

Revue électronique d'Études Françaises

Carnets

Association Portugaise d'Études Françaises (APEF)

ISSN: 1646-7698

Série et n.º: IIe série, n.º 12

Mois et année: janvier 2018

#12

Théorie Mimétique et Études Littéraires

Cristina Álvares

Maria do Rosário Girão

Comité de Direction

Directrice:

Maria de Jesus Cabral (Présidente de l'APEF)

Codirecteurs:

Ana Clara Santos (Vice-Présidente de l'APEF)

José Domingues de Almeida (Vice-Président de l'APEF)

Dominique Faria (Vice-Présidente de l'APEF)

Sous-directeurs:

Ana Isabel Moniz (Secrétaire de l'APEF)

Ana Maria Alves (Secrétaire adjointe de l'APEF)

João da Costa Domingues (Trésorier de l'APEF)

Comité éditorial:

Teresa ALMEIDA (Univ. Nova de Lisboa)

Cristina ÁLVARES (Univ. do Minho)

Ana Maria ALVES (ESE /Instituto Politécnico de Bragança)

Maria Natália Pinheiro AMARANTE (Univ. Trás-os-Montes e Alto Douro)

Marta Teixeira ANACLETO (Univ. de Coimbra)

Kelly BASÍLIO (Univ. de Lisboa)

Maria de Jesus CABRAL (Univ. de Lisboa)

Leonor COELHO (Univ. da Madeira)

Paula Mendes COELHO (Univ. Aberta)

José Domingues DE ALMEIDA (Univ. do Porto)

João da Costa DOMINGUES (Univ. de Coimbra)

Dominique FARIA (Univ. dos Açores)

Maria do Rosário GIRÃO (Univ. do Minho)

Fernando GOMES (Univ. de Évora)

Ana Isabel MONIZ (Univ. da Madeira)

Ana Paiva MORAIS (Univ. Nova de Lisboa)

Maria de Fátima OUTEIRINHO (Univ. do Porto)

Maria Eugénia PEREIRA (Univ. de Aveiro)

Luís Carlos PIMENTA GONÇALVES (Univ. Aberta)

Margarida Esperança PINA (Univ. Nova de Lisboa)

Ana Clara SANTOS (Univ. do Algarve)

Isabelle SIMÕES MARQUES (Univ. Aberta)

Isabelle TULEKIAN LOPES (ISCAP-Instituto Politécnico do Porto)

Comité Scientifique:

Jean-Michel ADAM (Univ. de Lausanne, Suíça)

Marta Teixeira ANACLETO (Univ. de Coimbra, Portugal)

Encarnación Medina ARJONA (Univ. de Jaén, Espanha)

Paul ARON (Univ. Libre de Bruxelles, Bélgica)

Kelly BASÍLIO (Univ. de Lisboa, Portugal)

Bruno BLANCKEMAN (Univ. Sorbonne Nouvelle - Paris III, França)

Maria João BRILHANTE (Univ. de Lisboa, Portugal)

Helena BUESCU (Univ. de Lisboa, Portugal)

Maria de Lourdes CÂNCIO MARTINS (Univ. de Lisboa)

Yves CHEVREL (Université Paris-Sorbonne)

Jean-Louis CHISS (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris III, França)
Maria Paula Mendes COELHO (Univ. Aberta, Portugal)
Ana Paula COUTINHO (Univ. do Porto, Portugal)
Manuel Bruña CUEVAS (Univ. de Sevilha, Espanha)
Michel DELON (Univ. Paris-Sorbonne, Paris IV, França)
Gérard DANOU (Univ. Paris Diderot, Paris VII, França)
Guy DUGAS (Université Montpellier 3)
Catherine DUMAS (Univ. Sorbonne Nouvelle- Paris III, França)
Pascal DURAND (Univ de Liège, B lgica)
Diana LEFTER (Univ. de Pitesti, Roumanie)
Charmaine Anne LEE (Univ. de Salerno, It lia)
Eric FOUGERE (CRLV, Univ. Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, França)
Georges FORESTIER (Univ. Paris-Sorbonne, Paris IV, França)
José Oliver FRADE (Univ. de la Laguna, Can rias)
Marc FUMAROLI (Collège de France, Académie Fran aise)
Simon GAUNT (Univ. King's College, Londres, Reino Unido)
Ignacio Ramos GAY (Univ. de Val ncia, Espanha)
JeanYves GUÉRIN (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris III, França)
Florica HRUBARU (Univ. Ovidius, Constanta, România)
Jacques ISOLERY (Univ de Corse)
Vincent JOUVE (Univ. de Reims, França)
Maria Eduarda KEATING (Univ. do Minho, Portugal)
Wladimir KRYSINSKI (Univ. de Montréal, Canad )
Francisco LAFARGA (Univ. de Barcelona, Espanha)
Clara FERR O TAVARES (Instituto Politécnico de Santar m, Portugal)
Maria Herminia LAUREL (Univ. de Aveiro)
Lucie LEQUIN (Univ. Concordia, Montréal, Canad )
Véronique LE RU (Univ. de Reims, França)
Serge MARTIN (Université Sorbonne Nouvelle)
Daniel-Henri PAGEAUX (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris III, França)
Ana PAIVA MORAIS (Univ. Nova de Lisboa, Portugal)
Alicia PIQUER (Univ. Barcelona, Espanha)
Daniel MAGGETTI (Univ. de Lausanne, Su a)
David MURPHY (Univ. de Sterling, Reino Unido)
Of lia PAIVA MONTEIRO (Univ. de Coimbra, Portugal)
Martial POIRSON (Univ. Stendhal-Grenoble 3, França)
Fran ois PROVENZANO (Univ. de Li ge, Bélgica)
Marc QUAGHEBEUR (Archives et Musée de la Littérature, Bruxelas, Bélgica)
Cristina ROBALO CORDEIRO (Univ. de Coimbra, Portugal)
Alfonso SAURA (Univ. de Murcia, Espanha)
Franc SCHUEREWEGEN (Univ. d'Anvers, Bélgica)
Maria Alzira SEIXO (Univ. de Lisboa, Portugal)
Alain TROUVE (Université de Reims Champagne Ardenne)
Alicia YLLERA (Univ. Nacional de Educa o   Dist ncia, Espanha)
Christine ZURBACH (Univ. de Évora, Portugal)

Avec la collaboration spéciale de :

Design de la couverture :

Rui Rica

Edition:

Cristina ÁLVARES

Maria do Rosário GIR O

Mise en page:

Jo o Leite

Adresse web: <http://ler.lettras.up.pt/apef/carnets>

Adresse e-mail : carnetsapef@gmail.com

©2018 APEF- Association Portugaise d'Études Françaises

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	6
Jean-Jacques Vincensini	
De la victime émissaire à la pensée symbolique. René Girard dans la « répartition en nuage » des sciences humaines	12
Charles Ramond	
Job, Meursault, Clamence. Les guillemets de l'innocence et de la culpabilité dans la Théorie Mimétique de René Girard	29
Laurent Pietra	
Meurtre fondateur ou accusation mensongère	44
Toufic El-Khoury	
René Girard, <i>Don Quichotte</i> et la comédie. Le conflit et l'appropriation mimétique dans le fonctionnement du comique	53
Diane Aymard Obono Oyono	
Le paradigme du bouc émissaire chez Maupassant : une démythification narrative. Notes sur <i>Pierre et Jean</i> et <i>Boule de Suif</i>	68
Michel Arouimi	
Rimbaud, Ramuz, Bosco : la forma poétique et ses vertus cathartiques	83
Éric Fougère	
<i>Sa Majesté des mouches</i> et <i>Les Bienheureux de la désolation</i> . Deux cas de mimétisme insulaire aux antipodes ?	94
Julia Sei	
Hagiographie et théorie mimétique. <i>La Lettre des martyrs de Lyon et Vienne</i> d'Eusèbe de Césarée	106
Daniel Aranda	
Théorie mimétique et littérature orale : le cas du conte-type n° 212 « La chèvre menteuse »	122

João Marcelo Mesquita Martins

Le mythe cosmogonique de Pangu. La fonction de la violence dans la fondation du monde 138

Hélène Tessier Amorim

La mise en scène de l'écrivain comme sacrifié dans la littérature du premier romantisme allemand : une nouvelle forme de sacrifice ? Novalis et la mise en scène de l'écrivain à la lumière des théories de René Girard 153

Marie Kawthar Daouda

Dandysme, crise du modèle épique et crise sacrificielle : psycho(patho)logie du héros fin-de-siècle dans sa volonté d'être unique 165

António Machuco Rosa

Wordsworth, Girard et la question de la propriété intellectuelle 182

INTRODUCTION

Conçue par René Girard entre 1961 et 2015, la théorie mimétique est une réflexion sur la violence collective et les formes culturelles, notamment religieuses, de sa régulation. Elle s'inscrit dans la problématique plus vaste de la stabilité structurelle des sociétés humaines et de leur vulnérabilité aux processus de déstructuration. Ce qui intéresse René Girard – et c'est là qu'il prend ses distances avec le structuralisme logico-combinatoire – ce n'est pas la structure en tant que telle, dans sa stabilité, mais plutôt la dynamique de son émergence et de sa défaillance. Profondément catholique mais aussi héraclitien, Girard s'écarte de la croyance judéo-chrétienne dans la priorité du logos. La primauté ontologique ne revient pas à la forme mais à la force, pas à la parole mais à l'acte (meurtrier en l'occurrence), pas à la structure différentielle du langage mais au flux de la violence, pas au logos mais au pathos (et au pathos par excellence qu'est le pathos religieux). Aussi le rapport de précedence que Lévi-Strauss établit entre mythe et rite se trouve-t-il inversé chez Girard. La performance rituelle (le faire) préexiste au récit mythique qui vient la justifier (le dire).

La question sous-jacente à la théorie mimétique est celle-ci : comment, à partir de l'effacement entropique des différences et des distances dans la violence intestine à laquelle les groupes humains succombent, un ordre social et culturel se remet-il en place et se stabilise provisoirement ? La réponse est le mécanisme victimaire, notion axiale de la théorie mimétique, que l'on peut définir très synthétiquement comme un mécanisme neg-entropique de contention de la violence moyennant sa canalisation vers un objet (le bouc émissaire) à éliminer par expulsion, exclusion ou mise à mort. Il s'agit d'un mécanisme interne à la violence elle-même qui donne à son acéphalie (tous contre tous) une direction, celle de la victime (tous contre un). Le mécanisme s'appelle victimaire dans la mesure où la régulation de la violence et la recomposition du groupe exigent une victime (le moment cathartique de tous moins un).

Girard considère que le mécanisme victimaire est à l'œuvre dans toute société, sous des régimes différents, depuis l'aube de l'humanité, dont les origines sont sanglantes (motif du meurtre fondateur), jusqu'à notre contemporanéité, marquée par la crise mimétique permanente (motif de la montée aux extrêmes). C'est lui qui structure le rite sacrificiel, institution matricielle de l'ordre humain et noyau du religieux archaïque et mythique basé sur la sacralisation de la violence. On est alors dans le régime de l'efficacité

victimaire, l'issue sacrificielle de la crise mimétique assurant l'apaisement et l'unité du groupe. Après la coupure anthropologique majeure que constitue le christianisme, religion qui a désacralisé la violence et aboli le sacrifice en révélant ce que le mécanisme élude - l'innocence de la victime (le bouc émissaire devenant l'agneau de Dieu) -, c'est toujours lui qui soutient les phénomènes de foule, les persécutions et la logique sacrificielle des institutions modernes. Mais le régime moderne du mécanisme le rend inefficace car, privé de l'unanimité autour d'une victime, il ne réussit pas à évacuer la violence qui s'accumule, s'intensifie et s'élargit à l'échelle planétaire sous forme de crise mimétique sans issue.

Plusieurs disciplines et domaines d'études - l'anthropologie, les études littéraires, la psychologie, les études bibliques, parmi d'autres - interviennent dans la théorie mimétique. Si le mécanisme victimaire en est le concept central, le désir mimétique est celui qui fonde la conceptualité girardienne. Cette notion de nature psychologique, que Girard découvre dans la littérature européenne, notamment chez Cervantes, Shakespeare, Stendhal, Proust, Dostoïevski, est posée *a priori* comme propriété intraspécifique (l'hypermimétisme humain¹) qui cause la violence. Car la violence réciproque est le prolongement du désir mimétique qui pousse un individu à désirer ce qu'un autre désire, à imiter son désir, ce qui produit inéluctablement de la rivalité. Dès *Mensonge romantique et vérité romanesque*, c'est autour de cette conception antiromantique du désir que Girard fait confluer études littéraires et anthropologie. Professeur de littérature comparée, profond connaisseur de la Bible, Girard a toujours nourri d'une intense activité herméneutique ses réflexions sur les rites et autres pratiques culturelles. Chez lui, les textes littéraires ont une valeur anthropologique intrinsèque, dans la mesure où ils mettent en récit *les choses* de la violence collective, soit pour les cacher (*des choses cachées depuis la fondation du monde*), à la façon des mythes, soit pour les donner à voir, dans la veine évangélique. La théorie mimétique est un lieu privilégié de la rencontre entre études littéraires et anthropologie. Dans l'épistème réaliste de Girard, l'anthropologie est le champ de persécutions réelles, protocolaires ou spontanées, qui résonnent plus ou moins lointainement dans la fiction littéraire. À contre-sens du structuralisme logico-combinatoire et de la déconstruction, la théorie mimétique affirme que le champ littéraire a un référent, que ce référent est de nature anthropologique et qu'il consiste dans la violence collective.

¹ Chez les animaux, le mimétisme (donc la rivalité, l'agressivité, le conflit) se stabilise dans les rapports de dominance, alors que l'hypermimétisme humain (désir mimétique) est une force entropique qui efface les différences et défait les liens dans la violence réciproque de tous contre tous.

Ce numéro de *Carnets* est consacré à la place de la littérature dans la pensée de Girard et surtout à l'impact de la théorie mimétique dans la théorie et la critique littéraires. Alors qu'elle intervient dans l'anthropologie et la paléanthropologie, la sociologie, les sciences politiques, l'histoire, la psychologie, la philosophie, la théologie, Il s'agit ici d'interroger le potentiel de l'appareil théorique et conceptuel de la pensée girardienne pour l'analyse et l'interprétation des textes littéraires et pour une plus vaste connaissance du phénomène littéraire.

Le numéro est composé de treize articles, écrits par des auteurs venus des études littéraires, de la philosophie et des sciences de la communication. Nous les avons organisés en trois groupes. Le premier est composé des articles qui discutent la pensée de Girard d'un point de vue théorique (options épistémologiques, apories, débats) ; le second groupe réunit les textes qui examinent les implications de la conceptualité mimétique pour l'étude des textes, des genres et des formes littéraires ; les contributions qui traitent la thématique romantique composent le troisième groupe.

Dans « De la victime émissaire à la pensée symbolique. René Girard et la répartition 'en nuage' des sciences humaines », Jean-Jacques Vincensini discute la position de l'œuvre de Girard au sein des sciences humaines tout en l'envisageant à la lumière du débat qui opposa Claude Lévi-Strauss et Paul Ricoeur en 1963. En mettant l'accent sur la divergence théorique qui sépare Girard et Lévi-Strauss, en particulier en ce qui concerne le statut de signifiant transcendant de la victime en contraste avec la réciprocité des codes dans la pensée mythique, l'auteur convoque un motif stéréotype de la littérature narrative médiévale, pour en proposer une analyse qui intègre la rivalité mimétique au code de la souillure (pur-impur), ce qui permet de combiner et de réconcilier, grâce à la médiation de Mary Douglas, l'approche mimétique et l'approche structurale.

Les deux articles suivants soulèvent et discutent des problèmes théoriques autour de la question de l'accusation, opération majeure de la persécution.

Charles Ramond circonscrit un point de convergence de la théorie mimétique avec la déconstruction. En remarquant chez Girard la dimension indécidable et citationnelle de concepts symétriques comme « culpabilité » et « innocence », l'auteur souligne leur statut intra-discursif et imaginaire et propose de les placer toujours entre guillemets. Il s'agit de porter un regard critique sur l'analyse girardienne de *L'Étranger* de Camus qui va à l'encontre de la théorie mimétique que le désaveu de Girard est symptomatique d'une tension, au sein de la théorie mimétique, entre réalisme et relativisme.

Laurent Pietra problématise la différence entre mythique et évangélique en mettant en relief l'autonomie de l'accusation mensongère par rapport au sacrifice. Il souligne que

les Évangiles, malgré la subversion du sacrifice qu'ils opèrent, produisent des accusations contre les juifs et les pharisiens. Cela étant, le mécanisme victimaire ne se trouve pas désamorcé dans le christianisme puisque la divinisation du Christ se fonde de la condamnation des juifs. Contrairement à ce que pense Girard, Laurent Pietra affirme que le texte révélateur est aussi un texte de persécution, ce qui rend inopérante la distinction entre mythique et évangélique.

Les sept articles qui composent le second groupe appliquent l'apport girardien à l'étude de plusieurs formes narratives et genres littéraires y compris ceux qui, comme le conte folklorique ou le récit hagiographique, n'ont pas attiré l'attention de Girard.

Toufic Khoury discute l'apport de la théorie mimétique à l'étude du comique, qui se trouve exposé dans « Un équilibre périlleux. Essai d'interprétation du comique ». En constatant que la notion girardienne de médiation externe du désir, dont la figure optimale est Don Quichotte, implique que la réalité imite la fiction, l'auteur la rapproche de la définition bergsonienne du comique comme « mécanique plaquée sur le vivant ». Khoury souligne, dans l'article de Girard, le lien établi entre la dépendance dans laquelle se trouve le comique par rapport au tragique et le mécanisme victimaire à l'œuvre dans le rire.

Le roman est à l'honneur dans les trois articles suivants. Diane Oyono étudie *Pierre et Jean* et *Boule de Suif* pour développer l'idée selon laquelle l'écriture de Maupassant démythifie le paradigme moderne, c'est-à-dire psychosocial du mécanisme victimaire. Elle décrit la structuration du mécanisme victimaire en séquence narrative dans les deux romans pour mettre en relief chez Maupassant la perception du bouc émissaire comme victime innocente et le sacrifice comme un choix personnel.

Michel Arouimi choisit trois écrivains (un poète et deux romanciers) ayant en commun le contenu apocalyptique de leurs œuvres, pour poser la question de savoir si l'harmonie de la forme poétique peut subsumer ou sublimer les vertus cathartiques de la violence sacrificielle. Autrement dit, il interroge la façon dont on pourra décrire le rapport entre la symétrie mimétique et la symétrie cathartique de la forme.

Éric Fougère recourt à la conceptualité mimétique pour lire deux romans d'île en chiasme. L'île étant le lieu paradigmatique de la tradition utopique de refonder le monde, l'insularité est la condition princeps d'une communauté qui se constitue à l'exclusion des autres. L'auteur décrit les mécanismes victimaires mis en place par des communautés d'enfants qui refondent le monde en imitant la société des adultes, dans *Sa majesté des mouches* et *Les bienheureux de la désolation*.

Dans l'ensemble des formes narratives étudiées dans une perspective girardienne, il nous reste l'hagiographie, le conte folklorique et le mythe. Julia Sei étudie le

fonctionnement du mécanisme victimaire dans la persécution des chrétiens de Lyon et Vienne en 177, rapportée par Eusèbe de Césarée dans sa *Lettre des martyrs de Lyon et Vienne*. Le récit d'Eusèbe, qui exprime le point de vue de la victime, est structuré sur les stéréotypes de persécution que Girard décrit dans *Le Bouc Émissaire*. L'auteure explique quelles sont et comment s'organisent les marques victimaires qui font des martyrs chrétiens des boucs émissaires.

Daniel Aranda se propose d'interpréter le conte-type n° 202 *La Chèvre menteuse*, dans lequel le bouc émissaire devient une chèvre, à la lumière de la théorie mimétique. L'auteur suit la mutation du conte dans ses multiples variantes selon un critère non pas chronologique mais morphogénétique, montrer que l'évolution du conte procède par dissociation progressive du mimétisme (tous contre tous) et de la violence sacrificielle (tous contre un). Selon l'auteur, une analyse girardienne permet d'éclairer certaines caractéristiques du conte, comme la présence et le rôle de personnages multiples identiques, que ni la psychanalyse ni le structuralisme n'ont repérés.

João Marcelo Martins étudie un mythe cosmogonique chinois que Girard vraisemblablement ne connaissait pas. Il contribue ainsi à élargir le corpus de mythes analysés selon les critères de la théorie mimétique. Dans ce récit de la mise en place du monde sur le démembrement du géant Pangu, João Marcelo Martins met en relief certaines spécificités comme l'autonomie du sacrifice par rapport à l'accusation (Pangu n'est accusé de rien), ainsi que la dissociation du (auto)sacrifice et de la mise à mort. Il remarque, également, qu'il vaudrait mieux parler de refondation du monde, puisque le chaos primordial, métaphore de la crise mimétique, implique que le lien social préexiste au meurtre collectif qui est censé le créer.

Dans le troisième groupe, trois contributions abordent des dimensions différentes du romantisme. Dans son article sur Novalis et le premier romantisme allemand, Hélène Tessier réfléchit sur la perception romantique du sacrifice comme clé de toute création. Elle soutient que la redéfinition littéraire et intériorisée du sacrifice prend le Christ comme modèle, un Christ que Novalis et les premiers romantiques rapprochent de Dionysos.

De son côté, Marie K. Daouda choisit deux romans postromantiques, *À Rebours* de Huysmans et *Monsieur Phocas* de Jean Lorrain, pour les analyser comme des expressions de la crise du modèle épique qui inaugure la Belle Époque. Elle soutient que, dans la crise mimétique qui affecte la France à la fin du XIXe siècle, le dandy remplace l'idéal héroïque de fondation par le goût de l'objet rare qui exprime le désir (psycho)pathologique d'être unique ; et que la théorie mimétique met à jour le goût de l'objet rare comme forme

exacerbée de désir mimétique basé sur l'illusion romantique de l'originalité : un contre tous.

Finalement, António Machuco Rosa expose le fondement mimétique de la conception romantique de la création littéraire ainsi que des lois de la propriété intellectuelle qui en sont issues. Il explique la contribution cruciale de Wordsworth à la consolidation du discours romantique sur l'originalité du poète et son rôle dans les lois du copyright visant à protéger l'originalité de l'œuvre créée par un auteur. L'antinomie inventée par Wordsworth entre originalité et popularité, a influencé les lois du copyright qui ont progressivement étendu la périodicité de protection des œuvres. Or, nous dit António Machuco Rosa, étant donné que ces lois entravent l'accès à l'information et à sa libre circulation, la théorie mimétique pourrait fonder une autre conception, non-romantique, de la création entendue comme partage non rival des œuvres, selon le critère girardien de l'imitation positive - dont la création médiévale est un bel exemple.

C'est donc sur l'espoir de surmonter la crise mimétique qui dégrade notre contemporanéité que se clôt ce numéro de *Carnets* dédié à René Girard. Nous espérons qu'il puisse contribuer aux études mimétiques littéraires, tant les études qui le composent s'offrent rigoureuses et innovatrices.

Nous tenons à remercier Charles Ramond (Université de Paris VIII), Jean-Jacques Vincensini (Université de Tours), António Machuco Rosa (Université de Porto), Alain Baquier (Association Recherches Mimétiques), Agustin Moreno Fernandez (Universidad de Granada) et Clara Costa Oliveira (Université du Minho) de la haute qualité scientifique de leur collaboration, notamment en ce qui concerne leur attentive et rigoureuse révision de quelques articles qui composent cet hommage à René Girard. Et, à propos d'hommage, on ne doit pas passer sous silence l'hommage girardien à la littérature : "(...) le plus grand hommage qu'on puisse rendre à la littérature, il me semble, c'est de ressusciter la très vieille idée qui fait d'elle une source de savoir autant que de bonheur."

Cristina Álvares
Maria de Jesus Cabral
Maria do Rosário Girão

DE LA VICTIME ÉMISSAIRE A LA PENSÉE SYMBOLIQUE

René Girard dans la « répartition en nuage » des sciences humaines

JEAN-JACQUES VINCENSINI
Université François Rabelais (Tours)
vincensini@wanadoo.fr

Résumé : Quelle place René Girard occupe-t-il dans l'espace des sciences humaines ? On répondra en partant des critiques qu'il a adressées à la psychanalyse freudienne et l'ont conduit à considérer la violence comme le « signifiant transcendantal » des désirs et de toutes les expressions culturelles. Les conséquences paraissent dans la confrontation entre René Girard et Claude Lévi-Strauss. Attentif à la structuration caractéristique de la pensée « sauvage » ou « symbolique » propre à chaque ensemble mythique ou légendaire, Lévi-Strauss refuse la prééminence accordée à un code spécifique (comme la sexualité ou la violence) : le symbole n'est pas motivé par un signifié invariable et « transcendant » caché derrière le voile des textes. Pour illustrer cette confrontation, on étudie un exemple venu de la littérature médiévale. Le motif étudié « pense » la violence mimétique, les ardeurs du corps et la nécessité de leur modération, dans une perspective symbolique et culturelle particulières.

Mots clés : Théorie mimétique, herméneutique, structuralisme, violence, souillure

Abstract: What place does René Girard occupy in the human sciences? Our answer shall start with his criticism of Freudian psychoanalysis, which leads him to consider violence as the « transcendental signifier » of desires and of every cultural expression. The consequences of this criticism are particularly obvious in René Girard's confrontation with Claude Lévi-Strauss. As Levi Strauss witnesses the characteristic structure of the « savage » or « symbolical » thought specific to each mythical or legendary group, he refuses the supremacy allowed to a specific code (such as sexuality or violence): the symbol is not related to an unchanging and « transcendant » signifier veiled by the text. We shall study this confrontation through an emblematic example drawn from medieval literature. The studied pattern « thinks » mimetic violence, corporal urges and the necessity to moderate them, in a specific symbolic and cultural perspective.

Keywords : Mimetic Theory, Hermeneutics, Structuralism, Violence, Filth

Ces lignes commenceront par des considérations concernant la place de René Girard sur la scène des sciences humaines. Il n'y est pas seul, des rivaux mimétiques le guettent. D'où des débats de fond soulevant des questions épistémologiques et interprétatives majeures. Questions qui seront mises en lumière dans un second temps. Un exemple viendra illustrer ces débats et les enjeux qu'ils expriment.

L'homme objet de connaissance et la localisation des sciences humaines

Les arguments que Michel Foucault développe dans *Les Mots et les choses* guideront ces premiers pas. Comme le rappelle le chapitre x consacré aux sciences humaines, la volonté de donner un statut particulier « à ce corps de connaissance (...) qui prend pour objet l'homme en ce qu'il a d'empirique » n'a pas été une tâche facile. Avant le XIX^e siècle, en effet, l'homme n'existait pas comme objet de connaissance. Cette reconnaissance s'est produite « dans une redistribution générale de l'épistémé » (Foucault, 1966 : 356-357) conséquence du développement de trois champs du savoir : la biologie, l'économie et la philologie. Il convient donc de concevoir

le domaine de l'épistémé moderne comme un espace (...) ouvert selon trois dimensions. Sur l'une d'entre elles, on situerait les sciences mathématiques et physiques (...) ; il y aurait dans une autre dimension des sciences (comme celle du langage, de la vie, de la production et de la distribution des richesses) qui procèdent à la mise en rapport d'éléments discontinus (...) si bien qu'elles peuvent établir entre eux des relations causales et des constantes de structure, (...) domaine du mathématisable dans la linguistique, la biologie et l'économie. Quant à la troisième dimension ce serait celle (...) des diverses philosophies de la vie, de l'homme aliéné, des formes symboliques (...). De ce trièdre épistémologique, les sciences humaines sont exclues [mais] cette situation les met en rapport avec toutes les autres formes de savoir : elles ont le projet (...) de se donner, à un niveau ou à un autre, une formalisation mathématique ; elles procèdent selon des modèles ou des concepts empruntés à la biologie, à l'économie et aux sciences du langage ; elles s'adressent enfin à ce mode d'être de l'homme que la philosophie cherche à penser au niveau de la finitude radicale. (Foucault, 1966 : 358).

Foucault avance alors cette hypothèse, celle qui justifie le titre donné à ces lignes :

C'est peut-être cette répartition en nuage dans un espace à trois dimensions qui rend les sciences humaines si difficiles à situer, qui donne son irréductible précarité à leur localisation dans le domaine épistémologique, qui les fait apparaître à la fois périlleuse et en péril. Périlleuses, car elles représentent pour tous les autres savoirs comme un danger permanent, (...) danger du 'psychologisme', du 'sociologisme', de ce qu'on pourrait appeler d'un mot l'anthropologisme'. (Foucault, 1966 : 359)

D'où la question qui vient naturellement à l'esprit de qui s'intéresse à René Girard : quelle est sa situation sur ce nuage (si tant est que Girard revendique son appartenance aux sciences humaines) ? Quelle distance le sépare des places qu'occupent, notamment, Freud et Lévi-Strauss. Et c'est là mon sujet : pourquoi ces situations éloignées sur le ciel nuageux des sciences humaine ?

Je vais tenter de répondre en m'adossant, tout d'abord, aux arguments avancés par René Girard lui-même.

La violence, le signifiant transcendantal

Les critiques qu'il porte à l'encontre de la psychanalyse freudienne éclairent les principes cardinaux pour lesquels se bat l'auteur de *La Violence et le sacré*. Dans cet ouvrage, l'analyse du complexe d'Œdipe conduit Girard à reprocher à Freud de plaider en faveur d'un désir qui serait « rigidement objectal » (Girard, 1972 : 250). Dans la configuration œdipienne, en effet, l'enfant ne serait animé que par le désir d'un objet, sa mère, désir unique et objectal, donc. Dans le moteur œdipien, rectifie Girard, c'est le père, le modèle, qui désigne au fils, son « disciple », les divers objets de son désir, parmi lesquels, entre autres, sa mère. En d'autres mots, le désir est auctorial : il passe d'abord par l'autorité du modèle que le fils voudrait remplacer « à tous égards », selon une expression soulignée par Girard et qu'il lit chez Freud dans *Psychologie collective et analyse du moi*. Ce père qu'il faut imiter comme modèle et qui est haïssable, comme obstacle à l'obtention de l'objet. C'est le fameux *double bind* : sois comme le modèle, ne sois pas comme le modèle. Il faut pouvoir s'adapter à cette double et violente sommation ! « A l'origine de toute adaptation individuelle ou collective » affirme Girard, il y a l'escamotage d'une certaine violence arbitraire. » (Girard, 1972 : 261).

L'expression qui vient d'être citée porte la lumière sur la thèse centrale du travail girardien : dans la mesure où le sujet-disciple et son rival-modèle attisent réciproquement leurs désirs, ils vivent une situation nécessairement violente. À ce lien fondamental, à ce « dénominateur commun » qu'est « la violence intestine », s'attachent alors, on le sait, le bouc émissaire et ses mythes, les interdits, les institutions culturelles, les religions archaïques et l'« efficacité sacrificielle » (Girard, 1972 : 19). L'importance cruciale de la crise sacrificielle apparaît distinctement si l'on considère, d'une part, qu'il s'agit d'un phénomène universel et que, d'autre part, « au paroxysme de cette crise, la violence est à la fois l'instrument, l'objet et le sujet universel de tous les désirs. » (Girard, 1972 : 215). Bref, « cette voie royale de la violence (...) n'est étrangère à aucun aspect de l'existence humaine, pas même à la prospérité matérielle » (Girard, 1972 : 19).

On comprend alors que la violence (et la victime émissaire qui est censée la canaliser) soit le « signifiant universel » ou « transcendantal (...) du mécanisme

fondateur » (Girard, 1978 : 143) de la culture. « Codeur véritable et âme secrète du sacré » (Girard, 1972 : 51), la violence est un contenu privilégié immanent à toutes les expressions culturelles (littéraires, religieuses, sociales).

Contre Lévi-Strauss

De cette prérogative accordée à la violence mimétique découlent des conséquences majeures. Pour les exposer, je ne retiendrai que le débat opposant Girard à l'un de ses adversaires, mais à celui qui est son « principal adversaire », come l'écrit à juste titre Camille Tarot : Claude Lévi-Strauss (Tarot, 2008 : 560.). Le nuage des sciences humaines s'agite.

Quels écarts séparent les deux rivaux mimétiques, Girard et Lévi-Strauss ? René Girard lui-même a explicitement mis au jour leurs divergences, notamment dans *La Violence et le sacré* ainsi que dans l'introduction de ses entretiens intitulé *Des Choses cachées depuis la fondation du monde* (1978). On y lit :

il serait bon, peut-être, de dire quelques mots de la situation actuelle dans les sciences de l'homme.

L'époque qui s'achève a été dominée par le structuralisme (...). Au milieu du xx^e siècle, l'échec des grandes théories ne fait pas de doute pour personne. L'école de Durkheim a pâli. Personne n'a jamais pris *Totem et Tabou* au sérieux. (Girard, 1978 : 12).

Le structuralisme aurait été grevé dès ses origines par sa rencontre avec la linguistique structurale. Voilà sur quelle science empirique la part de nuage occupée par l'anthropologie structurale se trouve en surplomb. Aux yeux de Girard, cette rencontre avec la linguistique implique des objections majeures. La première tient à la conception arbitraire du symbolique lévi-straussien. Dans *La Violence et le Sacré*, le chapitre « Lévi-Strauss, le structuralisme et les règles du mariage » s'intéresse à l'ouvrage *Structures élémentaires de la parenté*. Il s'inspirerait, je cite Girard, de l'article de Lévi-Strauss de 1945 : « L'analyse structurale en linguistique et en anthropologie », fortement influencé par Roman Jakobson (Girard, 1972 : 328). Ce type d'analyse conduirait Lévi-Strauss à concevoir les faits sociaux comme des systèmes arbitraires, l'élément d'arbitraire étant assimilé « à ce qu'on nomme ici le caractère symbolique de ce système. La pensée symbolique rapproche des entités que rien ne l'oblige à rapprocher. » (Girard, 1972 : 329). Autre conséquence négative : le formalisme. Pour cette méthode, les faits culturels sont comme les langages, composés de signes qui ne signifieraient rien s'ils restaient isolés les uns d'autres, considérés hors du système qui les englobe. La dénonciation du « formalisme » appuie donc sur deux leviers. Avec le premier, l'ethnologue structuraliste se borne à « déchiffrer de l'intérieur les formes symboliques » En conséquence, second levier, il « oublie les grandes questions traditionnelles » (Girard, 1978 : 12). La forme d'un

côté, le sens « profond » de l'autre. Girard revient à plusieurs reprises sur ce double aspect de sa critique anti-structuraliste : « Prisonniers que nous sommes de nos formes symboliques, nous ne pouvons guère que reconstituer les opérations de sens (...) ; nous ne pouvons pas transcender les sens particuliers pour nous interroger sur l'homme en soi » (Girard, 1978 : 13). J'y reviendrai. Dans la même page, Girard poursuit sa mise en cause du « renoncement structuraliste aux 'grandes questions' [guillemets significatifs], telles qu'elles se posaient avant Lévi-Strauss ». Et de rappeler, en introduisant son chapitre « Mythes : le lynchage fondateur camouflé », son signifiant transcendantal : « Je peux vous montrer qu'il existe, dans l'œuvre de Lévi-Strauss, des analyses qui portent sur le lynchage fondateur lui-même sans jamais comprendre que c'est le mécanisme générateur de toute mythologie » (Girard, 1978 : 146). On doit porter l'accent sur cette critique girardienne : les structures (linguistiques, narratives-mythologiques ou culturelles) sont des formes vides de sens, des purs mécanismes de différenciation, fort argument conflictuel pour Girard.

À cet égard, le tout premier paragraphe du chapitre « Œdipe et la victime émissaire » est limpide : « La critique littéraire se conçoit comme une recherche des formes ou des structures comme (...) un système, une grille, un code de différences (...) la voie que nous cherchons n'est pas celle de la différence ». (Girard, 1978 : 105). Au contraire, « Toutes nos observations peuvent être définies en termes d'indifférenciation » ce qui signe l'arrêt de mort du structuralisme « incapable de penser en termes d'indifférenciation, ce qui interdit de penser les crises et la violence, c'est-à-dire l'histoire » (Tarot, 2008 : 561). Puisque j'ai ouvert l'ouvrage de Tarot, j'en poursuis la lecture. Dans le développement intitulé « René Girard critique de Lévi-Strauss », l'auteur note tout d'abord que Girard a été aidé dans sa tâche pour remettre le sacré au centre de la réflexion des sciences humaines par « son esprit classique en esthétique et en science » toujours prêt à dénoncer cette « faiblesse de l'esprit moderne qui consiste à confondre le scientifique et la réduction à la pure objectivité, à gommer les rapport vivants » (Tarot, 2008 : 560). Cette réduction hérisse Girard qui récuse la thèse de l'autoréférentialité du texte qui « serait une coupure avec le 'réel', une perte du référent » (Tarot, 2008 : 561). La citation qui vient offre au médiéviste un résumé éclairant de ces objections. Elle est extraite d'un article que Girard a consacré au roman de Chrétien de Troyes *Yvain ou le Chevalier au lion*, article traduit en français sous le titre « Amour et haine dans Yvain ». Girard commente la lutte entre les deux meilleurs chevaliers de la cour d'Arthur, qui s'affrontent *incognito* : « Cette crise n'est pas une pathologie individuelle mais une affaire collective, une crise du symbolique lui-même, qui (...) reste hors de la portée de toutes les écoles, structuralistes et poststructuralistes, lesquelles placent le langage et la différenciation au-dessus des vicissitudes de l'histoire » (Girard, 2012 : 27). Naturellement, une divergence complémentaire touche à la question du sacrifice. Elle

est mise en lumière dans l'appel à la Journée d'étude, « Le sacrifice aujourd'hui : Girard et Lévi-Strauss », organisée par l'Association Recherches Mimétiques et le CIEPFC à l'Ecole Normale Supérieure de Paris, en janvier 2012. Appel dont les premiers mots sont les suivants : « Claude Lévi-Strauss et René Girard ont fortement contribué, chacun avec son génie propre, à rénover en profondeur l'anthropologie du siècle dernier ». Nous sommes bien sur le même nuage ! Cependant

Si le sacrifice peut servir à jeter un pont entre eux, ce n'est certainement pas à titre de dénominateur commun. Sa place est marginale, chez Lévi-Strauss (...). Elle est, au contraire, centrale, chez Girard, où le sacrifice est la racine et le pivot de l'organisation sociale.

Avant, donc, de donner la parole au rival Lévi-Strauss, je souhaite clarifier, le plus objectivement, cette place en faisant deux mises au point « générales ».

La première concerne la différence entre « structure » et « forme ». Dans son chapitre « À quoi reconnaît-on le structuralisme » de l'ouvrage collectif *La Philosophie au xx^e siècle*, Deleuze définit ainsi le premier critère du structuralisme : « le refus de confondre le symbolique avec l'imaginaire, autant qu'avec le réel » (Deleuze, 1973 : 295). En quoi consiste cet élément symbolique ? Rien à voir avec une *forme*, affirme Deleuze,

car la structure ne se définit nullement par une autonomie du tout, par une prégnance du tout sur les parties, par une *Gestalt* qui s'exercerait dans le réel (...); la structure se définit au contraire par la nature de certains éléments atomiques qui prétendent rendre compte à la fois de la formation des tous et de la variation de leurs parties (Deleuze, 1973 : 297).

La seconde réflexion est relative à la question du sens. Elle va me retenir un instant.

Des billevesées au sens du sens

Et d'abord, il s'agit d'une question d'optique ou de focale. Bien entendu, si l'on considère les textes avec leurs personnages violents et à qui les dieux imposent les destins tragiques, on risque de ne pas voir que les narrations considérées sont gorgées d'éléments accessoires et de faits, lourdement chargés de significations, qui transgressent souvent les lois du monde empirique. Comme la littérature et les contes traditionnels, le mythe est l'un des *lieux* privilégiés d'une apparente irrationalité poétique. Devant d'indéniables accumulations d'objets magiques, face à des protagonistes merveilleux ou divins, nous sommes, dit Paul Veyne, « comme les folkloristes devant le trésor des légendes ou Freud devant la logorrhée du président Schreber » et confrontés à la question : « que faire de cette masse de billevesées ? » (Veyne, 1983 : 14). On est loin des « grandes questions » qu'affectionne Girard, mais au cœur du débat avec Lévi-Strauss.

Les billevesées et l'incongruité, comment donc les penser ? Ne ruinent-elles pas l'espoir de faire des textes littéraires, des leviers de la connaissance « objective » ? Pour tenter de répondre, il faut affronter une question préliminaire, un peu loin du sujet à première vue : comment l'homme a-t-il accès au réel, au plan géno- et phéno-physique¹. La réponse est mal aisée dans la mesure où, selon l'énoncé fameux d'Héraclite : « La Nature aime à se cacher ». La méthode et les fins de la science de la nature, jusqu'au XXI^e siècle, ont été orientées par cette idée qu'un voile dissimule à l'homme les secrets de la nature. Quittons les sciences de la nature pour revenir sans attendre à celles de l'esprit. Si l'on veut circuler ainsi des plans « physiques » et psychiques à l'herméneutique (mythologique ou littéraire) qui découvrent le sens des données recueillies sur ces plans, le relais est favorisé par ce que l'on appelle classiquement la « physique théologique » et son interprétation des récits, mythologiques, pour ce qui m'intéresse ici. On sait, en effet, que depuis l'Antiquité, les discours sur la nature – ou *physio-logia* – sont intimement liés aux discours sur les dieux ou *theo-logia*. Plutarque, philosophe platonicien du 1^{er} siècle, affirme que

chez les Anciens, Grecs aussi bien que Barbares, la *physiologia* a été un discours sur la Nature, qui était enveloppé dans des mythes, une théologie le plus souvent dissimulée par des énigmes et des significations cachées et se rapportant aux Mystères (Hadot, 2004 : 56).

Les mythes contiennent un enseignement caché au sujet de la nature ou, comme l'écrit Pierre Hadot (2004 : 57), « sous le voile du mythe ». Bref, selon cette thèse, il existe un sens dissimulé, caché sous un premier sens apparent, celui de la manifestation (les données immédiates des textes) auquel on ne peut accéder qu'en soulevant le voile d'Isis. Un sens du sens. Cette idée est au cœur de la conception herméneutique de l'interprétation contre laquelle le structuralisme luttera avec constance.

Ainsi outillé, je peux maintenant passer la parole à la défense, au disciple ? au modèle ?, à Claude Lévi-Strauss. Son anthropologie structurale dirige vers une piste rationnelle qui inscrit l'interprétation des expressions culturelles, et notamment des mythes, dans le cadre d'une « critique de la conscience mythique ». Quelles relations instaure cette anthropologie entre le plan « physique » (le fameux réel naturel) et le monde de la signification ?

Si Lévi-Strauss est le plus éloquent interlocuteur pour donner une réponse, Ernst Cassirer, totalement oublié par les critiques anti-structuralistes, peut être, considéré comme l'un de ses meilleurs précurseurs. Philosophiquement, ils sont tous deux les héritiers de Kant. Je rappelle que pour l'auteur de la *Critique de la raison pure*, d'une part la « critique » suppose l'existence d'un *fait*, dont le philosophe tente de déterminer les « conditions de possibilité » et que, d'autre part, je cite Alexis Philonenko :

¹ Guide en la matière, l'ouvrage de Pierre Hadot, *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*.

ce qui est "réel", ce qui est "vrai", ce qui est *objectif*, au sens critique du terme, ce n'est pas l'être sensible, comme un ici-maintenant, *mais c'est ce qui est constant, durable, existant dans notre connaissance* (1983 : 106).

Je reprends donc la question posée à l'instant : en quoi les expressions culturelles et esthétiques (rites, mythes, masques, contes) sont-elles des outils de connaissance dotés d'une objectivité propre, celle d'un fait ? Voici en guise de réponse quelques arguments de Cassirer, au moins celui de la *Philosophie des formes symboliques*. Dans l'hétérogénéité, le chaos et les (apparentes) balivernes arbitraires qu'offrent ces expressions culturelles, la réflexion portant sur la « conscience mythique » découvre « le rationnel dans ce qui paraît irrationnel, un sens à ce qui paraît dépourvu de sens » (1972 : 8). Et il ne s'agit pas, bien entendu, de la rationalité de la violence. La solution « rationnelle » proposée par Cassirer est la suivante : pour définir les conditions de possibilité du fait mythique, on cherchera, dit-il : « ses lois immanentes de structure » (1972 : 8). Mais comment est-il « techniquement » possible de dégager ces lois de structure immanentes ? Déjà pour Cassirer la réponse se trouve dans les instruments de la linguistique. Je renvoie à l'article du même auteur, intitulé « Structuralism in Modern Linguistics », article au titre significatif paru l'année de sa mort en 1945, dans *Word*. C'est dans le même numéro de *Word* que Lévi-Strauss a publié « L'analyse structurale en linguistique et en anthropologie ».

Du sensible à l'intelligible. La « science du concret »

Directement inspiré par la linguistique jakobsonienne, Lévi-Strauss s'est attaché à saisir la raison du phénomène mythique en refusant de soulever le voile d'Isis, en contestant la nécessité « de chercher des choses derrière les choses ». Quelle est sa méthode ? Je la résumerai en quatre mots : « La structuration du sensible ». Au départ des cultures, des institutions, des mythes, l'homme est confronté à l'« incompréhension » du monde et il tente de la dépasser et de la « penser ». Aucun code (botanique, zoologique, météorologique, sexuel, etc.) n'échappe alors aux constructions de la pensée « sauvage ». On est bien loin du supposé formalisme si souvent lancé à la figure des structuralistes². Les matériaux sont détachés de tous les échelons du vivant par la sensibilité et l'observation concrète. C'est le fameux bricolage qu'a examiné *La Pensée sauvage*. Ces matériaux, souvent des « petits détails concrets », dit Lévi-Strauss³, des

² Il convient de compléter cette observation d'un mot sur l'étude au titre significatif, « La structure et la forme » parue dans *Anthropologie structurale 2*, pp. 139-173. Elle oppose Claude Lévi-Strauss à Vladimir Propp. La composante sémantique des mythes et des contes, dit l'anthropologue, ne peut être laissée en marge d'une étude structurale. Les mots d'un conte (« roi », « bergère ») ou d'un mythe n'entrent pas gratuitement dans un système de relations. L'exemple à venir éclairera ce point de vue.

³ « J'attache au contraire une attention presque maniaque à tous les détails concrets. » (1988 : 157).

billevesées donc, sont, dans un deuxième temps, structurés sous l'effet de ce que Lévi-Strauss appelle la « frénésie associative¹² ». Cette activité de structuration (post-empirique), de découpage de discontinuités et de branchements d'unités de sens renvoient aux combinatoires phonologiques. Ainsi sur-naturés, les matériaux de départ sont élevés à la dignité de symboles, ces outils de la connaissance mythique et de son effort « spéculatif »⁴.

Quels sont les effets de cette conception du symbolique ? Premièrement, elle dessine sa place originale : nés dans la zone médiane entre les figures du monde réel ou imaginaire et la pensée, les symboles construits par la spéculation mythique se « situent toujours à mi-chemin entre des percepts et des concepts » (1962 : 32). Cette position médiatrice fonde un rapport original entre les sciences de la nature et celles de l'esprit. Partir des détails du sensible, du niveau de la perception, c'est-à-dire de l'objectivité naturelle, pour accéder à l'intelligibilité du schème profond illustre la « science du concret » que, depuis *La Pensée sauvage*, l'anthropologue veut bâtir. Deuxièmement, cette vision s'oppose aux thèses où l'interprétation est déterminée par avance, comme si elle était « déjà-là ».

Récusée, en conséquence, l'herméneutique, à la Ricœur. Concluant avec sa *Finale* l'examen des mythes du nord-ouest américain, l'auteur de *L'Homme nu* répond aux critiques que lui adressent certains philosophes. Son formalisme est en cause : ses *Mythologiques* auraient « réduit la substance vivante des mythes à une forme morte, aboli le sens » (1971 : 571). La plume girardienne nous a habitués à cette condamnation. Lévi-Strauss exprime alors sa stupéfaction devant ces reproches :

Je me sens aussi abasourdi que si l'on s'insurgeait contre la théorie cinétique des gaz sous le prétexte qu'en expliquant pourquoi l'air chaud se dilate et s'élève, elle mettrait en péril la vie de famille et la morale du foyer dont la chaleur démystifiée perdrait ainsi ses résonances symboliques et affectives. A la suite des sciences physiques, les sciences humaines doivent se convaincre que la réalité de leur objet d'étude n'est pas tout entière cantonnée au niveau où le sujet l'aperçoit (1971 : 570).

Paul Ricœur faisait-il partie de ses détracteurs ? Au cours de la discussion reproduite dans la revue *Esprit* de 1963, Ricœur plaide pour « l'interprétation philosophique des contenus mythiques, saisis à l'intérieur d'une tradition vivante et repris dans une réflexion et une spéculation actuelles » (1963 : 596). Il distinguait alors, d'un côté, la signification extraite par l'interprète, la sémantique ; de l'autre, les agencements formels, la forme syntaxique. Or, cette opposition à succès, distinguant sémantique et syntaxe, ne va pas de soi. Elle revient à séparer le « fond » et la « forme ». Paul Ricœur

⁴ *L'Homme nu* use de ce qualificatif notamment pour comparer la musique et la mythologie. Toutes deux offrent une « forme spéculative, chercher une issue à des difficultés constituant à proprement parler son thème. » (1971 : 590).

abandonne à la mythographie structurale la seconde pour s'intéresser exclusivement à la richesse du premier. Donné par la grâce de l'interprétation de l'herméneute ou par la science des textes des chartistes, le « fond » ne peut être doté d'un sens que s'il est, dit Ricoeur, « sens pour soi », un « segment de la compréhension de soi », un « sens du sens » (1963 : 637) fait remarquer Claude Lévi-Strauss, pour rejeter fermement cette idée.

Récusée, en conséquence – pas de surprise –, la prééminence accordée à un code spécifique et privilégié : le symbole n'est pas motivé par un signifié invariable ou « transcendant » caché derrière le voile. C'est la raison pour laquelle Lévi-Strauss a pu s'élever contre : « L'analyse structurale dont se réclament indûment certains critiques ou historiens de la littérature [qui] consiste (...) à rechercher derrière des formes variables des contenus récurrents. » (1973 : 23). La prérogative accordée par la psychanalyse à la sexualité est exclue, bien sûr, comme la violence-signifiant transcendantal de René Girard. Le livre d'entretiens, intitulé *De près et de loin*, l'affirme avec netteté. À la question de Didier Eribon : « dans les mythes que vous analysez, on est frappé par l'omniprésence de la sexualité et de son cortège de violence » Lévi-Strauss répond :

Un mythe ne traite jamais un problème (...), isolé de tous les autres. Il s'appliquera à montrer que ce problème est formellement analogue à d'autres problèmes que les hommes se posent au sujet des corps célestes, de l'alternance du jour et de la nuit, de la succession des saisons (...). La pensée mythique, confrontée à un problème particulier, le met en parallèle avec d'autres. Elle utilise simultanément plusieurs codes. (1993 : 194-195).

Conséquence de ces récusations, la dénonciation du mirage humaniste. L'idéal classique, si cher au chartiste René Girard, n'a rien d'innocent ni d'évident. Il s'inscrit précisément dans un courant de pensée dont il n'est que l'une des expressions privilégiées : le courant dit « humaniste ». En clair, l'esthétique de la continuité et de la permanence des « grandes questions traditionnelles », renvoie directement au discours humaniste. On sait que *L'Introduction de L'Archéologie du Savoir* vise à apprécier les obstacles à l'évolution épistémologique de l'histoire. La difficulté centrale était, selon Foucault, l'inaptitude à énoncer une théorie de la discontinuité :

Comme si, là où on avait été habitué à chercher des origines, à remonter indéfiniment la ligne des antécédences, à reconstituer des traditions, (...), on éprouvait une répugnance singulière à penser la différence, à décrire des écarts et des dispersions. (1969 : 21)

Mais pourquoi cette réticence ? L'idéologie de la continuité fait du sujet le point d'origine de tout « devenir et de toute pratique » (1969 : 22). Conséquence, ce discours s'appuie sur la thématique dite des « totalités culturelles », celle des « grandes questions » pour parler comme l'auteur de *La Violence et le sacré*. Je rappelle entre parenthèses que, pour Girard, « La violence devient le signifiant du désirable absolu, de

l'autosuffisance divine, de la 'belle totalité' » comme il le dit dans « Du désir mimétique au double monstrueux » (1972 : 220-221).

L'exemple de la femme plongée dans l'eau⁵

Pour terminer, je voudrais mettre à l'épreuve les débats agités sur le nuage en prenant un exemple littéraire concret. Une version particulière d'un roman anonyme du XIII^e siècle, *L'Âtre Périlleux* expose une scène où un chevalier, Brun sans pitié, oblige son amie à s'immerger nue dans

[*Une fontaine*] Qui moût estoit froide et obscure,
Veuille ou non, juscia la chainture, [*qu'elle le veuille ou non, jusqu'à la ceinture*]
La fait entrer ens encor plus, [*il la fait entrer dedans*]
Si qu'il em pert tout par desus
Le teste et toute le poitrine [*jusqu'à ce qu'elle en ait au-dessus de la tête et de la poitrine*]
Plus blanche que niest flor diespine.
Ains est ilec toute jour, [*elle passe donc là, toute la journée, dans la fontaine, au froid*]
En le fontaine, a le froidour (1936, v. 40-48)

De plus, Brun décapite tout chevalier qui prétendrait secourir la jeune fille. Elle a, en effet, soutenu que les mérites des chevaliers de la Table Ronde étaient supérieurs aux siens. Gauvain la libérera en triomphant de son terrible compagnon. Le *Haut Livre du Graal* raconte une histoire semblable. Persuadé que son épouse l'a trompé avec Gauvain, Marin le Jaloux du Petit Gomoret la force à se plonger dans l'eau glacée d'un lac.

Et le corpus est loin d'être exhaustif ! Comment comprendre la signification de ce récit stéréotypé qui met en scène une odieuse punition aquatique ? Il est nécessaire, tout d'abord, de clairement définir ce motif⁶. La distribution constante des figures qui permettent de le reconnaître dans quelque contexte que ce soit est la suivante :

1. Une femme (sexualisation constante) est injustement accusée de manque de loyauté par son conjoint jaloux.
2. Conséquence : en punition, elle est plongée dans l'eau froide.
3. Victoire du rival : il châtie par le sang le jaloux et libère la victime de l'eau punitive (négation de 2).
4. L'accusée est justifiée (négation de 1).

On le voit, l'eau expiatrice et subie ne peut se comprendre que comme un « élément » des relations conflictuelles entre une femme et deux hommes rivaux, dont le

⁵ Ces pages reprennent en les développant, et en les réorientant selon la perspective épistémologique regardée ici, l'étude « René Giard en Brocéliande » (2012) in *Mimétisme Violence Sacré. Approche anthropologique de la littérature narrative médiévale*, pp. 57-72.

⁶ Voir la dernière partie de notre *Pensée mythique et Narrations médiévales* (1996).

bourreau. Comment justifie-t-il la persécution qu'il inflige à sa compagne ? Il en fait, c'est primordial, la conséquence légitime du mépris que lui a manifesté sa dame en osant affirmer qu'il n'est pas le meilleur chevalier du monde. Et la violence explose ! Le problème soulevé est donc celui de l'antagonisme violent entre deux rivaux désirant un même « objet ». Comme le dit la malheureuse suppliciée dans le *Haut Livre du Graal* : « Messire Gauvain (...) est li chevaliers el monde que me sire plus het et resoigne [*hait et redoute*] por l'amor de moi » (2007 : 238). Le commentaire que l'éditeur du texte donne, ici, dans une note est éclairant : « Le roman n'explique pas cette haine » !

Et pourtant... Il n'est guère contestable que nous sommes face à un « désir triangulaire ». La conception que René Girard se fait du désir mimétique paraît donc digne d'être sollicitée. Quel est l'objet désiré communément par les deux chevaliers ? Il ne s'agit pas seulement de la demoiselle suppliciée, mais surtout de « la renommée ». Girard s'y est précisément intéressé dans l'étude déjà évoquée « Amour et Haine dans *Yvain* » (2012). Il y affirme que « la renommée chevaleresque », est une valeur « éminemment compétitive (...) ». La question suprême est toujours : 'Qui est le meilleur chevalier ?' » (2012 : 7). Nous retrouvons exactement notre problématique. Relisons l'*Âtre périlleux* :

Et je li dis sans nule faille,
(...)
Que chil de la Taule ronde [*celui de la Table ronde*]
Estoit tuit li mellor du monde.
Et mes sires me respondi :
« Damoisele, si com je qui
Il n'i a nul meillor de moi. (1936 : v. 152-159)

Bien entendu, Girard interprète « cette logique de l'ambition dévorante dans l'aristocratie féodale de son époque » (2012 : 13) à la lumière du désir mimétique et chevaleresque. Comment éliminer ces rivalités et les violences destructrices qu'elles suscitent ? Réponse : les moyens « mis en œuvre par les hommes pour se protéger de la vengeance interminable » peuvent se grouper « en trois catégories : 1) les moyens préventifs (...) 2) les aménagements et entraves (...) comme les duels judiciaires dont l'action curative est précaire 3) le système judiciaire » (2013 : 16). Est-ce à quoi nous assistons avec le combat chevaleresque entre les deux rivaux ?

Je m'arrête sur cette question, celle de l'évitement de la crise. Le chevalier qui se sent abaissé déclenche le conflit érotique et guerrier dans sa volonté de nier une rivalité insupportable. Or, ce faisant, il avive la crise mimétique. Car en prétendant être « le meilleur », il imagine ne pas avoir de rival. C'est une définition de la folie. L'*Âtre périlleux* le dit on ne peut plus clairement au cours du récit que la suppliciée fait de son infortune :

« Mais tant est fel et sorquidié [*outrecuidant*]

Qu'il ne crient nul homme vivant. » (1936 : v. 144-145)

(...)

Moult est chi fol et sourquidiés

Qui quide [s' imagine] estre tout le mellor.

Et d'un roiaume et d'une honnor. (1936 : v. 162-164).

En d'autres mots, loin d'éviter la violence de la crise, le prétentieux jaloux et « sans pitié » excite le conflit avec les modèles de l'humanité virile (Gauvain, Perceval), déclenchant les conduites les plus hostiles et les plus barbares envers une femme. S'il est vrai, comme l'écrit René Girard, que les sociétés humaines font de « la répression de la mimésis d'appropriation (...) un souci majeur » (1978 : 18), notre motif raconte initialement son envers – c'est l'appropriation sans frein et le recours à l'onde pure-vengeresse – mais, finalement, l'espoir de son endroit puisque, quand elle advient (ce qui n'est pas toujours le cas) la défaite de l'abusif jaloux, du déchet déchu, rétablira en définitive le bon fonctionnement de l'ordre chevaleresque. Ce n'est qu'un espoir, car, c'est un fait, le duel terrible ne débouche pas toujours sur une solution cathartique. Par exemple, quand la femme sauvée demande la mort de son sauveur ou, comme dans *Le Haut livre du Grral*, quand elle meurt sous les coups de son époux furieux qui, après son meurtre se réfugie dans son château. Et Gauvain s'en va... Crise non résolue.

Cependant, à mon sens, cette interprétation n'est pas satisfaisante. Elle laisse passer dans ses filets des éléments importants du texte. Comme s'en plaint Brun sans Pitié, dans *l'Âtre Périlleux*, son amie ne voit en lui qu'une « resture », une rognure, le déchet des hommes du pays (je donne ma traduction en français moderne des vers 172-175) : « Par nature, une femme apprécie toujours plus un autre homme que le sien. À son avis, elle a toujours le déchet de tous les autres hommes du pays ».

C'est ici que je propose d'intégrer le fameux « signifiant universel et transcendantal » – la rivalité mimétique et la violence qui la fonde –, dans l'ensemble des oppositions qui structurent, dans une perspective lévi-straussienne, ces « billevesées » apparentes que sont l'eau froide, la rognure et du déchet. L'espoir serait de pouvoir mettre au jour les valeurs et les pensées symbolisées au sein de ce motif, sans se reposer *a priori* sur une lecture du « déjà-là » du sens.

Je constate, tout d'abord, que le guerrier méprisé prétend maintenant être souillé, précisant ainsi le mépris qui le rend fou. Or la souillure, c'est bien plus que la saleté... En effet, si l'on suit Mary Douglas, dans son livre *De la Souillure. Études sur les notions de pollution et de tabou*, les notions de saleté et de souillure « servent d'analogies pour exprimer une idée générale de l'ordre social » (1992 : 25.). Elle avait écrit un peu avant : la souillure doit être considérée comme un signe de « désordre (...), une offense contre l'ordre » (1992 : 24). Comme le dit clairement Brun sans Pitié, en lui préférant un concurrent, thèse de René Girard, sa compagne lui impose une impureté qui le flétrit, un

déchet par lequel il est déchu, thèse de Mary Douglas. Mais ce n'est pas tout : aux yeux de l'offensé, la déloyauté de sa compagne vient de ce qu'elle-même est souillée. Nos récits ne laissent planer aucune ambiguïté. Je lis de nouveau l'*Âtre périlleux* : « Trop par estes plaine d'ordure » (1936 : v. 180-181). On lit, dans un autre récit qui met en scène l'injuste punition aquatique, *Claris et Laris* : « Vils, desloiaus [*créature vile*], / *déloyale*], plaine d'ordure / Ainz est par vostre vil corage, [*cœur abject*] / Qui tant est chاوز et plain de rage » (1884 : v. 21579-21582). L'orgueil outreucidant du bourreau est donc celui d'un chevalier qui se sent humilié et sali par une « ordure ». Ce trouble morbide s'inscrit dans un réseau négatif serré où l'excès de colère est associé à une jalousie dérégulée et à la folie.

Et voici où je voulais en venir. La seconde partie du motif met en scène la punition du chevalier fou. C'est dire que l'on assiste, *via* un duel judiciaire, je l'ai dit, à la réaction de l'ordre culturel aux excès d'un fauteur de troubles parce que calomnié et donc souillé. La culture étant considérée ici comme l'ensemble des règles et des valeurs classificatoires d'une communauté. Dans chacune catégories qu'elle impose (propre/sale ; puissant/faible : homme/femme, par exemple), la culture place des individus dont elle attend qu'ils soient conformes aux valeurs qui leur sont imparties. Plus un élément du groupe est adéquat à ce qu'il doit être, moins est à craindre le désordre et l'impureté, donc l'exclusion de cette conformité culturelle. Ce qui montre bien que, comme l'affirme Mary Douglas : « La réflexion sur la saleté implique la réflexion sur le rapport de l'ordre au désordre, de l'être au non-être, de la vie à la mort » (1993 : 27).

Je n'ignore pas que je suis sur une ligne de crête dans la mesure où l'opposition « Ordre vs désordre » est une pomme de discorde entre nos deux rivaux, Girard et Lévi-Strauss. Le contraste est net entre, d'un part, je cite Tarot (2008 : 561) «les structuralistes» pour qui le désordre serait «un épisode, un moment de dysfonctionnement ou bien la limite externe à l'emprise de la structure», ce qui est une évidence pour un corpus littéraire et ses structures particulières ; et, d'autre part, René Girard pour qui, dit toujours Tarot, «le risque de désordre est permanent parce qu'à l'intérieur, immanent à ses conditions de possibilité, condition génétique et unique raison d'être de cet ordre.» Le sens du sens !

Je reviens au motif considéré. On voit bien les deux conceptions de l'ordre et de la culture qui s'opposent. Le bourreau considère que sa compagne a renié par ses déclarations « ordurières » les classes constitutives de l'ordre que lui-même avait établies. Inversement, la collectivité – incarnée par le héros libérateur – juge inadmissible la double résolution du jaloux orgueilleux et le désordre aquatique qu'il a instauré pour gommer l'ordure qui, selon lui, le souille. Mais c'est une purification à deux temps que le chevalier dépité met en place. Premier temps : l'immersion dans l'eau pure vise bien, symboliquement, à laver sa compagne de l'ordure qui la et le salirait. Grâce à l'eau pure, le terrible jaloux s'efforce de retourner à l'ordre initial. L'imaginaire de l'onde pure est donc

sollicité à bon droit. Mais, il l'est à l'envers. Non seulement parce que, loin d'être une purification voulue, l'immersion est une mortification endurée, mais surtout parce qu'elle est infructueuse, sans espoir de jamais laver la faute puisque celle-ci n'en est pas une. La dame n'est-elle pas innocente ? En revanche, la tache qui salit l'orgueilleux compagnon demeure.

Elle impose donc une autre purification. Celle-ci s'inscrit dans le jeu clairement symbolique des liquides : puisque l'eau est insuffisante, seul le sang de l'ennemi-rival lavera la salissure féminine. *L'Âtre Périlleux* offre une vision sauvage de cette seconde exigence : les cinquante-quatre chevaliers qu'il a déjà vaincus, ont été

Tout descopés et destrenchiés. (1936 : v. 59)

(...)

Quant matés les a et vaincus,

Si fait fichier en peus agus,

Qu'il a fait fichier en estant, [sur des pieux qu'il a fait ficher bien droits]

Le chief et le hiaume luisant (1936 : v. 65-68).

La nécessité des deux derniers traits du motif (punition du jaloux et sortie de l'eau de la victime innocentée) paraît en toute lumière. Dans sa fonction positive, chacun de ces traits inverse la valence négative des deux premiers. Perceval et Gauvain sont de vrais libérateurs, des « purificateurs » au sens de rétablisseurs d'ordre. Ces héros sans tache et purs incarnent les contraires exacts des chevaliers dépités, ordures et fous, sombres protagonistes du désordre. On aura remarqué que la libération, d'abord, puis le rétablissement de la vérité ne sont possibles que parce que la demoiselle a été plongée dans l'eau. Ces deux ultimes parcours n'auraient bien entendu pas été permis si le Jaloux avait eu recours au feu purificateur, par exemple.

Je me résume. Les relations simples et intelligibles que structurent les figures mises en évidence peuvent se présenter ainsi, par « transfert de sens de code à code », selon l'expression lévi-straussienne, aucun n'ayant une prépondérance particulière.

Culture -	Culture +
Désordre	Ordre
Femme souillée	Femme purifiée
Homme souillé	« Modèle » purificateur
Colère, folie, rivalité niée	Modération, raison, rivalité affirmée
Violence	Violence
Purification par l'eau	Purification par le sang

Ce petit tableau est sans prétention. Il a la vertu de montrer que, au-delà de la réalité de la violence et de l'imaginaire de l'eau et de la saleté, le motif « pense », ou tente

de comprendre, les ardeurs du corps et la nécessité de leur modération, mais dans une perspective symbolique et culturelle particulière : celle de l'indispensable élimination d'un homme souillé et a-culturel, outreucidant et violent facteur de désordre aquatique et, en retour, la nécessaire réintégration sanglante dans l'ordre de la culture de sa femme maltraitée par un rival violent mais sans tache.

Cette brève étude textuelle pourrait-elle réconcilier les adversaires débattant sur le nuage qui surplombe à la fois les sciences humaines et l'ensemble de leurs lecteurs, que ces immenses aventuriers de la pensée contemporaine laissent enthousiastes et admiratifs ?

Bibliographie

- Âtre périlleux, Roman de la Table Ronde* (1936). Brian Woledge (éd.). Paris : Champion.
- CASSIRER, Ernst (1945). « Structuralism in modern Linguistics », *Word, Journal of the Linguistic Circle of New York*, vol. 1, 2, pp. 97-120.
- CASSIRER, Ernst (1972). *Philosophie des formes symboliques, 2. La pensée mythique*. Paris : éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1979). « A quoi reconnaît-on le structuralisme ? », in François Châtelet (dir.). *La Philosophie au XX^e siècle*. Bruxelles : Marabout, pp. 293-329.
- DOUGLAS, Mary (1992). *De la Souillure. Études sur les notions de pollution et de tabou*. Paris : éditions La Découverte.
- De Prés et de loin, Entretiens avec Claude Lévi-Strauss par Didier Eribon* (1993). Paris : Plon.
- FOUCAULT, Michel (1966). *Les Mots et les choses*. Paris : Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1969). *L'Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.
- GIRARD, René (1972). *La Violence et le sacré*. Paris : Bernard Grasset.
- GIRARD, René (1978). *Des Choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris : Bernard Grasset et Fasquelle.
- GIRARD, René (1982). *Le Bouc émissaire*. Paris : Bernard Grasset et Fasquelle.
- GIRARD, René (2012). « Amour et haine dans *Yvain* », in Hubert Heckman et Nicolas Lenoir (dir.). *Mimétisme Violence Sacré. Approche anthropologique de la littérature narrative médiévale*. Orléans : Paradigme, pp. 7-27.
- HADOT, Pierre (2004). *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*. Paris : Gallimard.
- Haut Livre du Graal. Perlesvaus* (2007). Armand Strubel (éd.). Paris : LGF.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1962). *La Pensée sauvage*. Paris : Plon.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1971). *L'Homme nu*. Paris : Plon.

LEVI-STRAUSS, Claude (1973). *Anthropologie structurale deux*. Paris : Plon.

LEVI-STRAUSS, Claude (1973). « Structuralisme et critique littéraire », *Anthropologie structurale deux*, pp. 322-325.

Li Romans de Claris et Laris (1884). Johann Alton (éd). Tübingen: Litterarischer Verein in Stuttgart.

PHILONENKO, Alexis (1983). *L'Œuvre de Kant*. Paris : Vrin, t. 1.

RICŒUR, Paul (1963). « Structure et Herméneutique », *Esprit*, n° 322, pp. 596-627.

TAROT, Camille (2008). *Le Symbolique et le sacré, théories de la religion*. Paris : La Découverte.

VEYNE, Paul (1983). *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*. Paris : Seuil.

VINCENSINI, Jean-Jacques (1996). *Pensée mythique et Narrations médiévales*. Paris : Champion.

VINCENSINI, Jean-Jacques (2012). « René Giard en Brocéliande. Mimétisme et rivalité révoquée dans le motif 'Libération d'une femme injustement punie par immersion », in Hubert Heckman et Nicolas Lenoir (dir.). *Mimétisme Violence Sacré. Approche anthropologique de la littérature narrative médiévale*. Orléans : Paradigme, pp. 57-72.

JOB, MEURSAULT, CLAMENCE.
Les guillemets de l'innocence et de la culpabilité
dans la Théorie Mimétique de René Girard

CHARLES RAMOND
Université Paris 8
charles.ramond@univ-paris8.fr

Résumé : La Théorie Mimétique distingue accusation et culpabilité. Œdipe est « accusé » d'avoir tué son père et commis l'inceste avec sa mère ; cela ne signifie pas qu'il est « coupable ». Dans les Évangiles, une femme est « accusée » d'adultère ; mais en déclarant « que celui qui n'a jamais péché jette la première pierre », le Christ fait comprendre que la femme n'est pas plus « coupable » que ceux qui l'accusent. Toute la théorie mimétique peut donc se résumer à une affaire de guillemets. Lorsque l'on enlève les guillemets au mot « coupable », lorsqu'on parle donc de « coupables sans guillemets », on crée des victimes que l'on s'apprête à persécuter. Cet article met en évidence l'importance des guillemets dans les analyses par Girard du *Livre de Job*, et des deux romans de Camus *L'Étranger* et *La Chute*. Ces analyses débouchent sur une question adressée à la Théorie Mimétique : si « coupable » doit être toujours écrit entre guillemets, ne doit-il pas en aller de même pour « innocent » ?

Mots clés : Théorie Mimétique ; guillemets ; justice ; innocence ; culpabilité.

Abstract : Mimetic Theory distinguishes accusation and guilt. Oedipus is "accused" of having killed his father and committed incest with his mother ; it does not mean that he is "guilty". In the Gospels, a woman is "accused" of adultery ; but by declaring "that he who has never sin cast the first stone", Christ makes it clear that this woman is no more "guilty" than those who accuse her. All the Mimetic Theory can then be summarized as a question of quotation marks. When one removes the quotation marks from the word "guilty", when one so speaks of "guilty without quotation marks", one creates victims that one is about to persecute. This article highlights the importance of quotation marks in Girard's analysis of the *Book of Job*, and the two novels by Camus *L'Étranger* and *La Chute*. All of this lead to a question addressed to Mimetic Theory: If "guilty" must always be written in quotation marks, should it not be the same for "innocent"?

Keywords : Mimetic Theory ; quotation marks ; justice ; innocence ; guilt.

Introduction

Que ce soit dans sa dimension infantile-égoïste ou dans sa version militante-altruiste, le « sentiment d'injustice », sans doute le plus pur et le plus emblématique des « sentiments moraux », possède une dimension mimétique. Si nous estimons qu'une distribution quelconque (de biens, d'argent, d'honneurs, de reconnaissance) a été faite de façon inégale, nous dirons en effet selon les cas « moi aussi », ou « elle / lui / eux aussi ». Or ces formules (« moi aussi », « eux aussi ») sont les formules mêmes de la demande, du désir ou de l'exigence mimétique. Par ailleurs le sentiment d'injustice, sous sa forme altruiste comme sous sa forme égoïste, enveloppe presque toujours, par nature, une certaine violence. Les sentiments moraux (que l'on pense au « respect », au « mépris », à la « honte », à la « pudeur », à la « colère » ou à « l'indignation », qui est le sentiment moral directement lié au « sentiment d'injustice », et sur lequel je concentrerai ici mes analyses), les sentiments moraux, donc, tirent en effet leur force de leur dimension auto-attestative (ils témoignent pour eux-mêmes). Comme la honte par exemple, l'indignation est un sentiment extrêmement vif, violent, impossible à maîtriser, incontestable. En outre, nos sociétés valorisent le plus souvent les sentiments moraux, et tout particulièrement le « sentiment d'injustice » et « l'indignation ». De nombreux mythes illustrent dans notre histoire le surgissement de la « légitimité », du sentiment du « juste » et du « bon », face à l'aspect ressenti comme inacceptable de certaines formes de la « légalité » : Antigone, Jeanne d'Arc, le Général De Gaulle, Rosa Parks, et encore récemment les « Indignés » en Espagne (reprenant le titre du célèbre essai de Stéphane Hessel *Indignez-vous !*), sont ainsi des figures fondatrices, le plus souvent des modèles pour nos sociétés, dressées avec conviction et « indignation » contre certains états des choses –le plus souvent contre des dominations sociales, économiques, politiques ou militaires ressenties comme « injustes ». La mythologie américaine montre souvent l'affrontement de la « loi » et de la « justice », sous la forme de l'affrontement du « juge » et du « justicier ». Se présentant comme supérieurs à toute convention, les sentiments moraux poussent à sortir de la discussion pour entrer dans l'affrontement, quelle que soit par ailleurs la valeur ou la noblesse de la cause qu'ils prétendent soutenir. Dans tous les cas le « sentiment d'injustice » et « l'indignation » sont vécus

comme l'autorisation ou la légitimation d'actions ou de réactions violentes, indépendamment des lois en vigueur, et le plus souvent contre ces lois-mêmes.

La Théorie Mimétique¹ que nous devons à René Girard nous a appris à reconnaître cette liaison du mimétisme, de la certitude absolue et de la violence. Elle constitue donc un cadre interprétatif et critique particulièrement approprié pour l'étude de ce « sentiment d'injustice » qui nous envahit devant les « injustices » de toute nature. La Théorie Mimétique a pour fonction principale d'atténuer la violence de ce sentiment en nous faisant rétablir les guillemets autour du mot « coupable ». En somme, le Christ serait venu apporter les guillemets au monde... Le discours de la persécution est en effet sans guillemets : il déclare coupable, réellement coupable, coupable-sans-guillemets, celui que l'on veut persécuter. La Théorie Mimétique consiste au contraire à souligner qu'il s'agit d'une accusation, et non pas d'une vérité ; pour elle, le persécuté est « accusé », « déclaré » coupable, c'est-à-dire « coupable »-avec-des-guillemets. Les guillemets changent tout : car dès qu'une certitude se reconnaît elle-même comme une accusation, elle perd une très grande partie de sa force, et ne peut plus déboucher directement sur la violence et la persécution. Je souhaiterais, dans les pages qui suivent, développer cette dimension citationnelle de la Théorie Mimétique en mettant en continuité les analyses girardiennes du *Livre de Job*, et des deux romans de Camus *L'Étranger* et *La Chute*, trois textes littéraires entièrement centrés autour des notions de « justice », de « culpabilité » et d'« innocence ». Cela devrait nous conduire à poser une question à la Théorie Mimétique : car si nous devons mettre des guillemets au mot « coupable », ne devrions-nous pas aussi en mettre au mot « innocent » ?

1. Les Justes et les persécuteurs : Job

La Théorie Mimétique, dont le but est de contribuer à libérer les hommes de l'esclavage et de l'enfer du désir mimétique, se réfère à l'enseignement du Christ, qui récuse explicitement l'indignation liée au sentiment d'injustice. La démarche constante du Christ est en effet de rebuter en chacun de nous l'exigence de « justice », si l'on entend par là la proportionnalité des actions et de leurs récompenses, ou l'égalité rétribution des travaux et des mérites. C'est le sens de la parabole célèbre entre toutes

¹ Nous écrivons « Théorie Mimétique » avec des majuscules, en considérant ainsi cette expression comme un nom propre désignant la théorie développée d'abord dans les œuvres de René Girard. Pour les mêmes raisons, nous écrirons un peu plus loin « Déconstruction » avec une majuscule.

de « L'ouvrier de la onzième heure »², qui décrit sans ambiguïté ce que nous appellerions une « injustice ». Elle ne donne pas « à travail égal salaire égal ». Les ouvriers ont reçu le même salaire (« un denier ») pour des horaires de travail inégaux ; ils « murmurent » ; ils se plaignent de ce que les derniers embauchés n'ont pas été traités « à l'égal » d'eux-mêmes. Ils sont conscients de l'injustice qui leur est faite, et en souffrent. Or le Christ ne montre aucune compréhension à leur égard, et repousse assez rudement leurs demandes de traitement égal. Certaines des paraboles les plus célèbres du Nouveau Testament vont dans le même sens. Qu'il s'agisse de « Marthe et Marie », du « Fils prodigue », ou du « Figuier desséché », la leçon est la même. L'amour n'est pas une estime. Il n'est pas une juste rétribution. Jésus dit à Marie, restée assise pour l'écouter pendant que sa sœur Marthe s'occupe à organiser la maison pour le recevoir, qu'elle a « choisi la meilleure part ». Le père tue le veau gras pour le retour du fils cadet qui est parti et a dépensé tout son héritage, alors qu'il ne fait même plus attention à son fils aîné qui est resté et a aidé aux champs : comportement injuste, et vécu comme tel, avec colère, par le fils aîné³. Un figuier se voit reprocher de ne pas porter de figues, bien que ce ne soit pas la saison. Cette précision est apportée par Marc (11, 13). Elle est particulièrement remarquable, car il y a peu d'indications temporelles dans les Evangiles. L'injustice du geste du Christ en est soulignée : comment reprocher à un arbre de ne pas porter de fruits quand « ce n'est pas la saison » ? Le figuier ne *méritait* en rien un tel châtement, qui apparaît donc comme le parangon, délibérément construit et exhibé, d'un châtement *injuste*. Or c'est *cela* (loi d'amour, loi d'injustice) que le Christ est venu apporter, de façon spectaculaire. Le Christ maudit en effet le figuier, et le

² « Car le royaume des cieux est semblable à un maître de maison qui sortit dès le matin, afin de louer des ouvriers pour sa vigne. Il convint avec eux d'un denier par jour, et il les envoya à sa vigne. Il sortit vers la troisième heure, et il en vit d'autres qui étaient sur la place sans rien faire. Il leur dit : Allez aussi à ma vigne, et je vous donnerai ce qui sera raisonnable. Et ils y allèrent. Il sortit de nouveau vers la sixième heure et vers la neuvième, et il fit de même. Étant sorti vers la onzième heure, il en trouva d'autres qui étaient sur la place, et il leur dit : Pourquoi vous tenez-vous ici toute la journée sans rien faire ? Ils lui répondirent : C'est que personne ne nous a loués. Allez aussi à ma vigne, leur dit-il. Quand le soir fut venu, le maître de la vigne dit à son intendant : Appelle les ouvriers, et paie-leur le salaire, en allant des derniers aux premiers. Ceux de la onzième heure vinrent, et reçurent chacun un denier. Les premiers vinrent ensuite, croyant recevoir davantage ; mais ils reçurent aussi chacun un denier. En le recevant, ils murmurèrent contre le maître de la maison, et dirent : Ces derniers n'ont travaillé qu'une heure, et tu les traites à l'égal de nous, qui avons supporté la fatigue du jour et la chaleur. Il répondit à l'un d'eux : Mon ami, je ne te fais pas tort ; n'es-tu pas convenu avec moi d'un denier ? Prends ce qui te revient, et va-t'en. Je veux donner à ce dernier autant qu'à toi. Ne m'est-il pas permis de faire de mon bien ce que je veux ? Ou vois-tu de mauvais œil que je sois bon ? Ainsi les derniers seront les premiers, et les premiers seront les derniers ». (Matthieu 20, 1-16).

³ Tout le contexte de Luc 5 prépare cette parabole : « Il y aura de la joie dans le ciel, pour un seul pécheur qui se convertit, plus que pour quatre-vingt-dix-neuf justes qui n'ont pas besoin de leur conversion ». C'est une négation explicite de l'égalité arithmétique, et, à travers cela, de tout traitement égalitaire. La parabole de la « brebis égarée » comme celle du « fils prodigue » décrivent ce que nous appellerions sans aucun doute des « injustices ». Et c'est *cela* que le Christ demande d'accepter.

dessèche du même geste⁴. Rien de plus injuste. Toute la loi nouvelle s'oppose à l'ancienne loi du talion, du « œil pour œil, dent pour dent », donc à toute loi de proportionnalité, mais également à toute conception de reconnaissance des mérites en termes de « juste mesure », comme on le voit dans Matthieu 25, 29-30, en conclusion de la « parabole des talents »⁵. Dans tout cela, on perçoit le fondement d'une vision du monde dans laquelle l'injustice ne peut pas avoir beaucoup de place, parce que la revendication égalitaire y est clairement condamnée.

La Théorie Mimétique, appuyée sur la Révélation christique, soutient que le processus d'égalisation mimétique engendre bien plus la guerre que la paix. Mais elle permet d'aller encore plus loin encore dans la critique du « sentiment d'injustice » et de « l'indignation » qui lui est généralement attachée. Il y a « injustice » en effet lorsqu'un innocent est condamné, ou lorsqu'un coupable n'est pas condamné. Or, l'analyse que donne Girard de l'histoire de Job dans *La Route Antique des Hommes Pervers* conduit à jeter de sérieux doute sur les notions de « culpabilité » et « d'innocence », et, à partir de là, sur la notion même d'injustice –comme je me propose de le montrer maintenant.

L'histoire de Job ressemble à la mise en scène d'une injustice maximale. Job était puissant, heureux, et d'un seul coup, sans raison bien claire, le voilà ruiné, rejeté par tous les siens, malade, souffrant. Il a tous les traits d'un innocent injustement condamné par son Dieu. Mais, de façon frappante, Girard ne propose pas de cette histoire une lecture en termes « d'injustice », comme s'il existait une « justice » ordinaire qui, malheureusement, n'aurait pas été respectée dans le cas de Job. Girard voit dans l'histoire de Job un texte de persécution, et dans Job lui-même une figure de bouc émissaire royal persécuté par sa propre communauté. Job était un personnage puissant, et d'un seul coup le voici menacé de mort, entièrement déchu. Rien ne nous dit que Job est un « innocent », au sens où il n'aurait jamais commis aucun méfait, aucun abus de pouvoir, aucune action propre à indigner une foule. Tout au contraire (le texte le laisse entrevoir et Girard le souligne), Job était à ce point puissant qu'il a dû, pendant son règne, commettre bon nombre d'actions répréhensibles à l'égard de ses concitoyens ou de ses sujets. Mais l'essentiel est que, quelles que soient les fautes que Job a pu commettre, ceux qui le condamnent aujourd'hui, et qui s'apprêtent sans doute à le mettre à mort, ou du moins à l'exclure, à l'exiler définitivement, se considèrent et se désignent eux-mêmes comme des « justes ». La petite communauté est maintenant

⁴ C'est la version de Matthieu (21, 18 et suiv.). Dans celle de Luc (13, 6-9), Jésus montre un peu plus de patience.

⁵ « Car à tout homme qui a, l'on donnera et il aura du surplus ; mais à celui qui n'a pas, on enlèvera ce qu'il a. Et ce propre à rien de serviteur, jetez-le dehors, dans les ténèbres : là seront les pleurs et les grincements de dents ». (Matthieu 25, 29-30).

divisée en deux : l'ancien roi, Job, que l'on appelle maintenant « tyran », est considéré comme un « méchant », tandis que ceux qui s'en prennent à lui se déclarent « justes » : « Au spectacle de la chute <des tyrans, des méchants>, les justes se réjouissent, et l'homme intègre se moque d'eux ». (*Job*, 22, 15-20 ; cité in Girard, 1985 : 21).

Les « justes » se réjouissent de la chute des « méchants », et se « moquent d'eux ». Ces hommes sont certainement convaincus eux-mêmes d'être « justes » ou « intègres ». Et pourtant, cela ne fait aucun doute pour Girard, il s'agit d'autant de mensonges. Ces gens-là ne sont pas des « justes » mais des « persécuteurs » qui s'ignorent. Le sentiment d'agir « justement » caractérise généralement, en effet, l'absence de doute des persécuteurs. Cette certitude intime et profonde de défendre une cause « juste » pourrait même être considérée par chacun comme un signal d'alerte indiquant l'entrée dans la violence de la persécution. Savoir reconnaître dans la persécution la vérité de la justice, telle serait peut-être la difficile réforme à laquelle nous invite la Théorie Mimétique. Comment sais-je que je suis un persécuteur ? Je me prends pour un juste... Et qu'est-ce que la certitude ? L'entrée dans la persécution...

Les persécuteurs (les justiciers) vivent dans un monde où règne « l'injustice » (sous toutes les formes des distributions inégales : pauvreté, oppression, exploitation, corruption, etc.) qui les « indignent » et engendre de leur part des luttes violentes mais « justes ». Comme dit Girard :

« Le narrateur [dans le livre de Job] se présente comme un *Juste*, un fidèle du vrai dieu, longtemps découragé par l'apparente inertie de la *Justice divine*. Il fait explicitement état de l'envie que lui inspirait la carrière trop brillante de ceux qu'il présente, bien sûr, comme des impies. Heureusement, le dieu s'est enfin décidé à intervenir » (1985 : 68).
[Souligné CR]

Les majuscules à « Juste » et à « Justice divine » sont de Girard, non pas au sens où il reprendrait à son compte des dénominations valorisantes (« Juste », « Justice divine »), mais dans la mesure où ces majuscules sont comme des guillemets déguisés, des citations ironiques : le narrateur se présente *lui-même* comme « un Juste ». La majuscule dit la grande estime de soi qu'a le narrateur, sa certitude d'être dans le juste, d'être « un Juste » avec un grand « J ». Pour Girard, bien sûr, le narrateur n'est rien de tout cela : c'est un persécuteur et un menteur...

Et lorsque Job s'avise de qualifier sa propre situation « d'injuste », de dire qu'il est, lui, « le juste » et que les autres sont, eux, les « méchants », et que Dieu est « injuste avec lui », d'un seul coup il devient exactement identique à ses persécuteurs. Pour Girard, il est tout aussi inexact et illusoire de considérer Job comme un « Juste »

qui serait injustement persécuté par des « méchants », qu'il était illusoire de le considérer auparavant comme un « méchant » justement persécuté par des « justes ». Renverser les rôles des persécuteurs et des persécutés n'introduit aucune « justice » dans le système :

« On pense d'abord, *sans réfléchir*, que ce Dieu, dans sa toute-puissance, userait de ses pouvoirs divins pour empêcher la violence *et l'injustice*. (...) Ce Dieu des victimes ferait droit, en somme, aux *justes revendications* de Job. Au lieu de mobiliser ses armées contre le bouc émissaire, il se mobiliserait contre les persécuteurs ». (1985 : 166). [Souligné CR dans tous les cas]

Finalement, dans cette histoire de persécution, la justice en tant que telle s'avère insaisissable. Chacun essaie de persécuter l'autre au nom de la justice, ce qui permet à Girard de poser, dans les dernières pages du livre, une question qui résume l'incertitude jetée sur cette question par la Théorie Mimétique - « Dans le cas de Job, qui peut dire où se trouve la justice ? » – (1985 : 167), jusqu'à une déconstruction presque complète de la notion de justice.

2. Justice, vengeance, coupables et victimes

Pour la Théorie Mimétique en effet, il n'y a pas de différence de nature entre la « justice » et la « vengeance », ni par conséquent entre le système judiciaire moderne et le système sacrificiel archaïque. Girard s'explique sur ce point aux pages 29 et suivantes de *La violence et le sacré* :

Le système judiciaire écarte la menace de la vengeance. *Il ne supprime pas la vengeance* : il la limite effectivement à une représaille unique dont l'exercice est confié à une autorité souveraine et spécialisée dans son domaine. (...) Il n'y a, dans le système pénal, aucun principe de justice qui diffère réellement du principe de vengeance. Le même principe est à l'œuvre dans les deux cas, celui de la réciprocité violente, de la rétribution. *Ou bien ce principe est juste et la justice est déjà présente dans la vengeance, ou bien il n'y a de justice nulle part* ». (1972 : 29-30). [Souligné CR dans tous les cas]

De ce fait, le système judiciaire se distingue du système sacrificiel seulement par son efficacité supérieure dans le maintien de l'ordre public. Girard aurait pu reprendre entièrement à son compte la fameuse Pensée de Pascal : « Ne pouvant faire que ce qui est juste fût fort, on a fait que ce qui est fort fût juste ». Du point de vue de la Théorie Mimétique, la « justice » devient ainsi un autre nom du « maintien de l'ordre », ou du

rapport des forces en un lieu et un moment donnés d'une société. Les notions mêmes de « justice » et « d'injustice », et les sentiments qui sont liés à ces notions, sont considérés par Girard comme de simples illusions : « Derrière la différence à la fois pratique et mythique, il faut affirmer la non-différence, l'identité positive de la vengeance, du sacrifice et de la pénalité judiciaire ». (1972 : 42).

La déconstruction de la notion de justice s'étend en outre aux notions de « culpabilité » et « d'innocence ». La thèse de Girard va être en effet que les « victimes » seules sont réelles, tandis que les « coupables » comme les « innocents » relèvent de l'imaginaire.

Comment distinguer « victime » et « coupable » ? Du point de vue de la Théorie Mimétique c'est moins facile qu'on ne pourrait le croire. La Théorie Mimétique nous conduit en effet à faire porter un doute méthodologique sur la notion (et le terme même) de « culpabilité » : si la « justice » ne se distingue pas d'une « vengeance », si sa fonction est non pas de dire le « juste » ou « l'injuste », mais de rétablir l'ordre et la paix dans la communauté, alors nous pouvons toujours soupçonner qu'un « coupable » est en réalité une « victime » qui a été « accusée » de certains crimes tout particulièrement propices à la faire passer du statut d'accusée à celui de victime. Nous devrions donc toujours mettre des guillemets autour du mot « coupable » : car « coupable » a toujours pour référent un discours accusatoire. « Coupable » est un terme intrinsèquement citationnel, qui signifie « déclaré coupable ». « Coupable sans guillemets » (difficile à dire, n'est-ce pas ? Quel geste faire ici avec les mains et les doigts ?...) est sans doute le chaînon manquant entre « accusé » et « victime ». Enlever les guillemets à « coupable », tout comme ôter ses protections à un accusé, c'est produire le basculement dans la violence.

Au fond, contre quoi ou contre qui s'indigne-t-on ? N'est-ce pas nécessairement contre un « coupable sans guillemets » ? On ne pourrait pas s'indigner, en effet, ou se révolter, contre quelqu'un (Ministre, homme d'affaires, Président, Directeur de banque ou d'institution internationale) que l'on « présumerait innocent ». L'indignation a besoin de certitude, le doute la fait disparaître. Et donc, lorsque nous nous « indignons » contre un système économique (que ce soit le socialisme ou le capitalisme) ou contre un gouvernement (parce qu'il y a du chômage, parce que des gens dorment dans les rues), c'est bien parce que nous les tenons pour des « coupables sans guillemets ». Mais comment pouvons-nous savoir qu'un système économique ou un gouvernement sont « coupables sans guillemets » de l'ordre des choses ? Où a été fait leur procès ? Par qui a-t-il été tranché ? Un tel procès serait sans doute impossible, pour des raisons à la fois matérielles (on ne peut pas faire comparaître « le

capitalisme » devant un tribunal), politiques (aucun gouvernement n'accepterait d'être jugé dans un tribunal parce qu'il n'aurait pas réussi à faire baisser le chômage), et logiques (pour « instruire le procès » du « capitalisme » il faudrait définir d'abord le « capitalisme », et entrer de ce fait dans une régression à l'infini – car quel tribunal pourrait trancher de la validité d'une telle définition ?). Bien loin donc de pouvoir condamner le capitalisme comme « coupable sans guillemets », nous ne pouvons même pas espérer, faute de tribunal compétent, le voir qualifié un jour de « coupable avec guillemets », c'est-à-dire de « déclaré coupable ». Notre indignation à son égard ne peut et ne pourra donc que manquer d'aliments juridiques.

Ce discours sera sans doute un peu difficile à entendre. Nous avons tellement besoin de coupables... Nous avons tellement envie de les désarmer, de leur arracher l'armure des guillemets... Nous aimerions tellement avoir accès à la réalité (toute nue ?) et non pas à des discours... Nous sommes tellement avides d'unanimité et de certitude sur ce genre de sujets... Mais justement la Théorie Mimétique ne cesse de nous mettre en garde contre ce genre de désirs de culpabilités objectives, de certitudes, de châtiments, désirs de violence toujours... Le coupable sans la protection des guillemets sera très vite une victime.

On s'insurgera peut-être, d'un point de vue logique, contre de telles conclusions, et l'on pensera sans doute absurde de remettre en question le fait que le système judiciaire produit des coupables réels, des « coupables sans guillemets ». L'obsession du système judiciaire n'est-elle pas, justement, de découvrir les « vrais coupables », d'éviter toute « erreur judiciaire » ? N'avons-nous pas les « experts », la « police scientifique », les preuves, les empreintes digitales, bref tous les moyens de trouver les « vrais coupables » ? Le travail de la justice ne consiste-t-il pas, précisément, dans la « décitation », ou suppression des guillemets autour du mot « coupable » ?

Pourtant, même cela pourrait être discuté. D'abord parce qu'une action n'admet pas une description unique. Ai-je « appuyé sur la gâchette » ou « tué l'âne de mon voisin » ? Ce sont deux descriptions concurrentes, et il y en aurait une infinité d'autres possibles. Et quand bien même on aurait réussi à s'accorder sur la description d'une action, il resterait à savoir en quelle mesure on la considère comme un crime qui doit ou non être puni. C'est très variable d'un lieu à un autre ou d'un temps à un autre, comme on peut le voir en ce qui concerne l'adultère, l'homosexualité, la prostitution, le viol, les mauvais traitements aux animaux, le fait de fumer, etc. La loi vous déclare « coupable » à un certain moment pour une certaine action, et « innocent » à un autre moment pour la même action. Donc on peut toujours garder la sensation d'un arbitraire social : ce qui était cherché, ce n'était pas tant le vrai coupable, au sens de

celui qui aurait vraiment, objectivement, fait quelque chose de mal, mais la victime qu'on pouvait condamner de la façon la plus efficace pour rétablir l'ordre social avec le moins de dépense d'énergie possible. Des « coupables » toujours entre guillemets, mais des victimes bien réelles...

3. L'Étranger et La Chute : peut-on être « réellement coupable » ?

La Théorie Mimétique, pour nous délivrer de la violence unanime du mimétisme, propose ainsi une vision sceptique et relativiste des notions de justice, d'injustice et de culpabilité. Derrière le « coupable », elle nous apprend à reconnaître une victime, derrière les « justes », des persécuteurs, et derrière la « justice », une vengeance institutionnelle ayant pour finalité de maintenir l'ordre dans une communauté. Par-là se révèle la parenté profonde entre la Théorie Mimétique et la Déconstruction derridienne. À la p. 69 de *La Violence et le sacré*, Girard met ainsi sur le même plan, contrairement à nos attentes les plus constantes, les termes « criminel », « justicier », et « sacrificateur ». Nous aimerions en effet qu'un « juge » soit tout autre chose qu'un « justicier », un « criminel », un « vengeur », ou un « sacrificateur ». Mais Girard estime que ces personnages sont en réalité très proches les uns des autres. De même nous aimerions qu'un « philosophe » soit tout autre chose qu'un « sophiste », qu'un « loup » soit tout autre chose qu'un « chien », et qu'un « poison » soit tout autre chose qu'un « remède » (bien qu'ils portent en grec tous deux le même nom de *pharmakon*). La Théorie Mimétique insiste au contraire sur l'« indécidabilité » des figures conceptuelles de la justice comme de l'anthropologie générale, puisque le « bouc émissaire » y est à la fois un « poison » aux yeux de la société et le « remède » à ce poison. La Théorie Mimétique nous plonge même directement dans la « citationnalité », puisque pour elle « coupable » est toujours déjà une « citation », renvoie toujours à un autre discours, et jamais à une réalité.

Girard sait bien ce qu'il doit à Derrida, et à quel point la Théorie Mimétique est souvent proche de la Déconstruction. Pour autant, il a toujours perçu assez étrangement dans la philosophie de Derrida un relativisme, un scepticisme, une indifférence à la vérité, un éloignement du « réel », auquel il a toujours voulu opposer une doctrine « réaliste »⁶. On doit donc s'attendre à trouver chez Girard, au milieu des

⁶ La question du « réalisme » est sensible et difficile chez Girard. Il y revient souvent. Dans *Le bouc émissaire*, il justifie son « réalisme » à propos du texte de Guillaume de Machaut, *Jugement du Roy de Navarre* : nous devons savoir déceler, dans les « textes de persécution », des accusations fantasmatiques (il a plu des pierres) et des éléments « réalistes » (les juifs ont été massacrés). Dans son dernier livre *Achever Clausewitz*, Girard s'est exprimé aussi à l'égard de l'innocence des victimes ou sur la question du

thèses sceptiques et relativistes (sur la justice, l'injustice, et la culpabilité) que je viens d'exposer, de soudaines réactions allant dans le sens contraire, et dans lesquelles se fait voir ce souci profond chez Girard de ne pas quitter la « réalité ». Autrement dit, on doit s'attendre à voir Girard, comme Job lui-même (dont il se sentait parfois, sans doute, assez proche en tant que victime d'une sorte d'expulsion théorique presque généralisée, du moins dans son propre pays...), tenir parfois le discours de ses adversaires, de ceux qui lui sont le plus opposés théoriquement. Il est sans doute impossible en effet de ne pas être contaminé mimétiquement, de temps à autre, par les discours qui circulent sans cesse autour de vous.

Ce double discours (ou, si l'on préfère, ce recul par rapport aux avancées de la Théorie Mimétique) est particulièrement visible dans la très remarquable interprétation que propose Girard du roman de Camus *L'Étranger* (« Pour un nouveau procès de *L'Étranger* », paru en anglais en 1964, puis en français en 1968).

Girard propose une lecture extrêmement critique de *L'Étranger*, en s'appuyant sur *La Chute*, dans lequel il voit une auto-critique de Camus, et son authentique chef-d'œuvre. *L'Étranger* correspondrait, dans l'écriture et dans la vie de Camus, à une période romantique et infantile. L'auteur, par le biais de son héros Meursault, se serait engagé dans un geste contradictoire : clamer son indifférence à l'égard de la société en général, et en même temps faire un geste répréhensible qui fasse que la société remarque cette indifférence. De ce fait, Camus aurait essayé de construire dans *L'Étranger* la figure impossible d'un « meurtrier innocent ». Girard oppose à cette posture d'« indignation » et d'« authenticité », propre au « romantisme » juvénile de l'auteur, d'une part une défense de la justice institutionnelle, et d'autre part le fait que, dans *La Chute*, Camus renie tout ce qu'il soutenait dans *L'Étranger*, par une sorte de conversion très semblable à celles que Girard a étudiées dans *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque*, à la fin des « grands romans », où le héros renonce à la fascination haineuse qu'il ressentait envers ses semblables, et se délivre du mimétisme en acceptant d'être semblable à eux.

réalisme : « Nous avons un rendez-vous avec le réel » (2007 : 209). Dans tous les cas, il s'agit d'un « demi-réalisme » ou d'un réalisme « pondéré » : nous devons apprendre à distinguer les persécutions « réelles » et les accusations « imaginaires ». Lévi-Strauss et toute la lecture structuraliste des mythes n'ont pas su voir la « réalité » des persécutions et des violences (voir *La Violence et le sacré*, chp. 9, et *Des Choses cachées*, I, chp. 4 et 5. Un des livres de Girard s'intitule *La voix méconnue du réel*, et le premier chapitre de *Celui par qui le scandale arrive* s'appelle « Contre le relativisme ». Voir également C. Ramond, *Le vocabulaire de Girard*, Article « Vérité romanesque, mensonge romantique, réalisme ». Il n'en reste pas moins – telle est la thèse que nous soutenons ici – qu'on ne peut pas soutenir à la fois le caractère imaginaire de la culpabilité et le caractère réel de l'innocence.

Donc, d'un côté la lecture de *L'Étranger* par Girard est conforme dans ses grandes lignes à la Théorie Mimétique. Il s'agit d'y décrire un auteur essayant en vain de se délivrer de l'esclavage du mimétisme, et de mettre en valeur les postures « d'indignation » et « d'authenticité » par lesquelles il cherche à se prétendre « innocent » tout en rendant la société (et surtout ses juges) « coupables » du sort qu'il subit. Mais d'un autre côté, puisque Girard ne veut pas accepter la fiction construite par Camus-Meursault d'un « meurtrier innocent », il est contraint, dans son interprétation, de considérer Meursault comme réellement coupable, comme « coupable sans guillemets » – et là, pour le coup, en contradiction avec ce que nous avons vu être le cœur de la Théorie Mimétique.

Bien plus, le fait que Girard veuille à tout prix que Meursault soit « réellement coupable » de son meurtre l'empêche, de façon tout à fait incroyable, de voir le parallèle, pourtant patent, entre Meursault et Job. En général, Girard repère facilement ce genre de schème : le « coupable » est en fait une « victime » ; « l'accusé » est en fait « innocent ». Il en fait même le schème fondamental de son anthropologie. Comment donc a-t-il pu ne pas le voir à propos du roman de Camus ? Supposons qu'il s'agisse d'Œdipe : Girard dirait-il qu'Œdipe est condamné à bon droit, et qu'il a tort de se plaindre de ses juges, parce qu'il a « réellement commis » deux crimes, tuer son père et épouser sa mère ? Certainement pas : la Théorie Mimétique nous a appris au contraire à voir là un discours-type de persécution, et Girard a beaucoup insisté, dans *La violence et le sacré*, sur le fait que Œdipe *n'est pas bien certain* d'avoir commis les crimes dont on l'accuse.

Mutatis mutandis, *L'Étranger* de Camus aurait dû être l'objet de la même interprétation. Quel est aujourd'hui en effet le pire des crimes dont on puisse accuser quelqu'un ? Celui qui vous conduit tout droit au lynchage ? Est-ce tuer son père et désirer sa mère ? Bien sûr que non : ces actes sont devenus même presque obligatoire pour nous autres freudiens. Celui qui ne voudrait pas tuer son père et ne désirerait pas sa mère nous semblerait étrange... D'ailleurs, significativement, *L'Étranger* s'ouvre sur l'indifférence du narrateur à l'égard de sa mère, indifférence qui lui sera reprochée dans le roman, et qui sera l'une des raisons qui le feront condamner à mort. Si au moins Meursault avait voulu coucher avec sa mère, il aurait sans doute eu l'indulgence du jury... De nos jours, l'accusation suprême n'est plus l'Œdipe, mais le crime raciste. En cela, le roman de Camus touche juste. Qui est accusé d'avoir commis un crime raciste (comme dit sans cesse Camus, repris sans guillemets par Girard, de « tuer un arabe »), subira le lynchage contemporain, c'est-à-dire le lynchage médiatique, et sera en outre très lourdement condamné. Le crime raciste est aujourd'hui l'accusation persécutrice

type, le nouveau sacré. Le meurtrier raciste est le pire des hommes, exactement comme Œdipe à Thèbes –alors que dans le monde antique la notion de « crime raciste », bien loin d'être condamnable, n'existait tout simplement pas. Donc Girard aurait pu repérer dans *L'Étranger* l'accusation persécutrice typique de nos sociétés démocratiques et ouvertes. D'autant plus, Camus y insiste, et Girard est agacé de la réussite technique du roman justement sur ce plan, d'autant plus, dis-je, que Meursault *n'est pas bien certain d'avoir commis un crime*. Tout le roman est en effet construit pour que ce meurtre soit en quelque sorte détaché de son auteur : il est commis dans une sorte d'hallucination, d'extase mystique, affectif, naturaliste, où Meursault, de toute évidence, est hors de lui-même, ne sait pas ce qu'il fait, n'est pas vraiment présent à cette scène, comme s'il était dans un rêve.⁷

Tous les éléments étaient donc réunis pour déceler dans *L'Étranger* de Camus un roman du bouc émissaire contemporain : quelqu'un qui s'estime innocent alors que toute la société l'estime coupable, et le condamne à mort. D'ailleurs Girard, presque instinctivement, avait repris le vocabulaire de la « persécution » dans un passage du début de l'article : « En fin de compte, Meursault est un petit bureaucrate sans ambition et en tant que tel rien ne le destine à être persécuté ». (1976 : 149). [Souligné CR]

Quelque lignes plus loin, Girard écrivait que Camus voulait faire de son héros un « martyr », et que pour cela il fallait qu'il lui fasse faire un acte « répréhensible », mais dont il soit cependant « innocent » ; et à la fin de l'article, Girard comparait Meursault à Œdipe, « autre héros de la littérature de procès », mais comme en passant et comme s'il n'avait pas encore remarqué, à l'époque où il écrivait cet article, que Œdipe pouvait très bien ne pas avoir commis les crimes dont on l'accusait.

Malgré ces quelques infléchissements, Girard reprend pourtant dans son article, pour l'essentiel, le discours des persécuteurs. Meursault « est coupable, parfaitement coupable » ; il a « réellement commis un crime », c'est l'essentiel, c'est pour cela qu'il est condamné à mort. Sa plainte contre les juges n'est pas celle d'un innocent injustement accusé, comme il le prétend, c'est la plainte infantile d'un enfant boudeur et qui veut se faire remarquer, comme l'écrivain Camus voulait se faire remarquer du public. Meursault est « coupable sans guillemets ». On a presque l'impression que Girard pourrait ici tenir le rôle des fameux « amis » de Job, qui veulent absolument lui faire endosser la responsabilité du châtement qui lui arrive... Girard est tellement énervé (indigné ?) contre la prétention de Camus à avoir présenté un héros qui soit à la

⁷ Pour une lecture spinoziste de *L'Étranger*, et de cette fusion avec le monde, voir l'ouvrage de Laurent Bove, *Albert Camus. De la transfiguration*, Paris : Publications de la Sorbonne, 2014.

fois « meurtrier » et « innocent », qu'il va jusqu'à souligner en italiques 5 lignes entières de son texte (fait suffisamment rare pour être noté) pour bien insister sur la culpabilité réelle de Meursault et sur l'incohérence générale du roman :

On nous conduit insensiblement à l'incroyable conclusion que *le héros est condamné à mort non pour le crime dont il est accusé et dont il est réellement coupable, mais à cause de son innocence que ce crime n'a pas entachée, et qui doit rester visible aux yeux de tous comme si elle était l'attribut d'une divinité* (1976 : 151 ; Italiques de Girard, Souligné CR).

Mais Girard n'est-il pas le premier à savoir et à dire que celui que tous accusent et veulent condamner à mort n'est sans doute pas aussi « coupable » que le dit la foule, et peut-être pas tellement plus coupable que chacun de ceux qui l'accusent ? Que c'est là l'histoire même de l'humanité ?

Conclusion : l'introuvable innocence

Toutes ces analyses nous conduisent, pour conclure, à mettre en lumière et à expliquer une difficulté assez inattendue de la Théorie Mimétique, concernant la notion « d'innocence ». On dit souvent que la Théorie Mimétique nous apprend à reconnaître « l'innocence » des boucs-émissaires, des persécutés. Tel serait le message porté au plus haut point par le Christ, et avant lui par toutes les *Figurae Christi* (Job, la « bonne mère » du jugement de Salomon, et tous ceux qui ont essayé de briser l'unanimité violente du mimétisme persécuteur). Pourtant, à bien y réfléchir, la Théorie Mimétique ne peut pas dire exactement cela. Car, selon cette théorie, il n'existe pas plus d'« innocents sans guillemets » que de « coupables sans guillemets ». La Théorie Mimétique nous apprend en effet à renoncer à un monde partagé entre des individus « réellement coupables » d'un côté et des individus « réellement innocents » de l'autre, et à comprendre (comme l'illustre la parabole de la « femme adultère ») que nous sommes tous identiquement « coupables » et « innocents » à des degrés divers, mais jamais totalement l'un ni totalement l'autre, et que l'humanité ne se divise pas, sauf dans les mythes, en coupables et innocents, pas plus qu'entre Justes et méchants. Par conséquent, lorsqu'il nous arrive de trouver, dans le cadre de la Théorie Mimétique, des déclarations sur l'innocence réelle ou la culpabilité réelle de certains individus, nous savons que nous sommes momentanément en train de lire le contraire de ce que soutient la Théorie Mimétique. Pour parvenir sinon à supprimer entièrement, du moins

à réduire les sources et les occasions de la violence mimétique, la Théorie Mimétique ne devrait pas hésiter à aller jusqu'au bout de son scepticisme, de son relativisme, et maintenir sa distance au « réalisme ». Comme le montrent les analyses girardiennes du livre de Job et des romans de Camus, jusque dans les difficultés qu'elles rencontrent, la Théorie Mimétique permet en effet de relativiser, déconstruire, ou citationnaliser les notions de « justice », « injustice », « culpabilité », « innocence », et par conséquent tous les sentiments moraux qui leur sont liés et les certitudes violentes qui en découlent.

Bibliographie

- Ancien et Nouveau Testament, Edition Bible de Jérusalem* (1980).
- BOVE, Laurent (2014). *Albert Camus. De la transfiguration*. Paris : Publications de la Sorbonne.
- CAMUS, Albert (1942). *L'Étranger*. Paris : Gallimard.
- CAMUS, Albert (1956). *La Chute*. Paris : Gallimard.
- DERRIDA, Jacques (1968). « La Pharmacie de Platon », *Tel Quel* 32 et 33.
- HESSEL, Stéphane (2010). *Indignez-vous !*, Montpellier : Indigènes Éditions.
- GIRARD, René (1963). *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Grasset.
- GIRARD, René (1972). *La Violence et le Sacré*. Paris : Grasset.
- GIRARD, René (1976). « Pour un nouveau procès de *L'Étranger* », in *Critiques dans un souterrain*. Paris : Livre de Poche.
- GIRARD, René (1978). *Des Choses cachées depuis la fondation du monde – Recherches avec Jean-Michel Oughourlian et Guy Lefort*. Paris : Grasset.
- GIRARD, René (1985). *La Route antique des hommes pervers*. Paris : Livre de Poche.
- GIRARD, René (2001). *Celui par qui le scandale arrive*. Paris : Desclée de Brouwer.
- GIRARD, René (2002). *La Voix méconnue du réel*. Paris : Grasset.
- GIRARD, René (2007). *Achever Clausewitz*. Paris : Carnets Nord.
- PASCAL, Blaise [1662] (2010), *Pensées*, édition de Philippe Sellier, Paris : Classiques Garnier.

MEURTRE FONDATEUR OU ACCUSATION MENSONGERE

LAURENT PIETRA
Université Paris-Nanterre
Université Côte d'Azur
laurent.pietra@unice.fr

Résumé : Si nous faisons attention aux textes bibliques ainsi qu'à plusieurs analyses de René Girard lui-même, nous ne trouverons pas d'abord un meurtre, mais une accusation mensongère, la croyance que certains ont de détenir la connaissance du Vrai et du Bien. Si l'accusation mensongère n'est pas fondatrice, elle permet de comprendre les processus victimaires et son analyse nous conduit à remettre en cause les distinctions girardiennes entre le mythique et l'évangélique.

Mots clés : Accusation mensongère, Bible, meurtre fondateur, narration, théorie mimétique, victime.

Abstract : If we consider the biblical texts and several analyses by René Girard himself, we will not find a murder at first, but a mendacious accusation, the belief that some have of possessing the knowledge of Truth and Good. If the mendacious accusation is not foundational, it allows us to understand the victimal processes, and its analysis leads us to reconsider the distinction Girard made between the mythical and the evangelical.

Keywords : Mendacious accusation, Bible, founding murder, mimetic theory, narrative, victim.

Le lieu théorique du *logos* girardien est celui de la victime émissaire qui dénonce les systèmes sacrificiels, les mécanismes d'expulsion de la violence par la violence. Il s'agirait de révéler les « choses cachées depuis la fondation du monde » (Matthieu 13, 35). Mais les mythes, la Bible nous donnent-ils accès aux scènes fondatrices de l'humanité ou nous renseignent-ils plutôt sur la façon dont chaque culture a mis en œuvre sa connaissance du bien et du mal ? Si nous faisons attention au texte biblique ainsi qu'à plusieurs analyses de René Girard lui-même, nous ne trouverons pas d'abord un meurtre, mais une accusation mensongère, la croyance que certains ont de détenir la connaissance du vrai et du bien. Le meurtre permet certes la fondation d'une vérité par la différenciation de l'innocent et du coupable, par la matérialité d'une scène ; même caché, il se présente comme un fait. Avec l'accusation mensongère, cela est impossible, puisque l'accusation se fait toujours au nom d'une position du Bien. Si nous nous approchons de ces scènes où s'opposent l'un et la multiplicité, en analysant les accusations mensongères, nous pouvons mettre en question les distinctions girardiennes du mythique et de l'évangélique en analysant les phénomènes antéchristiques et en nous intéressant à la fin du livre de la *Genèse* et de ses réécritures.

Pour reprendre une idée d'Hubert Dreyfus (Dreyfus, 2007), on pourrait dire que ce qui est marginal dans la pensée biblique juive devient central dans la pensée chrétienne, qui, par ce fait, opère une « reconfiguration » complète de la pensée biblique. En revanche, ce déplacement peut passer inaperçu tant l'univers biblique est marqué originellement par cette dialectique du marginal et du central – qui peut aussi être traduite dans celle du singulier et de l'universel¹. La façon dont le marginal devient central répond à un contexte socio-historique, celui du développement du pharisaïsme, entre autres. Le contexte plus large est celui de l'hellénisation de la tradition juive qui se poursuit au sein de la romanité et aussi de la résistance à cette hellénisation (Sachot, 1998). On peut schématiser ces processus historiques et les renvoyer à une matrice textuelle, l'histoire de Joseph à la fin de la *Genèse* – on peut aussi remonter à l'opposition entre Jacob et Esaü qui détermine l'histoire du fils préféré Joseph et de ses frères. Joseph, hébreu de la marge, accède à la centralité du pouvoir mais hors d'Israël (Sloterdijk, 2005 : 29) ; le christianisme, hébraïsme marginal, accède à la centralité du pouvoir romain.

Dans la présente étude, les analyses se focaliseront sur les déplacements des questions du meurtre et de l'accusation mensongère de la pensée biblique juive à la pensée chrétienne. La mort et le meurtre sont certes présents dans la pensée biblique juive, mais ils ne sauraient jouer de rôle central dans un univers constitutivement opposé à la préoccupation égyptienne

¹ P. Sloterdijk reprend à ce titre l'idée de R. Debray (Sloterdijk, 2005 : 54) qui souligne la transformation religieuse et scripturaire dans le passage du « monument » pyramidal au « document » hébraïque transportable. C'est la position marginale et centrale des Hébreux qui a permis la synthèse matérielle et spirituelle des écritures et des mythes égyptiens et mésopotamiens, et c'est cette synthèse hébraïque (d'abord alphabétique) qui ouvre la possibilité des réécritures successives (bibliques, talmudiques, midrachiques, philosophiques, néo-testamentaires, coraniques, romanesques).

de la mort. Le déplacement d'accent opéré par le christianisme se rapporte aux liens entre désir et mal, et entre désir et mort. Il est bien évident que pour la foi chrétienne, la mort n'est centrale que comme condition à la résurrection du Christ, qui seule lui donne sens, mais il n'en reste pas moins que tout tourne autour d'une mort, violente qui plus est, en forme de sacrifice². Le christianisme se veut une éradication du mal, une attaque du mal à sa racine ; la condamnation des désirs coupables semble liée à la mort qui en définitive peut seule les déraciner. Dans l'imitation de Jésus se produit une destruction de l'égoïsme des désirs, désir mimétique qui me fait, mais qui est aussi source de l'accusation mensongère et du meurtre émissaire. Cependant, au lieu de déraciner le mal, la révélation christique donna lieu à un retournement antéchristique, déjà à l'œuvre dans les Évangiles³. Se focaliser sur le meurtre fondateur donne une prééminence au texte évangélique censé révéler « des choses cachées depuis la fondation du monde », mais occulte les aspects antéchristiques des Évangiles. Pour examiner ces phénomènes, il faut se tourner vers les accusations mensongères et prêter attention au fait que dans la *Genèse*, ce sont les accusations mensongères qui précèdent les meurtres⁴.

Même si on ne les reconnaît pas comme originels, fondateurs, les processus victimaires ont bien une réalité sociale, historique, religieuse. L'unicité divine a vraisemblablement un rapport éminent avec la victime unique d'un tous-contre-un. La teneur anthropologique de certains textes ne fait pas de doute, mais on ne peut en tirer à tout prix l'explication de tout autre texte, et de toute réalité humaine. Le concept de l'accusation mensongère nous sert alors de méthode, comme une machine pour faire glisser quelques « décors de commencements » (Mann, 1970 : 76-77), comme le disait Thomas Mann à l'occasion de sa réécriture de l'histoire josphique.

On peut alors distinguer le discours chrétien du discours juif qui met l'accent sur l'accusation mensongère et non sur un meurtre fondateur, inventant un système politico-moral fondé sur la part gardée (le *shabbat*), ainsi que du discours philosophique antique qui repère bien l'accusation mensongère et les processus de rivalité mais qui renvoie le mal à l'ignorance du Bien et espère une solution dans la connaissance d'un ordre cosmique engendrant elle aussi un système politico-moral. Le discours qui porte sur l'accusation mensongère est toujours un texte où il est difficile de trancher, pour lequel il est malaisé

² R. Girard évoque dans « Théorie mimétique et théologie » (Girard, 2001 : 75) sa réticence initiale à parler de la « Passion du Christ » en termes de « sacrifice » pour reconnaître finalement la validité anthropologique et théologique de cette « définition », pour lui qui était soucieux de retrouver, de légitimer à nouveau les grands thèmes de la théologie chrétienne la plus classique.

³ Le retournement antéchristique est analysé par Girard (Girard, 1999 : 276-279), mais il ne concerne ni le christianisme, ni le Nouveau Testament.

⁴ Il ne s'agit en rien d'opposer meurtre et accusation mensongère, car l'une peut tout à fait déboucher sur l'autre. Les accusations mensongères fournissent les justifications des meurtres et s'appuient, en les modifiant, sur des éléments qui ne sont pas mensongers et qui permettent aux persécuteurs de se faire bourreaux en toute bonne conscience, en croyant réellement à la culpabilité de leur victime. R. Girard décrit avec précision ce processus dans « L'horrible miracle d'Apollonius de Tyane » (Girard, 1999 : 83-96).

d'obtenir une interprétation orthodoxe. En revanche, il nous permet de comprendre ce que René Girard a perçu dans la notion d'antéchrist en la débarrassant de son aura mythologique. Ce qui est antéchristique reprend la connaissance christique des processus victimaires pour se servir de cette connaissance pour mieux persécuter et exclure (Girard, 1999 : 278).

Examinons les célèbres passages des Evangiles, l'épisode de Barabbas (Matthieu 27, 15-26) et la supposée trahison de Judas (Matthieu 26, 14-16 et 47-50, et 27, 3-10) qui nous permettront de mettre en cause la rupture évangélique avec le mytique et qui nous guideront vers l'histoire de Joseph comme matrice textuelle. Ces passages des Evangiles semblent contenir des éléments narratifs de rédacteurs soucieux de la messianité de Jésus, certains rappelant dans l'histoire de Jésus l'histoire messianique joséphique, et d'autres éléments qui paraîtraient comme rajoutés par d'autres rédacteurs coupés des racines juives, qui infléchissent les premiers éléments dans un sens antijudaïque. Nous avons sous les yeux le résultat de plusieurs réécritures où les éléments peuvent être difficiles à repérer et séparer. L'interprétation que nous proposons se focalise sur un aspect des textes évangéliques sans préjugé pour les autres interprétations⁵. Ce qui n'est guère sujet à interprétation, c'est la façon dont ces éléments textuels évangéliques ont alimenté l'antijudaïsme et l'antisémitisme ultérieurs, avec par exemple le thème du peuple déicide.

R. Girard, quant à lui, s'est intéressé à l'histoire de Joseph et de ses frères, mais il n'en a retenu que ce qu'il appelle « une critique délibérée de l'attitude mythique », « un refus systématique des expulsions mythiques » (Girard, 1999 : 178). Les Evangiles racontent la même vérité que l'histoire de Joseph. La seule différence, selon R. Girard, c'est que le sacrifice christique accomplit réellement l'éradication du mal en rejouant totalement le meurtre fondateur pour le subvertir ; la divinité de Jésus répond à la divinisation de la victime qui, tuée, bénéficie de la polarisation de la violence de tous et de sa retombée, la paix ; la divinité d'amour du Christ fondée sur la révélation du mécanisme victimaire vainc la divinisation fondée sur la violence mimétique du mécanisme victimaire. Notre auteur affirme que « derrière la divinité du Christ, il n'y a pas de démonisation préalable » (Girard, 1999 : 194) ; or, c'est précisément ce qu'on peut discuter.

On ne peut affirmer que les textes bibliques dénoncent ce que les mythes approuvent et faire comme s'il n'y avait aucune conséquence sociale de ce refus des tous-contre-un. Ainsi, on ne trouvera pas de « démonisation » puis de divinisation de Jésus par une foule persécutrice ; mais c'est bien normal puisque le « mécanisme » victimaire ne peut « bien fonctionner », dans un peuple constitué sur la Torah dont les récits décrivent ces mécanismes du point de vue des victimes. Il est cependant frappant que le corps voué à mourir est un corps juif, puisque le corps glorieux ne saurait être juif ; il perd sa particularité pour devenir

⁵ La prise de conscience des « strates » de réécritures successives rend sensible la façon dont les textes conservent leurs potentialités victimaires, les réactivent ou les désactivent, selon qui interprète ou comment est interprété tel ou tel passage.

universel en acte. Il est clair, en outre, que « les Juifs » qui refusent la divinité du Christ seront maudits ; Dieu, ou Satan, a endurci le cœur des « Juifs » à l'égard de Jésus.

Il y a alors bien en un sens une démonisation des pharisiens, ou des Juifs et une divinisation du seul *rabbi*, du seul Juif valable. Ou autrement dit, il y a une démonisation du juif qui est suivie d'une divinisation du Christ. Il est troublant de voir le texte qui devrait le premier se prémunir des accusations mensongères fournir le prototype des accusations chrétiennes. Il faut insister sur ce point de l'accusation mensongère plus « fondamentale » que le meurtre fondateur. La centralité du meurtre produit une accusation des Juifs ; les Evangiles, les Actes des apôtres construisent la figure d'apôtres, de chrétiens persécutés par des foules juives haranguées par des prêtres, des anciens, chauffées dans des synagogues, scandalisées par des pharisiens. Le sacrifice christique, la « victoire de la croix » qui devait détruire le mécanisme victimaire donne lieu à la première figure antéchristique dans les Evangiles. La divinisation de Jésus n'est pas seulement fondée sur sa résurrection, mais aussi sur la condamnation des Juifs ; le ressuscité en tant que ressuscité ne peut être juif. Le meurtre est bien fondateur de quelque chose, mais il fait toujours signe vers l'accusation mensongère.

Ainsi, les persécutions chrétiennes à l'égard des Juifs reposent dans les textes évangéliques et pas seulement dans la liturgie et la prière, élaborées ultérieurement ; les Juifs ont persécuté Jésus et les chrétiens, leurs frères ; voilà l'évidence qui saute aux yeux pour qui lit ou écoute les Evangiles, le Nouveau Testament, tels qu'ils se sont fixés après plusieurs réécritures. Le parangon de ce vice de la persécution juive et de cette vertu de la conversion chrétienne – *felix culpa* – se nomme saint Paul. Il y aurait, selon R. Girard, une différence radicale avec les divinisations mythiques : certes, les premiers chrétiens sont un groupe minoritaire et non une foule persécutrice. Mais cela constitue-t-il une objection suffisante contre les aspects antéchristiques des Evangiles et du Nouveau Testament ?

R. Girard souligne lui-même que le judaïsme est sorti du mythique ; les accusations mensongères ne fonctionnent donc que mal dans ce peuple, puisque, selon les Evangiles, Jésus parvient à empêcher une lapidation (Jean 8, 1-11). Ce que nous connaissons en revanche, c'est la façon dont des groupes minoritaires se posent en victime d'une foule persécutrice dont ils composent artificiellement l'image – des individus se tuent au milieu d'une foule d'innocents pour signifier par leur massacre suicidaire que ceux qu'ils ont tués sont les vrais coupables qui les poussent à la mort ; il est intéressant de remarquer que, de manière antéchristique, ces terroristes sont appelés « martyrs » par ceux qui accréditent leurs discours et valorisent leurs actes.

L'épisode de Barabbas peut être interprété en ce sens : les Juifs assemblés refusent la libération de l'innocent Jésus et demandent la libération du coupable Barabbas ainsi que la mise à mort de l'innocent dans un acte d'auto-accusation qui vaut condamnation et

malédiction définitives : « que son sang soit sur nous et sur nos enfants » (Matthieu 27, 25). Si des formules semblables existent dans la bible juive (2 Samuel 1, 16) mais ne concernent jamais le peuple entier, tout au plus une famille (celle de Joab), le poids des fautes des pères sur leurs descendants est explicitement rejeté par la tradition rabbinique⁶. Cette condamnation à perpétuité des Juifs par eux-mêmes est significative du caractère totalisant et unanimiste des accusations mensongères. La mise en scène d'un choix conscient du mal permet de diaboliser le choix, de construire une figure proprement antéchristique. Cependant, ce n'est pas le choix du mal qui rend invraisemblable la parole de la foule, mais l'auto-condamnation perpétuelle.

Or, si le texte révélateur se fait aussi persécuteur, cela signifie que la différence qui devait révéler est inopérante. Il faut donc examiner ce qui est à l'œuvre et fait rechuter dans la persécution : l'accusation mensongère qui la justifie. La distinction du mythique et de l'évangélique tombe dès lors qu'on ne peut plus séparer les mythes qui seraient écrits du point de vue des persécuteurs et des bourreaux et de l'autre les Evangiles qui seraient écrits du point de vue des persécutés. Les persécutés peuvent eux-mêmes devenir persécuteurs. En effet, les textes qui dénoncent les persécutions accusent d'un mal ; or, il n'est pas aisé de faire attention à ne pas passer de l'accusation d'un mal à l'accusation d'une personne, d'un groupe comme représentants du mal. Une fois les processus victimaires repérés, ils peuvent être utilisés pour persécuter, puisqu'il suffit de passer pour une victime innocente, de faire des autres les représentants du mal et de réclamer la violence contre les persécuteurs.

Examinons à présent l'épisode de Judas qui met particulièrement en lumière la façon dont un texte qui pourrait avoir un rôle christique, *i.e.* messianique essentiel, est récrit et lut dans un sens antijudaïque qui sera un des vecteurs séculaires de l'antisémitisme. Selon l'interprétation courante, dont témoigne le langage courant, Judas est le traître qui vend Jésus et se suicide de regret. Notons que le nom du traître n'est pas anodin, puisque Juda/*Yehuda* (l'un des fils aînés de Jacob, fondateur de la lignée messianique davidique) est le nom qui a donné le nom « Juif ». On sait que l'antisémitisme chrétien fera de Judas le traître le prototype de tout Juif, y compris dans son rapport à l'argent. Dans *Le parasite* (Serres, 1980 : 219), Michel Serres réhabilite Judas en montrant qu'il reproduit le comportement de son homonyme de la *Genèse*.

En effet, nombre d'éléments de l'histoire de Jésus renvoient à l'histoire du Joseph de la *Genèse*, personnage qui constitue l'autre branche messianique, avec Juda, son frère⁷. La double messianité et la constitution du peuple juif à partir des douze tribus, des douze fils de

⁶ Cette tradition comme le droit hébraïque s'appuient sur le Pentateuque (Deutéronome 24, 16) et sur les Prophètes (Ezéchiel 18, 20). Pour une analyse du caractère fondamental de la responsabilité personnelle dans le droit hébraïque, on pourra lire les analyses de R. Draï (Draï, 1996 : 70 *sq.*).

⁷ Les lecteurs désireux d'explorer ces éléments joséphiques du récit christique pourront se rapporter à l'ouvrage *Le conseil politique rapporté à la figure biblique de Joseph* (Pietra, 2011 : 196 *sq.*).

Jacob, sont mis en place dans ce récit situé à la fin de la *Genèse*, juste avant la geste mosaïque, faisant ainsi la transition entre les patriarches et Moïse. La théologie juive du double messie nous indique deux aïnesses spirituelles et politiques : le messie issu de Joseph et le messie issu de David lui-même descendant de Juda. Dans la *Genèse*, c'est Juda qui sauve Joseph après l'aîné biologique Ruben en le vendant comme esclave aux Madianites, puis, plus tard, qui se porte garant du second fils de Rachel, Benjamin (autre figure royale, ancêtre de Shaül). C'est Juda qui recevra l'aïnesse, la royauté et qui donnera son nom au peuple juif, Joseph ne réintégrant la lignée de Jacob (Israël) que par ses fils.

Si on suit ce modèle narratif, le Juda(s) des Evangiles rejouerait la geste joséphique en vendant Jésus pour le sauver ; l'échec du sauvetage le conduirait au suicide, réinterprété ultérieurement comme acte d'auto-accusation et preuve de culpabilité. Ici, nouvel élément antéchristique : la conscience de la culpabilité, de la responsabilité serait retournée contre celui qui ne rejette pas la culpabilité sur les autres. Enfin, un élément textuel qui sert à l'accusation de Judas conforterait cette interprétation qui le réhabilite : les trente pièces d'argent ; celles-ci renvoient à Zacharie 11, 12-13 qui prophétise sur les tribus de Joseph et de Juda, sur la division des Juifs et la double lignée messianique. Il est aussi à noter que les trente deniers sont la valeur d'un esclave, ce qui pourrait signifier l'abaissement du messie qui est le serviteur souffrant et non le maître.

Dans les Evangiles se trouvent ainsi entrelacés des éléments qui décrivent et dénoncent les processus victimaires et d'autres qui engendrent de nouvelles persécutions plus difficiles à repérer en raison de leur mimétisme christique, se servant de la connaissance des processus victimaires pour persécuter en imitant la posture victimaire. L'antéchrist ne doit pas être réduit à une figure mythologique, mais peut être défini comme une imitation du Christ, comme un retournement maléfique de la connaissance des processus victimaires. Comme tout autre texte mythique, les Evangiles sont porteurs de connaissance (les paroles et les actes de Jésus) et de méconnaissance (l'élaboration du récit évangélique qui divinise Jésus, qui fait de lui le Messie d'Israël pour toutes les Nations par la caducité de l'élection d'Israël et son accusation).

Le Nouveau Testament ne permettant pas d'éradiquer le mal, de désamorcer les processus victimaires, ni de défendre les victimes d'accusations mensongères, il est alors pertinent de relire le récit joséphique, exempt de meurtre fondateur⁸, comme un des textes essentiels pour la compréhension des mécanismes de l'accusation mensongère, qui est le moteur de chaque étape narrative nouvelle. Dans le récit joséphique, la révélation des processus victimaires, d'accusation mensongère, ne s'achève pas, précisément parce qu'elle n'est pas enchaînée à une mort violente, pourtant contenue en puissance dans ce récit. Cet

⁸ Dans la *Genèse*, lorsqu'il s'agit des patriarches, les scènes les plus frappantes ne sont pas des meurtres fondateurs, mais des meurtres avortés : ligature d'Isaac, rencontres d'Esau et de Jacob, vente de Joseph...

inachèvement ouvre sur la persécution, l'esclavage des Hébreux en Egypte après l'élévation suprême de Joseph. L'attention portée à l'accusation mensongère permet de repérer les phénomènes antéchristiques qui paraissent occultés lorsqu'on se focalise sur le sacrifice christique. Au nom d'une révélation christique, certains peuvent se prendre pour les détenteurs du vrai et du bien ; ils rejettent alors le mal loin d'eux, se posant comme représentants du bien et ne s'identifiant plus à ceux censés représenter le mal, accusés de maux irréparables, qui peuvent alors subir des maux qui paraîtront justifiés⁹. L'antéchristique s'enracine dans le christique, dans la mesure où le mal s'enracine dans la tentation de juger, de discriminer le bien du mal, dans une conception du bien qui rejette le mal, qui accuse le mal et rejette la personne qui agit mal.

Peut-être le meurtre est-il fondateur pour certaines sociétés, peut-être est-il central dans certains textes comme les textes évangéliques. Les textes bibliques, comme d'autres textes, contiennent des connaissances anthropologiques, mais ne sont pas une théorie de l'homme qui explique tout, déracine le mal et juge les textes. Si les textes bibliques révèlent des vérités qu'il faut être et non seulement contempler, la révélation chrétienne pose deux problèmes liés au sacrifice christique, au martyr : d'une part, le martyr chrétien a une limite qui est l'individualité nécessaire du choix de la non-violence, du sacrifice qui ne peut être collectivement exigé ; d'autre part, le martyr peut être retourné en figure antéchristique du martyr meurtrier dont les événements contemporains nous donnent tant d'exemples, où les victimes innocentes sont présentées comme coupables, identifiées comme une foule persécutrice. L'attention portée aux accusations mensongères ne souffre pas, quant à elle, de telles limites, puisqu'on peut toujours faire attention à ne pas passer de l'accusation d'un mal réel à l'accusation d'une personne ou d'un groupe comme représentants du mal ; on peut toujours faire attention à ne pas juger les autres, à sentir la poutre dans notre œil avant de regarder la paille dans celui du prochain, à ne pas jeter la première pierre (ni les suivantes, mimétiquement faciles à jeter). S'il est douteux que la non-violence puisse être établie comme principe universel et nécessaire, l'interdiction de la calomnie, de la médisance, elle, peut être universelle et ne peut subir de retournement persécuteur.

Bibliographie

Bible de Jérusalem (1975). Paris : Desclée de Brouwer.

La Bible (1994). Traduction intégrale hébreu-français. Tel Aviv : Editions Sinaï.

⁹ En lisant « l'Enfer » de *La divine comédie* de Dante, on pourra se représenter la facilité avec laquelle le texte évangélique permet de produire des textes antéchristiques qui se prennent eux-mêmes pour une parfaite réalisation de la pensée christique. Cet aspect antéchristique peut aussi permettre de saisir la fascination exercée par l'œuvre dantesque, qui a rang de mythe.

- DRAÏ, Raphaël (1996). *Le mythe de la loi du talion*. Paris : Anthropos.
- DREYFUS, Hubert (2007). *Philosophy 6, Man, God and Society in Western Literature*. Spring 2007 courses. Berkeley : University of California.
- GIRARD, René (1999). *Je vois Satan tomber comme l'éclair*. Paris : Grasset.
- GIRARD, René (2001). *Celui par qui le scandale arrive*. Paris : Desclée de Brouwer.
- MANN, Thomas (1970). *Discours sur Lessing*. Paris : Aubier-Flammarion.
- PIETRA, Laurent (2011). *Le conseil politique rapporté à la figure biblique de Joseph*. Université Paris-Nanterre. [consulté le 04/07/2017]
<URL : <http://bdr.u-paris10.fr/theses/internet/2011PA100144.pdf>>
- SACHOT, Maurice (1998). *L'invention du Christ, Genèse d'une religion*. Paris : Odile Jacob.
- SERRES, Michel (1980). *Le parasite*. Paris : Grasset.
- SLOTERDIJK, Peter (2005). *Derrida, un égyptien*. Paris : Maren Sell Editeurs.

RENÉ GIRARD, *DON QUICHOTTE* ET LA COMÉDIE

Le conflit et l'appropriation mimétique dans le fonctionnement du comique

TOUFIC EL-KHOURY

Université Saint-Joseph de Beyrouth
toufic.khoury@usj.edu.lb

Résumé : Parodie des romans de chevalerie, *Don Quichotte* est construit sur l'incapacité du protagoniste à aligner ses désirs et ses actions sur ceux de ses héros fictifs. A partir du roman, René Girard développe la théorie de la *médiation externe du désir*, centrée sur la disposition d'un personnage à imiter et à se conformer aux actes d'un modèle qui n'appartient pas à son propre univers diégétique. Cette donnée, mise en lumière par Girard, n'est pas assez mise en avant dans le cadre d'études sur l'esthétique et les mécanismes du comique. Dans ce sens, nous identifions chez les héros comiques modernes ce que nous désignons par « syndrome de Don Quichotte », qui les rend victimes d'une appropriation mimétique de modèles illusoire, les plongeant dans une série de mésaventures avant un retour pénible et inévitable à la lucidité. Nous essayons ainsi de relever la spécificité du roman de Cervantès, sa manière d'explicitier la dimension parodique et la syntaxe de la comédie, et de relever chez les héros comiques modernes des traits qui en font les descendants du prototype « quichottien ».

Mots-clés : *Don Quichotte* – René Girard – Comédie, parodie – Littérature – Cinéma – appropriation mimétique – médiation du désir.

Abstract: Cervantes' *Don Quixote*, a parody of chivalry romances, centers on the misadventures of a protagonist who tries to align his desires and actions with those of his literary models. From this idea, René Girard develops his theory of external mediation of desire: the disposition of a character to imitate a model who does not belong to his diegetic universe. This idea, introduced by Girard, is not discussed enough in the theory and the aesthetics of comedy. Therefore, we identify in the modern comic heroes what we designate by a "syndrome of Don Quixote", that make them victims of a mimetic appropriation of illusory models, and plunge them in a series of misadventures before a painful and inevitable return to lucidity. We will try to highlight *Don Quixote's* specificity, its impact on parody and comedy's syntax, and identify what make modern comic heroes the descendants of Cervantes's prototype: incapable of desiring without models, and attached to conventional expressions of desire that lead them to disaster.

Keywords : *Don Quichotte* – René Girard – Comedy, parody – Literature – Cinema – mimetic appropriation – mimetic desire.

René Girard et la médiation externe du désir

René Girard n'est pas particulièrement connu pour son travail sur la comédie. Ses premiers textes traitant directement d'œuvres comiques (littéraires et théâtrales) se sont intéressés aux comédies de Shakespeare et à *Don Quichotte* de Cervantès, parodie des romans de chevalerie très populaires aux XVI^e et XVII^e siècles. Vingt ans plus tard, dans un texte rédigé en 1987 et repris dans *La voix méconnue du réel* en 2002, il traite directement du comique et de ses mécanismes, bien qu'il aborde la question sous l'angle de ses propres thèses. Mais si son apport à l'étude du comique demeure périphérique, voire anecdotique, dans l'ensemble de son œuvre, il se révèle néanmoins, par certains aspects, potentiellement intrigant.

Toute tentative de Girard concernant, de près ou de loin, des œuvres comiques intervient dans le cadre d'une instrumentalisation potentielle de ces œuvres dans le cadre de la mise en place de sa théorie mimétique. Le cas de *Don Quichotte* n'échappe pas à la règle et est dans ce sens révélateur.

En lisant le roman de Cervantès, Girard s'intéresse principalement à l'incapacité du protagoniste à aligner ses désirs et ses actions sur ceux de ses modèles fictifs, les héros des romans de chevalerie dont il lit, jusqu'à la folie, les exploits. La prémisse de l'œuvre sert de point de départ, et de principale motivation, pour étoffer sa thèse du mimétisme en tant que moteur central, rarement avoué, du désir humain. Plus précisément, dans le cas du personnage de Don Quichotte, il identifie une forme particulière du désir mimétique : la médiation externe du désir qui met en lumière la disposition du personnage à imiter et à se conformer aux actes d'un modèle qui n'appartient pas à son propre univers diégétique. Contrairement à la première forme définie par Girard, la médiation interne du désir, qui a pour conséquence une compétition violente entre le sujet et le médiateur, le rapport du sujet au modèle dans la médiation externe ne génère pas de rivalité directe entre eux. Le conflit est plutôt intériorisé, « le désir selon l'Autre », comme il l'affirme dès *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, « [étant] toujours le désir d'être un Autre » (Girard, 1999 : 101).

Cette médiation, qui suggère l'incapacité de désirer sans se référer continuellement à des modèles intouchables – puisque n'appartenant pas à la même sphère d'action du sujet –, est l'un des fers de lance du projet anthropologique à venir de Girard. Mais elle n'est pas propre à l'univers comique. Elle illustre surtout un rapport ambivalent à la littérature – et à tout art narratif –, *Don Quichotte* n'étant qu'une projection géniale de notre propre « asservissement » à des codes de conduite et de vie sublimés.

Cette thèse s'est révélée passionnante pour les tenants de disciplines des sciences humaines. C'est dans la psychologie et la sociologie que les premières réactions aux intuitions de Girard ont eu lieu. Francis Farrugia, sociologue français, introduit le concept de « syndrome narratif », analogue à celui de *médiation externe* de Girard, en prenant également pour modèles littéraires Don Quichotte et Emma Bovary¹. Il fait état d'un double niveau d'imitation : le premier identifie la narration comme syndrome, définie comme la disposition du héros – comique dans le cas du personnage de Cervantès – à traduire le système de valeurs chevaleresques à son propre univers, en y appliquant toutes ses actions ultérieures, avec les résultats que l'on connaît : « [le personnage] vit comme il est écrit ».

À plusieurs reprises, Girard affirme lui-même que cette 'vérité' mimétique, qu'il a pu identifier dans les textes littéraires, il ne fait que la répéter, certes de manière systématique, après qu'elle ait été déjà suggérée par bien d'autres – bien que selon lui les philosophes, en ce qui concerne la nature du désir, aient été finalement moins perspicaces que les romanciers, les poètes et les dramaturges.

Dans le cadre de la médiation externe du désir, c'est le roman, ou tout art narratif en général, qui influe sur les « conduites individuelles et collectives » d'une communauté – le lectorat d'une œuvre littéraire, l'audience d'une pièce de théâtre ou d'un film. La réalité imite donc la fiction. Girard souligne la même relation causale entre littérature et vie, et la place qu'occupent les récits dans la construction de nos modèles de désir, précisant que « la littérature et la vie se confondent, non pas parce que la littérature copie la vie, mais parce que la vie copie la littérature. L'harmonie se fait au niveau d'une imposture générale » (Girard, 2000 : 143).

Girard remonte jusqu'à l'expérience de Dante, décrite dans *La Divine comédie*, pour retrouver de premières traces de cette contamination de notre comportement amoureux par les récits, mythiques et littéraires. Dans le chant V de l'*Enfer*, Dante rencontre Francesca da Rimini, amante de son beau-frère Paolo Malatesta, et qui fut tuée, avec son amant, par son mari. L'histoire de ce couple adultère est devenue, grâce au poète florentin, un des mythes d'amour les plus populaires de la littérature romantique, dès la fin du XVIII^e siècle. Mais pour Girard, l'œuvre de Dante est soumise sous

¹ Il définit ainsi le terme qu'il introduit : « L'expression syndrome narratif désigne un ensemble de symptômes constitués d'un *complexus* de sentiments, représentations. Cet ensemble est caractéristique d'une certaine disposition émotionnelle qui s'étaye sur un lien étroit unissant durablement un ou des acteurs à des narrations sociales au sens large : à des discours, films, romans, avec lesquels ils entretiennent des relations identificatoires privilégiées et constructrices de leurs dispositions mentales et corporelles, et qui finissent par les constituer en un type relativement organisé autour d'une dynamique de la *mimésis* inconsciente les disposant existentiellement sur le registre de la reproduction symbolique et de l'interprétation des symptômes élus » (Farrugia, 2010 : 5).

l'impulsion du mouvement romantique à une interprétation critique qui en dénature le propos. Paolo et Francesca deviennent ainsi de nouveaux symboles, au même titre que Tristan et Yseult, de l'amour-passion : « Dans l'esprit d'innombrables lecteurs romantiques et modernes le décor infernal, si remarquable soit-il sur le plan esthétique, n'est qu'un hommage un peu vide aux conventions morales et théologiques de l'époque » (Girard, 2000 : 197).

Il suffirait dans ce sens de relire Dante pour deviner dans l'histoire de Paolo et Francesca une relation mimétique externe, où des modèles littéraires jouent un rôle crucial dans la formation de leur amour. Les deux jeunes amants découvrent l'amour à travers leur lecture commune du roman de Lancelot, et leur connaissance de l'amour évolue à mesure que leur lecture avance². Ainsi, « La parole écrite exerce une véritable fascination. Elle pousse les deux adolescents à agir dans un sens déterminé ; elle est un miroir dans lequel ils se contemplent pour se découvrir semblables à leurs brillants modèles » (Girard, 2000 : 178).

C'est au cœur des histoires d'amour, où semble exalté « l'amour vrai », que nous retrouvons donc les indices mimétiques les plus persistants. Selon Girard, cette donnée est clairement formulée dans les œuvres romanesques, Dante précédant ainsi Cervantès, Shakespeare ou Stendhal dans la dénonciation, derrière les illusions romantiques, du désir mimétique. Ce qui lui fait dire, résumant par la même occasion la médiation externe, que :

le génie de Dante, comme celui de Cervantès, est lié à l'abandon du préjugé individualiste. C'est donc l'essence même de ce génie qui est méconnu par le romantisme et ses séqueles contemporaines. Cervantès et Dante ouvrent, sur l'essence de la littérature, un domaine de réflexion qui inclut le « play within the play » shakespearien et la mise en abîme gidienne. (...) Le héros du désir dérivé cherche à conquérir l'être du modèle par une imitation aussi fidèle que possible. Si ce héros vivait dans le même univers que ce modèle, au lieu d'être à jamais séparé de lui par toute la distance du mythe ou de l'histoire, (...) il en viendrait forcément à désirer les mêmes objets que lui (Girard, 2011 : 54).

Ce qui gêne Girard c'est que les œuvres concernées sont présentées comme propageant une idéologie qu'elles mettent en vérité à bas, et que la relation des amants

² Francesca de Rimini s'adresse ainsi au poète qui lui demande comment elle et son amant sont tombés amoureux : « De savoir la racine première / De notre amour, si tu en as envie / Je serai celle-là qui pleure, mais qui dit / Certain jour, par plaisir, nous lisions dans le livre / De Lancelot comment amour le prit : / Nous étions seuls, sans nous douter de rien / A plusieurs fois cette lecture fit / Que, relevant les yeux, ensemble nous pâlimes. / Mais un passage seul a triomphé de nous : / Lorsque nous eûmes lu, du désiré sourire, / Qu'il fut baisé par un si bel amant / Lui, qui jamais de moi ne sera retranché, / Il me baisa, tout en tremblant, la bouche. / Le livre, et son auteur, fut notre Galehaut » (Dante, 1956 : 34-35).

littéraires avec leurs modèles romanesques antérieurs révèle plus de leur part un désir dérivé qu'un sentiment spontané et inconditionnel, malgré tous les efforts critiques à occulter cette donnée essentielle.

Une même censure intérieure efface toute perception du médiateur, supprime toute information du monde contraire à la « vision du monde » romantique et solipsiste. George Sand et Alfred de Musset partant pour l'Italie se prennent pour Paolo et Francesca mais jamais ils ne doutent de leur spontanéité. Le romantisme fait de la *Divine comédie* un nouveau roman de chevalerie (Girard, 2011 : 52).

L'œuvre de Shakespeare serait soumise aux mêmes interprétations (cf. Levin, 1986). Les adaptations du *Songe d'une nuit d'été*, dès le XIX^e siècle, sont ainsi dénaturées quand la pièce est revue à la lumière de l'idéalisme romantique de Coleridge, ou du « lyrisme préraphaélite » qui impose la doctrine d'une prééminence de l'amour-passion dans le corpus shakespearien (cf. Lewis, 1969).

Girard ne développe néanmoins pas sa proposition *ex nihilo*. Avant lui, La Rochefoucauld souligne dans ses maximes la médiation littéraire dans notre comportement amoureux, présentant l'amour non comme une découverte anthropologique mais comme une invention culturelle : il écrit qu' « il y a des gens qui n'auraient jamais été amoureux s'ils n'avaient jamais entendu parler de l'amour » (La Rochefoucauld, 1999 : 104).

Plus tard, au XX^e siècle, Denis de Rougemont développe pour sa part cette idée dans son examen historique et littéraire de l'amour-passion : « Si la littérature peut se vanter d'avoir agi sur les mœurs de l'Europe, c'est à coup sûr à notre mythe [de Tristan et Yseut] qu'elle le doit » (Rougemont, 2001 : 190-191).

Avant d'être une expérience de vie, l'amour-passion est une création orale puis écrite ; avant d'être une affaire du cœur, c'est une affaire de rhétorique. L'auteur souligne l'influence positive du mythe sur les mœurs du temps et sur l'évolution du sentiment amoureux. Il élabore cette thèse dans *Les Mythes de l'amour*. Tout en affirmant que les mythes, comme les lois, relèvent du générique, qu'ils nous conduisent au type là où la personne recherche un amour constamment neuf, il se pose néanmoins la question suivante : les mythes sont-ils notre création, ou nous les leurs ? Il en conclut que « sans ces mythes, les Européens ne seraient pas ce qu'ils sont, n'aimeraient pas comme ils aiment, et leurs passions seraient incompréhensibles : car elles naissent de leurs rêves et non de leurs doctrines » (Rougemont, 1996 : 28).

Les mythes de l'amour déterminent notre conduite individuelle, des choix dont nous croyons être les seuls auteurs, au point que dans nos comportements amoureux

nous laissons agir, au lieu de nous-mêmes, une image idéalisée et exemplaire de nous-mêmes. Plus tard, Woody Allen se constitue comme témoin, dans son style propre, avec cette déclaration autobiographique dans un entretien avec le magazine *Rolling Stone* en septembre 1993 : « Je ne me suis jamais senti à l'aise dans le monde réel. Je crois que ma génération a grandi avec un système de valeurs fortement marqué par les films... Mes idées de l'amour (*romance*) venaient du cinéma³ ». Woody Allen fait d'ailleurs revivre la génération qu'il évoque ici dans *The Purple Rose of Cairo* (1985) et *Radio Days* (1987). Dans cette tendance du cinéma contemporain, le cinéma classique exerce une influence symbolique et devient vecteur de désir et médiateur externe pour les personnages d'Allen, comme le cinéma, en tant que médium, l'est pour nous.

Pour une tentative « girardienne » de définition du comique

À ce stade, nous devons nous demander si ces différentes considérations de notre rapport à la littérature, ne se résumant pas nécessairement au récit comique, ne révèlent pas par contre *une donnée essentielle dans la syntaxe de la comédie*. Girard le suggère lui-même en rapprochant comédie et tragédie à partir d'un schème fondamental qui rappelle explicitement la motivation de Don Quichotte aussi bien que celles de héros tragiques (d'Œdipe à Macbeth) : celui d'un « présomptueux victime de sa présomption » – dans le cas de la tragédie, Aristote parle de l'*hamartia*, l'erreur tragique. Mais Girard essaie désormais de comprendre de quelle manière ce schème structurel détermine spécifiquement la dynamique interne de la comédie, puisqu'il y produit un effet inverse à celui que produit une tragédie, ou un mélodrame moderne.

C'est bien plus tard que Girard va développer ses réflexions sur la comédie, en soulignant dans le fonctionnement du comique et dans les mécanismes du rire, une relation triangulaire centrale. Dans un texte publié en 1987 et repris en 2002 dans *La Voix méconnue du réel*, intitulé « Un équilibre périlleux : essai d'interprétation du comique », Girard va enfin aborder de front le sujet. Ce texte n'est aucunement relié à ses études passées sur Shakespeare ou Cervantès – il ne cite d'ailleurs à aucun moment les deux auteurs. Il s'intéresse plutôt à la théorie du comique, en s'appuyant sur le texte d'Henri Bergson, *Le Rire* (1900), et propose une interprétation du comique, comme il le dit lui-même, qui pourrait justifier ses propres intuitions mimétiques.

³ « *The real world is a place that I've never felt comfortable in. I think that my generation grew up with a value system heavily marked by films... My ideas of romance came from the movies* » (Shumway, 2003 : 81).

Le contexte de la rédaction de ce texte est bien différent de celui de ses écrits sur Shakespeare et Cervantès. La théorie du désir mimétique est désormais bien consolidée dans le champ des sciences humaines. Née certes dans l'analyse des textes littéraires, elle connaît ensuite une légitimité croissante dans le domaine de l'anthropologie philosophique, discipline dans laquelle Girard va désormais s'engager lui-même. La démarche de l'auteur est donc différente. Il cherche non à prouver la validité de son système, mais à lui trouver des ramifications multiples, aussi bien en psychanalyse, en histoire, qu'en sociologie.

C'est dans ce sens que la comédie, en tant que genre narratif reconnaissable et reconnu, lui semble être un vecteur aussi légitime que d'autres pour la révélation de la vérité mimétique. Dans son texte, Girard commence par suggérer la fonction centrale du conflit, et plus particulièrement du conflit triangulaire, dans le fonctionnement du comique. Ses premières considérations rappellent les arguments de Bergson qui, au début du siècle, affirme déjà que « Le comique naîtra, semble-t-il, quand des hommes réunis en groupe dirigeront toute leur attention sur un d'entre eux, faisant taire leur sensibilité et exerçant leur seule intelligence » (Bergson, 2007 : 6). Il identifie surtout l'objet du rire comme un être dont la raideur morale et émotionnelle l'isole du reste de la communauté. Ainsi, « quiconque s'isole s'expose au ridicule, puisque le comique est fait, en grande partie, de cet isolement même » (Bergson, 2007 : 106). La fameuse formule de la « mécanique plaquée sur du vivant » souligne une opposition entre ce mouvement de fluidité et de grâce qu'est « l'élan vital », concept central de sa philosophie, et tout comportement raide et figé.

Bergson suggère ainsi dans le comique un processus d'exclusion où le sujet définit sa position de rieur en fonction de tiers stigmatisés⁴. Le rire naît ainsi quand on reconnaît dans les autres un comportement qui n'est plus organique, humain, là où il est censé l'être. Nous rions ainsi de l'autre quand il commence à agir de manière qui le déshumanise. Nous retrouvons cette idée bergsonienne, en filigrane, dans le principe de la médiation externe : le sujet du désir, en modelant son comportement sur celui d'un médiateur, « mécanise », si l'on peut dire, un comportement et des actions qui sont censés être spontanés, dans la tradition « Don Quichottesque ». Dans un autre sens, plus un individu s'abandonne inconsciemment au mimétisme, et plus il se con-

⁴ « Toute raideur de caractère, de l'esprit et même du corps, sera donc suspecte à la société, parce qu'elle est le signe possible d'une activité qui s'endort et aussi d'une activité qui s'isole, qui tend à s'écarter d'un centre commun autour duquel la société gravite, d'une excentricité enfin [...]. Le rire doit être quelque chose de ce genre, une espèce de *geste social* » (Bergson, 2007 : 15).

damne à agir sans spontanéité, d'autant plus qu'il est convaincu (ou du moins essaie-t-il de se convaincre) de l'intégrité de son geste et de ses choix.

La définition de Bergson repose sur une dichotomie entre le centre, le social (les actions et dispositions de la vie individuelle et sociale, déterminées par la notion de fluidité) et la marge (raideur du corps, de l'esprit, de caractère). L'efficacité du rire suppose un bon positionnement du spectateur par rapport à l'action comique : le comique fonctionne quand il offre le spectacle d'une mécanique de la vie, spectacle perçu à partir du vivant. Dans cette opposition entre raideur et harmonie sociale, le rire prend l'aspect d'un rituel symbolique de mise à mort : « Cette raideur est le comique, et le rire en est le châtiment » (Bergson, 2007 : 16)⁵. Charles Mauron relève la même idée chez Hobbes qui fait du rire l'expression d'un sentiment de triomphe : « La théorie du rire triomphal se liait, dans la pensée de Hobbes, à l'idée plus générale d'une lutte universelle : *Bel-lum omnium contra omnes*. Elle supposait un vaincu » (Mauron, 1970 : 145)⁶.

Girard commence son article en mettant encore plus l'accent que Bergson sur le rôle du sujet-rieur dans la « déshumanisation » de l'objet du rire, pour mieux expliciter la dynamique conflictuelle à la source du comique. Ainsi, le comique repose sur un conflit à trois termes, telle que Véronique Sternberg l'affirme : « anomalie perçue avec distance par le sujet riant, et sans conséquence aucune pour l'objet (victime) du rire », le comique suppose une relation triangulaire entre un émetteur (l'artiste), un objet comique et un récepteur (Sternberg-Greiner, 2003 : 17).

Girard reprend certes l'idée de Bergson, mais il inverse dans un sens, sans vraiment le souligner, le point de vue, puisque c'est l'objet du rire en tant que victime expiatoire qui l'intéresse. Ce n'est plus le groupe qui dirige son attention vers un individu exclu, mais c'est celui qui fait rire qui essaie, vainement, de nier toute forme de réciprocité entre lui et les autres, le rire, « en tant qu'affirmation d'une supériorité, [constituant ainsi] une négation de la réciprocité » (Sternberg-Greiner, 2003 : 19).

Cette caractéristique du comique identifiée par Bergson et reprise par Girard est donc double, puisqu'elle met en lumière un processus d'inclusion-exclusion au cœur du dispositif comique, mais aussi et surtout l'incapacité du protagoniste comique à se con-

⁵ Dans ses notes critiques, Frédéric Worms insiste sur cette caractéristique du rire chez Bergson : « Le rire apparaît comme un geste social répressif qui ne prend sens qu'en rapport à un 'signe', signe d'une tendance possible à l'isolement ou « symptôme » d'une insociabilité 'latente' [...]. Châtiment symbolique qu'est, en son essence, le rire spécifiquement provoqué par le comique » (Bergson, 2007 : 185).

⁶ Mauron cite *On Human Nature* (1650) du philosophe anglais : « Le rire n'est rien d'autre que la gloire soudaine émanant de notre prise de conscience d'une certaine distinction en nous, en comparaison avec l'infirmité des autres ou de nos tares antérieures » – « *Laughter is nothing but the sudden glory arising from sudden conception of some eminence in ourselves ; by comparison with the infirmity of others, or with our own formerly* » (Mauron, 1970 :144). Cette idée est ensuite critiquée par Mauron.

former à l'image qu'il se fait de lui-même, passant ainsi du statut de sujet à d'objet risible. Girard suggère que « les schèmes structurels du comique contestent la souveraineté [de l'individu, cela s'entend] plus radicalement que la divinité ou la destinée [comme dans la tragédie] » (Girard, 2004 : 272). Il ajoute plus loin « qu'un individu tente d'imposer à ce qui l'entoure ce qu'il croit être sa propre règle individuelle. On se met à rire quand, très soudainement et de façon spectaculaire, cette prétention vole en éclats » (Girard, 2004 : 274).

Girard nous ramène, sans le nommer, à ce qui constituait la nature fondamentale de *Don Quichotte*, et à l'articulation principale de la médiation externe du désir. Ce qui avait servi à expliciter les mécanismes de sa théorie mimétique est réinvesti, dès son article de 1987, *pour définir une donnée syntaxique possible de la comédie et de l'esthétique comique*.

Girard s'attaque ici à un problème ardu, mais passionnant : le genre comique, et le comique en tant que mode de communication, est un sujet particulièrement périlleux à chaque fois qu'on le soumet à un exercice de théorisation. Si le texte de Bergson, qui traite plus du comique que du rire (contrairement à ce que suggère le titre) a depuis acquis une légitimité canonique, il n'en demeure pas moins que, dans les études génériques, la question de la comédie demeure fuyante et problématique à partir du moment où on cherche à lui attribuer une sémantique propre – des codes narratifs, visuels, des thématiques, etc.

Mais l'inclusion de ce texte dans un ouvrage comme *La voix méconnue du réel* s'est faite pour cette raison même : réfléchir sur ce qui, aux yeux de la méthode scientifique, semble indéfinissable (à la lecture des autres textes de l'ouvrage, nous avons en effet l'impression que c'est le seul point sur lequel le texte sur le comique rejoint les autres). Le comique semble un défi pour Girard, et, avec ses analyses sur des textes comiques, il cherche à formuler, des années plus tard et le plus clairement possible, une synthèse sur l'essence du comique. Et bien qu'il ne renvoie, à aucun moment, au roman de Cervantès (pour un texte sur le comique, les renvois à des œuvres du genre sont étrangement rares), l'intuition principale de Girard aurait été d'identifier en *Don Quichotte*, de manière peut-être accidentelle mais heureuse, le prototype du héros comique moderne.

Don Quichotte, premier héros comique moderne ?

Si la littérature, de Dante à Flaubert, s'est efforcée par intuition de révéler l'appropriation mimétique, phénomène humain – identifié plus haut – qui relie inti-

mement le lecteur-spectateur à ses modèles romanesques, la comédie, dans une tradition initiée par Cervantès et Shakespeare, s'amuse désormais à parodier cette même forme d'appropriation, se jouant du principe de l'identification inscrit dans tout discours narratif.

Ce qui relie *Don Quichotte*, en tant qu'archétype, aux protagonistes des comédies modernes, littéraires, théâtrales ou cinématographiques, est en effet cette incapacité du personnage à rendre ses actes conformes à l'image qu'il se projette de lui-même. Chez les héros du Vaudeville français, des opérettes de la « Mitteleuropa » massivement adaptées au cinéma dès les années 1930 (cf. Por, 2011), ou de la comédie de mœurs anglaise, il existe ce que Francis Farrugia appelle une « dissonance cognitive et émotionnelle » (Farrugia, 2010 : 5) entre eux et leur temps. Cette dissonance est le résultat d'une « consonance narrative » entre ces héros comiques et l'univers qu'ils se sont constitués, à partir de leurs lectures ou de leurs expériences de spectateurs – nous voyons apparaître en effet, au théâtre puis au cinéma, de plus en plus de situations dramatiques où les personnages sont eux-mêmes dans une position de spectateurs passifs et subjugués en face d'un spectacle dans le spectacle. Leur conscience entre en conflit avec leur expérience, puisqu'elle introduit dans la réalité diégétique une scission entre réalité effective et univers fictif. Le personnage se constitue un double de lui-même, l'un portant vers le bas (c'est-à-dire le corps, le familier), l'autre vers l'ailleurs, tourné vers les affaires complexes de l'esprit (c'est-à-dire l'étrange, le fascinant).

Cette dissonance est elle-même source de conflits, ce que les auteurs comiques ne manquent pas d'exploiter. Elle permet de définir les relations des personnages entre eux, et leurs fonctions interchangeables de sujets du rire (ceux qui rient avec le spectateur) et objets du rire (ceux vers qui notre rire est dirigé).

Ces données ne sont pas exclusives à la comédie. Un des grands problèmes dans la définition de la comédie en tant que genre est justement de lui trouver une sémantique et une syntaxe propres – puisque la spécificité du genre comique est d'emprunter les conventions narratives et visuelles d'autres genres qui lui sont contemporains pour les détourner. Ainsi, la comédie fonctionne moins sur l'identification par le spectateur d'un contenu que sur la fonction « perlocutoire » du genre, c'est-à-dire l'expérience d'un effet (en l'occurrence le rire). Mais ces données révèlent par contre quelques-uns de ses rouages esthétiques et narratifs essentiels. Nous pouvons dans ce cas en introduire trois : la présence dans la diégèse d'un sujet-rieur, double du spectateur ; la fusion des types comiques traditionnels de l'*eiron* et de l'*alazon* dès le XVII^e siècle ; la *catharsis* comique.

Premièrement, nous voyons dans ce cas une convention comique s'imposer de plus en plus, dans les comédies théâtrales et cinématographiques : la présence d'un spectateur-rieur dans le spectacle qui se déroule devant nous. Ce personnage-spectateur agit comme un miroir de nous-mêmes, médiateur de notre rire, son rire amplifiant l'expérience du spectateur. Le rire a ainsi un caractère mimétique que Bergson a déjà suggéré : « On ne goûterait pas le comique si l'on se sentait isolé. Il semble que le rire ait besoin d'un écho » (Bergson, 2007 : 4). Cette illustration diégétique du rire du spectateur, nourrie d'une « verve satirique » indéniable, ainsi que d'un « austère pessimisme » selon les mots du philosophe, s'exerce aux dépens d'un personnage qui apparaît dans toute sa faillibilité humaine. Le personnage-rieur dirige ainsi notre attention vers l'objet du rire, s'alliant à nous contre ce dernier, nous permettant ainsi d'identifier plus clairement la vanité, la présomption, les multiples prétentions de l'objet du rire, puisque le rire a besoin d'une situation claire pour pleinement s'exprimer. Girard devine cela en affirmant que

Notre maîtrise et notre autonomie croissent à mesure que nous voyons les autres perdre les leurs et le piège se refermer sur eux. (...) N'importe quel clown ou comédien au fait de son métier sait parfaitement que les gens riront à ses propres dépens ou aux dépens d'une tierce personne (Girard, 2004 : 282-283).

Dans les comédies modernes, cela se traduit par la convention comique du triangle amoureux, topo dramatique largement exploité pour des raisons plutôt évidentes (son potentiel commercial et les combinaisons narratives qu'il promet), mais qui participe surtout de manière organique aux mécanismes du rire. La réinvention du couple comique, puisque ses mésaventures comiques consistent à le mettre à l'épreuve et à le faire sortir triomphant, malgré tout, de toutes les tentations imaginables, se réalise à partir de la capacité des membres du couple à vivre, mais aussi à rire ensemble, et ce rire se fait généralement aux dépens d'un tiers. Or les places étant permutable, le protagoniste n'est pas immunisé contre le ridicule : il peut aussi bien subir un rituel d'humiliation qu'en être l'instigateur. La comédie, dès le XVII^e siècle, avec Shakespeare en Angleterre (*Beaucoup de bruit pour rien*), Lope de Vega en Espagne (*Le Chien du jardinier*) ou Corneille (*La Galerie du palais*, *La Place royale*) et Molière en France, expérimente avec la typologie des personnages, modifiant leur nature et leur réception par le public, les rendant plus vulnérables, plus perméables au ridicule, ce qui nous renvoie au point suivant.

Pour le deuxième point de rupture dans les modes comiques, Girard a eu l'intuition d'un grand changement dans la typologie des personnages comiques. Initié

par Shakespeare mais rendu systématique depuis le XIX^e siècle, ce changement concerne la dynamique entre l'*eiron*, le personnage qui se prend pour moins qu'il n'est, et l'*alazon*, le personnage qui se prend pour plus qu'il n'est, généralement désigné par le prétentieux ridicule. La comédie repose habituellement sur la distinction nette de ces deux rôles-types du démystificateur et de l'imposteur. Mais, séparés d'abord, ces deux types comiques se confondent de plus en plus dès le XVII^e siècle, pour offrir un héros comique aussi sympathique que vulnérable à la dérision. Cette tendance devient plus claire dans le théâtre comique du XIX^e siècle, aussi bien dans le vaudeville français, la comédie de mœurs anglaise ou les farces des pays de la « Mitteleuropa ». N. T. Binh et Christian Viviani ne manquent de souligner la présence de cette figure, de « jeune premier drôle » dans le cinéma d'Ernst Lubitsch, cinéaste allemand émigré aux Etats-Unis, et dont l'œuvre forme une sorte d'extension naturelle du théâtre européen dont il a régulièrement adapté à l'écran les œuvres les plus populaires (*The Merry Widow*, *The Love Parade*, *Design For Living*). Il brise ainsi cette « convention [qui] voudrait que le bouffon soit nécessairement le personnage secondaire, le faire-valoir du héros romantique. Dans une comédie, le premier fait rire à ses dépens (*ridiculus*), le second en maniant consciemment l'humour (*ridendus*) » (Binh et Viviani, 1991 : 56). Ces deux compétences comique et romantique, du bouffon et du jeune premier, fusionnent désormais dans le même personnage, ce qui aide à souligner un fléchissement de la comédie romantique vers les modes de la satire ou de l'ironie.

De même, cette modification majeure dans la structure narrative conventionnelle de la comédie, appelle de manière naturelle la relation triangulaire énoncée plus tôt, entre sujet-émetteur, objet du rire et sujet rieur. Cette relation devient diégétique au moment où un protagoniste met en scène, à l'intention de son conjoint potentiel, le rituel d'humiliation d'un tiers, déclenchant ainsi un processus d'identification-distanciation avec l'objet temporaire du rire.

La nécessité constante de « victimes sacrificielles » est une donnée souvent minimisée dans les études comiques. Pourtant, l'effet comique se construit le plus souvent à partir d'une dynamique à trois. Dans la comédie romantique, l'action d'un héros s'effectue avec quelqu'un *aux dépens* d'un tiers : le sujet A agit et rit toujours contre B, avec C. La question est de savoir ce que ce processus révèle des mécanismes et du discours particuliers à la comédie, et s'il rend pleinement compte de ses spécificités narratives et esthétiques.

Troisièmement, ce processus double d'identification-distanciation est également utile pour comprendre une autre donnée essentielle dans la réception d'une œuvre comique. La « qualité » qui agit comme moteur fondamental pour l'objet du rire, à savoir

sa prétention à être ce qu'il n'est pas et ses actions qui soulignent cette incapacité à l'être (caractéristique héritée du type comique de l'*alazon*), Girard la reprend également pour explorer la question de catharsis, et plus particulièrement la catharsis comique : comme pour la purgation des émotions devant le spectacle tragique, la catharsis comique repose sur l'équilibre délicat entre deux sentiments complémentaires, la sympathie et la distance. Sympathie, car il faut reconnaître dans les mésaventures de l'objet du rire quelque chose qui pourrait nous arriver. Distance, car les mésaventures sont en train d'arriver à l'objet du rire, et pas à nous. Un plongeur provoque le rire s'il effectue un plongeon complètement raté, et il le provoquera encore plus s'il a eu le malheur, juste avant son action, de vanter ses talents dans le domaine. Mais le seul qui ne rira pas est celui qui doit accomplir un plongeon à son tour, juste après.

Nous remarquons que Jean-Paul Sartre, dès 1971, c'est-à-dire à peu près à la même période où Girard dénonce le « mensonge romantique » (dès 1961), parle également de l'illusion romantique mise à nu et ridiculisée par le jeune Gustave Flaubert dans sa correspondance.

Leur [les Blasés] rire les venge d'abord des romantiques, ces imposteurs : c'est Werther et non pas Goethe qui s'est fait sauter la cervelle ; c'est Chatterton et non Vigny qui s'est empoisonné. Les messieurs de Paris voudraient faire croire qu'on meurt d'amour et de spleen, c'est faux : les grands sentiments, ils en vivent ou plutôt ils vivent d'en écrire car ces mortelles passions n'existent pas (Sartre, 1971 : 1441).

Mais contrairement à Girard, qui ne le suggérera que bien plus tard, Sartre associe déjà, de manière intuitive, notre relation complexe aux modèles romantiques au processus même du comique, et la capacité du comique à dénoncer, à travers ces illusions, la disposition de l'homme à se complaire dans une image faussée de lui-même et du monde. Le philosophe parle du comique en y soulignant le rôle du hasard dans la représentation comique de la relation de l'homme au monde :

Le hasard (...) apparaît, dans les constructions comiques, comme le principe négatif par excellence : c'est lui qui porte sentence et décrète que l'homme est impossible. Ce n'est pas un hasard si tout y arrive par hasard. La personne humaine s'y affirme d'abord comme souveraine, avec la conviction d'agir sur le monde et de gouverner sa vie. Le hasard vient ensuite, dénonçant cette illusion : le monde est allergique à l'homme, le comique nous rend témoins d'un processus de rejet. (...) [L'homme] sort déshumanisé de l'aventure puisque ses fins lui ont été volées et restituées au dernier moment par les choses (Sartre, 1971 : 1438-1439).

Si la tragédie, le contraire et le complément de la comédie, fait état d'une mort véritable, le comique fait sentir son inéluctabilité. Mais surtout, à travers cette donnée, il fait ressortir la vanité de l'homme et le décalage entre l'image que nous nous donnons de nous-mêmes et de notre être. Ce qui pousse Sartre à faire ce constat sur le fond ontologique du comique : « Le rire spontané dénonce que *cet* individu – qui se prend au sérieux – n'est qu'un sous-homme. Le rire provoqué (par le comique) prétend nous révéler que *tout homme* est un sous-homme qui se prend au sérieux » (Sartre, 1971 : 1440).

Même si Sartre ne parle pas dans ces quelques pages de *Don Quichotte*, nous reconnaissons dans les mésaventures de ce dernier une crise du sujet qui est devenue, dans notre modernité, et avec des penseurs comme Nietzsche ou Freud, constitutive de notre rapport au monde : notre volonté d'expliquer un monde que nous ne comprenons pas, et de maîtriser notre nature humaine sur laquelle nous n'avons qu'une prise partielle.

Pour conclure, j'ai tenté de relier les analyses proposées par Girard de *Don Quichotte* avec ses considérations, bien ultérieures, sur le comique, de manière à rendre compte de la dimension parodique et de la syntaxe de la comédie, et de relever chez les héros comiques au théâtre et au cinéma des traits qui en font les descendants du prototype « quichottien ». Ainsi, j'essaie d'identifier chez les héros comiques modernes, du théâtre (par exemple le vaudeville français et « mitteleuropéen », la comédie de mœurs anglaise – Maugham, Wilde, Shaw) et du cinéma (par exemple la comédie américaine classique) un « syndrome de Don Quichotte », qui les rend victimes d'une appropriation mimétique de modèles illusoire, leur attachement à des expressions conventionnelles du désir les entraînant dans une série de mésaventures comiques avant un retour, pénible et inévitable, à la lucidité.

Bibliographie

- BERGSON, Henri (2007). *Le Rire*. Paris : Presses Universitaires de France.
- BINH, N.T., VIVIANI, Christian (1991). *Lubitsch*. Paris : Rivages/Cinéma.
- DANTE (1956). *La Divine comédie*. Paris : Garnier.
- EL-KHOURY, Toufic (2016). *La comédie hollywoodienne classique (1929-1945). Structure triadique et médiations du désir*. Paris : L'Harmattan, « Champs visuels ».

- FARRUGIA, Francis (2010). « Le syndrome narratif : une 'inquiétante étrangeté' », *Sociologies* [En ligne], Dossiers, Émotions et sentiments, réalité et fiction [disponible le 1/6/2010] URL : <http://sociologies.revues.org/index3152.html>
- GIRARD, René (2004). « Un équilibre périlleux : essai d'interprétation du comique », in *La Voix méconnue du réel, une théorie des mythes archaïques et modernes*. Paris : Livre de poche, « Biblio essais ».
- GIRARD, René (2000). *Critiques dans un souterrain*. Paris : Le Livre de Poche, « Biblio essais ».
- GIRARD, René (2011). *Géométries du désir*. Paris : L'Herne.
- GIRARD, René (1999). *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961). Paris : Hachette, « Pluriel ».
- LA ROCHEFOUCAULD, François de (1999). *Maximes, réflexions, lettres*. Paris : Hachette, « Pluriel ».
- MAURON Charles (1970). *Psychocritique du genre comique*. Paris : José Corti.
- LEVIN, Harry (1986). « Critical Approaches to Shakespeare from 1660 to 1904 », in Stanley Wells (éd.). *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge : Cambridge University Press.
- LEWIS, Allan (1969). « *Midsummer's Night Dream*, Fairy Fantasy or Erotic Nightmare? », *Educational Theater Journal*, 21:3, pp. 251-258.
- POR, Katalin (2011). *De Budapest à Hollywood, le théâtre hongrois et le cinéma hollywoodien (1930-1943)*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire ».
- ROUGEMONT, Denis de (2001). *L'Amour et l'Occident* (1939). Paris : Plon, « Bibliothèques 10/18 ».
- ROUGEMONT, Denis de (1996). *Les Mythes de l'amour* (1972). Paris : Albin Michel, « Espaces libres ».
- SARTRE, Jean-Paul (1971). *L'Idiot de la famille, Gustave Flaubert de 1821 à 1857, Vol. 2*. Paris : Gallimard, « NRF ».
- SCOUFOS, Alice-Lyle (1981). « The 'Paradiso Terrestre' and The Testing of Love in *As You Like It* », *Shakespearean Studies*, 14, pp. 215-227.
- SHUMWAY, David (2003). *Modern Love, Romance, Intimacy and the Marriage Crisis*. New York : New York University Press.
- STERNBERG-GREINER, Véronique (2003). *Le Rire*. Paris : GF-Flammarion, « Corpus », pp. 17-22.

**LE PARADIGME DU BOUC EMISSAIRE CHEZ MAUPASSANT :
UNE DEMYTHIFICATION NARRATIVE**
Notes sur *Pierre et Jean* et *Boule de Suif*

DIANE AYMARD OBONO OYONO
Université de Lyon III
dianehaymard@yahoo.fr

Résumé : Le regard que l'on porte à l'autre détermine notre conception du bouc émissaire. Qu'il devienne le souffre-douleur ou la bête noire, il n'est rien d'autre qu'une solution à des difficultés sociétales par lesquelles l'injustice et la violence sont les derniers ressorts. Nous abordons l'utilité de la théorie mimétique dans les études littéraires qui est de dévoiler le mécanisme victimaire, l'existence des boucs émissaires et de déceler par cela l'idéologie de l'auteur. On rappellera les différents sens donnés à cette notion au fil des siècles, notamment le sens biblique, le sens anthropologique ou rituel de la victime émissaire, enfin le sens psycho-social ou moderne. *Pierre et Boule de Suif* illustrent le paradigme moderne du bouc émissaire. Ils vont subir les grandes étapes du mécanisme victimaire, passant de la crise mimétique à leur sacrifice. En nous permettant de percevoir le processus du bouc émissaire dans ses textes, Maupassant s'érige en démythificateur de la violence collective.

Mots-clés : Bouc émissaire, signes victimaires, violence collective, Maupassant, démythification

Abstract : The way we look at the other determines our conception of the scapegoat. Whether it becomes the whipping boy or the pet peeve, it's nothing but a solution to societal difficulties by which injustice and violence are the last springs. In this study, we highlight the usefulness of mimetic theory in literary studies which is to unveil the victim mechanism, the existence of the scapegoats and thereby detect the author's ideology. It seems necessary to remind the different meanings given to this notion over centuries, in particular the biblical meaning, the anthropological or ritual meaning and the psycho-social or modern meaning. *Pierre and Boule de Suif* illustrate the modern paradigm of the scapegoat. They will undergo the great steps of the victim mechanism, moving from the mimetic crisis to their sacrifice. As a perception of the process of the scapegoat in his texts, Maupassant sets himself up as a demystifier of collective violence.

Keywords : Scapegoat, victim signs, collective violence, Maupassant, demystification

L'expression « bouc émissaire », généralement employée au sens figuré aujourd'hui, renvoie à une personne sur laquelle on fait retomber les torts des autres. Le bouc émissaire est le synonyme approximatif du souffre-douleur. Il trouve son origine dans la Bible, au livre de Lévitique 16, où on peut lire que le prêtre d'Israël posait ses deux mains sur la tête d'un bouc. De cette manière, on pensait que tous les péchés commis par les Juifs étaient transmis à cet animal. Ce dernier était ensuite chassé au désert d'Azazel pour servir d'émissaire et y perdre tous les péchés.

S'il est bien vrai, que les hommes n'ont plus recours aux sacrifices rituels, il existe cependant toujours des boucs émissaires voilés en termes d'individus ou de groupes sociaux.

La littérature, tout comme l'anthropologie ou l'ethnocritique, rend compte de ces changements moraux et psychologiques. Elle réécrit, dénonce, ou rappelle l'histoire de ces boucs émissaires ignorés et oubliés¹, mettant en exergue de nouvelles visions du monde. Un monde toujours empreint de violence et de rivalité entre les hommes. Cette particularité de la littérature tient au fait qu'elle est un art fortement marqué par l'écriture et la narration en prose, dont le roman et la nouvelle constituent les parangons. En effet, par la description et le récit, un auteur peut laisser lire la manifestation d'une forme de violence psychologique ou sociale d'un groupe d'individus à l'endroit d'un tiers, différent ou gênant. Un lecteur averti peut ainsi être amené à y rechercher l'expression d'un processus victimaire en plein essor. Ce qui est perceptible dans les textes de Maupassant dont la particularité est d'aborder des thématiques en rapport avec des personnages marginaux, en conflit avec la société. *Pierre et Jean*, « récit d'adultère » et premier roman de Maupassant traite de la rivalité entre deux frères, avant de se décliner peu à peu sur l'aspect de névrose psychologique dont fait montre Pierre, au long du récit. La nouvelle *Boule de Suif*, parue en 1880 aux *Soirées de Médan*, est de celles qui ont fait la célébrité de notre auteur. Récit de guerre, elle met en scène un personnage à priori sans vertu face à une société microscopiquement caricaturée, « entachant [ainsi] l'honorabilité de certaines classes sociales » (Botterel-Michel, 2000 : 62). On peut lire au fil des textes la situation opposant l'un à sa famille d'une part et le comportement patriotique, voire héroïque, de l'autre, aux caractéristiques antithétiques, s'opposant à l'attitude lâche et égoïste de ses supposés camarades de diligence d'autre part. Ces personnages éponymes s'inscrivent

¹ Emile Zola a écrit un article « J'accuse » lors de l'affaire Dreyfus. Il est publié dans le journal *L'Aurore* du 13 janvier 1898 sous forme d'une lettre ouverte au président Français Félix Faure.

dans ce schéma de personnages de type maupassantien: l'enfant illégitime, le névrosé en proie à la démence, la femme adultérine et la prostituée, etc. Reflets d'un siècle, d'une société, ils constituent la portée symbolique d'un imaginaire².

Formulée comme suit : « Le paradigme du bouc émissaire chez Maupassant : une démythification narrative. Notes sur *Pierre et Jean* et *Boule de Suif* », cette étude suscite toutefois quelques questionnements en ce qui concerne les convergences décelables entre la théorie du bouc émissaire et sa lisibilité dans les textes maupassantiens. L'un rend-t-il compte des travaux de l'autre ? Ou les deux (théoricien et écrivain) s'inscrivent-ils juste dans une sorte de complémentarité paradigmatique ? Nous savons en effet que le texte littéraire constitue un matériau inestimable, en ce qui concerne la construction de certaines théories développées dans les sciences humaines. Sa lecture permet avant tout de produire un système de pensées critique relatif à la compréhension de la société et de l'existence humaine. Ainsi, quels procédés nous permettraient à cet effet, de penser la fonction démythificatrice de Maupassant dans ces textes ? Enfin, peut-on parler de paradigme ou des paradigmes du bouc émissaire ?

La notion de paradigme désigne ce que les membres d'une communauté scientifique donnée possèdent en commun, c'est-à-dire l'ensemble des techniques, des modèles et des valeurs auxquels les membres d'une communauté adhèrent plus ou moins consciemment³. Partant de son sens biblique, il sera question de noter la résurgence de ce phénomène dans les sociétés archaïques et celles dites modernes. Notre entreprise heuristique consistera ensuite, non seulement à identifier les boucs émissaires de notre corpus (*Pierre et Boule de Suif*) par l'entremise des stéréotypes victimaires à l'œuvre, mais aussi à démontrer comment la structuration dudit mécanisme se donne à lire pour enfin en déduire la preuve d'une démythification réelle qu'en fait Maupassant, par ses textes.

I- Le bouc émissaire : de la Bible à René Girard

D'origine religieuse, la notion de bouc émissaire est employée pour la première fois dans le « *textus vulgatus* » (Jacques, 1982). Cette traduction de « *capere emissarius* » n'apparaît pas dans la Bible, mais vient du latin ecclésiastique d'une

² Selon Wunenburger : « Est posé comme imaginaire ce qui ouvre sur des possibles, est doté d'une dynamique créatrice interne, d'une prégnance symbolique et d'une puissance d'adhésion au sujet. ». Par lui, l'homme crée un type de rapport particulier avec certains éléments de la nature. Il en est de même pour lui et son semblable, généralement désigné sous l'appellation de l'Autre (Wunenburger, 2003 :63).

³ Giorgio Agamben, dans son ouvrage critique, *Signatura rerum. Sur la méthode*, s'appuie sur la généalogie de la notion de paradigme introduite par Thomas Khun en 1962 et reprise par Michel Foucault dans une perspective différente (Agamben, 2008 : 11).

traduction de la Vulgate. Elle exprime ainsi en partie des concepts exogènes à la tradition juive.

Dans le livre de Lévitique¹⁶, le bouc émissaire a pour origine la dénomination animale qui renvoie à ce bouc choisi « pour faire sur lui le rite de l'absolution des péchés en l'envoyant à Azazel au désert » (*Bible de Jérusalem*, [1988], 2004).

La notion de bouc émissaire, de son étymologie latine « *emittere* », « envoyer de hors », qui a donné les termes « *emisarius* », « agent, émissaire » et « *emissarium* », « déversoir », désigne non seulement cet animal, victime expiatoire, mais aussi le rituel dont il fait l'objet. Le rituel du bouc émissaire, ou encore d'expiation se pratique généralement dans un lieu particulier « un sanctuaire » (Lv.16, 3) et s'accompagne d'un cérémonial, à l'instar d'une « tunique sacrée » (Lv.16, 4) et de deux boucs offerts en sacrifice. Le sang du premier bouc servira à la purification du temple. Pour le second, Aaron poursuit le rite et « impose les deux mains sur la tête du bouc vivant : il confesse sur lui toutes les fautes des fils d'Israël et toutes leurs révoltes, et il les met sur la tête du bouc, puis il l'envoie au désert ». C'est le rite d'expiation du bouc d'Azazel tel que décrit par le judaïsme. Ce dernier bouc est représentatif du sens contemporain du bouc émissaire, celui sur qui l'on effectue un transfert de culpabilité, pour être en phase avec notre conscience. Il incarne tout ce qu'il y a de mal en l'homme, du moins tout ce que ce dernier estime être différent, nocif...

Au fil du temps et des répétitions incessantes et inconscientes du processus victimaire, le sens anthropologique de cette expression s'est vu connoté à celui des « rites analogues à celui du Lévitique dans toutes les communautés humaines » (Girard, 2005 : 165). Il s'agit de rites à caractère religieux qui ont pour finalité le sacrifice d'une victime, dans l'espoir de « se défaire des désordres et des violences à l'intérieur de ces communautés, par l'intermédiaire de victimes animales ou humaines violemment expulsées ou massacrées » (Girard, 2005 : 165).

Le rituel du bouc émissaire tel que défini par René Girard obéit à une séquence narrative assez précise et visible dans les textes de Maupassant, s'appuyant sur une situation de crise donnée dont l'issue se trouve dans la résolution du problème, notamment par le sacrifice ou l'expulsion d'un bouc émissaire préalablement choisi. Ce nouveau paradigme du bouc émissaire l'identifie comme « celui sur qui on fait retomber les responsabilités ». Le regard qu'on lui porte en fait en quelque sorte, un *souffre-douleur*. Il est perçu différemment, reconnu comme étant, bien souvent, une « *victime innocente* ». Ces boucs émissaires sont généralement ceux sur qui on cristallise sa frustration et son mal-être. Du point de vue de notre théoricien, le rituel victimaire possède désormais un sens psychosocial qui « apparaît au grand jour dans

notre société parce qu'il n'est pas ritualisé, [mais demeure une] tendance, universelle chez les hommes, à décharger leur violence accumulée sur un substitut, sur une victime de recharge » (Girard, 2001 : 29).

II- Les figures du bouc émissaire moderne

Dans son ouvrage, *Le Bouc émissaire*, René Girard met en avant les hypothèses reliant le thème à son mécanisme perceptible dans des textes médiévaux dont le plus illustratif est celui de Guillaume Machaut, *Le Jugement du roi de Navarre*. Il nous fait d'ailleurs constater que ce type de texte appartient à la rubrique des textes dits de persécution où l'on fait généralement le procès des sorcières, des registres de l'inquisition, etc. Les persécutions qu'y subissent les victimes de ces violences accusées injustement sont dites légales, mais également encouragées par une opinion publique surexcitée : c'est la logique de la foule. Ces textes comprennent souvent une dimension imaginaire et fantastique. Toutefois, une lecture attentive à la présence de certains « stéréotypes » permet de « repérer les traces de persécutions bien réelles » (Girard, 1972 : 83). Pour Maupassant, face à la foule, il y a ces personnages souvent victimes de leur apparence au point de perdre toute notion de leur véritable identité, « l'individu est alors confronté à une dichotomie entre son Moi et le reflet de celui-ci qu'il offre aux autres » (Botterel-Michel, 2000 : 380).

L'un roman d'adultère et l'autre nouvelle de guerre, ces textes mettent par leurs caractéristiques, l'accent sur la question du désir triangulaire (Pierre-Mme Rosemilley-Jean, Marechal-Mme Roland-M. Roland), de la crise mimétique et de la violence.

Les personnages maupassantiens semblent souvent régulés par une fatalité extérieure et une plus intime. Souvent antithétiques, ils s'érigent de par leurs attributs physiques et psychiques en des personnages marginaux. Ce sont des prostituées au grand cœur, des êtres terriblement seuls et souvent angoissés, des enfants illégitimes, des âmes romantiques ; ou des « âmes malades », etc. Autant de critères qui déterminent par la suite le rôle d'aliénés qu'ils joueront au fil du texte. Ces éléments permettent de les identifier facilement. Car nous dit René Girard :

À côté des critères culturels et religieux, il y en a de purement *physiques*. La maladie, la folie, les difformités génétiques, les mutilations accidentelles et même les infirmités en général tendent à polariser les persécuteurs. (...) Tout individu qui éprouve des difficultés d'adaptation, l'étranger, (...), le fauché, ou tout simplement le dernier arrivé, est plus ou moins interchangeable avec l'infirmes. (Girard, 1972 : 29)

L'aspect *fatalitaire* de leur destin semble avoir pour prédicat le regard de l'autre, donc de la société sur eux. Boule de Suif, aux yeux de la société, fait partie des « déclassés », des invalides de la société française, de par son statut de prostituée et de femme. En effet, dans le texte, aussitôt identifiée, en dépit de son charme, c'est avant tout son statut d'« une de celles appelées galantes » (Maupassant, 1974 : 91) qui est mis en avant par ses voisins de diligence et même par le narrateur. Pour ses compagnons de route, son statut sémantique, se résumerait en termes de : « prostituée » ; « honte publique » ; « vendue sans vergogne » (Maupassant, 1974 : 92). Les signes victimaires ou « signalement » d'elle en font un potentiel bouc émissaire en situation de crise. L'auteur insiste toutefois en précisant, comme pour lui ôter une épine du pied, ou pour mieux l'enfoncer, qu'en plus d'être une prostituée, « elle était bonapartiste ». Notons cette particularité du narrateur à toujours mettre en éveil le lecteur dans la description qu'il fait d'un personnage. Force est de constater que :

Le romancier transforme ainsi les valeurs de la société qui ont pour habitude d'être établies comme normes. Il dote les êtres de traits inattendus et « anormaux ». Le prêtre de Maupassant peut être aussi cruel, la prostituée d'habitude vénale se montre patriote (...) l'écrivain met l'accent sur le travestissement de la vérité, sur la dichotomie entre l'être et le paraître. (Botterel-Michel, 2000 : 62)

Nombreux seront ainsi ces personnages à double facette qui se verront persécutés pour ce qu'ils paraissent. Boule de Suif se constituera en une victime de l'égoïsme et de la lâcheté de ses compagnons de route, tout comme le statut de « bâtard » fera défaut au petit Simon dans « Le papa de Simon », et lui vaudra de se faire lyncher par ses camarades de classe.

Les déterminations extérieures paraissent donc sceller le destin de nombreux personnages mis en scène par Maupassant : difformités physiques, filiation illégitime, etc.

D'autres encore sont victimes d'un mal plus profond, fatalité plus intime en rapport avec l'âme. Nombreux sont ces personnages de Maupassant en proie à la psychose suite à une douleur émotionnelle, voire sentimentale qui détruit en eux toute possibilité d'espoir : Comment espérer quand tout s'écoule et se dissout autour de nous ? Quand tout est sujet à une situation de crise : crise de l'amour, crise des relations sociales, crise des valeurs ? D'où la résurgence de la notion de pessimisme chez les personnages de type maupassantien. En effet, Pierre fera l'expérience de la déception et de la désillusion, suite à la découverte de l'infidélité de sa mère. En personnage blessé, « il comprenait à présent que, l'aimant, il ne l'avait jamais

regardée » (Maupassant, 1987 : 17), il n'avait jamais perçu sa mère comme un être humain capable de faiblesse, mais plutôt semblable à un dieu, un modèle qui ne saurait déshonorer l'image de sa famille. Il découvre à ses dépens, la loi bourgeoise de l'amour et du mariage.

La rivalité et les réflexions obsessionnelles conduisent à le plonger dans la démence et la perte d'identité. Par la récurrence des monologues, nous pouvons percevoir un personnage qui souffre au fond de solitude et par extension d'incompréhension. André Vial nous fait d'ailleurs remarquer la particularité de certains personnages féminins à l'instar de Jeanne dans *Une Vie*, qui se donne à voir comme un personnage « bovarique ». Il nous dit en effet que Maupassant fait une interprétation « bovarique » de l'univers en démontrant par ses boucs émissaires « l'éternelle misère de tout ». Ainsi, *Une Vie*, ou la plupart des textes maupassantiens, mettent en scène des femmes bourgeoises mal-mariées et font montre d'une dénonciation notoire d'une forme d'éducation féminine favorable au spleen (Vial, 1994 : 111). Pierre est le témoin et la victime de cette triste réalité. Il se trouve dès lors chargé d'une contre-identité, d'une paratopie⁴ (Maingueneau, 2004) spatiale et temporelle mêlée d'une vision négative de la société bourgeoise. Il croyait appartenir à une famille, à un milieu, à une société avec des valeurs et des réalités propres et immuables auxquelles il croyait. Soudain se fait le réveil qui le fait passer d'un état d'appartenance (sa famille, père, mère et frère, la classe bourgeoise et ses valeurs) à un état de non-appartenance, dans la mesure où il ne se reconnaît pas dans cette manière de vivre qui lui semble une trahison. Cette perversion de la normalité que transcrit le narrateur est ce qui prédispose le personnage à un lynchage collectif : il ne s'identifie pas aux autres, il n'accepte pas l'infamie, il refuse une quelconque appartenance à ce milieu, à cette famille aux valeurs illusives. Il se trouve de ce fait perçu dans ce texte comme « celui par qui le scandale arrive » préfigurant ainsi son expulsion d'un univers où il ne trouve plus sa place. De même que Paul dans « La femme de Paul », victime de l'infidélité de sa maîtresse qui se révèle être bisexuelle, sera mené au suicide à la suite de cette découverte, laissant cette dernière dans les bras de son amante. Il s'agit souvent de personnages assez idéalistes voire romantiques, des « âmes sensibles ». Maupassant comme Flaubert créent ainsi un personnage type, romanesque, qui se trouve dans l'incapacité de supporter la destinée qui lui incombe pour avoir trop idéalisé cette réalité » (Botterel-Michel, 2000 : 43).

⁴ La paratopie désigne selon Dominique Maingueneau, la relation paradoxale d'inclusion dans un espace social. En d'autres termes, elle fait référence au sentiment d'appartenance et/ou de non appartenance à une communauté donnée. A cet effet, Dominique Maingueneau souligne : « Toute paratopie, minimalement, dit l'appartenance et la non-appartenance, l'impossible inclusion dans une « topie ». Elle traduit la position intenable d'un sujet. »

Le bouc moderne dans ce contexte qui est le nôtre se définit par sa particularité extérieure telle que la prostitution pour Boule de Suif, mais aussi sur la base de déterminants psychologiques tels que la colère, la jalousie, voire la violence pour Pierre. Saad Gaddar nous rappelle que :

En effet, le monde était conçu par les naturalistes comme un modèle biologique où il faut repérer la pathologie sociale pour la dénoncer et cette dénonciation a été faite au moyen d'une focalisation et un intérêt pour les « cas limites » incarnés par des personnages marginaux.

(Gaddar, 1998 : 38)

Dans un siècle bourgeois où tout semble être à sa place, « suivant l'usage qu'on en fait » et qui a pour principes : le Beau, le Vrai et le Bon, la présence de la prostituée fait tâche face à des personnages représentatifs d'une époque, microcosme d'une société : la classe bourgeoise, le clergé et les démocrates. À cela s'ajoute le caractère révolté de Pierre face à son frère illégitime et à sa mère infidèle. Autant de critères qui constituent des signaux d'alarmes à l'application du mécanisme émissaire.

III- Construction et déconstruction du bouc émissaire

De la crise à l'expulsion

La crise est le véritable point de départ de la trame narrative de ces textes : crise de la société contemporaine par brouillage des classes sociales et de leur rôle, crise de la foi, crise de l'identité, qu'elle soit identité sexuelle ou identité du Moi » (Botterel-Michel, 2000 : 5). De façon globalisante, le mécanisme du bouc émissaire fonctionnerait selon les temps suivants : a) une société aux prises avec de graves difficultés qui mettent en péril son existence même, car elles voient nécessairement leur répondant dans des conflits internes, suivis de représailles indéfinies, sans que jamais puisse s'arrêter le cercle vicieux de la violence réciproque ; b) sans raisons bien définissables, la violence interne du groupe se polarise sur un individu qui se trouve désigné comme responsable de tous les maux dont souffre le groupe ; c) une sorte de miracle se produit alors, le groupe fait son unité et retrouve par conséquent la paix intérieure qui lui faisait défaut par le sacrifice d'un bouc émissaire ; d) rétrospectivement, chacun se conforte dans la certitude que l'individu mis à mort était bien responsable des maux de la société. Le groupe éprouve donc paradoxalement de la

gratitude envers celui par qui la paix est revenue. Ainsi détaillé, il s'appuie sur un mode de séquence narrative-type, perceptible dans *Pierre et Jean* et *Boule de Suif*.

Nous le savons, c'est souvent dans une société traversée par une crise qu'on recourt à la victimisation. René Girard souligne que :

Fréquemment, ce qui trouble la paix, c'est une épidémie mal définie (...) Il peut s'agir aussi d'une interruption de fonctions vitales causée par une espèce de blocage, de paralysie. Il peut s'agir aussi des désastres plus ordinaires, de famines d'inondations, de sécheresses destructrices et autres catastrophes naturelles. Toujours et partout on peut résumer la situation initiale en termes d'une crise qui fait peser sur la communauté et son système culturel une menace de destruction totale. (Girard, [1999], 2001 : 89)

Pierre et Jean, rappelons-le, est le récit d'une déchirure familiale. En effet, trois situations de crise sont à relever au cours desquelles les frères se trouvent confrontés à une configuration de mimétisme triangulaire, notamment : Pierre-Jean-Madame Rosemily ; Pierre-Jean-Appartement ; Pierre-Jean-Madame Roland. Ils représentent le schéma sujet-désirant-médiateur-objet désiré. La mimétique triangulaire qui nous intéresse dans ce texte est celle qui unit Pierre-Jean-Madame Roland. Ce triangle sera principalement à l'origine de la crise chez les Roland. Car c'est particulièrement l'annonce du legs à Jean plutôt qu'aux deux autres qui plongera cette famille dans une spirale victimaire, dont le retour à la paix ne sera possible que par l'expulsion de Pierre.

Boule de Suif s'inscrit dans un contexte de guerre franco-prussienne [1870]. La crise a lieu en Normandie dans une diligence et se poursuit dans une auberge. Boule de Suif et ses voisins sont en fuite vers le Havre quand un officier Prussien les empêche de continuer leur voyage : « Je ne veux pas qu'ils partent sans mon ordre » (Maupassant, 1974 : 104). Le personnage éponyme se trouve sollicité par le soldat Prussien pour assouvir la libido de celui-ci, sans quoi la diligence ne reprendrait pas sa route. Ce qui ne sera possible cette fois que par le sacrifice de la prostituée.

Le contexte défini, il s'ensuit pour chacun des personnages principaux l'étape de l'indifférenciation. En effet, c'est au fil des chapitres que se construit l'image de la victime émissaire du personnage de Pierre, allant de la rivalité mimétique (chap. I ; II ; III) à l'indifférenciation et à la violence qu'il manifeste suite à la confirmation de ses doutes sur l'adultère de sa mère. La crise mimétique que subit la famille conduit à l'indifférenciation. Elle se caractérise par une situation de perte de valeur, de rupture du contrat social. Le non-respect de sa mère vis-à-vis de ses engagements maritaux conduit à une déchirure du cœur de Pierre qui frôle peu à peu la folie avec « des phrases d'halluciné ». Le lien familial devenu un « mensonge filial », « la main d'un

mort » avait frappé sa famille. Un passage révèle particulièrement cette crise de l'indifférence que connaît Pierre : « Sa famille ! Depuis deux jours une main inconnue et malfaisante, la main d'un mort, avait arraché et cassé, un à un, tous les liens qui tenaient l'un et l'autre ces quatre êtres. C'était fini, c'était brisé... » (Maupassant, 1987 : 146). C'est la digue qui canalisait les rapports de force réels qui vole en éclats, laissant libre cours à la violence et à la destruction (Ndong, 2012). Face au refus du soldat Prussien, l'indifférenciation est le fait de la situation de stress et de confusions que traversent les compagnons de Boule de Suif. Ils n'ont pas la paix, « une fois rentrés, on ne sut plus que faire. Des paroles aigres furent échangées à propos de choses insignifiantes. Le diner dura peu, et chacun, espérant dormir pour tuer le temps » (Maupassant, 1974 : 109).

À l'indifférenciation succède la polarisation de la violence « tous contre un », sur celui qui attire « l'attention haineuse et coléreuse des membres de la communauté » (Ndong, 2012 : 177). Pierre est cette victime émissaire qui choisit elle-même d'être expulsée de sa communauté, de sa famille. En effet, la conduite désagréable de Pierre à l'endroit de sa mère menace de plus en plus l'équilibre familial paisible auparavant. C'est donc dans un commun accord que la mère adultérine et son fils illégitime choisissent d'éloigner ce perturbateur meurtri qu'est Pierre. Clergé, bourgeoisie et démocrates choisissent de faire alliance en vue de sortir de ce cycle de violence réciproque : « Alors on conspira » (Maupassant, 19874 : 111) ; « puisque c'est son métier à cette gueuse », « il faudrait la décider », « on prépara le blocus comme pour une forteresse investie ». Face à « la logique de la foule » (Girard, 1982 : 21), ils deviennent tous deux :

Le monstre (qui) hérite de tout ce qu'il y a de détestable dans l'affaire, la *crise*, les *crimes*, les *critères* de sélection victimaire, les trois premiers stéréotypes persécuteurs. Le héros (Jean, les compagnons de diligence) incarne le quatrième stéréotype seulement, le meurtre, la décision sacrificielle, d'autant plus ouvertement libératrice que la méchanceté du monstre en justifie pleinement la violence. (Girard, 2009 : 190)

L'annonce du crime rapproche les bourreaux qui, voyant leur environnement menacé, optent en guise de solution pour la mise hors d'état de nuire de ces éléments gênants et perturbateurs que représentent Pierre et Boule de Suif. La phrase d'appel au secours de Madame Roland à l'endroit de Jean l'atteste : « Sauve-moi de lui, toi, mon petit, sauve-moi, fais quelque chose (...) j'ai si peur de lui... Si peur ! » (Maupassant, 19874 : 190). Elle lui permet de se déculpabiliser et d'effectuer ainsi un transfert de sa

culpabilité sur Pierre symbole de monstruosité et de violence. La colère de Pierre l'aveugle et aveugle ses persécuteurs qui voient en lui un réel danger. Retenons que le choix d'expulser Pierre ou de livrer Boule de Suif au Prussien n'est pas le fruit d'un hasard, mais découle d'une mise en exergue des signes victimaires de l'un et de l'autre. Parce que « la perfection du bouc émissaire c'est son unanimité » (Girard, 1982 : 52), Pierre incarne le mal-aimé, rejeté tour à tour par Madame Rosemily, puis sa mère dont la trahison rend répugnante et qui, avec son frère Jean, choisissent de le sacrifier pour leur plus grand bien. Boule de Suif incarne à la fois la prostituée et la femme dans la société française, elle est destinée à jouer un rôle secondaire en plus d'être une « déclassée ». Tout comme un objet, un médiateur, elle a servi à l'assouvissement des besoins primaires de la société (nourriture et sexe).

La dernière étape de ce processus victimaire est l'expulsion de Pierre et le sacrifice de Boule de Suif. En effet, la crise mimétique débouche sur le sacrifice du bouc émissaire condamné à l'errance comme le bouc d'Azazel et donc à une certaine mort de celui-ci. Toutefois, le narrateur nous montre que le choix de se sacrifier incombe aussi bien au bouc émissaire qu'à ses bourreaux. Bien que subissant une forme de violence psychologique, ces personnages choisissent de se sacrifier, de se faire expulser pour le bien de la communauté. Pierre finira expulsé de sa famille et même du texte. Boule de Suif se verra à nouveau rejetée par ceux qui lui ont semblé être ses amis : « Elle se sentait noyée dans le mépris de ces gredins honnêtes qui l'avaient sacrifiée d'abord, rejetée ensuite, comme une chose malpropre et inutile » (Maupassant, 1974 : 119).

La séquence narrative du rituel du bouc émissaire correspond à sa conception psychosociale. Chacun de ces personnages semble la proie de la manifestation d'une forme de violence⁵ sociale, mais aussi psychologique : ils subissent ou se voient infliger par l'Autre un préjudice moral et/ou physique.

Déconstruction et démythification narratives

En fin psychologue et surtout en « sociologue de la mondanité » qu'il décrit de façon réaliste et souvent caricaturale, c'est par « l'analyse, l'ironie, et la mise à distance » que Maupassant démystifie le rituel victimaire. Il oriente la réflexion vers la victime en révélant les manipulations des bourreaux. Le personnage qui, au départ,

⁵ La violence se définit comme : « Un acte s'exerçant avec force contre un obstacle : comportement d'une personne contre une autre qu'elle considère comme obstacle à la réalisation de son désir. Elle fait problème à la philosophie, niant la conscience et donc le pouvoir même de la philosophie. On la conçoit d'origine « purement naturelle » (Hobbes, Nietzsche) ou comme provenant d'une vie sociale mal organisée (Rousseau, Proudhon, Stirner). D'où également l'ambiguïté du point de vue moral à son sujet ; on la rejette comme oppression et absence de droit (J.J. Rousseau) ou bien on exalte ses vertus libératrices en la présentant comme une réponse à une violence toujours antérieure (K. Marx). » *Dictionnaire de philosophie*. Paris, Nathan, 1997, p.397.

semblait être le bourreau à l'instar de Pierre, se découvre peu à peu n'être que la victime de faux-semblants de ses proches, de la foule, de la société. C'est finalement, la solitude du bouc émissaire qu'il veut dévoiler. Rejeté ou expulsé, chaque personnage se voit à la fin du texte noyé dans une solitude des plus totales. Le pire châtement qui puisse donc être infligé à un bouc émissaire n'est donc pas son sacrifice qui, selon René Girard, aboutit à la déification du sacrifié. Ce n'est pas la déification du sacrifié, à l'issue de son sacrifice que nous donne à lire l'auteur, bien que les bourreaux semblent certes reconnaissants à l'endroit de celui par qui paradoxalement, la paix est revenue, mais c'est le visage de ce dernier condamné à la solitude que nous révèle le narrateur. Pierre est condamné à vivre dans une cabine qui ressemble à s'y méprendre à un cercueil. Boule de Suif se voit mise à l'écart, délaissée et à nouveau déclassée. Pour chacun la solitude est totale.

L'écrivain a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face l'objet qui aussi mit à nu leur entière responsabilité (Sartre, [1948], 2008). Il s'insurge contre la mauvaise foi, l'égoïsme de la foule sacrificatrice. Il le signifiait déjà dans son article « Le fond du cœur » :

Je dis que le seul mobile de nos faits toujours appréciable, toujours possible à retrouver sous les guirlandes de beaux sentiments, est l'égoïsme. En effet, est-ce que tout ne se rapporte pas au moi, soit directement, soit indirectement ? Toute action humaine est une manifestation d'égoïsme déguisée. (Maupassant [14 octobre 1884], 1973 : 28)

De même que le christianisme (dans le Nouveau Testament), en dévoilant le sacrifice du Christ comme victime consentante, « démystifie le religieux » (Girard, 2007 : 191), les textes maupassantiens démystifient le mécanisme du bouc émissaire en le rendant perceptible et conscient. Ces paroles de Cornudet à la foule sacrificatrice le démontrent : « Je vous dis à tous que vous venez de faire une infamie ! » (Maupassant, 1974 : 116). L'Autre que l'on sacrifie devient notre semblable. Pour convenir avec André Vial, nous pouvons nous permettre de penser que l'œil de Maupassant nous transcrit ce qu'il voit, mais surtout comment il le voit (Vial, 1994 : 115). Il raconte la psychologie du monde qu'il observe. Il le caricature par la stéréotypie.

La victimisation d'un personnage passe aussi par l'idée qu'il peut se faire de lui et des autres, par ses pensées comme le démontrent les monologues de Pierre. Personnage à la sensibilité « exacerbée », Pierre est à l'image de l'homme du XIX^{ème} affecté par un mal plus profond, un mal de vivre : le mal fin de siècle. N'oublions pas,

comme le souligne Catherine Botterel-Michel, que « Maupassant était d'un siècle profondément pessimiste en butte à la perte des valeurs traditionnelles » (Botterel-Michel, 2000 : 45). Ce qu'il déplore au plus haut point en dénonçant ici l'adultère de Madame Roland et l'attitude égocentrique qu'affichent les autres personnages à l'endroit de Boule de Suif. Il décrit le « paysage intérieur » (Vial : 1994) de ses personnages. René Girard nous fait remarquer que :

Les écrivains ont tous une manière différente d'aborder le mécanisme mimétique. Chacun appartient à une histoire, à la fois collective et individuelle. Le nombre de combinaisons mimétiques est infini, comme la façon de les exprimer. Impossible, donc, de généraliser la manière dont la mimésis fonctionne avec les écrivains. Chacun exige une démonstration entièrement différente, même si le chercheur intéressé par le mécanisme sait qu'à la fin chacun dévoilera les mêmes principes mimétiques. (Girard, 2004 : 228).

Il veut non pas nous raconter une histoire, encore moins nous amuser ou nous attendrir, mais « nous forcer à penser » (Maupassant, 1989 : 706). C'est en cela qu'il participe d'une démythification narrative du processus victimaire dans ces textes.

Placée sous le signe du désenchantement, cette étude raconte l'histoire ou la perte de l'innocence et des illusions de nos héros de façon systématique, en les mettant face à la réalité des relations humaines. Maupassant se fait, comme le souligne Marie Claire Bancquart, « l'un des interprètes les plus éloquents et les plus touchants (...) de la crise que traversait son époque tout entière » (Bancquart, [1976], 2002 : 17). Il met en lumière deux notions chères à René Girard, celles de la violence (symbolique et collective) et du sacrifice (s'agissant de transfert de la faute et de lynchage) modernes.

Bien qu'ancien, le mécanisme du bouc émissaire est générateur et régénérateur de ce système auquel on recourt toujours plus ou moins consciemment (Girard, 1982 : 83) en situation de crise. Toutefois, il est récurrent et voilé dans nos sociétés actuelles. Au paradigme universel de ce mécanisme, tel que théorisée par René Girard, il y a la logique « spécifique » et singulière de l'exemple dans les textes de Maupassant. L'apport de la littérature demeure ainsi celui de dévoiler la dimension violente de cette théorie en laissant entrevoir les visages du bouc émissaire et leur construction, de la crise à l'expulsion.

La reconstitution du processus victimaire par nos textes démontre que seules la Bible et la littérature dénoncent véritablement les injustices faites aux victimes. Nous l'avons remarqué, « Maupassant applique à la narration un précepte pédagogique. Afin de faire agir son auditeur, il (...) passe par la provocation » (Place-Verghnes, 2005 : 148). Parce qu'il veut expliquer et éduquer, le choix du statut social de ses personnages fait régulièrement appel à la stéréotypie qui constitue une voie sûre d'herméneutique. Parce qu'il ne cherche pas à plaire, il dévoile ainsi un rituel inconscient pour bons nombres de consciences. De par son désir d'impersonnalité, « contrairement à d'autres, il ne bascule ni dans le mélodrame ni dans l'in vraisemblance ni dans l'auto-analyse » (Lenoir, 1994 : 33).

Bibliographie

- AGAMBEN, Giorgio (2008). *Signatura rerum. Sur la méthode*. Paris : Vrin.
- BANCQUART, Marie C. (2002). *Maupassant conteur fantastique*. Paris : Minard.
- BOTTEREL-MICHEL, Cathérine (2000). *Le Mal fin de siècle dans l'œuvre de Maupassant. La tentation de la Décadence*. Sous la dir. de Jacques Noiray. Université Paris IV- Sorbonne.
- COULON, Pascal (2012). *René Girard, l'impensable violence*. Paris : Germina.
- FRAZER, James G. [1925] (1983). *Le Rameau d'or : Esprits des blés et des bois. Le bouc émissaire*. Paris : Robert Laffont.
- FRAZER, James G. [1925] (1984). *Le bouc émissaire, étude comparée d'histoire des religions*. Paris : Robert Laffont.
- GADDAR, Saad (1998). *Figures et poétique de la folie dans les contes cruels et fantastiques de Maupassant*. Toulouse : Septentrion.
- GIRARD, René (2001). *Celui par qui le scandale arrive*. Paris : Desclée de Brouwer.
- GIRARD, René (2004). *Les Origines de la culture*. Paris : Desclée de Brouwer.
- GIRARD, René (2007). *Achever Clausewitz*. Paris : Carnets Nord.
- GIRARD, René (2009). *Le Bouc émissaire*. Paris : Grasset.
- GIRARD, René [1987] (2011). *Sanglantes origines*. Paris : Flammarion.
- JACQUES, Jean P. (1982). *La Bible*. Paris : Hatier.
- MAINGUENEAU, Dominique (2004). *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin.
- MAUPASSANT, Guy de. (1973). [Gil Blas, 14 octobre 1884], in *Chroniques littéraires* (avant-propos de P. Pia). Paris : H. Piazza.

MAUPASSANT, Guy de. (1974). *Contes et nouvelles*, éd. Louis Forestier. Paris : Gallimard.

MAUPASSANT, Guy de. (1987). *Romans*, éd. Louis Forestier. Paris : Gallimard.

PLACE-VERGHNES, Floriane (2005). *Jeux pragmatiques dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant*. Paris : Honoré Champion.

RAMOND, Charles (2009). *Le Vocabulaire de René Girard*. Paris : Ellipses.

SALEM, Jean (2015). *Philosophie de Maupassant*. Paris : Ellipses.

SARTRE, Jean P. ([1948], 2008). « *Qu'est-ce que la littérature ?* ». Paris : Gallimard.

VIAL, André (1994). *Maupassant et l'art du roman*. Paris : Nizet.

WUNENBERGER, Jean J. (2003). *L'imaginaire*. Paris : PUF.

Articles de revues

GIRARD, René (2005). « La pierre rejetée par les bâtisseurs », *Théologiques*, Vol. 13, n°2, pp. 165-179.

LENOIR, Agnès (1994). « Maupassant et les femmes du monde », *Etudes normandes*, n°2, pp. 30-31.

NDONG N., Rodrigue (2012). « Maupassant à l'épreuve de l'herméneutique girardienne. Notes sur *Pierre et Jean* », *Humanités gabonaises*, n°2, pp.173-185.

Articles de mélanges

DOUGLAS, Mary (2002). « Le bouc qui s'en va », in Shmuel TRIGANO, *La Bible et l'autre*. Paris : In press, Coll. « Pardès/ Etudes et culture juives », pp. 129-134.

TRIGANO, Shmuel (2002/3). « Le Bouc émissaire : en finir avec l'expiation », in *La Bible et l'autre*. Paris : In press, Coll. « Pardès/ Etudes et culture juives », pp.117-127.

MARX, Alfred (2002). « Le rituel biblique du *Yom hakkippourîm* (Lévitique 16) », in Shmuel TRIGANO, *La Bible et l'autre*. Paris : In press, Coll. « Pardès/ Etudes et culture juives », pp. 106-115.

RIMBAUD, RAMUZ, BOSCO : LA FORME POETIQUE ET SES VERTUS CATHARTIQUES

MICHEL AROUIMI
Université du Littoral
arou2@wanadoo.fr

Résumé

Certains poèmes de Rimbaud mettent en scène les origines mêmes de la violence dont ces poèmes sont une sorte d'exorcisme, ou le remède. Il en va de même dans les romans de C.-F. Ramuz, désireux de « revivre » Rimbaud sans le copier. Les romans de Henri Bosco (lui-même préoccupé par Rimbaud) ne sont pas moins révélateurs : certains passages se lisent comme une synthèse des rituels sacrificiels étudiés par René Girard. Et comme chez Rimbaud, le désir créateur se voit impliqué dans cette énigme.

Mots-clés :

auto-analyse, double bind, poésie, rituel sacrificiel.

Abstract

Some poems of Rimbaud seem to show us the deepest origin of violence, as a sort of cure or exorcism made in (or by) the poem. The same happens in some novels by C.-F. Ramuz, who wanted to “live” Rimbaud, without any imitation. Many novels of Henri Bosco (often associated with Ramuz by french critics) can be read like a synthesis of sacrificial rituals, studied by René Girard. And the act of writing is linked to this enigma.

Keywords

Self-analysis, double bind, poetry, sacrificial ritual, self-analysis.

Rimbaud est connu pour la violence de sa poétique, étrangement liée à sa fascination pour le « Nombre et (...) l'Harmonie », mentionnés dans la plus fameuse de ses lettres comme le but de sa quête. Cette violence prend diverses formes, parmi lesquelles les conflits de doubles, dans certaines illuminations comme dans la section « Délires I » de *Une saison en enfer*, peuvent évoquer au lecteur moderne les aspects majeurs de la théorie de René Girard : la rivalité mimétique, engendrée par la contradiction émanant d'une instance paternelle. Cette analyse poétique de la violence est plus évidente chez C.-F. Ramuz, le poète et romancier suisse qui vouait une sorte de culte à Rimbaud. Ramuz a d'ailleurs été injustement considéré comme un écrivain « régionaliste » ; son œuvre, comme celle de Rimbaud, est universelle, puisque les causes et les effets de la « violence fondatrice » selon Girard, se voient cernés dans les récits de Ramuz. Le rapprochement de ces écrivains peut s'étendre à Henri Bosco, poète et romancier français, dont la vision métaphysique est éclipsée elle aussi par son injuste réputation de « régionalisme » ; Bosco est un autre poète universel, ne serait-ce que par les conflits de doubles, définis par lui-même comme le thème majeur de son œuvre. Le mimétisme, mais encore et surtout les vertus cathartiques de la crise sacrificielle, tels que les cerne Girard, sont en effet questionnés par Bosco. L'association de Ramuz et de Bosco ne doit pas surprendre, et d'autant plus que le souvenir de Rimbaud hante maints romans de Bosco, même si ce dernier n'a pas avoué cette dépendance, sinon dans la citation de « Une Saison en Enfer » dans son premier roman publié.

Enfin ces trois auteurs ont en commun une vision singulière de la forme poétique, l'Harmonie chère à Rimbaud, qui n'en est pas moins l'objet d'une sorte de remise en cause implicite, dans les œuvres mêmes qui, chez Rimbaud et ses deux successeurs, répondent pourtant à ce critère. Les vertus cathartiques dont nous parlions sont-elles aussi celles de l'harmonie des formes artistiques ? Ce problème qui sous-tend l'œuvre de ces trois auteurs n'est pas abordé dans la théorie de René Girard. Mais cette théorie n'en est pas moins anticipée sur le mode poétique par ces trois auteurs, aussi soucieux de leur art que d'un climat social délétère, dont cet art serait l'inefficace thérapie.

Dans *Une saison en enfer*, en particulier dans la section *Délires II*, sous-titrée « Alchimie du verbe », Rimbaud fait le procès de son expérience poétique. Cette autocritique, non sans paradoxe, est en germe dans ses poèmes. Certains d'entre eux précisent d'ailleurs l'origine des tensions que cet art alchimique aurait pour fonction d'exorciser, dans la conciliation des valeurs opposées, sémantiques ou purement sonores. Les souvenirs familiaux qui ont en partie inspiré des poèmes comme *Mémoire* ou *Comédie de la soif*, sont dominés par l'image d'un pouvoir paternel ou parental défaillant. Au-delà de l'horizon biographique du poète, on peut y voir une représentation de la contradiction fondatrice, dont René Girard a indiqué le rôle inspirateur dans la culture humaine, sans insister sur les formes artistiques. Dans *Délires I* (premier volet du diptyque

formant l'axe médian de *Une saison en enfer*), Rimbaud cerne justement les effets relationnels les plus répandus de cette contradiction. Le rapport de la Vierge folle et de l'époux infernal, dans *Délires I*, apparaît en effet comme une alchimie sentimentale ratée, un exemple vécu du mimétisme violent qui, d'après le lien de *Délires I* et *Délires II*, trouverait son antidote dans la pratique de l'« alchimie du verbe ». L'activité poétique, entendue par le « voyant » comme une ressaisie rénovatrice du monde extérieur, déplace d'ailleurs sur le terrain de l'art la dualité relationnelle qui est lot de tous les hommes – quand ce monde est un partenaire que défie le « voyant ».

Dans son poème *Mémoire*, qui compte parmi ses derniers poèmes en vers, Rimbaud évoque un cadre champêtre, peuplé de figures étranges qui réfèrent sans doute au vécu familial du jeune Arthur. Dans la dernière section du poème (qui compte cinq sections numérotées, chacune de deux strophes), la première strophe exprime le désarroi du locuteur : une vision florale qui cristallise les contradictions intimes de ce dernier, ou plutôt la contradiction émanant du Père selon Girard. En effet dans la section médiane, « le départ de l'homme » peut s'interpréter dans ce sens, même s'il s'agit du père charnel d'Arthur, éloigné de sa famille, mais obscurément présent dans l'esprit de ses enfants. (Sur un manuscrit récemment retrouvé du poème, la dédicace « D'Edgar Poe », inscrite avant le titre qui fut d'abord *Famille maudite*, associe à cette thématique paternelle l'idée d'une filiation littéraire, vaguement concurrentielle). « Jouet de cet œil d'eau morne, Je n'y puis prendre, / oh canot immobile ! oh bras trop courts ! ni l'une / ni l'autre fleur : ni la jaune qui m'importune, / là ; ni la bleue, amie à l'eau couleur de cendre » (Rimbaud, 2009 : 234-235). Ces images donnent en effet une forme esthétique à la contradiction dont l'origine est cernée dans la section médiane du poème, avec la séparation de « Madame » et de « l'homme » : « Lui, comme / mille anges blancs qui se séparent sur la route ». Sublime image, dont le sens angélique se corrompt par cette séparation démoniaque.

Cette image est encore celle de « l'inconnu » que le « voyant », dans la plus fameuse de ses lettres, se propose de débusquer au fond de lui-même, comme une vérité qui pourrait éclairer l'humanité. Si cette vérité a rapport au « Nombre et [à] l'Harmonie », que le voyant aspire à médiatiser dans ses poèmes, les violences physiques qui en sont le prix, exposées dans cette lettre, laissent perplexe. L'*inconnu* en question nommerait la contradiction violente, si volontiers représentée dans les poèmes, que les hommes ne dépassent que dans une contemplation ou célébration du « Nombre et de l'Harmonie ».

Dans la section médiane de *Mémoire*, les « mille anges blancs » suggèrent vaguement le rôle inspirateur de cette contradiction dans les formes connues du sacré. Les derniers mots du poème évoquent sur le mode symbolique les effets sociaux de cette contradiction, avec la chaîne du canot tirée « à quelle boue ? » La boue exprimant l'abolition des différences individuelles, fatale à la singularité de chaque être, dont ce canot, parmi d'autres motifs de cette section, est l'image. Les

effets culturels les plus matériels de cette contradiction (la « violence de la monnaie », jadis étudiée par un disciple de René Girard) sont circonscrits dans la section 2 du poème, où l'idée de la valeur monétaire, dans un univers surchauffé, est associée aux motifs, juxtaposés dans le texte, du « miroir » et de la « jalousie ».

On m'excusera de ne pas recreuser cette énigme, moins parlante que la position centrale du couple déjà souligné, qui s'impose comme la clef des dispositions symétriques du poème. Si ces effets de symétrie, que j'ai étudiés ailleurs, participent à l'harmonie de la construction du poème, ils n'en sont pas moins l'expression, et peut-être le remède, du déchirement de ce couple, intériorisé par le locuteur. Le paysage décrit est le cadre d'un autosacrifice, dont la raison est à chercher dans les tensions affrontées par les quelques figures humaines évoquées dans ce poème.

Il en va de même dans le poème *Comédie de la soif*, lui aussi de cinq sections, écrit la même année (1872). Dans la section 3, le désir suicidaire du locuteur qui préfère « Pourrir dans l'étang, / Sous cette affreuse crème », évoque la « boue » de *Mémoire*, avec des détails apocalyptiques que je ne peux souligner ici. Dans la section 4, l'égarement du poète alchimiste (ou du futur marchand ?) : « Si j'ai jamais quelque or/ Choisirai-je le Nord / Ou le pays des Vignes ?... » (Rimbaud, 2009 : 199-201), n'est pas moins expressif que la rivalité des deux fleurs hostiles de *Mémoire*. Mais dans la section 1 de cette *Comédie* (titre évocateur, qui exprime toutes les formes du mimétisme, inspirées par la contradiction qui nous occupe), l'évocation justement redoublée des « Grands-Parents », exprime le rôle d'une instance paternelle (au-delà de la biographie du poète) dans ce phénomène. Il s'agit d'ailleurs de défunts, apparemment revenus à la vie. Incarnation absolue de cette contradiction, ces personnages proposent à leur descendant des offrandes liquides, non moins parlantes : « Tiens, prends / Les liqueurs ...] / Le Thé, le Café, si rares ». La majuscule du Thé et du Café, boissons excitantes (les liqueurs ayant des vertus inverses) réinscrit la dualité dans cette énigme à laquelle concourent bien d'autres motifs.

Le vers le plus remarquable du poème se situe dans la section 2 : « Divisez l'eau fine ». (Le sujet en est les « Ondines », avec lesquelles contrastent savoureusement les « Juifs errants de Norwège » dans cette section). Ce vers *divise* lui-même en deux suites de vingt-six vers le dialogue, rapporté dans ce poème, du « Moi » avec différents partenaires. Une fois de plus la représentation poétique des effets de la double contrainte émanant du Père, accompagne des visées autocritiques intéressant la forme poétique. On peut comprendre ainsi le silence de Rimbaud, conséquence logique de cette découverte intuitive.

Ces poèmes sont l'objet de réminiscences variées dans les deux romans les plus apocalyptiques de C.-F. Ramuz, *Les Signes parmi nous* (1919) et *Présence de la mort*. (1922). Des réminiscences ou plutôt de géniales réinventions, sous la plume de ce poète romancier, soucieux de

« vivre et de revivre Rimbaud » sans le « copier ». J'ai étudié ailleurs cette filiation (Arouimi, 2009), dominée en fait par les réminiscences du poème *Enfance* de Rimbaud, lui aussi de cinq sections ! Dans la section I, les « terrasses voisines de la mer » où tournoient des Dames, sont empreintes d'un érotisme qui est absent de l'écho de ce motif au tout début de la section IV : « Je suis le saint, en prière sur la terrasse ». Des dames au saint, c'est toujours le drame d'un partage de l'être, obscurément lié aux drames sacrificiels qui sont l'objet d'une suite d'allusions dans la section médiane.

Or, Ramuz, dans *Présence de la mort* (1922), prolonge Rimbaud en creusant notamment les aspects sociaux de ces énigmes, non sans renforcer leurs couleurs apocalyptiques. (La valeur autocritique de ces énigmes revit aussi bien dans ce roman, lui-même exemplaire de penchants autocritiques, plus apparents chez Ramuz que chez Rimbaud.) *Présence de la mort* se lit comme un reflet anticipé du monde qui est le nôtre, en proie à des catastrophes climatiques, sociales et politiques, annoncées dans le roman par une Parole (journalistique ?) dont le contenu ne cerne rien d'autre que la fameuse contradiction : un accident « survenu dans le système de gravitation » (Ramuz, 2005 : 3) qui fait retomber la terre vers le soleil. Avant d'évoquer les troubles sociaux engendrés par cet accident, je dois citer les idées de Ramuz, dans ses recueils de pensées, concernant « l'homme standard », résultant d'un « programme » qui vise à « supprimer les différences » entre les hommes. Pour Ramuz, la mission du poète est d'ailleurs de « faire que les hommes ne soient plus posés les uns à côté des autres » (Ramuz, 1968 : 42, 58), tels des unités « interchangeables, donc déplaçables en tous sens » (Ramuz, 1968 : 68). Cette collection d'unités s'oppose dans l'esprit de Ramuz à l'Unité purement spirituelle que redécouvrent ses jeunes porte-paroles dans d'autres romans, et dont le sens même, dans maints passages de *Présence de la mort*, s'altère dans celle de la totalité violente.

Au chapitre 5, les explosions qui font sauter les grands rochers, « éventrant chaque jour un peu plus la montagne » (Ramuz, 2005 : 15), expriment l'acharnement contre l'unité que symbolise la montagne savoyarde, au profit du *même*, justement figuré dans ce passage par « les grands blocs qui dégringolent (...) comme un troupeau de moutons. »

Au chapitre 12, l'évocation d'un revirement sentimental révèle l'objet du symbolisme de l'accident cosmique, qui concerne un aspect très répandu de la cyclothymie des hommes, laquelle exclue toute aspiration à l'unité : « On sera pris séparément, un et un. (...) Unité, où es-tu, de nouveau ? je suis deux. » (Ramuz, 2005 : 32, 33). A l'exception du dernier chapitre, le roman est semé de détails illustrant la dévalorisation des êtres, tous identiques, fondus dans un ensemble qui est celui de la totalité la plus violente. « On sera pris séparément, un et un », observe l'amoureux déçu du chapitre 12 ; autrement dit nous serons des individus indépendants et solitaires, au lieu de ne faire qu'un.

Cette débâcle sentimentale évoque d'ailleurs le nouveau visage de la mort, cerné au chapitre 4 par un quidam résigné à la catastrophe attendue : « On avait l'habitude de mourir chacun pour son compte (...). Il paraît que ça va changer... Tous ensemble !... Toi... toi.... moi... et puis eux... » (Ramuz, 2005 : 12). Cette uniformité, loin de réfléchir l'Unité du Verbe, accompagne une dégradation du sacré, lui-même chosifié parmi les réalités du monde, devenues équivalentes. Ainsi les églises, au chapitre 6, sont sur le même plan que les tramways : « on apercevait [...] le même grand pont à arches de pierres, les mêmes toits, les mêmes passants, les mêmes tramways, la même haute tour de la cathédrale à un même endroit dans le ciel. » (Ramuz, 2005 : 16). Mais c'est au chapitre 15 (au beau milieu du roman) que se dramatise avec tout son éclat la violence inhérente à l'abolition des « différences ».

L'accident déjà souligné ne symbolise rien d'autre que l'« empêchement », ressenti au chapitre 15 par les consommateurs d'un café, dont les pulsions violentes, avivées par la permissivité absolue de ce monde en crise, se canalisent sur l'aubergiste qu'ils massacrent. Ramuz devance ici les idées de René Girard sur l'abolition des différences qui sont le ferment de la violence mimétique. Les agresseurs agissent « tous ensemble », « s'aidant les uns les autres (...) n'étant qu'un seul (...) étant plusieurs, n'étant qu'une seule personne » (Ramuz, 2005 : 41-44).

Au chapitre suivant, ce drame s'intériorise dans l'aveuglement physique d'une famille lors d'une panne d'électricité : comme si l'indistinction des limites entre les êtres était symbolisée dans cette situation. Au chapitre 18, l'ébat des danseurs et des chanteurs n'annonce rien de bon : « égalité et communauté ! » (Ramuz, 2005 : 54). En effet, l'un d'eux monte sur un banc, prenant sa partenaire « à bras-le-corps » », pour « être plus haut qu'eux (...) au-dessus des corps, au dessus des têtes (...)/ Puis : pan ! un seul coup de fusil. / Le garçon et la fille dégringolèrent ensemble. » Cet « ensemble » ne manque pas de sel ; loin de s'opposer aux mentions négatives de ce mot, il en exprime les enjeux sacrificiels et violents. Et le narrateur de justifier : « parce que tous ensemble, tous à la même hauteur, n'est-ce pas ? et égalité. Il n'avait pas le droit, c'est bien fait. » Ce respect forcené de l'égalité est le revers d'un désir mimétique impossible à satisfaire : celui de la foule envers ces jeunes gens, mais d'abord leur désir de hauteur, non moins pervers ?

Ce chapitre 18 nous vaut d'ailleurs le point culminant du thème du faux-semblant, notamment avec « ce faux ciel sur la terre [qui] nous pèse dessus [...] mais c'est tant mieux ! » (Ramuz, 2005 : 53). Il s'agit sans doute des fumées des maisons incendiées, dans la suite de ce chapitre. Or, ce « faux ciel » est le signe de la dévalorisation de chaque être produite par l'égalitarisme ; l'être de chacun se vidant à ses propres yeux comme à ceux d'autrui, au point que sa réalité devient incertaine, aléatoire. Ce climat influe sur les goûts les plus répandus des hommes, qui avantagent toutes les formes du faux-semblant que leur impose l'industrie moderne. Le texte de Ramuz, dans ce chapitre même, ne manque pas de le signifier, avec la « mécanique (...) obstinée » de l'accordéon et, mieux encore, le « faux marbre » (Ramuz, 2005 : 54) des grandes banques

soumises au pillage, vainement substituées aux temples, avec leurs « colonnes ». Le monde animal n'est pas moins parlant, avec le sort des vaches en souffrance qui « s'imitent toutes » (Ramuz, 2005 : 73) au chapitre 25. Cette leçon prolonge d'ailleurs celle de l'auteur de *Une saison en enfer*, qui fustige les illusions de l'art en se traitant lui-même de « saltimbanque ». Chez les deux poètes, la critique du faux-semblant accompagne celle, plus subtile, des formes textuelles régies par la symétrie. Dans ces passages, l'accordéon lui-même, comme les colonnes de la banque, sont autant d'images dérisoires de ce phénomène. De même avec l'allégorie plus voyante et mieux connue de la vannerie, dans d'autres récits de Ramuz.

Dans un long passage du chapitre 29, la métaphore spéculaire des eaux « lisses comme du métal », dans lesquelles finit par tomber un avion, après une ascension suicidaire dans un ciel trop chaud, exprime elliptiquement le rapport du mimétisme et de la contradiction, dramatisée dans maints détails du vol de l'avion. Cette métaphore se rapproche du « miroir » incandescent de *Mémoire* de Rimbaud ; et comme lui, se lit comme un signe d'une remise en cause des procédés mêmes de l'art poétique, que Ramuz n'a pas empruntés à Rimbaud. Dans ce passage, la vision des hommes « agenouillés devant leurs dieux visibles ou invisibles (...) les ayant maudits, les ayant priés » » (Ramuz, 2005 : 50, 75), réintroduit le sacré dans cette énigme. Les dieux sont d'ailleurs remplacés, vers la fin du roman, par les préfigurations des prouesses technologiques de notre époque : le « sépulcre mécanique » d'un « pendule régulateur », ou bien les « grandes turbines électriques », assez vite suivies par le constat de la destruction à laquelle n'échappent pas « les points cardinaux eux-mêmes » (Ramuz, 2005 : 88, 89). Le symbolisme de ces détails intéresse la cyclothymie des hommes, à laquelle ces métaphores industrielles ôtent même son humanité.

Personnage fugitif du roman, Gavillet, un *comptable*, occupation allégorique entre toutes, apparaît au chapitre 6 et, dans une symétrie attendue, au chapitre 23, où il prend une résolution mortelle : « Voilà comment l'homme est fait, ce rien qui est tout, puis il n'est plus rien du tout. Gavillet voit qu'il va ne plus rien être, et il a tellement peur de ne plus être qu'il pense : 'Plutôt n'être plus !' Voilà comment les hommes sont faits. Ils vont à la mort par peur de la mort (...) ils sont attirés par le vide même » (Ramuz, 2005 : 68). Loin d'être seulement pascalienne, cette vision trouve sa raison dans la contradiction intime, si proche de celle que Ramuz pressentait au fond de son être, mais que ce comptable suicidaire, confronté à son miroir, ne peut résoudre dans l'art : « Il se met à se haïr, puis il s'aime (...) repoussé (...) attiré (...) il se fuit, il se court après. » L'évocation des banques n'est pas moins parlante : « espèces de forteresses qui provoquaient l'envie en même temps qu'elles l'interdisaient » (Ramuz, 2005 : 55, 67).

La détonation du chapitre 5 trouve un écho parfaitement symétrique au chapitre 28, avec les « espèces d'explosions, comme quand on fait sauter un tronc d'arbre » (Ramuz, 2005 : 85). Ce passage est d'ailleurs rempli de symboles de l'harmonie rompue, une harmonie que Ramuz

maîtrise dans la construction de son roman, suivant son credo, énoncé dans ses *Remarques* : « Toute vraie composition est concentrique. (...) Toute composition véritable a un système de gravitation. » (Ramuz, 1987 : 22). Ce système trouve une expression métaphorique dans le « système de gravitation » accidenté de la terre, évoqué au début de *Présence de la mort*. On comprend mieux la nature et les moyens de la mission du poète, telle que Ramuz l'envisage dans d'autres essais.

Cette mission a été aussi un peu celle de Henri Bosco, autre poète et romancier métaphysicien, qui a souvent exposé sa théorie de la littérature en recourant à des symboles cosmogoniques ou religieux. Sa réflexion sur la catharsis poétique, implique le rapport mystérieux de la forme textuelle et des pratiques sacrificielles, thème récurrent de ses récits. S'il se rapproche de Ramuz pour avoir été injustement considéré comme un écrivain du terroir, Bosco a été plus discret sur sa dépendance à l'égard de Rimbaud, malgré les nombreuses allusions, ironiques certes, à ce dernier dans son premier roman publié, *Pierre Lampédouze* (1937). Ce roman est surtout exemplaire de l'acuité du regard que Bosco pose sur le mimétisme interhumain, tourné en dérisions dans maintes situations. Ce désir mimétique avant la lettre semble inspirer la manière dont Bosco définit la source de son imagination : un conflit entre chien et loup (impliquant un chien réel, aux apparences de loup blanc (Ytier, 1996 : 173, 164) et plus généralement celui de deux personnages dont l'amour ou la haine sont autant de conflits.

Le sens mythique de ces conflits transparaît dans les récits de Bosco. Or, dans ces derniers, le mystère de la forme textuelle est aussi bien éclairé par le mythe des frères ennemis que par celui de l'Un et du Verbe, objet de la réflexion de Bosco, qui a lui-même traduit l'Apocalypse. Malgré ce credo quasi mystique, Bosco se risque en effet à une remise en cause de l'Harmonie, rimbaldienne si l'on veut, qui prend tout son relief dans *L'Épervier* (1963), roman tardif, imprégné par le souvenir de *Billy Budd* (1891), où Melville suggère explicitement le rapport entre l'harmonie de la forme textuelle de son récit et l'ambiguïté du rapport des actants, surtout le désir mimétique impossible à assouvir du lieutenant calomniateur pour le beau Billy, qui est lui-même une incarnation de la « symmetry of form » (Arouimi, 2016).

Le narrateur de *L'Épervier* observe les habitants du village :

Sur la terrasse, il y avait une douzaine de personnes, nombre insolite, à ce que je pensais. Et ces gens-là, insolitement aussi, s'étaient divisés en deux groupes. A ma droite, et devant un guéridon de marbre (moins étincelant que le mien) six formaient une société particulière, alors qu'à ma gauche, six composaient un cercle, devant un autre guéridon de marbre, et semblaient, comme les premiers, avoir quelque motif d'être assis ensemble. Entre les deux groupes, un espace vide [...] étendait une zone de séparation (Bosco, 1963 : 153).

La concurrence des guéridons se passe de commentaire. Cette « zone de séparation » semble illustrer la position même de cet épisode où l'action romanesque est pour ainsi dire suspendue, exactement au milieu de l'espace textuel du roman. La confrontation des deux groupes représente alors les tensions qui, dans la psyché du créateur, se dépassent dans une « harmonie de forme » qui resterait à étudier. Or, quelques lignes plus loin, se lisent les phrases :

Mais le danger flottait dans l'air... / L'équilibre qui maintenait, Dieu sait par quels fils ! les deux groupes (...) dans l'attente, et comme à mi-hauteur entre le silence et les voix, me semblait si fragile que j'en redoutais la rupture, qui eût précipité avec violence l'un contre l'autre les deux camps. (...) La parole reprit ses droits dans chaque groupe, mais (...) [aucun] mot ne fila intempestivement, telle une flèche empoisonnée, du groupe de la droite au groupe de la gauche (Bosco, 1963 :154).

Ces références à la « parole » confirment le sens poétique de cette énigme qui concerne le rôle thérapeutique de la « forme » et des principes qu'elle médiatise, manifestés par le nombre des actants, un nombre dont les allures cabalistiques se précisent dans d'autres romans de Bosco.

Ce sens autocritique est déjà celui de la vision du renard écorché qui, dans *Le Jardin d'Hyacinthe* (1946), s'inscrit exactement au milieu de la troisième partie de ce roman. L'étude reste à faire de la cohérence interne de ce roman (chacune de ses cinq parties titrées se présente comme une succession de développements séparés par le signe de l'étoile). Le narrateur héberge une mystérieuse enfant, dont l'aura surnaturelle est une force contraignante à laquelle il sacrifie sa quiétude, pour un bénéfice incertain. Les deux personnages incarnent en fait l'attente de l'inspiration, et son mystère absolu. Or, le narrateur et Hyacinthe ne sont jamais mieux unis que dans leur identification implicite au renard qui « dévastait notre basse-cour » :

La peau séchait. On l'avait suspendue par l'arrière-train. Les deux pattes écartelées étaient attachées à la corde par des ficelles. (...) On avait écorché la bête brutalement. (...) Dans la gueule aux canines féroces on avait passé un bâton de coudrier. C'est une coutume du pays. Le soleil illuminait la peau sanglante qui fumait doucement. La bête séchait bien. A deux doigts des babines retroussées, une guêpe toute frémissante cherchait un point de chair où piquer son dard (Bosco, 1946 : 144).

L'unité semble retrouvée dans ce sacrifice sanglant. Le « soleil » comme le « bâton » sont peut-être les signes concurrents de cette réconciliation. Mais l'unité est aussi dans le rapport de la brutalité et de la douceur (« brutalement (...) doucement »), mais encore celui du mammifère et de l'insecte armé de son dard, qui cherche « un point de chair ». Le « bâton de coudrier » ajoute un sens quasi magique à cette imagerie qui circonscrit les vertus cathartiques de la forme poétique.

L'identification de Hyacinthe et du renard est manifestée par divers détails, comme les « bras écartés » de Hyacinthe, qui l'apparentent à l'animal qu'elle découvre pendu : « elle leva la tête et vit près de sa figure le museau du renard rayé de sang. (...) Puis elle se tint immobile, les bras écartés, frappée d'étonnement et d'horreur. » On peut interpréter ces images comme une

critique de l'harmonie de la forme, vue comme l'expression des dangereux effets de miroir où se perdent nos êtres, si le renard, double de Hyacinthe, est ici mis pour le narrateur lui-même.

L'épisode du renard se prolonge par l'évocation d'une « camomille sauvage », arrachée par Hyacinthe « avec [une] violence » qui la distrait du balancement de « la dépouille de la bête » (Bosco, 1946, 146). Bosco résume ici les pratiques sacrificielles qui sont notre quotidien, et qui déterminent notre rapport au réel. Dans le développement suivant, le silence de Hyacinthe suit ses propos très énigmatiques qui, « hors d'elle, en nous, (...) épandaient comme une lumière diffuse et (...) troublaient ma pensée » (Bosco, 1946 : 147). Cette lumière qui n'illumine pas n'est pas seulement l'expression de la fameuse contradiction. Bosco appréhende ici l'ambiguïté de notre vision de « l'Un » (pivot de sa réflexion), cet Un que nous sommes incapables de concevoir sans lui rapporter la faille autour de laquelle s'articule notre être.

Ces vertiges du *double* s'épurent dans *L'Enfant et la rivière* (1945), où ils se voient plus directement liés au sacré : la structure de ce roman, centré sur l'invention d'un monstre fictif par les deux jeunes protagonistes, juste avant de découvrir une chapelle ornée d'une Vierge de plâtre, reproduit celle de l'Apocalypse, que Bosco venait de traduire. (Ce livre biblique est centré sur l'évocation de la « bête », et sur le combat de la Vierge et du Dragon.) La relation de Pascalet et de Gatso échappe au danger du mauvais mimétisme. Mais leur entente résulte de pratiques sacrificielles, essentiellement culinaires, avec la fumée des feux allumés.

Dès le début du récit, les cheveux « barbelés d'épines » (Bosco, 1999 : 26) d'un Pascalet fugueur l'apparentent au Christ. Dans ce passage, le signe de croix tracé sur le pain par un autre personnage, confirme parmi bien d'autres détails cette ressemblance. Mais à la fin du récit, les « épines » de poissons « monstrueux » vus en rêve par Pascalet, suggèrent sur le mode démoniaque le sens quasi religieux de cette symétrie de la forme, à laquelle participent une infinité de détails du récit. Cette forme est bien la catharsis des tensions inhérentes au *double* (associé au monstre par Girard en lisant Shakespeare). Sur le plan de l'action rapportée, les situations où revivent les anciens sacrifices sont le révélateur de cette fonction poétique. Bosco (peut-être influencé par la préface du *Nègre du Narcisse* de Conrad) définissait le poète comme « le lieu privilégié où se croisent [des] forces (...) ces ondes (...) communiqu[ées] par des mots » (Ytier, 1996 : 19). Des mots qui ne sont que le médium de ces forces, ces tensions ressaisies dans une « alchimie du verbe » généralisée, commune à ces trois poètes, et qui ne relève pas de l'apprentissage ou de l'imitation littéraire.

Bibliographie

AROUIMI, Michel (2016). *Ecrire selon la rose*. Paris : Hermann.

AROUIMI, Michel (2009). *Vivre Rimbaud selon Ramuz et Bosco*. Paris : Orizons.

BOSCO, Henri (1999). *L'Enfant et la rivière*. Paris : Gallimard [Folio].

BOSCO, Henri (1963). *L'Épervier*. Paris : Gallimard.

BOSCO, Henri (1946). *Le Jardin d'Hyacinthe*. Paris : Gallimard.

RAMUZ, Charles-Ferdinand (2005). *Présence de la mort* in *Romans II*. Paris : Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade].

RAMUZ, Charles-Ferdinand (1987). *Remarques*. Lausanne : L'Âge d'Homme.

RAMUZ, Charles-Ferdinand (1968). *Taille de l'homme*, in *Œuvres Complètes 15*. Lausanne : Rencontre.

RIMBAUD, Arthur (2009). *Œuvres Complètes*. Paris : Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade].

YTIER, Robert (1996). *Henri Bosco : l'amour de la vie*. Lyon : Aubanel.

SA MAJESTÉ DES MOUCHES ET LES BIENHEUREUX DE LA DÉSOLATION

Deux cas de mimétisme insulaire aux antipodes ?

ÉRIC FOUGERE

Lycée Saint-Exupéry (Marseille)

eric.fougere98@gmail.com

Résumé : Dans *Sa Majesté des mouches* et dans *Les Bienheureux de la Désolation*, Golding et Bazin semblent aux antipodes. Ici, l'éruption d'un volcan fait évacuer les habitants de Tristan da Cunha vers l'Angleterre, et là, c'est la déflagration d'une bombe et la conflagration d'une guerre mondiale qui font que des enfants britanniques se trouvent abandonnés sur une île. Autant ces derniers régressent à l'état sauvage en se choisissant des chefs en relation de rivalité mimétique, autant les premiers respectent une égalité qui les prémunit normalement contre tout antagonisme. On voit cependant que le besoin d'imiter le modèle anglais, chez les enfants naufragés, les amène à s'en différencier par éclatement du groupe et par élimination d'un bouc émissaire, et que la volonté de différer de ce modèle, avec les habitants de Tristan finalement rapatriés, les conduit eux-mêmes à exclure ce qui dérange une identité farouchement différenciatrice en apparence, en réalité parfaitement mimétique.

Mots-clés : Civilisation, sauvagerie, mimétisme, bouc émissaire, île.

Abstract : At first sight, Golding's *Lord of the Flies* and Bazin's *Les Bienheureux de la Désolation* would seem to be at opposite poles. In Bazin's work the inhabitants of Tristan da Cunha are evacuated to England to escape a volcanic eruption; Golding, by contrast, has a group of British schoolchildren stranded on an uninhabited island after being caught up in a global conflict. And whereas the latter revert to a primitive state by choosing leaders who adopt postures of mimetic rivalry, the Tristan islanders remain true to an egalitarian tradition that frowns on any open display of antagonism. In the event, however, it is precisely the children's emulation of their English model that results in their breaking away from it by forming competing groups and eliminating one of their number as a scapegoat, while it is the evacuees' commitment to a different model that leads them to reject anything that compromises an identity which, though highly distinctive in appearance, is in point of fact wholly mimetic.

Keywords: Civilization, primitive state, mimetism, scapegoat, island.

En tout récit d'île, on peut mesurer des effets de résonance. Une hypothèse est de poser l'aptitude insulaire à reproduire à l'identique une société donnée. C'est d'autant plus vrai que les enfants du roman de William Golding et les ressortissants de Tristan da Cunha, dans le roman d'Hervé Bazin, sont des sujets britanniques, et que la Grande-Bretagne est elle-même une île. Une île en redouble une autre et la guerre que les enfants se livrent entre eux répète évidemment la conflagration qui préside à leur abandon : la bombe atomique éclate, ou c'est plutôt l'éruption d'un volcan qui préside à l'évacuation des habitants de Tristan vers la métropole anglaise, en sens inverse. Une hypothèse inverse est en effet de poser l'aptitude insulaire à non plus imiter mais différer. *Sa Majesté des mouches* est un roman de régression vers la barbarie par élection d'un bouc émissaire et par élimination de victimes allant jusqu'à frôler l'anéantissement collectif. À l'opposé, *Les Bienheureux de La Désolation* sont un roman de re-civilisation par injection d'une modernité que les déplacés vont adopter pour l'adapter, fondre en vue de la refonder.

Ma propre hypothèse, inspirée de René Girard, est que la volonté de différer revient en fait au besoin d'imiter. Le mimétisme instaure une identité différenciatrice où ce qui ressemble est en relation d'antagonisme et ce qui dissemble en relation de symétrie. Si bien que le roman de Bazin, loin de différer du modèle européen qu'il a la prétention de critiquer, pourrait bien le reconduire au contraire. De même que la régression des enfants n'est que la reduplication des impasses de la sauvagerie civilisée dont ils sont issus, quand l'île est incendiée par leur faute à la façon dont le monde en guerre est irradié par la bombe atomique, ainsi, les Tristans de Bazin sont loin d'imposer, malgré qu'ils en aient, la vision d'un progrès décanté grâce aux vertus d'une petite communauté syncrétique. En réalité, dans le procès mimétique entrepris par Bazin de manière enjouée (comme il l'est par Golding de manière apocalyptique), il se pourrait que l'emportent encore, ou du moins continuent de couvrir, les mécanismes d'exclusion que je me propose ici d'étudier.

Premiers fondements d'une exclusion

Dans un premier temps le système est réinitialisé comme si de rien n'était. Pas de radeau pour enlever morceau par morceau les débris d'une épave à partir de quoi tout reprendre à zéro mais une conque appelant tous les enfants dispersés par le naufrage à se rassembler sur la plage. À quoi les voit-on s'occuper ? Comme avec le récit de la Genèse : à se nommer, se compter. Le dernier groupe à venir est celui d'un chœur

de maîtrise en uniforme et tout ce qui vient revient donc à se constituer par imitation de la société des grandes personnes. Un second acte est l'élection d'un chef (*A chief! A chief!*). On procède au vote, en bonne démocratie. Mais ce premier mimétisme est déjà dissonant. Le chœur angélique évoque une armée d'ombres et l'analogie de cette armée suggère une horde de chasseurs. La petite société se reconstitue sous de mauvais auspices en relation de symétrie. Le garçon qu'on appelait Piggy (Cochonnet) dans la société de départ est immédiatement reconduit dans son ignominieux sobriquet par celui-là même auquel il a confié ce surnom sous le sceau du secret (*Piggy! Piggy!*). Simon, l'autre enfant défaillant, subit la même indiscretion. Nous apprenons qu'il n'en est pas à son premier évanouissement. Dès leur apparition, les deux futures victimes du roman sont ainsi trahies respectivement par chacun des deux chefs « naturels », Ralph et Jack, et désignés tout de suite aux ricanements. Le mimétisme est d'ailleurs imparfait. L'asthme (*asthma*) de Piggy devient *ass-mar* (*ass* = cul + *mar* = gâté). Puis manque à l'appel un enfant, probablement tué. La ressemblance est minée par des conflits latents.

Dans le roman de Bazin, deux choses appellent une attention particulière. La première est le commandement d'allure juridico-biblique estampillant la démocratie tristan du sceau de la plus jalouse interdiction : « *Nul ne s'élèvera ici au-dessus de quiconque* » (Bazin, 1980 : 27). Un gouverneur est nommé, « pour la forme » (*Ibid.*), mais le règne est celui d'une « colonie chrétienne égalitaire » (*Ibid.*). On est apparemment très loin des conflits de rivalité puisqu'une égalité parfaite assure au « peuple élu des confins de la terre » (Bazin, 1980 : 183) une condition de semblables. Un fait est que l'indivision de la petite société (qui jamais « ne se divisa », Bazin, 1980 : 28) ne vient pas tant de son « entente » (*Ibid.*) et de son refus de la différenciation que d'une impossibilité d'y trouver qui pourrait différer : « les mous, les couards, les égoïstes et les inutiles sont inconnus » (*Ibid.*). Ce n'est pas que la persécution soit inconcevable, au contraire : il y a justement là tout un lot de victimes potentielles affublées de tous les attributs victimaires ; c'est que la sélection naturelle a fait son œuvre. « La faim, l'inconfort, l'isolement, la lutte contre une nature hostile leur [aux Tristans] semblent aussi naturels que les saisons » (*Ibid.*). C'est que le dénuement des conditions de vie, par on ne sait quel paradoxe inexpliqué, fait que les Tristans sont dans un état de bonheur inaccessible aux accès du besoin : « le bonheur dans le dénuement, c'est une réussite ; c'est aussi une leçon vite tournée en scandale par ceux qu'humilie secrètement l'esclavage de leurs besoins » (*Ibid.*).

Nous sommes à peu près dans ce que le Rousseau du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* appelle « un juste milieu entre

l'indolence de l'état primitif et la pétulante activité de notre amour-propre » et définit comme « l'époque la plus heureuse et la plus durable ». Il attribue cette « véritable jeunesse du monde » à l'insularité :

De grandes inondations ou des tremblements de terre environnèrent d'eau ou de précipices des cantons habités ; des révolutions du globe détachèrent et coupèrent en îles des portions du continent. On conçoit qu'entre des hommes ainsi rapprochés et forcés de vivre ensemble, il dut se former un idiome commun plutôt qu'entre ceux qui erraient librement dans les forêts de la terre ferme. (Rousseau, 1983 : 140)

« Une île forcément, ça resserre tout » (Bazin, 1980 : 112). Ce que l'insularité fait ressortir est l'idée de communauté, bien résumée par un habitant parlant de Tristan : « ce n'est pas seulement une île, c'est nous » (Bazin, 1980 : 59). Tout ce qui n'est pas « nous » porte un nom : les *Extérieurs*, aussi bien le dehors et ceux qui s'y trouvent. À l'interdiction de s'élever dans l'île au-dessus du niveau prescrit de stricte égalité s'ajoute en conséquence une idée d'exclusion constitutive. Et c'est le second point : quand les Tristans sont évacués, leur départ est marqué par une extermination des chiens de l'île afin d'y protéger le bétail et la basse-cour.

Qui se ressemble s'assemble

À Tristan, la similitude est une condition de l'égalité. La communauté n'est ce qu'elle est que dans la mesure où les insulaires y sont pareils. Égalité d'identité. Communauté de conformité. Le fils *identifié* (v. Bazin, 1980 : 84) au père, et le commun reconnaissable à la continuité. C'est quand la comparaison survient que la raison du premier mimétisme (au sens de ressemblance) est à la lettre *altérée* : la compétition succède à la communion. Tristan da Cunha : qui se ressemble s'assemble. Angleterre : « qui se pose s'oppose » (Bazin, 1980 : 85). Une identité du même a fait son temps. Ce qu'il importe à présent de conquérir au contact de l'Autre est une identité de la différence. Or l'émulation d'une société de compétition ne produit, chez les insulaires exilés, que la simulation de gens déphasés dans un milieu qui n'est pas le leur. La solidarité, remplacée par un mouvement de charité, devient du « chacun chez soi » (Bazin, 1980 : 89). L'alternative est désormais la distinction (je me fais reconnaître) ou la dilution (je m'intègre). On lit ceci : « Notre groupe, après avoir été naturel, maintenu par des côtes, devenait artificiel, clos par un grillage, par la peur de se dissoudre » (Bazin, 1980 : 114). Un mimétisme est d'imitation (celui des Tristans dans leur île) ; un autre est de conflit, quand l'imitation cherche à se différencier par

une appropriation triangulaire : A veut ce que B possède en l'objet C, selon la définition bien connue de René Girard. Il s'agit de supprimer B, le médiateur et potentiellement rival, afin d'avoir un accès direct à l'objet du désir : « Il préférerait se battre contre les choses que contre les gens et vivre au besoin plus durement, mais dans l'entraide » (Bazin, 1980 : 152), apprend-on d'un Tristan votant pour le retour à son île.

Chez Golding, le mimétisme est incarné par un couple de jumeaux nommé *Samneric* (troncation de *Sam and Eric*). Tout semble aller par deux dans le roman de Golding. La paire de lunettes de Piggy (qui finit cependant par ne plus voir que d'un seul œil en raison du bris d'un des verres) assure en apparence à la rivalité mimétique une structure exclusivement segmentaire ou duelle (et non triangulaire). Ainsi de la fonction détournée qui leur est dévolue pour allumer le feu. Car le feu présente à son tour une double fonction : faire évidemment de la fumée mais aussi donner le sentiment de sécurité d'un foyer. Le couteau possédé par Jack est bien sûr utile à la chasse. Il permet de manger de la viande à sa faim. Selon la perspective adoptée par René Girard dans *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, on admettra que la chasse est une façon ritualisée de chercher des victimes à sacrifier. La chasse aux cochons devient de la sorte une chasse à l'homme où la fumée de l'incendie provoqué par les chasseurs à la poursuite de Ralph oblige celui-ci à détalé. La fumée salvatrice est alors homicide, et le double cri (*double cry*) des chasseurs est conçu pour à la fois se signaler réciproquement leur avance et refermer le cordon de feu sur la proie. Par-delà toutes les figures du double, il y a donc ambivalence et possibilité de retournement. « (...) *what — Or else* » (Golding, 1986 : 188) est une formule assez significative annonçant comment, du mimétisme éthologique, on passe à l'antagonisme anthropologique, et du segment (relation directe imitateur/imité) au triangle où l'objet du désir est la possession médiatisée de l'île (à la différence de ce qui se passe avec les Tristans, chez qui la volonté de possession de l'île est directe, *immédiate*).

Une façon d'aborder le meurtre fratricide perpétré par Caïn sur Abel est résumée par une phrase au détour d'un passage où Jack avoue ce qu'il ressent quand il chasse : « *you can feel as if you're not hunting, but — being hunted* » (Golding, 1986 : 57 – on a l'impression que le chasseur est le chassé). Comme si, précise-t-il, il y avait tout le temps quelque chose à tes trousses (« *as if something's behind you all the time* », *Ibid.*). Un peu plus loin dans le récit, nous voyons s'affronter pour la première fois Ralph et Jack, *in love and hate* (Golding, 1986 : 60). Un indéfinissable lien (*indefinable connection*) unit les deux rivaux mimétiques. Ils désirent en effet la même chose et ne la désirent, on le sait, que parce que cette chose est désirée par l'autre. On reconnaît là ce que René Girard écrit dans *Mensonge romantique et vérité*

romanesque. Un personnage en est plus conscient que tous. Il s'agit de Piggy : « J'ai peur de lui, dit-il en substance en parlant de Jack, et c'est la raison qui fait que je le connais. La peur qu'on a de quelqu'un fait qu'on le déteste et qu'on pense à lui sans arrêt » (v. Golding, 1986 : 102). La question qui se pose, une fois posée l'identité des deux volontés rivales, est de se demander comment le mimétisme (au sens ici girardien) règle le sort du bouc émissaire en la personne de Piggy. « Je vais te dire une chose, ajoute ce dernier parlant à Ralph, il te déteste aussi. (...) c'est toi le chef et pas lui. (...) Je connais les gens. Je me connais. Je le connais. Il ne peut rien te faire à toi ; mais si tu ne tiens pas ton rang, c'est à moi qu'il s'en prendra » (*Ibid.*).

Qui sacrifier ?

Piggy réunit tous les attributs de la bête noire. Affecté de défauts de langage il est en même temps pourvu d'une intellectualité qui le distingue. Il a la vue courte en même temps qu'il est lucide. Il est à lui seul une objection vivante à la normalité. Surtout, par-delà son asthme et son embonpoint, ses lunettes et sa condition d'orphelin, Piggy porte un certain mimétisme à son comble. Il est naturellement le cochon que les enfants (qui se rendent invisibles en se badigeonnant la face aux couleurs de leur nouvel environnement) s'en vont tuer. C'est sur lui que va cristalliser la crise. Un transfert est opéré quand la conque, objet de médiation, devient l'enjeu du désir mimétique, et que Piggy, protecteur attiré de la conque, passe du statut de protégé de Ralph à celui de son unique allié. Piggy concentre à ce moment tous les traits de la persécution différenciatrice en nouant la rivalité mimétique à la peur collective. Toute l'histoire évolue du rose (« *he went very pink* ») au rouge (« *he went red* »). Le sang de Piggy se répand sur la roche ainsi que sur un autel. Il marche entre les javelots comme une victime au sacrifice en tenant la conque entre ses mains comme un objet rituel.

Exemplaire est la danse autour du feu dans le chapitre ayant pour titre *A view to a death* (Aspect d'une mort). On apprête un festin. Ralph et Piggy paraissent, attirés par la présence humaine et par la faim. Les cuisiniers butent sur Piggy qu'ils brûlent avec leurs morceaux de viande encore chauds. « *Ralph and the crowd of boys were united and relieved by a storm of laughter. Piggy once more was the centre of social derision so that everyone felt cheerful and normal* » (Golding, 1986 : 164 – un fou rire unit Ralph et la foule des garçons contre Piggy qui sert encore une fois d'exutoire, et la dérision permet à la communauté de se refaire un équilibre). Il y a des éclairs au milieu d'une obscurité terrifiante. Il fait un temps de tempête. Une mélodie s'organise en

cercle au rythme d'un pouls général, au cri de « Tuer la bête ! ». Elle est de plus en plus frénétique. Un des enfants mime le cochon qu'on chasse avant de reculer laissant le centre du cercle vide : la place du sacrifice effectué sur Simon sortant de la forêt.

Piggy. Simon. Les deux victimes ont en commun leur assimilation sociale à « la chose » ou « la bête ». Ce qu'on ne peut nommer, du moins peut-on le localiser. Le « monstre » (indifférenciateur) est situé dans chacun des trois éléments que sont la terre, la mer et l'air. Il a trois réalisations successives : un soi-disant serpent qui s'enroule aux lianes de la jungle, un Léviathan supposé vivre au fond des mers, un parachute tombé du ciel où les combats aériens font rage à l'insu des enfants, qui voient dans la dépouille du parachutiste accroché dans les branches une sorte de gorille. À chacune de ces peurs on réagit par une violence sacrificielle entretenant quelque homologie de forme avec l'objet de la peur. Ainsi de la tête de porc fixée sur une pique en guise d'offrande évoquant la position de pantin désarticulé du parachutiste avec sa tête entre les genoux. Qu'est-ce que mangerait la bête ? interroge en toute incrédulité Piggy. Du cochon, lui répond-on. Nous mangeons du cochon. Deux logiques ont beau s'affronter (les causes naturelles et les effets psychologiques), on sait que l'opposition n'est qu'apparente. La Chose est intérieure, et la bête est l'homme.

À Simon, l'oracle affreux dit, par la bouche ensanglantée du cochon propitiatoire et totémique : « *There isn't anyone to help you. Only me. And I'm the Beast. (...) I'm part of you. (...) I'm the reason of why it's no go. Why things are what they are.* » (Golding, 1986 : 158 – il n'y a personne ici pour t'aider. Que moi. Qui suis la Bête. Je fais partie de toi. Je suis ce qui fait que rien ne va. Ce qui fait que les choses sont ce qu'elles sont). Simon n'est pas tué, comme Piggy, de manière intentionnelle. Il l'est par surprise et par méprise : on le prend pour la bête sortant des bois. C'est qu'il n'est impliqué directement ni dans la persécution ni dans la médiation mimétique : il aime tout le monde et la solitude est son lot. Mais il est précisément le seul à qui le secret de la crise indifférenciatrice est révélé. Le seul à faire le lien des causes réelles et des développements monstrueux (monstre = bête + peur). Le seul à voir la fausse et la vraie Bête en face. Il voit la vraie (tête du cochon décapité), mais il démystifie la fausse : il sait que le parachutiste est une pauvre chose abîmée (*poor broken thing*). Les deux reviennent au même au prix d'une inversion : si le parachutiste était un homme, alors l'homme est ce cadavre. On meurt de ce genre de vérité. Le *Deus ex machina* sauve en partie d'une annulation : l'incendie ravageant l'île y conduit un officier de la marine anglaise. En partie, car il s'agit de la marine de guerre, et l'île est en flammes. « *Awful things has been done on this island* » (Golding, 1986 : 188 – il s'est passé des choses

horribles sur cette île), avait prévenu Piggy. Le premier matin remonte à la nuit des temps (« *that first morning ages ago* », *Ibid.*).

Les chiens massacrés font les frais de l'évacuation de Tristan ; les vieux de l'île, évincés, font ceux du rapatriement. L'expérience anglaise a révélé la supériorité technologique occidentale. On va l'importer dans Tristan « sans en devenir esclaves » : « On aimerait aussi, nous les jeunes, intervenir plus souvent. Nous le pouvons maintenant. Ce que nous avons appris, au stage, ne nous qualifie guère en Angleterre, où il y a mieux. Mais à Tristan, notre chance devient meilleure parce que, déjà, nous surclassons les vieux » (Bazin, 1980 : 152), dit l'un des jeunes. À l'égalité d'identité fondée sur un rang d'ancienneté succède une égalité de rapport et de représentation tirée d'un choix de compétence. Il y a donc un bouleversement. Si ce bouleversement n'est pas *critique* (aux deux sens du mot), c'est qu'il est réalisé sans violence. À la compétition, qui met des antagonistes à la fois distincts et réunis dans la même identité de comportement pour avoir le dessus, répond la version édulcorée du jeu. C'est ainsi que les matchs organisés désormais sur Tristan se jouent sans adversaire : on ne joue pas contre, on joue, dit le texte, « ensemble » (Bazin, 1980 : 199). Où l'excès de sérieux par imitation des vieux rendait le jeu pur impossible¹, avant la parenthèse anglaise, il y a maintenant des équipes adonnées au foot : « elles se sont constituées sur le terrain même, de ce que leur offrait la jeunesse – adultes ou gamins de toutes tailles répartis en fonction des performances et des nécessités » (Bazin, 1980 : 198-199). Moyennant quoi la donne a bien changé. Puisés dans le « fonds commun » (Bazin, 1980 : 199), les joueurs appartiennent, encore et toujours, à la « communauté d'abord » (*Ibid.*) ; il y a, cependant, que l'uniformité passée fait maintenant place à la diversité des âges et des maillots. La compétence acquise ailleurs appelle aussi, sur le terrain, les « performances ».

Au-delà la réussite apparente, on ne peut s'empêcher d'être inquiet pour l'équilibre atteint. Rien de moins, rien de plus : « il ne faut que ce qu'il faut » (Bazin, 1980 : 201), dit un bienheureux de la « confrérie satisfaite » (Bazin, 1980 : 233). Ou « trop est trop » (*Ibid.*), dit le même à l'intention d'un étranger venu visiter l'île dans la tradition d'utopie la plus orthodoxe. Que dit la tautologie ? D'abord une circularité bien close, à l'image d'une île autarcique, et qui ne l'est plus. Telle est la brèche ouverte au sein de la perfection :

¹ « Impossible de leur faire admettre une convention de jeu, murmure Miss Gow. Je n'ai jamais vu d'enfants si cramponnés au réel. (...) Pour les plus grands, dont s'occupe un chef scout des environs, c'est à peine différent. Ils font du feu, montent une tente, enlèvent un canot d'un coup de rame, en petits adultes qui chez eux le font 'pour de vrai' » (Bazin, 1980 : 84).

Si l'Angleterre n'avait pas fait du sentiment, si la langouste ne se vendait pas en bonnes devises, si vous n'étiez pas bien placé au milieu de la grande baille pour offrir votre météo ou votre radio, si la vente des timbres et le tampon de complaisance pour philatélistes ne fournissaient pas à Sainte Albion de quoi entretenir son staff, croyez-vous que vous en seriez là ? (Bazin, 1980 : 232),

demande un observateur. Ensuite une identité qui ne souffre aucune contradiction : la tautologie dit une chose et la même et ne dit rien d'autre autrement qu'en les répétant terme à terme. On répliquera que la restriction négative (ou la négation partielle) « il *ne* faut *que* ce qu'il faut » n'est pas rigoureusement tautologique à cet égard et que trompeuse est sa fausse identité, mais c'est bien la même idée de clôture insulaire et de circularité de l'énoncé qu'il y a derrière : un « isolement (...) nous protège du luxe en le rendant hors de prix » (Bazin, 1980 : 233). Nous savons que l'isolement n'est pas complet, d'une part, et nous n'ignorons pas, d'un autre côté, que le luxe est hors de prix *par définition*. Tout se passe en effet non seulement comme si l'entente intestine interdisait toute opposition² mais comme si, derrière un gentil petit roman de *Bienheureux*, couvait la *Désolation* d'un texte effacé sous le palimpseste utopique. On en voudrait pour indication le nom de *Désolation*, qui s'applique en général aux lugubres îles Kerguelen, terres de naufrage. On est ainsi rabattu, par-delà les propos lénifiants, sur le scénario girardien de *Sa Majesté des mouches*.

Girard or not Girard ?

Dans *La Postérité de Robinson*, Jean-Paul Engélibert essaie de tirer le roman de Golding vers une interprétation qui relierait *Sa Majesté des mouches* à *Totem et tabou*. Cette optique amène à discréditer l'entreprise civilisatrice (asthmatique autant qu'anale et refusant l'Éros) et à valoriser la tribu de Jack : « un *socius* fondé sur la reconnaissance du désir, de l'autorité d'un chef, et qui culminera dans la formation d'un culte et l'élaboration d'une esthétique rudimentaire. (...) une société dotée de règles et de rites » (Engélibert, 1997 : 185). En régressant vers la barbarie, le roman progresserait vers l'élucidation de « l'essence anhistorique du lien social » et, ce faisant, vers « le crime fondateur de la civilisation » (Engélibert, 1997 : 186). Nous sommes ainsi, malgré l'enracinement du roman dans le réel historique avec la Seconde Guerre mondiale au point de départ et d'arrivée, ramenés vers *Totem et tabou* de Freud en vertu de la « puissance sexuelle » (*Ibid.*) qui se dégage d'abord de Ralph et, dans un

² « Ce qui nous classe à part, je crois, c'est que depuis cinquante ans, du fait de la nécessité, l'opposition nous est devenue moins naturelle que l'entente » (Bazin, 1980 : 225).

second temps, de la prise en compte, incarnée par Jack, de la réalité libidinale et du « meurtre originel qui soude la communauté en la dotant d'un père symbolique » (Engélibert, 1997 : 187).

L'intérêt d'une telle relecture est d'accréditer l'idée de fiction des origines. Une note expose le parti pris de Jean-Paul Engélibert : « Cette interprétation permet de réévaluer les thèses de *Totem et tabou* sans les dissocier du socle de la théorie freudienne, alors que Girard, sans qu'on comprenne très bien pourquoi, soustrait ce livre à la psychanalyse dont il refuse les autres apports » (Engélibert, 1997 : 177). On sait pourtant bien ce que René Girard incrimine. Alors qu'Œdipe selon Freud est, dans *Totem et tabou*, le « complexé » psychanalytique, il en va tout autrement chez René Girard. Autant l'un fait s'apparenter le totem au père et justifie le tabou de l'inceste en faisant coïncider les deux crimes œdipiens dans ce qui serait une psyché collective, autant l'autre insiste au contraire sur la *réalité* victimaire en faisant d'Œdipe un bouc émissaire *historique* identifiable en contexte de peste. Le parricide et l'inceste y sont bien des conditions nécessaires ; elles ne sont pas suffisantes. « Les persécuteurs croient choisir leur victime en vertu des crimes qu'ils lui attribuent et qui font d'elle, à leurs yeux, la responsable des désastres auxquels ils réagissent par la persécution. En réalité ce sont des critères persécuteurs qui les déterminent » (Girard, 2005 : 42), écrit René Girard dans *Le Bouc émissaire* évoquant la boiterie d'Œdipe et son passé d'enfant exposé, sa situation d'étranger, sa qualité de roi parvenu, comme autant de ces critères.

On doit, de même, insister sur l'historicité des *Bienheureux de La Désolation*. René Bazin fait tout pour en hypothéquer la charge au profit de ce qui pourrait passer pour un « conte philosophique » (Bazin, 1980 : 241). Il préfère à la bombe atomique un volcan, substituant une catastrophe *naturelle* à la guerre, alors même que des essais nucléaires ont eu lieu secrètement dans les eaux de Tristan da Cunha pendant la Guerre froide. Il a beau mythifier, comme Engélibert après Freud, une opération de fin d'un monde aux fins de refondation de ce monde, on se souvient que les deux camps de réfugiés du roman, conformes à l'Histoire en cela, sont d'anciennes bases militaires elles-mêmes désaffectées (Pendell Army Camp et Calshot). Il faut donc en revenir à René Girard, à l'insistance avec laquelle il soutient, contre Freud ou Lévi-Strauss, que les mythes appartiennent à l'histoire persécutrice. En posant l'égalité de principe et de fait à Tristan, le roman de Bazin coupe apparemment l'herbe sous le pied de la rivalité, dans un contexte historique et d'écriture (années 60-70) où le mot d'ordre est de condamner le pouvoir et la société de consommation. Mais, si « toutes les sociétés (...) sont des îles », insinue le porte-parole du roman, « nulle ne convainc l'autre de vivre comme elle » (Bazin, 1980 : 240). Il y aurait donc un conflit sous-jacent. C'est que le

conflit girardien n'est pas d'inspiration sociologique, il est d'essence anthropologique. Une société d'égaux peut être une société de rivaux. Doit nécessairement l'être, en démocratie, nous dit Tocqueville avant Girard. À moins d'envisager l'homme en régime totalitaire. Alors, on serait moins dans le cas d'une égalité que dans celui d'une identité. *Les Bienheureux de la Désolation* flottent en permanence entre ces deux pôles, ou sociologique ou anthropologique.

En conclusion

L'identité renforce évidemment le mimétisme : identité de lieu (l'île), identité de situation (la catastrophe), identité d'action (la survie). La transplantation commune aux récits de Golding et de Bazin cause un choc. Il en naît le besoin de reproduire à l'identique une organisation secouée par les nécessités de la confrontation. Sous la pression, la tribu des enfants respecte un scénario typiquement girardien qui va de la crise à l'élimination d'un bouc émissaire. L'objet du désir étant le pouvoir, il divise. Il ne le fait pas chez les Tristans, dont, par un redoublement, le moteur est leur identité même. Ils ne sont pas seulement tout entiers définis comme identiques entre eux (moins des prochains que des semblables) ; ils veulent aussi devenir identiques à eux-mêmes au sein du changement qui les fait rester ce qu'ils sont, *pareils*. Où la ressemblance est à ce point une valeur, le mimétisme est sans matière. Il est sans prise. Il tourne à vide. Il est tautologique. On voit certes une volonté de différer du modèle anglais, mais ce modèle est approprié sur un mode où la technique est, soi-disant, seule intégrée. Ce modèle est en réalité désintégré, comme il en va du roman de Bazin, privé de dynamique interne et prisonnier de son oxymorique impossibilité : des bienheureux de la désolation.

Bibliographie

- BAZIN, Hervé (1980). *Les Bienheureux de la Désolation*. Paris : Seuil (Points roman).
- ENGELIBERT, Jean-Paul (1997). *La Postérité de Robinson : un mythe littéraire de la modernité (1954-1986)*. Genève : Droz.
- FREUD, Sigmund (1977). *Totem et tabou*. Paris : Petite Bibliothèque Payot.
- GIRARD, René (1961). *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Grasset.

GIRARD, René (1978). *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris : Grasset.

GIRARD, René (2005). *Le Bouc émissaire*. Paris : Grasset, Librairie générale française (Biblio essais).

GOLDING, William (1986). *Lord of the Flies*. London-Boston : Faber and Faber.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1983). *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Paris : Éditions sociales.

HAGIOGRAPHIE ET THÉORIE MIMÉTIQUE

La Lettre des martyrs de Lyon et Vienne d'Eusèbe de Césarée

JULIA SEI

Université Paris-Est Créteil
julia.sei@hotmail.fr

Résumé : *La Lettre des martyrs de Lyon et Vienne*, préservée dans *l'Histoire Ecclésiastique* d'Eusèbe de Césarée, Livre V, décrit une des persécutions les plus cruelles contre la nouvelle Église chrétienne. La lettre relate comment, en l'absence d'un gouverneur, en 177, une multitude furieuse réclama le massacre de la communauté chrétienne. J'analyserai comment la théorie mimétique révèle de nouveaux aspects sur l'hagiographie en tant que genre littéraire. Les martyrs de Lyon correspondent à la définition girardienne du bouc émissaire et réunissent tous les « stéréotypes de persécutions » établis par Girard. Le martyr canalise la violence collective et régule ainsi les tensions internes de la communauté. Je tenterai d'établir une herméneutique de l'hagiographie dans laquelle la sphère évangélique révèle l'étendue de la violence sacrificielle. Grâce à une lecture girardienne, nous découvrirons un nouvel aspect des textes hagiographiques.

Mots-clés : Hagiographie, Persécution, René Girard, Bouc Émissaire, Martyr.

Abstract: *The Martyrs of Lyons and Vienne*, preserved in Eusebius' *Ecclesiastical History*, book V, describes one of the cruelest persecutions to be executed against the early Church. The letter relates how, in the absence of a governor, in 177, an infuriated mob clamored for the massacre of the Christian community. I am aiming to show how mimetic theory casts a new light on hagiography as a literary genre. *The Martyrs of Lyons* perfectly corresponds to the Girardian definition of the scapegoat, and unites all of Girard's stereotypes of persecution. The scapegoat/martyr is channeling collective violence and thus regulates the community's internal tensions. I will aim for a hermeneutics of hagiography in which the evangelic sphere reveals the depth of sacrificial violence. A new aspect of hagiographical texts can be unravelled with a Girardian reading.

Keywords: Hagiography, Persecution, René Girard, Scapegoat, Martyr.

La *Lettre des chrétiens de Vienne et de Lyon à leurs frères d'Asie et de Phrygie* est l'un des premiers récits de persécution contre l'Église chrétienne. Cette lettre, transmise par Eusèbe de Césarée, relate comment, en l'absence du gouverneur, une foule enragée provoqua le massacre de la communauté chrétienne de Lyon en 177. Les textes hagiographiques sont rarement analysés dans une perspective girardienne. Pourtant, les théories de Girard sont éclairantes et révèlent l'ampleur de la violence archaïque et sacrificielle. Les chrétiens de Lyon et de Vienne correspondent parfaitement à la description girardienne du bouc émissaire et réunissent tous les stéréotypes de persécutions que Girard décrit dans son ouvrage éponyme (Girard, 1982). Ces premiers martyrs chrétiens sont des « victimes idéales » au sens girardien. La *Lettre des chrétiens de Lyon et Vienne* nous fournit de précieux éléments sur le mimétisme de la violence et l'analyse qui suit nous permettra de mieux appréhender les mécanismes de persécution.

Les causes exactes de la persécution ne sont pas identifiées par l'auteur. Cependant, certains commentateurs ont suggéré que les auteurs du massacre étaient les citoyens les plus importants de la ville de Lyon (Frend, 1965). En 176-177, l'Empereur et le Sénat décidèrent de soulager les riches propriétaires des provinces de l'Empire de certains frais des jeux gladiatoriens – les *munera* – en leur permettant d'utiliser des condamnés à mort à la place des gladiateurs, pour six *aurei* par tête, soit un dixième du prix normal. Ce décret impérial nous est parvenu grâce à deux documents : une table de bronze, trouvée en 1888 près de Séville et à présent conservée au musée de Madrid, et une plaque de marbre trouvée en 1906 à Sardes (Piganiol, 1975). Sur l'inscription de Séville a été conservé un long discours prononcé par un sénateur gaulois, dans lequel celui-ci fait référence à l'usage, dans sa province, des *trinqui*, des criminels condamnés à mort. Le sénateur stipule qu' « à cause d'une antique coutume de rituel sacré [les *trinqui*] sont attendus avec impatience dans les villes des plus belles provinces gauloises¹ » (Frend, 1965 : 5). Là où l'oraison de Sardes suggère une condamnation ferme des jeux où figurent les *trinqui*, le texte de Séville justifie l'usage gaulois. Cette catégorie de condamnés à mort fait donc office de sacrifice humain (Piganiol, 1975). Or, les mises à mort sanglantes étaient particulièrement populaires dans le sud de la Gaule. Le supplicié était une victime offerte aux dieux et pouvait se substituer aux sacrifices faits en l'honneur du dieu gaulois Teutatès (Jullian, 1971). Entre les gladiateurs et les victimes, la différence n'était donc pas très

¹ Ma traduction.

grande et les Romains assuraient aux dieux du pays les offrandes ancestrales². L'historien Camille Jullian précise que l'usage persista en Gaule de couper la tête des ennemis sur le champ de bataille et de les rapporter au son des hymnes de triomphe, suspendues au cou des chevaux. La vie des ennemis était donnée aux dieux en sacrifice et les hommes gardaient pour eux la tête (Jullian, 1971 : 140). Cette coutume de *trancher* la tête des ennemis sacrifiés pourrait justifier, selon André Piganiol, l'usage du terme de *trinci*³ pour les condamnés à morts sacrifiés pendant les jeux. Pour les autorités gauloises, il y avait un triple avantage à tuer les chrétiens : elles se débarrassaient d'une frange potentiellement dangereuse de la population et sacrifiaient aux dieux tout en réduisant le coût des *munera*.

Dans la lettre, nous apprenons que les chrétiens sont d'abord « écartés des maisons, des bains, de la place publique » puis on leur interdit absolument « de paraître en quelque lieu que ce [soit] » (Eusèbe de Césarée, 1955 : 7). Mais cette isolation est insuffisante ; les païens furieux multiplient les sévices contre les chrétiens, ces derniers sont hués, frappés, lapidés, avant d'être emmenés sur le forum et interrogés par le tribun et les premiers magistrats de la ville. Puis, après avoir confessé leur foi, ils sont emprisonnés jusqu'à l'arrivée du légat. Le texte d'Eusèbe montre que la haine populaire est progressive : les chrétiens sont d'abord bannis de certains espaces publics, puis de tous les espaces publics, après quoi ils sont battus et finalement emprisonnés. Une recherche systématique des chrétiens commence alors : « Chaque jour on arrêtait ceux qui en étaient dignes, pour compléter le nombre des martyrs. Ainsi furent emprisonnés tous les croyants zélés des deux Églises, ceux sur qui principalement reposaient les affaires de notre pays » (*idem* : 9).

Avec le retour du légat, le sort des chrétiens est soumis à un procès public et les autorités utilisent tous les moyens imaginables pour s'assurer des abjurations. Les esclaves païens appartenant aux prisonniers sont arrêtés et menacés de torture, ils sont contraints de déclarer que leurs maîtres avaient commis des actes d'inceste et de cannibalisme :

Ces gens, par une ruse de Satan, furent effrayés par les supplices qu'ils voyaient souffrir aux saints et, poussés en cela par les soldats, ils nous accusèrent faussement de nous livrer à des festins de Thyeste et à des incestes semblables à ceux d'Œdipe, et de faire ce qu'il ne nous est pas permis de dire ni même d'imaginer (Eusèbe de Césarée, 1955 : 9-10).

² Les sacrifices humains étaient courants en Gaule jusqu'au 1er siècle avant J.-C. C'est pour cette raison que les autorités romaines avaient banni les rites druidiques. Voir (Last, 1949).

³ Le terme *trinci* dériverait d'un terme de latin populaire *trincare*, trancher (Piganiol, 1975 : 71).

Dès lors, la rage de la foule est telle qu'il est impossible de l'apaiser :

Ces bruits se répandirent pourtant et tous entrèrent contre nous dans une colère de fauves, si bien que quelques-uns, qui tout d'abord avaient été modérés à cause de nos relations familières avec eux, se montraient alors violemment hostiles et grinçaient des dents contre nous (*Idem* : 10).

Comme le texte le rappelle, la procédure judiciaire semble biaisée : les autorités usent de la violence et les chrétiens sont arrêtés sans l'autorisation du légat. C'est véritablement la foule qui semble posséder le pouvoir judiciaire. Les chrétiens sont soumis à la torture mais leur force et leur endurance sont saisissantes. Le courage du chrétien Sanctus est « plus qu'humain » (Eusèbe de Césarée, 1955 : 10). À force d'être torturé, son corps cesse d'avoir forme humaine, mais il semble ne plus se soucier des contingences terrestres et sa réponse à chaque question posée par les autorités romaines reste la même : « je suis chrétien »⁴. Cette réponse enrage les païens de plus belle. Le reste du récit relate comment ceux qui ont refusé de renier leur foi sont torturés, tués, et leurs dépouilles jetées dans le Rhône.

Analyse

Selon Girard, la crise sociale (épidémie, famine, pauvreté) est très souvent interprétée comme un châtement divin par la multitude (Girard, 1982). Pour écarter le fléau, il faut découvrir les coupables et les « dévouer » à la divinité⁵. S'il y a fléau, les préjugés qu'une société entretient à l'égard de certaines minorités peuvent s'exacerber. En effet, les persécuteurs sont toujours convaincus qu'un petit groupe d'individus peut être extrêmement dangereux pour la société entière, même si ce groupe est relativement faible. Dans certains cas, la crise peut être produite par des accusations qui surexcitent la foule et polarisent l'appétit persécuteur sur ceux qui rompent l'ordre de la société. Une fois cet appétit ouvert, les rumeurs les plus absurdes sont acceptées comme des faits (Girard, 1982).

⁴ À chaque nouvelle question, Sanctus répond en latin aux autorités : *christianus sum*.

⁵ Girard précise que pendant l'épidémie de peste noire qui ravagea la France en 1349-50, de nombreux juifs furent désignés comme coupables et par conséquent mis à mort. Dans certaines villes, les juifs étaient massacrés avant même l'arrivée de la peste, au seul bruit de sa présence dans les environs (Girard, 1982 : 10).

Les chrétiens des I^e, II^e et III^e siècles étaient régulièrement victimes de « pogroms », qui ne cessèrent véritablement qu'au début du IV^e siècle lorsque l'Empereur Constantin imposa le christianisme comme religion d'État (Carrié, 2005). Ces pogroms étaient toujours justifiés : il était légitime de châtier les chrétiens puisqu'ils étaient responsables de « tous les désastres publics »⁶. Cette culpabilité supposée des chrétiens se retrouve chez de nombreux auteurs de l'Antiquité⁷. Saint Augustin, dans la *Cité de Dieu*, rappelle le proverbe : « Il ne pleut pas, c'est de la faute des chrétiens » (Augustin, 2000 : 50). L'accusation était si courante qu'elle était même devenue un dicton populaire. Les circonstances qui favorisent ces phénomènes de violence varient, mais ils sont toujours vécus par la communauté persécutrice comme une « perte radicale du social », la fin des règles et des différences qui définissent les ordres culturels.

Girard décrit trois stéréotypes de persécution dans son ouvrage *Le Bouc Émissaire*. Il désigne les persécutions collectives, qui sont des actes de violence stimulés par la haine de la foule. Le premier stéréotype décrit par Girard concerne la grande uniformité qui caractérise une société en crise et l'indifférenciation du culturel : les différences hiérarchiques et sociales qui régissent la société (respect pour les aînés, piété filiale, etc.) sont effacées par la violence et mènent à la plus grande confusion. Le deuxième stéréotype concerne le type de crimes que la victime est censée avoir commis, crimes qui sont toujours « fondamentaux » car ils s'attaquent aux racines de l'ordre social et le détruisent entièrement. Le troisième stéréotype concerne la sélection des victimes, qui peut être due au hasard, mais qui obéit souvent à un schéma prédéfini. Comme nous allons le démontrer, les martyrs de Lyon et de Vienne correspondent aux trois stéréotypes de persécution proposés par Girard et peuvent être considérés comme des « boucs émissaires » en puissance, des victimes idéales.

Stéréotype n°1. La crise sociétale : uniformité et monotonie

Une société en crise est caractérisée par sa grande uniformité. Les institutions sont affaiblies et la foule est susceptible de prendre l'ascendant sur les autorités fragilisées. La violence et l'aveuglement mènent à la confusion à l'intérieur de la communauté et produit une grande uniformité. Cette notion peut paraître paradoxale à première vue. En temps de

⁶ Tertullien, dans l'*Apologétique*, déplore le traitement réservé aux chrétiens (1998 : 185).

⁷ Par exemple, Cyprien, *À Démétrien*, 2003 : 73 ou Arnobe, *Adversus Nationem*, 2010 : 135.

crise, les gens s'opposent les uns aux autres, ce qui devrait renforcer les différences culturelles. Cependant, Girard remarque qu'une société en crise est en fait grandement uniforme et conduit à la prédominance du « même »⁸. Il y a bien réciprocité, mais dans les échanges négatifs, comme les insultes et la colère.

Les périodes de crise favorisent la formation des masses, puisque les institutions normales sont affaiblies⁹. Le rassemblement spontané de ces masses peut exercer une influence décisive sur des institutions fragilisées et même, dans les cas les plus extrêmes, les remplacer complètement. C'est ce qui se passe à Lyon et Vienne, puisque les chrétiens sont arrêtés sans la permission du légat. C'est bien la foule qui semble posséder le pouvoir judiciaire. Les autorités semblent simplement suivre la volonté de la foule enragée. Il existe un appel obscur de la foule, qui la mobilise, qui la transforme en *mob* : la mobilisation se fait alors contre l'ennemi désigné. Des communautés que tout oppose d'ordinaire sont alors susceptibles de s'allier contre un ennemi commun, comme c'est le cas dans le martyre de Polycarpe, puisque juifs et païens s'unissent contre Polycarpe et demande aux autorités de lâcher un lion sur le vieil évêque (Ignace d'Antioche, 2007 : 225). Les chrétiens étaient régulièrement accusés d'athéisme (*deos non colere*) par les païens car ils ne reconnaissaient d'autres dieux que le leur (De Ste Croix, 1963). De manière significative, on retrouve ces accusations d'athéisme chez les chrétiens envers les païens, notamment lorsque l'évêque Polycarpe accuse la foule d'athéisme. (Ignace d'Antioche, 2007 : 223).

Girard soutient que le pouvoir de la violence peut facilement écarter la raison et se propage aussi rapidement que la peste. Cet aveuglement causé par la haine peut devenir si intense que, parfois, le véritable « ennemi » ou « adversaire » est perdu de vue. L'effondrement des institutions élimine les différences hiérarchiques et donne à la société un aspect monotone et monstrueux : une fois que les accusations d'inceste et de cannibalisme sont rendues publiques – renvoyant les chrétiens à leur inhumanité – c'est bien la foule qui semble se transformer en bête furieuse : les païens entrent dans une colère de fauves et grincent des dents¹⁰. La perte d'humanité de la multitude païenne est

⁸ Girard cite l'exemple du moine portugais Francisco de Santa Maria en 1697 : « Dès que s'allume dans un royaume ou une république ce feu violent et impétueux, on voit les magistrats abasourdis, les populations épouvantées, le gouvernement politique désarticulé (...). Tout est réduit à une extrême confusion. » (Girard, 1982 : 24). Cette escalade de la violence mimétique fait des hommes des doubles.

⁹ Or, Robert Turcan, dans son ouvrage sur les martyrs de Lyon, souligne que l'Empire romain durant le siècle de Marc Aurèle commençait à souffrir d'une crise financière, économique et politique qui ne pouvait manquer d'avoir une incidence sur la prospérité de la ville de Lyon. (Turcan, 1978 : 207).

¹⁰ La multitude païenne se transforme en θηριον, en bête sauvage.

omniprésente dans le texte d'Eusèbe¹¹. Il y a ainsi une perte de l'ordre social mise en lumière par la disparition des règles et des différences qui d'ordinaire distinguent une société saine.

Stéréotype 2 : Inceste et cannibalisme

Les crimes supposés de la victime sont toujours « fondamentaux » : ils s'attaquent à la base de l'ordre culturel, comme la famille ou les différences hiérarchiques (Girard, 1982). Les chrétiens étaient accusés d'attaquer les règles sociales, religieuses et sexuelles les plus élémentaires. En effet, les premiers chrétiens attaquaient les fondations de la société romaine en refusant l'existence des dieux païens, en refusant de consommer la viande sacrificielle¹² et en récusant la divinité de l'Empereur, comme nous venons de voir. Or, à la fin des années 170, Marc-Aurèle fit un retour victorieux de sa campagne militaire sur le Danube et en Orient, retour qui donna lieu à de grandes réjouissances auxquelles les chrétiens refusèrent certainement de s'associer. En 176, des cérémonies tauroboliques en l'honneur de l'Empereur sont attestées, notamment en Aquitaine et en Narbonnaise (Le Glay, 1978). L'intransigeance des chrétiens et leur refus catégorique de participer aux sacrifices les condamnent aux foudres de l'*auctoritas* romaine (De Ste Croix, 1963 ; Carrié, 2005 ; Frend, 1965). Dès que les chrétiens étaient assez nombreux dans une ville, ils formaient une assemblée ou *ecclesia*, et désignaient un évêque. Ils se ressemblaient fréquemment dans des espaces clos et privés – chez un autre chrétien, par exemple. La nature essentiellement privée de leur culte, qui tranchait avec le faste public des rites romains, éveillait et nourrissait les suspicions (Frend, 1965). Comme le souligne Jean-Michel Carrié, la plupart des chrétiens et des païens étaient convaincus de la réalité et de l'efficacité des sacrifices : il était donc difficile de faire des gestes symboliques ou de donner aux sacrifices une interprétation allégorique, même pour sauver sa vie (Carrié, 2005 : 142).

Précisons que dans l'Empire romain, une grande diversité religieuse existait et, même s'il serait anachronique de parler de « tolérance » religieuse, une multitude de

¹¹ De nombreux passages de la *Lettre* montrent l'association de la foule païenne à des bêtes sauvages (10, 16) : « l'inhumanité des païens », « peuple en délire ». La foule est furieuse, en rage, et réclame la mort des chrétiens en hurlant. Cette bestialité augmente encore une fois les chrétiens morts : « Surexcitées par la bête féroce, ces tribus sauvages et barbares étaient en effet difficiles à apaiser et leur démesure prit un autre tour particulier contre les cadavres. Car leur défaite ne leur faisait pas baisser les yeux – ils n'avaient plus de raison humaine – mais elle enflammait davantage leur colère comme celle d'un fauve » (21).

¹² Ce refus de consommer la chair des animaux sacrifiés est visible dans la lettre (12-13).

divinités coexistaient dans la cité (Turcan, 1978). Durant le II^e siècle après J.-C., les cultes orientaux, notamment celui d'Isis ou de Mithra, étaient très en vogue dans les milieux aristocratiques (Cumont, 2016). En période de guerre, notamment, Rome ne refusait pas l'aide que pouvait lui apporter des dieux étrangers. Dans l'empire Romain, le sacrifice était au cœur de la piété publique, à la fois civique et religieuse. Les persécutions dont furent victimes les chrétiens étaient donc dues à l'opiniâtreté de ces derniers et à leur refus systématique du compromis, qui troublait l'ordre de l'Empire (Carrié, 2005). Ce comportement extrême de certains chrétiens les rendit suspects aux yeux des citoyens romains.

Dans *La violence et le Sacré*, Girard note que la violence collective, comme le lynchage ou les pogroms, est toujours justifiée par des accusations d'inceste, de parricide ou d'infanticide. Ces crimes, par leur nature, sont une trahison des règles les plus élémentaires de la société humaine (De Ste Croix, 1963). Les individus coupables de telles aberrations méritent l'expulsion ou la mort. Or, les chrétiens de Lyon et de Vienne sont accusés de cannibalisme et d'inceste. Ce types d'accusations contre les chrétiens étaient fréquents dans l'Antiquité tardive comme en témoigne l'*Octavius* de Minucius Felix, un apologiste chrétien du deuxième siècle. Ce texte, qui se présente sous forme de dialogue entre des amis chrétiens et païens, est une défense du christianisme. Au début du texte, Caecilius, un païen cultivé, fait l'apologie de la religion romaine et décrit les mœurs des chrétiens ainsi :

À jour fixe ils se réunissent pour banqueter avec tous leurs enfants, sœurs et mères, gens de tous sexes et de tous âges. (...) Ils enveloppent dans l'impudeur des ténèbres les étrointes de leur passion répugnante, au hasard du sort, tous également incestueux, sinon en acte, du moins par complicité, puisque leurs vœux unanimes convoitent tout ce qui peut se produire dans les actes individuels (Minucius Felix, 1974 : 13-14).

Cette accusation d'inceste est précédée de manière significative d'une accusation de cannibalisme (Minucius Felix, 1974 : 13). Le cannibalisme dont les chrétiens étaient accusés participe à cette perte des différences. Cependant, ici, il ne s'agit plus de différences culturelles mais humaines. C'est bien le cas dans les martyrs de Lyon, puisque les accusations de cannibalisme distinguent les chrétiens des païens : ces derniers ne considèrent plus les chrétiens comme véritablement humains et ils sont alors susceptibles d'être sacrifiés. Le nom donné au pain consacré de l'eucharistie – l'hostie – est dérivé du

terme latin *hostia* « la victime offerte aux dieux » (Chavaud, *et al.*, 2012 : 8 ; Tannahill, 1975 : 58). Or, dans le nouveau monde chrétien, le Christ en tant que victime humaine et l'hostie représentant son corps étaient interprétés de manière littérale (Tannahill, 1975 : 58-59).

L'inceste détruit la structure familiale, c'est-à-dire la distinction entre membres de la même famille. Avec l'inceste, l'abolition violente des différences est achevée. Jean-Pierre Vernant décrit cette perte violente des différences dans son ouvrage *Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'Œdipe roi* : « Le parricide et l'inceste constituent (...) une atteinte aux règles fondamentales d'un jeu de dame où chaque pièce se situe, par rapport aux autres, à une place définie sur l'échiquier de la Cité » (Vernant, 1972 : 127). Ces crimes sont donc une atteinte fondamentale à l'ordre de la cité. En considérant ces éléments, on comprend mieux ces accusations : lorsqu'elles deviennent publiques, la violence s'intensifie et même les citoyens « modérés » perdent la raison.

Stéréotype 3 : la sélection victimaire

La foule peut choisir une victime complètement au hasard, mais ce n'est pas forcément le cas. Selon Girard, la plupart des sociétés soumettent leurs minorités à certaines formes de discriminations, et parfois même à des persécutions. Ainsi, il y a des signes universels pour la sélection des victimes. L'autre, l'étranger, est souvent accusé de crimes fondamentaux. Or, la communauté chrétienne de Lyon avait un large contingent étranger : la ville de Lugdunum et la vallée du Rhône étaient d'importantes plateformes commerciales, habituées à traiter avec les peuples méditerranéens depuis l'ère mycénienne (Frend, 1965). Les influences asiatiques et orientales étaient donc importantes dans cette région de Gaule (Turcan, 1978). De plus, les noms des martyrs préservés dans le texte d'Eusèbe sont tous asiates : Pothin, le vieil évêque, était probablement un immigrant et Irénée avait été élevé à Smyrne. Attale, un chrétien important de la ville, était un citoyen romain, de Pergame. Alexandre, un autre personnage d'influence, était un physicien phrygien (Quentin, 1983).

En plus des différences culturelles et religieuses, les différences physiques (la maladie, la folie, les malformations génétiques, les handicaps en général) ont tendance à polariser les persécuteurs. L'anormalité peut fonctionner comme un critère de sélection

pour les persécutions. Le mot même d'anormal, comme le mot peste au Moyen-Âge, a quelque chose de tabou, de *sacré* au sens originel du terme. Les caractéristiques extrêmes provoquent la destruction collective à certains moments. De fait, Eusèbe dans son *Histoire Ecclésiastique*, décrit constamment la stupeur des païens face à la détermination des chrétiens dans leurs martyres. L'arène s'émerveille de l'endurance des martyrs. C'est peut-être pour rendre cet aspect plus explicite encore que les *Actes des Martyrs* semblent se focaliser sur les membres les plus vulnérables de la société. Blandine, dans les *Martyrs de Lyon*, est une esclave, et elle est accompagnée d'un adolescent de quinze ans, Pontique. Elle est décrite comme apparaissant aux yeux des hommes : « sans beauté, simple, méprisable » et les chrétiens craignent « qu'elle ne soit pas capable, à cause de sa faiblesse physique, de faire avec assurance sa confession de foi » (Eusèbe de Césarée, 1955 : 10). Cependant, elle endure des périodes de torture prolongées et son endurance est telle que ce sont ses bourreaux qui doivent s'avouer vaincus. Perpétue, dans la *Passion des saintes Perpétue et Félicitée*, est une jeune mère qui allaite encore ; Félicitée, son esclave, est une très jeune fille. Les textes soulignent même les infirmités physiques de ceux qui ont un statut important dans la communauté chrétienne. Pothin, l'évêque de Lyon, a « plus de quatre-vingt-dix ans », il est « très faible de corps et [peut] à peine respirer à cause de [sa] faiblesse physique » (Eusèbe de Césarée, 1955 : 13-14). Ces mêmes qualités qui suscitent l'admiration des païens provoquent une soif de revanche allant au-delà de la mort des chrétiens. Ce sont tous, d'une certaine manière, des victimes idéales : d'origines étrangères, faibles, parfois esclaves, ils portent tous la marque victimaire.

Comme nous pouvons l'observer avec cet exemple, l'effondrement de l'ordre sacré et des tabous a pour effet de libérer les tendances agressives jusqu'alors enfouies, dormantes, qui commencent à se propager en toutes directions. Cette éruption de la violence renforce la crise des concepts culturels et religieux. C'est précisément ce qui se passe avec les chrétiens de Lyon : ils transgressent l'ordre sacré de Rome en refusant de sacrifier aux dieux et à l'Empereur et les accusations d'inceste et de cannibalisme libèrent la violence mimétique qui mène à la crise sacrificielle.

Les martyrs chrétiens, boucs émissaires et *pharmakoi* ?

Revenons brièvement sur la signification originelle du bouc émissaire. Ce rappel nous permettra de mieux comprendre l'aspect proprement sacrificiel du massacre de 177, au sens girardien.

Le rite originel du bouc émissaire, tel qu'il est décrit dans le *Lévitique* 16, versets 1-34 est un rite d'expiation, censé détruire les impuretés du peuple d'Israël (Watts, 2007). Pendant la cérémonie, deux boucs sont présents : l'un, le *bouc émissaire*, est épargné et envoyé dans le désert après avoir symboliquement pris sur lui les péchés du peuple d'Israël ; l'autre est sacrifié à Yahvé. Les transgressions et les péchés des Israélites sont donc transférés *collectivement* sur le bouc émissaire. Pendant ce rituel, l'autre bouc est offert à Dieu et le sang sacrificiel de cette deuxième offrande doit purifier le sanctuaire. Le pardon de Dieu, qui n'est offert qu'à la fin du processus expiatoire, ne peut être donné que si le rituel est accompli de façon satisfaisante. Le passage suivant décrit une scène de Yom Kippour, où le grand prêtre des Hébreux préside la cérémonie du bouc émissaire :

Il recevra de l'assemblée des enfants d'Israël deux boucs destinés à un sacrifice pour le péché et un bélier pour un holocauste. Après avoir offert le taureau du sacrifice pour son propre péché et fait le rite d'expiation pour lui et pour sa maison, Aaron prendra ses deux boucs et les placera devant Yahvé à l'entrée de la tente de réunion. Il tirera les sorts pour les deux boucs, attribuant un sort à Yahvé et l'autre à Azazel. Aaron offrira le bouc sur lequel est tombé le sort « À Yahvé » et en fera un sacrifice pour le péché. Quant au bouc sur lequel est tombé le sort « À Azazel » on le placera vivant devant Yahvé pour faire sur lui le rite d'expiation, pour l'envoyer à Azazel dans le désert (*Le Lévitique*, 1958 : 16).

L'élimination du bouc émissaire exprime l'élimination du danger et la précision du rite indique qu'une réelle menace était perçue. Dans la tradition juive, Azazel est un démon vivant dans le corps d'un bouc (Dawson, 2013 ; Pinker, 2007). Dans ce rituel, même si le bouc n'est pas tué, il est expulsé de la communauté. Le but de cette cérémonie est donc de prouver au peuple d'Israël que ses péchés ont été lavés. La confession d'une faute commune sur la tête du bouc correspond à une agression rituelle pendant laquelle la communauté entière se lave de ses péchés. Ce bouc dont la vie est épargnée est devenu la figure par excellence de la victimisation et n'est plus à présent un rituel religieux mais une métaphore séculaire (Dawson, 2013).

Mary Douglas, dans son ouvrage *De la souillure*, souligne que les rites de pureté et d'impureté produisent l'unité du groupe. Les règles de pureté rituelles gardent les choses et les membres de la société à leur place. De plus, les concepts d'impureté, de souillure, sont des marqueurs d'identité sociale et servent à définir l'identité des individus (Douglas, 1996). Ainsi, les membres d'une société se définissent par différents degrés de pureté. Cette contagion de l'impur sert à créer une hiérarchie au sein de la communauté. Selon Douglas, les rites purificateurs ont pour but de créer l'unité au sein de la communauté et ce sont ces règles qui permettent à la société d'exister « être saint, c'est être entier, être un ; la sainteté, c'est l'unité, l'intégrité, la perfection de l'individu et de ses semblables. » (Douglas, 1981 : 73). Par conséquent, les individus jugés « moins purs » sont écartés en toute légitimité.

Les rites d'expiation sont donc intimement liés à l'ordre et à la pureté. Le rite hébraïque du bouc émissaire offre des points de convergence avec celui, hellénistique, du *pharmakos*. Dans l'antique Athènes, des cas de sacrifices humains ont été relevés (Eck, 2011 ; Jeanmaire, 1991 ; Séchan, 1966). Ces pratiques étaient perpétrées sous la forme du *pharmakos* : celui-ci vivait aux frais de la cité et était occasionnellement sacrifié, notamment en périodes de crises (Eck, 2011). Au Ve siècle avant J.-C., le sacrifice humain particulièrement cruel du *pharmakos* ne survivait que dans une version édulcorée, mais il n'en avait pas toujours été ainsi et « aux confins de l'Empire, à Marseille ou à Abdère, nous entendons parler de *pharmakoi* jetés à la mer ou lapidés » (Jeanmaire, 1991 : 229). À Athènes, un processus d'expulsion moins sauvage survivait : le 6 du mois Thargélion (mai), on purifiait la ville en escortant à travers les rues deux *pharmakoi* « on les frappaient à coups de branches de figuiers et de tiges d'oignons marins, puis on les expulsait de la ville, pour écarter toutes les souillures dont on les avait ainsi chargés » (Séchan, 1966 : 205). Le *pharmakos* – qui signifie filtre ou médicament – a un statut ambivalent puisqu'il est à la fois remède et poison (Derrida, 1972). D'autres versions du rite du *pharmakos* mentionnent la promenade rituelle à travers les rues de la cité pour que l'individu absorbe les souillures de la ville (Eck, 2011). Ensuite, on lui frappe les parties génitales, puis on le brûle et on répand sa cendre au gré du vent. Ce *pharmakos* est, du fait de son statut social (car il est bien souvent esclave) en dehors de la société (Girard, 1972).

Dans ces deux rites primitifs, celui du bouc émissaire et celui du *pharmakos*, l'objet pollué est expulsé ou détruit par l'ensemble de la communauté. La violence est canalisée par l'intermédiaire du rite et permet de contenir la violence. Le rite évite donc que la

violence ne se disperse de façon désordonnée au sein de la communauté. Le sacrifice est une violence *sans risque de vengeance*. Les victimes chrétiennes à Lyon et Vienne pouvaient assumer ce rôle de *pharmakos* : menaçant et dangereux vivant mais qui restaure l'ordre social une fois mort. Nous suggérons qu'une sorte de rite sacrificiel opère dans l'arène, où les martyrs chrétiens deviennent victimes émissaires. Les festivités pendant lesquelles les chrétiens sont mis à mort, les *munera*, retiennent un caractère rituel car elles commémorent la crise sacrificielle et représentent à la fois l'acmé et la conclusion du festival. Les ornements imaginaires des martyrs – leurs blessures – contribuent à faire de leur mort un spectacle¹³. La crise et la violence sacrificielles sont célébrées de façon théâtrale car elles sont un prélude à la restauration de l'ordre.

Le fait que les chrétiens soient mis à mort dans l'amphithéâtre et que certains chrétiens soient « réservés » pour une fête particulière n'est pas anodin et participe de cette crise sacrificielle¹⁴. L'unité de la communauté païenne est à ce moment très étroite, tous sont liés contre l'ennemi qui menace l'ordre sacré. En tuant les chrétiens de manière spectaculaire, l'ordre culturel est vivifié car l'expérience fondatrice est répétée sous les yeux des païens.

L'expulsion des chrétiens de tous les espaces publics à Lyon, avant leur martyre, peut être compris comme un rite d'expulsion sacrificiel correspondant à une période d'anarchie et de violence incontrôlée. Cette expulsion sert à purifier la cité. Des termes tels que « crier », « furieux », « en rage », « grincer des dents », sont récurrents pour décrire la foule : symboliquement, c'est la communauté païenne dans son ensemble qui participe au rituel de purification. L'amphithéâtre romain devient le tabernacle sur lequel les victimes sont sacrifiées et devient le lieu où la violence se canalise. Il est notable que pour Girard, crier, frapper des objets les uns contre les autres ou agiter des objets dans l'air sert à chasser les mauvais esprits d'un lieu. Ainsi, les païens ne montreraient pas seulement leur profonde haine des chrétiens, ils manifesteraient également une peur de l'inconnu et des mauvais esprits. C'est un exemple du fort aspect mimétique de la violence. Violence et

¹³ « Les uns en effet s'avançaient souriants ; beaucoup de gloire et de grâce se mêlaient sur leur visage, de sorte que même leurs liens les enveloppaient d'une parure seyante, comme pour une mariée dans ses ornements frangés et brodés d'or ; en même temps, ils répandaient la bonne odeur du Christ et quelques-uns croyaient qu'ils s'étaient oints d'un parfum mondain » (1955 : 15).

¹⁴ « César répondit qu'il fallait mettre les uns à la torture mais libérer ceux qui renieraient. La fête solennelle du pays – elle est très fréquentée et on y vient de toutes les nations – ayant commencé de se tenir, le gouverneur fit avancer les bienheureux au tribunal d'une manière théâtrale, pour les donner en spectacle aux foules. » (1955 : 18). Cette fête réunissait à Lyon, le 1er août, les délégués des trois Gaules et de Narbonnaise. Elle se prolongeait pendant plusieurs semaines.

imitation sont donc deux faces d'une même médaille : la violence est contagieuse car chacun désire imiter la réaction de la foule. La violence et l'imitation se complètent, et la seule façon de canaliser cette contagion de la violence est d'expulser ou de tuer la victime sacrificielle.

Remarques conclusives

Cette analyse détaillée des martyrs de Lyon nous donne les clés nécessaires pour comprendre le processus victimaire tel qu'il est décrit par René Girard. En canalisant sa haine contre les chrétiens, la communauté païenne de Lyon élimine ses instincts violents et pense ainsi se débarrasser des éléments impurs qui pervertissent la société. Ainsi, la mort des chrétiens ramène la paix et l'ordre et permet d'éliminer les souillures de la communauté païenne. D'une part, la mise à mort apparaît comme un acte pie, d'autre part, c'est une véritable fonction religieuse que les exécutés remplissent (Gernet, 1924). Cependant, cette notion de crise et de sacrifice peut être comprise de deux perspectives bien distinctes : la païenne et la chrétienne. La mort humiliante des chrétiens dans l'arène est interprétée, dans la lettre, comme le destin le plus honorable qui soit, et correspond à un retour de l'ordre divin : la mort des chrétiens constitue une « défaite » pour les païens, puisque les martyrs n'ont pas renié leur foi. La lettre utilise abondamment le symbolisme de la *virtus* romaine pour exprimer la victoire chrétienne. Les martyrs sont considérés comme des « nobles athlètes du Christ », un pendant ironique aux gladiateurs romains¹⁵.

La théorie du bouc émissaire de Girard met en lumière le mécanisme de violence archaïque présent dans les martyrs de Lyon. En tuant les chrétiens, les païens restaurent l'ordre universel romain. Les martyrs de Lyon correspondent à la définition girardienne du bouc émissaire et correspondent à ce que Girard a appelé des « stéréotypes de persécution ». Le martyr, en tant que bouc émissaire, canalise la violence collective et permet la fin de la crise sacrificielle. En plaçant la violence au cœur de sa pensée, Girard montre qu'elle joue un rôle important dans toutes les sociétés. Le bouc émissaire devient le

¹⁵ La lettre utilise abondamment le vocabulaire martial habituellement employé pour décrire un combat de gladiateurs. Nous avons relevé de nombreuses occurrences dans le texte : Maturus est un « généreux athlète » (1955 : 10), la maîtresse de Blandine, une « combattante parmi les martyrs » (1955 : 10). En décrivant le supplice des chrétiens dans l'arène, la lettre stipule « Il fallait bien que ces athlètes généreux soutinssent des combats variés et, après avoir remporté la grande victoire, reçussent la grande couronne de l'incorruptibilité ». (1955 : 15). Blandine, torturée maintes fois, remporte la couronne car elle a revêtu « le grand et invincible athlète, le Christ » (1955 : 17).

processus structurant qui régule les tensions internes d'une société en créant « les différences fondamentales entre profane et sacré, humain et non-humain ». Le bouc émissaire aide à maintenir les distinctions entre les différentes sphères de la société. En analysant ce témoignage de persécution chrétienne dans une perspective girardienne, on découvre de nouvelles voies interprétatives.

Bibliographie

- ARNOBE (2010). *Contre les gentils*. Éd. Bernard Fragu. Paris : Les Belles Lettres.
- AUGUSTIN (2000). *La Cité de Dieu*. Éd. Lucien Jerphagnon. Paris : Gallimard.
- CARRIE, Jean Michel & ROUSSELLE, Aline (2005). *L'Empire romain en mutation : des Sévères à Constantin, 192-337*. Paris : Seuil.
- CHAVAUD, Frédéric & GARDES, Jean-Claude & MONCELET, Christian & VERNOIS, Solange (2012). « Introduction générale », in CHAVAUD, Frédéric & GARDES, Jean-Claude & MONCELET, Christian & VERNOIS, Solange. *Boucs émissaires, têtes de turcs et souffre-douleur*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, pp. 1-13.
- COOLEY, Alison (2013). *The Cambridge Manual of Latin Epigraphy*. Cambridge : Cambridge University Press.
- CUMONT, Franz (2015). *Les Mystères de Mithra : aux sources du paganisme romain*. Rosières en Haye : Camion Blanc.
- CYPRIEN (2003). *À Démetrien*. Éd. Jean-Claude Fredouille. Paris : Cerf.
- DAWSON, David (2013). *Flesh Becomes Word: a Lexicography of the Scapegoat or, the History of an Idea*. East Lansing : Michigan State University Press.
- DERRIDA, Jacques (1972). *La Dissémination*. Paris : Seuil.
- DE SAINTE CROIX, Geoffrey Ernest Maurice, (1963). « Why Were the Early Christians Persecuted ? », *Past & Present*, n°. 26, pp. 6-38.
- DOUGLAS, Mary (1981). *De la souillure*. Paris : Maspero.
- DOUGLAS, Mary (1996). « Sacred Contagion », in John F. A. Sawyer. *Reading Leviticus : Responses to Mary Douglas*. Sheffield : Sheffield Academic Press, pp. 86-106.
- ECK, Bernard (2011). « Le pharmakos et le meurtrier », in Véronique Liard. *Histoire de crimes et société*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, pp. 15-29.
- EUSEBE DE CESAREE (1955). *Histoire Ecclésiastique*. Éd. Gustave Bardy. Paris : Cerf.

- FREND, William H. Clifford (1965). *Martyrdom and Persecution in the Early Church*. Oxford : Blackwell.
- GERNET, Louis (1924). « Sur l'exécution capitale », *Revue des Études Grecques*, tome 37, fasc. 172, pp. 261-293.
- GIRARD, René (1982). *Le Bouc émissaire*. Paris : Grasset.
- GIRARD, René (1972). *La Violence et le Sacré*. Paris : Grasset.
- JEANMAIRE, Henri (1991). *Dionysos : histoire du culte de Bacchus*. Paris : Payot.
- LAST, Hugh (1949). « Rome and the Druids », *Journal of Roman Studies*, vol 39, pp. 1-5.
- LE GLAY, Marcel (1978). « Le culte impérial à Lyon au II^e siècle ap. J.-C. », in Jean Rougé, Robert Turcan. *Les Martyrs de Lyon (177)*. Paris : Éditions du C.N.R.S, pp. 19-31.
- LEVEQUE, Pierre & SECHAN, Louis (1990). *Les Grandes Divinités de la Grèce*. Paris : A. Colin.
- Le Lévitique* (1951). Éd. Henri Cazelles. Paris : Cerf.
- MINUCIUS FELIX (2002). *Octavius*. Éd. Jean Beaujeu. Paris : Belles Lettres.
- Passion de Perpétue et de Félicité* (1996). Éd. Jacqueline Amat. Paris : Cerf.
- PIGANIOL, André (1975). *Recherches sur les jeux romains : notes d'archéologie et d'histoire religieuse*. Strasbourg : Librairie Istra.
- PINKER, Aaron (2007). « A Goat to Go to Azazel », *Journal of Hebrew Scriptures*, vol. 7, pp. 1-25.
- TANNAHILL, Reay (1996). *Flesh and blood: a history of the cannibal complex*. London : Abacus.
- TERTULLIEN (1998). *Apologétique*. Éd. Jean-Pierre Waltzing. Paris : Belles Lettres.
- TURCAN, Robert (1978). « Les religions orientales à Lugdunum en 177 », in Jean Rougé, Robert Turcan. *Les Martyrs de Lyon (177)*. Paris : Éditions du C.N.R.S, pp. 195-208.
- QUENTIN, Henri (1921). « La liste des martyrs de Lyon de l'an 177 », *Analecta Bollandiana*, n° 39, pp. 113-138.
- VERNANT, Jean Pierre (1972). « Ambiguïté et renversement, sur la structure énigmatique d'Oedipe-Roi », in Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet. *Mythe et Tragédies en Grèce ancienne*. Paris : Maspero, pp. 99-131.
- WATTS, James Winston (2012). *Ritual and Rhetoric in Leviticus: from Sacrifice to Scripture*. Cambridge : Cambridge University Press.

THÉORIE MIMÉTIQUE ET LITTÉRATURE ORALE : **Le cas du conte-type n° 212 « La chèvre menteuse »**

DANIEL ARANDA
Université de Nantes
daniel.aranda@univ-nantes.fr

Résumé : « La Chèvre menteuse » est un récit populaire qui prouve la pertinence de la théorie mimétique de René Girard pour ce qui est de la compréhension du conte folklorique. On y trouve en effet crise d'indifférenciation, doubles mimétiques, transgression, lynchage et même mise à mort salvatrice. Il n'est pas jusqu'à l'évolution morphogénétique de l'histoire qui ne s'y laisse lire : les différentes versions du conte permettent de reconstituer la mutation d'une héroïne coupable vers une héroïne innocente. À la différence du mythe ethnologique cependant, le conte folklorique intègre quantité d'influences culturelles qui rendent malaisée son interprétation.

Mots-clefs : Conte folklorique, Mimétisme, Morphogénèse, Mythe, Violence

Abstract : *The Lying Goat* is a traditional narrative that reinforces René Girard's mimetic theory about understanding folktales. Indeed, the narrative portrays a crisis of indifferenciation, mimetic characters, transgression, lynching and even saving death. More is revealed with the morphogenetic evolution of history: the different versions of the folktale make it possible to reconstruct the transformation from a guilty heroine to an innocent heroine. Unlike ethnologic myths, however, folktales embody many cultural influences, thus making it difficult to interpret them.

Keywords : Folktale, Mimicry, Morphogenesis, Myth, Violence

Introduction : René Girard, le mythe et le conte

En matière de littérature orale, René Girard a utilisé le mythe pour illustrer sa conception des fondements religieux des sociétés humaines. Pour lui ce récit rapporte une histoire de bouc émissaire du point de vue des persécuteurs, qui sont convaincus de la culpabilité de leur victime. Girard se sert du mythe pour l'opposer aux textes évangéliques et à certains récits de l'Ancien Testament qui, eux, rapporteraient la même histoire dans « la perspective d'une victime, pas n'importe laquelle, une victime qui reste lucide dans sa propre expulsion pour révéler la vérité de cette expulsion » (Girard, 2015 : 17).

En revanche René Girard n'a jamais utilisé le conte folklorique pour argumenter sa théorie anthropologique. Tout au plus peut-on relever ici ou là quelques remarques sur ce type de récit traditionnel. Ainsi dans l'ouvrage *Le Bouc émissaire* à propos de l'évolution morphogénétique des mythes :

Ce type de divisions [entre personnages bénéfiques et maléfiques] est visiblement tardif puisqu'il débouche sur les contes et les légendes, c'est-à-dire sur des formes mythiques tellement dégénérées qu'elles ne font plus l'objet d'une croyance proprement religieuse » (Girard, 1982 : 118).

L'intérêt de cette remarque est d'indiquer la possibilité d'une interprétation du récit folklorique à la lumière de ses thèses. Elle est d'autant plus légitime que la réduction moderne des contes populaires au seul auditoire infantile, qui semble disqualifier ce genre narratif, est provoquée par un accident historique : le déclin continu des sociétés rurales à la suite des révolutions industrielles et le redéploiement de la pratique du contage en milieu urbain. Ainsi, « loin d'être des œuvres anodines dont la destination, voire la prédestination, est tout naturellement enfantine, les contes sont des productions littéraires à part entière » (Belmont, 1999 : 21). Conte folklorique et mythe ont donc en commun d'être non seulement des récits multiséculaires qui émanent de communautés traditionnelles, mais aussi de s'adresser historiquement à des adultes.

Ces parentés justifient d'expérimenter l'approche girardienne en l'appliquant à ce nouveau corpus. Cette tentative à notre connaissance n'a jamais été faite, si ce n'est par nous, par exemple dans une tentative de description de l'évolution de ses héros (Aranda, 2011). La question est de savoir ce que vaut l'hypothèse de René Girard pour les contes folkloriques, ce qu'elle nous apprend sur ces récits et ce que ces récits nous apprennent sur cette hypothèse. Nous engagerons cette enquête en examinant un seul

conte-type, qui porte le numéro 212 dans la classification internationale Aarne-Thompson des récits folkloriques (Aarne & Thompson, 1964). Il a pour titre générique « The Lying Goat » - « La Chèvre menteuse ». Nous nous limiterons à la quarantaine de versions recueillies en France, qui ont été recensées et résumées par Marie-Louise Tenèze (1976).

L'histoire est celle d'une chèvre menteuse que les différents membres d'une famille mènent paître l'un après l'autre chaque matin. Le plus souvent les mensonges de l'héroïne s'inscrivent dans la configuration suivante : à la fin de la journée, le chevrier demande à la chèvre si elle a bien mangé, et elle répond que oui. Mais lorsque le chef de famille lui pose la même question un peu plus tard, à la ferme, la chèvre répond que non, elle n'est pas du tout rassasiée. Dès lors chaque soir le chef de famille en colère tue l'un après l'autre celui ou celle qui a mené la chèvre aux champs, jusqu'au jour où il ne reste plus que lui pour le faire. À partir de là les versions du conte prennent des directions différentes.

Dans la plupart des versions, la chèvre ment, elle est coupable. Le chef de famille finit par se rendre à l'évidence, et il met à mort ou châtie cruellement l'animal. Du point de vue morphogénétique de Girard, ce groupe de versions serait le plus archaïque car il donne un récit sacrificiel très proche d'un récit mythologique. Nous l'analyserons donc dans un premier temps.

Dans quelques autres versions en revanche, la chèvre ne ment plus, elle est innocente. D'après la théorie de Girard, ce sont les versions les plus évoluées de ce conte-type. Elles témoignent d'un effort des conteurs pour conserver l'histoire dans ses grandes lignes tout en exonérant l'héroïne de sa culpabilité, ce qui n'est pas une mince affaire. Nous les examinerons dans un deuxième temps.

Nous consacrerons enfin un troisième développement à situer le conte « La Chèvre menteuse » vis-à-vis de la question sensible de la plus ou moins grande proximité entre violence et mimétisme dans ces récits.

Les versions les plus archaïques : la chèvre coupable

Sélectionnons et commentons dans un premier temps les données qui dans les différentes versions du type 212 s'ajustent le mieux à l'interprétation que René Girard applique au mythe et qui, si l'on suit sa théorie, relèvent des versions les plus archaïques du récit originel.

Les marques d'un premier stéréotype du récit mythique apparaissent dans notre histoire : la communauté humaine qui est décrite vit une crise mortelle, et cette crise

est représentée comme mimétique. En effet les différences de sexe, d'âge, de statut entre les membres du groupe, disparaissent. « Quand il n'y a plus du tout de différence, on l'a vu, quand l'identité est vraiment parfaite, nous disons que les antagonistes sont devenus des *doubles*. » (Girard, 1972 : 235).

Plusieurs versions du conte « La Chèvre menteuse » présentent les personnages de cette famille comme des doubles. Dans un récit recueilli par le folkloriste Emmanuel Cosquin, le père de famille compte « sept enfants » de sexe masculin (Cosquin, 1879 : 563). Dans une version collectée par Albert Meyrac, ce sont « quatre petits garçons » (Meyrac, 1890 : 463) qui vont conduire l'un après l'autre la chèvre aux champs et être tués par leur père. Dans une histoire transcrite par Félix Arnaudin, ce sont les « trois filles » (Arnaudin, 1977 : 572) du chef de famille.

Ces groupements de frères ou de sœurs sont typiquement des « doubles » tels qu'ils sont représentables dans le cadre d'un scénario familial. Ces personnages ont le même sexe (ce ne sont que des garçons ou que des filles) ; la même mission (mener la chèvre aux champs) ; enfin la même relation de parenté (ce sont tous des frères ou toutes des sœurs). Or, de toutes les liaisons interpersonnelles qui composent une structure familiale, la fratrie est certainement celle où les phénomènes de contagion mimétique rencontrent le moins d'obstacles : il n'y a plus que la différence d'âge pour les contrarier, celle-ci pouvant être réduite voire nulle – d'où le thème mythique récurrent des frères « jumeaux biologiques » (Girard, 1972 : 89). Le conte choisit donc de représenter des doubles dans le segment familial le plus approprié. Rappelons que ces représentations de personnages identiques sont courantes dans le récit folklorique et qu'à cet égard le type 212 n'a rien d'exceptionnel.

Ce conte présente également un deuxième stéréotype du récit mythique, celui de la mise en œuvre d'un personnage donné comme seul responsable de la crise mortelle que vit la communauté. Plus les membres d'une collectivité sont représentés comme identiques, plus celui sur lequel s'est focalisée la culpabilisation collective est représenté comme un être négativement singulier. Il fait l'objet d'un déclasserment généralisé, et dans notre conte ce déclasserment prend essentiellement la forme d'une animalisation.

Dans la perspective de René Girard, la chèvre de notre conte ne devait être au départ qu'un membre de la communauté parmi d'autres, c'est-à-dire un être humain. Mais la conviction que ce membre est le fauteur de trouble criminel bouleverse sa représentation. Il est devenu une chèvre. L'animalisation est une forme radicale et bien connue de discrimination, mais elle est ici aménagée, rendue plausible dans le cadre d'une exploitation agricole qui comprend des êtres humains mais aussi des animaux

domestiques. La future victime du récit sera donc une chèvre, mais une chèvre qui parle, et même qui suscite une étrange prédilection de la part du chef de famille dans la version Grandpré : « il y avait une fois un bonhomme qui vivait dans une petite maison ; il avait sept gars, puis une chèvre qu'il préférait à ses fils » (Grandpré, 1903 : 369).

Au déclasserement biologique, il faut ajouter le déclasserement sexuel dans le contexte anthropologique d'une société patriarcale : la chèvre est un personnage féminin par rapport à un groupe qui est le plus souvent masculin. Il faut aussi ajouter le déclasserement fonctionnel : la chèvre mène une existence parasite et a besoin d'être assistée par un être humain. Il faut encore ajouter son déclasserement moral : l'héroïne animale ment au chef de famille. Le mensonge porte toujours sur le fait qu'on ne l'a pas laissée s'alimenter, mais il peut être aggravé par l'affirmation supplémentaire selon laquelle ses gardiens se sont amusés à la molester. Ainsi dans la formulette récurrente de la version Lambert :

Je ne suis ni rassasiée ni affamée,
Ceux qui m'ont gardée
M'ont, tout ce matin, bâtonnée. (Lambert, 1897 : 439)

Ces mensonges constituent le troisième stéréotype de persécution dans la théorie de René Girard : le bouc émissaire commet une transgression qui a des conséquences dévastatrices sur la communauté. Dans notre conte-type, la chèvre provoque indirectement, mais sciemment, une catastrophe familiale sous la forme de la mise à mort par le père de tous ses enfants.

Au comble de la crise mimétique, lorsqu'il ne reste plus que le bonhomme seul dans la maison, avec sa chèvre, que tout le reste de la communauté a été tué, la mise à mort de l'animal entraîne le retour à la paix et à l'harmonie. On remarquera que le meurtre de l'héroïne n'est qu'une mise à mort de plus. Simplement, cette fois c'est la bonne, celle qui va tout faire rentrer dans l'ordre. Dans la version Grandpré, le chef de famille, une fois qu'il a compris que la chèvre lui avait menti, la traite exactement comme il avait traité ses enfants les jours précédents : il lui coupe les cuisses et la jette dans le puits. Mais ce geste va avoir des conséquences merveilleuses. Voici la dernière phrase du récit :

Le bonhomme furieux vit que Biquine [la chèvre] avait menti et fait tuer tous ses fils ;
aussi il lui coupa les cuisses et la jeta dans le puits ; aussitôt les sept gars du bonhomme

reparurent à la surface. Ils pardonnèrent à leur père, et vécurent tous très heureux. (Grandpré, 1903 : 370)

La crise est donc surmontée au prix de l'élimination définitive d'un des membres de la communauté. Et le récit fait que les conditions de cette résurrection sont mécaniquement liées à la disparition de l'animal. Comme par un jeu de bascule très visuel, la chute verticale du cadavre de la chèvre entraîne l'ascension elle aussi verticale, par le même canal, de la fratrie ressuscitée.

Il reste que cette résurrection collective ne se rencontre que dans une seule version parmi la quarantaine qui ont été collectées. Dans les autres, la mort de la chèvre n'est qu'une vengeance de plus, à laquelle s'ajoute souvent le désespoir voire le suicide final du père de famille. Mais même dans le cas particulièrement favorable de la version Grandpré, il manque au conte-type 212 une dernière séquence pour suivre jusqu'au bout le même schéma qu'un mythe, celle de la divinisation de la victime. « Les peuples n'inventent pas leurs dieux, ils divinisent leurs victimes » (Girard, 1999 : 113), et le mythe fait le récit rétrospectif de cette épiphanie. Malgré tout, l'ambivalence constitutive de la divinité sacrée est encore présente dans cette version du conte : un même sujet engendre une crise communautaire majeure par son comportement néfaste, et résout cette crise de manière surnaturelle, par sa disparition violente.

En fait notre chèvre menteuse ne gagne rien à mentir, elle n'y trouve aucun avantage matériel en tout cas. Si l'on voulait décrire en termes moraux cette héroïne, on dirait qu'elle fait preuve de méchanceté. De ce point de vue, ce personnage s'apparente au « trickster » ou « décepteur » que l'on trouve dans beaucoup de mythes, c'est-à-dire un personnage rebelle, malicieux, qui prend plaisir à semer la confusion dans sa communauté. Or pour René Girard les tricksters sont une forme morphogénétiquement évoluée du monstre sacré originel (Girard, 1982). Si tel était le cas, il faudrait en conclure que même la version la plus « primitive » du type n°212 selon les critères de Girard représente une configuration déjà avancée de bouc émissaire. Cependant, il ne faut pas en conclure que le conte folklorique comme genre, à la différence du mythe, ne saurait produire de telles séquences. Ce qui est vrai du conte-type 212 n'est pas vrai de tous les contes du répertoire, même dans le seul territoire français. Par exemple le type 720 (« My mother slew me, my father ate me ») présente un cas de divinisation temporaire, édulcoré il est vrai sous la forme d'un « oiselet magique » émanant des ossements du héros (Aranda, 2012 : 202).

Les versions les plus évoluées : la chèvre réhabilitée

Nous l'avons noté, il existe quelques versions du type 212 dans lesquelles la chèvre menteuse est innocentée. Cette variété de situations pour un même conte est conforme à la théorie de René Girard sur les mythes, théorie qui refuse l'approche anhistorique des descriptions structuralistes : « il ne faut pas hésiter, bien entendu, à réhabiliter l'idée d'une évolution de la mythologie » (Girard, 1982 : 100). Cette évolution d'après Girard va toujours dans la même direction : « la transformation mythologique est à sens unique et elle s'effectue dans le sens de l'effacement des traces » (*id.* : 134) ; traces de la violence que vit la communauté et traces de la violence qu'elle exerce sur l'un de ses membres. Si l'on suit cette affirmation, les versions où la chèvre est innocentée sont plus évoluées que celles où elle est coupable. Cela ne signifie pas qu'elles sont plus récentes chronologiquement, mais que morpho-génétiquement elles procèdent d'une transformation de versions à héroïne coupables.

Toujours est-il que des édulcorations s'observent en effet dans certaines versions du conte. Dans un récit collecté par Smith par exemple, la famille est fortement différenciée, avec le père de famille, la mère, un garçonnet et une fillette (Smith, 2005). Le mimétisme de la fratrie familiale a disparu. Dans d'autres versions, les fils chevriers ne sont plus tués par le père de famille mais rossés : « le père donna quelques coups de bâton à son fils » (Perbosc, 1954 : 135) ; ou encore chassés : « transporté de fureur il chassa son fils aîné » (Duchon, 1945 : 64). La violence est donc atténuée.

Mais l'évolution la plus intéressante concerne la culpabilité de la chèvre. Pour ce qui est de notre récit, certains conteurs éprouvent visiblement des difficultés à maintenir une héroïne qui soit un personnage malfaisant. À l'époque où ces versions ont été collectées, c'est-à-dire au XIX^e et au XX^e siècles, le modèle dominant dans la littérature narrative écrite est celui d'un héros positif, le personnage malfaisant ne pouvant être qu'un adversaire du héros. On ne peut pas exclure une influence de ce contexte culturel sur les conteurs, ou sur leur auditoire, ce qui revient au même. On ne saurait exclure non plus l'influence des collecteurs eux-mêmes. Au XIX^e siècle notamment, ils font beaucoup plus que collecter. Ils collaborent largement, par leur travail de traduction, de transcription et de synthèse des versions entendues, au résultat final qui est proposé au lecteur. On doit admettre qu'ils peuvent modifier certains contenus des histoires qu'ils recueillent.

Le fait est que plusieurs versions changent de coupable, c'est-à-dire transfèrent la culpabilité (et parfois le mensonge lui-même) de la chèvre aux chevriers, avec les

conséquences catastrophiques habituelles. Ce faisant elles maintiennent la chèvre comme héroïne et font des chevriers des adversaires châtiés à juste titre, même si ce châtiment apparaît disproportionné. C'est le cas d'une version recueillie par Gabrielle Sébillot. La chèvre « allait aux champs avec un petit garçon qui ne lui donnait pas le temps de brouter » (Sébillot, 1900 : 424). De même dans une version collectée par Maugard : « sept garçons » sont envoyés l'un après l'autre pour faire paître leurs chèvres, mais ils s'y prennent mal : « ces nigauds de bergers, au lieu de rassasier leurs chèvres, en cachette, dans les champs voisins (...), les conduisirent dans les landes. Quand le soleil s'effaçait, les bêtes n'étaient jamais ni repues, ni ballonnées » (Maugard, 1955 : 213). Dès lors le chef de famille peut chaque soir couper la tête d'un de ses fils et la jeter sous un pont.

D'autres conteurs cherchent un point d'équilibre en innocentant la chèvre sans pour autant accabler les chevriers. Dans cette formule, l'influence du message évangélique, au sens d'un discours qui dénonce et refuse la mise en place d'un bouc émissaire, n'est pas à exclure. Il faut noter ici la différence entre les mythes étudiés par René Girard, qui sont souvent des mythes ethnologiques, au sens où ils nous sont parvenus directement, sans la médiation de textes littéraires, et les contes folkloriques français. Ceux-ci se sont transmis pendant des siècles dans le contexte puissant et durable d'une société chrétienne. À travers la vulgate des histoires saintes, des sermons du curé à l'église, des rituels catholiques, on peut imaginer une influence du message évangélique sur la configuration de ces contes, influence qui ne répondrait plus seulement à la logique de l'effacement des traces postulée par René Girard. Mais il est difficile de démêler dans ces textes une réhabilitation qui relève d'une inspiration chrétienne d'une édulcoration qui poursuit un objectif d'occultation, celle de ces « mythes évolués où personne n'est vraiment coupable » (Girard, 2011 : 44). Certes, ces récits qui déculpabilisent tout le personnel du conte ne sont pas fondamentalement démystificateurs, au sens évangélique du terme tel que le définit Girard. En déculpabilisant la chèvre comme les chevriers, de telles versions font comme s'il n'y avait pas eu de meurtre originel de la victime, elles accomplissent donc un travail de dissimulation. Cependant, l'innocence et non plus la culpabilité devient le principe structurant de l'histoire, ce qui n'est pas insignifiant.

Il reste que la formule de l'innocence généralisée est un exercice techniquement difficile et les résultats témoignent à l'évidence d'un bricolage narratif *a posteriori*. Dans la version collectée par Victor Smith, le conteur exonère à la fois la chèvre et les chevriers de tout mensonge car la chèvre « avait un trou au cou de sorte que ce qu'elle mangeait, du moins la plus grande partie, sortait par ce trou » (Smith, 2005 : 31). Dans

une version recueillie par Paul Delarue, la chèvre dit vrai quand elle répond au chevrier qu'elle est « bien saoule », et encore vrai quand elle répond un peu plus tard au chef de famille qu'elle n'est « ni saoule, ni rassasiée ». En effet, dans l'intervalle de ces deux réponses contradictoires elle a tout déféqué, au point qu'« elle n'a plus rien dans le ventre » (Delarue, 1976 : 208) quand elle arrive à la ferme.

Signalons enfin une cause complémentaire expliquant la révolution qu'expérimente la configuration de l'héroïne dans ce conte-type. Dans d'assez nombreuses versions collectées (nous en avons compté dix) le conteur enchaîne dans sa performance orale le type 212 avec le type 123. Or le type 123 est bien connu aujourd'hui puisqu'il s'agit du conte « Le Loup, la chèvre et ses chevreaux », volontiers raconté à des auditoires juvéniles. La raison de cette association est simple. Dans la mesure où ces deux contes ont pour héroïne une chèvre, certains conteurs saisissent cette opportunité pour en faire le protagoniste unique de deux histoires successives. Parfois même ils réduisent à la portion congrue le type 212 pour en faire « un simple motif d'introduction à l'autre conte » (Tenèze, 2005 : 34).

Une difficulté se présente cependant à eux. Dans le 123, la chèvre est systématiquement une héroïne sympathique, puisqu'elle cherche à protéger ses petits contre le loup et fait preuve de courage et de ruse pour y parvenir. Visiblement, certains conteurs se posent la question de la cohérence de l'héroïne. Est-il normal qu'un même personnage soit malfaisant dans la première moitié de leur récit (le type 212) et bienfaisant dans la seconde (le type 123) ? Beaucoup d'entre eux refusent cette distorsion et réforment le 212 pour qu'il soit en phase avec le 123.

Pour faire la soudure diégétique avec le type 123, ils ont besoin que la chèvre soit toujours vivante à la fin du 212, et même libre de toute domestication, puisque l'animal doit se retrouver dans sa hutte au milieu de la forêt. Le chef de famille ne tuera donc pas la chèvre à la fin du 212, il se contentera de la blesser et de l'abandonner, à moins qu'elle ne parvienne à s'enfuir : « l'homme au lieu de lui percer le cou avec le couteau lui fit à la jambe une entaille telle que la jambe lui pendait. La chèvre s'échappa » (Dardy, 1986 : 418). Cette blessure est recyclée pour le 123 dans la mesure où elle justifie le départ de la maman chèvre de sa maison, et le fait qu'elle laisse ses chevreaux tout seuls, à la merci du loup. Son ancien maître lui ayant cassé une patte, elle doit se rendre chez le médecin pour se faire soigner. Surtout, certains conteurs (pas tous cependant) opèrent une soudure morale et comportementale entre le 212 et le 123. Si la chèvre est bonne dans le 123, il faut qu'elle le soit aussi dès le 212. Ils inventent donc une chèvre qui dit vrai lorsqu'elle rapporte le mauvais traitement que lui ont infligé les chevriers.

La pratique du contage du 212 en association avec le 123 fonctionnerait donc comme un accélérateur dans l'évolution du 212. Cela explique en partie pourquoi dans un même conte-type, suivant les versions, on trouve une héroïne parfaitement perverse et une héroïne parfaitement innocente, ce qui n'est guère courant en matière de récits folkloriques. Notons cependant qu'en toute logique la volonté d'harmoniser les deux contes aurait pu aboutir à la solution inverse, une transformation du 123 sur la base du 212, c'est-à-dire l'élaboration d'une chèvre continuellement malfaisante, vis-à-vis de ses chevreaux notamment. Or dans aucune des versions collectées le récit du conteur ne s'engage dans cette voie. Cela conforte l'hypothèse de René Girard pour qui l'évolution d'un récit de type mythologique va toujours dans le sens d'une édulcoration et jamais d'une radicalisation.

Violence et mimétisme

Comme le mythe, le conte folklorique voit juste lorsqu'il décrit physiquement les membres d'une société en crise comme des doubles, c'est-à-dire des êtres dont les caractéristiques individuelles ont disparu dans la déliquescence morbide qui affecte la collectivité. René Girard évoque à ce propos « la crise sacrificielle qui uniformise tous les participants » (1982 : 132). Qu'en est-il donc de la relation entre mimétisme et violence dans le type 212 ? On l'aura noté, aucune des versions de « La Chèvre menteuse » que nous avons sollicitées jusqu'à présent ne propose de scènes de violence à caractère collectif – et donc mimétique. Pourtant, on en trouve aisément dans le répertoire folklorique. Par exemple le type 460B (« Le Voyage pour chercher fortune ») fournit un épisode dans lequel le héros se rend dans un couvent dont les moines ne cessent de se battre entre eux : ce « couvent est devenu un enfer depuis six mois (.) Aussitôt que l'on commence les offices et les matines, tous les moines se jettent leurs sandales à la tête, se battent, et le sang coule » (Filippi, 1906 : 457). Ici violence et mimétisme vont de pair, le mimétisme étant représenté par un groupe de personnes toutes du même sexe (des hommes) et toutes habillées de façon identique : des moines.

En revanche, la violence qui ravage la communauté familiale dans le conte-type 212 est exercée par le seul chef de famille. Les enfants ne se tuent pas entre eux, et la chèvre ne tue pas elle-même, mais délègue la responsabilité des assassinats au père des enfants. De plus, cette liquidation de la fratrie ne s'accomplit pas simultanément, en une forme de carnage, mais enfant après enfant, jour après jour, selon une logique d'égrènement qui retire à la crise une part importante de ses caractéristiques collectives. On peut raisonnablement penser que le personnage du chef de famille est

extrait de la collectivité des doubles. Son statut de tueur unique lui confère une particularité relative que les conteurs prennent en compte en en faisant non un frère parmi d'autres, mais un adulte et un père, soit un personnage qui surplombe la communauté.

Pour ce qui est maintenant de la mise à mort de la chèvre coupable, elle ne s'exerce pas non plus collectivement. La scène primordiale girardienne, celle du lynchage collectif qui sauve la communauté, est devenue un meurtre individuel, perpétré à nouveau par le seul père de famille à l'encontre de l'animal. Dans les versions du type 212, le père incarne donc une représentation individualisée de la collectivité violente, les autres membres du groupe n'étant pas affectés par cette rage de vengeance. Si l'on suit les thèses de René Girard, une telle représentation atteste d'un état avancé de l'évolution du conte. La violence privée n'est plus aussi facilement admise dans les communautés où se pratiquent ces contages, même lorsqu'elle se présente comme une légitime vengeance. C'est pourquoi la responsabilité de la mise à mort de la chèvre est affectée à un seul personnage, père de famille coléreux et crédule.

Il existe cependant un groupe de six versions du type 212 dans lesquelles apparaît une scène de lynchage. Ce groupe est suffisamment homogène de par son origine géographique (les Pyrénées languedociennes) et l'organisation de ses histoires pour que la folkloriste Marie-Louise Tenèze ait jugé « nécessaire de distinguer ce sous-type », baptisé 212A (1976 : 448). Ces versions bouleversent en effet le rapport entre individu et collectivité dans l'histoire. Ce n'est plus une chèvre unique qui est menée aux champs, mais un troupeau. Et après plusieurs essais infructueux de chevriers incompetents, c'est un chat (ou dans une des versions un garçonnet qui se métamorphose en chat) qui réussit à faire paître convenablement et protéger les chèvres. Curieusement pourtant, le chat chevrier finit par effrayer ou irriter le troupeau qui se jette sur lui. C'est dans cette seule circonstance que le conte-type 212 nous propose une scène de lynchage : « les chèvres (...) lui sautèrent dessus et le tuèrent. Imaginez un peu les coups de tête qu'elles lui donnèrent, elles lui arrachèrent même la peau. Toutes avaient un petit bout de chair aux cornes. » (Fabre et Lacroix, 1973 : 205). Le lendemain, le père de famille constate le meurtre et, pris de colère, tue tout le troupeau, à l'exception d'un animal qui parvient à s'échapper, ce qui permet au type 123 de prolonger le récit.

Ainsi, le sous-type 212A présente une scène de lynchage, avec la conjonction forte qu'elle implique entre mimétisme et violence. La disparition de la scène de mise à mort d'une chèvre unique y entraîne comme par compensation la mise à mort d'un chevrier unique. Mais le 212A parvient à ce résultat au prix d'une animalisation totale

des acteurs : ni la victime ni la foule hystérique qui la déchiquette ne sont désormais humaines, comme si une telle scène n'était plus représentable qu'au moyen de substituts animaux.

Dans le répertoire des contes folkloriques, le conte-type 212 occupe donc une position élevée dans l'échelle des représentations de la violence mimétique, et c'est la raison pour laquelle nous avons choisi de l'évoquer. Or, le degré de présence mutuelle du mimétisme et de la violence est un excellent indicateur pour « dater » un récit populaire au sein d'un mouvement morphogénétique. Le tableau d'une crise communautaire aiguë et la scène de lynchage salvateur sont deux séquences qui exploitent simultanément ces traits descriptifs, et c'est leur dissociation progressive qui marque les jalons de l'évolution des contes. Soit la représentation de la violence s'étiole alors que le mimétisme demeure ; soit la représentation du mimétisme s'efface alors que la violence perdure - sans compter les évolutions les plus poussées où les deux traits disparaissent.

Dans le premier cas, le 212 nous propose plusieurs situations de personnages identiques entre eux : des frères souvent nombreux ou des sœurs, un troupeau de chèvres. Ces doubles expérimentent une violence qui signale l'archaïsme de beaucoup de versions, mais le principe de l'égrènement des chevriers pour ce qui est de leur mise à mort en amortit l'impact. Et lorsque la destruction porte simultanément sur les membres d'une collectivité (le troupeau massacré par le père de famille) celle-ci n'est plus humaine mais animale. Quant à la violence mortelle perpétrée par une collectivité mimétique sur un sujet, elle n'est complètement représentée que lorsque tous les acteurs de la scène sont animaux : des chèvres en furie dépècent un chat vivant. Dans le second cas, l'effacement du mimétisme s'effectue par le biais de l'émergence de deux acteurs plus individualisés et dont le champ d'action est particulier : un père de famille qui commande à une collectivité et qui prend sur lui seul de la décimer ; et dans le 212A un chat chevrier plus habile que ses confrères humains et qui en subira les conséquences.

Conclusion : avancées et incertitudes

Nous avons déplacé vers un conte folklorique les méthodes d'interprétation que René Girard a appliquées au mythe. Le résultat est loin d'être insignifiant. Doubles mimétiques, crise sacrificielle, lynchage et mise à mort salvatrice s'y reconnaissent sans peine. Et la variété des versions pour ce même conte-type permet de faire une hypothèse solide sur l'évolution morphogénétique de l'histoire, au fil des générations de

conteurs et des transformations culturelles de leurs auditoires. Le principe de cette évolution est la mutation d'une héroïne coupable vers une héroïne innocente.

De tous les apports des thèses de René Girard à la compréhension du conte folklorique, le plus précieux et le moins contestable nous semble être le repérage de groupes de personnages mimétiques. Ce phénomène spectaculaire n'avait jamais été, nous ne disons pas expliqué, mais ne serait-ce qu'identifié par les deux théories modernes qui se sont intéressé à ce genre narratif, la psychanalyse d'une part et le formalisme comme le structuralisme d'autre part.

La communauté mimétique n'a ni signification ni existence pour la psychanalyse. Sauf exception, cette discipline ramène toute histoire rapportée par un conte folklorique à un scénario familial, avec des acteurs nettement différenciés auxquels le jeune lecteur donnera sens : « Le conte de fées simplifie toutes les situations. Ses personnages sont nettement dessinés (...). Tous les personnages correspondent à un type » (Bettelheim, 1976 : 19). C'est pourquoi elle veut ignorer que le nombre de personnages présents ainsi que leurs similitudes flagrantes peuvent pointer vers une collectivité autrement plus ample et problématique que la famille occidentale moderne.

Les doubles mimétiques n'ont pas non plus de signification pour le formalisme. Pour lui, quel que soit le nombre d'acteurs qui remplissent une fonction, ils composent un seul et même actant, ce que Vladimir Propp appelle un « personnage » (1970 : 96). Le critique estime que le nombre plus ou moins élevé d'acteurs relève seulement de l'habillage ornemental des actions effectuées dans le conte, de « son extraordinaire diversité, son pittoresque haut en couleur » (*id* : 30). Pour des raisons différentes, le structuralisme ignore aussi ce phénomène. Sa logique différentialiste l'empêche d'admettre que différents personnages d'un récit puissent être vraiment identiques. Relisons Philippe Hamon à ce sujet :

Le rôle des redoublements de personnages devra toujours être examiné avec soin. S'agit-il d'un simple procédé d'*emphase* stylistique (...) ou bien la réduplication a-t-elle une autre fonction, notamment une fonction de classement ? N'y a-t-il pas toujours, sous ce qui apparaît *a priori* comme une pure répétition d'un même personnage, une structure oppositionnelle ou scalaire (de degrés) camouflée ? C. Lévi-Strauss a souvent insisté sur le fait que très souvent dans le mythe, la réduplication d'une unité n'est que le camouflage d'une structure dégradée (Hamon, 1977 : 172).

Philippe Hamon passe ici en revue toutes les explications justifiant une réduplication d'acteurs, sauf une, la plus élémentaire, et qui s'ajuste à notre conte :

l'auteur (pour nous le conteur) crée des personnages multiples pour qu'ils apparaissent comme identiques.

La théorie de René Girard permet de relever nombre de points communs entre le conte et le mythe. Mais ses outils d'interprétation nous font penser que le conte folklorique européen, celui d'où nous avons extrait « La Chèvre menteuse », est un récit plus complexe, ou du moins plus enchevêtré que le mythe, en particulier celui strictement ethnologique qui ne nous est pas parvenu par le biais de textes littéraires. Au moment où il commence à être recueilli en effet (essentiellement à partir du troisième tiers du XIX^e siècle pour la France) il a subi quantité d'influences qui n'ont pas affecté le mythe. Dans les versions françaises du type 212, cette complexité se révèle le mieux dans la question centrale de la culpabilité de l'héroïne.

À ce propos, on retiendra dans notre corpus la variété des représentations pour ce qui est du statut moral de l'héroïne, qui vont de la culpabilité totale à l'innocence totale, en passant par des situations intermédiaires que nous n'avons pas pris le temps de décrire : culpabilité atténuée ou partagée, ou encore culpabilité ou innocence dans une même version selon le chevrier qui prend en charge l'animal. Nous pensons que la force qui selon Girard pousse le mythe – et pour nous le conte – à toujours plus « effacer les représentations de la violence » (Girard, 1982 : 112) n'est pas seule en cause. À l'égard du type 212, nous avons supposé l'influence pour ainsi dire mécanique du type 123 puisque les deux histoires étaient parfois rapportées de concert ; celle aussi du récit livresque moderne où le héros ne peut plus être, sauf exception, que positif ; celle enfin d'une culture chrétienne dominante qui pousse les conteurs à retourner des scénarios sacrificiels pour en faire des scénarios de réhabilitation.

Il reste que notre choix d'évoquer le type 212 a été guidé par le sentiment que les thèses de René Girard y avaient une force de pénétration particulière. Cela veut dire que cette force est moindre pour d'autres types parmi les centaines qui ont été recensés dans le monde. Or Girard a déjà anticipé cette objection à propos des mythes, en notant que l'évolution très poussée de ces récits finissait par rendre le scénario sacrificiel indétectable : « il y a beaucoup de mythes dont je me sens, à l'heure actuelle, incapable de refaire la genèse à travers le processus de persécution, mais quelqu'un d'autre y parviendra peut-être » (Girard, 2011 : 99). C'est pourquoi nous préférons lui opposer l'objection inverse. N'est-il pas trop beau de trouver dans quelques versions de « La Chèvre menteuse » la description impeccable d'une mise à mort par démembrement (un « diasparagmos ») avec le lynchage du chat chevrier par un troupeau de chèvres ? Pour ces quelques récits recueillis en 1969 dans l'Aude, la scène semble trop originelle, malgré son animalisation, pour avoir pu traverser les siècles en conservant une telle

fraîcheur. Nous préférons penser que le lynchage est une scène-type que les conteurs gardent en réserve, et qu'ils mettent en œuvre de façon plus ou moins routinière dans leur narration lorsque les circonstances du récit s'y prêtent, notamment dans une séquence de péripétie (ou de dénouement) où intervient un actant collectif. On le voit, interpréter le conte folklorique à la lumière des thèses de René Girard aboutit à des résultats appréciables, mais suscite aussi des réflexions stimulantes.

Bibliographie

AARNE, Antti & THOMPSON, Stith (1964). *The Types of the Folktale : a Classification and Bibliography*. Helsinki : Academia Scientiarum Fennica.

ARANDA, Daniel (2011). « Anthropologie et narratologie croisées : à propos des héros de conte folklorique », *Pratiques*, n°151-152, pp. 89-100.

ARANDA, Daniel (2012). « Différenciation et indifférenciation dans le conte-type 720 'Ma Mère m'a tué, mon père m'a mangé' », in S. Dubel et A. Montandon (dir.). *Mythes sacrificiels et ragoûts d'enfants*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, pp. 199-210.

ARNAUDIN, Félix (1977). « La Chèvre » (conteur : F. Labrit), in *Contes populaires de la Grande Lande*. Sabres : Groupement des amis de Félix Arnaudin, pp. 572-576.

BELMONT, Nicole (1999). *Poétique du conte*. Paris : Gallimard.

BETTELHEIM, Bruno (1976). *Psychanalyse des contes de fées* (trad. T. Carlier). Paris : Laffont.

COSQUIN, Emmanuel (1879). « La Chèvre », *Romania*, t. VIII, pp. 563-565.

DARDY, Léopold (1986). « La Petite Chevette », in *Anthologie populaire de l'Albret*, t. II. Barbaste : Institut d'estudis occitans, Seccion d'Òut-e-Garona, pp. 414-427.

DELARUE, Paul (1976 [1944]). « La Bête Malibête », in M.-L. Ténèze, *Le Conte populaire français*, t. III. Paris : Maisonneuve et Larose, pp. 208-211.

DUCHON, Paul (1945 [1938]). « La Bête Malebête », in *Contes populaires du Bourbonnais*. Moulins : Crépin-Leblond, pp. 63-67.

FABRE, Daniel & LACROIX Jacques (1973). « Les Chevrettes » (conteur : « François »), in *La Tradition orale du conte occitan*, t. II. Paris : PUF, pp. 204-209.

FILIPPI, Julie (1906). « L'Ami des pauvres », *Revue des Traditions Populaires*, t. XXI, n°11, pp. 456-458.

GIRARD, René (1972). *La Violence et le sacré*. Paris : Grasset.

- GIRARD, René (1982). *Le Bouc émissaire*. Paris : Grasset.
- GIRARD, René (1999). *Je vois Satan tomber comme l'éclair*. Paris : Grasset.
- GIRARD, René (2011 [1987]). *Sanglantes origines* (entretien de 1983). Paris : Flammarion.
- GIRARD, René (2015). « Des choses cachées depuis la fondation du monde » (entretien de 1978), in *René Girard. Les Grands Entretiens d'Artpress*. Paris : Artpress, pp. 13-29.
- GRANDPRE, Marie E. de (1903). « La Chèvre et les sept gars », *Revue des Traditions Populaires*, t. XVIII, n° 7-8, pp. 369-370.
- HAMON, Philippe (1977). « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*. Paris : Seuil, pp. 115-180.
- LAMBERT, Louis (1897). « La Chèvre, le loup et le renard » (conteuse : M. Verneuil), *Revue des langues romanes*, t. XL, pp. 438-444.
- MEYRAC, Albert (1890). « La Chèvre et le loup », in *Traditions, coutumes, légendes et contes des Ardennes*. Charleville : Imprimerie du Petit Ardennais, pp. 462-464.
- PERBOSC, Antonin (1954). « Les Mensonges de la chèvre », in *Contes de Gascogne*. Paris : Erasme, pp.134-136.
- PROPP, Vladimir (1970 [1928]). *Morphologie du conte* (trad. M. Derrida, T. Todorov, C. Kahn). Paris : Seuil.
- SEBILLOT, Gabrielle (1900). « La Chèvre » (conteuse : E. Melon), *Revue des Traditions Populaires*, t. XV, n°8, pp. 424-425.
- SMITH, Victor (2005). « L'Homme aux trois chèvres » (conteuse : Sœur Sainte Claire), in *Contes du Velay*. Retournac : Société des amis du musée de Retournac, pp. 31-33.
- TENEZE, Marie-Louise (1976). *Le Conte populaire français* (t. III). Paris : Maisonneuve et Larose.
- TENEZE, Marie-Louise (2005). « Commentaires » pour V. Smith, *Contes du Velay*. Retournac : Société des amis du musée de Retournac.

LE MYTHE COSMOGONIQUE DE PANGU

La fonction de la violence dans la fondation du monde

JOÃO MARCELO MESQUITA MARTINS
Universidade do Minho
jmarcelommartins@ilch.uminho.pt

Résumé : En constatant le rôle axial du désir dans la condition humaine, Girard soutient que les rapports humains obéissent à la nature mimétique du désir, si bien qu'il est possible de les formaliser par un triangle mimétique dont les sommets sont occupés par sujet, modèle et objet. Des interactions ainsi établies surgissent des rivalités lesquelles ont produit dans les sociétés primitives de grands conflits qui ont conduit au chaos. Le bouc émissaire est le mécanisme que les sociétés primitives ont mis en place pour maîtriser la violence mimétique. Girard théorise le mécanisme du bouc émissaire cherchant à identifier dans les mythes les indices de la crise mimétique et son issue dans le meurtre fondateur. Nous nous proposons d'analyser le mythe cosmogonique de Pangu par le biais de la théorie du désir mimétique et du mécanisme du bouc émissaire en essayant d'y repérer la crise mimétique, l'homicide fondateur et la reconstruction de la différenciation dans la société de l'époque.

Mots-clés : Cosmogonie, Désir Mimétique, Violence, Bouc Émissaire, Pangu

Abstract: Noting the key role that desire holds in the human condition, Girard believes that, in human relationships, there is an imitative character of desire. It is therefore possible to draw a mimetic triangle, with subject, object, model on its vertices. From the established interactions, rivalries arose in a way that, in primitive societies, created great conflicts which led to social chaos. The scapegoat was thought as a solution to control mimetic violence in these contexts. In his work, Girard formally introduces the scapegoat mechanism, seeking to identify the structure of mimetic crisis, founding homicide in mythology. This paper proposes an analysis of the Chinese cosmogonic Pangu myth through the theory of mimetic desire and the scapegoat mechanism, also trying to identify the same mimetic crisis, leading to widespread violence, the presence of the founding homicide, and the reconstruction of differentiation in the society of the mentioned period.

Keywords : Cosmogony, Mimetic Desire, Violence, Scapegoat, Pangu

1. Notes brèves sur l'origine du monde

Transmis d'abord sous forme orale, le mythe d'origine procure un ensemble d'idées sur la mentalité de la communauté qui l'a créé. Son développement ainsi que les changements que la société subit ont aussi une influence sur les contenus transmis par le mythe. Par conséquent, la présence dans les mythes d'origine de personnages déjà définis est tout à fait normale. Certains de ces mythes donnent une justification de ce fait. Mais il y en a d'autres qui ne le font pas. L'émergence du monde se met fréquemment en place à partir d'un cosmos plus ou moins constitué.

En racontant de quelle façon l'univers s'est organisé à partir de circonstances chaotiques, le mythe d'origine dévoile la fascination qui s'empare de plus en plus de l'être humain pour le traçage de la création et de la formation du cosmos qu'il habite. « En somme, les mythes décrivent les diverses, et parfois dramatiques, irruptions du sacré (ou du surnaturel) dans le Monde. C'est cette irruption du sacré qui fonde réellement le monde et qui le fait tel qu'il est aujourd'hui » (Eliade, 1963 : 15). La recherche de réponses aux questions de la création et de la formation du cosmos favorise la formulation d'hypothèses sur l'instant où un certain élément ou une certaine substance a donné lieu à tous les autres éléments qui composent l'environnement.

Au commencement de la lointaine antiquité, qui en a transmis le conte ?

Alors, le ciel et la terre étaient unis. Comment ont-ils été explorés ?

Alors, il y avait le chaos. Qui l'a ordonné ?

Quelles choses flottaient dans l'air et comment pouvait-on les distinguer ?

Il y avait le jour et la nuit est apparue. Avec quel propos ?

Yin, Yang et le Ciel, quelle est la forme originale et comment s'est-elle transformée ?

Le firmament a neuf couches, administrées par qui ?

Une œuvre aussi grandiose, qui l'a créée à l'origine ? (*Apud* Yuan, 2006 : 18) (TdA)

À titre d'exemple, le poète et ministre chinois Qu Yuan (habituellement, 340 - 278 a.C.), présente, dans son œuvre *Questions au Ciel* (天问, *Tiānwèn*), un ensemble de cent soixante douze questions en vers sur des mythes et d'anciennes croyances religieuses, présentes dans l'anthologie *Chansons du Sud* (楚辞, *Chǔ cǐ*)¹, quelques

¹ Anthologie constituée par seize chapitres, normalement attribuée à Qu Yuan. Il s'agit d'un ouvrage originaire du Royaume de Chu (楚国, *Chǔguó*), état qui se trouve au sud du Fleuve Jaune, célèbre par son exotisme. L'œuvre a innové au niveau de l'écriture poétique et a introduit une nouvelle division métrique ainsi que le caractère xi (兮, *xī*) comme indicateur du mode. Elle a permis d'approfondir la connaissance de

renseignements sur la séparation du Ciel et de la Terre et l'organisation de l'Univers, tout en mettant en relief le composant primordial de ces phénomènes.

Selon Lamas (1991), le système mythologique chinois ne doit pas être analysé sur une seule ligne de pensée, qu'elle soit historique, sociologique ou anthropologique, car cela signifie ne pas prendre en compte que la Chine est constituée d'un mélange de peuples², influencés surtout par le Taoïsme, le Confucianisme et le Bouddhisme, capable de superposer des éléments d'origine diversifiée et de conjuguer non seulement des figures des pensées philosophico-religieuses déjà signalées, mais aussi de vieilles divinités indigènes et des personnages que l'héroïsme a divinisés.

En ce qui concerne le mythe de fondation, sa conceptualisation a toujours été présente dans le tréfonds de la pensée des ethnies mentionnées. Souvent leurs récits et leurs intrigues s'entrelacent et se complexifient. Il faut souligner pour ce point spécifique la différence évidente entre les spéculations d'origine chinoise et celles d'origine judéo-chrétienne sur la création et la formation du monde. Au contraire de celle-ci, qui ne présente qu'un épisode fondateur, dans la tradition chinoise il n'y a pas un mythe qui raconte l'origine vraie du monde et de l'homme mais une multiplicité de mythes, parfois paradoxaux. Il faut donc parler d'un pluralisme de conceptions cosmogoniques chinoises (cf. Martins, 2015).

Dans la mythologie chinoise, l'acte de création était conçu non pas comme tirer quelque chose à partir de rien, mais de transformer l'amorphe en un ordre. L'univers a surgi quand des éléments, jusque-là indifférenciés, ont été séparés. L'ancien peuple chinois imaginait le chaos primordial comme un nuage de vapeur humide suspendue dans l'obscurité (Allan & Phillips, 2012 : 30) (TdA).

Birrell (1993) suit Allan et Phillips quand ils suggèrent que, quoiqu'éloignés par d'innombrables barrières géographiques, beaucoup de sociétés et de cultures sont parties d'une même souche commune pour la conception de ce type de mythes. En outre, la chercheuse croit que la cosmogonie chinoise, différemment des ancestrales cosmogonies grecques, égyptiennes et mésopotamiennes, qui placent l'origine dans l'eau, pose la vapeur comme pilier primitif (气, *qì*), comprenant l'énergie cosmique

la culture de Chu qui croyait à la sorcellerie et pratiquait des sacrifices. C'est le recueil le plus ancien de mythes archaïques, ce qui l'investit d'un statut de modèle et de référence pour l'analyse comparative et contrastive du texte mythique.

² Dans le cas chinois, il y a 56 ethnies qui, au niveau culturel et linguistique, présentent des caractéristiques différentes. L'ethnie Han correspond à environ 92% de la population totale, les autres 8% correspondant aux 55 ethnies qui restent, par exemple l'ethnie Zhuang, la Mandchoue ou la Tibétaine.

responsable de l'ordonnement de la matière, temps et espace. D'ailleurs, comme l'auteure le dit, « la même vapeur subit une modification au moment de la création de façon à ce que cet élément nébuleux se différencie en des éléments binaires comme masculin et féminin, Yin et Yang, matière dure et molle, entre autres » (Birrell, 1993 : 23) (TdA). Cette vapeur, principe central de la médecine traditionnelle chinoise et des arts martiaux d'origine chinoise, trouve des principes équivalents dans des concepts (occidentaux) comme le *pneuma*, considéré dans la philosophie stoïcienne comme le souffle de vie qui organise l'individu et le cosmos.

2. La séparation du Ciel et de la Terre: l'histoire de Pangu (盘古开天辟地, *Pángǔ kāitiān pìdì*)

Dans ce contexte, bien que l'on puisse évoquer plusieurs récits, celui qui est raconté le plus fréquemment est le mythe de Pangu (盘古, *Pángǔ*), dont le recueil et l'identification des fragments datent, selon Bodde (1961), du III^e siècle. Visiblement influencé par le développement d'un réseau d'échanges commerciaux et culturels établis sur la Route de la Soie, l'importance du mythe de Pangu est justifiée pour notre étude quand on sait qu'il a été très probablement véhiculé par des peuples exogènes à la culture chinoise.

Deux raisons expliquent pourquoi on peut conclure que ce mythe n'est pas issu de la tradition native chinoise. D'abord, le mythe n'est pas référencé dans les premiers textes de la Chine classique, il n'émerge que dans des œuvres posthumes du III^e siècle. Ensuite, ce mythe partage tant de caractéristiques avec le mythogène du corps humain cosmologique qu'il semble probable qu'il ait été emprunté (...) aux sources de l'Asie Centrale qui pénétraient alors en Chine (Birrell, 1993 : 31) (TdA).

L'importance de la dualité transmise par le mythe doit être également soulignée, étant donné que, lors de la séparation du Ciel et de la Terre, le sacrifice de Pangu renvoie aux concepts immémoriaux de Yin et Yang (阴阳, *yīnyáng*). La structuration du cosmos est réussie moyennant la conjugaison des deux réalités antithétiques, des forces opposées qui ne subsistent pas sans l'autre.

Le récit que l'on transcrit ci-dessous n'est qu'une des versions qui existent sur Pangu, car les détails et les particularités de chaque mythe sont fréquemment modifiés dans sa circulation par des ethnies différentes (ce qui investit son noyau d'une

spécificité concrète). Celui de Pangu ne fait pas exception.

On dit que, quand le Ciel et la Terre n'étaient pas encore séparés, il n'y avait dans l'univers que chaos et obscurité comme si c'était un grand œuf. Dans cet œuf dormait profondément, grandissait l'ancestral Pangu, qui resta ainsi pendant 18000 ans. Un jour, il se réveilla soudainement, ouvrit les yeux et s'exclama : "on ne voit rien ! Tout est noir, gluant et étouffant !"

Énervé et embêté, il prit une hache issue de rien et, en le brandissant avec force contre le noir chaos, Pangu lui porta un coup fracassant. Le grand œuf se brisa. Il en sortit d'une part un ensemble de choses légères et limpides qui, en montant lentement, devint le Ciel, et, d'autre part, un ensemble de choses Lourdes et troubles qui, en descendant profondément, devint la Terre. Au commencement, le Ciel et la Terre étaient unis, mais lorsque Pangu brandit la hache vigoureusement, ils se sont séparés et différenciés. Après cette séparation, Pangu craignait que le Ciel et la Terre ne s'unissent de nouveau. Alors, en se mettant entre les deux, il utilisa sa tête comme support du Ciel et foula la Terre avec les pieds. Au fur et à mesure que Ciel et Terre changeaient, lui-même se transfigurait. Chaque jour le Ciel montait un *zhang* chinois, la Terre grossissait un autre *zhang* et le corps même de Pangu augmentait pareillement³. Encore 18000 années s'écoulèrent : le Ciel de plus en plus élevé, la Terre de plus en plus grosse et le corps de Pangu de plus en plus long.

Quel était la longueur du corps de cet être ? On estime qu'il atteignit une longueur de 90000 *li* chinois⁴. Cet être majestueux ressemblait à une colonne entre Ciel et Terre, qui empêchait qu'ils reviennent de nouveau au chaos.

Pendant longtemps, Pangu exécutait tout seul ce travail de séparation du Ciel et de la Terre. À la fin, la structure établie entre eux devint assez solide pour que l'ancêtre cesse de s'inquiéter d'une possible réunion. À vrai dire, il avait besoin de se reposer. Tout comme les humains il tomba mort.

Au moment de mourir, son corps se transfigura : l'air qui sortait de sa bouche se transforma en des nuages et du vent ; la voix créa la foudre ; l'œil gauche devint le soleil et l'œil droit la lune ; les membres et le corps devinrent les quatre pôles de la terre et les cinq montagnes⁵; le sang forma les fleuves et les veines les routes; les muscles devinrent les champs pour l'agriculture; les cheveux et la barbe montèrent au Ciel et devinrent les étoiles ; la peau et l'autre pilosité donna forme aux fleurs, herbes et arbres ; les dents, les os, la moelle osseuse, entre autres, se transformèrent en des métaux luisants, des pierres solides, des perles rondes et brillantes et en jade délicat; et, finalement, la sueur, qui au début n'avait aucun usage, se modifia en rosée et pluie. En bref : Pangu, qui mourut et se transforma, usa tout le corps pour que ce monde nouveau devienne plus riche et plus

³ Le *zhang* chinois est une mesure de longueur encore utilisée en Chine et qui équivaut à peu près à 3,3 mètres.

⁴ Le *li* chinois est une autre mesure de distance utilisée en Chine, qui équivaut à 500 mètres.

⁵ En Chine ancienne, on croyait qu'il y avait cinq montagnes sacrées, qui représentaient les quatre points cardinaux autour du point central.

beau (Yuan, 2006:26/27/28) (TdA).

Bodde (1961) pense que le récit autour de Pangu est une compilation d'information fragmentée et datée. Selon l'auteur, le mythe de Pangu n'est pas originaire de l'ethnie Han, au contraire, il a un lien plus fort avec quelques ethnies du Sud de la Chine, dans lesquelles on raconte l'histoire d'un chien appelé Pan'hu (槃瓠, *Pánhù*). Après avoir tué, décapité et apporté la tête d'un chef rebelle sous l'ordre de l'Empereur Ku, son propriétaire, Pan'hu obtint le droit d'épouser sa fille. Dans le Sud de la Chine, le couple et sa descendance sont tenus pour des ancêtres de certaines ethnies, comme la Bai ou la Zhuang. Outre le fait que les deux mythes sont censés être apparus dans le Sud du pays, la ressemblance phonétique entre Pangu et Pan'hu fonde un rapport possible entre eux.

Pourtant, l'aspect le plus intéressant de ce mythe est sans doute la similarité qu'il présente avec d'autres mythes de la même catégorie. L'origine cosmique assumée par le corps humain est évidente dans l'extrait cité : le macro-organisme, le monde, est créé par la division du micro-organisme, le corps de Pangu, dont chaque partie correspond à une section, pour ainsi dire, du cosmos engendré.

Bien que le mythe de Pangu n'arrive en Chine qu'au IIIe siècle, Eberhart (...) l'a mis en rapport conceptuel avec une idée chinoise bien plus ancienne : celle de l'œuf ou sac primordial dont la rupture permet à ses éléments indifférenciés de prendre la forme d'un univers organisé. Dans sa version sophistiquée, cette conception peut très bien constituer la base de la théorie astronomique, qui circulait au temps de la dynastie Han, selon laquelle le Ciel et la Terre ont la forme d'un œuf. La Terre est enclose dans la sphère du Ciel tout comme le jaune d'œuf est enclos dans sa coquille (Bodde, 1961 : 384) (TdA).

A ce point spécifique, il est possible d'établir une liaison avec le mythe d'origine hindou. L'utérus cosmogonique, en tant qu'élément d'où est issu Pangu et donc le monde, est un motif que l'on trouve aussi dans la trinité suprême de l'Hindouisme, constituée de Brahma (le Dieu Créateur), Vishnou (le Dieu Conservateur) et Shiva (le Dieu Destructeur). Ling conjecture que, parmi les hymnes du dixième hymne du Rig-veda, mérite une attention particulière le X.90 « Le Sacrifice du Premier Homme ». Il affirme :

(...) l'origine de l'univers est présentée comme un processus sacrificiel. Ce que l'on peut identifier ici, c'est l'élévation de l'acte sacrificiel même à une position d'extrême importante dans le schéma religieux, de façon à devenir encore plus important que les

dieux à qui le sacrifice était offert. D'où découle la notion de sacrifice, le processus qui a fait naître l'univers, comme un facteur vraiment efficace. (...) L'accent mis sur l'importance de l'activité sacrificielle a relégué les dieux à une position inférieure dans le schéma religieux des choses, en même temps que le sacrifice a été investi d'une certaine dimension magique. Il est devenu l'élément vital du mécanisme cosmique ; la préservation de l'ordre cosmique était vue maintenant comme étant dépendante de l'observation du protocole du rituel sacrificiel (Ling, 1994 : 67).

Le sacrifice du premier homme, à son avis, permet une justification de l'émergence du système de castes. Selon Zaehner, à la question « Quand le premier homme a été divisé, en combien de parties a-t-il été divisé ? », il répond « Le brahmane était sa bouche, les bras sont devenus le prince (ksatriya), les cuisses le peuple (vaiśya) et des pieds est sorti le serf (sudra) » (*Apud* Ling, 1994 : 68). Lü (1941) reconnaît également que de Brahma sont issues les castes qui composent actuellement la société indienne : de la bouche est issue la caste des prêtres dont l'objectif serait la célébration liturgique ; des bras est sortie la caste des guerriers ; des cuisses, la caste des marchands et des agriculteurs ; et, finalement, des pieds a émergé la quatrième caste : celle des artistes et ouvriers de toute espèce (serfs). En plus, la symbologie associée aux trois divinités est importante pour la présente étude, étant donné que le renouvellement cosmologique hindou est cyclique. Le cosmos, détruit par Shiva, revient au chaos initial, à l'océan primordial où somnole Vishnou. Quand la reprise du cosmos est imminente, Brahma, sortant d'une fleur de lotus⁶ qui jaillit du nombril de Vishnu, rend tangible cet événement.

On peut en conclure que les ressemblances entre les mythes décrits doivent découler de l'échange culturel intense qui liait autrefois les peuples de l'Asie Centrale. La création de castes et la récréation du cosmos sont assez proches de la fondation du monde par Pangu, puisque toutes trois éliminent le chaos sous le mode d'obscurité ou de désorganisation sociale et permettent l'entrée dans un système ordonné, dans une nouvelle réalité.

Finalement, dans une autre perspective, notamment celle du sacrifice fondateur, une comparaison entre Pangu et Jésus Christ devient viable. Dans le mythe chinois, Pangu sacrifie sa vie même pour éviter la réunion du Ciel et de la Terre, offrant son corps physique pour transformer la Terre dans un être vivant. La connexion entre les entités et leurs pouvoirs cosmiques respectifs permet la métamorphose de Pangu et

⁶ À remarquer que le lotus, plante très valorisée dans la culture chinoise, sort de la boue (chaos) et éclot en une très belle fleur. C'est la fleur du cosmos, de la création de l'Univers.

la formation du monde qui en résulte. Jésus Christ, dans la tradition judéo-chrétienne⁷, sert comme expiation pour le salut de l'humanité lorsqu'il est sacrifié sur la croix. Accusé et jugé par ses actes, Jésus Christ ne se défend pas, puisqu'il est l'agent, envoyé par Dieu, du salut, moyennant la rédemption des péchés de l'humanité. Les deux figures se sacrifient consciemment et volontairement pour empêcher la récurrence chaotique (cf. Martins, 2015).

3. Le rôle de la violence dans la fondation du monde

Girard soutient une vision particulière sur la façon dont les mythes doivent être analysés à partir d'une théorie du désir. À l'opposé de la conception romantique, Girard développe une conception mimétique du désir qui le définit comme fondamentalement aliéné puisque déterminé par le désir d'autrui : je viens ainsi à désirer ce que l'autre désire. Il observe les profondes rivalités qui découlent de la structure triangulaire du désir impliquant sujet, modèle-rival et objet et qui aboutissent à la violence collective.

Dans le déroulement du processus, cette rivalité se radicalise si bien que la violence s'incorpore au noyau du désir même. Il semble donc que la violence devient l'objet du désir, le sujet *A* voulant maîtriser l'objet moyennant la violence contre le sujet *B*. L'ensemble de ce processus est la crise mimétique : les deux sujets ne désirent pas l'objet mais le désir de l'autre. À ce moment-là l'objet a disparu derrière le désir réciproque. Ou plutôt : objet, sujet et désir ne font qu'un ; ils sont indifférenciés. Cette indifférenciation est à l'origine de la violence. (...) La structure du désir est la structure de la violence (Schultz, 2004 : 11).

Girard s'est servi de cette théorie du désir pour repenser le phénomène de la violence dans les sociétés archaïques et anciennes. Comment ces sociétés dépourvues de dispositifs institutionnels judiciaires ont-elles fait face aux revanches, aux conflits sociaux et autres formes de la violence mimétique qui les détruisaient ?

La réponse à cette question est le sacrifice que Girard définit comme le rite matriciel des sociétés humaines et dont il décrit le fonctionnement selon ce qu'il appelle le mécanisme du bouc émissaire ou mécanisme victimaire.

⁷ À remarquer que Girard distingue le mythique et l'évangélique, cette distinction s'organisant autour du point de vue : le point de vue du groupe (persécuteurs) définit le mythe, le point de vue de la victime définit les Évangiles. Dans les mythes, la foule croit que la victime est coupable de la crise, ce qui justifie son sacrifice et l'efficacité sociale de celui-ci. Par contre, dans les Évangiles, la Passion du Christ est rapportée comme une persécution, ce qui permet de mettre au clair l'innocence de la victime. Aussi Girard a-t-il critiqué l'idée d'une mythologie judéo-chrétienne.

Ce sont les rivalités mimétiques qui le [le mécanisme du bouc émissaire] suscitent en se polarisant spontanément, à leur, paroxysme, contre une victime unique. L'exécration et la destruction unanimes d'un pseudo-ennemi réconcilient la communauté, aux prix relativement modique d'une seule victime. Le phénomène est d'autant plus précieux que les communautés parviennent à le reproduire sur des victimes de rechange : c'est le sacrifice rituel (Girard, 2003 : 48).

Le sacrifice, qui institutionnalise le mécanisme victimaire, est la solution mise en place par les sociétés archaïques pour rationaliser et domestiquer la violence intestine. Il permet à une communauté de canaliser la violence réciproque et acéphale vers un seul objet et lui donner une direction. En effet, « la menace collective est condensée en une seule victime; du menaçant "l'un contre l'autre" on passe à l'apaisant "tous contre un" » (Schultz, 2004 : 11). Institution de fond d'où dérivent toutes les autres, le sacrifice opère un double déplacement: la violence est condensée dans la haine unanime contre la victime, ce qui permet au groupe de la dissimuler et de se réconcilier. Auparavant coupable de tous les maux, la victime acquiert une dimension transcendante et est vue comme source de sacré et de salut.

La violence du sacrifice produit le sacré et sacralise la violence. Chassée de la société pour ses effets maléfiques, la violence fondatrice est en même temps vénérée pour sa vertu bénéfique. La victime se trouve dans une sphère ambiguë entre le bien et le mal. Elle naît de l'indifférenciation et produit la différenciation ; elle fonde la culture. Elle est maléfique dans la mesure où elle condense la méchanceté sociale en tant que bouc émissaire, mais elle est rédemptrice car elle libère les persécuteurs de leurs récriminations réciproques et apporte des bienfaits sociaux (Schultz, 2004 : 13) (TdA).

Donc, pour Girard, désir, rivalité et crise mimétique et leur résolution au travers du bouc émissaire font partie du mécanisme victimaire comme un tout. Quand la violence s'accumule dans un certain groupe social, ce mécanisme évite la destruction dudit groupe. Aussi fonde-t-il la religion, outre la culture.

L'étude des mythes est une partie très importante de l'œuvre de Girard. Selon Millán Alba (2008), il identifie dans le mythe : la structure du désir mimétique qui conduit à vouloir ce que les autres veulent, aboutissant à la violence généralisée; la structure de la violence et du meurtre fondateur qui coïncide avec celle du parricide primitif chez Freud; la résolution de la violence à travers le sacrifice, c'est-à-dire l'immolation d'un individu qui assume le rôle de bouc émissaire; et la structure de la sacralité causée par la violence sacrificielle et sa perpétuation (liturgique) dans le rite.

Après avoir oscillé entre les trois protagonistes, l'accusation décisive finit par se fixer sur l'un d'entre eux. Elle aurait pu aussi bien se fixer sur un autre. Elle aurait pu ne pas se fixer du tout. (...) L'accusation qui va désormais passer pour « vraie », ne se distingue en rien de celles qui vont désormais passer pour fausses, à ceci près qu'aucune voix ne s'élève plus pour contredire qui que ce soit. Une version particulière des événements réussit à s'imposer ; elle perd son caractère polémique pour devenir la vérité du mythe, le mythe lui-même. La fixation mythique doit se définir comme un phénomène d'unanimité. Là où deux, trois, mille accusations symétriques et inverses se croisaient, une seule l'emporte et autour d'elle tout se tait. L'antagonisme de chacun contre chacun fait place à l'union de tous contre un seul (Girard, 1990 : 120).

À l'origine des mythes, qu'ils soient plus primitifs ou plus complexes, il y a d'abord un état de confusion cosmique et sociale. L'indifférenciation, considérée dangereuse, fait que les hommes et les animaux ne se distinguent pas les uns des autres. Dans les mots de Millán Alba (2008 : 79), « l'indifférenciation règne partout », presque transmise à la nature. L'idée de chaos original est présente dans quasiment toutes les cosmogonies, où des êtres indifférenciés luttent les uns contre les autres pour se différencier.

Le mythe introduit une restructuration de la culture quand elle est dominée par le désordre original. Cette restructuration ne devient possible que quand le sommet du désordre indifférencié est atteint. Girard attribue cette fonction ordonnatrice au bouc émissaire, car c'est lui qui unifie de nouveau la société et lui rend l'essence perdue. La violence aboutit toujours à un retour à l'origine sacrée. Autrement dit, c'est la violence elle-même, représentée dans le sacrifice de la victime collective, qui paradoxalement se convertit en sacré, car le sacrifice du bouc émissaire est la matrice du rite qui l'actualise et perpétue, déclenchant une sorte de catharsis communautaire. Ceci est le dernier pas dans la structure mythique analysée par Girard : la divinisation du bouc émissaire et sa réactualisation par le biais du rite. Von Baltasar croit que

Le schéma primitif de l'immolation du bouc émissaire se trouve à la base de tous les mythes, de façon plus ou moins voilée, mais aussi, ce qui est le plus important, à la base de tous les rites, car effectivement le rite est la régulation originale d'une "crise sacrificielle" qui se répète périodiquement quand un groupe, après une phase à peu près calme, lutte pour se déprendre et émerger dans une nouvelle période de violence mimétique. Alors le rite offre la solution suivante: l'élection unanime d'une victime pour l'offrir à la divine et féroce violence (au début la victime humaine, puis une victime animale le plus proche possible de l'homme). Tous les rites, y compris tous les interdits

(inceste) et prescriptions rituelles, même le cannibalisme, renvoient à la répétition cathartique du drame du bouc émissaire. (*Apud* Millán Alba, 2008 : 83/84) (Tda)

4. Brève analyse du cas chinois

Beaucoup de cultures ont développé des récits mythiques sur des figures divines dont la mort est essentiellement constitutive de la réalité. Par exemple, Eliade croit que ce type de mythe est très commun dans les sociétés qui produisent des céréales, vu que « la période embryonnaire du futur souverain correspondait au processus de maturation de l'Univers et, très probablement, était originellement en relation avec la maturation des récoltes » (Eliade, 1963 : 54). Le mythe chinois, le mythe védique et le mythe nordique⁸, par exemple, présentent le récit d'un géant cosmique qui organise le chaos, l'annulant et le transformant en cosmos. Le dessein de la mort de Jésus Christ, en tant que sauveur qui prend sur soi les fautes d'autrui, est un autre exemple qui intéresse ce type de récits.

(...) Il s'agit de rituels collectifs d'une périodicité irrégulière, comportant la construction d'une maison culturelle et la récitation solennelle des mythes d'origine de structure cosmogonique. Le bénéficiaire en est l'ensemble de la communauté, les vivants comme les morts. A l'occasion de la réactualisation des mythes, la communauté tout entière est renouvelée ; elle retrouve ses "sources", elle revit ses "origines". L'idée d'un renouvellement universel opéré par la réactualisation culturelle d'un mythe cosmogonique est attestée chez beaucoup de sociétés traditionnelles (Eliade, 1963 : 50).

Pour autant que le récit mythique chinois ne peut pas être un objet direct et net de la théorie de René Girard, la présente analyse vise à bâtir un pont entre le récit et la théorie. Dans le mythe de Pangu, le triangle mimétique n'est pas un élément qui possède une présence manifeste dans la mesure où Pangu, lorsqu'il est né, perçoit que le monde autour de lui est désorganisé, dans un état de complet chaos. Le chaos peut être considéré le résultat d'une triangulation antérieure. Pour cette analyse, peu importe qui a imité qui ou qui a désiré quoi. Ce qui est important c'est que, à un moment donné, un certain sujet a désiré le même objet désiré par un certain modèle.

⁸ Birrell (1993) s'inspire de l'étude de Bruce Lincoln (1986), pour affirmer que, dans le cas de la mythologie nordique, il est possible de comparer Pangu et le géant Ymir, lequel curieusement sort de la vapeur remplissant l'abîme sans fond qui était le chaos. Tué par les dieux, il a donné lieu, tout comme Pangu, à l'univers moyennant la division des parties de son corps. De sa sueur sont sortis les humains et les autres créatures.

La rivalité ainsi déclenchée est une rivalité généralisée, vu que, selon Girard, le sujet qui copie le modèle est copié par un autre sujet. Cela étant, cette chaîne qui relie des sujets et des médiateurs, impliqués en des conflits directs et oublieux de l'objet d'abord désiré, conduit la société à un état de violence universelle.

Selon la théorie de Girard, le sacrifice du bouc émissaire est nécessaire à ce que la violence totale soit provisoirement abolie. Néanmoins, on considère que, avant que la figure de Pangu n'apparaisse, il n'y a pas de victime qui soit choisie par la communauté comme cible spécifique de cette violence et réussisse à parer à l'état social chaotique. Par conséquent, avant la naissance du géant, la société succombe à la violence de tous contre tous et ainsi se déplace d'un cosmos organisé à un chaos indéfini. Dans cette perspective, le noir que Pangu nouveau-né perçoit est une image métaphorique de la désorganisation sociale qui, à une époque donnée, aura affecté la société chinoise. Une autre interprétation possible dira que le fait qu'une société a été capable de choisir une victime sacrificielle pour la violence généralisée, ne signifie pas forcément qu'elle soit capable de procéder au renouvellement continu du sacrifice dans le rite. Par conséquent, des rivalités mimétiques qui pourraient être supprimées, surgissent à nouveau dans la société et poussent la communauté vers l'état qu'elle fuit.

Notre analyse se focalise maintenant dans l'état chaotique de la société, le noir immense qui relève d'une violence antérieure à la naissance de Pangu. Comme on l'a déjà vu, c'est cette figure mythique qui donne une nouvelle origine à la réorganisation de la société. Autrement dit, c'est à travers la mort de Pangu que la société peut récupérer son état cosmique de paix. La question à poser maintenant est de savoir pourquoi Pangu a été choisi comme victime sacrificielle. Soulignons que, quand on parle de bouc émissaire, celui-ci doit forcément avoir un ensemble de traits qui permettent le remplacement sacrificiel, comme le degré de proximité, ou plutôt, la distance que la victime présente par rapport à la société. Dans cette ligne de pensée, Girard considère que plus la victime est éloignée de la société, plus parfaite elle est pour la réalisation de l'acte sacrificiel. Aussi étrangers, prisonniers de guerre et enfants sont-ils des victimes sacrificielles prioritaires. Or, Pangu est né. C'est précisément cette naissance qui, en le réveillant à la réalité chaotique, le pose en premier dans l'éventail des choix sacrificiels, car son rapport à la société antérieure à la généralisation de la violence est en effet très mince.

Pourtant, le sacrifice de Pangu n'est pas un sacrifice mortel. Entre le moment où il est né et celui où il est mort, Pangu accomplit sa tâche pendant 18000 ans, ce qui indique la distance temporelle entre l'instant du premier sacrifice et sa finalisation. C'est-à-dire que l'état chaotique de la société est tellement grave que la mort immédiate

du bouc émissaire ne réussit pas à restituer à la société la paix d'autrefois. Séparer le ciel de la terre compose ainsi une image de rite qui, constamment accompli par Pangu, lui rend le statut de victime sacrificielle. Ce qui est clé pour la société est alors le constant renouvellement du rite et non son exécution intégrale. Le sacrifice de Pangu devient sacré, parce qu'il réorganise le chaos, en l'annulant continuellement⁹. La mort de Pangu symbolise le moment où, la rivalité de tous contre tous étant résolue, le cosmos peut prendre sa pleine forme. Le démembrement du corps représente ainsi son intégration absolue dans la société qu'il sauve. Avant victime coupable de l'état de la société, Pangu joue un nouveau rôle, celui du sauveur, qui mérite la dévotion de la société sauvée qui se manifeste à travers le rite.

La mort de Pangu présuppose aussi que le rite qui rappelle et célèbre ce sacrifice sauveur sera un jour oublié et empêché de réaliser son propos. Ceci équivaut à dire que, à un certain point dans l'avenir, la même crise aura lieu. On devine donc une série de crises cycliques. Il est curieux de penser que, tout au long de l'histoire chinoise, plusieurs dynasties ont été établies successivement, dans un processus où les empereurs vaincus ont été pris pour des coupables de tous les maux. Il y a donc une recherche constante du renouvellement des méthodes utilisées pour mettre la fin aux rivalités mimétiques et aux crises qui en résultent. En bref, le mythe est nettement métaphorique et changeable. Nous croyons qu'il y a eu une communauté, avant Pangu, qui, pour des raisons indéterminées, a connu une période de grandes difficultés. On ne sait pas si Pangu a été un roi ou un fonctionnaire d'État¹⁰, mais il a sûrement été un personnage qui a puissamment contribué à la solution des problèmes sociaux de cette époque-là. Cela étant, il a gagné une place centrale dans la communauté : celle de l'éternel sauveur qui a réorganisé le monde.

⁹ Ici il faudrait peut-être évoquer la théologie chrétienne du salut à travers la mort et la résurrection, étant donné qu'elle implique que la restauration et la préservation de l'ordre, loin d'avoir été accomplies à un certain moment, sont des processus continus.

¹⁰ Bodde (1961) attire l'attention sur le fait que les mythes subissent l'action de l'évhémérisme, théorie qui soutient que les personnages mythiques sont à l'origine des êtres humains qui ont été divinisés soit par peur soit par révérence. Dans une perspective quelque peu différente, Girard soutient qu'à l'origine du mythe il y a une victime réelle et une persécution réelle et propose de lire les mythes comme des textes de persécution historiques (cf. Girard, 1982 : 37-69). Dans le cas chinois c'est le contraire qui se passe : les personnages mythiques subissent une démythification et deviennent des personnages historiques. Bien que le mythe ne soit pas histoire, il est possible qu'il soit son ombre. En tenant compte des origines du mythe de Pangu, il est probable qu'il ait été une figure historique de la région et pas seulement un personnage mythique.

4. Considérations finales

Symbole vivant, le mythe ne peut avoir une définition fermée dans la mesure où il est toujours ouvert à de nouvelles lectures. Le mythe change avec la réalité. Qu'il y ait corrélation ou disparité entre les mythes qui en découlent, les formulations expriment l'exclusivité culturelle des peuples. Cela dit, le mythe d'origine n'est pas seulement un, unique et bien défini. Au contraire, il y en a plusieurs qui partent à la recherche d'une réponse. Le mythe de Pangu, peut-être le plus intéressant, grâce à la tradition herméneutique qui s'est déployée autour de lui, rend possible une vision plus nette de la façon dont le peuple chinois perçoit le monde. Pangu est né, il sépare le ciel et la terre et, à la fin, il est mort, son corps donnant lieu aux fleuves, montagnes, pluies, plantes, êtres vivants, etc. La réflexion de Girard sur l'interaction reliant la condition humaine et la fonction centrale du désir détermine la thèse selon laquelle au fondement de nos rapports il y a toujours la nature mimétique du désir. De ce désir naissent des rivalités et des conflits. Girard a élaboré cette théorie pour des sociétés dont le système formel de contention de la violence était encore inexistant. En introduisant le mécanisme du bouc émissaire, l'auteur perçoit le mythe comme quelque chose qui fonctionne selon la structure de la crise mimétique, meurtre fondateur et restitution de la différenciation (c'est-à-dire la société passe du chaos à l'ordre). Notre analyse a appliqué cette théorie au mythe d'origine de Pangu, dans lequel nous avons identifié le meurtre fondateur et la mise en place de la différenciation.

Bibliographie

- ALLAN, Tony & PHILIPS, Charles (2012). *Ancient China's Myths and Beliefs*. New York: Rosen Publishing.
- BIRRELL, Anne (1993). *Chinese Mythology: An Introduction*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- BODDE, Derk (1961). «Myths of Ancient China», in Samuel Noah Kramer, *Mythologies of the Ancient World*. New York: Anchor Books, pp. 369-408.
- ELIADE, Mircea (1963). *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard.
- GIRARD, René (1982). *Le bouc émissaire*. Paris: Grasset et Fasquelle.
- GIRARD, René (1990; 1972). *La violence et le sacré*. Paris: Hachette.
- GIRARD, René (2003). *Le sacrifice*. Paris: BNF.

- GIRARD, René (2010, 1961). *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque*. Paris: Fayard/Pluriel.
- LAMAS, Maria (1991). *Mitologia Geral: o Mundo dos Deuses e dos Heróis* (Vol. 2), (3^a ed.). Lisboa : Estampa.
- LINCOLN, Bruce (1986). *Myth, Cosmos, and Society: Indo-European Themes of Creation and Destruction*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- LING, Trevor (1994). *História das Religiões*. Lisboa: Presença.
- LÜ, Simian, 吕思勉 (1941). 盘古考 (*Pángǔ kǎo*), Estudos sobre Pangu in Ma Changyi, 中国神话学文论选萃 (*Zhōngguó shénhuàxué wénlùn xuǎn cuì*), *Recortes Literários sobre Mitologia Chinesa* (Vol. 1), (pp.479-485), Pequim: 中国广播电视出版社 (*Zhōngguó guǎngbò diànshì chūbǎn shè*) Imprensa de Rádio e Televisão Chinesas.
- MARTINS, João Marcelo Mesquita (2015). *Uma Visão Comparada sobre Diferentes Cosmogonias*, Dissertação de Mestrado, Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- MILLAN ALBA, José Antonio de (2008). «Los Mitos según René Girard», *Amaltea. Revista de mitocrítica*, (0), pp. 63-86.
- SCHULTZ, Adilson (2004). A Violência e o Sagrado segundo René Girard, *Protestantismo em Revista - Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisa do Protestantismo (NEPP) da Escola Superior de Teologia*, 2, 8-18.
- YUAN, Ke, 袁珂 (2006). 中国古代神话 (*Zhōngguó guǎndài shénhuà*), *Mitos da China Antiga*. Pequim: 华夏出版社 (*Huáxià chūbǎn shè*) Editora Huaxia.

LA MISE EN SCÈNE DE L'ÉCRIVAIN COMME SACRIFIÉ DANS LA LITTÉRATURE DU PREMIER ROMANTISME ALLEMAND : UNE NOUVELLE FORME DE SACRIFICE ?

**Novalis et la mise en scène de l'écrivain à la lumière des théories de
René Girard**

HELENE TESSIER AMORIM
Université de Rouen
helene.tessier1@univ-rouen.fr

Résumé : Le premier romantisme allemand donne l'exemple de la permanence et transmission du sacrifice à la fois consciente et toujours inconsciente, malgré la révélation du mécanisme par le Christ, lorsque Wackenroder, Tieck et surtout Novalis nous proposent une mise en scène originale et neuve de l'écrivain. La redéfinition du poète et de l'acte de création autour de 1800 permet un rapprochement possible entre théorie mimétique et écriture. Girard semble offrir un éclairage nouveau sur le cheminement des premiers romantiques allemands. Dans leurs romans autoréflexifs, le sacrifice prend une forme nouvelle, au moment où ces écrivains doivent trouver dans la reprise du sacrifice une forme adéquate entre simulacre et néant, permettant la réappropriation de la dynamique du sacrifice, mais également, au bout, l'écriture, la production littéraire.

Mots clés : Théorie mimétique, Premier romantisme allemand, Littérature, Sacrifice, Ecriture

Abstract: Jena Romanticism can be used as an example to illustrate the conscious and unconscious permanency and transmission of sacrifice, and this despite Christ's revelation of the mechanism, as Wackenroder, Tieck and Novalis offer us a new and original staging of the writer. The redefinition of the poet and of the act of creation around 1800 allows a reconciliation between mimetic theory and writing. In their self-reflexive novels, the sacrifice takes a new form, when these writers must find in the resumption of sacrifice an adequate form between travesty and nothingness, allowing the reappropriation of the dynamics of sacrifice, but also, at the end, writing, literary production.

Keywords: Mimetic theory, Jena romanticism, Literature, Sacrifice, Writing

Girard a beaucoup étudié le roman. Il en tire ses premières idées menant à sa théorie mimétique. Il tisse dès lors un lien particulièrement intéressant entre littérature et anthropologie. L'écriture elle-même n'a cependant pas attiré son attention. Le premier romantisme allemand donne pourtant un exemple de permanence et transmission d'un sacrifice particulier, où la littérature elle-même se met en scène comme sacrifice.

Wackenroder, Tieck, et surtout Novalis nous proposent une mise en scène originale et neuve de l'écrivain au tournant de 1800. Ces auteurs du premier romantisme allemand cherchent à redéfinir le poète et l'acte de création dans une période marquée à la fois par une crise esthétique et une crise religieuse. De nombreux éléments posent la question d'un rapprochement possible entre théorie mimétique et écriture et on peut se demander en quoi les théories de Girard éclairent le cheminement de pensée du premier romantisme et sa mise en place d'une nouvelle figure de l'écrivain.

Je m'intéresserai ici aux romans et poésies de Novalis notamment, qui mettent en scène l'écrivain et sont le miroir de sa pensée, car comme le résumera si bien Jean-Luc Nancy dans son ouvrage *L'Absolu Littéraire*, pour les romantiques : « Seul un roman est à même de comporter sa propre réflexion et de comprendre la théorie de son « genre » (ou la loi de son engendrement, c'est la même chose) » (Lacoue-Labarthe, 1978 : 275). Il s'agira donc bien d'interroger, à travers ces écrits de prose, une littérature se mettant en scène comme sacrifice, et non le sacrifice dans la littérature.

René Girard nous montre dans ses ouvrages l'omniprésence du sacrifice. Je voudrai ici davantage en interroger la permanence, autrement dit la transmission. Jean-Luc Nancy insiste sur la transmission et permanence du sacrifice qui ressurgirait sous forme sécularisée dans la littérature, par exemple (Nancy, 1990).

Il faut tout d'abord souligner que Novalis semble transformer son expérience personnelle en exigence existentielle. Il sombre en effet dans un profond désespoir à la mort de sa fiancée Sophia. Ce désespoir constituera le point d'origine d'une réflexion neuve sur l'artiste et son acte de création. Behler, grand connaisseur du romantisme, insiste sur le tournant que marquera cette perte. La mort de Sophia changera profondément la pensée et personnalité du jeune écrivain (Behler, 1992 : 58). Dans une phrase restée célèbre, Novalis déclare lui-même, que désormais sa tâche sera de tout rapporter à la mort de sa bien-aimée. Cette mort aura ainsi une influence tout à fait considérable sur son art et sa réflexion poétique (*Ibid.*).

Cette période est également marquée par une fascination pour le Christ qui n'est pas sans rappeler tout l'intérêt que porte Girard à ce personnage. Au début de l'année

1799, année où il projette également de revenir sur la tombe de Sophia (Ayrault, 1969 : 508), Novalis s'intéresse de près au christianisme. Dans ses *Cantiques*, poèmes écrits en 1800, le poète parle de son expérience personnelle et évoque sans cesse deux figures principales : le Christ et Sophie, débouchant sur une fusion de la bien-aimée et du Christ. On voit se confondre dans le premier poème son expérience du Christ et de Sophia. De qui parle-t-il ? L'absence des deux, le sentiment d'abandon, de solitude puis de désespoir, les pleurs liés à leur mort sont mis sur un même plan. Puis, on voit apparaître l'évocation claire du Christ, qu'il évoque comme lumière dans l'obscurité. C'est donc du côté du Christ qu'il faudra chercher, pour comprendre la mort à la fois de ce dernier mais également celle de la bien-aimée. L'étreinte amoureuse et la communion apparaissent comme analogues. Un thème va alors attirer son attention. On sent dans le septième poème, aussi appelé *Abendmahlhymne* – hymne de la Cène, son intérêt tout particulier pour l'eucharistie et le mystère qu'elle représente. Il s'agit pour Girard également d'un point clé dans sa théorie du sacrifice. Il l'évoque comme tournant. « Bien peu savent » (Novalis, 2014 : 97) nous dit Novalis dès le premier vers comme pour mettre en avant une dimension mystérieuse. De nombreux passages soulignent sa réelle fascination pour l'eucharistie : « celui qui mangera son corps et boira son sang », il emploie également le terme « Cène » associé à « mystère » (*apud* Dumont, 1969 : 513). Encore une fois le rapprochement de Sophie et du Christ est évident, mais aussi inversé, comme deux figures se répondant dans cette recherche de sens : celui qui a bu sur des lèvres chaudes et aimé l'haleine de la vie comprendra le mystère du pain et du vin. Dans une note, Novalis écrira que le cœur est la clef du monde et de la vie, concluant ensuite que le Christ est le sens de la vie (*apud* Ayrault, 1969 : 515). Mais cette fascination restera un premier temps sans réponse : « Qui peut dire qu'il comprend le sang ? » (*Ibid.* : 511). Novalis se tient face à un mystère, celui de la mort, – mais on perçoit aussi déjà celui de la mort-renaissance – semblant tout aussi indéchiffrable que des hiéroglyphes (métaphore qu'il aime employer). D'ailleurs, il considère que nous n'avons pas compris l'eucharistie et c'est cela qui nous rend « seelenlos » (Kluckhohn, 1977 : 159-178), autrement dit sans âme, seul, abandonné. Girard de son côté semble penser la même chose, nous livrant dans son ouvrage le sens et la place à donner au sacrifice du Christ ; ce sur quoi nous reviendrons.

Friedrich Schlegel va à ce moment jouer un rôle décisif. Il propose de retourner aux Grecs, aux mythes, à la tragédie qui contiendraient selon lui les réponses. Il serait intéressant de rappeler, sans pouvoir nous y attarder longuement, qu'ils façonneront leur pensée à la lecture de la mythologie grecque et romaine ou encore des tragédies d'Euripide et de Sophocle, des pièces donc qui font l'objet de longs développements

chez Girard. Schlegel, dans son ouvrage *Orphische Vorzeit*, évoque Œdipe, Antigone, Achille (Schlegel, 1798 : 21). Dans ce même écrit, il dit toute sa fascination pour les sociétés pratiquant un sacrifice humain ou animal (Schlegel, 1798 : 11), puis évoque le passage du sacrifice primitif au don : « les autels des Dieux n'étaient plus tachés de sang, mais on y offrait des gâteaux avec du miel et des fruits, et d'autres sortes de sacrifices similaires » (Schlegel, 1798 : 38) – Schlegel utilise le mot *Opfer* signifiant sacrifice, et que l'on comprend ici dans le sens de don. On y lit une prise de conscience progressive de la permanence du sacrifice. Il écrira dans les premières pages de son ouvrage : « là où il y a des pratiques, il y a aussi des légendes, et les légendes sont devenues des poèmes au sein de ce peuple » (Schlegel, 1798 : 5) (Il faut garder à l'esprit que la poésie est aux yeux des romantiques toute forme d'écrits poétiques). Girard souligne dans les textes de l'antiquité grecque notamment les mécanismes sacrificiels qui y sont partout présents, l'origine de la violence, les manifestations du désir mimétique et le rôle du bouc émissaire. C'est peut-être le plus grand apport des concepts de Girard, car ses réflexions permettent de créer un lien entre les différents intérêts des romantiques et de les ramener à une idée : le sacrifice. La pensée de Girard, en étant le lieu privilégié de la rencontre entre anthropologie et études littéraires, éclaire les paroles de Schlegel dans son ouvrage *Orphische Vorzeit* : l'étude de la poésie grecque est le chemin le plus court pour découvrir le caractère de la poésie moderne (Behler, 1992 : 121) ; dans la mythologie l'invisible devient visible. Afin de retrouver la clé de la production artistique, il n'y pas de spéculation, il faut chercher la clé dans les textes qui nous parlent tous de la même chose ; on pourrait ici entendre parler Girard. La poésie se fonde clairement sur l'anthropologie (Behler, 1992 : 70) et des mécanismes pensés comme fondamentaux ; les mythes témoignent de ces derniers de manière voilée. Pour soulever en partie le voile, les romantiques se tournent vers la tragédie. Schiller s'est moqué de l'hypothèse de Schlegel d'une harmonie dans les pièces de Sophocle, pourtant, à bien des égards, on voit s'y dessiner le mécanisme dépeint par Girard : « Œdipe s'arrache les yeux, Jocaste se pend, tous les deux innocents, la pièce se résout harmonieusement » (*apud* Behler, 1983 : 345). Schiller n'a pas vu le mouvement qu'y voient les romantiques et sur lequel nous reviendrons. Girard nous dira d'ailleurs que la tragédie a une place clé puisqu'elle fait un pont entre mythes et christianisme ; les romantiques y voient un point culminant et remontent en outre à l'origine de la tragédie qui accompagnait les sacrifices primitifs. Selon Girard, les traces de la crise sacrificielle et de sa résolution y seraient ainsi présentes et plus déchiffrables que dans les mythes (Girard, 2010 : 100). Ainsi, la tragédie fournirait « une voie d'accès privilégiée aux grands problèmes de l'ethnologie religieuse » (Girard, 2010 : 86). C'est

le cheminement que semblent effectivement emprunter Novalis et Schlegel. Tous ces textes suggèrent ainsi, dira Girard, « une présence constante de la crise sacrificielle qu'un seul mécanisme symbolique ne cesse de nous désigner mais de façon voilée » (Girard, 2010 : 95). Girard éclaire d'une manière toute particulière le cheminement des premiers romantiques qui se donnent comme tâche principale de percer le secret de la mort, car « la poésie romantique repose tout entière sur un fond historique, bien plus qu'on ne le sait et qu'on ne le croit (Lacoue-Labarthe, 1978 : 326).

Le point de convergence que les romantiques tirent de leurs diverses études sera le concept de perte. La fascination pour la perte est révélée par la place centrale qu'elle occupe dans leurs divers textes en prose : perte de l'âge d'or, perte des Dieux ou encore point culminant : perte de la femme. Leur travail sur les mythes, la tragédie et la Bible leur révèle une omniprésence de la perte. Un extrait de *Henri d'Offerdingen* témoigne de cette révélation et met en lumière cet ouvrage comme réelle mise en scène de l'écrivain, là où Henri et Novalis semblent se confondre : « Tous les hasards semblaient converger et s'unir pour sa formation », « Tout ce qu'il voyait, tout ce qu'il entendait n'était que pour, semblait-il, lui ôter un nouveau verrou au-dedans de lui-même » ; il évoque « la diversité de ses modalités entremêlées et sans cesse changeantes » et enfin « une adorable jeune fille » dont l'évocation de la « tendre bouche » et des « lèvres » rappelle le septième cantique et le rapprochement entre le Christ et la femme aimée (*apud* Guerne, 1975 : 130). Le désespoir après la mort de Sophie entraîna ainsi une réflexion sur la perte qui débouchera sur la conviction de la nécessité de la perte. Girard nous a montré dans ses ouvrages la place centrale ainsi que le rôle déterminant que joue le sacrifice pour la stabilité d'une communauté. Son travail fait apparaître les traces plus ou moins cachées du sacrifice en en révélant l'omniprésence. Le travail des romantiques débouchera sur leur révélation majeure qui réside dans le rapprochement de Dionysos et du Christ qui leur apporte une dernière confirmation ; la découverte du dionysiaque est certainement la marque du romantisme allemand, car ni le *Klassik* ni le *Sturm und Drang* n'aura vu l'antiquité grecque sous cet angle (Behler, 1983 : 336). Comme le dira Girard, il faut voir derrière les orgies et la fête, la crise mimétique qui les a précédée ; Schlegel affirme de son côté qu'il y a un mystère qui les entoure et que c'est là que se trouve la clé. Il ne faudrait pas les considérer comme étant étrangères à nous, comme des dérèglements ou excès nous étant extérieurs (Schlegel, 1798 : 22). Les points communs entre les deux personnages, entre autres morts puis ressuscités, sont nombreux. Les romantiques redécouvrent le côté sombre en mettant fin à l'opposition bien-mal, positif-négatif. Ceci marque un tournant dans la pensée de Novalis qui repense alors les concepts de mort et de vie. Le poème intitulé *Le chant des morts*

contient deux vers très frappants : « La mort est le but suprême de la vie » (Kluckhohn, 1977 : 350) et en fin de poème, « apprend à saisir le sens de la mort » (Kluckhohn, 1977 : 354). L'idée que la mort est le sens de la vie donne à comprendre que les deux termes ne sont plus pensés en opposition, mais davantage dans une relation dynamique fondée sur un principe de nécessité. Elle permet d'installer la dynamique perte-gain au centre de toutes leurs réflexions. Cette dynamique peut être vue comme une sorte de dialectique avant l'heure. Novalis et Schlegel emploient les termes de *Selbstvernichtung-Selbstschöpfung* (Behler, 1992 : 162) ; il s'agit d'un mouvement ininterrompu d'autoproduction et autodestruction (Behler, 1983 : 340) et qui est à la base de tout. Toute leur pensée est basée sur le mode de la dynamique des contraires (Lacoue-Labarthe, 1978). C'est exactement ce qu'ils voient chez Sophocle et que Schiller n'a pas compris, ce mouvement de nécessité puis d'harmonie qui sans cesse se répète. Quand Jean-Luc Nancy creuse la théorie du premier romantisme, on s'aperçoit très vite de la place centrale de la dynamique (*Ibid.*) ; tandis que Kluckhohn, dans son anthologie, nous dit dans la préface qu'il y a finalement une chose – cette idée de dynamique - à la base de tout dans la pensée du romantisme (Kluckhohn, 1977 : 23). Girard nous permet de remonter et comprendre la mise en place d'une telle conception de l'art et de l'acte d'écriture.

Cette révélation est donc le terme d'un processus de pensée parti de la mort de Sophie et des réflexions sur l'eucharistie, éclairées par les mythes et la tragédie. Pour arriver au rapprochement entre art et sacrifice chez les premiers romantiques, il faut ainsi passer par le mouvement même de la réflexion de Novalis qui trouve son expression dans *Les hymnes à la nuit*. Il y résume son cheminement entre les hymnes 3 et 5. Le poète passe du désespoir et de l'incompréhension de sa situation dans l'hymne 3 :

Un jour que je versais des larmes douloureuses, que mon espoir, bientôt évanoui dans la souffrance, s'en allait en ruisselant, et que je me tenais seul auprès du terte sec, dont l'espace étroit et sombre abritait la forme de ma vie, solitaire comme aucun solitaire ne l'a jamais été, acculé et poussé par une angoisse indicible, sans force, j'étais à peine l'idée de détresse (...) (*apud* Dumont, 2014 : 7)

Puis l'hymne 4 témoigne de la révélation :

A présent je sais
(...)

Je veux élucider l'harmonie des forces et les règles du jeu prodigieux des espaces
innombrables et de leur temps.

(...)

Les traces de notre révélation sont encore peu nombreuses

(...)

Je sens l'onde de jouvence

De la mort

Mon sang se transforme

En baume et en éther.

Je vis le jour,

Empli de foi et de courage

Et je meurs chaque nuit

Dans un embrasement sacré. (*apud* Dumont, 2014 : 7-13)

Le cinquième hymne est enfin considéré comme illustrant la théorie de l'écrivain. En son centre, la mort et la résurrection ; il reprend les références de l'antiquité au Christ, faisant apparaître une cohérence et une unité.

Dans la mort se révélait la vie éternelle,

Tu es la mort et tu nous guéris pourtant.

(...)

Quelques jours seulement, un voile profond demeura suspendu sur la mer mugissante,
sur la terre ébranlée

(...)

Le mystère fut descellé

(...)

Désormais, celui qui croit et aime

Ne pleure plus auprès d'aucun tombeau.

(...)

La nuit l'embrase et l'inspire. (*apud* Dumont, 2014 : 21-25)

Le IV^e cantique évoque également un univers en ruine, la souffrance et la peine du poète face à la tombe, puis, en dernière strophe, l'illumination intérieure de Novalis avec sa singularité et son mystère, se terminant encore une fois sur une référence au sacrifice par l'image de la plaie (Ayrault, 1969 : 507). Il interprète alors la mort de Sophie comme « himmlischer Zufall » - hasard divin, « Schlüssel zu allem » - clé de tout, donc nécessaire (Kluckhohn, 1977 : 15).

L'eucharistie est un point clé, c'est ce que pense également Girard, qui permet ainsi d'apporter un éclairage inédit sur la réflexion de Novalis. Dans la *Chrétienté* ou

l'Europe, Novalis souligne que la Réforme oublia le principal dans le processus et ne proposa pas d'*ersatz* suffisant (Kluckhohn, 1968 : 511), rappelant ici les disputes au sujet de l'eucharistie ; la simple commémoration proposée par le protestantisme est sèche, finira-t-il par dire. On retrouve l'idée évoquée par Girard de la puissance du processus sacrificiel réactualisé et répété dans l'eucharistie qui fait revivre le sacrifice du Christ. Le catholicisme garde le secret de la dynamique sacrificielle pour les Romantiques. À la fin du texte *La Chrétienté ou l'Europe*, Novalis souligne sa qualité de « Zeugungselement » (Kluckhohn, 1968 : 523), c'est à dire de production. Or, à travers tout ce cheminement, il recherche la clé de l'écriture. Le passage et la transmission de mécanismes fondamentaux, un temps au moins religieux, sous forme sécularisée se fait ici jour.

Novalis et son génie du christianisme, comme le dira Ayrault ; cela rapproche sans aucun doute Novalis de Girard. Quand Novalis dit que « Le repas en commun est un acte symbolique d'union... (...) le mystérieux moyen d'une transfiguration et d'une divinisation ici-bas (...) » (Ayrault, 1969 : 512), on ne peut s'empêcher de penser à Girard et à la stabilité retrouvée après une situation de crise, au rôle du bouc émissaire et au caractère inconscient nécessaire au fonctionnement du mécanisme. Mais les romantiques ne semblent pas voir jusque-là ; ils observent avec fascination la perte sans en percer totalement le secret. On se situe ici à un point de paradoxe, qui n'est pas sans être évoqué par Girard lui-même. Certes, le sacrifice du Christ dévoile le mécanisme, cependant les romantiques ne remontent pas comme Girard jusqu'au désir mimétique, à la violence réciproque ; ils voient le sacrifice, le bouc émissaire et la dynamique perte-gain ; ils y voient finalement la clé de toute création, de toute production. En s'appuyant sur la pensée de Schelling, l'intuition est à la base de leur pensée qui trouvera finalement sa confirmation à travers leurs recherches ; ils sont persuadés qu'il est impossible à l'homme de tout comprendre. Il reste une part de mystère à laquelle nous n'avons pas accès. Ainsi, leur conviction que toute chose est marquée par une dynamique de perte et de gain montre une reprise du sacrifice à la fois consciente, puisque correspondant à une nécessité personnelle et s'appuyant sur de nombreuses recherches, et inconsciente, car le mystère du mécanisme du sacrifice reste mystère lorsque le voile sera soulevé. Dans cette reprise du sacrifice, c'est-à-dire de la dynamique, découlant et confirmée par leurs multiples références – ou comme dirait Girard les multiples traces qu'ils découvrent – un exemple en particulier fera figure de modèle : le sacrifice du Christ. Il est la clé du monde, disait Novalis, et on croirait entendre Girard, car il s'agit d'un auto-sacrifice qui témoigne d'une dimension nouvelle et d'un changement de perspective permettant ainsi une reprise chez l'artiste.

Le Christ ne met pas fin au sacrifice, mais nous en propose une nouvelle forme, mimésis de l'ancien mais cherchant à en garder tout l'effet ; il témoigne et ouvre le passage vers l'individualisation accompagnant l'intériorisation et la spiritualisation du sacrifice, car c'est bien le dévoilement partiel qu'il contient qui engendre la réflexion des romantiques. Comment les romantiques ne pourraient-ils pas voir désormais dans l'eucharistie une dynamique perte-gain qui sans cesse se répète, chaque dimanche. L'exemple de Jonas et la baleine développé par Girard met en lumière l'écriture et la mise en scène du poète chez les romantiques comme une reprise sécularisée de vieux mythes sacrificiels, car c'est justement cette histoire tirée de l'Ancien Testament que reprendra Novalis dans un de ses romans (Kluckhohn, 1977 : 211). Henri d'Ofterdingen, parti sur les routes, rencontre diverses personnes qui lui racontent des histoires, dont celle d'un poète d'un temps reculé, qui voulait aller découvrir des terres inconnues. Il trouve un bateau contre une rémunération importante. Mais une fois parti, la richesse du poète attise les désirs de l'équipage. Ils choisissent de le tuer, car craignent d'être dénoncés malgré la promesse du poète. Ce dernier promet ensuite de se jeter lui-même à la mer s'ils lui accordent une dernière volonté. Il chante et les matelots décident de se boucher les oreilles pour ne pas changer d'avis ; on pourrait ici réfléchir à la portée anti-mimétique de l'écriture, introduite par Novalis, car ce passage n'existe pas dans le texte d'origine. Le poète sautera donc, mais peu après, la crise engendrée par un désir mimétique ne trouve pas d'exutoire et la violence de tous contre tous les amènera à s'entretuer. Girard avait repris le texte biblique dont s'inspire clairement Novalis (Girard, 1982 : 174), afin de montrer que l'Ancien Testament regorge de personnages qu'il faut dévoiler comme victime, bouc émissaire ; en effet Jonas est la victime émissaire que les marins jettent par-dessus bord au cours d'une tempête. Encore une fois, les romantiques y voient la perte et le gain. Reprendre de manière aussi évidente et flagrante un texte biblique, souligne en outre clairement l'association que Novalis fait entre les boucs émissaires de la Bible et le poète, et met en scène le poète comme sacrifié voire auto-sacrifié. Il fait apparaître dans la réécriture d'autres aspects de la crise mimétique et surtout change le sacrifice subi par le prophète en un sacrifice choisi par le poète sur lequel nous reviendrons. Dans la deuxième partie de l'ouvrage non écrite, Novalis rédige une note qui cette fois relie sacrifice primitif et poète : « Dissolution d'un poète dans son chant - il devra être sacrifié parmi des peuples sauvages » (*apud* Kluckhohn, 1977 : 337). On trouve dans ces exemples la double référence à des sacrifices tirés à la fois de l'ethnologie et de la Bible.

Ces passages révèlent la littérature comme étant une reprise sécularisée de vieux mythes sacrificiels et mettent en lumière la transmission et transformation du sacrifice jusqu'au romantisme.

Le véritable sacrifice semble en effet dès lors être celui de l'artiste et devenir le moteur de la création. La théorie mimétique de Girard trouve cependant peut-être ici son prolongement dans des penseurs tels que Nancy ou Blanchot, car cette forme de sacrifice – l'autosacrifice du Christ – trouve sa limite, soulignera Nancy (1990 : 86) ; si le sacrifice permet l'écriture, il ne peut être un suicide (Blanchot, 1955 : 138), il répond à une nouvelle exigence nous dit Blanchot dans divers textes (Blanchot, 1983). Il prend en effet une forme nouvelle, il n'est plus l'autosacrifice du Christ, même si ce dernier en propose le modèle. Par ailleurs, Orphée offre un dépassement, face à l'impasse d'un sacrifice physique, au moment où ces écrivains doivent trouver dans la reprise du sacrifice une forme adéquate entre simulacre et néant, permettant la réappropriation de la dynamique du sacrifice, mais également au bout l'écriture. Le sacrifice ne peut pas se terminer sur une mort physique, mais doit plutôt permettre l'ouverture de l'espace d'écriture lors d'un instant d'extase de l'artiste, comme suspendu au bord du gouffre. L'intérêt pour Orphée n'est pas nouveau, car des poèmes de jeunesse de Novalis lui sont consacrés, mais l'intérêt pour ce personnage ressurgit dans ces années 1799 sous un tout nouveau jour, en lien cette fois avec leurs découvertes sur les mythes, tragédies et en prolongement de l'exemple du Christ. Le personnage Henri d'Ofterdingen ne deviendra artiste qu'à la mort de sa bien-aimée et quand il exprimera le choix de s'y consacrer. Soulignons également que dans l'histoire de Jonas reprise par Novalis, Jonas ne meurt pas, car il est sauvé par une baleine. Novalis nous dit dans sa version que le poète saute dans l'abîme sombre, il ne dit pas la mer ; on peut ainsi le comprendre métaphoriquement. Cela rappelle la redécouverte du côté sombre, associé comme partie indispensable de la dynamique et perdant son côté habituellement négatif ou angoissant. En outre, le saut du poète, droit et tête haute, montre qu'il s'agit d'un autosacrifice, d'un choix qui prendra la forme du don de soi, de la souffrance choisie. D'abord désigné par les autres, il n'en ressaisit pas moins le moment de son sacrifice, le transformant ainsi en autosacrifice. Enfin, le chant et la musique qu'il produit sur le bateau sont d'une particulière beauté et semblent animer nature et animaux qui l'entourent. Ceci n'est pas sans rappeler Orphée. Dans la deuxième partie non écrite de l'ouvrage *Henri d'Ofterdingen*, Novalis évoque une partie qu'il projette d'écrire sur une légende d'un poète qui partirait dans les ténèbres chercher une personne (Kluckhohn, 1977 : 337). Schlegel enfin dans son ouvrage *Orphische Vorzeit* s'intéresse de très près au personnage d'Orphée, rappelant que les hellènes avaient leur

propre poésie « à la tête de laquelle on trouvait la légende d'Orphée, le père de la Poésie » (1798 : 5). Il précise ensuite en s'appuyant toujours sur Orphée qu'il faut prendre de la distance avec la simple plainte suite à la mort de la bien-aimée afin d'arriver au chant (Schlegel, 1798 : 29) ; c'est bien ce mouvement que nous avons vu dans les *Cantiques* et les *Hymnes à la nuit*. Par ces multiples références à Orphée, la souffrance et le renoncement apparaissent comme la nouvelle expression du sacrifice nécessaire du poète qui s'inscrit dans une dynamique essentielle de perte et de gain qui semble être à la base de toute production et deviendra ainsi également la condition ou plutôt la clé de la production littéraire.

Ces multiples références – aux mythes, à la tragédie, à l'Ancien Testament, au Christ – qui font apparaître le romantisme comme un ensemble de réflexions complexes et hétéroclites – sont éclairées par les théories de René Girard qui nous offre un appareil conceptuel qui semble tout à fait se prêter à l'analyse du cheminement de pensée de Novalis. La conception de ce dernier de l'acte d'écriture et sa mise en scène de l'écrivain, dont nous avons eu un aperçu à travers différents extraits, fait apparaître la littérature comme une réécriture de vieux mythes sacrificiels, transmis à travers le temps et transformés lorsqu'ils réapparaissent sous forme sécularisée dans la littérature. Les Romantiques nous offrent l'exemple d'une reprise à la fois consciente et inconsciente du sacrifice et l'installent comme point clé de l'écriture. Derrière le sacrifice, se cache le secret de toute production et derrière l'eucharistie, c'est-à-dire l'autosacrifice du Christ, celui de toute autoproduction. Si Girard apporte un éclairage sur leur cheminement de pensée et permet de mettre en lumière le point commun à toutes leurs recherches, il faudra cependant se tourner vers d'autres penseurs tels que Blanchot ou Nancy pour appréhender la forme que prendra par la suite le sacrifice chez l'écrivain romantique.

Bibliographie

AYRAULT, Roger (1969). *La Genèse du romantisme allemand. Tome 3 : 1797-1804 (I) Baader; Brentano; Hülsen; Novalis; Ritter; Schelling; Steffens; les Schlegel: Auguste Wilhelm, Caroline, Dorothee, Friedrich; Schleiermacher; Tieck; Wilhelm Heinrich Wackenroder*. Paris : Aubier - Éditions Montaigne.

- BEHLER, Ernst (1983). *Die Auffassung des Dionysischen durch die Brüder Schlegel und Friedrich Nietzsche*, in Ernst Behler, Mazzino Montinari, Wolfgang Müller-Lauter (éds.). *Nietzsche-Studien Bd. 12*. Berlin : De Gruyter, pp. 335-354.
- BEHLER, Ernst (1992). *Frühromantik*. Berlin : De Gruyter.
- BLANCHOT, Maurice (1983). *La Communauté inavouable*. Paris : Les éditions de minuit.
- BLANCHOT, Maurice (1955). *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard.
- DUMONT, Augustin (2014). *Novalis. Hymnes à la nuit, chants spirituels, disciples à Saïs*. Paris : Les belles lettres.
- GIRARD, René (2010). *La Violence et le sacré*. Paris : Pluriel.
- GIRARD, René (1982). *Le Bouc émissaire*. Paris : Grasset.
- GUERNE, Armel (1975). *Novalis. Henri d'Ofterdingen*. Paris : Gallimard.
- KLUCKHOHN, Paul, SAMUEL, Richard (1977). *Novalis Schriften. Band 1*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- KLUCKHOHN, Paul, SAMUEL, Richard (1968). *Novalis Schriften. Band 3*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc (1978). *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris : Seuil.
- NANCY, Jean-Luc (1990). *Une Pensée finie*. Paris : Galilée.
- SCHLEGEL, Friedrich (1798). *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer*. Berlin : Johann Friedrich Unger.

**DANDYSME, CRISE DU MODÈLE ÉPIQUE ET CRISE
SACRIFICIELLE :
Psycho(patho)logie du héros fin-de-siècle
dans sa volonté d'être unique**

MARIE KAWTHAR DAOUDA
Université de Paris-IV Sorbonne
marie.k.daouda@gmail.com

Résumé : Dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, René Girard trace une ligne de démarcation entre les œuvres qui démasquent l'illusion d'un désir individualisé et celles où est entretenu le mensonge romantique. Aux lendemains de la défaite de Sedan, Joris-Karl Huysmans dans *À rebours* (1884) et Jean Lorrain dans *Monsieur de Phocas* (1901) associent la dimension médicale du naturalisme au symbolisme préfiguré par Baudelaire. Les personnages centraux respectifs de ces romans, Jean des Esseintes et Jean de Fréneuse, manifestent par leur goût du beau, du rare et de l'étrange une volonté d'être unique qui fut au cœur de l'illusion romantique du début du siècle. Huysmans et Lorrain, en créant des personnages isolés qui revendiquent leur radicale différence, ne font que souligner l'impossibilité de se concevoir comme individualité désirante. Si le modèle du héros est anéanti par la révélation du désir comme néant, il révèle néanmoins la vanité du désir. S'écartant du mensonge romantique, il amorce une sortie hors de la crise du modèle épique.

Mots-clés : fin-de-siècle – dandysme – crise du modèle épique – Lorrain – Huysmans

Abstract : In *Mensonge romantique et vérité romanesque*, René Girard draws a line between the novels that reveal the delusion of self-made desires and the ones that nurture this romantic lie. After the defeat of Sedan, Joris-Karl Huysmans in *À rebours* (1884) and Jean Lorrain in *Monsieur de Phocas* (1901) combine the medical aspects of naturalism with the symbolism foreshadowed by Baudelaire. The main characters of these novels, Jean des Esseintes and Jean de Fréneuse, cultivate a taste for beauty, rareness and oddity which gives away their romantic desire of being unique. These self-isolated and willingly lonely characters underline the impossibility of conceiving oneself as a desiring individual. As he discovers the emptiness of his desire, the character fails at becoming a hero, and yet brings to light the vanity of desire. As he steps aside from the romantic lie, he opens a path out of the crisis of the epic.

Keywords : fin-de-siècle – dandysm – crisis of the epic – Lorrain - Huysmans

« Le dandysme est, ou devrait être,
synonyme de générosité,
de dépouillement,
d'élan vers la sainteté. »
(Gabriel Matzneff, 1994 : 75)

René Girard illustre la théorie du désir mimétique en s'appuyant sur des exemples aussi divers que l'*Œdipe roi* de Sophocle ou l'anorexie contemporaine¹. Le système du désir triangulaire trouve, certes, sa source chez Cervantès dans les premières pages de *Mensonge romantique et vérité romanesque*, mais c'est particulièrement sur une partie du XIX^e siècle élargi, de la Restauration de Stendhal à la Belle Époque de Proust, que Girard puise ses exemples français. Depuis la Révolution, chaque changement de régime semble décapiter la France, l'amputer de ses illusions. Le roman réaliste participe à ce démantèlement du rêve napoléonien en désagréant l'épopée. Dans son analyse d'*À la recherche du temps perdu*, René Girard souligne l'absence de différence entre le champ de bataille et le salon, l'émulation épique se dissolvant dans le snobisme mondain. Joris-Karl Huysmans est né en 1848, Jean Lorrain en 1855. Ils ont respectivement 22 et 15 ans lors de la défaite de Napoléon III à Sedan. Lorrain est de vingt ans l'aîné de Proust, qui le provoque en duel le 6 février 1897. *À rebours* de Huysmans, paru en 1884, et *Monsieur de Phocas* de Jean Lorrain paru en 1901, érigent les dernières heures avant la Belle-Époque en « fin de siècle » se percevant essentiellement comme une fin d'empire, où l'épopée n'a plus cours. La période décadente montre la crise sacrificielle sous son aspect particulier de crise du modèle épique.

À rebours et *Monsieur de Phocas* tiennent du catalogue d'étrangetés esthétiques où « le beau est toujours bizarre » (Baudelaire, 1868 : t. 2 : 216). Jean des Esseintes, le héros de Huysmans, et Jean de Fréneuse, celui de Lorrain, derniers héritiers du dandysme, affichent par leur goût de l'objet précieux et par leurs fantaisies esthétiques un souverain mépris du monde. S'ils ont une réputation sulfureuse, ces personnages ont davantage une attitude de stylites que de débauchés. Selon Baudelaire, le dandy est la figure intermédiaire entre décadence et renaissance. Il « apparaît surtout aux époques transitoires. (...) Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences. » (Baudelaire, 1954 : 908) Renonçant au bonheur, des Esseintes et Fréneuse s'entourent de beauté, se font eux-mêmes œuvres d'art et entretiennent ainsi « une espèce de culte de soi-même qui peut survivre à la recherche du bonheur à trouver dans autrui, (...) qui peut survivre même à tout ce qu'on appelle les illusions. »

¹ Il eût été intéressant de mettre en regard les analyses que fait René Girard de l'anorexie (Girard, 2008) et les détails alimentaires dont sont émaillés *À rebours* et *Monsieur de Phocas*.

(Baudelaire, 1885 : 93) Collectionneurs, des Esseintes et Fréneuse semblent ne s'entourer de beauté que pour confirmer leur permanente insatisfaction. Le goût de l'idéal, en condamnant à la déception, enclenche une ascèse à rebours. Le spleen se fait symptôme d'une insatisfaction irrévocable qui pousse à l'immobilité ou à une quête interminable dans laquelle s'exténuent les derniers élans de l'épopée.

L'héroïsme de des Esseintes et de Fréneuse s'écrit en opposition au modèle épique du héros guerrier – Achille, voyageur – Ulysse, fondateur – Énée, et de la synthèse constituée par le mythe napoléonien. Le héros fin-de-siècle est à la fois fuyant et statique, et volontiers destructeur ou auto-destructeur. À *rebours* développe le cas clinique de des Esseintes quittant Paris et créant, à Fontenay-sous-Bois, une thébaïde où il espère que l'enfermement solitaire avec des œuvres d'une beauté singulière le guérira de la laideur du monde. Il y rassemble des livres rares, des tableaux étranges, y développe un orgue à parfums, collectionne des fleurs aux formes suggestives et au parfum étouffant. La salle à manger figure une cabine de navire ; la chambre à coucher imite l'austérité d'une cellule monastique. Loin de guérir des Esseintes, la solitude ne fait qu'exacerber sa neurasthénie et son hypersensibilité, et l'intervention d'un médecin met un terme à l'expérience : des Esseintes doit regagner le monde sous peine de mourir de son désir d'être unique.

Monsieur de Phocas reprend la même présentation du personnage comme cas clinique. Le duc Jean de Fréneuse confie son journal intime au narrateur au nom de leur amour pour les pierres rares, avant de partir pour l'Orient sous le pseudonyme de monsieur de Phocas. Dans ce journal, le duc détaille l'évolution du mal qui le tue : il est obsédé par une lueur verte qu'il guette dans les bijoux et dans les yeux des portraits, jusqu'à la folie et jusqu'au crime.

La théorie mimétique élaborée par René Girard permet de voir dans le désir maladif du bel objet un désir pathologique d'être unique. Ce désir est le moteur et le symptôme de la crise sacrificielle que connaît la France à la fin du XIX^e siècle. Des Esseintes et Fréneuse sont deux personnages isolés, qui revendiquent leur radicale différence. Pourtant, cette maladie de l'unicité ne fait que souligner l'impossibilité de se concevoir comme individualité désirante. En l'absence de médiateur, le duc des Esseintes est physiquement exténué par ses désirs de plus en plus aberrants. Quant au duc de Fréneuse, il est soumis à l'influence du premier médiateur venu. Son journal s'étend sur près de dix ans, mais le cœur de l'intrigue a lieu dans la dernière année, entre 1898 et 1899, où le duc de Fréneuse est tiraillé entre deux médiateurs, l'inquiétant peintre Claudius Ethal et le nietzschéen Thomas Welcôme.

Pour étudier le lien entre crise sacrificielle et crise du modèle épique, nous

lirons *À rebours* et *Monsieur de Phocas* à travers les trois étapes identifiées par René Girard dans le récit mythique, la crise, le sacrifice puis la sanctification. Dans un premier temps, nous considérerons la crise comme tension entre apparent désir d'unicité et réel désir mimétique dans le roman postromantique. L'illusion de l'originalité, poussée jusqu'au désir destructeur ou autodestructeur, sera ensuite mise en relation avec la pensée politique du sacrifice que développe René Girard dans *Le Bouc émissaire* (1982) et dans *Je vois Satan tomber comme l'éclair* (1999). L'étude des dynamiques politiques sacrificielles conduira à voir en des Esseintes et Fréneuse, comme idolâtres d'art, les emblèmes d'une société où Dieu est mort et dont ils sont à la fois, pour reprendre la formule de Baudelaire « la victime et le bourreau ».

I – Originalité et folie : le roman comme cas clinique

- Jusqu'au ridicule

L'idéal poursuivi par le dandy fait de lui un adepte de l'acribie esthétique. Dans un projet de préface pour *Les Fleurs du mal*, Baudelaire envisage d'écrire « [c]omment, par une série d'efforts déterminée, l'artiste peut s'élever à une originalité proportionnelle » (Baudelaire, 1908 : 17). C'est le même objectif d'ascèse triplement répété à travers le vœu d'être « un héros et un saint » (Baudelaire, 1954 : 1219-1222). Le héros et le saint ont pour point commun l'acceptation d'une mission ou d'une vocation. L'un comme l'autre rejettent la norme, évoluent dans l'excessif, l'extrême et l'extraordinaire. Dans la crise religieuse et la crise épique de la fin du XIX^e siècle, l'héroïsme et la sainteté semblent relever davantage de la névrose que de la noblesse. À *rebours* et *Monsieur de Phocas* sont des études cliniques. Selon Maupassant, *À rebours* pourrait s'intituler « histoire d'une névrose ». La vie de des Esseintes jusqu'à l'expérience de la thébaïde tient en quelques pages, ce qui souligne l'importance moindre de la matière narrative du roman à comparaison de l'enfermement qui lui succède, où l'action est abolie au profit de la quête de la sensation rare. Dans *Monsieur de Phocas*, le narrateur s'efface pour mettre sous les yeux du lecteur le journal où le duc de Fréneuse étudie sa propre névrose et se décrit comme un monstre seul contre tous : « Tous et toutes sentent en moi un être hors nature, un automate galvanisé de convoitises, mais un automate, c'est-à-dire un mort, et je leur fais peur avec mes yeux de cadavre » (Lorrain, 1901 : 288). La mobilité de la quête épique est ainsi supplantée par la rigidité cadavérique, comme le regard héroïque à l'horizon est remplacé par le regard centré sur soi, associé grâce au naturalisme à l'incursion du médical dans le

littéraire. Le bromure et la valériane sont mentionnés à plusieurs reprises comme faisant partie du traitement de Fréneuse. À la fin d'*À rebours*, le titre est justifié d'une façon quasi-rabelaisienne puisque les dérangements gastriques de des Esseintes l'empêchent de s'alimenter autrement que par lavements – à rebours du tube digestif. Le désir pathologique d'originalité tourne à la folie risible, soulignée par le « burlesque » (Genette, 1982 : 29-30) du style d'écriture quand des Esseintes se réjouit :

Quel définitif débarras de la lassitude qui découle toujours du choix forcément restreint des mets ! Quelle énergique protestation contre le bas péché de la gourmandise ! enfin quelle décisive insulte jetée à la face de cette vieille nature dont les uniformes exigences seraient pour jamais éteintes ! (Huysmans, 1922 : 274)

Ni *À rebours* ni *Monsieur de Phocas* ne tiendraient sans la possibilité d'une lecture au « second degré ». Des Esseintes est un raffiné amateur de sensations rares, mais sa plus grande joie vient du brutal arrachage d'une molaire cariée chez un dentiste du peuple. Le duc de Fréneuse passe pour un roué, mais il s'évanouit après avoir fumé du kief dans une soirée organisée par Ethal. Les incohérences des personnages, loin d'amoinrir le texte, lui assurent sa cohérence aux frais de la splendeur du héros romantique. Cette dimension burlesque, constitutive du héros fin-de-race, fut d'emblée perçue comme telle par Maupassant. Il décrit *À rebours* comme « extravagant et désopilant » et poursuit :

Jean des Esseintes, ayant touché à tous les plaisirs, à toutes les choses réputées charmantes, à tous les arts, à tous les goûts, trouvant insipide la vie, odieuses les heures monotones et semblables, se fabrique, à force d'imagination et de fantaisie, une existence absolument factice, absolument cocasse, vraiment à rebours de tout ce qu'on fait ordinairement (Maupassant, 1884 : 1).

L'ennui du héros aux désirs désorientés est indissociable de l'humour avec lequel il est présenté. Ce procédé rappelle la « prodigieuse bouffonnerie » (Girard, 2010 : 294) relevée par Girard dans *Le Sous-sol* de Dostoïevski. Des Esseintes et Fréneuse ne cessent de dire : « *Moi, je suis seul, et eux, ils sont tous* » (Girard, 2010 : 294), les deux héros veulent « exprimer l'orgueil et la souffrance d'être unique » (Girard, 2010 : 294), mais la théorie mimétique montre combien ce désir d'être unique par le goût de l'objet rare n'est qu'une forme exacerbée de désir imitatif.

Héros fin-de-race, des Esseintes et Fréneuse ont un air de famille et semblent les deux derniers rejetons de lignées apparentées. Le terme de héros fin-de-race porte à

l'illusion romantique de l'originalité un coup fatal : loin d'être unique, le personnage est déjà une copie grevée d'hérédité. Des Esseintes et Fréneuse héritent de leur mère respective leur mélancolie et leur sensibilité nerveuse. Les maux du corps et de l'esprit se reçoivent comme autant de tares et de malédictions. Si *Monsieur de Phocas* est une redite d'*À rebours*, *À rebours* arrive déjà comme l'épilogue du dandysme, tombé à l'excentricité, et manifeste la chute de l'originalité dans le domaine public. *Monsieur de Phocas*, par ses nombreuses allusions à des personnes réelles du Paris fin-de-siècle, est aussi un roman à clefs. Centré qu'il soit sur le personnage de Fréneuse, le roman compose autour de lui une « danse macabre » mondaine. Madeleine Deslandes² et Robert de Montesquiou, l'un des modèles de Fréneuse, se trouvent ainsi épinglés au rang des originalités vaines : « La baronne Desrodes est la femme des grenouilles, comme le comte de Montesquiou est l'homme des chauves-souris, et tous deux croient révolutionner le monde... ô pauvretés ! ô mesquineries ! ô vanités ! » (Lorrain, 1901 : 96). Chaque personnage arborant son originalité comme un stigmate désormais insignifiant, aucun ne peut amorcer une nouvelle quête ni enclencher de crise sacrificielle. Reste à rire de ces ridicules et, à défaut d'écrire une quête épique, à écrire son impossibilité. C'est ainsi que l'idéal de fondation motivant la quête du héros épique est supplanté par l'idole, l'objet rare adoré par l'esthète.

- L'idolâtrie de l'art

Des Esseintes et Fréneuse ne sont pleinement compréhensibles que comme redites. Lorsque le narrateur découvre le duc de Fréneuse, son impression est celle d'un déjà-vu :

Étroitement moulé dans un complet de drap vert myrthe, cravaté très haut d'une soie vert pâle et comme sablée d'or, M. de Phocas était un frêle et long jeune homme de vingt-huit ans à peine, à la face exsangue et extraordinairement vieille, sous des cheveux bruns crespelés et courts. Ce profil précis et fin, la raideur voulue de ce long corps fluet, l'arabesque (si je puis m'exprimer ainsi), l'arabesque tourmentée de cette ligne et de cette élégance, j'avais déjà vu tout cela quelque part. (Lorrain, 1901 : 2)

Certes, le narrateur a effectivement déjà vu le duc, chez un bijoutier. Cependant, cette impression de déjà-vu, ou plutôt de déjà-lu, est liée à la construction du type de l'esthète. Apparemment solitaire et isolé, l'esthète comme idolâtre d'art est au contraire

2 Madeleine Deslandes (1866-1929), femme de lettres, a publié sous les pseudonymes d'Ossit et Ilsée. Jean Lorrain la fait figurer dans *Monsieur de Phocas* sous le pseudonyme de la baronne Desrodes.

relié à un réseau d'influences et d'affinités plus ou moins explicites. La prétention à la solitude, poussée jusqu'à la névrose, rend plus flagrantes les influences auxquelles il est soumis. La quête du bel objet rare prenant la place de la quête épique est quichottesque dans le sens où des Esseintes comme Fréneuse cherchent moins ce qui est beau que ce dont ils sont les seuls à percevoir la beauté. Il suffit qu'un poète ou un artiste soit aimé de la foule pour que des Esseintes lui retire son admiration :

L'œuvre d'art qui ne demeure pas indifférente aux faux artistes, qui n'est point contestée par les sots, qui ne se contente pas de susciter l'enthousiasme de quelques-uns, devient, elle aussi, par cela même, pour les initiés, polluée, banale, presque repoussante. Cette promiscuité dans l'admiration était d'ailleurs l'un des plus grands chagrins de sa vie; d'incompréhensibles succès lui avaient à jamais gâté des tableaux et des livres jadis chers ; devant l'approbation des suffrages, il finissait par leur découvrir d'imperceptibles tares, et il les rejetait, se demandant si son flair ne s'épointait pas, ne se dupait point. (Huysmans, 1922 : 130-131)

Ce flair est moins celui du collectionneur que du critique, guidé par ce qu'il y a de plus intérieur mais de plus imitable, la sensation décrite. Chez Huysmans comme chez Lorrain, la critique d'art concurrence la narration. Outre à pouvoir se lire comme un catalogue du musée idéal, les *ekphraseis* peuvent reprendre ou annoncer un écrit sur l'art. Huysmans romancier dans *À rebours* et critique d'art dans *L'Art moderne* poursuit le même éloge d'Odilon Redon. Un an après la parution d'*À rebours*, « Le Nouvel album d'Odilon Redon » conserve la même ligne directrice : Redon est à la fois inclassable, unique, et rattaché à un réseau complexe d'influences poétiques où figurent, en tête, Baudelaire et Poe. Quand l'auteur fait ainsi l'éloge des artistes qui l'enthousiasment, il insère artiste et esthète dans un réseau d'admiration. La solitude de des Esseintes n'est qu'apparente : il est environné d'artistes choisis dont certains, Baudelaire, Odilon Redon, Gustave Moreau, Stéphane Mallarmé, Barbey d'Aurevilly, font partie du cercle d'amis ou de relations de Huysmans. Loin de manifester la singularité du personnage ou celle de l'artiste admiré, ce réseau de complicités esthétiques leur confère au contraire une légitimité, liée à l'autorité de figures de maîtres.

Chez Lorrain, la critique en vient même à se taire devant la citation, en témoignent les paragraphes d'un conte de Charles Vellay, « Contes au bord de la mer », publié en juin 1897. La hantise de Fréneuse, sa fascination pour la lueur glauque de certains regards, est la pathologie distinctive dont il porte le stigmate parmi les héros fin-de-race. Pourtant, cette singularité s'appuie sur un emprunt au conte de Vellay, sur

un travail de citation et de réécriture. Le caractère imitatif du désir se double du caractère imitatif de l'écriture de Lorrain. Comme chez Huysmans, le critique d'art a partie liée avec le romancier. Dans une chronique parue dans *Le Journal* du 30 juin 1897, Lorrain évoque la découverte de ce conte de Vellay, lu par une jeune femme : « Et il disait des choses merveilleuses, ce conte : *Au bord de la mer*, qu'elle lisait, de sa voix chantante et grave, dans une revue de jeunes, le *Mercur de France*, je crois » (Lorrain, 2007 : 335). Le conte de Charles Vellay paraît dans une livraison du *Mercur de France* où figurent également quatre poèmes de Lorrain. La feinte ignorance ne rend que plus tangible le réseau artistique où s'insère l'œuvre rare. Derrière le *Mercur de France*, ce sont les amitiés – ou inimitiés – parisiennes de Lorrain qui s'esquissent, Rachilde, Marcel Schwob, Remy de Gourmont. La lectrice, surtout, est d'autant plus présente que son nom est tu : il s'agit de Jeanne Jacquemin, « peintresse de rêve et de mystère » (Lorrain, 2007 : 35). Si l'amitié entre Lorrain et Jacquemin s'achève par un procès fracassant, fatal à l'auteur de *Monsieur de Phocas*, ils sont néanmoins unis par Henry Kistemaekers dans la dédicace de la nouvelle « L'Heure du sang » : « Pour Jean Lorrain et Jeanne Jacquemin, dans leur communion d'art » (Kistemaekers, 1897 : 63). Chez Redon, Vellay, Jacquemin et Lorrain, la fascination pour les yeux suscite la même fécondité artistique. Il s'agit bien d'une communion, et des Esseintes et Fréneuse, en se faisant l'écho des sympathies de l'auteur et du culte esthétique dont il est le héraut, sont à la fois des initiés et des initiateurs.

Le caractère ésotérique, donc initiatique, de références artistiques dont le héros isolé se fait hiérophante et pédagogue est une fissure dans sa tour d'ivoire ou de verre. L'enfermement apparent du héros est traversé par la voix de l'auteur qui lui octroie son propre rôle d'initiateur. Ainsi, le chapitre III d'*À rebours* cumule les références à la latinité tardive, comme pour garder les barbares hors du temple, selon le *leitmotiv* d'*À rebours*. Cette opacité a pourtant pour effet d'enfermer entre eux les initiés. Cela est d'autant plus manifeste dans *Monsieur de Phocas*, où les allusions vagues sont moins présentes que d'amples citations. Le lieu d'isolation choisie, que ce soit la thébaïde de des Esseintes ou le journal intime de Fréneuse, devient tout à coup un cercle de réunions esthétiques.

Le désir de solitude cache un appel plus ou moins patent de l'élitisme. La volonté pathologique d'être unique par le goût de la rareté est le symptôme d'un désir d'appartenance. Quel que soit l'objet sur lequel elle se fixe, la quête de la sensation rare pour des Esseintes, de la lueur verte pour Fréneuse, les rendent littéralement malades de désir. Des Esseintes et Fréneuse ressemblent autant à Emma Bovary qu'à saint Antoine. Huysmans et Lorrain sont bien héritiers de Flaubert, à la fois conscients de la

vanité au cœur du désir mimétique et du caractère mimétique de ce vide existentiel. « Le snob désire le néant » (Girard, 2010 : 249) ; justement, des Esseintes et Fréneuse ne désirent rien d'autre que le désir lui-même. Si le désir des héros est si violemment transporté d'un objet vers l'autre, c'est parce qu'il n'y a plus de médiateur.

II – Violence sacrificielle et lucidité romanesque

La volonté pathologique d'être unique souligne le désir d'appartenance. Cette situation présentée comme singulière relève du constat anthropologique, et offre une clé d'interprétation à la violence de cette période indéfinie qui précède la Belle Époque. À la différence du héros romantique qui nie le sien et le dissimule, le héros fin-de-siècle se cherche un médiateur, dont l'absence déclenche la crise du modèle épique.

Nos héros sont certes risibles par leur fanfaronnade quichottesque, mais ni *À rebours* ni *Monsieur de Phocas* ne cachent que la solitude du héros sans médiateur entraîne un vide existentiel. Le ridicule de des Esseintes cohabite avec sa détresse :

Une fois de plus, cette solitude si ardemment enviée et enfin acquise, avait abouti à une détresse affreuse ; ce silence qui lui était autrefois apparu comme une compensation des sottises écoutées pendant des ans, lui pesait maintenant d'un poids insoutenable. Un matin, il s'était réveillé, agité ainsi qu'un prisonnier mis en cellule ; ses lèvres énervées remuaient pour articuler des sons, des larmes lui montaient aux yeux, il étouffait de même qu'un homme qui aurait sangloté pendant des heures (Huysmans, 1922 : 164).

Dans le silence, aucune voix, aucun modèle extérieur ne vient guider le désir vers un objet précis. La solitude des héros fin-de-siècle, loin de les détacher du désir sensuel, aggrave ce que René Girard appelle le « désir métaphysique » (Girard, 2010 : 103). Quand le duc de Fréneuse va chercher la paix dans la solitude du domaine familial désert, l'ennui pascalien et l'acédie lui montrent le lien entre la violence du désir et sa vanité :

La solitude ! Le silence ! Quelle formidable excitation, au contraire, pour les mauvais instincts ! Toutes les floraisons vénéneuses de l'âme y poussent une sève exaspérée par l'ennui, et c'est dans la cellule des moines que le Mauvais livre aux consciences ses plus rudes combats (Lorrain, 1901 : 322).

Pour la génération de Huysmans et Lorrain, l'union entre l'ennui et le diable fait partie de l'héritage baudelairien. René Girard identifie Satan au « mimétisme

conflictuel » (Girard, 1999 : 69). Dans la solitude, comme l'illustre chez Flaubert *La Tentation de saint Antoine*, le désir mimétique ne disparaît pas mais s'exaspère : il porte de manière successive sur tous les objets absents, du fait même de leur absence. L'impuissance sexuelle de Des Esseintes et de Fréneuse illustre le désir égaré, fragmenté. Des Esseintes organise le célèbre dîner en noir pour marquer la mort de sa virilité ; le duc de Fréneuse, en visitant les lieux de son enfance, regrette l'intensité des désirs qui l'habitaient alors – ces héros sont à peine trentenaires. En réalité, chez des Esseintes comme chez Fréneuse, le héros est trop conscient de désirer le médiateur, de désirer être le médiateur, pour désirer encore l'objet. Des Esseintes est un médiateur raté. Le chapitre VI le montre échouant dans son dessein de changer un jeune ouvrier en criminel en attisant son désir mimétique. L'épisode de la tartine, au chapitre XIII, révèle également la faillite du héros comme médiateur. Alors que tout l'écoeure et qu'aucun mets ne tente plus son appétit, des Esseintes est pris d'un désir violent pour une tartine que mange un enfant. Lorsqu'il s'en fait faire une toute pareille, son désir tourne à l'écoeurement. La crise qu'engendre le héros comme médiateur est dérisoire : c'est la bataille des garçons s'arrachant la tartine qu'il leur a fait jeter. La pulsion n'est pas satisfaite par l'assouvissement du désir, mais par la communication de ce désir. Le caractère statique, inefficace, de des Esseintes comme héros souligne paradoxalement la médiation comme cœur de la fonction héroïque.

Le rapport entre le duc de Fréneuse et ses médiateurs est encore plus explicitement romanesque. Claudius Ethal fait désirer la guérison à Fréneuse, puis disparaît pour chercher l'objet de son propre désir, la « Merveille de Leyde », une poupée de cire. Après son soudain rapprochement, l'éloignement plus soudain encore du médiateur suscite la manifestation du désir :

(...) et mon Claudius ne revient pas.

Quelle place il a prise dans ma vie, comme il me manque ! Sa présence m'est devenue tellement nécessaire que, depuis son absence, comme une faim me creuse et me tenaille l'être. C'est une sensation de faim absolument, et en même temps j'étouffe et je suffoque. Et pourtant, je le sens, je crains et je hais cet Anglais de malheur (Lorrain, 1901 : 104).

Ce désir est tel que le médiateur cesse d'en être un : Ethal est déçu de voir que sa poupée de cire laisse Fréneuse indifférent (Lorrain, 1901 : 130-131). Le duc est lucide sur l'inextricable mixte d'amour et de haine suscité par le médiateur. L'initiation homosociale au désir, analysée par Girard dans le triangle de la médiation interne, se développe en initiation homoérotique dans l'attirance de Fréneuse pour Ethal puis pour

Thomas Welcôme. Quand Ethal cherche à se poser en médiateur, sa stratégie échoue et il ne peut faire désirer la « Merveille de Leyde » à Fréneuse ; en revanche, l'impatience de Fréneuse désirant retrouver Ethal s'exprime dans des termes similaires à ceux où apparaît la fascination d'Ethal pour Welcôme³.

Je n'avais jamais vu Claudius si ému.

Sir Thomas Welcôme s'inclinait, très froid. C'était un très beau cavalier avec une figure douce et triste, éclairée par deux grands yeux clairs d'une couleur indéfinissable, à la fois verts et violacés comme l'eau d'un étang mort, car c'est à ces yeux que ma curiosité était d'abord allée ; une longue moustache blonde barrait son charmant visage et pourtant ses cheveux frisés étaient noirs. Sir Thomas Welcôme avait la peau très blanche et des mains énormes, d'énormes mains de bourreau, soignées, poncées et, comme les mains d'Ethal, fleuries de bagues à tous les doigts ; il y avait dans ce corps robuste comme une infinie lassitude, on ne sait quelle pesante contrainte. Le regard était mélancolique. Sir Thomas Welcôme répondait à peine aux effusions d'Ethal et semblait être venu à regret (Lorrain, 1901 : 188-189).

À comparaison de l'attitude d'Ethal, la distance de Welcôme lui confère l'autorité d'un médiateur puissant. En outre, le désir d'Ethal envers Welcôme désigne l'Irlandais à Fréneuse comme le médiateur du médiateur. La force de *Monsieur de Phocas* réside dans les affinités inquiétantes de personnages opposés, illustrant les différentes potentialités du héros désirant. Les doigts chargés de bagues, les mains de meurtrier, sont des traits communs à Fréneuse, Ethal et Welcôme. Par sa mélancolie, l'Irlandais ressemble à Fréneuse ; par sa musculature, il évoque Ethal. Quand ce dernier offre à Fréneuse la statue d'Astarté au sexe figurant une tête de mort qui justifie le sous-titre du roman, il précise que c'est devant cette idole qu'a été tué M. de Burdhes – et que Welcôme est suspecté de ce meurtre auquel il doit sa fortune. Non sans ironie, Ethal déclare que la petite idole sera « un chaînon de plus dans l'invisible et forte chaîne qui [les] unit tous les trois » (Lorrain, 1901 : 332). Ethal désigne explicitement l'objet de son culte à Fréneuse. La « Merveille de Leyde », à ses yeux, est la mort elle-même :

« Ma déesse à moi », ricanait-il, demi-caressant et sournois. « La mienne est vêtue de la défroque des siècles, mais aucune tête de mort ne grimace sous sa robe : c'est la Mort elle-même, la Mort avec son fard et la transparence de ses décompositions » (Lorrain, 1901 : 278).

3 « Et Thomas Welcôme qui n'arrive pas, grognait Claudius en consultant sa montre. » (Lorrain, 1901 : 175 « Et Welcôme qui ne vient pas. » (Lorrain, 1901 : 177)

Ethal lève le voile sur l'essence vide du désir, sur sa tension vers la mort. À première vue, son idolâtrie pour la « Merveille de Leyde » exprime l'antithèse du *credo* de Welcôme :

Tout le secret du bonheur humain est là : aimer avec ferveur, s'intéresser passionnément aux choses, rencontrer Dieu partout et l'aimer éperdument dans chaque rencontre, désirer amoureusement toute la nature, les êtres et les choses sans s'arrêter même à la possession, s'user dans le désir effréné du monde extérieur sans même s'inquiéter si le désir est bon ou mauvais. Car toute sensation est une présence, et la splendeur des choses ne vient que de l'ardeur que nous avons pour elles. L'importance est dans le regard et non dans la chose regardée. Qu'importe d'où vienne l'extase, si l'extase nous vient ? Toutes les émotions sont comme autant de portes ouvertes vers un prestigieux avenir : le devenir, voilà la religion. Les choses du passé sont déjà mortes ; pourquoi s'attarder sur un cadavre ? Chaque chose possédée est déjà une pourriture, et quand nous regrettons une chose, c'est déjà un germe de mort que nous portons en nous. S'enrichir de désirs, toute la ferveur est là, et la ferveur est une délicieuse usure d'amour. Et Bénarès, depuis des siècles et des siècles, agonise et se meurt dans une ferveur intense, et c'est cette ferveur même, cet extatisme halluciné de toute l'Inde qui la fait vivre et la soutient (Lorrain, 1901 : 338-339).

« Le sujet désirant n'étreint jamais que du vide lorsqu'il s'empare de l'objet » (Girard, 2010 : 191). Si cette maxime est illustrée par Ethal dont la poupée est « la mort elle-même », la quête proposée par Welcôme repose également sur la vanité de l'objet désiré, « cadavre » dès qu'il est possédé, et souligne l'identité entre le désir et la mort comme « délicieuse usure d'amour ». La divinisation du héros par la permanence du désir sans cesse renouvelé est « une permanence dans le néant. Le désir, en effet, n'atteint jamais son véritable objet : il conduit à l'oubli, à la déchéance et à la mort » (Girard, 2010 : 269). Rien d'anodin à ce que par-delà les différences, les deux médiateurs, dans le chapitre « Le Piège », conseillent à Fréneuse de se rendre au musée Gustave Moreau pour y trouver matérialisés les désirs qu'ils lui suggèrent. Ethal lui dit qu'il y trouvera les yeux qu'il cherche ; Welcôme lui désigne la toile *Le Triomphe d'Alexandre* comme un tableau de l'exultation permanente de Bénarès. Le désir de mort communiqué par Ethal et l'agonie désirante érigée par Welcôme en voie de salut aboutissent au même terme : désigner la vanité de l'objet désiré. L'anglais à la laideur dérangeante et l'irlandais à la beauté fascinante sont l'envers et l'avvers d'une même médaille, le néant du désir comme désir de néant.

III – Désir de mort et sanctification

Le désir violent pour l'objet immatériel finit par se cristalliser (cf. Stendhal, 1822) autour de ce qui est insaisissable par définition, la mort elle-même. « La vérité du désir métaphysique », écrit Girard, « est la mort » (Girard, 2010 : 316) Ce troisième mouvement de notre réflexion demande à lire l'héritage baudelairien de Huysmans et Jean Lorrain à la lumière de la théorie mimétique. En effet, des *Esseintes* et *Fréneuse*, par leur fascination pour la violence, sont pris dans le cercle de l'Hérautontimorouménos baudelairien. Ils sont « et la victime et le bourreau » (Baudelaire, 1954 : 150). Comment le système de pensée girardien permet-il d'éclairer cette dualité ? L'œuvre d'art ultime prise par des *Esseintes*, et de façon plus flagrante par *Fréneuse*, représente l'imminence de la mort. « Je comprenais enfin la beauté du meurtre, le fard suprême de l'épouvante, l'ineffable empire des yeux qui vont mourir » (Lorrain, 1901 : 338), écrit le duc de *Fréneuse*. Le héros fin-de-siècle ne se fait aucune illusion sur sa bonté. Le « seul contre tous » du héros romantique s'abolit dès que la contemplation de la violence mimétique intègre le héros à la foule. *Fréneuse* écrit, dès le début de son journal :

Moi-même, qui ai la répugnance et l'horreur de tous les bas instincts, ne suis-je pas instinctivement violent et ordurier, meurtrier et sensuel comme cette foule sensuelle et meurtrière, la foule des émeutes qui jette les sergents de ville à la Seine et criait, il y a cent ans : « Les aristos à la lanterne ! » comme elle vocifère aujourd'hui : « À bas l'armée ! » ou : « À mort les Juifs ! » (Lorrain, 1901 : 19)

Le récit autocentré se charge d'allusions à l'affaire Dreyfus, à la Commune, à la défaite de Sedan et à 1792. *Fréneuse* écrit : « Il y a en moi un fond de cruauté qui m'effraie » (Lorrain, 1901 : 36). La plasticité de la violence mimétique, opposée à l'individualité héroïque, bat en brèche l'illusion romantique de l'intégrité.

Le héros fin-de-siècle souffre et fait souffrir. La cruauté, *crucior*, sang versé, n'a rien de gratuit dans le système girardien. Plus un geste violent semble immotivé, plus sa justification est d'ordre mythique et sacrificiel. L'épisode de la décollation de saint Jean-Baptiste à la demande de Salomé porte sens dans les deux romans. Huysmans l'introduit par l'*ekphrasis* des tableaux de Moreau, Lorrain compare la danseuse Izé Kranile à Salomé. Tous deux font de Salomé une médiatrice dans la triangulation du désir aboutissant à la décollation de saint Jean-Baptiste telle que l'analyse Girard dans *Le Bouc émissaire* au chapitre XI. Telle que la décrit Huysmans et telle que la voit des *Esseintes*, Salomé acquiert le caractère allégorique que lui attribue également Girard.

Elle se fait l'incarnation contagieuse du désir,

la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles ; la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche (Huysmans, 1922 : 71).

Le motif de la contamination se superpose à la hantise de l'épidémie, présente tant dans *A rebours* que dans *Monsieur de Phocas*, et fait de la danseuse, comme d'Hélène de Troie, celle « par qui le scandale arrive ». Décrivant *L'Apparition* de Moreau, Huysmans insiste sur le regard accusateur de la tête coupée, à travers lequel le prophète accuse la danseuse et la désigne à la mise à mort figurée dans les *Actes de Pilate* que commente René Girard. Centre des regards, elle est marquée pour la mort.

L'analogie entre le poète et le prophète mérite d'être nuancée. Des Esseintes comme Fréneuse sont plus proches du vieux roi saisi de désir que du prophète contempteur des matérialités charnelles. Jean Lorrain, à travers le personnage d'Izé Kranile, présente l'effet d'une Salomé contemporaine et éternelle sur les sens éteints de Fréneuse (Lorrain, 1901 : 50). Le héros fin-de-siècle est fasciné par l'aptitude de la fillette à rendre matériel un désir abstrait. Le désir de la mort de saint Jean Baptiste se change en désir d'un objet d'art maniable, possédable, une tête sur un plat ; la mort comme œuvre plastique.

Cependant, cette tête coupée a un sens triple. C'est la tête de saint Jean-Baptiste, qui, comme médiateur, a donné aux premiers disciples le désir de suivre Jésus en le désignant comme « l'Agneau de Dieu⁴ » ; c'est la tête d'Orphée, qui fascine autant des Esseintes que Fréneuse et qui manifeste l'immortalité de la parole poétique ; c'est la tête politique, la tête de Louis XVI et celle des dames de la cour⁵. En définitive, l'objet ultime du désir, c'est la mort de l'illusion romantique du personnage, la fin de sa prétention au titre de prophète, de poète et de roi. *À rebours* est une double-mort. D'abord, des Esseintes meurt au monde en se retirant dans la thébaïde ; ensuite, il meurt à son rêve en retournant à l'anonymat, au silence et à l'oubli :

4 Jean 1:29 et 1:36.

5 Willie Stephenson fascine Fréneuse par son air de « beauté d'échafaud » (Lorrain, 1901 : 42) : « C'était une beauté d'échafaud dont la fragilité même appelait le viol et la violence, beauté meurtrière qui éveillait en moi des instincts meurtriers. Au près d'elle, que de fois j'ai songé aux exsangues et douces figures, douces et pourtant impertinentes, des victimes de la Révolution, à ces jolies et longues aristocrates, que les Carrier et les Fouquier-Tinville envoyaient, encore toutes pantelantes de leur luxure, à la noyade ou à la guillotine. » (Lorrain, 1901 : 42)

Dans deux jours je serai à Paris ; allons, fit-il, tout est bien fini ; comme un raz de marée, les vagues de la médiocrité humaine montent jusqu'au ciel et elles vont engloutir le refuge dont j'ouvre, malgré moi, les digues. Ah ! le courage me fait défaut et le cœur me lève ! (Huysmans, 1922 : 290).

Outre les souteneurs, les journalistes et les mondains, Fréneuse a deux médiateurs, Ethal qui empoisonne ses modèles et Welcôme suspecté d'avoir étranglé son bienfaiteur ; mais le duc est conscient, dix ans avant de les rencontrer, que ses propres mains sont celles d'un étrangleur (Lorrain, 1901 : 23 ; 360). La confusion entre Fréneuse et Ethal est telle que les policiers et les journalistes croient au suicide lorsqu'ils trouvent le cadavre empoisonné du peintre empoisonneur. Presque en même temps qu'Ethal, le duc de Fréneuse meurt et renaît sous le nom de monsieur de Phocas, quand il rencontre enfin un médiateur externe, la voix qui le pousse vers l'Orient.

En définitive, ce qui meurt à la fin de ces deux romans est la vanité du héros. La conversion de Huysmans incite à voir en *À rebours* les prémices d'*En route* (1895), ce que confirme l'oraison jaculatoire des dernières lignes :

Seigneur, prenez pitié du chrétien qui doute, de l'incrédule qui voudrait croire, du forçat de la vie qui s'embarque seul, dans la nuit, sous un firmament que n'éclairent plus les consolants fanaux du vieil espoir ! (Huysmans, 1922 : 290)

Si, dans *Monsieur de Phocas*, la perspective d'une conversion est moins claire, elle se lit en filigrane à travers des vers de Swinburne inscrits sur le premier feuillet du journal de Fréneuse :

Il y a une fiévreuse faim dans mes veines. — Le péché ! est-ce un péché quand les âmes des hommes sont jetées dans le gouffre ? Cependant, j'avais bonne confiance pour sauver mon âme, avant qu'elle y glissât sous les pieds chaussés de feu de la luxure. Oh! le triste enfer où toutes les douces amours ont leur fin, tout, sauf la douleur qui jamais ne finit ! (Lorrain, 1901 : 9)

Nonobstant leurs similitudes, Ethal et Welcôme diffèrent par un trait essentiel. La pitié de Welcôme bouleverse Fréneuse : « Oh ! la pitié de ses grands yeux clairs en me regardant ! » (Lorrain, 1901 : 207). C'est cette pitié, inverse strict du regard de convoitise, qui suscite le mouvement de libération et la métamorphose du duc de Fréneuse en monsieur de Phocas. Comme journal inséré dans le récit des dernières heures avant le départ du duc de Fréneuse sous son nouveau nom, ce roman doit être lu à rebours, comme tendant tout entier vers son premier chapitre. En donnant son

journal au narrateur du récit-cadre, monsieur de Phocas demande pitié pour le duc de Fréneuse : « Vous seul pouviez me comprendre, vous seul pouviez accueillir avec indulgence les affinités qui m'attirent vers vous. Le duc de Fréneuse n'était qu'un original, monsieur ; pour tout autre que vous, M. de Phocas serait un fou. » (Lorrain, 1901 : 10) Le héros fin-de-siècle met un terme à ses illusions romantiques pour demander pitié.

La pitié inverse, révulse le désir mimétique. Le héros n'est plus celui qui regarde le médiateur, il n'est plus non plus celui qui se regarde en espérant se faire médiateur ; il demande à être vu non dans sa force mais dans sa vulnérabilité, non dans ce qu'il a mais dans ce qui lui fait défaut. Cette pitié dont René Girard fait le trait essentiel de Jésus est la seule issue hors de l'enfer du désir mimétique. La bienveillance qu'elle manifeste s'oppose symétriquement à l'irrésistible pulsion cruelle dont sont saisis des Esseintes et Fréneuse. Elle conduit à regarder et à être regardé non dans les qualités positives, imitées et imitables, mais dans la lacune, la faiblesse, le manque. C'est la vulnérabilité du personnage qui lui confère densité et unicité. Le regard de compassion détruit la distance qui fait du héros un médiateur admirable et imitable, désamorçant ainsi la dispersion engendrée par la rivalité mimétique. La structure cyclique d'*À rebours* et de *Monsieur de Phocas* renvoie la fin de la narration à son origine de la même manière que le héros est renvoyé à un néant. Déparés de leur tentation romantique d'être unique, des Esseintes et Fréneuse ont pour dernier mouvement un retour sur soi, une prise de conscience de leur néant essentiel comme êtres de désir. C'est, dans les deux cas, une conversion, au sens où René Girard peut écrire : « Toutes les conclusions romanesques sont des conversions. » (Girard, 2010 : 330)

La théorie du désir mimétique élaborée par René Girard permet de mieux appréhender les éléments disparates qui constituent le type du héros fin-de-siècle. Amateur de beauté, il désire la détruire ; épris de solitude, il déplore de n'avoir personne avec qui partager sa faim d'idéal. En définitive, ces stylites de l'unicité révèlent la vanité du désir. Du fond de leur enfermement, ils manifestent la crise propre à leur temps, la banqueroute de l'épopée. La volonté d'être unique, poussée à la pathologie ou au ridicule, fait de Des Esseintes et de Fréneuse les derniers dandys romantiques. Pourtant, Huysmans et Jean Lorrain les donnent volontairement à lire comme des palimpsestes romanesques, des foyers de résonance esthétique où vient se répercuter une généalogie de modèles, Baudelaire en tête. Le désir d'être unique semble un symptôme d'incurable romantisme grevant la fin de siècle, mais, tissé au constant appel au regard voire à la pitié du lecteur comme juge, ce romantisme s'inverse en

romanesque. De sa décomposition-même, en sacrifiant l'indépendance et l'unicité héroïques de son personnage principal, le roman fin-de-siècle ouvre une brèche hors de la crise du modèle épique.

Bibliographie

- BAUDELAIRE, Charles (1868). *Curiosités esthétiques*, in *Œuvres complètes*, 2 vol. Paris : Michel Lévy.
- BAUDELAIRE, Charles (1885). *L'Art romantique*. [1852], Paris : Calmann Lévy.
- BAUDELAIRE, Charles (1954). *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, « La Pléiade ».
- BAUDELAIRE, Charles (1908). *Œuvres posthumes*. Paris : Mercure de France.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes*. Paris : Éditions du Seuil.
- GIRARD, René (2010). *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Fayard, « Pluriel » [Paris, Grasset, 1961.]
- GIRARD, René (1982). *Le Bouc émissaire*. Paris : Grasset et Fasquelle, « Le Livre de poche - Essais ».
- GIRARD, René (1999). *Je vois Satan tomber comme l'éclair*. Paris : Grasset et Fasquelle, « Le Livre de poche - Essais ».
- GIRARD, René (2008). *Anorexie et désir mimétique*. Paris : l'Herne, « Carnets ».
- HUYSMANS, Joris-Karl (1922). *À rebours*. Paris : Georges Crès. [(1884). Paris : Charpentier.]
- HUYSMANS, Joris-Karl « Le Nouvel album d'Odilon Redon », *La Revue indépendante*, février 1885, pp. 291-296.
- KISTEMAEKERS, Henry (1897). « L'Heure du sang » in Jean-David Jumeau-Lafond (2001) *Naissance du fantôme*. Paris : La Bibliothèque.
- LORRAIN, Jean (2007). « Les Yeux », in *Chroniques d'art*, éd. Thalie Rapetti, Paris : Champion, pp. 335-339.
- LORRAIN, Jean (1901). *Monsieur de Phocas – Astarté*. Paris : Ollendorff.
- MAUPASSANT, Guy de (1884). « Par-delà ». *Gil Blas*, 10 juin 1884, p. 1.
- MATZNEFF, Gabriel (1994). *Le Taureau de Phalaris*. Paris : La Table Ronde.
- STENDHAL (1822). *De l'amour*. Paris : Librairie universelle.
- VELLAY, Charles. « Contes au bord de la mer. » *Mercure de France*, t. XXII, n°90, juin 1897, pp. 473-480.

WORDSWORTH, GIRARD ET LA QUESTION DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE

ANTONIO MACHUCO ROSA
Universidade do Porto
machuco.antonio@gmail.com

Résumé : Cet article analyse d'abord la façon dont quelques idées romantiques ont influencé les lois du *copyright* et du droit d'auteur et ensuite comment on peut concevoir d'autres régimes de propriété intellectuelle. L'article présente trois parties. La première partie concerne les raisons existentielles qui ont déterminé Wordsworth à formuler son idéologie romantique. La seconde examine les rapports de cette idéologie avec les lois de la propriété intellectuelle. La troisième présente de nouvelles formes de propriété intellectuelle comme les licences General Public Licence et Creative Commons pour montrer qu'elles sont en consonance avec la perspective girardienne de l'imitation positive.

Mots-clés : Wordsworth, romantisme, *copyright*, Girard, imitation positive.

Abstract: Firstly the present paper examines the impact of some romantic ideas on copyright and authors' rights laws and then it proposes different regimes of intellectual property. The paper is divided into three parts. The first part is about the existential reasons that determined Wordsworth to formulate his romantic ideology. The second part examines the connections between this ideology and the laws of intellectual property. The third part features the new forms of intellectual property such as the General Public Licence and the Creative Commons in order to argue that they follow the Girardian perspective of positive imitation.

Keywords: Wordsworth, Romanticism, copyright, Girard, positive imitation.

En 1802 William Wordsworth publie la Préface à la seconde édition de ses *Ballades Lyriques*, un texte considéré, notamment en Angleterre, comme un des manifestes fondateurs de l'esthétique romantique. Y figure une déclaration bien connue de Wordsworth sur la nature de la poésie :

(...) poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquility: the emotion is contemplated till, by a species of reaction, the tranquility gradually disappears, and an emotion, kindred to that which was before the subject of contemplation, is gradually produced, and does itself actually exist in the mind (Wordsworth, 1974, 1 : 149).

Le poète éprouve des sentiments intenses dans la tranquillité de son retrait. Ce sont des sentiments spontanés qui causent une émotion dont l'origine se trouve dans l'être individuel du poète et non pas en une quelconque imitation d'autres individus. Ils manifestent l'identité singulière de l'auteur, laquelle est la source de la création d'une oeuvre originale donnée au lecteur. Dans la mesure où il exprime des sentiments originaux, le poète possède une sensibilité supérieure et une singularité unique qui le distingue du commun des mortels. Il s'adresse à d'autres individus mais s'écarte d'eux parce qu'« il pense et sent rapidement sans une influence externe immédiate et parce qu'il a une plus grande capacité d'exprimer ces pensées et sentiments qui jaillissent en lui en absence de cette influence » (Wordsworth, 1974, 1 : 142). Certes, Wordsworth affirme que le poète n'est pas influencé par l'extérieur et ne parle que de par sa personne et son caractère, mais il est vrai également que, dans la Préface de 1802, la supériorité du poète face aux autres hommes est relativisée. Bien que le poète ne soit pas guidé par l'imitation, les passions et les sentiments qu'il exprime sont les passions et les sentiments éprouvés par les autres hommes, la seule différence consistant dans leur intensité qui est plus élevée dans le cas du poète; il ne s'agit donc pas d'une différence de nature mais de degré (*Ibid.*). Le poète partage le langage des autres hommes et n'écrit pas seulement pour l'élite des Poètes mais aussi pour l'homme commun. Il doit donc « descendre de son pinacle et, à fin de provoquer une sympathie rationnelle, il a à s'exprimer comme les autres hommes s'expriment » (Wordsworth, 1974, 1 : 143). Le poète se doit de sortir de sa position supérieure et de chercher le lecteur, et c'est la nécessité même de ce mouvement qui constitue le sujet central de la Préface des *Ballades Lyriques*. Donc, dans le texte de 1802, Wordsworth n'a fait que briser en partie avec la conception classique de l'art selon laquelle celui-ci doit aller vers l'audience et lui plaire (cf., par exemple, Abrams, 1953). En effet, « la nécessité de

produire un plaisir immédiat ne doit pas être considérée une dégradation de l'art du Poète » (Wordsworth, 1974, 1 : 140).

Dans la Préface de 1802, le poète n'est pas encore défini, comme il le sera plus tard, comme un modèle absolu qui conduit le lecteur. Mais est déjà écartée la conception classique de l'art selon laquelle le lecteur est un sujet passif qui se borne à prendre plaisir dans ce qui lui est donné : la critique des œuvres populaires qui ne visent qu'à plaire au public se trouve déjà dans le texte de 1802. Pour Wordsworth, dans cette phase de sa carrière, poète et lecteur se joignent en ce que celui-là exprime des sentiments spontanés que celui-ci doit aussi éprouver tout en résonant avec les sentiments originaux du poète. Selon les idées alors développées par le mouvement romantique (cf. Woodmansee, 1994), le poète doit stimuler un principe de lecture active, que l'on peut appeler herméneutique : « je dois demander à mon lecteur qu'au moment de juger ces poèmes, il décide authentiquement à travers ses propres sentiments et non pas en réfléchissant sur ce qui est probablement le jugement d'autrui » (Wordsworth, 1974, 1 : 156). Le poète produit une œuvre originale qui décrit des sentiments spontanés libérés de toute imitation et c'est ce modèle même que le lecteur doit assumer, cherchant lui aussi à éprouver des sentiments authentiques et à faire ainsi une lecture originale : il doit imiter le poète dans la recherche de l'originalité. En bref, bien que la Préface présente déjà pas mal de traits de l'idéologie romantique sur la création, on n'y trouve pas encore l'expression complète de l'idée d'indifférence pour les lecteurs qui forment l'audience, et la relevance du jugement que ceux-ci puissent former sur l'œuvre du poète n'y est pas niée non plus.

C'est l'indifférence face à l'audience et à son jugement qui sera affirmée catégoriquement dans « Essay, Supplementary to Preface » de 1815, un autre texte important pour la théorisation de l'esthétique romantique et qui a servi d'introduction à une nouvelle édition des *Ballades Lyriques*. La transition de la Préface de 1802 vers l'Essai représente le passage de l'idéal d'une audience en résonance avec les sentiments originaux du poète à la conception selon laquelle le vrai poète est forcément en opposition à l'audience (cf. Franta, 2007 : 68). On peut également décrire ce passage selon les deux formes de l'imitation décrites dans l'œuvre de René Girard. D'une part, l'imitation positive que nous caractériserons pour le moment comme l'existence d'une appropriation non rivale du texte, traduite dans une empathie et une identité entre poète et lecteur, une appropriation dans laquelle celui-ci assume un principe de lecture active, peut-être même en récréant le texte. Plus loin on verra de façon plus détaillée que l'imitation positive est une imitation non rivale qui assure la transmission et la transformation de la culture. Proche de la tradition classique de la *mimesis* en art, cette

forme d'imitation informait encore le texte de 1802. Par contre, celui de 1815 se fonde sur l'imitation négative qui consiste dans l'affirmation de la différence, de l'originalité absolue et dans le refus de l'imitation. Il se fonde sur l'imitation négative basée dans la rivalité, laquelle est, on le verra, aussi dépendante des autres que l'imitation positive. Il s'agit là d'un texte qui a contribué à la diffusion de ce que Girard a appelé « le mensonge romantique » (Girard, 1961).

L'Essai est entièrement axé sur les thèmes de la renommée et de la réception des œuvres littéraires. L'argument central consiste à dire que les grands écrivains du passé n'ont pas été reconnus en tant que tels de leur vivant. Bien que les exemples présentés soient historiquement inexacts, Wordsworth soutient que des auteurs comme Shakespeare et Milton ont été ignorés par le public au profit d'autres auteurs que la postérité a par ailleurs oubliés.

Who is there that now reads the 'Creation' of Dubartas? Yet all Europe once resounded with his praise; he was caressed by kings; and, when his Poem was translated into our language, the Faery Queen faded before it. (...) it is certain that these Poems of Milton are now much read, and loudly praised, yet were they little heard of till more than 150 years after their publication (Wordsworth, 1974, 3 : 67; 70).

Shakespeare lui-même a dû adapter ses pièces au goût de l'audience pour gagner un peu de reconnaissance, et il aurait sûrement été vaincu par un concurrent de moindre talent, s'il avait participé à un concours littéraire (*Ibid.*). Ce qui veut dire que la popularité d'un auteur de son vivant n'est pas un critère qui permette de juger de la qualité originale d'une oeuvre : « arrêtez la répétition insensée du mot *populaire* comme s'il n'y avait aucune épreuve d'excellence dans celui qui est le premier des arts » (Wordsworth, 1974, 3 : 83).

Dans l'Essai apparaît donc l'idée de l'artiste génial, original, « celui qui introduit un nouveau élément dans l'univers intellectuel » (Wordsworth, 1974, 3 : 82), qui ne sera pas estimé à sa juste valeur de son vivant. La réception de l'oeuvre dans l'indifférence signale sa qualité ! Aussi le poète doit-il créer dans le public la sensibilité qui reconnaitra sa génialité à long terme : « n'importe quel auteur, dans la mesure où il est grand et en même temps *original*, a dû créer le goût par lequel il a à être apprécié ; il en fut ainsi et il en sera toujours ainsi » (Wordsworth, 1974, 3 : 80).

L'idée selon laquelle la vraie originalité n'est pas reconnue au temps de son créateur était elle-même une idée originale à l'époque, rare avant la fin du XVIII^e siècle. Elle exempte l'artiste aux critiques du public et seul son auto-critique et son cercle d'amis pourront éventuellement lui servir de guide (Kristeller, 1983 : 107). L'art et

l'artiste entretient dans un processus d'imitation négative en déclarant l'indifférence au jugement du public. L'autonomie et l'auto-suffisance de l'artiste se caractérisent précisément par cette indifférence et c'est cela sa différence. Au contraire, l'audience est conduite par l'esprit d'imitation : les œuvres que chacun apprécie sont les œuvres populaires que la foule aime. Par conséquent, une œuvre originale, qui ne participe pas de l'imitation, est condamnée à l'incompréhension.

Dans sa reconstruction fictionnée de la réception historique des œuvres littéraires, Wordsworth réfère fréquemment les cas de Shakespeare et Milton. Mais on peut deviner que l'Essai a en vue un autre exemple, celui de l'auteur même, William Wordsworth. Le poète romantique était persuadé que son œuvre ne serait reconnue qu'à long terme :

sketch of my own notion of the constitution of Fame has been given; and, as far as concerns myself, I have cause to be satisfied. The love, the admiration, the indifference, the slight, the aversion, and even the contempt, with which these Poems have been received, knowing, as I do, the source within my own (...) that the products of my industry will endure (Wordsworth, 1974, 3 : 80).

Que s'est-il passé pendant la période qui s'étend depuis la publication de la seconde édition des *Ballades Lyriques* jusqu'à celle de l'Essai ? Après une phase initiale d'une certaine réussite, les poèmes de Wordsworth deviennent la cible de la critique et peinent à se vendre. Ce sont là les faits que l'on avance normalement pour expliquer l'évolution de la pensée du poète entre la publication de la Préface et celle de l'Essai. Ces faits expliquent que le poète affirme ne plus chercher la communion avec le public – la position soutenue en 1802 – et lui communique son indifférence face à la critique et au marché. Ce sont donc des raisons existentielles qui expliquent la nouvelle conception de l'art développée dans l'Essai. Elles ont souterrainement engendré la formulation romantique de Wordsworth sur la « génialité » et l'« originalité », de « l'artiste incompris », etc, qui dès lors sont devenus des lieux-communs de la conception moderne de l'art.

On répète souvent que les critiques à l'œuvre de Wordsworth ont été normalement négatives pendant longtemps (cf. Simonsen, 2005, pour une synthèse). Celles de Francis Jeffrey, le critique littéraire anglais le plus proéminent de la période romantique, ont été particulièrement importantes. En 1807 il écrit une critique dévastatrice des *Poems, In Two Volumes*, de Wordsworth. À une époque où la littérature jouissait déjà d'une grande circulation, le rôle des critiques littéraires était aussi déjà très important et le prestige de quelqu'un comme Jeffrey surpassait de

beaucoup celui de Wordsworth (Hesse, 2005 : 174). Son avis n'a pas fait augmenter la consommation des *Poems* dont le niveau de vente est resté toujours très bas. En réponse à cette faible réception et pour anticiper des critiques comme celles de Jeffrey, Wordsworth a écrit en 1807 à Lady Beaumont une lettre « remarquable » dans l'expression des auteurs de l'édition critique des œuvres en prose de Wordsworth (Wordsworth, 1974, 3 : 56). Il y a un passage sur les raisons de son manque de popularité qui sera essentiellement répété dans l'Essai de 1815, tout comme il a été cité plus haut.

That every great and original writer, in proportion as he is great or original, must himself create the taste by which he is to be relished; he must teach the art by which he is to be seen; (...); but for those who dip into books in order to give an opinion of them, or talk about them to make up an opinion – for this multitude of unhappy, and misguided, and misguiding beings, an entire regeneration must be produced; and if this be possible, it must be a work of *time* (Wordsworth, 1969, 2 : 150).

Cet extrait ne constitue pas la conclusion d'un argument théorique abstrait. La lettre, « remarquable », est une invective permanente de Wordsworth contre les critiques et la non reconnaissance dont ses poèmes sont l'objet. Juste avant le passage cité, les critiques sont décrits comme des « juges incompetents. Ce sont des gens qui, dans l'agitation de leur vie oisive, ne lisent pas des livres et se bornent à y jeter un coup d'oeil pour pouvoir en parler » (*Ibid.*). À cela le poète répond avec son indifférence : « pour conclure, mes oreilles sont sourdes à ce bourdonnement oisif, et ma chair est insensible comme l'acier à ces petites piqûres » (*Ibid.*).

La lettre manifeste la méfiance de Wordsworth envers l'audience qu'il avait auparavant voulu captiver dans la Préface de 1802. En essayant de surmonter cette situation, l'auteur des *Ballades Lyriques* a gagé que ses poèmes seraient reconnus dans la postérité. On pourrait dire que le gage s'est bel et bien réalisé dans la mesure où Wordsworth a fini au panthéon de la poésie. Mais cela ne doit pas nous voiler la grande audace de ses jugements sur sa postérité, qui vont à l'encontre de l'avis général de son époque et ne se fondent que dans une analyse volontariste et introspective du poète sur lui-même (Hesse, 2005 : 175). L'auteur romantique affirme que, parce qu'ils sont originaux et différents, ses poèmes ne sont pas reconnus, quand, à vrai dire, c'est le fait qu'ils ne sont pas reconnus qui mène Wordsworth à insister sur leur originalité. Sûrement une telle insistance n'existerait pas si la reconnaissance existait ! La déclaration *performative* de l'originalité est une réaction à l'incompréhension. C'est le désir de reconnaissance, l'inexistence de reconnaissance, qui a produit le discours

théorique sur l'originalité et sur l'incompréhension dans le court terme à laquelle est condamné le vrai artiste.

En 1814, Jeffrey a analysé une autre oeuvre de Wordsworth, *The Excursion*, en publiant une critique encore plus dévastatrice («this will never do»). Les éditeurs des *Oeuvres Complètes en Prose* affirment que le critique romantique est devenu « un scandale ('stumbling-block') pour Wordsworth », et que l'Essai est produit en tant que réponse directe aux critiques, notamment à Jeffrey (Wordsworth, 1974, 3 : 59). Dans le langage de la théorie mimétique de René Girard, Jeffrey est devenu le modèle-obstacle de Wordsworth: haï mais simultanément objet d'une permanente attention toujours en attente d'un signe favorable. Dans le même langage, Wordsworth était animé du ressentiment typique de l'homme moderne du souterrain et, en effet, pour plusieurs critiques de l'époque, l'Essai constituait une attaque personnelle à Jeffrey et les écrits de Wordsworth « révélaient le ressentiment et la douleur qu'il avait souffert » (Wordsworth, 1974, 3 : 60). Le texte de 1815 a été une façon pour Wordsworth de se protéger des jugements négatifs de la critique et du public, les déclarations sur l'indifférence à la critique et l'autonomie et la différence du poète naissant de cette situation existentielle. Ces déclarations sont en réalité inséparables de son attention extrême aux jugements d'autrui (cf. Hesse, 2005 : 174). Tout en critiquant le critère de la popularité comme critère de valorisation des oeuvres, l'Essai révèle une obsession envers la popularité (Murphy, 1993 : 196). Face à l'impopularité, la meilleure stratégie est de déclasser l'importance de la popularité. Face à l'indifférence des autres, la meilleure stratégie est d'affirmer sa différence. Face à l'extrême dépendance du jugement des autres, la meilleure stratégie est de s'affirmer indépendant de cette dépendance. Le poète est secrètement lié aux autres mais affirme publiquement l'inexistence de cette liaison. Le fait notable, mais parfaitement compréhensible, c'est que cette stratégie existentielle, mimétique, *a produit le discours* de l'Essai, lequel est devenu lieu-commun sur « artiste », « original », « créatif », « génial », « incompris ». Elle a produit le discours de l'artiste original qui n'est pas reconnu de son vivant.

Wordsworth et la loi du *copyright*

Les idées développées dans l'Essai, notamment l'idée que l'auteur vraiment original ne verra pas sa valeur reconnue, alors que les oeuvres de qualité médiocre obtiennent une reconnaissance populaire immédiate, sont importantes dans la mesure où elles ont formé aussi la pensée de l'auteur des *Ballades Lyriques* sur la question du *copyright*. Il s'est toujours beaucoup intéressé à ce type de législation qui, au début du

XIX^e siècle, tournait autour des périodes de protection (d'exclusivité d'impression) qui devaient être accordées aux livres. En Angleterre, jusqu'à 1814, la période de protection était celle établie par la première loi du *copyright*, le *Statute of Anne* (1710) qui stipulait 14 années pour les nouveaux livres et 21 pour les livres déjà imprimés. En 1808, Wordsworth écrivait que non seulement ces délais étaient trop courts mais aussi qu'une nouvelle loi, alors en discussion et qui prévoyait des périodes de 28 ans, était encore insuffisante, une protection plus longue étant nécessaire. La période de 28 ans était insuffisante pour « établir la réputation des oeuvres originales », ce qui était justifié de la façon suivante :

I am told that it is proposed to extend the right from 14 years, as it now stands, after the decease of authors, till 28, this I think far too short a period; at least I am sure that it requires much more than that length of time to establish the reputation of original productions, both in Philosophy and Poetry, and to bring them consequently into such circulation that the authors, in the Persons of their Heirs or posterity, can in any degree be benefited, I mean in a pecuniary point of view, for the trouble they must have taken to produce the works. The law as it now stands merely consults the interest of the useful drudges in Literature, or of flimsy and shallow writers, whose works are upon a level with the taste and knowledge of the age; while men of real power, who go before their age, are deprived of all hope of their families being benefited by their exertions (Wordsworth, 1969: 266-7).

L'argument consiste à dire que les périodes de protection courtes ne sont bénéfiques que pour les oeuvres populaires qui sont immédiatement acceptées. Quant aux oeuvres vraiment originales, elles prennent bien longtemps à être reconnues. Et quand cela finalement arrive, elles sont déjà dans le domaine public, l'auteur se voyant privé de la juste rémunération à laquelle il avait droit. À remarquer que le point axial dans l'argumentation de Wordsworth sur le fondement du *copyright* réside toujours dans la distinction entre oeuvres populaires – sans qualité – et oeuvres vraiment originales dont la qualité prend longtemps à être reconnue et à devenir populaire.

En 1814 une nouvelle loi anglaise sur le *copyright* fixe effectivement une période de 28 ans après la publication et, au cas où l'auteur serait encore vivant au bout de cette période, la protection continuerait jusqu'à sa mort. Évidemment cette nouvelle loi ne satisfaisait pas Wordsworth qui soutenait la nécessité de périodes encore plus longues. Plus tard, en 1830, il revient au sujet tout en insistant qu'une durée courte « primait la médiocrité parce qu'elle poussait les auteurs à rechercher des effets immédiats » (Wordsworth, 1979 : 225). L'intérêt de Wordsworth pour la question du *copyright* s'est encore approfondi quand un de ses admirateurs et amis, le député Serjeant Talfourd, a

proposé d'altérer la loi de 1814. Dans la proposition de Talfourd, la période de protection devrait comprendre la durée de vie de l'auteur plus 60 ans après sa mort. La proposition accueillait aussi l'argument selon lequel les périodes courtes stimulaient la recherche de la réussite immédiate; or, la loi devrait avoir comme objectif de protéger les auteurs « originaux » en opposition aux auteurs « populaires ». Le parcours de la loi proposée par Talfourd a suivi de nombreuses péripéties au Parlement et ses versions initiales ont été refusées¹. Dans le contexte du grand débat public suscité par la proposition de loi, Wordsworth a écrit plusieurs articles et lettres en sa faveur, aussi bien auprès des parlementaires que du public. Dans une lettre adressée à Talfourd (Wordsworth, 1974, 3 : 313-4), il a développé l'argumentation classique selon laquelle la loi du *copyright* étant une *common law*, elle constitue le droit naturel de l'auteur à la propriété de son œuvre. Cette position se soutient d'une théorie du travail qui remonte à Locke, selon laquelle la propriété découle du travail de l'auteur pour produire l'œuvre. Depuis le XVII^e siècle jusqu'à aujourd'hui, cette position s'est toujours opposée à une autre qui considère le *copyright* un droit positif créé artificiellement pour encourager la création de nouvelles œuvres (cf. Machuco Rosa, 2015). Nous verrons plus loin que c'est cette seconde position qui a réellement influencé les lois dans les pays anglo-saxons.

Dans un autre texte, publié en 1838, Wordsworth a développé l'autre argument qui nous est déjà familier. Il réfère que l'objectif de la loi ne doit pas être de favoriser la production et la circulation de livres mais de « bons livres » et surtout de favoriser les auteurs qui regardent au-delà du court terme et s'adressent aux générations futures. La loi doit donc encourager : encourager la création d'œuvres qui ne sont pas populaires mais qui le deviendront dans l'avenir; encourager la création d'œuvres vraiment originales. Soulignons de nouveau que, dans cette justification du *copyright*, celui-ci n'est pas une loi destinée à encourager la création tout court, mais plutôt la création de « bonnes » œuvres, celles dont la reconnaissance exige beaucoup de temps. D'où la nécessité d'élargir le plus possible les périodes de protection, ce qui est clairement exprimé dans le passage suivant :

If certainties and probabilities be looked at with more discernment than is shown by these petitioners, it will be found that a book for which there is a great demand would be sure of being supplied to the public under any circumstances; but a good book for which there might be a continued demand, though not a large one, would be much more sure of

¹ Cf. Seville, 2003, pour une analyse détaillée des propositions de Talfourd et du parcours législatif qui a abouti à la loi anglaise du *copyright* de 1842.

not becoming a “dead letter,” if the proposed law were enacted than if it were not. It is well known among the intelligent that the non existence of *copyright* for English authors in America is a great hindrance to the republication of standard works (Wordsworth, 1974, 3 : 309).

Les oeuvres populaires n’ont pas besoin de protection spéciale, vu qu’elles ont *a priori* un marché assuré. La loi du *copyright* doit viser à promouvoir la création et la protection d’oeuvres originales qui, en absence d’une protection à long terme, resteront « lettre morte ». La loi du *copyright* doit protéger l’artiste original et indépendant qui, en échange des idées et formes nouvelles qu’il transmet à la société, doit recevoir de la part de celle-ci une protection qui lui assure ainsi qu’à ses descendants une récompense financière. Pourtant, l’auteur romantique ne crée pas dans la recherche du profit immédiat, mais dans « l’espoir d’être toujours bénéfique pour l’humanité », comme Wordsworth l’a écrit au premier-ministre anglais, Robert Peel, en 1835 (Wordsworth, 1979 : 21). En échange, le gouvernement doit protéger l’artiste et ses descendants.

Cette argumentation de Wordsworth ne sous-tend pas, au moins dans l’essentiel, les lois modernes du *copyright*, comme on va voir tout de suite. En effet, le projet initial de Talfourd a été refusé. Une nouvelle loi – qui ne fait aucune allusion aux oeuvres qui ne sont reconnues que dans un avenir indéterminé – a fini néanmoins par être approuvée en 1842, établissant pour la première fois dans la loi anglaise un *copyright post-mortem*. La période du *copyright* est devenue soit la durée de vie de l’auteur plus 7 ans après sa mort, soit 42 ans après la publication, la période la plus longue validant le choix. Wordsworth a reçu cette nouvelle loi avec une satisfaction modérée, car pour lui le *copyright* devrait être perpétuel (Wordsworth, 1974, 3 : 313). On peut effectivement affirmer que la loi de 1842 n’a pas accueilli l’opinion de l’auteur romantique (Seville, 2003 : 215).

Comment évaluer de façon plus précise les idées de Wordsworth à la lumière de la philosophie et du contenu des lois modernes du *copyright* et du droit d’auteur ? Comme on l’a vu, ces idées étaient centrées sur l’affirmation performative de l’artiste vrai comme étant celui qui est original, et vu que les oeuvres originales exigent longtemps pour être reconnues, la durée du *copyright* doit être longue. Le *copyright* aurait donc comme fondement l’encouragement de la création et de la protection des oeuvres originales, de qualité, et non pas des oeuvres immédiatement populaires.

En mettant momentanément de côté la question des périodes de protection, on avancera que le discours sur l’« originalité » est une des bases essentielles des lois du *copyright* et du droit d’auteur. Plusieurs auteurs (Jaszi, 1991; Rose, 1993;

Woodmansee, 1994) ont soutenu que les idées romantiques ont contribué décisivement à l'émergence des notions modernes d'« auteur », « créateur », « original », lesquelles ont fini par être consacrées dans la loi. Cette contribution, qui a commencé au milieu du XVIII^e siècle avec des écrivains comme Edward Young, n'est pas dûe spécifiquement à Wordsworth, mais à la généralité du mouvement romantique. Et, en effet, les différentes législations nationales se sont progressivement centrées sur les « œuvres originales », les « créations intellectuelles » des « auteurs »². Ceci constitue une nouveauté historique et il est certain que les idées romantiques ont contribué à l'émergence de ce type de langage juridique. En outre, il y a eu tout au long des siècles des décisions de tribunaux qui ont interprété l'exigence d'originalité de façon que nous dirons substantive : les juges déterminaient si les œuvres atteignaient ou non un certain *standard* de suffisante originalité (cf. Bracha, 2008; Casas Vallés, 2009).

Toutefois, l'interprétation de l'originalité en tant qu'expression de la qualité substantive de l'œuvre a été bien moins la règle que l'exception. Une interprétation des lois du *copyright* et du droit d'auteur en tant qu'expression de l'idéal romantique de la créativité escamote le fait que ces lois présentaient l'exigence d'originalité complètement séparée des notions de nouveauté ou de mérite. Si l'originalité au sens romantique est devenue un fondement des lois du *copyright*, les textes mêmes des lois ont finalement très peu à voir avec l'idéologie romantique (Bracha, 2008 : 209). Par exemple, le Code du Droit d'Auteur portugais protège « les créations intellectuelles », indépendamment de leur mérite, mode de communication et objectif (Article 2^e). Dans la plupart des lois actuellement existantes, les exigences pour qu'une œuvre jouisse de protection et, par conséquent, soit légalement « originale », sont absolument minimales; aucun besoin aujourd'hui de formalités – comme l'enregistrement – pour que l'œuvre soit protégée par le *copyright* et le droit d'auteur. Le droit est attribué automatiquement. La seule condition est surtout que l'œuvre ne soit pas littéralement une copie d'une autre, indépendamment de ses mérites. Le *copyright* se fonde dans l'idée d'originalité et créativité, mais les exigences d'originalité sont minimales (Bracha, 2008). On peut donc en conclure que, si d'une part le mythe de l'originalité romantique se trouve présent dans le fondement, c'est-à-dire dans le discours qui légitime l'existence de protection intellectuelle, de l'autre l'articulation concrète de la loi – et la pratique des tribunaux – a très peu de rapport avec ce mythe légitimateur.

La justification et la détermination des périodes de protection des œuvres n'a quasiment rien à voir avec les arguments spécifiques avancés par Wordsworth. Bien

² O *Código do Direito de Autor* portugais concerne les «créations intellectuelles» des «auteurs» (Article 1er), protégeant les «œuvres originales» (Article 2e).

que l'idée d'originalité soit un mythe fondateur, on a vu que l'exigence d'originalité substantive n'existe pratiquement pas. Complètement absente de l'esprit et de la lettre de la loi se trouve aussi l'idée qu'elle encouragerait la création d'oeuvres pas populaires qui ne seraient reconnues qu'à long terme. Le fait que les périodes de protection sont de plus en plus longues ne se justifie pas de ce type d'argument. Les lois actuelles de protection intellectuelle ont surtout comme point de départ de leur fondement la nature non-rivale (ma consommation ou usage de l'oeuvre ne fait diminuer en rien sa quantité disponible) et non-exclusive (la publication d'une oeuvre est un processus irréversible au sens où il est très difficile de rendre non public ce qui a déjà été public) de l'information. La question qui se pose par la suite est de trouver la justification économique pour l'existence de lois de protection intellectuelle d'information, lesquelles rendent l'information rivale et exclusive (cf. Landes & Posner, 2003; Lévêque & Menière, 2003). Ces lois ont une inspiration utilitariste, leur objectif étant de maximiser le bien-être social, ce qui se traduit dans la recherche d'un équilibre entre l'efficacité statique et efficacité dynamique de l'information. Si l'information n'était pas protégée, l'efficacité statique serait aujourd'hui maximale, car tout le monde y aurait accès à bas coûts. Mais cela aurait pu impliquer que les auteurs n'auraient aucune motivation à créer et, par conséquent, la protection existe pour motiver les auteurs à créer dans le *futur*. Donc, la loi doit chercher un équilibre entre l'efficacité statique qui se perd à cause de la protection, et l'efficacité dynamique qui se gagne (assurer la création dans l'avenir). Elle prétend être un encouragement à la création de nouvelles oeuvres, mais, différemment de la théorie des encouragements de Wordsworth, elle est indépendante du mérite substantif de ces oeuvres.

On ne prétend pas que les lois actuelles ont réussi à atteindre le point d'équilibre référé qu'il est très difficile, voire impossible, de déterminer exactement. Le conflit ou la tension entre, d'une part, les dispositions visant à garantir une imitation positive fondée dans la non-rivalité et, d'autre part, celles qui excluent (partiellement) l'oeuvre de l'usage public, est permanente. En voici deux exemples.

Nous avons fait référence plus haut les actions de Wordsworth voulant influencer le Parlement anglais à approuver une loi qui prolonge les périodes de protection. Ce type d'action indique que les raisons qui mènent à élargir les périodes ont peu à voir avec l'idée de « création originale », et surtout avec l'idée selon laquelle les périodes doivent être longues parce que les créations originales demandent longtemps à être acceptées et valorisées par le public. Comme nous l'avons dit aussi, l'extension prévue par la loi de 1842 n'a eu rien à voir avec les idées générales de Wordsworth sur l'originalité, mais elle a certainement découlé en partie du lobbying

qui, outre Wordsworth, des auteurs comme Carlyle, Arnold et Coleridge ont conduit, tous bien conscients des gains financiers personnels permis par les périodes longues (cf. Seville, 2003 : 30). À vrai dire, les périodes ont été successivement prolongées. Par exemple, en Angleterre on a commencé à 14 ans stipulés par le *Statute of Anne* et en 1842 on a passé à la période de durée de vie de l'auteur plus 7 ans ou alors un total de 42 ans. Plus tard, cette période s'est élargie à 50 ans après la mort de l'auteur. En France et au Portugal il y a eu un mouvement semblable avec le passage de la période de la durée de vie de l'auteur plus 5 ans (en France, en 1793) à la période de 30 ans plus tard. Au Portugal, en 1851, la période s'est fixée en 50 ans. Plus récemment dans les deux pays la période a été élargie à 70 ans. Ces extensions n'ont pas de justification dans les idées romantiques. La raison réelle est le *lobbying* de défense des intérêts personnels, normalement justifié par la théorie du travail qui affirme que si c'est le travail personnel qui a créé l'œuvre d'art, alors celle-ci est la propriété de son auteur, tout comme Wordsworth l'a également soutenu. L'augmentation des périodes de protection implique une entrave à la circulation de l'information et contrarie très souvent l'idée d'encouragement à la création.

Le second exemple va dans le sens opposé. Bien que la loi attribue un monopole à l'auteur ou à ses représentants dans l'exploitation et l'accès à l'œuvre, il y en a néanmoins des exceptions. Ces exceptions permettent, certes de façon très limitée, l'accès public libre aux œuvres et à leur partage non rival, ce qui ouvre la voie à quelques formes d'imitation positive. La raison en est que les lois du *copyright* et du droit d'auteur ne protègent qu'une certaine expression concrète mais ne protègent jamais les idées elles-mêmes. En outre, les exceptions à l'exclusivité se traduisent dans ce qu'on appelle l'usage loyal. Par exemple, dans le cas du Code portugais, l'Article 75.º § 2 dit que sont licites sans le consentement de l'auteur la reproduction à des fins exclusivement privées et sans objectifs commerciaux, la reproduction et la distribution à des fins d'enseignement et d'éducation, la reproduction en bibliothèques, etc. Des règles semblables existent dans les pays anglo-saxons, notamment les règles de *fair use* prévues dans l'Article 17.º § 107 du Code des États Unis, comme le commentaire, la critique ou la parodie et l'usage pour la recherche. Quoique de façon limitée, ces règles se fondent dans la non rivalité de l'information et assurent des formes d'imitation positive. C'est le rapport entre ce type d'imitation et la propriété intellectuelle que nous allons maintenant analyser.

Imitation positive et propriété intellectuelle

Même si l'existence de l'usage loyal assure un certain accès libre aux œuvres, il s'agit d'un accès très limité parce que la loi est de plus en plus orientée dans le sens d'assurer les droits d'exclusivité. Qu'elle se justifie d'une théorie du travail ou d'une théorie utilitariste sur les encouragements à la création future, la loi est axée sur l'auteur, sur sa création individuelle et sur le contrôle presque total de l'accès à l'œuvre et de son usage par des tiers. Mais serait-il possible d'encadrer dans une perspective girardienne une autre façon de concevoir la création ? Dans cette perspective, quelles seraient les modalités légales d'accès et d'usage des œuvres au-delà de celles prévues dans les lois du *copyright* et du droit d'auteur ? Ce nouveau point de vue doit avoir comme fondement l'idée que la création, l'accès et l'usage de l'information doivent « maximiser » l'imitation positive. L'imitation positive est l'imitation non rivale. En l'absence d'une protection légale comme celle assurée par le *copyright* et par le droit d'auteur, l'information est précisément un bien non rival qui peut être librement utilisé par n'importe quel individu, sans que cet usage heurte un usage identique par d'autres individus. L'imitation positive comme fondement d'accès et usage de l'information ne relève pas d'une quelconque théorie de l'encouragement à la création, y compris celle des motivations économiques qui inviteraient les créateurs à créer.

Plus spécifiquement, l'imitation positive peut être fondée dans l'expérience de recevoir gratuitement, expérience qui a lieu chaque fois que des êtres humains reçoivent gratuitement (*gratuitous*) et distribuent ensuite aux autres ce qu'ils ont reçu librement (*freely*) et sans calcul (Steinmair-Pösel, 2014 : 229). Ainsi s'est déroulé le processus millénaire de transmission culturelle et ainsi s'opère la plupart de l'apprentissage. Jusqu'à l'émergence des premières lois du *copyright*, au XVIII^e siècle, la création, transformation et distribution de l'art et du savoir se faisait sous la modalité de l'imitation positive, c'est-à-dire *librement*. Par exemple, au Moyen Âge, la copie et la modification des œuvres de l'Antiquité faisait partie de la création et diffusion intellectuelles. Les œuvres étaient perçues comme des entreprises collectives qui réorganisaient des éléments des œuvres anciennes en ajoutant quelque chose de nouveau³. L'absence alors de droits légaux d'auteur ou de *copyright* et de récompense financière n'a pas empêché la production d'œuvres littéraires, fait qui constitue un argument qui met en question la justification du *copyright*. Un point important réside

³ Cf. Frosio, 2014, pour une analyse récente et détaillée de ce processus. Il écrit : « Thus in the medieval period, creativity was largely conceived as a participatory process, as opposed to the modern romantic individualistic perception » (356).

dans le fait que les théologiens du Moyen Âge ont élaboré un corps doctrinaire qui concevait la connaissance comme une modalité d'imitation positive, telle que celle-ci peut être définie par le célèbre passage de Saint Matthieu où Jésus dit : « vous avez reçu gratuitement, donnez gratuitement » (Mt. 10, 8). On a ainsi établi que la connaissance est une grâce de Dieu; c'est un don qui, sous peine de péché, ne peut pas être vendu (Hesse, 2002).

Il s'agit de considérer l'imitation positive en conjonction avec une conception non romantique de l'activité créative – une conception qui souligne l'importance de la reconfiguration de quelque chose qui pré-existe pour qu'il y ait une authentique activité créative – en tant que fondement de l'existence (ou non) de mécanismes de protection intellectuelle.⁴ Nous soulignons que cette fondation n'est ni celle de la théorie du travail ni celle de la théorie utilitariste. C'est plutôt une théorie de la planification sociale, une théorie sémiotique, qui assure une culture attirante, vivante, qui permette le maximum d'accès à l'information, qui crée les conditions pour que tout le monde accède aux modèles qui existent et puisse créer à partir d'eux, en participant ainsi dans la création des significations culturelles dans le cadre de la formation d'une tradition qui contribue à l'existence de « communautés de mémoire » (cf. Fisher, 2001). Comment l'imitation positive peut-elle être au fondement d'une telle culture sémiotique participative, étant donné que l'effet de nombreuses dispositions des lois de la propriété intellectuelle est précisément de l'éviter ?

Ceci est possible grâce aux nouvelles formes de « propriété » intellectuelle qui permettent de dépasser l'antinomie apparemment insurmontable entre imitation positive et protection légale de l'information. Le meilleur exemple est la licence d'utilisation General Public Licence (GPL). Elle apparaît dans le contexte de l'informatique des années 1980, quand les producteurs de *software* se sont mis à rivaliser intensément, en produisant des incompatibilités entre les logiciels et en protégeant le code-source des programmes par le *copyright*; autrement dit, ils ont déclenché une dynamique mimétique de réciprocité négative dans l'espoir d'atteindre une position monopoliste, mais ne faisant en fait que morceler le système de programmes qui aurait permis l'inter-opérabilité entre les différents types d'ordinateurs. C'est cette situation qui est à l'origine de la conception par Richard Stalman (cf. Stalman, 2001) d'un mécanisme légal destiné à forcer la coopération et à cesser la compétition négative qui affectait la production de *software* à l'époque. Ce mécanisme est une licence dotée de valeur légale. C'est la licence GPL qui constitue un

⁴ René Girard a explicitement développé cette conception dans Girard, 1990.

artifice visant à restaurer un régime d'imitation positive dans le domaine de l'information. La licence se fonde sur certaines libertés («freedoms») dans l'utilisation de l'information : (1) la liberté de copier, (2) la liberté de modifier et (3) la liberté de publier les modifications introduites. Mais la clause fondamentale de la licence GPL consiste à stipuler que *l'information modifiée doit être soumise aux conditions que l'on vient d'énoncer dans les trois libertés préalables*. Cela veut dire qu'il faut une apparente réduction des libertés (1), (2) et (3) pour que l'information continue *libre*. Dans le cas du *software*, cela signifie que le code-source ne peut pas être fermé et doit rester publiquement disponible et modifiable. Comme Stalman insiste, « libre » n'a rien à voir avec « à l'œil » mais tout à voir avec l'obligation de donner.

La clause distinctive de GPL consiste à assurer une certaine liberté à travers une apparente restriction à la liberté tout en assurant que les libertés (1), (2) et (3) ne peuvent pas disparaître ; aussi implique-t-elle une plus grande liberté. La clause (4) est *virale*, elle assure que la liberté se propage, qu'elle ne peut pas être annulée. Elle garantit que la *liberté se propage*. Un artifice comme GPL restaure l'état originare de non-rivalité et d'appropriabilité publique – sa nature intrinsèquement coopérative – de l'information. Les œuvres créées et distribuées sous GPL sont la conséquence de l'imitation positive que la licence même établit comme sa condition fondamentale. Elle fonde un lien social basé dans une structure triadique, car un individu B qui reçoit de A doit redistribuer à C, ce qui engendre le cycle $A \rightarrow B \rightarrow C \rightarrow D \rightarrow \dots \rightarrow A$. Il s'agit encore une fois de mettre en place légalement l'imitation positive entendue comme l'expérience de redistribuer ce que l'on a reçu gratuitement.

Au début, la licence GPL a été conçue pour le cas spécifique du *software*. Aujourd'hui elle encadre légalement l'accès à un numéro immense de programmes. Toutefois il est possible d'utiliser la philosophie – et les termes mêmes – de GPL dans des licences à appliquer aux différentes créations artistiques en général, assurant ainsi l'existence de formes spécifiques de protection intellectuelle fondées sur l'imitation positive. C'est le cas des licences Creative Commons. Elles s'inspirent de la General Public Licence originale, mais elles sont flexibles au sens où elles ne forcent pas un individu à assurer à d'autres individus la possibilité de modifier l'information qu'il a lui-même modifiée. Elles visent aussi à permettre que l'auteur garde ses droits d'attribution et que l'œuvre garde son intégrité et elles n'empêchent pas l'exploitation commerciale des œuvres. Le tableau suivant énumère les différents types de licences Creative Commons.

Licences	Attribution	Intégrité	Partage obligatoire
Attribution- CC BY	Oui	Non	Non
Attribution - Partage dans les termes de la même licence CC BY-SA	Oui	Non	Oui
Attribution – Interdiction de réalisation d'oeuvres dérivées CC BY-ND	Oui	Oui	Non
Attribution - Usage Non - Commercial CC BY-NC	Oui	Non	Non
Attribution - Usage Non-Commercial - Partage dans les termes de la même licence CC BY-NC-SA	Oui	Non	Oui
Attribution - Usage Non-Commercial - Interdiction de réalisation d'œuvres Dérivées CC BY-NC-ND	Oui	Oui	Non
Dédication Universelle au Domaine Public CC0	Renonce à tous les droits conférés par la loi du <i>copyright</i>		Non

Il y a aujourd'hui des millions l'œuvres licenciées dans les termes de Creative Commons. Le cas de Wikipedia, licenciée dans les termes de CC BY-SA, est particulièrement important. C'est un excellent exemple d'un projet collaboratif ouvert de production de contenus basée sur l'imitation positive. Mais si on préfère un régime intégral d'imitation positive – la gratuité absolue sans aucun devoir de réciprocité –, alors on utilisera la licence CC0, renonçant à tous les droits de protection intellectuelle.

Bibliographie

- ABRAMS, Meyer (1953). *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press.
- BRACHA, Oren (2008). « The Ideology of Authorship Revisited: Authors, Markets, and Liberal Values in Early American *Copyright*. The requirement of originality », *Yale L. J.*, 118, pp. 186-271.
- CASAS VALLÉS, Ramon (2009). « The requirement of originality », in Estelle Derclaye (orgs.). *Research Handbook on the Future of EU Copyright*. Edward Elgar: Cheltenham, pp. 102-132.
- FISCHER, William (2001). « Theories of intellectual property », in Stephen Munzer (org.). *New Essays in the Legal and Political Theory of Property*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 168-199.
- FRANTA, Andrew (2007). *Romanticism and the rise of the mass public*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GIRARD, René (1990). « Innovation and Repetition », *SubStance*, Vol. 19, No. 2/3, pp. 7-20.
- GIRARD, René (1961). *Mensonge Romantique et vérité Romanesque*. Paris: Grasset.
- HESSE, Carla (2002). « The rise of intellectual property, 700 b.c.– a.d.2000: an idea in the balance », *Dædalus*, Spring, pp. 26-45.
- HESSE, Scott (2005). *Authoring the self - Self-Representation, authorship, and the print market in British poetry from Pope through Wordsworth*. London: Routledge.
- JASZI, Peter (1991). « Toward a Theory of Copyright: The Metamorphoses of 'Authorship' », *Duke Law Journal*, Vol. 1991, pp. 455-502.
- KRISTELLER, Paul (1983). « 'Creativity' and 'Tradition' », *Journal of the History of Ideas*, Vol. 44, No. 1, pp. 105-113.
- LANDES, William & POSNER, Richard (2003). *The Economic Structure of Intellectual Property Law*. Cambridge: Harvard University Press.
- LEVEQUE, François & MENIERE, Yann. (2003). *Économie de la propriété intellectuelle*. Paris: La Découverte.
- MACHUCO ROSA, António (2015). *Do Copyright às Marcas Registadas – História e Fundamentos da Propriedade Intelectual*. Lisboa: Chiado Editora.
- MURPHY, Peter (1993). *Poetry as an Occupation and an Art in Britain - 1760-1830*. Cambridge: Cambridge University Press.

- ROSE, Mark (1993). *Authors and owners: the invention of copyright*. Harvard: Harvard University Press.
- SEVILLE, Catherine (2003). *Literary copyright reform in early victorian England: The framing of the 1842 copyright act*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SIMONSEN, Peter (2005). « The critical reception, 1807–1818 », in Andrew Bennett (org.). *William Wordsworth in context*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 54-60.
- STALMANN, Richard (2001). *Free Software, Free Society: Selected essays of Richard M. Stallman*. Boston: GNU Press.
- STEINMAIR-POSEL, Petra (2014). « Original Sin, Grace, and Positive Mimesis », in Vern Neufeld Redekop & Thomas Ryba (orgs.). *René Girard and Creative Mimesis*. Lanham: Lexington Books, pp. 221-232.
- WOODMANSEE, Martha (1994). *The author, art and the market: Rereading the History of Aesthetics*. New York: Columbia University.
- WORDSWORTH, William (1969). *The Letters of William and Dorothy Wordsworth, Vol. 2: The Middle Years: Part I: 1806–1811*. Ernest De Selincourt & Mary Moorman (orgs.) Oxford: Clarendon Press.
- WORDSWORTH, William (1979). *The Letters of William and Dorothy Wordsworth, Vol. 5: The Later Years: Part II: 1829–1834*, Ernest De Selincourt (org.). Oxford: Clarendon Press.
- WORDSWORTH, William (1974). *The Prose Works of William Wordsworth*, W. J. B. Owen & Jane Worthington Smyser (orgs.), 3 Vol.. Oxford: Clarendon Press.