de la vision panthéiste et biocentrique de Muir, et c'est en Aldo Leopold que la sensibilité biocentrique trouve un successeur. Autre grande figure avec Thoreau et Muir de l'environnementalisme moderne, Aldo Leopold (1887-1948) se rapproche de ses deux prédécesseurs par l'idée que l'homme est partie intégrante de la nature, non comme maître et possesseur, mais comme agent et que cette position implique des obligations. De formation scientifique, Leopold étudie la sylviculture à Yale et rejoint le Forest Service. Il rédige de nombreux essais et articles scientifiques. Comme Muir, il contribue à la création d'organismes dédiés à la préservation de l'environnement : la Wilderness Society en 1935, la Wildlife Society en 1936. Son ouvrage *Game Management*, paru en 1933, fait autorité. Toutefois son grand opus reste *A Sand County Almanac*, qui paraît en 1949, peu après sa mort, et qui jouira d'une énorme popularité. La contribution majeure de Leopold à la philosophie de la nature est d'associer à l'esthétique et l'écologie post-darwiniennes un nouveau plan, celui de l'éthique. La notion centrale de cet essai est celle de « land ethic ». Nature et humanité sont vues synoptiquement comme parties d'un tout organique, mais l'homme est un agent actif – et conscient – du monde vivant. Il lui incombe donc d'évaluer et de maîtriser son impact sur la nature. C'est la première fois que l'homme est ainsi mis en demeure d'adopter une attitude responsable dans un rapport d'interdépendance avec l'environnement naturel⁵. Si la dimension éthique de l'écologie de Leopold constitue un moment irréversible de la pensée environnementale américaine, elle soulève – ou plutôt ravive – une question névralgique. En dépit du caractère biocentrique de la philosophie leopoldienne, seul l'homme est considéré comme animal conscient : un motif sérieux de le voir occuper à nouveau une position impériale dans le rapport au monde naturel.

Ruralité et *wilderness* menacés, de Steinbeck à Abbey

Les années 1930 sont marquées par la banqueroute totale de l'idéal agrarien jeffersonien. Le krach de 1929 jette les fermiers sur les routes. Cette faillite de la ruralité américaine est documentée pour la Farm Security Administration du gouvernement de Franklin Roosevelt par les témoignages photographiques de Walker Evans et de Dorothea Lange, entre autres. La débâcle est également au cœur de la littérature : le roman de John Steinbeck, *The Grapes of Wrath* (1939), en constitue l'un des sommets⁶. Mais le sentiment de déroute et de faillite spirituelle – de « declension » – remonte, bien plus

François Gavillon

loin, aux Puritains de la deuxième ou de la troisième génération, qui ne sont plus aussi sûrs que leurs pères d'être les dignes acteurs de la Plantation de Dieu. La déclension trouve sa tonalité dans la « jérémiade », parfois imprécatrice, parfois nostalgique, qui traverse la littérature américaine et dont on percevait déjà les accents régionalistes au tournant du 19^e siècle et du 20^e siècle. Dans *Winesburg, Ohio* (1919), le narrateur de Sherwood Anderson jette un regard rétrospectif sur la période de la Reconstruction, années durant lesquelles les avancées de l'industrialisation et de la mécanisation, les effets de l'immigration et l'urbanisation massives font basculer d'un coup l'Amérique dans le 20^e siècle.

In the last fifty years a vast change has taken place in the lives of our people. A revolution has in fact taken place. The coming of industrialism, attended by all the roar and rattle of affairs, the shrill cries of millions of new voices that have come among us from overseas, the going and coming of trains, the growth of cities, the building of the interurban car lines that weave in and out of towns and past farmhouses, and now in these later days the coming of automobiles has worked a tremendous change in the lives and in the habits of thought of our people of Mid-America. [...] Much of the old brutal ignorance that had in it also a kind of beautiful childlike innocence is gone forever. The farmer by the stove is brother to the men of the cities, and if you listen you will find him talking as glibly and as senselessly as the best city man of us all. *Winesburg, Ohio* 70-71

L'essor économique sans précédent de l'Amérique après la Seconde Guerre mondiale ne fait qu'ajouter de nouvelles menaces à l'environnement. Aux dangers historiques de l'épuisement des sols et de la déforestation s'ajoutent désormais la menace de pollutions nucléaire et biologique. Littérature de fiction et essais dénoncent les dangers de plus en plus globaux que les progrès technologiques font courir à l'environnement. C'est le cas de *Silent Spring* de la biologiste Rachel Carson, paru en 1962, qui dénonce les effets désastreux des pesticides sur l'environnement, mais aussi sur la santé. Le livre reste trois semaines en tête des titres les plus vendus. Sur le mode de la « jérémiade western » (Buell, 2005, 300), les romans iconoclastes de Edward Abbey connaissent également un succès national dans les années 1960 et 1970. Ses essais et fictions dénoncent les méfaits d'une Amérique techno-industrielle et se scandalisent des outrages commis sur la nature par ce qu'il appelle la « syphilisation ». Le radicalisme contestataire des années 1960-1970 se fait sentir aussi sur le terrain de l'environnementalisme et les personnages de Abbey prônent et pratiquent souvent le sabotage écoterroriste. Les textes de Abbey inspireront la création de *Earth First!*, mouvement d'action radical.

Selon son fondateur, Dave Foreman, l'humanité s'est coupée de la nature avec le passage à l'agriculture, et c'est seulement par un retour aux modes de vie primitifs que l'homme a quelque espoir d'échapper à son aliénation : « Before agriculture was widwived in the Middle East, humans were in the wilderness. We had no concept of "wilderness" because everything was wilderness and we were a part of it ». Dans son enfance paléolithique, l'humanité n'avait pas encore tout à fait oublié son animalité (Oelschlaeger, 1-30). Cette idée sous-tend la pensée de Foreman qui écrit aussi : « we believe we must return to being animal, to glorying in our sweat, hormones, tears and blood [...] ». La rhétorique rappelle celle du protagoniste de *Desert Solitaire* (1968), essai dans lequel Abbey célèbre la beauté immanente de la nature sauvage, mais aussi la vie physique, corporelle, animale, dénonçant du même coup les illusions de l'anthropocentrisme et de la transcendance.

L'écocritique à l'heure postmoderne

La question de la préservation de la nature, même si elle se pose aujourd'hui de manière beaucoup plus urgente qu'à l'époque de Thoreau, ne se pose pas en termes substantiellement différents⁷. Philosophiquement, la même interrogation demeure : l'homme est-il dans la nature ou hors d'elle ? Il y a bien longtemps que les historiens de la littérature ont fait remarquer le fantasme de communion, voire de fusion avec la nature, qui préside à plus d'une *romance* américaine, de Rip à Huck, de Natty Bumppo à Marco Stanley Fogg. C'est ce point qu'interroge, explicitement ou non, toute écocritique⁸.

Nature et culture s'opposent dans un dualisme aussi vieux que la pensée judéo-chrétienne. Dans le jardin d'Eden, Adam faisait un avec la nature environnante. En goûtant au fruit de la connaissance, il se connaît comme singulier et perd son indifférenciation – qu'on peut encore appeler innocence. Qu'est-ce qui distingue le mieux l'homme de la nature inanimée, sinon la conscience d'être ? Deux modes relationnels sont alors possibles. Lorsque l'humanité est fière et conquérante, elle trouve légitime d'exercer son contrôle sur le monde qui l'entoure : c'est la posture baconnienne-cartésienne. C'est aussi l'injonction divine faite à l'homme dans la Genèse⁹. Quand l'humanité croit avoir déchu, quand ses progrès lui paraissent vains ou pervertis, elle se retourne vers la nature comme vers un reliquaire de vertus prélapsariennes ou un guide. L'échappée dans le *wilderness*, dit William Cronon dans « The Trouble with Wilderness » (Cronon, 80-81), est toujours une fuite hors de l'histoire, hors de notre humanité trop humaine. Paradoxalement, la pensée environnementaliste dualiste risque de perdre ce qu'elle prétend sauver : si l'homme est la perte de la nature, il devrait s'en exclure pour la préserver. Un tel retrait ne saurait résoudre les problèmes environnementaux existants, il ne

François Gavillon

ferait que les accentuer. Un environnementalisme responsable, dit Cronon, commence par l'acceptation du fait que la nature est *aussi* une construction humaine et qu'à ce titre elle est étroitement dépendante des comportements de l'homme. Peut-être faut-il voir dans cette construction humaine qu'est la nature, surtout lorsqu'on la dit sauvage, un besoin de transcendance, l'espoir métaphysique que le monde ne s'arrête pas à l'imperfection humaine. Cronon a raison de noter que même ceux qui se disent athées utilisent souvent un vocabulaire religieux pour parler de leur expérience de la nature (« wilderness experience »). Il y a en définitive deux façons de se fondre dans cet Autre non-humain qu'est la nature. Soit en mystique, en s'immergeant dans les fonds baptismaux de cette cathédrale divine, à la manière de Muir. Soit, en Indien ou mieux, en animal, en se défaisant des vieux oripeaux de l'humanité. C'est cette veine (qu'on a parfois décrite comme relevant du réalisme magique) qu'exploiteront parfois les nouvelles de Rick Bass.

Rick Bass naît en 1958, l'année même où Abbey travaille comme *ranger* à Arches National Monument dans l'Utah. Depuis la publication de ses premiers textes au début des années 1980, Bass est devenu l'un des écrivains de la nature les plus en vue, aux États-Unis comme en France. Auteur prolifique et militant infatigable, il a attiré l'attention de la critique comme celle du public. Bass s'inscrit à bien des égards dans le droit fil de ses illustres prédécesseurs. Comme Thoreau il est naturaliste, essayiste et activiste ; comme Muir il trouve dans la nature une forme de magie, de « grâce » pour utiliser un terme qu'il affectionne et qui parfois se communique à certains de ses personnages ; comme Pinchot ou Leopold il a une solide formation scientifique – de géologue, dans son cas. Comme eux tous il combat pour la préservation des espaces naturels, celle en particulier de la vallée où il vit, la Yaak Valley, dans l'extrême nord-ouest du Montana.

Dans les nouvelles de Bass qui ont pour décor son Texas natal, mais le plus souvent les forêts du Montana, la relation des personnages à leur environnement sauvage tend en général vers l'harmonie : adéquation entre le mode de vie simple des résidents et l'évidence des lois de la nature ; adaptation au cycle des saisons, aux rythmes naturels de la vie animale et végétale. Le tropisme qui pousse les humains vers la nature hésite là encore entre désincarnation et réincarnation, entre l'ange et l'ours. Comparons ainsi ces deux citations, la première tirée de *The Hermit's Story* (2002), la seconde de *The Lost Grizzlies* (1995) :

He had found some magic seam of life, a stasis in those woods [...]. If I'd given it my all, I could have lodged us, wedged us, into that safe place where neither life nor death can erode a kind of harmony and peace—a spirit— [...]

Perhaps I should throw down pen and paper and run hard into the woods like one of the bears—ripping and clawing at the hollow log and consuming ants and grubs and the rich mulch of the earth. In abandoning the story, I might end up seeing more, and learning more.

C'est souvent le mélange subtil d'ordinaire, d'insolite et de quasi magique qui rend les nouvelles de Bass si envoûtantes. Dans cet équilibre, la nature redevient agent et non plus simple décor. Les nouvelles et les essais entendent se maintenir dans une écologie textuelle qui assure les mêmes prérogatives à la nature et aux hommes. Bass ne part pas en croisade contre l'industrie des hommes mais contre la surexploitation des forêts et la course aveugle au profit. C'est l'équilibre entre intégrité du monde physique et activité humaine respectueuse de cette intégrité qu'il privilégie : « too much fun and not enough work », dit-il, réactualisant la vieille opposition entre consommation et collaboration active. Car la nature aussi façonne, modèle, sculpte l'homme, pour reprendre certains des vocables familiers de Bass (« carve », « shape », « sculpt »). Aussi l'écriture de Bass se garde-t-elle de tomber dans les rapports de hiérarchie entre texte et nature ; elle entend au contraire réajuster le rapport de force entre humanité et *wilderness*. Nous ne sommes pas loin de trouver dans cette poétique contemporaine un syncrétisme inédit entre transcendantalisme et réalisme, lois naturelles du monde et magie du texte.

*

Depuis ses origines, la littérature américaine contemple la nature, qui façonne les hommes et les arts. L'idée de nature et sa représentation font pourtant apparaître une *histoire*, faite de lents développements ou de brusques revirements. Ainsi le moment transcendantaliste, qui voit dans la nature le lieu glorieux où peut se lire la présence du divin. La nature, enfin débarrassée des oripeaux puritains du péché, est alors diversement valorisée. Thoreau est le premier à en célébrer le caractère sauvage, une vertu qu'il voit aussi au cœur des hommes, les meilleurs du moins. La rareté faisant le prix des choses, voilà la nature, souillée et entamée à mesure que la civilisation euro-américaine s'accapare les richesses, parée d'une nouvelle aura. Les sciences post-darwiniennes mettent alors en évidence des relations d'échange et d'interdépendance qui assignent à l'homme une place non plus impériale. A la suite des divers modes de relation à la nature – religieux, esthétique, utilitariste – apparaît un nouveau tournant : l'injonction éthique. C'est entre les deux inclinations, matérialiste et éthique, que le monde contemporain oscille : Bush, Gore... Peut-être l'état du monde a-t-il d'ailleurs atteint le stade où l'éthique

François Gavillon

n'est plus un choix mais une nécessité, où l'éthique devient le plus élémentaire des utilitarismes. Ce n'est pas le moindre des points communs entre la prose de Thoreau et celle de Bass qu'elles soient toutes deux injonctives. La nature a fait beaucoup pour la littérature, il est maintenant temps que cette dernière s'acquitte de sa dette. Si le monde est, comme le voulait Aldo Leopold, une grande communauté biotique, alors littérature et nature peuvent sans doute interagir selon des principes proprement écologiques. Cette question constitue l'un des champs d'investigation de l'écocritique américaine contemporaine. Elle est au cœur de l'œuvre de Rick Bass.

François Gavillon
Université de Bretagne Occidentale

Bibliographie

- ABBEY, Edward. *Desert Solitaire*. Tucson: U of Arizona P, 1988 [1968].
- ANDERSON, Sherwood. *Winesburg, Ohio*. London, New York: Norton, 1966 [1919].
- BASS, Rick. *The Lost Grizzlies*. New York: Houghton Mifflin, 1995.
- . *The Book of Yaak*. New York: Houghton Mifflin, 1996.
- . *The Hermits' Story*. New York: Houghton Mifflin, 2002.
- BRANCH, Michael. « Indexing American Possibilities, The Natural History Writing of Bartram, Wilson, and Audubon » in *The Ecocritical Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Cheryll Glotfelty & Harold Fromm eds. Athens: U of Georgia P, 1996, 282-302.
- BUELL, Lawrence. *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge (Mass.): Harvard UP, 1995.
- . *Writing for an Endangered World. Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*. Cambridge (Mass.): Harvard UP, 2001.
- . *The Future of Environmental Criticism*. Malden (MA), Oxford (UK): Blackwell Publishing, 2005.
- CRONON, William ed. *Uncommon Ground. Rethinking the Human Place in Nature*. London, New York: Norton, 1995.
- EMERSON, Ralph Waldo. « Nature » in *Emerson's Collected Essays and Poetry*. Joel Porte and Sandra Morris eds. London, New York: Norton, 2001.
- LEOPOLD, Aldo. *The River of God and Other Essays*. Susan L. Flader and J. Baird Callicot eds. Madison: U of Wisconsin P, 1991.
- MCKIBBEN, Bill. *The End of Nature*. New York: Doubleday, 1989.

- MUIR, John. *Nature Writings*. William Cronon ed. New York: The Library of America, 1997.
- NASH, Roderick. *Wilderness and the American Mind*. 3rd ed. New Haven: Yale UP, 1982 [1967].
- OELSCHLAEGER, Max. *The Idea of Wilderness, From Prehistory to the Age of Ecology*. New Haven: Yale UP, 1991.
- SLOVIC, Scott. *Seeking Awareness in American Nature Writing. Henry Thoreau, Annie Dillard, Edward Abbey, Wendell Berry, Barry Lopez*. Salt Lake City: U of Utah P, 1992.
- THOREAU, Henry David. *A Week on the Concord and Merrimack Rivers, Walden; or Life in the Woods, The Maine Woods, Cape Cod*. Robert F. Sayre, ed. New York: The Library of America, 1985.
- . « Walking » in *Collected Essays and Poems*. Elizabeth Hall Witherell, ed. New York: The Library of America, 2001.
- WORSTER, Donald. *Nature's Economy: A History of Ecological Ideas*. 2nd ed. New York: Cambridge UP, 1994.

notes

¹ Dérivée des langues germanique et noroise, la racine anglaise semble en être « will », « willed », puis « wild », avec le sens général d'une chose désordonnée et incontrôlable. Accolée au vieil anglais « deor » (animal), elle forme le vocable « wildeor » désignant les animaux sauvages ou les bêtes fantastiques des contes. (Nash, 1-2) On notera par ailleurs que, de nos jours, le mot s'accommode des divers degrés de la détermination : « wilderness » ou « the wilderness » désigne la nature, territoire sans borne, abstraction presque, tandis que « a wilderness » signifie souvent un espace au périmètre défini, parfois doté d'un statut officiel. Le *Wilderness Act*, promulgué le 3 septembre 1964, définit ainsi ce territoire : « A wilderness, in contrast with those areas where man and his own works dominate the landscape, is hereby recognized as an area where the earth and its community of life are untrammelled by man, where man himself is a visitor who does not remain. An area of wilderness is further defined to mean in this chapter an area of undeveloped Federal land retaining its primeval character and influence, without permanent improvements or human habitation, which is protected and managed so as to preserve its natural conditions and which (1) generally appears to have been affected primarily by the forces of nature, with the imprint of man's work substantially unnoticeable; (2) has outstanding opportunities for solitude or a primitive and unconfined type of recreation; (3) has at least five thousand acres of land or is of sufficient size as to make practicable its preservation and use in an unimpaired condition; and (4) may also contain ecological, geological, or other features of scientific, educational, scenic, or historical value ». Aussi la valeur sémantique du terme « wilderness », dont les connotations rejoignent souvent celles de « wildness », est-elle très large. Lawrence Buell en souligne les différentes extensions : « Wild, wildness, and wilderness all share the sense of "undomesticated." Wildness and wilderness can be used synonymously [...]. But wilderness literally refers to a spatial area, whereas wildness is a term of quality rather than location. » (Buell, 2005, 148) Une « qualité » qu'on pourra du reste appliquer aussi bien aux hommes et aux bêtes qu'au monde physique :

François Gavillon

des espaces très humains tels que la ville seront occasionnellement vécus et désignés comme des mondes sauvages. Pensons par exemple à *The Neon Wilderness* de Nelson Algren, paru en 1960.

² Michael Branch souligne cependant que la pensée environnementaliste se fait jour dès avant les textes fameux de Emerson et de Thoreau. Dans les décennies précédant la publication de « Nature » ou de *Walden* (période qu'il nomme « early romantic »), des scientifiques tels que William Bartram, John Wilson ou John James Audubon avaient déjà exprimé une nouvelle sensibilité – qu'on dirait écologique – concernant les rapports entre l'homme et la nature. (Branch, 282-302)

³ « Walking » est constitué d'un ensemble de fragments tirés du *Journal*, certains antérieurs à *Walden* (1854). Sa première publication (posthume) dans l'*Atlantic Monthly* date de juin 1862. Dans cet essai, Thoreau célèbre les vertus de la marche au milieu des champs et des bois, mais le texte est aussi un hymne à l'Amérique toujours neuve, à une modernité qui regarde résolument vers l'Ouest.

⁴ Aux Etats-Unis, George Perkins Marsh fait paraître en 1864 *Man and Nature*, ouvrage dans lequel il met en garde contre la destruction des ressources naturelles et défend l'idée d'une politique de préservation d'espaces naturels publics. Il souligne l'importance d'une relation de coopération éthique avec la terre. On considère souvent *Man and Nature* – republié dix ans plus tard sous le titre *The Earth as Modified by Human Action* – comme le premier essai écologique américain. Sur *Man and Nature*, on pourra se reporter à l'article de Estienne Rodary et à la traduction de Laura Benedic et Arielle Walter parus dans *Ecologie et Politique*, 35/2007, 157-176.

⁵ Selon la terminologie de Donald Worster dans *Nature's Economy* cette vision « arcadienne » de Leopold s'oppose à l'écologie « impériale » ou « utilitarienne » de Pinchot (Worster, 19). Elle rejoint en cela la sensibilité de Muir.

⁶ Les romans de William Faulkner évoquent aussi une économie rurale aux prises avec le capitalisme du Nord, la spéculation, la puissance des banques. La cupidité vaine du Jason de *The Sound and the Fury* (1929) fait apparaître en toile de fond les mutations économiques qui bouleversent les rapports marchands du vieux Sud et de l'Amérique rurale tout entière.

⁷ Même si Bill McKibben a pu affirmer dans *The End of Nature* (1989) que par l'impact de son activité sur l'écologie globale, l'homme a transformé la nature au point que celle-ci est désormais devenue autre : la nature « naturelle » n'existe plus.

⁸ Continuité et fusion ou discontinuité et distanciation, c'est à la lumière de cette interrogation que Scott Slovic a par exemple étudié les œuvres de grands contemporains comme Abbey, Dillard, Bass ou Berry dans *Seeking Awareness in American Nature Writing* : « Most nature writers, from Thoreau to the present, walk a fine line [...] between rhapsody and detachment [...] And the effort to achieve an equilibrium, a suitable balance of proximity to and distance from nature, results in the prized tension of awareness [...] the very mysteriousness of nature contributes to the independence, and presumably, the self-awareness of the observer. This dialectical tension between correspondence and otherness is especially noticeable in Thoreau, Dillard, and Abbey, writers who vacillate constantly between the two extreme perspectives ». (4-5) Pour Slovic, la conscience de l'écrivain s'aiguise dans cette friction avec le monde naturel comme altérité. Les termes récurrents de cette dialectique sont « harmony/detachment », « proximity/distance », « correspondence/otherness », « connection/disconnection » ou « disjunction ».

⁹ « Soyez féconds, multipliez-vous, remplissez la terre et soumettez-la. Dominez sur les poissons de la mer, sur les oiseaux du ciel et sur tout animal qui rampe sur la terre ». (Gn, 9)

Thomas Buckley

If Writing is Creation, then Translating is Evolution

I

God created man in his image but gave him free will. Therefore perfection, goodness cannot be attributed to man, but only to his creator, while imperfection comes from man. God created life and the world, but man lives in it, thereby defining it, determining its actual meaning, fulfilling the divine plan.

The relationship between the author and the translator is perfectly analogous to this relationship between God and man: the former creates a text which he puts at the disposal of the translator, whose task is to attempt to define its real meaning – for the author is in no position to do so, nor is such his role, because art, unlike science, tolerates ambiguity, and even thrives on it. Literature, moreover, is a form of communication, and we speak for others, not for ourselves. The meaning of our words is thus synonymous with the impact they have on our interlocutors, and we can only guess at what this will be. The translator's work is thus a kind of educated guess.

Nonetheless, whatever is valuable, admirable, ingenious in the text is directly attributable to the author, not to the translator, while any mistakes, rough passages, useless repetitions are seen as the result of the translator's imperfect work.

II

This then summarizes the creationist version of translation theory. In the twentieth and twenty-first centuries, however, few are convinced by such a vision, which reduces the role of man/translator to that of a mere lackey who has been put on earth solely to serve God/the author. Modern day translation theorists have dethroned the deity while elevating his progeny, affirming that writing and rewriting are really the same thing, by virtue of the fact that all writing is rewriting.¹ Thus, one can claim that the Bible was in fact another version of the Dead Sea scrolls, a rewriting, a sort of translation-adaptation, but not an original, for the original does not exist any more than God exists, God, a creation, a recreation of man. By the same

Thomas Buckley

token, the definitive version does not exist, as is demonstrated, for example, when a work is translated, annotated and revised. Once we are asked to choose among various editions, versions, or drafts, we cease to believe in the authority of any one of them: monotheism gives way to polytheism, and each one becomes a demi-god.

III

As for nature, it is, like God, a creation of man and, like God, it is purported to be original, perfect, untainted by the hand of man. There is, however, a paradox inherent in the concept of nature, which refers to the world unperturbed by the human presence but is, at the same time, a human concept. Thus, once we look at or even think about natural perfection, it ceases to exist, for it must now conform to our idea of what it should be.

Once the distinction between original and copy has been lost, we are left with a slashed, burnt, clear-cut forest, a polluted jungle, a genetically modified wilderness of texts, none entirely original, none completely identical to the one or the many that inspired them. How then in this new, faithless world in which nothing is sacred, nothing profane, how can we define translation as opposed to authorship?

Returning to the analogy based on nature, we conveniently find Charles Darwin, who showed us that plants and animals were able to survive by changing ever so slightly, adapting to their new environment. This theory sapped the strength of creationism, because evolution, like immigration, alters the essence of the creature which has changed or moved, and nothing indicates that the change was programmed by its creator. The link with what it once was has been transformed or severed. Evolutionism thus applies perfectly to the new, improved status of translation, suggesting why some texts survive while others die for want of readership. But what role does it reserve for the literary translator?

IV

A quick glance at the *Index Translationum* reveals the grim facts: the more powerful a language is, the larger the number of source texts it provides for translation into weaker languages, and the smaller the likelihood that it will serve as a target language for texts from those languages.² Literature, to which we are referring here, is but one part of the world information network that includes film, television, radio, newspapers, and the internet, all of which confirm this tendency. That is why Bulgarians are more aware of Robert Frost or Edgar Allen Poe than Americans are of Bulgarian poets; it also explains why very few Americans learn Bulgarian compared to the number of Bulgarians who learn (American) English.

Even if this would appear to approximate the survival of the fittest, quantitatively speaking, however, it has not prevented the perennity of certain classic texts that go against the tide of the world language hierarchy: *Don Quixote*, for example, which, with the help of translators, continues to find new life, new readers, new readings – or the emergence of literary stars like Ismail Kadaré, Orhan Pamuk or Yasmina Khadra who similarly impose their presence on the world scene in spite of the relative weakness of their source languages.

Does this mean then that the propagation of the literary species depends on the translator? Does he alone have the power to regenerate, transfuse, revive texts threatened by the jungle-like conditions which prevail in the world of printed matter? Or is it the other way around: are certain texts in fact destined for greatness, making them worthy of being translated, according to a teleological imperative? The first answer confers on translators a decisive, heroic role, whereas the second relegates them to the position of scribes, clerks who recopy, albeit in another language, the texts assigned to them, with no real choice in the matter.

V

The translatability of literary texts, of fiction – translatability meaning the likelihood that they will be translated – is subject to three forces, one emanating from the past (as with *Don Quixote*, the Bible, and Shakespeare) and the other two situated in the present, the current linguistic-literary-cultural hierarchy which makes translators put *The Da Vinci Code* in the world limelight because it conforms to the rules that dictate the fabrication of American literary consumer goods, while works written in weaker languages, remain in the shadows, unless they exhibit certain characteristics which assure their survival, exemplified by those we have just mentioned. We are referring, in other words, to the evolution of taste and how translation accompanies it. The three currents can be summarized as: the canon of world classics, current commercial successes emanating from the (American) English-speaking realm, and rarities from lesser-known languages and literary traditions that cross over into this mainstream. The first and the third constitute translators' glory, for the former entrusts them with the delicate task of negotiating the reintroduction of a revenant into the company of the living, the latter with the risky mission of stretching the worldview of their readers. In both cases, translation can be placed within the purview of reception theory and practice. The second, however, assigns them the inglorious role of literary fast food importers, motivated only by pecuniary compensation, editorial mercenaries at the service of hegemonious idioms.

Thomas Buckley

VI

And yet, if translation is the indispensable first step in a text's evolution and survival, even more crucial is the period following that linguistic coming-out-of-the-closet, for thereafter, the vast majority of all translations become prematurely old and unreadable, what Henri Meschonnic calls *translation translations*, whereas a happy few are so ingeniously grafted onto the body of the target language literature that they seem to be originals: Baudelaire's translations of Poe, for example. Meschonnic calls these *text translations*, and he attributes their success, their survival, to a moment in the history of the target language that enables it to assimilate the new text permanently. The history of English thus created the conditions that enabled the King James Version – a translation – to become a landmark in the English language, while French, according to Meschonnic, has thus far been unable to produce a similarly powerful monument, a text translation of the Bible, precisely because of the different conditions in which the French language has evolved.³

Meschonnic's theory is akin to that of Walter Benjamin, for whom literary translation has nothing to do with the transfer of information from source to target language, but represents a mysterious return to the communicational power contained in the *Ursprache*, the pre-Babelian universal language, by adding the missing piece of the linguistic puzzle whose fragmented, incomplete state has forever perplexed humankind,⁴ but also to that of Antoine Berman, who claims that translation produces new, miraculous structures in the target language while bringing to light shades of meaning in the source text that are visible only in the translated version.⁵

Franz Rosenzweig defines this movement as a unique, one-time *world tournament* produced by a link between the present and the past, such as Schiller's creation of a German theatre or Goethe's use of antique verse forms:

C'est seulement quand le peuple destinataire, par l'effet de sa propre nostalgie et par son expression propre, vient à la rencontre [...] de l'œuvre étrangère, quand, donc, la réception de celle-ci ne se produit pas par curiosité, par intérêt, par impulsion culturelle ou même par plaisir esthétique, mais dans le cadre d'un ample mouvement historique, que le temps d'un tel *hiéros gamos*, de telles noces sacrées est venu. (Berman, 50)

VII

It is far from coincidental that Rosenzweig employs a metaphor to designate the process required for a well-balanced translation. The history of translation theory is punctuated with a string of metaphors, each one proposing a new definition of translation and claiming to describe the phenomenon more accurately, more realistically than those of the past. Our era has seen

If Writing or Creation, then Translating is Evolution

the repudiation of the term *transparency*, formerly used to identify a good translation, because in addition to its implication that one can see through the target-language to the source-language, it suggests that a good translator is invisible, a notion with which literary and linguistic scholars no longer agree. But who could miss the contradiction inherent in these approaches which, in order to foreground the translator's craft and to enhance their role, have to jettison the old theory of fidelity and transparency, only to invent similar concepts, such as *equivalence*?⁶

What we are attempting to do here is to broaden the perspective, including the context in which translation takes place, even if, in the process, we are adding a new metaphor to the list.

VIII

The question that remains, that refuses to disappear, is how to define, to give an identity to the translation, without referring to the original.

In terms of linguistic utterances, it is quite possible, for translated expressions acquire a life, an identity of their own, as do synonyms and metaphors, but when we come up against full-blown texts, with locatable authors who insist on asserting their authorial rights, how can we conscientiously sever this umbilical cord? The problem is that authors have names.

IX

Returning again to evolution, we see a situation that is actually the opposite of that which characterizes the relationship between author and translator, original and translation, for man, the successor, the translation, the rewritten version, has an identity, as opposed to the ape, his predecessor, the original piece of work. Names are a human invention, a way for us to trace our heritage back as far as history allows us to. Nonetheless, the advantage inherent in using this analogy to describe translation is that it introduces the notion that the target text can be as good as or better than – therefore as legitimate as, or more legitimate than – the source text, as some say of Baudelaire's translations of Poe, for example. This approach works equally well in the case of Martin Luther's German Bible, which completely overshadows the texts from which it was forged, and the same could arguably be said of the King James Version or even the Welsh Bible. But would anyone in his right mind make a similar claim regarding an English language translation of Flaubert, a French one of Goethe, or a German version of Cervantes?

X

Lawrence Venuti might well make such a claim, for he champions the cause of *minoritizing* translations, those which, instead of trying to blend in with

Thomas Buckley

the target language literature by aping its vocabulary, syntax and rhetoric, call attention to their foreign origins through various linguistic means.⁷ That explains why Venuti dismisses the objections Milan Kundera expresses about translators who adulterate the original in order to create something of their own, or simply out of obedience to their editors.⁸ Any such limits imposed on translators suggest that their role is not to create but slavishly to execute the author's implicit instructions concerning the text. In terms of our hypothesis, however, both Venuti and Kundera risk producing translated texts that will be unable to survive, for both refuse to accommodate the demands of the target language reader who prefers a smooth, unnoticeably translated text to one that reads poorly on account of the translator's ideological or ethical aims. For a text, survival means being read, regardless of the form in which it survives. If it does not conform to the rules of its new environment, it simply dies. Ask a librarian.

What Kundera says is that when translators enrich Kafka's intentionally poor style in order to spice up texts which they fear the target reader will find too bland, they are denaturing them, whereas Venuti brags about how he was able to get a critic to notice his minoritized translation of an Italian work of fiction, as if to say that since there is nothing natural about translating, why keep up the pretense? Neither Kundera nor Venuti appears to have much concern for the target reader's pleasure, which is generally what dictates the editor's suggestions to the translator.

A third approach is seen in the translation strategy of Burton Raffel, who is both a theorist and a translator, and who insists on respecting source text and target text, source language and target language, but who occasionally shakes the target reader out of his slumber by inserting untranslated source language expressions into the target text or by using notes that refer to the original. His particular revolt is against Penguin publishers who, according to Raffel, have produced generations of insipid translations that neither capture the original flavour of the original nor succeed in creating readable target texts.⁹

But Raffel perpetuates the myth of transparency in his own way, for he tries to fashion – in translating *Don Quixote*, for example – a language that a critic has called Cervantine English, as if such a thing could exist, as if one could see through the translation to the original.¹⁰ In that case, the translator must be invisible, a status that is refused by modern translation theorists such as Venuti and Berman.

XI

The problem being that the original and the translated version are not, will never be identical, in spite of the efforts of those like Kundera, Raffel, and

If Writing or Creation, then Translating is Evolution

Valéry Larbaud,¹¹ who entertained the notion of fidelity, which has likewise become passé, one must be inventive to find a new legitimacy for translations, which have traditionally been viewed with suspicion.

The discussion clearly takes place at the juncture between esthetics and ethics, as George Steiner shows in *Real Presences*, for if there is nothing real behind our words, our ideas, our beliefs, then art loses its value – or acquires whatever value the reader wants to give it, which amounts to the same thing.¹² In other words, our definition of culture leads back to nature and then to God. Since we have got rid of God, it is logical to get rid of nature, and then of culture. For the moment, the last two still function as the successors of the first, but we are busy here doing to nature what we have already done to God. What is to keep us from similarly unbolting culture?

As if by chance, the same George Steiner wrote a previous work called *After Babel*, in which he demonstrated that translation is actually impossible, insofar as one can never find an equivalent term in the target language that will translate all of the nuances of the source language expression.¹³ His example for the purposes of this demonstration is the French word *chaussée*, which connotes more than any expression available in the English language. Steiner knows what he is talking about, for he grew up speaking three languages: German, French, and English, and he knows all three intimately.

XII

What we are left with, then, is a choice, like the choice to believe or not to believe. The evidence can be used for or against, but the question remains unverifiable, for the very people who read translations are those who would be incapable of checking to see if the translation conforms to the original. The meaning (the nature) of language is what puts the translator in this odd, seemingly illegitimate, in any event misunderstood position.

XIII

In order to determine whether nature is an invention, one must first decide whether languages, words and meanings are part of nature. According to our first hypothesis, the creationist version of translation theory, they are, just as humankind is. That would explain why we use the term *natural languages* to distinguish French, Spanish, English, etc. from their artificial, contrived counterparts such as Esperanto and Volapük. Such a discussion goes back to Plato's *Cratylus*, which attempts to resolve the question of the basis of linguistic meaning: are words linked directly to the world, are they simply a convention, or are they a reflection of our ideas about the world?¹⁴ If God created human beings and placed them in a natural world, then one can consider that languages are literally natural. I.A. Richards' contention that

Thomas Buckley

meaning grows like a plant thus makes perfect sense.¹⁵ In that case, however, translation is but an ersatz form of evolution which produces a pasteurized form of the original, and those who are stuck with it fallen creatures, like Adam and Eve. Unlike Adam and Eve, however, they are probably unaware of their misfortune, knowing nothing of the Edenic bliss reserved for the source reader. They are decadent, impure creatures who believe themselves superior to their predecessors, independent of their maker, which explains why they invent reasons for preferring translations to originals. Nonetheless, they remain nostalgic for a half-imagined past, a pre-Babelian era in which there was no need for culture, nature was still intact but had not yet been named, and humankind was still on relatively good terms with God.

But if we suppose that words are based on a convention, and that language is a human invention, we can likewise posit that God and nature are mere units in such an artificial system. Language itself thus becomes a kind of translation from the outset, and if meaning appears to grow like a plant (Richards) or to be eternal, unchanging, and sincere, as when we speak “from the bottom of our hearts,” detached reflection makes it obvious that this is but an illusion, a faith leap that is the *sine qua non* without which we would be unable to reason, to participate in the linguistic game.

As for translation, it now becomes a Promethean operation, a destroyer of the chains imposed by so-called natural languages which are but the offspring of the vagaries of history and whose legitimacy is derived from usage rather than from any divine, natural, or rational origin. Only reactionaries and obscurantists would object to such a liberation, supposedly in the name of truth, justice, or beauty – all mere words, etymological artefacts in an ever-changing idiom – but in fact on account of their inability to evolve, to relinquish the old, obsolete power and authority that derived from myths.¹⁶ According to this perspective, new meanings, regardless of their origins, enrich and improve languages. In some cases, moreover, translation, whether it be intra-linguistic (synonymy) or inter-linguistic, constitutes a renewal deriving from roots, origins, in short reuse of a long-forgotten past, establishing continuity with historical precedents. What makes this possible is the multi-faceted nature of language, that which is also responsible for connotation, double meanings, irony, and the various figures of rhetoric. For each argument as to the inferiority of translated, interpreted, or dubbed versions, one can thus point out that they merely release possibilities inherent in the original which would have remained untapped in the absence of translation. Preference for one version over another amounts to a question of taste, of reception.

The problem that remains, that of the name, can be resolved by the realization that those works of literature which have survived and continue to nourish

If Writing or Creation, then Translating is Evolution

the social and ideological discourse of our era could not have done so in their original form, i.e. without translation, transposition, or adaptation of various kinds. This is true, for example, in the case of The Bible, the plays of Shakespeare, *Don Quixote*, and the works of Jules Verne, all of which continue to exercise considerable esthetic or ideological influence. To read a work of the distant past, even in the original version, requires all of the efforts described by Hans Robert Jauss,¹⁷ and the number of readers able and willing to do so is infinitesimal compared to the millions who are familiar with the names of their authors, even if they have but a vague notion of the original, its context, and its meaning.

XIV

Another way of viewing the question is by saying that one must choose between the name and the content, since most modern readers will never know to what extent the versions of the Bible, Shakespeare, Cervantes, or Jules Verne which they read or hear resemble the originals – nor will they necessarily know their origins – but they will retain the authors' names rather than the translators', to the chagrin of modern translation theorists. Everything thus indicates that the teleological perspective is the correct one, which confirms the validity of our evolutionary metaphor: just as animals develop the anatomical characteristics they need in order to survive, texts gravitate toward the forms which enable them to be perpetuated. Thus, bats have radar so that they can orientate themselves, whereas human beings have eyes for the same purpose, and for the moment it seems impossible for them to swap communication equipment. This suggests, of course, that nature really exists, that if it was an invention, it was a permanent one, and it appears to confine translators to their traditionally subservient role.

Conclusion

What then of our homology between apes and human beings on the one hand, authors and translators on the other, the expedient that appeared to rescue the latter from anonymity while condemning the former to oblivion? Unfortunately, like the concept of nature, it gives way to, fits into, human logic, as witnessed by the forenames assigned to our most famous predecessors, such as Lucy or Otzi. Authors thus reclaim their authorial rights, as a result of the human need to know where we came from and who begat us. By the same token, we still refer to sunrise and sunset, some five hundred years after Copernicus' discovery that the earth revolves around the sun, unable to break out of a traditional albeit irrational worldview. A similar pattern governs our conception of language itself, and of words, which is why translation remains

Thomas Buckley

subservient to original writing and nature continues to reign on its pedestal of legitimacy, like a permanent, unequalled invention.

Thomas Buckley
Université de Bretagne Occidentale/IUT de Quimper

notes

¹ See, for example, André Lefevere, "Rewrites: Interpretation and Rewriting in Alternative Paradigms," in Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Leiden: St. Martin's Press, 1985.

² *Index Translationum* is a Unesco data base document which lists all published translations, showing that English is by far the largest source language in the world, « giving » many more works to other languages than it « receives » from them. It can be found on : www.databases.unesco.org.

³ Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*. Paris: Gallimard, 1973.

⁴ Walter Benjamin, "The Translator's Task," in *Illuminations*, Hannah Arendt, (ed.). London: Cape, 1970.

⁵ Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard, 1984.

⁶ Robert Larose, *Théories contemporaines de la traduction*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 1989.

⁷ Lawrence Venuti, *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*. London: Routledge, 1998.

⁸ Milan Kundera, *Testaments Betrayed*. (transl. Linda Asher) New York: Harper Collins, 1993.

⁹ Burton Raffel, *The Art of Translating Prose*. University Park, Pennsylvania: Penn State UP, 1994.

¹⁰ Javier Herrero quoted on back cover of *Don Quijote* by Miguel de Cervantes (transl. Burton Raffel). New York: W.W. Norton, 1999.

¹¹ Valéry Larbaud, *Sous l'invocation de Saint Jérôme*. Paris: Gallimard, 1946.

¹² George Steiner, *Réelles présences*. (trad. M.R. de Pauw) Paris: Gallimard, 1989.

¹³ ———, *After Babel: Aspects of Language and Translation*. London: Oxford UP, 1975.

¹⁴ See discussion of *Cratylus* in: Umberto Eco, *The Search for the Perfect Language*. (transl. James Fentress) Oxford: Blackwell, 1995.

¹⁵ I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*. London: Oxford UP, 1936.

¹⁶ Daniel Heller-Roazen, *Echolalias, Essai sur l'oubli des langues*. (trad. Justine Landau) Paris: Seuil, 2007.

¹⁷ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*. (trad. Claude Maillard) Paris: Gallimard, 1978.

Liste des auteurs

Anne-Laure Brevet enseigne depuis huit ans en qualité de Maître de conférences à l'Université de Bretagne Occidentale. Depuis l'obtention de son doctorat en 1998, elle a consacré une grande partie de ses recherches à l'œuvre de Doris Lessing, prix Nobel 2007 de littérature, domaine dans lequel elle a publié plusieurs articles.

Thomas Buckley a d'abord enseigné la langue et la littérature françaises à California State University (Etats-Unis) et publié des articles dans les domaines littéraire, linguistique et culturel. Par la suite, il s'est consacré à la traduction littéraire et à la théorie de la traduction. Il est Maître de conférences en anglais à l'IUT de Quimper et travaille actuellement sur la rhétorique, la diversité linguistique, et l'œuvre de Romain Gary.

Catherine Conan est Maître de conférences à l'Université de Bretagne Occidentale. Elle a récemment soutenu une thèse intitulée « Figures de l'étrange et du familier dans la littérature contemporaine de Belfast ». Dans un domaine qui comprend la littérature et l'image contemporaines dans les Îles Britanniques et en particulier en Irlande du Nord, elle s'intéresse au rapport entre écriture et représentation picturale de la ville. Sa recherche porte également sur le lien entre forme esthétique et idéologie politique.

Pascal David, né en 1956, ancien élève de l'École Normale Supérieure (Saint-Cloud) est Professeur de philosophie à l'Université de Bretagne Occidentale depuis 1996 et directeur de l'équipe de recherche Ethique, Professionalisme, Santé (EPS). Il a travaillé plus spécialement dans le domaine de la philosophie allemande (Schelling, Nietzsche, Brentano, Heidegger, Gadamer, Lohmann). Il est traducteur de l'allemand et auteur de nombreux articles et de plusieurs ouvrages, dont *Job ou l'authentique théodicée* (Bayard, 2005).

François Gavillon est Maître de conférences à l'Université de Bretagne Occidentale depuis 2000 où il enseigne la littérature anglaise et américaine ainsi qu'un cours d'histoire américaine des idées. Il a publié un livre sur l'œuvre romanesque de Paul Auster, *Paul Auster. Gravité et légèreté de l'écriture* (Presses Universitaires de Rennes, 2000). Sa recherche porte depuis plusieurs années sur l'écolittérature américaine, à laquelle il a consacré de nombreux articles.

Benoît Jeanjean, Professeur de latin à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Brest, et spécialiste de patristique latine, travaille principalement

Liste des auteurs

sur les écrits polémiques des auteurs latins chrétiens des IV^e et V^e siècles. Consacrant une grande partie de ses études à l'oeuvre de saint Jérôme, il s'est notamment intéressé aux aspects hérésiologiques et historiques de cet auteur. Son attention se porte également sur l'utilisation de l'héritage classique chez les Pères de l'Eglise. Il a publié deux ouvrages : *Saint Jérôme et l'hérésie*, Études Augustiniennes, Série Antiquité, n° 161, Paris, 1999 et *Saint Jérôme, Chronique (années 326-378)*, introduction, texte, traduction et notes en collaboration avec B. Lançon, suivie de quatre études sur les Chroniques et Chronographies de l'Antiquité tardive, éd. B. Jeanjean et B. Lançon, Presses Universitaires de Rennes (coll. Histoire), 2004.

Marie-Eugénie Kaufmant, agrégée d'espagnol en 2000, est Maître de conférences en espagnol à l'Université de Bretagne Occidentale depuis 2005. Spécialiste de la littérature du Siècle d'Or, elle a soutenu sa thèse sur « les espaces naturels dans la *comedia nueva* espagnole de la première moitié du dix-septième siècle » en 2004. Elle a participé à des colloques internationaux en France et en Espagne et a publié plusieurs articles sur la *comedia nueva* et sur la poésie mystique espagnole de saint Jean de la Croix.

Yannick Lageat, Professeur des Universités, est spécialiste de géographie environnementale, à laquelle il a consacré un ouvrage de vulgarisation, *Les milieux physiques continentaux*, paru aux Éditions Belin (2004). Après avoir créé et dirigé à Clermont-Ferrand l'URA 6042 du CNRS, où il a mené des travaux sur les rythmes et les modalités de l'érosion, il a orienté ses recherches sur la géomorphologie des littoraux, depuis son arrivée à Brest en 1997, dans le cadre du Laboratoire Géomer de l'UMR 6554.

Anne Le Guellec-Minel, ancienne élève de l'École Normale Supérieure (Fontenay), est Maître de conférences à l'Université de Bretagne Occidentale, où elle enseigne l'histoire et la littérature du monde anglophone et la traduction. Elle a fait sa thèse sur l'œuvre romanesque de l'écrivain australien Patrick White, et sa recherche porte sur la littérature et les identités nationales dans le Commonwealth.

Camille Manfredi, agrégée d'anglais, est Maître de conférences à l'Université de Bretagne Occidentale. Elle est l'auteure d'une thèse soutenue en 2005 portant sur la recherche formelle et symbolique de trois auteurs écossais contemporains : Alasdair Gray, Janice Galloway et A.L. Kennedy. Elle a publié plusieurs articles portant plus précisément sur les questions de l'écriture du corps, des phénomènes de reprise et d'intertextualité, du sauvage et de l'insularité dans la littérature écossaise du 20^e siècle.

Nicolas Meynen est Maître de conférences en histoire de l'art contemporain et directeur de l'IUP « Métiers du Patrimoine » à l'Université de Bretagne Occidentale. Il a soutenu en 2002 une thèse d'histoire de l'art sur « Fortification, architecture et urbanisme à La Rochelle au XIX^e siècle », sous la direction du professeur Dominique Jarrassé à l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux III. Il est l'auteur de plusieurs articles sur l'architecture et l'urbanisme dans le cadre de places fortes à l'époque contemporaine, et son dernier ouvrage *La Rochelle au XIX^e siècle. De la place forte au port de commerce* est paru en décembre 2007 (C.P.P.P.C).

Thierry Robin est Maître de conférences à l'Université de Bretagne Occidentale. Il vient de publier aux Presses Universitaires de Rennes un ouvrage sur l'œuvre de Flann O'Brien, intitulé *Flann O'Brien, Un Voyageur au bout du langage* (2008). Gravitant autour des concepts de réel, de parodie et de post-modernité, ses recherches s'orientent aussi désormais vers des auteurs irlandais contemporains tels que John Banville.

Autres publications du CEIMA :

Les Cahiers du CEIMA n°1, janvier 2003, 86 pages : *Rupture(s)*

- Annick Cossic-Péricarpin. Avant-propos.
- Annick Cossic-Péricarpin. Une ville d'eaux à la mode au XVIII^e siècle : la dialectique de la rupture et de la continuité à Bath.
- Hélène Crignon-Machinal. Bram Stoker : *Dracula* et *The Lady of the Shroud*, rupture et reconstruction.
- Anne Le Guellec. Histoire de ruptures et récit circulaire dans *The Custom of the Country* d'Edith Wharton.
- Anne-Laure Brevet. Figures de la discontinuité subjective dans *A Proper Marriage* de Doris Lessing.
- Marie-Christine Agosto. Ruptures à l'américaine : *The Sky Changes* de Gilbert Sorrentino.
- François Gavillon. Les romans de William Gaddis : rupture(s) épistémologique(s) ?
- Gaïd Girard. L'ici et l'ailleurs dans *The Dead* de John Huston.

Les Cahiers du CEIMA n°2, juin 2003, 152 pages : *Ville et crime*

- François Gavillon. Introduction.
- Benoît Jeanjean. Violence et politique dans la Rome républicaine (aux II^e et I^{er} siècles avant J.-C.)
- Annick Cossic. Bath au XVIII^e siècle : l'utopie palladienne à l'épreuve du crime.
- Alain Kerhervé. *Blind Justice* de Bruce Alexander. Représentations du crime à Londres au XVIII^e siècle.
- Marie-Christine Agosto. Crime et délit dans deux paysages urbains de Melville : *Bartleby, the Scrivener & The Bell-Tower*.
- François Gavillon. Ville et *wilderness* : de la Bible aux puritains d'Amérique.
- Thomas Buckley. Ville et Criminalité : l'origine de la barbarie (Bret Harte et Jack London).
- Didier Combeau. Les Armes du crime : le débat sur le contrôle des armes à feu de 1911 à 1939.
- Gaïd Girard. Main basse sur la ville : les gangsters dans le cinéma américain (1930-1951).

- Anne Le Guellec. Crime symbolique et société pénitentiaire dans *A Fringe of Leaves* de Patrick White.
- Hélène Crignon-Machinal. De Londres à Shanghai : l'étrange cas de Christopher Banks dans *When We Were Orphans* de Kazuo Ishiguro.
- Anne-Laure Brevet. Le Citoyen corrompu dans *Hunger* de Doris Lessing.
- Camille Manfredi. Glasgow, Unthank : le monstre urbain dans *Lanark* d'Alasdair Gray.

Les Cahiers du CEIMA n°3, mai 2006, 158 pages : *Le sublime*

- Pascal David. L'effroi du sublime.
- Alain Kerhervé. Le sublime dans les écrits épistolaires féminins anglais au XVIII^e siècle.
- Norbert Col. La place de l'esthétique dans le conservatisme d'Edmund Burke.
- Catherine Thomas. Le sublime dans *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier.
- Hélène Machinal. Le sublime dans *The Confessions of an English Opium-Eater* de Thomas de Quincey.
- Carle Bonafous-Murat. Modalités d'un moment sublime : « Mediations in Time of Civil War ».
- Irena Buckley. Oscar Vladislas de Lubicz-Milosz. Le sublime et la nostalgie.
- Anne Le Guellec-Minel. Les mirages du sublime dans *Voss* de Patrick White.
- Delphine Dauphy, François Gavillon. La photographie américaine, 1860-1880 : le paysage et le sublime.
- Hervé Le Nost. « ...Nous avons l'idée du monde, mais nous n'avons pas la capacité d'en montrer un exemple ».
- Michèle Bompard-Porte. Le Sublime, *das Erhabene* et la Sublimation.

Le CEIMA (Centre d'Etudes Interdisciplinaires du Monde Anglophone) composante de l'Equipe d'Accueil EA 4249 HCTI (Héritages & Constructions dans le Texte et l'Image), rassemble des anglicistes de différentes spécialités (britannisants, américanistes, littéraires et civilisationnistes) qui cherchent à construire une réflexion pluridisciplinaire dans le champ des études anglophones.

Site internet : www.univ-brest.fr/ceima

Email : ceima@univ-brest.fr

Achévé d'imprimer sur les Presses de
en septembre 2008

ISSN 16397789

